



SUBJEKT/OBJEKT

Setting für Konzertraum

3 VokalsolistInnen

12 InstrumentalsolistInnen

Performer

Zeichner

Christoph Herndler, Komposition

Markus Scherer, Setting

Christian Steinbacher, Text

Ensemble EIS

Bernhard Landauer, Countertenor

Judith Ramerstorfer, Sopran

Annette Schönmüller, Mezzosopran

Melissa Coleman, Violoncello

Yova Drenska, Akkordeon

Robert Gillinger-Buschek, Contraforte

Elaine Koene, Viola

Heinz-Peter Linshalm, Bassklarinette

Pia Palme, Subbassblockflöte

Stefanie Prenn, Violoncello

Ivana Pristasova, Violine

Roland Schueler, Violoncello

Petra Stump, Bassklarinette

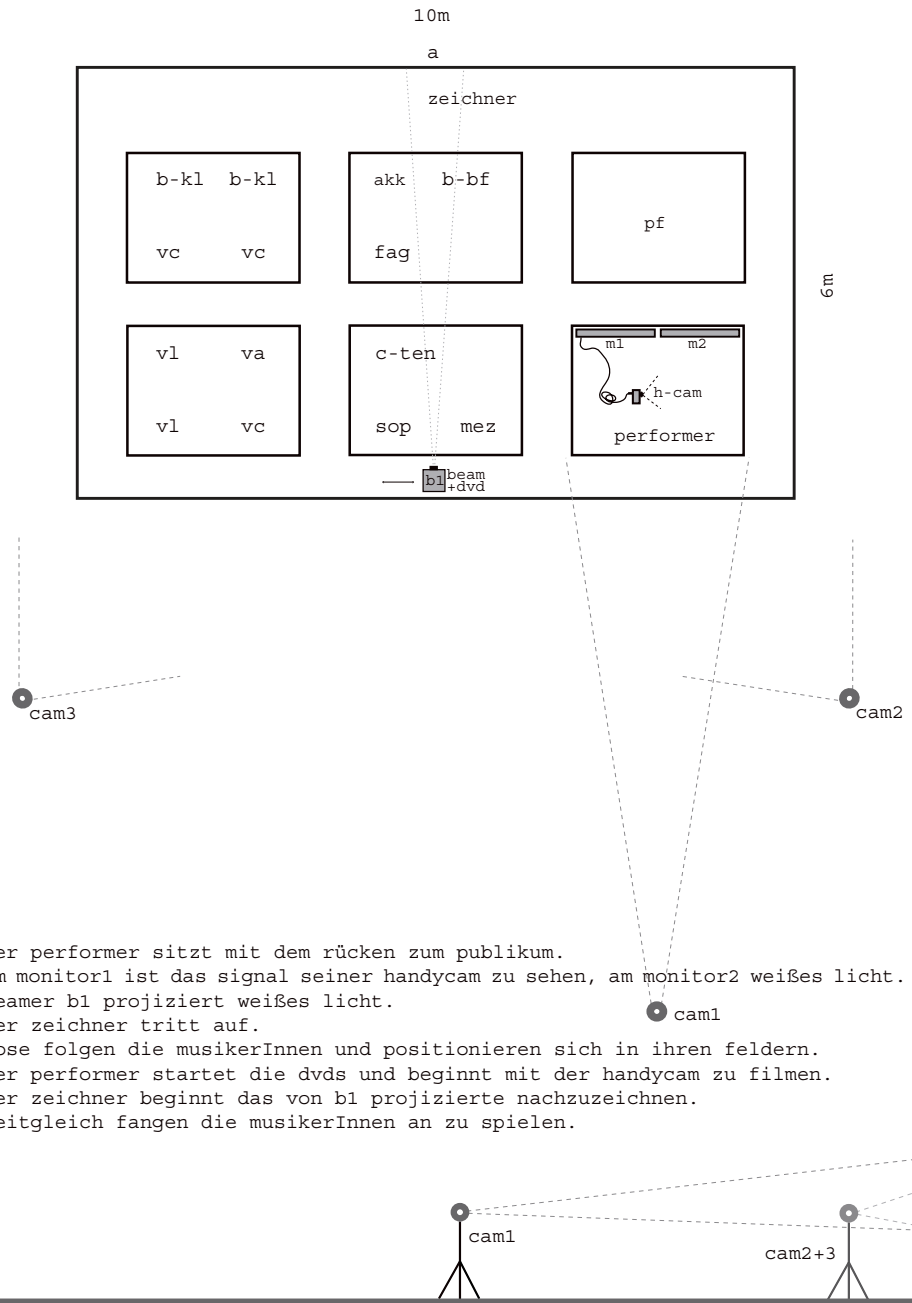
Thomas Wally, Violine

Manon-Liu Winter, Klavier

Josef Dabernig, Performer

Markus Schlee, Zeichner

Dienstag, 20.10.2009, 19:30 Uhr, Brucknerhaus Linz, Mittlerer Saal



der performer sitzt mit dem rücken zum publikum.
 am monitor1 ist das signal seiner handycam zu sehen, am monitor2 weißes licht.
 beamer b1 projiziert weißes licht.
 der zeichner tritt auf.
 lose folgen die musikerInnen und positionieren sich in ihren feldern.
 der performer startet die dvds und beginnt mit der handycam zu filmen.
 der zeichner beginnt das von b1 projizierte nachzuzeichnen.
 zeitgleich fangen die musikerInnen an zu spielen.



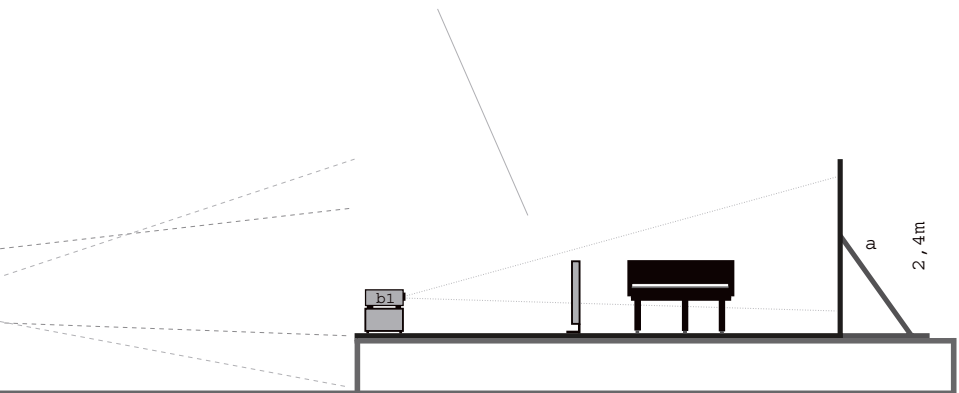
a



m1



m2



Die Sache selbst
Zu *subjekt/objekt*

*Ist es nicht herrlich, wie alles vorhersehbar gewesen sein wird, sobald wir es
später betrachten?*

