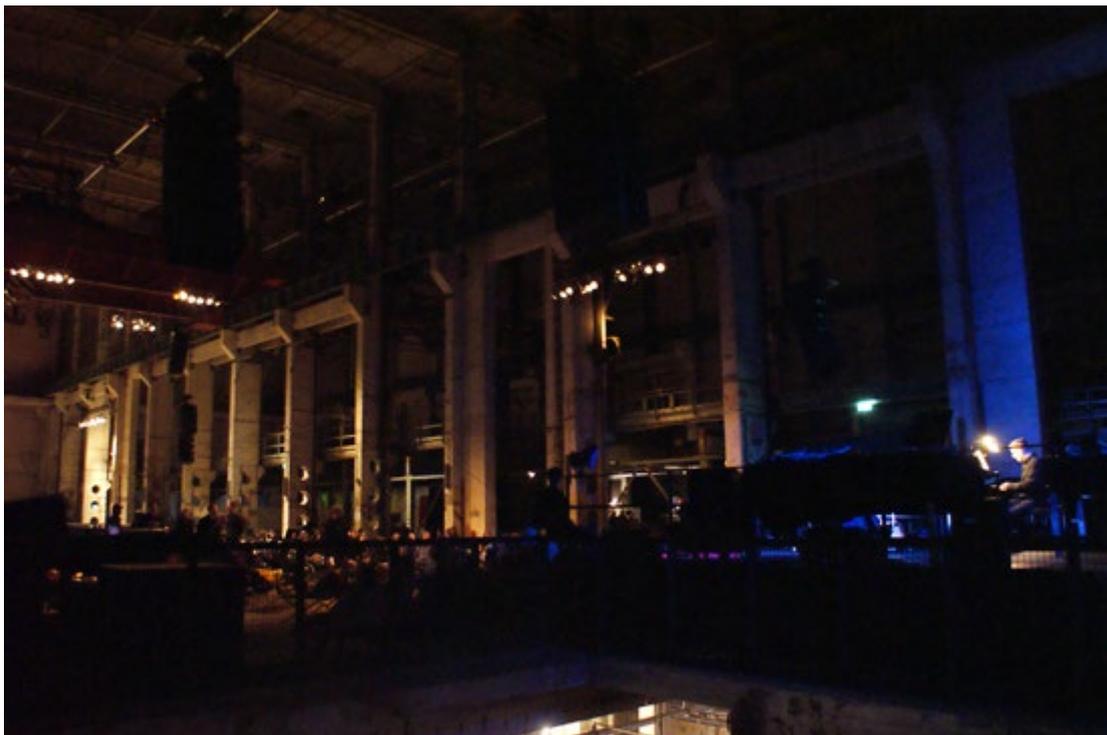


Stille – Club – Live electronics

Unbestimmtheit und Verclubbung

Zu *The Long Now* 2016 im Kraftwerk Mitte bei MAERZMUSIK

Bei Sonnenuntergang um 18:18 Uhr setzten am Samstag die **Installationen** von *The Long Now* ein. In der Schaltzentrale des Kraftwerks Mitte beginnt die 24-hour sound installation *Love Sounds* mit „DESIRE-SEX“ von Masha Tupitsyn. Am Sonntagabend um 17:23 Uhr ist die Klanginstallation bei „LOVE“ angelangt. Anders als im letzten Jahr mit *9 Beet Stretch* von Leif Inge, wird, immer wenn der Berichtstatter reinkommt, nur auf Englisch von Liebe und so geredet. Nicht besonders spektakulär, eher in einer Art Therapieton. Auf der Ebene darunter gibt es einen anderen Sound und Bilder in quasi Makroaufnahmen. Am Samstag um 18:47:13 Uhr rutscht ein Fischkopf über einen nassen Trawlerboden. Um 18:52:14 Uhr Auge und Nase eines Arbeiters in Nahaufnahme. Ein Video des Harvard University's Sensory Ethnography Lab.



