

# A connectivity equal to an escape...

Sarah Johanna Theurer

Eine Verbindung, die dem Ausbruch von einer Realität in eine andere entspricht, der Wunsch nach, aber auch die Unsicherheit vor dem Eintauchen in ein fremdes In-der-Welt-Sein, ist vermutlich so alt wie die Kunst selbst. Das Phänomen der Immersion, der Auflösung in, Verbindung oder Verwebung des Subjekts mit einer ästhetischen, artifiziellen Umwelt wird, innerhalb einer digitalisierten und individualisierten Kultur, zunehmend wichtig.

Kunst, die in diesem Kontext entsteht, nutzt die Strategien alltäglicher Wahrnehmungs-Technologien und erscheint nur noch selten als Objekt, sondern vielmehr als immersive Praktik. Diese aber sind mit den Vokabeln klassischer Kunst- und Musikkritik schwer zu fassen. Während wir immersiver Kunst im visuellen Wahrnehmungsfeld – einem Feld des Überblicks und der Beherrschung – im Sinne eines Dioramas begegnen, strukturiert eine Annäherung über das Hören das Wahrnehmungsfeld zu einem zumindest bipolar verfassten, vektorielem und ereignishaft strukturierten Feld. Auditive Wahrnehmung ist weniger selektierend, lässt mehr Imaginationsspielraum und ist dadurch vielleicht auch weniger repräsentativ. Die Annäherung an Kunst durch den Hörsinn hebt prozessuale Aspekte hervor und somit möglicherweise ein anderes Erleben.

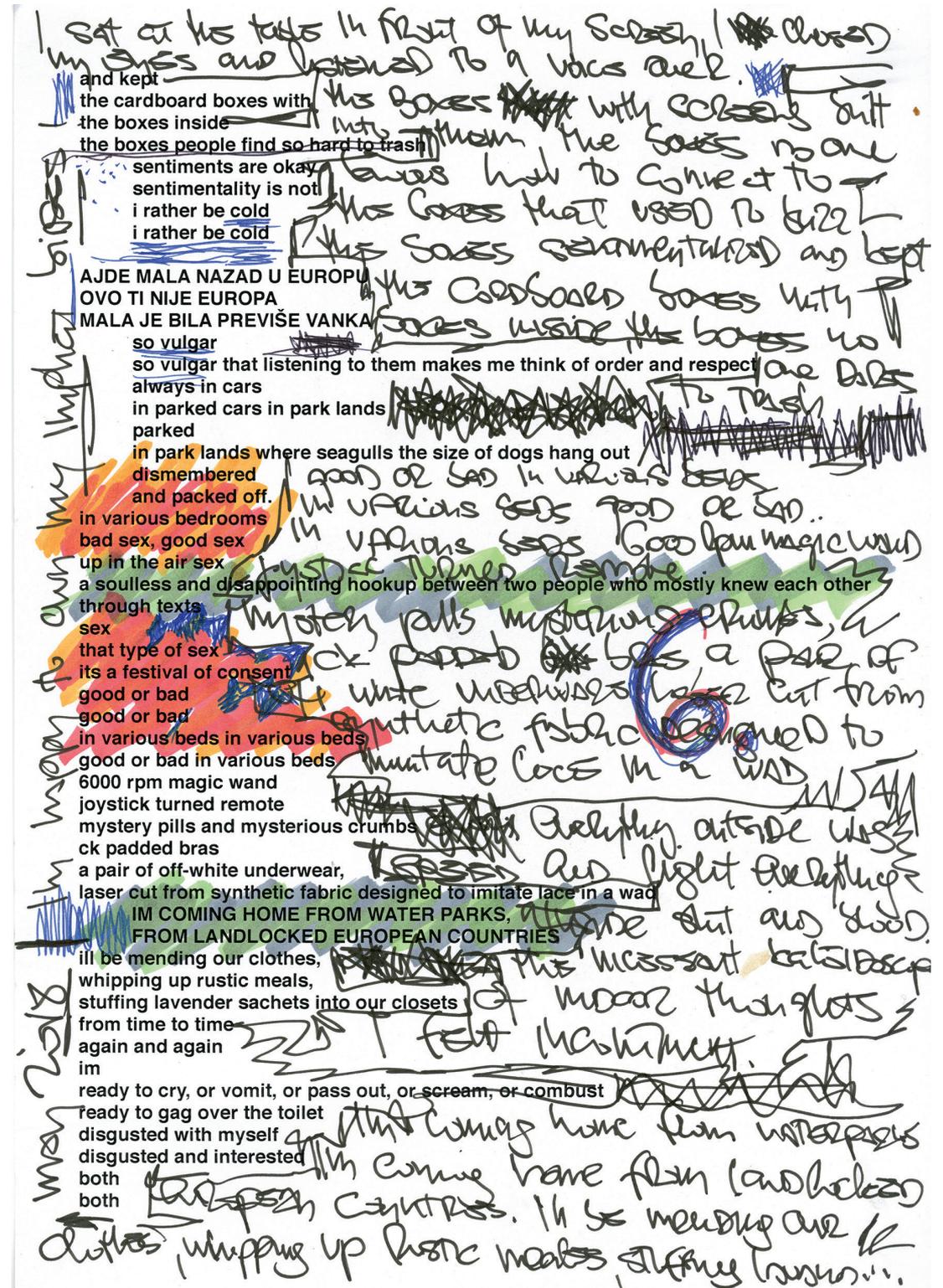
»...imagine the near future, when our eyes have moved to the sky. We will be looking down at each other, a connectivity equal to an escape...«<sup>1</sup>