Christian Steinbacher

Wenn Christoph Herndler, der bisher meist mit kammermusikalischen Besetzungen gearbeitet hat, daran geht, seine kompositorischen Ideen auf größere Apparate zu übertragen, dann stellt sich ihm nicht bloß die Frage der Verfügbarkeit von Produktionsmitteln, der Realisierbarkeit unter den Maßgaben und Zwängen des herrschenden Musikbetriebs. Die Überlegung, wie eine größere Anzahl von Musikern in einem Ensembleverband interagieren kann, führt direkt ins Zentrum seines musikalischen Denkens. Denn Herndler arbeitet nicht mit Partituren im herkömmlichen Sinne, die klar regeln, wie die einzelnen Stimmen zusammengefügt werden sollen und die Grundlage bilden für die ordnende Hand eines Dirigenten – und die auch die Organisation hochkomplexer Abläufe letztlich auf eine Frage von Professionalität und Disziplin reduzieren. Wenn Herndler Instrumentalisten und Sänger in Ensembleverbänden musizieren läßt, dann gibt es keine Hierarchien, und dann gibt es auch keine Partitur, aus der man Stimmen herauschreiben könnte, die dann die begrenzte Rolle des Einzelnen im Gefüge des großen Ganzen umreißen würden. Jeder Ausführende hat mit der Notationsgraphik jederzeit die gesamte »Partitur« vor Augen. Der formale Aufbau ist kein Rätsel, dem man sich durch Analyse erst nähern müßte. Er liegt offen zu Tage und jedem Musiker vor.

Nun ist die Institution Orchester mit dem kleinen Diktator, dem Dirigenten, an ihrer Spitze für die politisch denkenden, kritischen Köpfe unter den Komponisten natürlich schon länger eine Herausforderung. Seit den fünfziger Jahren gab es so manchen Versuch, die starre Hierarchie zu problematisieren, wenn nicht gar zu beseitigen, während jüngere Komponisten mit ihr wieder ihren Frieden gemacht zu haben scheinen – sicherlich wegen der lukrativen Kompositionsaufträge, aber auch wegen der Schwierigkeit, gegen die trägen Apparate überhaupt etwas auszurichten. Michael Gielen etwa, in dessen *Mitbestimmungsmodell für Orchester und Dirigenten* (1973) drei Dirigenten lediglich Vorschläge machen, schreibt: »Meine Hoffnung war, daß die Musiker die Schwäche eines anarchisch-individualistischen Aktionismus erkennen würden und deshalb Verabredungen trafen, quasi gewerkschaftlich. Doch das war weit gefehlt.« Auf die Gewerkschaften wird heute niemand mehr hoffen, aber auch radikalere Modelle scheiterten oft bei der Umsetzung. Seine praktischen Erfahrungen mit dem *Concert for Piano and Orchestra* von 1958, dessen Aufführungsmaterial aus einzelnen Stimmen besteht, die durch keine übergeordnete Partitur synchronisiert werden, résumierte John Cage so: »Ich muß einen Weg finden, die Leute freizusetzen, ohne daß sie albern werden.« Und wenn die Orchestermusiker nicht mei-

nen, den Komponisten, der doch ihr Befreier sein möchte, als dadaistischen Clown entlarvt zu haben, dann werden sie nicht albern, dann macht sich in der Regel Ratlosigkeit breit. Immer wieder scheitern Kompositionen, in denen begrenzte, aleatorische Freiräume angeboten werden, daran, daß gekonntes Improvisieren nicht zu den Angeboten zählt, welche die Orchesteroutine bereithält.

Heinz-Klaus Metzger kommentiert Cages »Abschaffung der Partitur« so: »Die Idee der Freiheit wird als Theaterstück vorgespielt – draußen gälte es unterdessen den Dirigenten umzubringen und die Partitur zu zerreißen, nach der die Welt sich auführt, dies kodifizierte Verhältnis der Stimmen ihres Kontrapunkts, durch den hindurch die Maschinerie der Herrschaft sich reproduziert.« Wenn nun einerseits das Theater der Freiheit als vergebliches symbolisches Handeln erscheinen muß, während Modelle, in die Praxis des Musizierens mit kompositorischen Strategien verändernd einzugreifen, regelmäßig *praktisch* scheitern, dann kann man – mit dem Wissen um diese Problematik im Hinterkopf – zu den Routinen zurückkehren, weil es ja anders scheinbar nicht geht. Oder man geht das Problem noch einmal neu und vielleicht noch grundsätzlicher an. Dafür hat sich Christoph Herndler im Gegensatz zu den meisten Komponisten seiner Generation entschieden. Er hat die Frage der Notation in den Mittelpunkt gerückt und ist von ihrer gesellschaftlichen Relevanz überzeugt. An der Wahl der Symbole und Codes entscheidet sich, was überhaupt aufgeschrieben werden kann. Wer an der herkömmlichen Notation aus Bequemlichkeit oder aus Kapitulation vor dem Betrieb *grosso modo* festhält und diese bloß um ein paar persönliche Sonderzeichen erweitert oder an manchen Stellen hinschreibt, die Musiker sollten jetzt mal kurz machen, was sie wollen, der wird aus dem Fahrwasser des überkommenen (hierarchischen) Notierens und Musizierens nur schwerlich herausfinden.

Herndlers Notationsgraphiken, die in ihrer schlichten Eleganz an geometrisch-abstrakte Kunst erinnern, sind Gerüste, mit Hilfe derer die unterschiedlichsten Gebäude errichtet werden können. Es ist nicht einmal gesagt, daß diese dann dem Komponisten gefallen müssen. So frei ist der Interpret einerseits. Herndler geht von keiner konkreten Klangvorstellung aus, schafft aber die Voraussetzung dafür, daß die unterschiedlichsten Klänge sich ereignen können. Eine bestimmte Klangvorstellung, einen bestimmten Geschmack will Herndler den ausführenden Musikern nicht aufzwingen. Seine Partituren sind so abstrakt, daß stilistisch höchst Unterschiedliches sich mit ihnen realisieren läßt. Das muß verstörend wirken, wo wir es doch gewohnt sind, dem Komponisten unsere Wertschätzung als dem Erfinder immer wieder neuer, möglichst ungewohnter Klänge entgegenzubringen. Herndler aber ist kein Erfinder in diesem Sinne, er ist ein Ermöglicher neuer Klänge. Seine Notationsgraphiken öffnen weite Möglichkeitsräume, wollen aber nicht Einfallstore für Zufall und Beliebigkeit sein. Wenn er keine Klänge festlegt, dann nicht, um zu betonen, daß jedes akustische Ereignis vom Straßenlärm bis zum Klang einer Violine als gleichwertig und gleichbedeutend betrachtet werden kann. Die Graphiken sollen schon ein präzises und konzentriertes Musizieren ermöglichen. Der Musiker trifft

