



Christian Höller

Schatten hören, Echos sehen

zu Christoph Herndlers und Markus Scherers „Übergangsraum 50min“

Zeichen wird zu Musik wird zu Programm wird zu Schrift wird zu Projektion wird zu Raum wird zu Zeichen wird zu Klang. Und so fort, nicht nur linear, sondern quer durch alle diese Komponenten hindurch. Wobei die Einzelteile, so man sie überhaupt auseinander halten kann, unablässig neu miteinander verwoben werden – Strukturen bildend, Strukturen brechend, Neustrukturierungen der Gesamtanordnung in Aussicht stellend.

Es fällt nicht leicht, im multikompositorischen Gefüge von „Übergangsraum 50min“ einen klaren Ausgangspunkt festzumachen. War da zunächst die musikalische Vorlage von Christoph Herndler, seines Zeichens mehr an offenen, Form generierenden Anweisungen interessiert als an fertigen Kompositionen? (So zumindest hält es der Titel seines Werks „Dial geh auf, offm bist“ programmatisch fest.) Oder waren es die Textfragmente von Christian Loidl, dessen „Kleinstkompetenzen – Aufzeichnungen aus einer geheimen Kindheit“ Herndlers Partitur zugrunde liegen? (Eine Grundlage, die nur partiell besteht, ohne dass die Musik den Text vollends in sich aufnehmen würde.) Oder war es das räumliche Arrangement von Markus Scherer, der eine Vielzahl von medialen Aspekten – Video-projektion, Live-Videoschaltung, Wandzeichnung, die Platzierung der Musikerinnen – miteinander kurzschließt, um der Musik, aber nicht nur ihr, einen kongenialen Aufführungsraum zu eröffnen? Oder war es gar ein fiktives Publikum, dessen mentales Navigieren durch die dichten medialen Verschaltungen Settings wie den „Über-

gangsraum 50min“ überhaupt erst mit entstehen lässt.

Die Gesamtanordnung von „Übergangsraum 50min“ als multimedial (und in seinem Crossover-Ansinnen als der Zeit entsprechend) zu bezeichnen, wäre eine Untertreibung. Denn weniger als um die bloße Gleichzeitigkeit von Musik, Rauminstallation, Video, Zeichnung und Publikumsinteraktion geht es um ein Ineinander all dieser Komponenten. Gravitationsfelder, die im Rahmen der Aufführung Mischungen und Überlagerungen, aber auch Brechungen und Abspaltungen im Verhältnis zueinander eingehen. Wobei die räumliche Einfassung, sei es durch den bühnenartigen Boden, auf dem sich die Ausführenden ohne strikte Abgrenzung vom Publikum bewegen, oder die perspektivische Raumzeichnung an der Wand, die den Bildrahmen für den Zeichner und den Video-Beam markiert, ein disparates Auseinanderstreben verhindert. Auf musikalischer Ebene wird eine ähnliche Art der Einfassung durch Herndlers drei Partituren gewährleistet, wovon jeweils zwei jeder der drei einzelnen Musikerinnen vorliegen: Bestehend aus Textsplittern, einem grafischen Notationssystem und einer drehbaren, multipel lesbaren Rasterstruktur wirkt sie dem klanglichen Auseinanderdriften entgegen, während sie gleichzeitig ein Maximum an Freiräumen zulässt.

Das Ensemble aus Sopran, Violine und Bassklarinette arbeitet sich solcherart durch die komplexe Partitur, gemäß der Satzfragmente wie „Alte Frau macht die Augen zu“ nicht bloß stimmlich, sondern auch – als grafische Direktiven verstanden – in instrumentale Tonspuren übersetzbar sind. Gleichzeitig wird dem Gesang durch mehrschichtige, mental nur schwer zu „prozessierende“ Anweisungen ein Maximum an Spontaneität abverlangt, woraus ein hoher Grad an Polyphonie resultiert. Im Zusammenklingen und (wieder-

holten) Auseinanderfallen der einzelnen Elemente bildet sich eine Art Meta-Struktur ab, deren Wechsel von Verdichtung und Entspannung, von Kontraktion und Distraction, den entscheidenden Reiz des polymorphen klanglichen Gebildes ausmacht. Dass leicht zeitverzögert eine vorab aufgenommene Version des Musikstücks eingespielt wird, verstärkt den Effekt einer echoartig versetzten, in Spannung zu sich selbst stehenden Doppelung.