Ausgewählte Arbeiten von Nora Turato, Sung Tieu, Korakrit Arunanondchai sowie Schwarmwesen schlagen eine Flucht aus der »Teddy Bear Patriarchy«<sup>2</sup> in die besondere Konnektivität und Kollektivität entkörperlichter Blicke und verräumlichter Klänge ein und weisen in eine spekulative Zukunft.

## Implicit Biases

Nora Turatos Arbeiten untersuchen Sprache als Technologie und Erkenntnismedium in ihrer graphischen sowie stimmlichen Materialität. Graphische Wallpapers, Videos und Live-Auftritte werden, als Materialisierungen einer mächtigen Soundscape, zu raumgreifenden Installationen. Es ist der Noise der Infosphäre, die Geräuschkulisse von Werbeslogans, Newsfeeds und click-bait Rhetorik, die wir nur allzu gut aus unserem Alltag kennen. Immer well dressed, manchmal mit einem Glas in der Hand, nie aber mit einem Mikrofon, bewegt sich Nora Turatos singende Stimme zwischen konzeptueller Performance und Musik. Die Fragilität der unverstärkten Stimme wirkt beängstigend intim und drängt das Publikum in ein Rabbit Hole von SEO-Sprachmustern, Wortketten und formelhaften Statements.

Turatos Stimme pendelt dabei zwischen den Extrempolen der Artikulation, von staccato zu legatissimo, manchmal in beichtendem Ton dann wieder pastoral oder aggressiv. Einen solchen Text kann ich nicht als bloße Information konsumieren. Die Stimme erzeugt einen signifikanten Überschuss, der nicht auf die referentielle Funktion



Nora Turato, *i'm happy to own my implicit biases*, 6 (scribbles & gloss), 2018, Foto: Isabelle Arthuis © Nora Turato, LambdaLambdaLambda



Nora Turato, *i'm happy to own my implicit biases*, Manifesta 12, Palermo, 2018, Foto: Francesco Bellina © Nora Turato, LambdaLambdaLambda

von Sprache reduzierbar ist. Es ist die Physis ihrer Stimme, der Stimmkörper, der die performativen Dimensionen ihres Auftritts öffnet und das Gesagte kommentiert und subvertiert.