Entscheidungen, belegt die abstrakten Zeichen mit Bedeutungen, aus denen für ihn Handlungsanweisungen resultieren und schränkt damit seine Freiheit auch wieder ein. Wenn er sich durch Herndlers Partitur bewegt, hat das mit Improvisation nichts zu tun. Sie zwingt ihn zwar dazu, einen Weg zu gehen – aber keinen bestimmten. *subjekt/objekt* – der Titel, den Markus Scherer seinem »Setting für Konzertraum« gegeben hat, in dem Christoph Herndler seine Arbeit mit den Instrumentalisten und Sängern situiert – bezeichnet auch das Spannungsfeld, in dem die mit den Herndler'schen Notationsgraphiken operierenden Ausführenden ein größeres Ensemble bilden. Wenn ein Orchestermusiker im Tutti zuviel individuelles Profil zeigen würde, dann würde der Gesamtklang darunter leiden. Dem kontrastierend gibt es dann wiederum Solo-Passagen, in denen genau das erwünscht und zugelassen ist. Bei Herndler hingegen sind Solo und ein quasi-orchesterlicher Zusammenklang die beiden Pole, zwischen denen instabile Gleichgewichte sich immer wieder aufs Neue herstellen müssen. Wie im Klavierkonzert von Cage gibt es keine übergeordnete Gesamtpartitur, aus der ein Dirigent sein Herrschaftswissen beziehen könnte. Anders als bei Cage liegt dem einzelnen Musiker aber nicht bloß seine Stimme vor, sondern die ganze Partitur als Notationsgraphik, mehr noch: Aufgrund der graphischen Verknappung vermag er die gesamte Form auf einen Blick zu erfassen. Dieses »Bescheidwissen vom Ganzen« (Herndler) emanzipiert ihn als Subjekt vom »Gesetz der Zwangsarbeit« (Metzger) und gibt ihm einen ganz anderen Rückhalt, wenn er sich ins Mosaik des Ensemble-Verbandes einordnet und damit tendenziell zum Objekt wird. Herndler spricht von der Unterordnung unter eine Form, die ihn »als Solist stehen läßt«.

Markus Scherer hat mit seinem Set einen Handlungsraum geschaffen, in dem dieses im Wortsinne radikale Musizieren sich ereignen kann. Das von ihm entworfene Raumelement, das als architektonisches Fragment einen white cube zitiert – den idealen, unbesetzten Raum, in dem die moderne, autonome Kunst in Erscheinung tritt –, betont die Künstlichkeit, wenn man so will auch das Theatralische des Agierens der Musizierenden auf dem Konzertpodium, macht damit aber nur auf den szenischen Aspekt von Vorgängen aufmerksam, die sich in diesem Kammermusiksaal auch sonst zu ereignen pflegen: Auftritte und Abgänge von Musikern, Hantieren mit Instrumenten, Spielen, Pausieren, Umblättern usw. Anders als etwa Mauricio Kagel mit seinem »instrumentalen Theater« zielen Scherer/Herndler aber auf keine theatralische Überhöhung, die durch Übertreibung die Rituale der Routinen kenntlich machen würde. Scherer baut einen Raum, der eine (Selbst)Reflexion der Aufführungssituation ermöglicht, ohne daß er in diese wie ein Regisseur eingreifen müßte.

Überhaupt wäre es ein Mißverständnis, *subjekt/objekt* als Musiktheater aufzufassen. Das Set ist kein Bühnenbild, und die Vokalsolisten verkörpern keine Rollen. Auch ist ihre Interaktion eine musikalisch motivierte und sollte nicht mißverstanden werden als Darstellung einer wie auch immer gearteten Personenkonstellation. Entsprechend »abstrakt« ist auch der Text von Christian Steinbacher, der naturwissenschaftliche

und philosophische Positionen und Beschreibungsmodelle anklängen läßt, ohne sie einer Personenrede anzuverwandeln. Der einzige wirklich als Darsteller in einer Rolle sich Bewegende ist der Performer – weiß geschminkt und somit als eine Art Harlekin so etwas wie der Prototyp des Künstlers. Seine Position ist in mehrfacher Hinsicht eine herausgehobene. Er ist bereits anwesend, bevor die Musiker und das Publikum den Konzertsaal betreten, und auf seinen Einsatz hin beginnt dann auch die Aufführung. Als einziger bewegt er sich in dem Set frei und steht so gleichsam metaphorisch für die Behauptung künstlerischer Freiheit. Mit einer Handkamera, deren Bilder auf einen Monitor übertragen werden, bestimmt er zudem die Sicht der Dinge.

Scherer weist den Musikern Felder zu, auf denen sie in Dreier- und Vierergruppen postiert sind. Die Abgrenzungen machen deutlich: Das Zusammenspiel im Ensemble muß erst über diese Grenzen hinweg erreicht werden. Auf die Rückwand des Raumelements, dessen Bespannung eine einzige große Graphik bildet, hat er einen Raumkörper gezeichnet, der als Kippfigur zwischen einer Innen- und einer Außenansicht erscheint. In diesen ambivalenten Raum werden über die gesamte Dauer der Aufführung hinweg Videos projiziert, welche die Musiker, die vorne auf der Bühne agieren, als Individuen in Freizeitkleidung zeigen, gleichsam neben ihrer Musikerrolle stehend. Ein Zeichner schließlich hält die Umrisse der in den Videos erscheinenden Figuren fest – dokumentarisch wie ein Gerichtszeichner. Scherer begreift dieses Zeichnen als »Darstellung der Zeit«. Das Vorhandensein der zeichnerischen Spuren am Ende der Aufführung wäre dann der Beweis, daß in diesem Raum überhaupt etwas stattgefunden hat. Das alte Medium Zeichnung erscheint vertrauenswürdig angesichts der Flüchtigkeit der technischen Bilder, die schnell wieder verschwunden sind. Live-Situation und medial vermittelte Aktion werden so in Scherers Setting vielfältig aufeinander bezogen und ineinander gespiegelt.