Ähnliches passiert auf der Ebene der Videoprojektion und der links davon in Echtzeit entstehenden Text-Zeichnung (letztere ebenfalls nach der Partitur von Herndler). Das Video, neben der Musikzuspielung die zweite vorab gefertigte und in den Live-Mix eingespeiste Komponente, zeigt, wie Scherer sich langsam seinen ureigensten White Cube in ein projektionsfüllendes Schneemassiv gräbt. Die Arbeit des Zeichners konterkariert diese Art von ironisch-existenziellem Naturalismus in einem Akt ästhetischer Implosion. Zwar sind es auch bei ihm bedeutungsschwere Sätze wie „Alte Frau macht die Augen zu“ oder „Alte Frau macht den Mund weit auf“, die es gestalterisch, ja gestisch umzusetzen gilt. Doch muss er infolge der strukturellen Platznot immer wieder oben absetzen, sodass im Lauf der Handlung ein Palimpsest entsteht, das, ähnlich der zeitversetzten Doppelung der Musik, eine Art Doppelsehen, sprich Irritation des rezipierenden Auges auslöst. Es resultieren Selbstähnlichkeiten, die zudem Tiefeneffekte der an der Wand applizierten Schrift sind.

Schatten hören und Echos sehen – solcherart manifestiert sich die verwobene Intermedialität von „Übergangsraum 50min“. Wobei noch eine Reihe weiterer Komponenten die Brechung und Veräumlichung des Stückes bedingen: ein Tontechniker, der mit in den Raum und Ablauf der Aufführung integriert ist; vier Live-Kameras,

die jede Bewegung, aber auch den zeitweiligen Stillstand innerhalb des „lebenden“ Winkels festhalten, wobei eine dieser Einstellungen in den Saal übertragen wird (worauf die im Bildausschnitt befindlichen Personen entsprechend reagieren können); das Publikum, das keinen klar zugewiesenen Platz hat und sich nach Belieben zu der Darbietung positionieren kann; schließlich die Aufnahmetechnik, welche die gesamte Inszenierung aus verschiedenen Positionen für die DVD-Veröffentlichung aufzeichnet.

Die Verschränkung dieser unterschiedlichen Blick- und Hörwinkel ist es auch, die einen weiteren entscheidenden Reiz von „Übergangsraum 50min“ – zumindest in seiner konservierten Form – ausmacht. Indem das ganze Geschehen in seiner medialen Verwobenheit aus insgesamt vier Perspektiven aufgezeichnet wird, kommt die Idee einer privilegierten Seh- oder Hörposition gar nicht erst auf, ja wird diese regelrecht ad absurdum geführt. Zwei der Kamerapositionen befinden sich unmittelbar gegenüber und würden bei entsprechender Ergänzung ein 360 Grad-Bild ergeben. Dass eine dieser Aufnahmen live in den Aufführungsraum, als eine der beiden in das Setup integrierten Projektionen, zurückgespeist wird, unterstreicht den selbstreferenziellen Charakter von „Übergangsraum 50min“, ohne sich jedoch darin zu erschöpfen. Dass es vielmehr um produktive Überlagerungen geht, belegt die Perspektive der vierten Kamera, die, frontal vor der Sängerin platziert, nicht nur die stimmliche Umsetzung der Partitur in Großaufnahme zeigt, sondern dahinter auch den Zeichner bei seiner grafischen Arbeit und, noch eine Schicht darunter, das zugespielte Schnee-Cube-Video.

