

Hyperaktives Sensorium

Der Komponist und Performer Alexander Schubert verbindet mediale Wirklichkeiten zu explosiven Gemischen

„Wir laden unsere Batterie/Jetzt sind wir voller Energie/Wir sind die Roboter“ tönt es zu Beginn von Kraftwerks zukunftsweisendem Album „Mensch-Maschine“ und dieses „Wir“ war schon 1978 mehr als das lyrische Ich der Maschine, sondern auch aus der Perspektive der Menschen gesprochen, die sich auch jenseits der Kraftwerk-Bühne allmählich anschnitten, sich in androide Mischwesen zu verwandeln. Hatten Kraftwerks technisch-soziale Utopien zu Beginn des PC-Zeitalters noch die Aura von Science-Fiction, sind die Vermischungen von Mensch und Technik, Lebenswirklichkeit und digitaler Konstruktion zu Beginn des 21. Jahrhunderts in jede Faser des Alltags eingedrungen. Wir schreiben das Donaueschinger Jahr 2017: das Publikum sieht sich einem stroboskopischen Sound- und Lichtgewitter ausgesetzt, das die Musiker stets nur für Bruchteile von Sekunden illuminiert und dabei im Verbund mit massiven Geräuschklangen flüchtige Bilder von roboterhaften Bewegungsfragmenten freigibt. Die Neue-Musik-Jüngerschaft ist konfrontiert mit „Codec Error“ von Alexander Schubert, einem Stück für Schlagzeug, Kontrabass, Lichtregie und Elektronik, das so gar nichts mehr mit den landläufigen Vorstellungen von Neuer Musik zu tun hat.

Extreme Wahrnehmungssituationen mit einer entschieden körperlich wirksamen Präsenz von Klang (und Licht) zu schaffen, ist ein Hauptimpuls der Arbeit von Alexander Schubert, welche die Grenzen des auditiven und visuellen „Wohlbefindens“ oft lustvoll überschreitet: „Mich interessiert das Konzept des Loslassens, des Zeitverlierens, der Rauschzustand, nicht nur im Sinne von Party machen und feiern, sondern auch das Loslassen von Regeln, sich selbst zu verlieren, euphorisch zu sein, aber auch die andere, gefährliche Seite, also das Halt-verlieren und die traurige Komponente, die da leise mitschwebt.“ Zustände von Rausch und Entgrenzung, wie sie Techno und Rave kultivierten, sind bei Alexander Schubert allgegenwärtig und spiegeln sich in einem klangleichen und visuellen Extremismus (in der Regel sind seine Performances extrem laut, schnell, grell und zerschnitten, aber auch: extrem gut koordiniert), der auf eine Sprengung der üblichen Wahrnehmungsmodi aus ist. Durch die minutiös synchronisierte Choreographie von Licht, Bewegung und Sound legt Schubert in „Codec Error“ das Augenmerk auf die Mechanisierung und Fragmentierung menschlichen Verhaltens: Reale

und virtuelle Körperlichkeit vermischen sich dabei (wie im „echten Leben“, das längst ein Zwitter aus analoger und digitaler Wirklichkeit geworden ist) zur Unkenntlichkeit: „Der Körper ist Gegenstand der digitalen Manipulation, seine Identität ist gebrochen. (...) Diese puppenartige Darstellung zielt darauf, den Menschen auf der Bühne so erscheinen zu lassen, als blicke man auf eine digitale Repräsentation. Die Kontinuität und Präsenz der Spieler unterliegt Veränderungen und fehlerartigen Manipulationen, wie bei abgestürzten Computerprogrammen – digitalen Fehlern. Während derartige Störungen auf Computerbildschirmen geläufig sind, zielt das Stück darauf, diese Wahrnehmungsweise auf echte Personen der Bühne zu übertragen und dadurch die Musiker in ihre fehlgesteuerten Avatare im wirklichen Leben zu verwandeln.“ Schuberts hybride Konstellationen verunklaren mit Vorliebe, wer da wen gerade steuert. Die Ausführenden von „Codec Error“ werden zum Teil einer Maschinerie, die sie nicht mehr selbst koordinieren, vielmehr erscheinen sie als Teil eines von außen gelenkten „Bewegungs-Apparates“ wie ferngesteuerte Wesen.