Alles sehr ruhig, sehr leise. Um 19:00 Uhr beginnt Marino Formenti am Flügel von Morton Feldman *Palais de Mari* zu spielen, 25'. Dann John Cages *4'33''* als Sound der **Stille**, die keine ist. Der Höhepunkt von *The Long Now* 2016 naht, was so recht noch niemand weiß. Vielleicht sogar der Höhepunkt von MAERZMUSIK 2016 überhaupt. Junge Musikerinnen mit Blasinstrumenten verteilen sich langsam im Raum des Kraftwerks. In der Mitte, an den Seiten, unter und über der Ebene 8. Mit der Smartphone-Stoppuhr auf dem Pult beginnt mikrosekundengenau *Fifty-Eight* von John Cage für ca. 45 Minuten. Danach bricht sich für gut zehneinhalb Stunden eine Abfolge von Live electronics mit 5 Weltpremieren Bahn durch das lange Jetzt bis Montag 1:00 Uhr.



Laurens von Oswald und Harry Glass haben zusammen mit Berno Odo Polzer das Musik-Zeit-Format *The Long Now* im Rahmen von MAERZMUSIK vor allem als Programm zur **Entschleunigung** kuratiert. Insbesondere für *Fifty-Eight* unter der Leitung von Manuel Nawri und Musashi Baba mit 58 Musikerinnen an Blasinstrumenten von der Piccolo-Flöte bis zur Tuba hat sich das Programm gelohnt. Ansonsten war es gegenüber dem Vorjahr entschieden schmaler. Die Ausrichtung auf Live electronics mit oder ohne Klavier erzeugte beim Berichterstatter nach den beiden Aufführungen von *Fifty-Eight* am Samstag und Sonntag Enttäuschung und Ratlosigkeit, ja, bei maximaler Aussteuerung der Soundtechnik Langeweile. Die Langeweile ist allerdings eine Art GAU der Entschleunigung. Wie das?



Ziemlich genau am Samstagabend gegen 21:00 Uhr war der größte Zuhörerinnenandrang auf Ebene 8. *Fifty-Eight* steht auf dem Programm. Die **58** Musikerinnen sind jung, multinational und unbekannt. Als Ensemble haben sie keinen Namen. Da Manuel Nawri seit 2008 an der Hochschule für Musik Hanns Eisler lehrt, liegt es nah, dass die Musikerinnen eben von dort kommen. Die 58 Musikerinnen müssen oder sollen sogar nach dem Jahrhundertkomponisten John Cage gerade kein Ensemble oder Orchester sein. Man könnte geradezu sagen, dass die Musikerinnen für sich spielen. Sie haben in ihrer Spielweise die größte Freiheit.

Each part in this work consists of 5 double sheets with flexible time brackets each containing between 64 and 71 individual notes. Dynamics and accentuation are left up to the performers.[1]



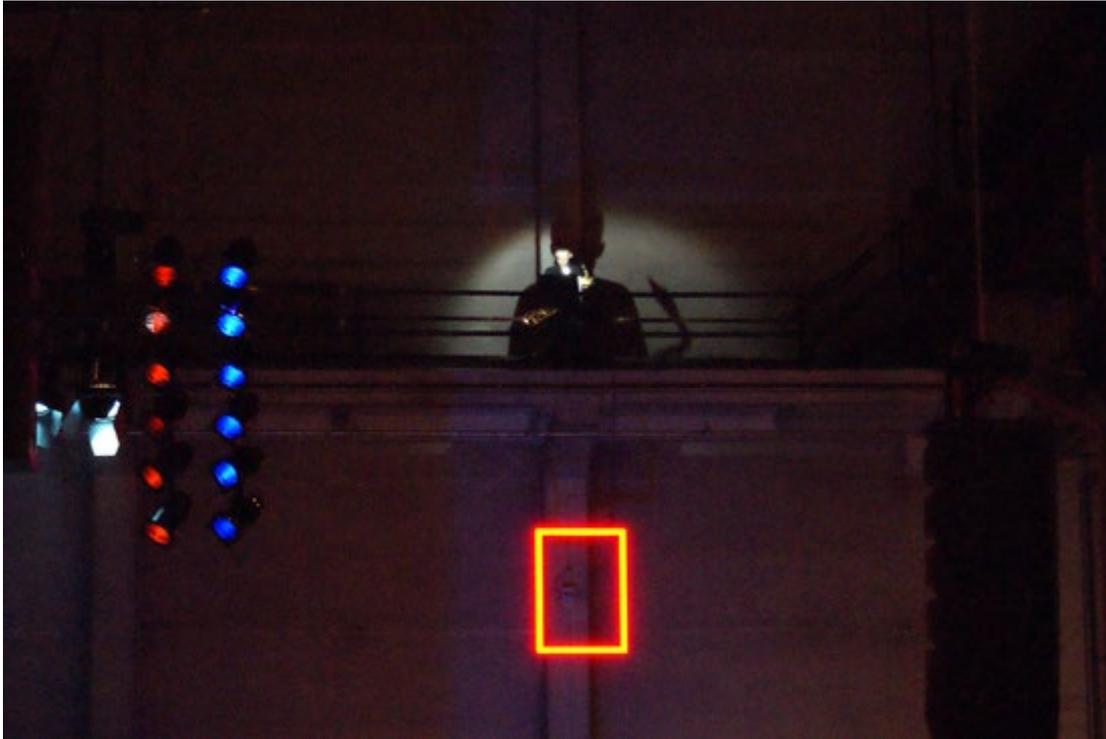
Die Besonderheit an *Fifty-Eight* von 1992 als Komposition dürfte sein, dass sie sich bei einer Freiheit in den Dynamiken und Akzentuierungen nicht wirklich einstudieren oder proben lässt. *Fifty-Eight* kann nur im **Jetzt** für einmal stattfinden. Es erfordert letztlich so gut wie kein Musikwissen und will nichts darstellen. Das Jetzt ist zumindest bei *Fifty-Eight* an einen Raum und seine Akustik gebunden. Es gibt keinen Dirigenten als idealen Hörer. Allein die Zeit der Performanz lässt das Stück beginnen und enden. Es gibt nur für jeden Musiker 5 Notenblätter, aber keine Gesamtpartitur. Kann das funktionieren?