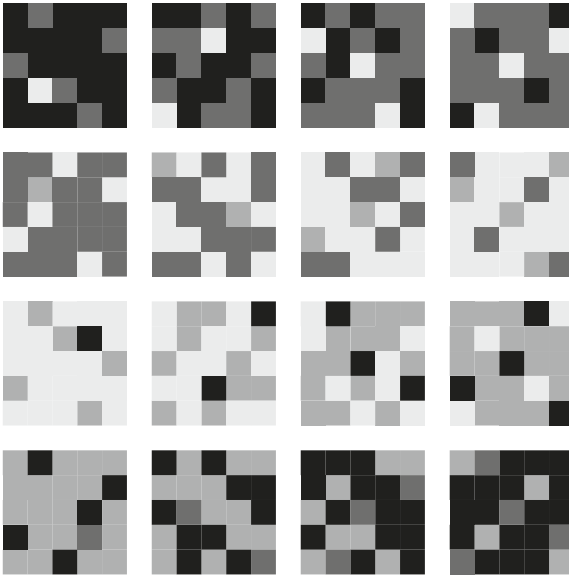
Christian Steinbacher hat seine poetischen Texte, die Herndler in die dem gesamten musikalischen Geschehen zugrundeliegende Notationsgraphik so eingearbeitet hat, daß daraus so etwas wie Singstimmen entstanden sind, ausgehend von Textmaterial geschrieben, das Markus Scherer ausgewählt hat. Die drei Quellen umreißen somit einen weiten theoretischen Resonanzraum, der die Grundlage für das die Subjekt-Objekt-Thematik umkreisende Setting bildet: eine Begriffstabelle aus einer empirischen Studie über Objektbeziehungen von Tilmann Habermas, farbliche Beschreibungen verschiedener Gewebearten aus einem Pathologie-Lehrbuch sowie Auszüge aus dem Vortrag *Der Ursprung des Kunstwerks* von Martin Heidegger, erstmals gehalten 1935. Unterschiedlicher könnten die Texte kaum sein – einerseits der distanzierte klinische Blick, andererseits der einflußreiche Ästhetiker und Parteigänger der Nationalsozialisten, der in seinem Vortrag die »Dinghaftigkeit« von Kunstwerken traktiert: »Die Werke sind so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch. Das Bild hängt an der Wand wie ein Jagdgewehr oder ein Hut. Die Werke werden verschickt wie die Kohlen aus dem Ruhrgebiet und die Baumstämme aus dem Schwarzwald.« Zu Scherers Setting, das eine Reflexion und Problematisierung der

Aufführungssituation leistet, tritt mit Christian Steinbacher ein Autor, für den die Meta-Ebene des Nachdenkens über die Text-Genese ein selbstverständlicher Bestandteil seines Schreibens ist. Deutlich wird das beispielsweise in seinem kleinen Prosaband *Wangerl, abgehoben* (Wien 2005), dessen Untertitel »Vom Zurechtbiegen und Stehen Lassen« diesen Aspekt deutlich hervorhebt und in dem der Text von ständig neuen und unerwarteten Assoziationen und Abschweifungen in Bewegung gehalten wird. Der 8. von insgesamt 13 Abschnitten beginnt so: »Aber man muss sich entscheiden. Und selbst in einem Text wie diesem, der sich nicht nur an vorab gewählte Determinanten hält. Denn wenn du dir schon eine Pfütze ausdenkst, willst du doch auch reinsteigen, nicht? Es ist ja kein Unterschied, ob wer seine Recherchen zu einer Figur oder zu einem Wortfeld tätigt und das dann zusammenführt. Hauptsach, die Kerle da sehen sich wieder irgend eine Aufgabe erfüllen. Alles zu Radieschen und so, meint der Krämer. Doch ein Text wächst auch so. Und im Prinzip ins Unermessliche. Bis du ihn kappst.« In *subjekt/objekt* nähert sich Christian Steinbacher seinem Material mit einem rhetorischen Gestus, der den Texten für die drei Sänger einen monologartigen Charakter verleiht, ohne daß dahinter so etwas wie eine Rolle oder eine eindeutige Sprecherposition kenntlich würde. Christoph Herndler spielt nun verschiedene Stadien der Präsenz von Steinbachers Text durch, der mal dem musikalischen Geschehen amalgamiert wird, mal zu deutlicherer Wahrnehmbarkeit artikuliert auftaucht. In einem Epilog ereignet sich mit prägnant verknapptem Textmaterial dann beides gleichzeitig. Herndlers »abstrakte« Notation garantiert dafür, daß Musik und Text immer deutlich distinkte Ebenen bleiben, daß das musikalische Geschehen der Semantik nicht illustrierend hinterherhinkt. Ausgeschlossen ist es freilich auch nicht, daß an der einen oder anderen Stelle Text und Musik sich gegenseitig schlaglichtartig beleuchten – das müßte sich dann allerdings schon auf einem Weg, den sich ein Musiker durch die Partitur gebahnt hat, zufällig ergeben haben. Theodor W. Adorno, der große Antipode Heideggers, dachte den »Dingcharakter« des Kunstwerkes in seiner *Ästhetischen Theorie* dialektischer: »Partituren sind nicht nur fast stets besser als die Aufführungen, sondern mehr als nur Anweisungen zu diesen; mehr die Sache selbst.« Herndler will mit seinen Partituren ein System schaffen für die Verwandlung einer Sache in eine andere, wie er sich ausdrückt. Als bedeutender und schwieriger Schritt erscheint in diesem musikalischen Denken nun die Auseinandersetzung mit der Frage, ob und wie die Arbeit mit Solisten und Kleingruppen sich ausdehnen läßt auf größere Verbände. Als entscheidende Voraussetzung, diesen Schritt wagen zu können, erweist sich das von Markus Scherer konzipierte »Setting für Konzertraum«, werden darin doch bereits zentrale Fragestellungen angesprochen und reflektiert, die sich auch für den Komponisten stellen, der mit seiner anderen Weise zu notieren dahin gelangen will, die musikalische Praxis und letztlich auch das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft anders zu denken.