*i'm happy to own my implicit biases* (2018) wurde in einer Kirche in Palermo<sup>3</sup>, in einem Theater in Brüssel<sup>4</sup> und in einer Bank in Frankfurt am Main<sup>5</sup> gezeigt. Die Installation besteht aus schlichten schwarzen Boxen aus feinmaschigem Metall, die mich je nach Kontext an Beichtstühle oder auch an Umkleieräume erinnern: Orte des Gossips, Klatsch und Tratsch.

Murmeln und flüsternd erzählt Turato hier Geschichten über ›donas de fuera‹, eine Variante der hysterischen oder verrückten Frau. Eine Figur, die sich in fast jeder Kultur, aber immer nur am Rande, als Außenseiterin (de fuera) findet. Ihren unausgesprochenen Schicksalen haucht Turato Leben ein. Wegen eines starken Echos bleiben nur Wortfetzen an den barocken Wänden hängen.<sup>6</sup> In jedem hallen die Anstrengung und die Widerstände gegen die Dressur der Stimme mit. Das Lauschen auf der harten Bank wird zu einer

Übung in Empathie mit diesem Widerständigen. Turatos Stimme produziert einen akustischen Hyperraum, für den es, wie für die ›donas de fuera‹, keine Entsprechung in der Realität geben kann – weder in der Kirche noch in der Eingangshalle der Europäischen Zentralbank. Vielleicht ist dieser Raum der geflüsterten Stimme das einzige natürliche Habitat der ›donas de fuera‹, die als sonische Lebensform außerhalb der gesellschaftlich akzeptierten Realität existiert. Turato arbeitet die im Klang der Stimme impliziten Widersprüche heraus und dekonstruiert damit die Illusion, die fast jeder menschlichen Subjektkonstruktion zugrunde liegt: Das Auditive trägt in Turatos Arbeit die Rolle des Emotionalen oder auch Irrationalen. Sie knüpft damit nicht nur an die sehr alte Immersions-Technologie des Geschichten-Erzählens an, sondern thematisiert auch unsere Realitätskonstruktionen durch diverse Informationsmedien als Einbettung in eine immersive Umgebungen.

### Acousmatic Paranoia

Die Mise en Scène von Sung Tieu Ausstellungen übergibt die Besucher\*innen einer Inszenierung. Die Dramaturgie wird vor allem durch die Klang-elemente getragen, die jedoch aufgrund ihrer Unsichtbarkeit gewissermaßen unter dem Radar laufen. Augenscheinlich sind es zunächst die monumentalen Formen der architektonischen Sicherheitsstrukturen, die beeindruckend sind. Ich denke an Grenzposten. Und an dieses spezielle Gefühl der Unsicherheit über die Sicherheit, das wir in Europa schon fast nicht mehr zu kennen glauben.

Die innere Anspannung wird verstärkt durch ein erratisches Rauschen, Zirpen und unterdrücktes Schmatzen, das nur langsam aus der Peripherie meiner Wahrnehmung hervortritt. Wieder scheint die Dimension des im Raum verteilten Klangs nicht die zu sein, in der ich mich bewege. Im Englischen – der Sprache der Grenzkontrollen – spricht man plastisch von ›bleeding‹ oder ›spilling‹: die Geräusche bluten, spritzen, lecken durch die Wände. Es fällt schwer, ihren unkontrollierten Fluss zu fokussieren.