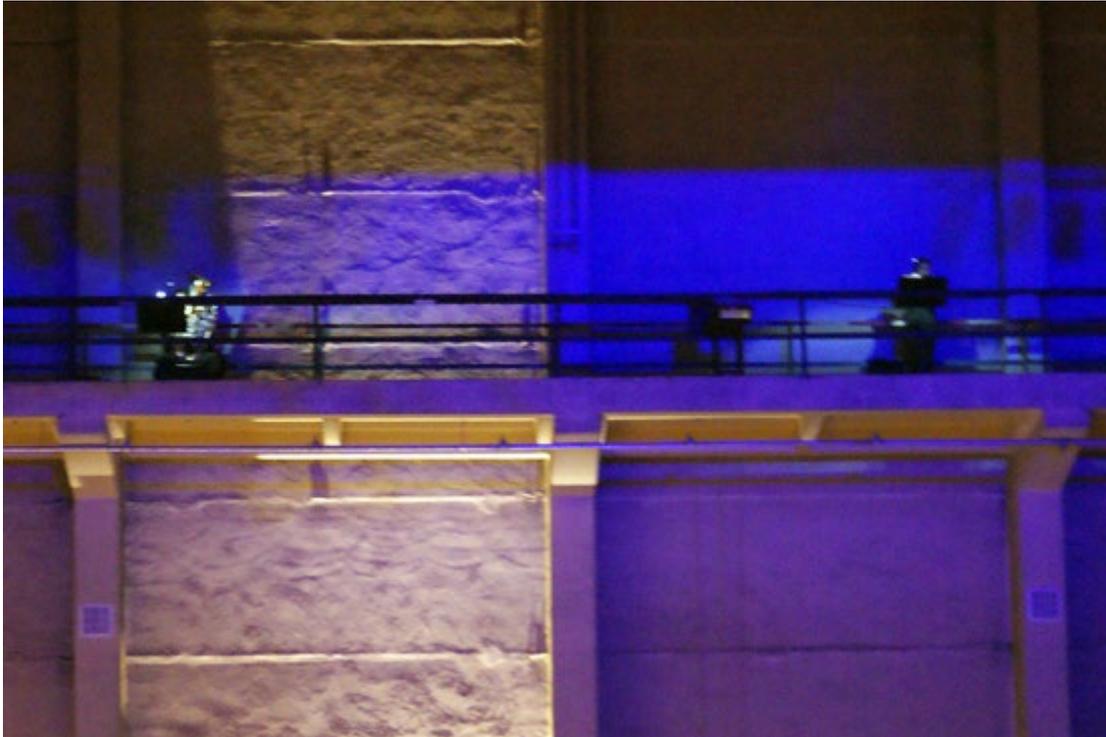
Der Hörer hat insbesondere bei dieser Aufführung keinen festen oder idealen **Ort**. Es gibt keinen idealen oder idealisierten Ort des Hörens. Vielmehr kann er sich auf der Ebene 8 bewegen. Er wird zum nomadischen Hörer. An allen Punkten und Ecken des Raums gewinnt er einen unterschiedlichen Höreindruck, wenn er oder sie beispielsweise neben dem Horn oder der Posaune oder der Piccolo steht und hört, sich sozusagen umhört. Von oben oder unten tendenziell an den Enden des Raumes wurde die Tuba positioniert. 3 Piccoloflöten, 4 Flöten und 3 Altflöten, 4 Oboen, 3 Englischhörner, 4 Klarinetten in B, 3 Baßklarinetten, 4 Fagotte, 3 Kontrafagotte, je 3 Sopran-, Alt-, Tenor- und Baritonsaxofone, 4 Hörner, 4 Trompeten, 4 Tenorposaunen und 3 Tuben.