Umwandlung von Bewegung

Schuberts besonderes Interesse am unmittelbar Körperlichen einer „immersiven“ Wirkungsmacht von Musik ist aber nicht allein den Möglichkeiten medialer Erweiterung geschuldet, sondern war zunächst auch von vielerlei Praktiken der improvisierten Musik und ihrer impulsiven Gestik inspiriert. Der Wunsch, die Ebene instrumentaler Performance mit den Mitteln audiovisueller Elektronik zu verbinden, führte anfänglich zu einer intensiven Beschäftigung mit Bewegungssensoren. Stücke wie „Weapon of Choice“ (2009) oder „Laplace Tiger“ (2010) sollten dem Interpreten in Verbindung von Instrument, Sensor, Live-Elektronik und Video die Möglichkeit geben, die elektronische und visuelle Ebene selbständig zu steuern und nicht als etwas von außen Übergestülptes zu erfahren. In der Umwandlung von Bewegung in akustische oder visuelle Ereignisse werden jedoch in fast allen Stücken Schuberts gezielt Diskrepanzen und Verschiebungen hergestellt: Das, was wir sehen, muss nicht unbedingt deckungsgleich sein mit dem, was wir hören oder an anderer Stelle sehen. Solche Reibungen und Irritationen sind im Detail ebenso wirk-

sam und wesentlich wie grundlegende Antagonismen und Ambivalenzen, die Schubert in seinem Essay „Binäre Komposition“ so benannt hat: „Ernsthaftigkeit vs. Humor/Ironie, Körper vs. Virtualität, Popmusik vs. Neue Musik, Konzept vs. Intuition, Expressivität vs. Introversion und Technik vs. Romantik.“ Solche Begriffspaare mögen im ersten Augenblick allgemein klingen, aber tatsächlich sind es genau diese Doppelungen und Gleichzeitigkeiten, die Schuberts Stücken ihre besondere Aura verleihen.

Wie viele Vertreter seiner Generation ist Alexander Schubert weniger mit den kompositorischen Leuchttürmen der Neuen Musik groß geworden als mit den Erzeugnissen experimenteller Elektronik und den ästhetischen Oberflächen der Digitalkultur. Insofern entspricht er vollends dem Klischee des „Digital Native“ mit eher subkulturellem als bürgerlichem Background, dessen eigentliches Instrument der Computer ist. Aber die Dinge sind komplexer als sie im ersten Augenblick scheinen. Schubert, der sich zunächst mit Bioinformatik und Kognitionswissenschaften beschäftigte, bevor er bei Georg Hajdu und Manfred Stahnke in Hamburg „Multimediale Komposition“ studierte, sieht seine Arbeit als performativer (Klang-)Künstler und Musiker in einem „Kunstmusik-Kontext“ mit seinen geläufigen Plattformen und Institutionen, Festivals und Ensembles. Um ebendort disparate Sphären explosiv zusammenzumischen, gehen Schuberts Präsentationsformen über das konventionelle Konzertformat in der Regel weit hinaus und betreffen Ensemblekompositionen mit Live-Elektronik und Video ebenso wie Tonbandstücke, audiovisuelle Installationen oder die interaktive Bespielung „öffentlicher Räume“. Wenn Schubert darin mit so offensichtlicher Vehemenz die omnipräsente Reizüberflutung und kommunikative Verzettelung unserer Medienexistenz mitsamt ihrer Oberflächen und Tools abbildet, stellt sich natürlich die Frage, wie das Verhältnis von Affirmation und „Kritik“ eigentlich gelagert ist. Die Antwort darauf führt uns zu einer der zentralsten Ambivalenzen der Schubert-Hybris: „... die Ambivalenz zwischen der Heftigkeit und dem Gegenteil – der Leere. Auch die verschiedenen Interpretationen von Intensität, als freudige Energie, als Eskapismus oder als Ohnmacht machen für mich das Potential dieses Ansatzes aus. Mich faszinieren die verschiedenen Lesarten dieses überbordenden Zustandes ...“

Absolute Beginners

Mühsam komponiert das Eichhörnchen

Genauso wie viele andere Künste haben die handwerklichen Aspekte des Komponierens in den letzten Jahrzehnten eine enorme Beschleunigung durch die digitale Revolution erfahren. Hierbei spielen natürlich die inzwischen schon von quasi 99 Prozent aller Komponisten verwendeten Notenprogramme eine große Rolle. Diese haben nicht nur die früher wesentlich aufwändigere Arbeit des simplen Notenschreibens revolutioniert, sie ermöglichen nun auch Dinge, von denen früher Komponisten nur träumen konnten: Transpositionen und Permutationen auf Knopfdruck, Aufnahmen von Improvisationen, Copy und Paste ohne Ende und das Umwandeln von Handschriften sind nur einige der Möglichkeiten, die der jungen Komponistin von heute zur Verfügung stehen. Hinzu kommen die ebenfalls immer mehr Verwendung findenden Assistenzprogramme wie zum Beispiel Max/MSP, die den Komponisten das Erfinden von Tönen zunehmend abnehmen (warum eigentlich, wenn dies doch der Aspekt des Komponierens ist, der am meisten Spaß macht?). Doch mit jedem Gewinn von Zeit droht auch wieder Verlust von Zeit. So ist es heute branchenüblich, dass junge Komponisten druckfertige Partituren und Orchesterstimmen abliefern, was bedeutet, dass eine Beethoven'sche „Kladderde“ nicht mehr ausreicht. Es gibt den