Aber noch ein anderer Überlagerungsprozess tritt dank der Videoaufzeichnung deutlich zu Tage: jener zwischen der zugespielten Vor-Aufnahme und der dokumentarisch festgehaltenen Live-Umset-

zung. Produktion und Reproduktion gehen in dieser Hinsicht ein komplexes, nicht mehr einfach (etwa als primär vs. sekundär) zu entschlüsselndes Verhältnis ein. Vielmehr ist es so, dass das vorproduzierte Material ebenso vehement in den Gesamt Ablauf interveniert wie umgekehrt die „Direkthandlung“ auf vorgefertigten Partituren beruht. Gerade musikalisch wird dies immer wieder virulent, wenn die einzelnen Instrumente in eine Art kontrapunktischen Dialog mit sich selbst (bzw. ihrer zeitverschoben zugespielten Konserve) treten. Das Resultat ist der Eindruck einer in sich selbst nachhallenden Echokammer, in der die Hierarchie von Original und Reproduktion aufgehoben erscheint. Zugleich wird der solcherart erzeugte Mix Ausgangsmaterial einer neuen Aufnahme – jener, die sich vor unserem Auge und Ohr in situ zusammensetzt.

Das Auf- und Abtreten der Ausführenden, ebenfalls Teil der Gesamtinszenierung, betont den anti-illusionistischen Prozesscharakter von „Übergangsraum 50min“. So wie die fünf menschlichen ProtagonistInnen sich nach und nach in die bereitstehende technische Apparatur eintreten – sich gleichsam in das „maschinische Skript“ einfügen –, so nehmen sie sich nach getaner Arbeit daraus auch sukzessive wieder heraus. Zwar ist es der Zeichner, der zu Beginn das Schnee-Video (und damit alles Weitere) startet, doch führt fortan das Setup in seiner apparativen Verschaltung und Überlagerung gleichsam selbst Regie – Zeit- und Raummodifikationen mit eingeschlossen. Erst am Ende, wenn alle den Aufführungsraum verlassen haben, lässt sich die Flüchtigkeit des Dargebotenen ermessen – nachträglich, nahezu illusorisch bzw. imaginativ. Mit Ausnahme des zackigen Text-Palimpsests, das am linken Rand der Raumzeichnung entstanden ist und letztere wie ein Art darüber gelegte Folie bricht, wird die Produktion nichts speziell „Produziertes“ hinterlassen haben. Es sei denn, man sieht die nachwirkende Doppel- bzw.

Mehrfachmedien-Erfahrung als Kern der Produktion selbst an. So wie Echos und Schatten im Rezipientengedächtnis den Übergangsraum erst entstehen lassen.

Der Psychologe D. W. Winnicott, auf den der Begriff „Übergangsraum“ zurückgeht, hat den Charakter der damit einhergehenden Illusion – sie erlaubt es dem Kind, von der ersten Mutter- zu späteren Objektbeziehungen überzugehen – folgendermaßen umschrieben: „Dieser Zwischenbereich der Erfahrung, der im Hinblick auf seine Zugehörigkeit zur inneren oder äußeren Realität nicht in Frage gestellt werden kann, bildet den entscheidenden Teil der Erfahrung des Kindes. Er tritt das gesamte Leben hindurch in der intensiven Erfahrung auf, wie sie in den Künsten, der Religion, im imaginativen Leben und in der wissenschaftlichen Arbeit gemacht wird.“

Markus Scherers und Christoph Herndlers „Übergangsraum 50min“ zielt zwar nicht auf das gesamte Leben, stellt aber eine eindrucksvolle Versuchsanordnung bereit, in der diese intensive Erfahrung exemplarisch erprobt wird. Ausschnitthaft, von reduzierten Formeln und Verfahren ausgehend, ein Maximum an Dichte und produktiver Interferenz daraus ableitend. Wobei – Stichwort „Zwischenbereich“ – die medialen Ab- und Umwege bestimmend bleiben.



Christian Höller

## Hearing Shadows, Seeing Echoes

Christoph Herndler and Markus Scherer's "Übergangsraum 50min"

Sign becomes music becomes programme becomes writing becomes projection becomes space becomes sign becomes sound. And so on, not just in a linear manner, but across and through all of these components. In the process, the individual elements, when they can be told apart at all, are continually interwoven and re-interwoven – forming structures, breaking structures, promising restructurings of the overall conformation.