Das **Überraschende** und ziemlich Unerwartete trat am Samstagabend ein. Die Aufführung von *Fifty-Eight* vermochte im höchsten Maße zu faszinieren. Viele waren flashed. Keine technische Verstärkung, keine Verkoppelung oder Zentralisierung. All jene Elemente, die vor allem in den Live electronics als Genre oder den Classic Remixes von [Max Richters SLEEP](#), ja gar der Klassik eine entscheidende Funktion haben, fallen bei *Fifty-Eight* weg. Wurde das Stück beim Steirischen Herbst am 11. Oktober 1992 in Graz als Auftragswerk im Renaissance-Setting des Grazer Landhauses in den 58 Bögen des Arkadenhofs uraufgeführt, so erwies sich gerade die Aufführung im Kraftwerk Mitte als ungleich faszinierender, weil sich die Besucherinnen bewegen konnten und nicht in Stuhlreihen im Hof sitzen mussten.[2]



Marino Formenti hatte mit seinem eröffnenden Feldman-Cage-Konzert diesmal ein gänzlich anderes Format gewählt als bei der Eröffnung mit *time to gather*. Die **Unbestimmtheit** (indeterminacy) der Musik spielt bei Morton Feldman und John Cage eine entscheidende Rolle. Mit *4'33''* von John Cage lässt in der Stille gleichfalls eine unbestimmte Musik hören. Denn Formenti hatte sozusagen die (Nicht-)Musik am Flügel sitzend zwischen den beiden Stücken *Palais de Mari* (1986) mit 25 und *Triadic Memories* (1981) mit 85 Minuten Spieldauer von Morton Feldman eingebaut.



Formentis **Kombination** der drei Stücke erweist sich als genau durchdacht. Sie folgt gerade keiner Chronologie, keiner Logik der Zeit oder einer Logik der Kürze. Stattdessen geht es um die Unbestimmtheit einer „temporalen Landschaft“, wie Morton Feldman es formuliert hat.

Personally, I think the reason the pieces are so long is that form, as I understand it, no longer exists... I'm not looking so much for a new form, I'd rather substitute the word scale or proportion, and in music it's very difficult to distinguish between a thing's proportions and its form...My pieces aren't too long, most pieces are actually too short...If one listens to my pieces, they seem to fit into the temporal landscape I provide. Would you say that the Odyssey is too long?[3]



Triadic Memories lässt sich ebenso als eine Odyssee oder formalisierte **Desorientierung** der Erinnerung formulieren, wie es Morton Feldman selbst vorgeschlagen hat. Er hat die Abstufungen oder Abweichungen im Tempo mit der Wahrnehmung bei einem Spaziergang durch Berlin verglichen. Marino Formentis programmatische Anordnung der Stücke als ein Nachdenken über Zeit in der Musik und der Zeitwahrnehmung verdankt sich nicht zuletzt einem Musikwissen, das indessen im Format von *The Long Now* ausgespart wird. Statt dramaturgischem Programmzettel gibt es den Ablaufplan des 30-Stunden-Non-Stop-Formats, das an die Clubwochenenden im Berghain erinnert.