*In Cold Print*, so der Titel der Ausstellung bei Nottingham Contemporary, könnte als *Schwarz auf Weiss* übersetzt werden. Die mehrkanalige Klanginstallation basiert auf einer hörbaren Rekonstruktion des sogenannten Havanna-Syndroms, das als akusmatische Kulisse die Leere des Ausstellungsraums und meinen Kopf zum Bersten füllt. Display Screens zeigen Zeitungsartikel, die von PSYOPS und Sonic Warfare berichten. Das Havanna-Syndrom beschreibt eine Reihe von Symptomen wie Kopfschmerzen, Hörverlust und Übelkeit, die Berichten zufolge 2016 und 2017 durch angebliche ›Schallangriffe‹ auf Mitarbeiter\*innen der US-Botschaft in Havanna aufgetreten waren. Die mysteriösen Klänge wurden von der US-Regierung mit Hilfe von Zeugenaussagen rekonstruiert und veröffentlicht. Einige Interpretationen legen nahe, dass es sich um fehlerhafte

Spionagetechnik oder abgelenkten Ultraschall handle, während andere die Geräusche auf eine in Kuba heimische Grillenart zurückführen. In der Ausstellung macht Tieu das Havanna-Syndrom als kollektive Halluzination erfahrbar.

Tieu erweitert die Geräuschkulisse der vom US-Militär ›nachgebauten‹ Sounds durch eine Sonifikation von EEG-Scans ihrer eigenen Gehirnströme in Reaktion auf die Klänge des Havanna-Syndroms, sowie durch eine rhythmische Klangkomposition, die von Beschreibungen und Medienberichten inspiriert ist. Diese künstlerische Bearbeitung der Geräusche deutet an, wie unterschiedlich, die gleichen Fakten (Klänge) durch unterschiedliche (kollektive, individuelle, maschinelle) Körper psychisch und physisch erlebt werden. Klang erscheint hier in seiner inhärenten Ambiguität, flüchtig und doch so prägnant. Das Havanna-Syndrom ist eine akustische Imagination, und die Paranoia vor dem Klang ohne erkennbare Quelle stellt den komplexen Moment des Sich-Einlassens aus: Zum einen, auf den immersiven Effekt der körperlichen Erfahrung der Manipulation, zum anderen auf die formale Manipulation des scheinbar Faktischen.

### The Sound of Breath

Seit einigen Jahren arbeitet Korakrit Arunondchai an einem multimedialen Konglomerat aus HD-Videos, begehbaren Installationen und Musical-Performances: dem sogenannten *Memory Palace*. Klang ist in seiner Arbeit mit Spiritualität konnotiert und transformiert Spekulationen über potentiell neue Gemeinsamkeiten von Menschen und den sie begleitenden Geistern.

Die Narration von *Painting with history in a room filled with people with funny names 3* (2016) beginnt mit einem atemlosen Summen. Es unterbricht ein Musikvideo, das den Künstler auf einem Hochhaus in Bangkok im Kreis seiner Freunde inszeniert. Das Summen stammt von der Drohne,



Korakrit Arunanondchai, Screen Shot aus *Painting with history in a room filled with people with funny names 3*, 2016, 25:29 Min  
© Korakrit Arunanondchai, CLEARING New York / Brüssel und Carlos/Ishikawa, London

die das Geschehen aus der Luft filmt und jetzt in Zeitlupe umschwenkt, als wäre sie abgelenkt worden. Das Summen scheint von der zentralen Stelle ihres Kopfes widerzuhallen – so als würde sie vor sich hinsingen, während sie hinabblickt. Die Drohne erscheint hier als materielle Verkörperung eines ›Spirits‹, wie eingangs in *Eyes in the Sky* geht die Drohne als Spirit der Gegenwart voraus und ersetzt sie. Sie ist ein Medium im Sinne eines Kommunikators. »Dear Chantri...« – die Stimme des Künstlers wendet sich direkt an die Drohne und meint damit auch sein Publikum. Er adressiert sie als eine verkörperte Schicksalsbestimmung, wie eine innere Stimme. Das Summen der Drohne ist die atmosphärische Präsenz von Etwas oder Jemanden, das aus sich heraus tritt.