Beruf des „Lektors“ quasi nicht mehr, daher ist man als Komponist stets für die eigenen Fehler verantwortlich und kann sich nicht wie die Komponisten einst auf Assistenten und Gehilfen verlassen. All das frisst viel von der Zeit auf, die man mit der neuen Sibelius-Version gerade gewonnen geglaubt hatte. Dennoch ist insgesamt vor allem bei den jungen Studenten eine zunehmende Ungeduld, ja Schlampigkeit zu spüren, wenn es um das Herstellen von Partituren geht. Da man gleich alles ins Notationsprogramm tippt und das alles auch gleich per MIDI abgespielt werden kann, hat sich eine gewisse Nachlässigkeit mit den früher wesentlichen Aspekten einer „lesbaren“ Partiturschrift eingeschlichen. Genauso wie die meisten schnell geschriebenen Internetkommentare voller bizarrer Schreibfehler sind (vor allem, wenn es sich um Hasskommentare handelt, weil sich da anscheinend bestimmte Regionen im Gehirn automatisch abschalten), bekomme ich inzwischen im Unterricht Partituren voller sinnloser Flüchtigkeitsfehler vorgelegt. Das fängt bei der enharmonischen Notation an (über die ich schon schrieb), geht aber weiter mit meistens grundsätzlich fehlender Dynamik und Phrasierung. Wenn ich darauf hinweise, heißt es „das werde ich noch ausarbeiten“, weise ich nicht darauf hin, bleibt es meistens so skizzenhaft, Kaskaden voller Töne ohne Legatobögen, ohne Ausdruck, mit haufenweise halbgaren und nicht wirklich durchgehörten Kontrapunkten. Könnte es sein, dass man

nun ähnlich wie in der digitalen Welt ein Werk anscheinend nur noch als ewige „Work in Progress“ begreift und Partituren wie Computerprogramme als stets unperfekte Zwischenstände bis zur nächsten Version X.0 empfindet? Und es daher mit den Details nicht mehr so genau nimmt? Ich gebe zu, dass mich das deprimiert. Wirklich gute Kunst will Sorgfalt. Eher kann ich damit umgehen, dass mir die Studenten Kladdeskizzen zeigen und mir diese erklären (das kann oft spannender sein, als das fertige Resultat) – mir wäre das lieber als die zu schludrigen Partituren! Auch müssen Partituren im Entstehen natürlich noch nicht perfekt editiert sein, da darf schon Mal ein Dynamikzeichen mit irgendwas kollidieren. Aber eine aufgeschriebene Partiturseite sollte alles enthalten, was in eine Partiturseite gehört, und dazu gehört eben auch ein vorangegangener Arbeitsprozess, der die Sachen wirklich auf den Punkt gebracht hat und nicht in halbfertigem Zustand belässt. Sorgfalt ist ja kein unnötiger Drill – in der Entschleunigung und liebevollen Begutachtung entstehen ja genau die künstlerischen Einsichten, die ein Werk wirklich zur Perfektion bringen. Oder anders gesagt: Das Bessere ist der Feind des ganz gut Gehudelten. Insofern sollte ich vielleicht Preise für die Entschleunigung ausloben: ECTS-Sonderpunkte, wenn man die Partitur langsam und sorgfältig schreibt, anstatt alles husch husch mit Noten zu füllen. Schauen wir Mal, ob es hilft. ■ Moritz Eggert



Radikale Ansätze: der Komponist Alexander Schubert. Foto: privat

Technik außer Kontrolle

In Schuberts Konzept ästhetischer „Mehrpoligkeit“ werden Aspekte von „Pop-“ und „Hochkultur“ gleichermaßen hinterfragt und überspitzt, die Erfahrung einer Rave-Nacht in „Supramodal Parser“ (2015) ebenso wie die Rolle des Dirigenten in „Point Ones“ (2012), der vermittelt Bewegungssensoren an den Handgelenken selbst Klang hervorbringt und schließlich losgelöst von den Musikern in grotesker Überzeichnung seiner gestischen Mittel solistisch agiert. Häufig wird der Produktionsprozess dabei selbst zum Inhalt des Stückes, werden die selbstreferentiellen Aspekte künstlerischer Präsentation ironisch gebrochen: In „Star Me Kitten“ für Sängerin, variables Ensemble, Video und Elektronik (2015) gerät eine zunächst „seriös“ anmutende Powerpoint-Präsentation über die Zusammenhänge von Bild und Klang mit dem Ensemble als Demonstrationsobjekt zusehends aus den Fugen, bis die Vortragende sich in wirre Äußerungen und undurchsichtige Gesicherungen verstrickt, inklusive simuliertem Computerabsturz. Die inszenierte Destruktion technischer und inhaltlicher Verlässlichkeit, bei der die Dinge ein unkontrollierbares Eigenleben entwickeln, stellt die Relevanz medial vermittelter Information grundsätzlich in Frage.