This way of working was a conscious attempt at formalizing a disorientation of memory. Chords are heard repeated without any discernible pattern. In this regularity (though there are slight gradations of tempo) there is a suggestion that what we hear is functional and directional, but we soon realize that this is an illusion: a bit like walking the streets of Berlin – where all the buildings look alike, even if they're not.[4]



Im vergangenen Jahr hatte das Minguet Quartett das fünfstündige *String Quartett 2 von Morton Feldman* aufgeführt, was dann schon ein gewisses **Schema** der Programmgestaltung nahelegt. Gewiss gehören John Cage und Morton Feldman zu den großen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Die Reflektionen über Zeit und Musik fallen insofern bereits in eine Phase der Beschleunigung, wie sie sich insbesondere durch die Digitalisierung und das Internet als Medium des Digitalen noch einmal potenziert hat. Unterschiedliche Wahrnehmung von Zeit und ihren Zeiteffekten wie der Erinnerung beim Spaziergang durch Berlin werden bei John Cage und Morton Feldman nicht zuletzt mit der Unbestimmtheit in den Kompositionen reflektiert. In *Fifty-Eight* kommt die unterschiedliche Zeitwahrnehmung in freien Dynamiken und Akzentuierungen zu einer fast maximalen Entfaltung. Jede Musikerin kann die Zeit unterschiedlich wahrnehmen und gebrauchen.



Für die **Zeitwahrnehmung** nahm im Programmablauf von *The Long Now 2016 Fifty Eight* geradezu eine Scharnierfunktion ein. Danach folgte ebenso eröffnend die „World premiere“ von Rashad Becker & Moritz von Oswalds *fathom* am Klavier und am Mischpult mit Live electronics. 5 Weltpremieren in 30 Stunden an einem Ort klingt nach beachtlicher Zeitökonomie. Aber Live electronics folgen einer anderen Zeitwahrnehmung. *fathom*, *Malm*, *Climata*, *cavemusic* und *This Causes the Consciousness to Fracture* spielen als Titel auf durchaus komplexe Zeitwahrnehmungen an. Doch sie erinnern in ihrer Art und Weise wie Dauer der Performance ebenso sehr an das Format Club. Hat der Club eine eigene Zeitwahrnehmung? Auf widersprüchliche Weise kombiniert der Club die Flüchtigkeit mit der Intensität der Lautstärke. Die Lautstärke der Musik in Clubs beschränkt das Gespräch auf Twitter-Länge.



Mehr als zur Zeitforschung lud *The Long Now* in diesem Jahr zum Clubbing als **Zeitvertreib** ein. Beim Clubbing geht es weniger darum, Zeit miteinander zu verbringen, als die Zeit zu vertreiben. Bei der Aufführung von *Fifty-Eight* traf diese unterschiedliche Zeitwahrnehmung spürbar aufeinander. Das lässt sich konkretisieren. Je mehr Menschen zwischen 21:00 und 21:45 Uhr eintrafen, umso mehr wurde gechatted statt gehört oder gar gelauscht. Viele Besucherinnen, die hinzukamen, schien überhaupt nicht zu interessieren, was gerade stattfand. Sorry, indem der Berichterstatter sich im Raum bewegte, um einmal mehr die Klarinette und dann wieder eine Trompete etc. zu hören, so auch die Musikerinnen wahrzunehmen, begegneten ihm derart viele Chats oder auch Schwatzgruppen und -grüppchen, dass er nicht übel Lust hatte, dazwischen zu gehen, um „Halt-doch-mal-die-Klappe“ zu rufen.



Wie kommt ein derartiges Verhalten zustande? Es hat etwas mit der puren **Macht der Lautstärke** zu tun. Bei Live electronics werden die Boxen derart imposant angesteuert, dass jegliche Unterhaltung unterbunden bleibt. Dieser Eindruck stellte sich zumindest bei *fathom* und den Live electronics von Klara Lewis jeweils nach der Aufführung von *Fifty-Eight* ein. Es mag sein, dass durch eine verspätete Mittelbewilligung das Programm von *The Long Now 2016* eingeschränkt werden musste. Dennoch schien die Verlagerung zur clubartigen Kultur des Weghörens allein schon der Lautstärke wegen nicht rein zufällig. Mit derartigen Live electronics lässt sich die Zeit nicht nur einfach vertreiben, sie wird regelrecht aus dem Hirn geblasen. Natürlich hätte man sich dann im Kraftwerk Mitte immer noch in die Schaltzentrale zum etwas anderen Diskurs der Liebe begeben oder sich die wahrnehmungsmäßig anregenden Fischköpfe auf dem Fischtrawler ansehen und hören können. Aber im Hauptprogramm hatte eine durchaus problematische Verclubbung stattgefunden.