*With history in a room filled with people with funny names 4* (2017) verstärkt dieses Moment. Das Video wurde synchron zu einer Atemfrequenz editiert und der Ton ist so gemischt, dass die Hintergrundgeräusche hervortreten. Diese Vergegenwärtigung des Hintergrunds markiert durch Sound einen psychischen Raum, den ich physisch nicht betreten kann.

Auf der Biennale of Moving Images in Genf 2019 – unter dem Titel *The Sound of Screens Imploding – war no history in a room filled with people with*

*funny names 5* (2018) als verräumlichtes Video installiert: Auf zwei sich gegenüberliegenden Wänden flimmern Aufnahmen einer Performance in Marseille 2018, in der Korakrit Arunanondchai auf einer Laser-Harfe spielt. Wie von Geisterhand findet Licht seine Übersetzung in Sound. Einem Orchester gleich setzen nacheinander weitere Stimmen ein: das Voice-Over des Erzählers, ein Nachrichtensprecher, dann der unsaubere Sound von Youtube-Videoclips.

Aus diesem Environment entwickelt sich später ein neues Format: *Together*<sup>7</sup> ist eine Art Musical. Choräle beschwören eine spirituelle Sonosphäre, in der die Klänge der digitalen Videobilder mit den Klängen des analogen Raums verschmelzen. Ich höre Regen tropfen – auf dem Screen führt mich die Kamera durch einen nassen Urwald – und im Ausstellungsraum klingen die dumpfen Sounds der Lichtharfe, in unisono mit dem Regen. Der Choral erklingt: »Let's build a museum from everyone's praying voices.«<sup>8</sup> Ein Museum der Stimmen muss ein Gedächtnispalast sein. Hier geht es nicht mehr nur um das Eingebettet-Sein in etwas Fremdes, eine Welt im Außen. Arunanondchai begibt sich in eine alternative Welt, die im Subjekt selbst liegt: »In this room I hear music

from a place not so familiar but relatable through the sound of it's breath.«<sup>9</sup>

### The Witch's Song

Das Schwarmwesen, eine artifizielle Identität, tritt als Stimme aus sich heraus, um sich für die Dauer ihrer Erscheinung mit anderen zu einem Schwarm zu verbinden. Im Gegensatz zu Arunanondchais Chantri spricht das Schwarmwesen mit einer Stimme ohne empirischen Ausdruck; und doch ist es ein Song, ein Audiofile auf dem Smartphone, der die Schwarmbildung initiiert. Das linguistische Spiel der *Witch Songs* wird während der Erscheinung durch die Kopfhörer als innere Stimme hörbar.

»I as us are (...) trading in language endlessly (...) I speak through you, your body, your screen, your devices.«<sup>10</sup>

Das Schwarmwesen tritt als humanoides Wesen überall dort in Erscheinung, wo sich die Routen des globalen Handels und Tourismus kreuzen. Es operiert im öffentlichen Raum, und generiert durch ihre Songs innerhalb einer normalisierten, geteilten Realität alternative Psycho-Realitäten. Die *Witch Songs*, rezipiert durch Kopfhörer, sind nicht mal Vibration in der Luft. Sie sprechen ›personare‹, im wahrsten Sinne des Wortes, durch ihre Hörer\*innen.



Korakrit Arunanondchai, Screen Shot aus *Painting with history in a room filled with people with funny names 4*, 2017, 23:28 Min  
© Korakrit Arunanondchai, CLEARING New York / Brüssel und Carlos/Ishikawa, London