It is not easy to make out a clear point of departure in the multi-compositional fabric of "Übergangsraum 50min" (Eng: "Transitional Space 50min."). Was the initial impetus the musical blueprint by Christoph Herndler, who is as a rule more interested in open, form-generating instructions than ready-made compositions? (At least that is what the title of his work "Dial geh auf, offm bist" suggests.) Or was it the text fragments by Christian Loidl, whose "Kleinstkompetenzen – Aufzeichnungen aus einer geheimen Kindheit" provides the basis for Herndler's score? (A basis that exists only partially, without the music absorbing the text completely.) Or was it the spatial arrangement by Markus Scherer, who brings together a large number of media aspects – video projection, live video link, wall drawing, the placement of the musicians – to open up an apposite performance space for the music (but not just the music)? Or was it even a fictive audience, whose mental navigation through the densely-knit media interconnections helps make it possible for settings like the "Übergangsraum 50min" to be

created in the first place?

It would be an understatement to describe the overall set-up of "Übergangsraum 50min" as multi-medial (and its crossover concept as being in accordance with the times). For this work is not so much about the mere simultaneous combination of music, installation, video, drawing and audience interaction as the interpenetration of all these components. Fields of gravitation that are mixed and overlaid, but also refracted and split off during the performance. However, the performance setting – the stage-like floor where the performers move about without any strict barrier between them and the audience, and the perspective drawing of a room on the wall, which delineates the frame for the person drawing and the video beam – prevents the components from falling apart into disparate entities. At the musical level, a similar kind of setting is provided by Herndler's three scores, of which each of the three musicians has two. Consisting of fragments of text, a graphic notation system and a rotating, multiply readable grid structure, they prevent the sound elements from drifting apart, while at the same time allowing maximum freedom.

The ensemble, made up of soprano, violin and bass clarinet, works its way through the complex score, in which sentence fragments like "Old woman closes her eyes" are not to be rendered just vocally, but can also – interpreted as graphic instructions – be translated into instrumental sound tracks. At the same time, extreme spontaneity is demanded of the voice by complex directions that can be mentally "processed" only with difficulty, resulting in a high degree of polyphony. The individual elements sound together and (repeatedly) fall apart, outlining a kind of meta-structure that alternates between compression and relaxation, contraction and

diffusion, to produce the chief fascination of this polymorphic sound structure. A pre-recorded version of the piece is played simultaneously with a slight delay, enhancing the effect of an echo-like doubling in a state of tension with itself.

Something similar occurs in the case of the video projection and the text-drawing that is created in real time to the left of it (the latter also according to the score by Herndler). The video, the second component - along with the pre-recorded music - to be prepared in advance and fed into the live mix, shows Scherer slowly digging his own highly personal white cube into a snow massif that fills the projection screen. The work of the person drawing provides a counterpoint to this kind of ironic, existential naturalism in an act of aesthetic implosion. He too has to render portentous phrases like "Old women shuts her eyes" or "Old woman opens her mouth wide" in an artistic, or even gestic, manner. However, owing to the structural lack of space, he constantly has to break off at the top. In consequence, during the action, a kind of double vision or optical confusion is caused in the viewer, analogous to the aural confusion brought about by the delayed doubling of the music. Self-resemblances result that are also depth effects of the writing on the wall.

Hearing shadows and seeing echoes - that is how the close-woven intermediality of "Übergangsraum 50min" manifests itself. Yet there are a number of other components that affect the refraction and spatialisation of the piece: a sound engineer who is integrated into the space and structure of the performance; four live cameras that record every movement, but also the occasional pauses, in the "living" corner - one of these shots is broadcast into the auditorium (something the people shown in the picture can react to); the

audience, which has no clearly assigned place and can position itself as it wishes in relation to the performance; and, finally, the recording equipment, which captures the entire performance from various angles for issue on DVD.