Florian Neuner

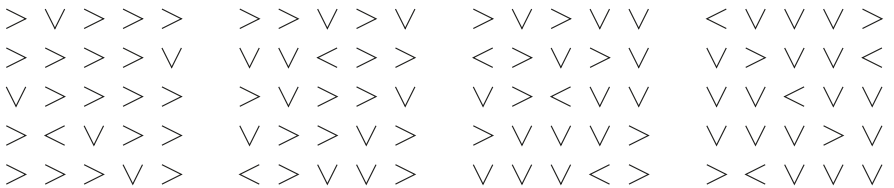
Darstellungsvarianten der „Partitur“ zu SUBJEKT/OBJEKT

„Partitur“ als Graustufendarstellung der Form



Reduzierte grafische Darstellung der „Partitur“ durch Pfeile:

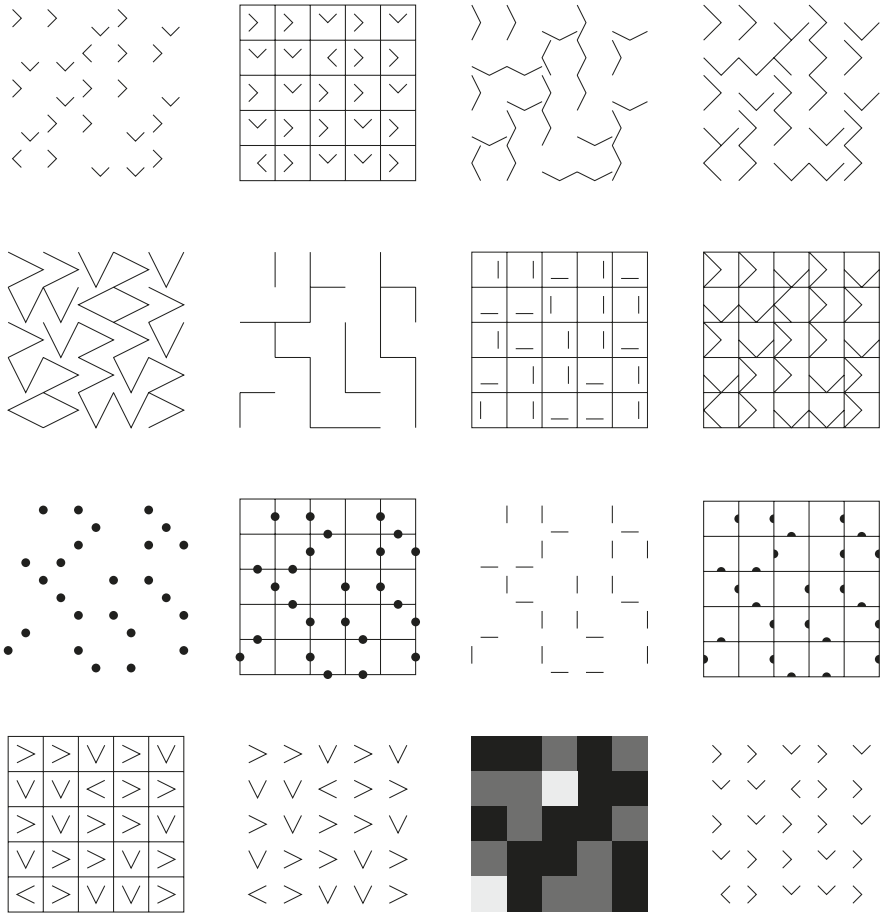
Die in 4 Quadranten angeordnete Pfeilgruppe entspricht der 1. Zeile der oberen Abbildung. Durch Drehen der Pfeilgruppe entstehen Zeile 2, 3 und 4.



Die MusikerInnen spielen direkt aus der abgebildeten Form, die sie im Verlauf der Aufführung immer wieder auf die nächste Seite drehen. Es resultiert ein „Verwandlungszyklus“, der sich durch verändertes akustisches Material ständig anders abbildet.

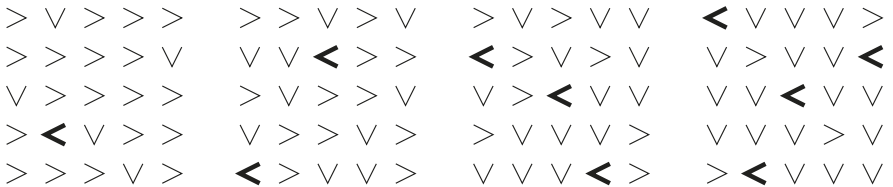
Jede Notation hat Qualitäten, die sich durch keine andere Notationsform ersetzen lassen:

Im Folgenden sind grafische Varianten abgebildet, die ein und dieselbe formale Konstellation fixieren. Sie zeigen, wie das Auge, je nach Notation, die grafischen Sachverhalte unterschiedlich bemißt, woraus sich wiederum unterschiedliche musikalische Inhalte konstruieren lassen. Denn die MusikerInnen lesen hier direkt die Form, und nicht „formvermittelnde“ Zeichen, aus denen z.B. die herkömmliche bzw. herkömmlich erweiterte Notenschrift besteht.



Die Musik zu SUBJEKT/OBJEKT entwirft sich allein aus der Notationsgrafik, die auf den nächsten Seiten detaillierter erklärt ist.

Christoph Herndler
 Notationsgrafik zu SUBJEKT/OBJEKT
 Textausschnitt aus der Spielanleitung



Die Form der Grafik erfasst mittels Kriterien der Häufigkeit einen Übergang vom Einen zum Anderen.

Das Grundelement der Notationsgrafik bildet ein Pfeil, der in 4 verschiedene Richtungen zeigen kann (oben, rechts, unten, links).

Durch Drehen der Notationsgrafik verändert sich die Richtung, in die die Pfeile zeigen und somit auch deren Bedeutung.

In jeder der 4 möglichen Positionen der Grafik erscheinen immer nur 3 Richtungen der Pfeile; dabei erscheint eine der 3 Pfeilrichtungen HÄUFIG, die andere MÄSSIG und die dritte SELTEN.

Die quadratisch angeordneten Pfeile verändern ihre Häufigkeit in folgender Weise:

- alles HÄUFIGE WIRD SELTEN
- alles MÄßIGE WIRD HÄUFIG und
- alles SELTENE WIRD MÄßIG

Dreht man nun die Notationsgrafik auf die nächste Position, so setzt sich dieser Prozess der Verwandlung nahtlos fort.

LESERICHTUNG:

Die 4 quadratischen Pfeilgruppen werden immer beim gleichen Quadrat zu lesen begonnen.

Innerhalb eines Quadrats können die Zeilen oder Spalten beliebig gereiht werden. (Steht die Notationsgrafik „am Kopf“, müssen die Quadrate demnach von rechts nach links gereiht werden.)

KLANGWAHL:

Den 4 Richtungen (rechts, unten, links, oben) werden Klänge, Töne oder Geräusche zugeordnet, die je nach Position der Notationsgrafik durch die jeweiligen Pfeile aktiviert werden.