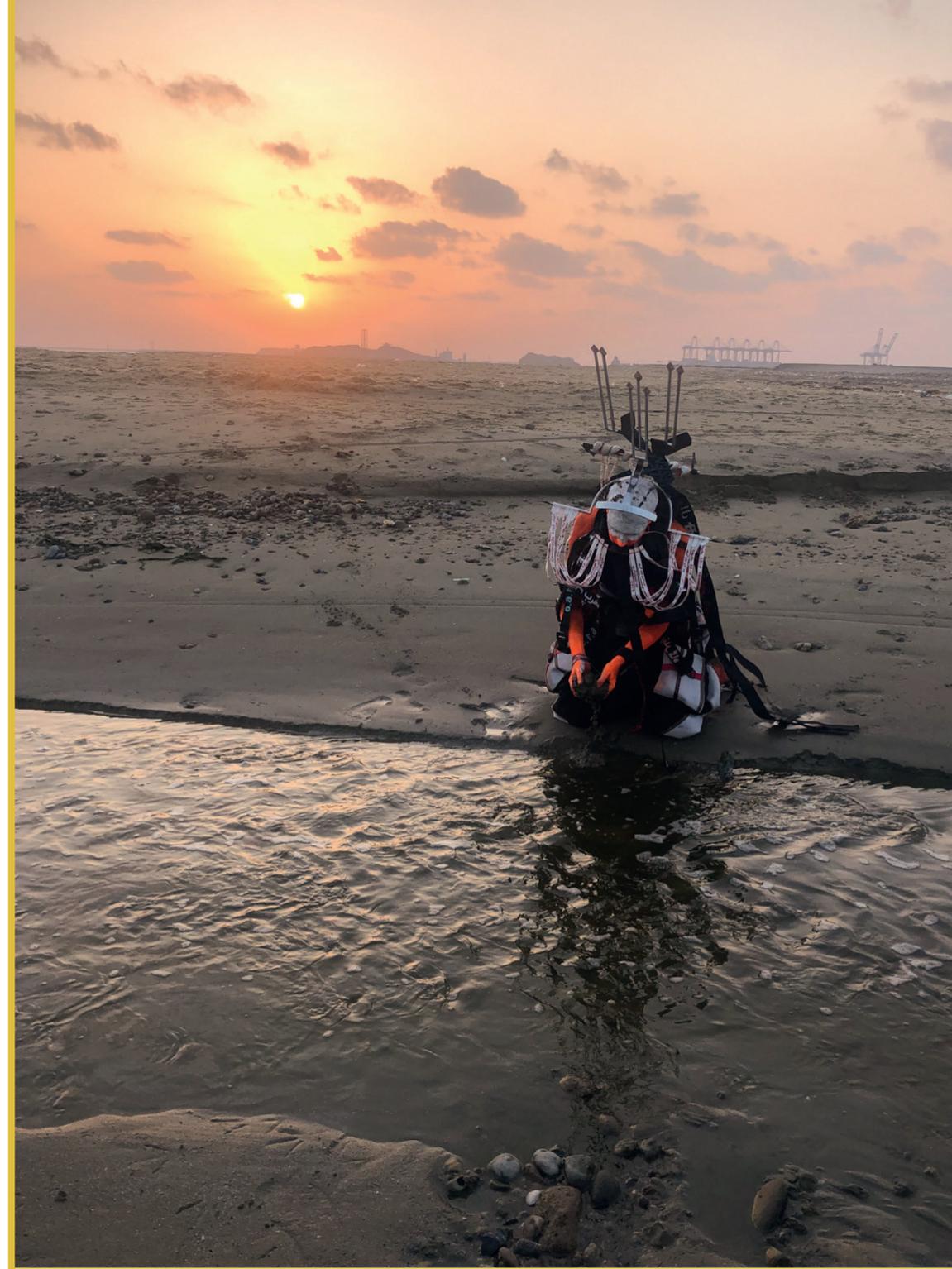
Schwarmwesen (cared for by J.P. Raether), *The Black River Karachi Trader* [6.1.6.0], Platform #4, Language Device Version #1, spoken at geolocation 24.79922, 67.02987, 17:31 (UTC+5), January 30th 2019 © Johannes Paul Raether und Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

»but I devour me  
I digest we(s)  
I spit I's all around  
to make us from we  
and to speak I  
as an other.«<sup>11</sup>