The interlacement of these various viewing and listening angles is another fascinating aspect of "Übergangsraum 50min" – at least in its "canned" form. By virtue of the fact that the entire spectrum of happenings is recorded in all its medial complexity from altogether four angles, the idea of a privileged position for seeing or listening to the performance never arises – indeed, this is carried to absurd lengths. Two of the cameras are directly opposite each other and would produce a 360-degree image if others were placed to match. The fact that one of these film takes is fed back live into the performance space as one of the two projections integrated into the set-up underlines the self-referential character of "Übergangsraum 50min", without ending there. The perspective of the fourth camera shows that a more important aspect is productive overlaying: this camera is placed directly in front of the singer and not only shows the vocal rendering of the score in close-up, but also the person drawing and, one layer below this, the snow-cube video.

But there is another overlaying process that is made apparent by the video recording: the one between the feed of pre-recorded material and the recorded live rendering. Here, production and reproduction enter into a complex relationship that is no longer to be deciphered in simple terms (e.g., as primary vs. secondary). Rather, the pre-produced material intervenes just as forcefully in the overall structure as, conversely, the "direct action" is based on predetermined scores. This becomes potent particularly at the musical level, when the individual instruments enter into a kind of contrapuntal dialogue with themselves (or with the delayed

recording of themselves). The result gives the impression of an echo chamber reverberating within itself, in which the hierarchy of original and reproduction seems to have been abolished. At the same time, the mix produced in this way becomes the basis for a new recording – the one that is put together in situ before our very eyes and ears.

The entrances and exits of the performers, which are also part of the piece, underline the anti-illusionistic, processual character of “Übergangsraum 50min”. The five human protagonists enter the pre-prepared technical apparatus one by one – integrating themselves into the “machinistic script”, so to speak – then remove themselves in the same fashion after their work has been done. The person who draws is the one who starts the snow-video (and thus everything else) at the beginning, but after this the set-up itself “directs” everything with its technical interconnections and overlayings – including the modifications of time and space. It is not until the end, when everyone has left the performance space, that the ephemeral nature of the performance can be gauged – in retrospect, almost illusorily, or in the imagination. With the exception of the jagged text palimpsest that has been created at the left edge of the drawing of the room, and which refracts the latter like a layer of film laid over it, the production will not have left anything that has been specially “produced”. Unless one sees the after-effects of the double/multiple media experience as the essence of the production itself. Just as echoes and shadows in the memory of the viewer/listener are what makes the transitional space arise in the first place.

The psychologist D. W. Winnicott, who was the originator of the term “transitional space”, described the character of the accompanying

illusion – which allows the child to move from the initial relationship with the mother to other object relationships – as follows:

“This intermediate area of experience, unchallenged in respect of its belonging to inner or external (shared) reality, constitutes the greater part of the infant’s experience and throughout life is retained in the intense experiencing that belongs to the arts and to religion and to imaginative living, and to creative scientific work.”

Markus Scherer and Christoph Herndler’s “Übergangsraum 50min” does not embrace the whole spectrum of life, but provides an impressive experimental set-up in which this intense experiencing can be tried out: in a segmentary way, based on reduced formulae and procedures, deriving the maximum density and productive interference from them. But – with the emphasis on “intermediate area” – the medial diversions and detours remain the most important aspect.

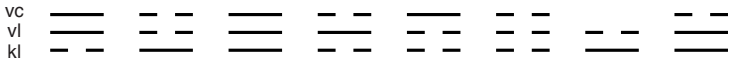
Translated by Timothy Jones

## Christoph Herndler

### Partitur und Notationen *Score and Notations*

Abbildungen mit Kurzbeschreibung  
*Illustrations and descriptions*

### Partitur zum Ablauf der Notationen *Score for the course of notations*



Jedem der Musiker sind zwei aus den insgesamt drei der folgenden Notationen zugeordnet, wobei der ununterbrochene Strich die eine und der unterbrochene Strich die andere der beiden Notationen bezeichnet.