Das gewählte Material muss so beschaffen sein, dass es beim wiederholten Auftauchen identifizierbar bleibt – d.h. es kann Klangmaterial gewählt werden, das sich präzise wiederholen lässt (Ton), aber auch eines, das in sich „unscharf“ und „variabel“ ist, immer aber als das gleiche wiedererkannt werden kann.

Weiters kann den Pfeilrichtungen auch „Stille“ zugeordnet werden.

SPIELZEIT:

Die zeitliche Aneinanderreihung der Klänge liegt keiner Metrik zugrunde und soll daher frei sein – manchmal dichter, manchmal loser.

Grundsätzlich ist die Zeit durch das Material selbst festgelegt (ruhige Klänge, unruhige Klänge, etc.).

Stehen Pfeile gleicher Art hintereinander, so wird je nach Beschaffenheit des Materials der Klang entweder gemäß der Anzahl der Pfeile wiederholt oder dem entsprechend länger gehalten.

DER NEUE KLANG:

Durch die erste Drehung der Notationsgrafik tritt jeweils die zuvor fehlende Pfeilrichtung in Erscheinung. Dieser Pfeilrichtung, die immer als fett gedruckt erscheint, kann nun auch ein NEUER KLANG zugeordnet werden.

Texte von Christian Steinbacher zu SUBJEKT/OBJEKT

Auszüge

STIMME 1

[*Stimmmarkierung*: Erkennen heißt mir vorerst Zuweisen, Besetzen. / Dass es mich sicher macht, mich dorthin, dahin stellt. / Warum und Weil sind meine Instrumente./ Auf dräng persönlich ich die Note dem Objekt.]

Auszüge aus dem STIMMVERLAUF 1 mit Material von Tilmann Habermas
(143 Zeilen)

[Zeile 1–18:]

Weil es mir etwas bedeuten will
Weil es mir Sicherheit, Halt
Oder auch nur ein Bild meiner selbst
Werde ich reflektiert von dem Lappen
Nehme ich gerne wo teil
Leih ich mir selber ein Ohr
Steh in Distanz dann zur Schar
Oder reih mich auch ein
Trage das Kleid nur genau so
Oder sperr es jetzt weg
Reicht übern Rand doch kein Teller
Tand, der lässt mich verweilen
Werd ich reflektiert von dem Lappen
Weil mir das etwas bedeutet
Doch es nimmt nicht wahr, hält nur fest
Will sich immerzu nur vergewissern
Hätte ich mich dann beruhigt
Oder auch unabhängig von andern

[Zeile 94–110:]

Aus echter Fallschirmseide, nun ja
Ha welch Residualkategorie
Vor dem Aus- oder Einschluss
Nun, je stärker man ein Objekt auflädt
Nämlich symbolisch bedacht
Umso individueller und eben auch stärker
Wird das dem Austausch entzogen
Nein kein Fingerhut, keine Mütze
Sondern schon ein ganzes Trapez voller Flieger

O, das will uns stehlen die Show
O, das stellt mich aus und zur Schau
Um euch eine zu verpassen, wenn ihr mich schneidet
Habe ich immer eine Kralle dabei
Also Interpretation, Überhöhung
Dass die alte Tass dann auch bricht
Wie mein falsches Gebiss, mein Pokal
Lass das doch mal weg, lass das weg

Auszug aus dem STIMMVERLAUF 2 (66 Zeilen)

[Zeile 43–60:]

Batterien für mein Glücksschwein
Lilienporzellan für Gäste
Reste Scherben alte Pullis
Funktionslose Gerätschaft
Vormals Tisch- und heute Stuhlbein
Einzel- und Erinnerungsstücke
Du mein Türschild, du mein Spanner
Und ihr Gummibänder aus Arkansas
Und ihr Whiskybecher aus der Lausitz
Ein Geschenk ist keine Spende
Käsereiben aus Italien
Finnländische Waschhandschuhe
Alles bestens, alles echt hier
Krauseminze nur aus Frankfurt
Fußmatten frisch aus der Eifel
Stahlstecknadeln nur mit Saummaß
Seifenblock mit Schneidedraht nur
Und aus Duroplast die Schüssel

STIMME 2

[*Stimmmarkierung*: Erkennen heißt bei mir Betasten, Auseinanderziehen, / heißt manchmal Messen, jedenfalls kein Hinterfragen. / Ich taste vor mich durch die Welt, belass das Fleisch / als Fleisch, mir ist kein Weil, kein Dass, mir ist Wohin und Für.]

Auszüge aus dem STIMMVERLAUF 1 mit Anleitungen für ein Abletern,
Befunderhebung (143 Zeilen)

[Zeile 5–22]

Und? Platz's, das Leder? Willst's reißen?
Wirst du dann kläffen, wirst schnurren?
Stellt es auf hier bloß noch ein Fell?
Schnell hoch hier das Fett bloß dahinter?
Heißt, was kein Hühnchen rupft, Schöpfer?
Kerzengerad sinkt solch Spuk?
Spannt den Bogen wer weiter?
Glimmt etwa ein Hintern noch nach?
Langt versprengt nur die Sohle?
Und schon prasselt die Schnur?
Oder auch nur das Fett da dahinter
Sind die aber meist mager vorab schon
Das Band vom Schuh, wie es reißt
Stracks meldet sich ein Schnurren zum Schnürwerk
Da platzt auch schon das Leder, und hoch
Schnellen selbst aus dem Unterbett Fäden
In federloser Zeit, wo doch nichts
Mehr im Kreuz, da, es sticht

[Zeile 28–45:]

Aber vorerst abgekehrt werd hier
Zusammengelegt wird erst später
Den Einschnitt auseinanderziehn lässt
Ja das lässt was erkennen
Auf stumpfe Art löst du's ab
Oder wolltst du's besorgen durch Abschlag
Eigentlich doch vorteilhaft, wenn was frei liegt
Ja da werden Knochen schnell schmierig
Ein Faden zur Hand kann nicht schaden
Befunderhebung! Organe!!
Und um ihr Gewicht zu erhöhen
Wird mit Wasser begossen

Um die Krone des Darms nicht zu verletzen
Wird gesättigt, gesägt
Werden die Knochen schnell schmierig
Abgeschnitten, bewahrt auch
Und dann unser absichtliches Begießen
Um das Gewicht zu erhöhen

Auszug aus dem STIMMVERLAUF 2 (66 Zeilen)

[Zeile 30–47:]

entschieden schummrig
entschlossen spröde
behutsam enervierend
eloquent zaghaft
akkurat nebenbei
bestenfalls bügelfrei
angespannt lässig
sturzfrei genoppt
die Organe eines Schwergewichtigen
und die eines zarten Mädchens
sind wohl unterschiedlich groß
aber jeweils entsprechend
entsprechend, entsprechend
ziemlich ungenau betreten
voller Absicht unbefangen
munter folgsam bloß mit Rückgrat
übersprungen aufgehoben
grob manierlich unverschraubt

STIMME 3

[*Stimmmarkierung*: Ich spiel den Arm- und Kronleuchter des Denkens / Erkennen heißt mir Annehmen und Abstrahieren, / heißt Folgern, aber nicht mit Weil, mein Wort heißt Dass, / ich steh auf Einzahl, auf die eine Welt, auf Konsistenz.]