Komplett aufgelöst hat Schubert den Werkcharakter samt Grenzen der Autorschaft im Projekt „Silent Posts“ (2016), das den Begriff des „Social Composing“ wörtlich nimmt – ein „community concept“, so der Initiator. Ausgehend von einem Basis-Entwurf von Schubert kann theoretisch jeder Interessierte eine Variante/Bearbeitung/Neudeutung erstellen und dabei nicht nur an den Schubert'schen Ausgangspunkt, sondern an jedwede Variante eines Bearbeiters im Sinne eines kreativen Schneeballsystems anknüpfen – Work-in-Progress als potentiell unendlicher Remix, bei der der Ausgangspunkt kaum noch erkennbar bleibt.

In den letzten Jahren geht es Alexander Schubert immer mehr um eine ganzheitliche Wahrnehmung artifizieller Räume und immer weniger um klassische Bühnen-Situationen mit ihrer klar eingeschriebenen Distanz von Publikum und Ausführenden. Im Zusammenhang von „Supramodal Parser“ erklärte er: „Was mich immer weniger interessiert, ist eine klassische Bühne zu haben, wo Musiker ihr Stück spielen, dann wird applaudiert und sie gehen wieder. Ich überlege mir: Was kann

ein Raum sein, wie kann ich ihn umdeuten? Welchen Erfahrungsmoment kann man daraus generieren? Wie kann man die Handlung des Musikmachens in Szene setzen? Wie kann man die Erfahrung des Publikums mitbeeinflussen?“ In der Konzertinstallation „Black Mirror“ (2016) im Rahmen des Luxemburger Rainy Days-Festival wurde ein mit Masken und spezieller Kleidung versehenes Publikum Teil einer bedrückenden Choreographie auf einem verfallenen Hotelgelände, die Lärm, Licht und Bewegung in einem nächtlichen Parcours zusammenbrachte – surreal, morbide und bedrohlich. Die Grenzen zwischen Publikum und Ausführenden, die oft direkt aufeinander reagieren mussten, wurden dabei an den Rand der Auflösung gebracht.

Einen besonders radikalen Ansatz verfolgt Schubert in seinem neuesten Projekt für das Osloer Ultima Festival, an dem das Publikum ebenfalls unmittelbar partizipiert. Für die Konzertinstallation „CONTROL“ werden die Besucher mit VR-Brillen, Kameras und Mikrofonen ausgerüstet und durchlaufen verschiedene Raumbenen, in denen sie die individuelle Wahrnehmung und Bewegung der anderen Mitbesucher per Anweisungen manipulieren und steuern können. In einem abschließenden „Überwachungsraum“ vermischen sich dann vorproduzierte Ereignisse und Live-Aktion zu einer Erlebnis-Melange, wo zwischen Täuschung und Realität nicht mehr unterschieden werden kann. Ein bedrückendes Szenario, das in der Staffellung verschiedener Wahrnehmungs-Hierarchien „die systemischen Strukturen von Kontrolle, Überwachung, Macht und Misstrauen thematisiert“. Es kann bei Schubert aber auch nach wie vor auf rein instrumentalem Wege explizit gesellschaftskritisch zugehen wie in „Black Out BRD“ für beliebige Kombination von Instrumenten (2017), praktisch ein „Negativ-Bild“ der Nationalhymne. Das Stück beruht auf der Idee, dass allein die Töne gespielt werden, die in der Nationalhymne im jeweiligen Takt nicht vorgesehen sind, was zu einer Folge dichter Clusterakkorde führt, die entweder allein oder im rhythmisch synchronen Verbund mit der Hymne gespielt werden können. In letzterem Fall führt dies logischerweise dazu, dass ständig alle 12 Töne gleichzeitig präsent sind und den patriotischen Ausgangspunkt praktisch „ausschwärzen“. In Zeiten staatlich inszenierter „Heimatliebe“ erhalten die so generierten Klangergebnisse ganz besonders giftige Konturen ... ■ Dirk Wieschollek