Unglücklicherweise war der Raum für die Filme und Videos des Harvard University's Sensory Ethnography Lab, kuratiert von Ernst Karel, dem Manager des SEL, auf **Ebene 4** besonders kühl. Und schnell waren dort die Liegen oder Feldbetten abgezogen, also auf Ebene 8 zum Räkeln und Hören geholt worden. Das Video vom Fischtrawler war visuell und akustisch sehr darauf angelegt, die „eigene“ Wahrnehmung zu überprüfen. Wie im Zoom wurde gerade das hör- und sichtbar, was ansonsten beispielsweise in Fernsehformaten verschwindet und ästhetisch ausgeblendet wird, was wiederum Folgen in der Zeitwahrnehmung hat. Das Sensory Ethnography Lab versteht sich als experimentelles Labor, innovative Kombinationen der Ästhetik und der Ethnographie zu fördern.[5] Dadurch werden Strategien der Wahrnehmung in der Ethnographie bzw. Völkerkunde hinterfragt.



Da Medien wie die Fotografie und ihre Praktiken, aber auch **Tonaufnahmen** einen immensen Anteil an der Herausbildung des Wissens in der Ethnographie hatten und haben, wie beispielsweise auch bei Yannis Kyriakides' *Re: Mad Masters* (2010) in der [Interpretation von Barbara Lüneburg](#) angeschnitten worden war, treffen die visuellen, akustischen und temporalen Wahrnehmungen in den Filmen und Videos aus dem SEL auf eine wichtige Schnittstelle. Produziert das Foto u. a. nach der Formatierung des [Anthropologen Alphonse Bertillon seit 1879](#) mit der nach ihm benannten Bertillonage doch eine Art objektives wie dauerhaftes Wissen von Verbrechern ebenso wie anderen Völkern. In dieser Hinsicht sind dann die Aufnahmen vom Fischtrawler recht folgenreich.



Vielleicht lässt sich nach *The Long Now 2016* für 2017 ein Wunsch dahingehend formulieren, dass die Kuratoren die **Verclubbung** überdenken und justieren mögen. Vielleicht hilft es schon etwas, wenn es nicht nur drei „Jungs“ machen. Statt allein auf Feldbetten zu setzen, wäre die Rückkehr einiger Stühle ganz nett. Stühle und Feldbetten haben durchaus etwas mit dem Hören wie den Aufmerksamkeitspraktiken und der Zeit zu tun. Wenn es keine oder weniger oder nur teurere Liegen bzw. Feldbetten gibt, weil sie für Flüchtlinge gebraucht werden, wäre das ebenfalls als eine, ja, politische Entscheidung zu überdenken. Nomadische Praktiken und Konzepte, die sehr viel mit Praktiken der Zeitwahrnehmung zu tun haben, werden aktuell durch Abgrenzungen und Schließungen in Frage gestellt. Vielleicht lässt sich das gleichfalls mit den Fragen nach der Zeit überdenken und kreativ nutzen.

Torsten Flüh

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Verclubbung](#) . [The Long Now](#) . [MAERZMUSIK 2016](#) . [Berno Odo Polzer](#) . [Zeit](#) . [Stille](#) . [Club](#) . [Live electronics](#) . [Installation](#) . [Masha Tupitsyn](#) . [Love Sounds](#) . [Sensory Ethnography Lab](#) . [Marino Formenti](#) . [Morton Feldman](#) . [John Cage](#) . [Entschleunigung](#) . [Fifty-Eighth](#) . [Kraftwerk Mitte](#) . [58](#) . [Jetzt](#) . [Ort](#) . [Nomade](#) . [Faszination](#) . [Zeitwahrnehmung](#) . [Ernst Karel](#) . [SEL](#) . [Lautstärke](#) . [Macht](#) . [Wissen](#) . [Musik](#) . [Musikwissen](#) . [Ethonographie](#) . [Ästhetik](#) . [Kombination](#) . [Unbestimmtheit](#) . [indeterminacy](#) . [Triadic Memory](#) . [Manuel Nawri](#)

[1] John Cage Trust: Database of Works: Fifty-Eight. http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=71

[2] Vgl. auch zu Fifty-Eight den stadtplanungspolitischen Kontext der Entstehung des Werks auf dem [Blog Kammermusikammer](#).

[3] Morton Feldman: Triadic Memories. In: [Universal Edition. Composers and Works](#). 2016

[4] ebenda

[5] [Sensory Ethnography Lab](#) at Havard University