Auszüge aus dem STIMMVERLAUF 1 mit Material von Martin Heidegger
(143 Zeilen)

[Zeile 22–39:]

Und dass steht stets was zusammen
Zeug, des Zeugseins entkleidet
Also dass, nämlich dass
Oder dass etwas wie etwas
Also auch in dem, was bleibt restlos
Die Gedanken raunen und haften
Je nach ihrer Weise und Weite
Oder vor einer Weihe zum Wesen
Bis Verlässlichkeit folge
Oder eben das, was zusammen
Kommt Gebrauchen selbst in Vernutzung
Dass es eben auch zwecklos gedeih
Und nicht nur abgesunken wie Zeug
Eben dass bloß darin ein Ding
Keineswegs geölt wird manch Fisch hier
Werden höchstens Kapern gekapert
Nicht ist uns unbekannt jenes
Was gibt, aber zugleich auch verursacht

[78–95:]

Hinweg die Flecken, die flattern
Oder blind singen vom Schwenkarm
Betrachtung, heut oder morgen
Aber ihr Dauern, ihr Kernsein
Und ihr Ständiges auch
Denn das Farbige oder das Harte,
Das Tönende, Massige gleichwohl
Ist dann die Form mitgesetzt schon
Dass da etwas mit etwas
Dass es zusammensteht wirklich
Mit dem uns das Ding dann auch angeht
Was ihnen ihr Ständiges gibt

Was die Art ihres sinnlichen Andrangs verursacht
In den Lagen, die nicht mehr
Wenn drauf bloß ein Schaltelement
Was dem Besitz widerstrebt
In den Lagen, die nicht mehr
Dann uns reifen wollten zur Beule

Auszug aus dem STIMMVERLAUF 2 (66 Zeilen)

[Zeile 22–39:]

Wie über alles!
Wie zu Gesicht!
Wie grüner Klee!
Wie aufschlussreich!
Wie unbedacht!
Wie offensichtlich!
Wie unverbrüchlich!
Wie kurz vorm Abflug!
Wie später auch noch!
Wie ehemdem!
Wie immerdar!
Wie unversehens!
Wie unverdrossen!
Wie ungefähr nur!
Wie kaum bemerkt!
Wie ohne Abstand!
Wie aus der Bahn!
Wie bloß verständlich!

ALLE DREI GEMEINSAM: EPILOG

Die eine Mitte, sie platzt, es sind
der Zentren viele, 's kippt allemal,
ein jedes war doch noch immerzu
Abweichung bloß, 's gilt so auch für mich

So wie der Text von Teil 1 und Teil 2 bei allen 3 Stimmen unterschiedlich ist, werden auch im Epilog die 4 Textzeilen auf Stimme 1, Stimme 2 und Stimme 3 aufgeteilt:

Stimme 1: DIE EI- NE MIT- TE, SIE PLATZT, ES SIND DER ZEN- TREN VIE- LE

Stimme 2: 'SKIPPT AL- LE- MAL, EIN JE- DES WAR DOCH NOCH IM- MER- ZU

Stimme 3: AB- WEI- CHUNG BLOß, 'S GILT SO AUCH FÜR MICH

Im Gegensatz zu Teil 1 und 2 werden im Epilog die Wörter ständig wiederholt. Dabei werden die einzelnen Silben auf die Notationsgrafik projiziert, die von den SängerInnen kontinuierlich von der einen auf die andere Seite gedreht wird (bis sich der Kreis schließt).

In Teil 1 und 2 jedoch sind die gedrehten Zeichen, auf Grund des sich nicht wiederholenden Textes, direkt über den Silben abgebildet (nicht die SängerInnen drehen die „Partitur“, sondern die Zeichen sind gedreht):

STIMME 1

Übertragung der Notationsgrafik
in Position 1
auf den Stimmverlauf 1
[Zeile 1–13]

>	∨	>	>	>
Weil	es	mir	et-	was
>	>	>	>	∨
be-	deu-	ten	will	Weil
∨	>	>	>	>
es	mir	Si-	cher-	heit,
>	◀	∨	>	>
Halt	O-	der	auch	nur
>	>	>	∨	>
ein	Bild	mei-	ner	selbst

>	>	∨	>	∨
Wer-	de	ich	re-	flek-
∨	∨	◀	>	>
tiert	von	dem	Lap-	pen
>	∨	>	>	∨
Neh-	me	ich	ger-	ne
∨	>	>	∨	>
wo	teil	Leih	ich	mir
◀	>	∨	∨	>
sel-	ber	ein	Ohr	Steh

>	∨	>	∨	∨
in	Dis-	tanz	dann	zur
◀	>	∨	>	∨
Schar	O-	der	reih	mich
∨	>	◀	∨	∨
auch	ein	Tra-	ge	das
>	∨	∨	∨	>
Kleid	nur	ge-	nau	so
∨	∨	∨	◀	>
O-	der	sperr	es	jetzt

◀	∨	∨	∨	>
weg	Reicht	ü-	bern	Rand
∨	>	∨	∨	◀
doch	kein	Tel-	ler	Tand,
∨	∨	◀	∨	∨
der	lässt	mich	ver-	wei-
∨	∨	∨	>	∨
len	Werd	ich	re-	flek-
>	◀	∨	∨	∨
tiert	von	dem	Lap-	pen

STIMME 2

Übertragung der Notationsgrafik
in Position 2
auf den Stimmverlauf 1
[Zeile 13–26]

∨	∨	<	∨	∨
sprengt	nur	die	Soh-	le?
∨	▲	∨	∨	<
Und	schon	pras-	selt	die
∨	<	∨	∨	∨
Schnur?	O-	der	auch	nur
<	∨	∨	∨	∨
das	Fett	da	da-	hin-
∨	∨	∨	<	∨
ter	Sind	die	a-	ber

▲	<	∨	<	∨
meist	ma-	ger	vor-	ab
∨	∨	<	<	∨
schon	Das	Band	vom	Schuh,
<	∨	∨	▲	<
wie	es	reißt	Stracks	mel-
<	<	∨	∨	∨
det	sich	ein	Schnur-	ren
∨	∨	<	∨	<
zum	Schnür-	werk	Da	platzt