Wie ein Mantra begleitet die Stimme den Auflösungsprozess des Individuums: »Ich« ist nicht mehr nur eine separate Entität, sondern integriert sich in die Schwarm-Formation. Unabhängig davon, wer was aus welcher Perspektive sieht, sind alle Wesen des Schwarms durch die Audiospur miteinander verbunden. Was durch die Kopfhörer als innere Stimme erklingt, dehnt sich als sphärische, auditive Blase um den Schwarm herum aus. Die Psychorealität, das ist nicht mehr nur das, was im ontologischen Sinne da ist, sondern eine erweiterte Realität, eine spekulative Kosmologie aus Stimmen und Orten, die (noch) nicht da sind oder nicht da sein können, weil sie für die in der gemeinen Realität eingewöhnten perceptiven Register nicht da sein dürfen. Ermöglicht wird diese immersive Kollektivität durch den Klang der aufgezeichneten Stimme, die eine techno-soziale Maschine in Gang setzt.

»Only here  
in this geolocation  
in which  
the trade routes cross us,  
through me as you as south  
and you as me as north  
[...]  
here we are able to see the  
stalls as shrines of the everyday  
the cranes in the distance as thrones of the real«<sup>12</sup>

Die Dimensionen und Details der gigantischen Handelsinfrastrukturen und wie diese in unsere gemeine Realität eingeschrieben sind, sind in ihrer Gesamtheit nicht abbildbar. Doch in dem Moment, in dem sich die akustische Realität wie eine verzerrte Blaupause über die visuelle Welt legt, im Moment der Immersion in den Schwarm und diese akustische Realität, gelingt es vielleicht durch Resonanz eine Verbindung herzustellen, die den Ausbruch aus der gemeinen Realität ermöglicht. Nachdem ich die Prothesen aus meinen Ohren entfernt habe, hallt die Stimme noch lange nach.



Schwarmwesen (cared for by J.P. Raether), *No China Port nor Seaview Karachi Trader* [6.1.6.0], Platform #6, Language Device Version #1, spoken at geolocation 24.80274, 67.01434, 17:57 (UTC+5), January 30th 2019 © Johannes Paul Raether und Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

»It is now on the banks of black river  
that we are able to weave the gaze of those disembodied stares,  
the artificial eyes in sky  
with our own senses down here on the beach  
we are able to weave the abstract with the concrete  
and the distant with the near  
we are able to weave presence with absence and  
potentiality with fear«<sup>13</sup>

#4, Language Device Version #1, spoken at geolocation  
24.79922, 67.02987, 17:31 (UTC+5), January 30th 2019

**Sarah Johanna Theurer** forscht an techno-sozialen  
Techniken und Theorien. Neben ihrer Tätigkeit  
als Direktorin der Galerie K-T Z in Berlin, veröf-  
fentlicht sie regelmäßig die Sendung Portals bei  
Cashmere Radio und kuratiert in unregelmäßigen  
Abständen Ausstellungen

1. Korakrit Arunanondchai, *Painting with history in a room filled with people with funny names 3*, 2016
2. Zum Diorama-Diskurs: Donna Haraway, »Teddy Bear Patriarchy – Taxidermy in the Garden of Eden«, New York City, *Social Text* No. 11 (Winter 1984–1985), S. 20–64
3. Oratorio di San Lorenzo, Manifesta 12, 2019
4. Beursschouwburg, 2019
5. EZB, 2019
6. Die Performance-Dokumentation zeigt die Künstlerin vor einem Wandrelief, nicht unähnlich eines Dioramas, das auf die Verwendung immersiver Strategien in der Proklamation von religiösem Glauben aufmerksam macht.
7. *Together*, eine Live-Kino-Installation, die sich selbst eine Performance in einem Freiluftkino nennt, Performa, New York, 2019
8. *no history in a room filled with people with funny names 5* (2018)
9. Korakrit Arunanondchai, *With history in a room filled with people with funny names 4*, 2017, Minute 21:02
10. Aus: *I am as us (one of Karachi's Traders)* Karachi Trader [6.1.6.0], Plattform #1, Language Device Version #1, spoken at geolocation 24.80371, 67.02748, 17:01 (UTC+5), January 30th 2019
11. Ebd.
12. Aus: *The Compass Rose* Karachi Trader [6.1.6.0], Plattform #3, Language Device Version #1, spoken at geolocation 24.8011, 67.02537, 17:18 (UTC+5), January 30th 2019
13. Aus: *The Black River* Karachi Trader [6.1.6.0], Plattform