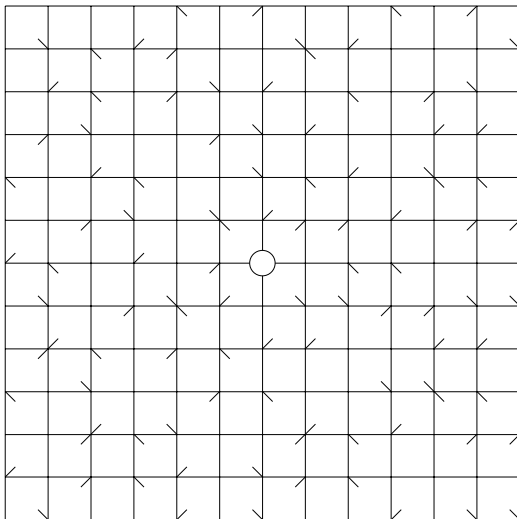
Aus kombinatorischer Sicht ergeben sich so acht verschiedene Konstellationen.

*Two out of a total of three of the following notations is assigned to each musician. The uninterrupted line being the one, and the interrupted line the other of the two notations.*

*From combinatorial view eight constellations result.*

Die Notation ist Instrumenten unabhängig und fixiert zum einen den Wechsel zweier Klänge oder Tonhöhen und zum anderen deren dynamisches Verhalten. Obgleich die Wahl des Klanges unabhängig von der Notation getroffen wird, ist sein Verlauf durch sie bestimmt.

Durch Drehen der Notation verändert sich die Bedeutung jeder einzelnen Linie.



*The notation is independent of any instrument and specifies the change between two sounds or pitches, as well as their dynamic behavior. Even if the choice of a sound is made independent from the notation, it's course remains determined by it.*

*Turning the notation changes the meaning of each and every line.*



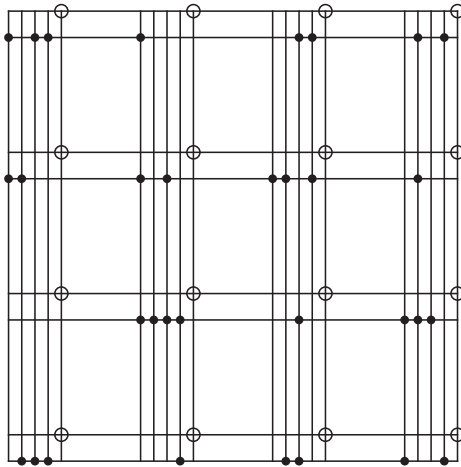
Buchstaben in Notationszeichen transformiert geben Auskunft über Bogenbewegungen quer und entlang der Saiten der Violine.

Ä L T E F R A U  
M Ä C H T  
D E N M U N D  
W E I T  
A U F

*Letters transformed into signs of notation direct bow movements across and along the strings of the violine.*

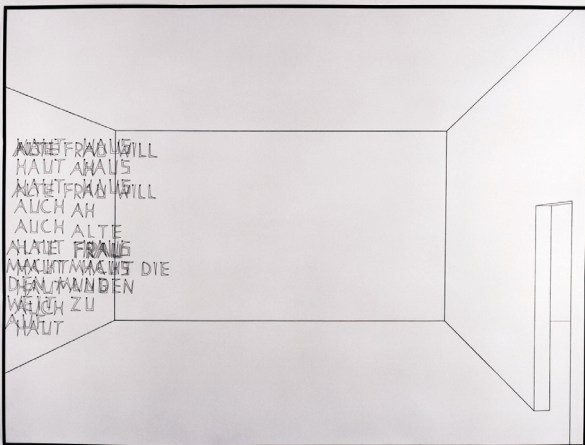
Ä L T E  
F R A U  
M Ä C H T D I E  
Ä U G E N  
Z U

Die in allen kombinatorischen Möglichkeiten an vier Linien ausgerichteten schwarzen Punkte stehen einem weißen Kreis gegenüber. Die Notation, aus allen Richtungen und von allen Seiten lesbar, dient als rhythmischer Raster für das unterschiedliche Klangmaterial von Baßklarinette und Sopran.



*The black dots, set up in every possible combination on the designated four lines, stand adjacent to a white circle. The notation, readable from all sides and directions, serves as a rhythmical grid for the diverse sound material of the bass clarinet and the soprano.*





WIE FRAU W  
HAUT AUS  
WIE FRAU W  
AUCH AH  
AUCH ALTE  
HALET FRAU  
MACHT MACHS DIE  
DEN MANNEN  
WIECH ZU  
HAUT