<	∨	<	▲	∨
auch	schon	das	Le-	der,
<	<	∨	∨	<
und	hoch	Schnel-	len	selbst
<	<	▲	<	∨
aus	dem	Un-	ter-	bett
▲	<	<	∨	<
Fä-	den	In	fe-	der-
∨	∨	<	<	<
lo-	ser	Zeit,	wo	doch

∨	<	<	<	▲
nichts	Mehr	im	Kreuz,	da,
▲	<	<	∨	<
es	sticht	Und	al-	le-
<	<	▲	<	<
mal	durch	'nen	Längs-	schnitt
<	∨	<	<	<
Der	vom	Kinn	hin-	ab
<	<	<	▲	∨
bis	zum	Af-	ter	Dass

STIMME 3

Übertragung der Notationsgrafik
in Position 3
auf den Stimmverlauf 2
[Zeile 33–47]

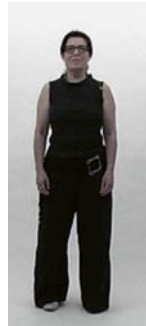
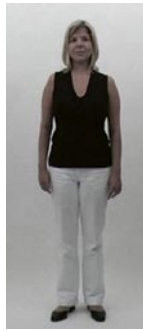
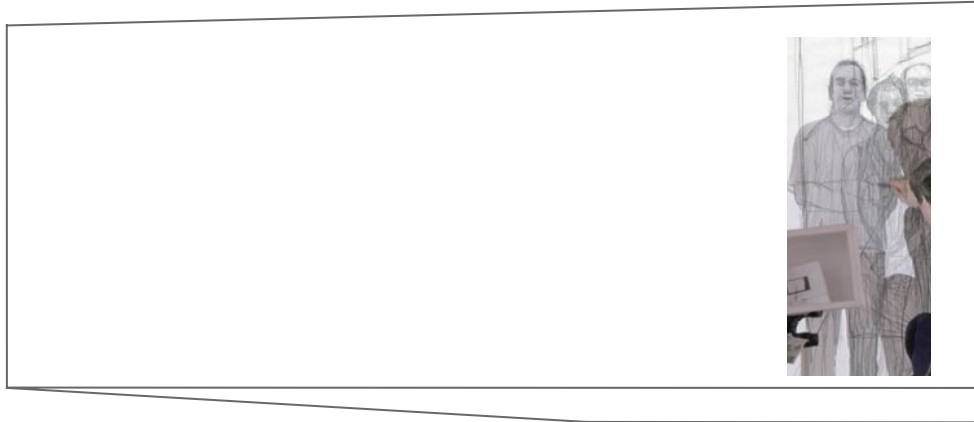
<	∧	<	<	<
un-	ver-	sch-	-	-
<	<	∧	➤	<
ens!	-	Wie	un-	ver-
<	<	<	<	∧
dros-	-	-	-	sen!
∧	<	<	<	<
Wie	un-	-	-	-
<	<	<	∧	<
ge-	-	-	fähr	nur!

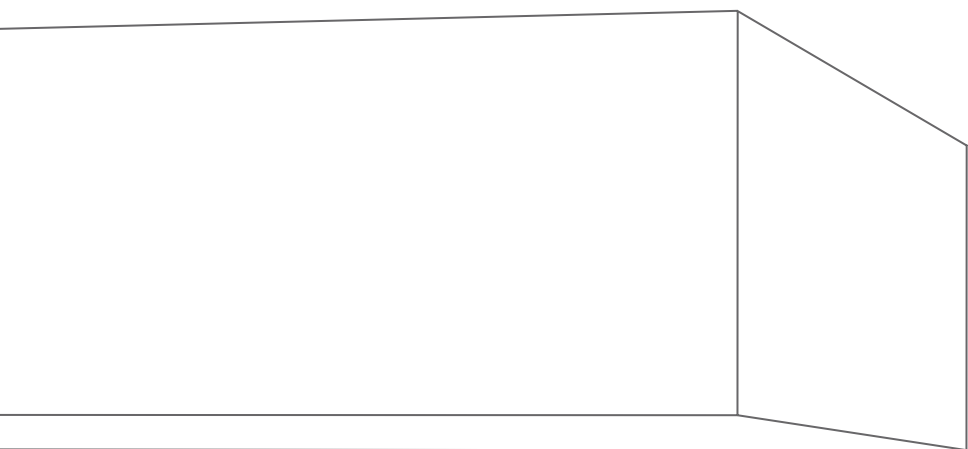
<	∧	∧	<	➤
Wie	kaum	-	be-	merkt!
<	∧	<	<	∧
Wie	oh-	ne	-	Ab-
∧	<	<	∧	<
stand!	Wie	-	aus	der
<	<	➤	∧	∧
Bahn!	-	Wie	bloß	-
∧	<	∧	Wie	<
ver-	ständ-	lich!	Wie	-

<	➤	∧	∧	∧
mit-	ge-	han-	-	-
<	∧	∧	∧	<
gen!	Wie	-	-	un-
∧	∧	➤	<	∧
be-	-	fan-	gen!	Wie
∧	<	∧	<	➤
hin-	ter-	rücks!	Wie	aus-
∧	∧	<	∧	<
ge-	-	las-	sen!	Wie

∧	∧	∧	➤	<
Schall	-	-	und	Rauch!
∧	<	∧	-	∧
Wie	un-	ver-	-	-
∧	∧	➤	∧	∧
dor-	-	ben!	Wie	-
➤	∧	∧	<	∧
wild	ge-	-	wor-	den!
<	∧	∧	∧	➤
Wie	un-	-	-	er-

a, raumkörper 2,4m x 10m, tusche auf tyvek





musikerInnen, videostills

Oberbank
3 Banken Gruppe



**Im Leben wie auf der Bühne:
Das Niveau bestimmt
über den Erfolg.
Oberbank Private Banking.**

VERANTWORTUNG 140 JAHRE
OBERBANK

www.oberbank.at

**BRUC
KNER
HAUS**

Medieninhaber: Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH,
Brucknerhaus, Untere Donaulände 7, 4010 Linz
LIVA – Ein Unternehmen der Stadt Linz
© 2009 Brucknerhaus & Autoren
Konzeption/Grafik: Ch. Herndler, M. Scherer

Besonderen Dank an:

Sabine Gruber, Karin Haas, Georg Oberhumer, Roland Schueler, Heimo Watzlik, MKH Wels, MUSA, Spielraum Gaspoltshofen