# Performance(kunst) und Neue Musik

Impulse von Interpret\*innen

Frauke Aulbert

**S**eit nun einigen Jahrzehnten kann das Feld der neuen Musik froh darüber sein, Inspirationen aus anderen performativen Künsten zu erhalten. Festivals und Konzertreihen öffnen sich für Produktionsformate, die nicht ein Konzert sind. Trotz alledem gehört es für Interpret\*innen, die mehr künstlerisch tätig werden wollen, als nur eine Partitur auszuführen, zum Alltag, sich auf besondere Weise einbringen zu müssen. Das Selbstverständnis kollaborativen Arbeitens steckt noch in Kinderschuhen. Die Performerin Frauke Aulbert folgt dem Umgang mit den Begrifflichkeiten, die doch maßgeblich die musikalische Praxis bestimmen, und stellt Künstler\*innen vor, die einen spannenden Beitrag zur Verschiebung der Praxis leisten.

*Für mich als »Stimmkünstlerin« ist »Performance« schon immer zu 100 Prozent verbunden gewesen mit dem Singen. Oder anders, die Aussage, das, was ich zu sagen habe, verbalisiert sich über Körper und Stimme gleichzeitig (und zwar im Rahmen der Noten, die auf dem Blatt stehen). Stimme und Körper erzählen dabei die gleiche Geschichte, weil beide aus der gleichen Quelle kommen: meinem Gefühl. Wenn ich da nicht andocken kann – Pustekuchen. Hieraus generiert sich auch der Stimmklang, mit der ich das Stück/die Stelle singe. Diese Einheit machen meine Auftritte so authentisch, deswegen sagen mir die Leute, ich sei eine gute Performerin. Aber was ist das eigentlich, Performance?¹*

Wenn man anfängt, sich mit anderen darüber zu unterhalten, was denn dieser Begriff nun sei, kommt man schnell darauf, dass dieser vielgenutzte Begriff, »Performance«, alles Mögliche meinen kann – und damit nichts. Er ist für das Gespräch im Grunde unnützlich. Da wir es in der aktuellen Musik aber mehr und mehr mit Erscheinungen, die als Performance betitelt werden, zu tun haben, ist es an der Zeit, die verschiedenen Auslegungen auf den Tisch zu legen und einen Diskurs zu entspinnen, um neue, genauere Begriffe für die vielfältigen musikalisch-körperlichen-räumlichen Inhalte zu finden, die im Moment darunter gehandelt werden.

Es steht »Performance ist nur das, was von der Performancekunst kommt. Gesten und Bewegungen während einer Interpretation sind daher nur Teil einer guten Interpretation, aber nicht Performance.« vs. »Alles kann Performance sein. Auch der architektonische Entwurf eines Gebäudes kann bereits Performance sein, da er Lichteinfall und Klang der Räume reguliert.« Diese Definitionen wurden mir in Gesprächen mit der Flötistin Astrid Schmeling und dem Komponisten Moritz Eggert angeboten.

*Für mich ist der körperliche Teil einer Interpretation tatsächlich schon Performance, da dort die Authentizität, mit der ich »die Musik erzähle«, über meinen Körper dargestellt wird. Ich könnte die Musik auch ironisch oder weniger involviert erzählen. Es ist eine künstlerische, kreative Leistung. Interpretation ist nur die Aus-*