

STEFFI WEISMANN: FRÜHER-GESTERN-VORHER-GERADE-JETZT ...

Zur Konstruktion des Live-Moments in meinen Audioperformances

Steffi Weismann (Berlin)

Der folgende Text reflektiert meine künstlerische Praxis im Feld von Klang, Sprache und Performance, die den Live-Moment als Knotenpunkt mehrerer räumlicher und zeitlicher Ebenen begreift. Vor dem Hintergrund von Erfahrungen, die ich als Performerin mit Re-Enactments von Fluxus-Stücken und Kompositionen für Stimme und Körper von Dieter Schnebel gemacht habe, beschreibe ich den Weg zu meiner eigenen künstlerischen Position, die sich mit verschiedenen Formen des Live-Dialogs auseinandersetzt. Diese Entwicklung führt von der Kommunikation mit Maschinen und der Interaktion zwischen digitalen und menschlichen Stimmen zu den situativen und mobilen Audioperformances, die ich seit 2010 mit meinem Lautsprechergürtel *LapStrap* aufführe.

Fluxus versus Geräuschkostüme

Meine ersten Versuche, Sound und Performance miteinander in Verbindung zu bringen, gehen über zwei Jahrzehnte zurück. Im Sommer 1989 beschäftigte ich mich zu Beginn meines Bühnenkostüm-Studiums an der Hochschule der Künste in West-Berlin mit ‚Geräuschkostümen‘. Ich fertigte aus gefundenen Materialien wie einem alten Bambusrollo oder Getränkedosen verschiedene Figuren an, deren Sprache und Bewegungsmuster maßgeblich über die Form und das Material des Kostüms bestimmt waren. Sie sollten sich anhand einer choreografierten Partitur über die Bühne bewegen.

Dieser Ansatz, den man zwischen Objekttheater, experimenteller Musik und Tanztheater einordnen könnte, stellte sich für mich jedoch in Frage, als ich durch meine Teilnahme an einem Fluxus-Projekt mit einem anderen Begriff von Performance konfrontiert wurde, der mich förmlich elektrisierte. Die Öffnung der Mauer und die Aufbruchstimmung in der Stadt taten ihr Übriges um mein Interesse an einer Kunstform zu wecken, die ich im Kern als subversiv und politisch empfand.

"Fluxus-Musik der 60er Jahre" wurde von Dieter Schnebel als interdisziplinäres Projekt im Musikbereich der Berliner Hochschule der Künste angeboten. Was mich besonders beeindruckte, war neben der Thematisierung des Verhältnisses zwischen Performer und Publikum die Notation der Konzepte. Fluxus-Partituren – genannt "Scores" – sind Handlungsanweisungen, die mit wenigen Worten oder einfachen Grafiken einen performativen Vorgang beschreiben und das Wesentliche einer Aktion in einer sehr reduzierten Form darstellen. Den Interpreten wird ein relativ großer Spielraum zur Verfügung gestellt.

Eine Herausforderung stellte auch die Notwendigkeit dar, aus einer großen Zahl von Fluxus-Stücken eine Auswahl für eine aktuelle Aufführung zu treffen. Dabei galt es, das Potential der Konzepte einzuschätzen. Nicht alle Stücke eignen sich für Re-Enactments, da manche auf die Provokation des damaligen Publikums zielten und ihre Wirkung heute verfehlen würden.

Zu einem meiner Lieblingsstücke entwickelte sich *Song of Uncertain Length* von Emmett Williams:

"The Performer, with a bottle or glass balanced on his head, walks or runs about the stage singing or speaking until the glass or bottle falls off." (1)

Meine Interpretation bestand darin, mit einem Glas Rotwein auf dem Kopf den *Eskimo* des Schweizer Liedermachers Mani Matter zu singen und damit von der Bühne herunter durch die Zuschauerreihen zu gehen, was das Publikum in eine teils besorgte teils amüsierte Spannung versetzte. (2)



Steffi Weismann: *Song of Uncertain Length* (1999) Foto: Martin Supper

Durch Dieter Schnebel und die Fluxus-Konzerte kam ich 1993 zum Maulwerker-Ensemble und begann mich mit erweiterten Stimmtechniken zu befassen. Dabei galt es die verschiedenen Organe, die an einem Artikulationsvorgang beteiligt sind - also Atmen, Kehlkopfspannung, Zungen-, Mund- und Lippenstellung -, gezielt und unabhängig voneinander einzusetzen oder zu kombinieren. Schnebels Partitur der *Maulwerke* die er zwischen 1968 und 1974 komponierte, initiiert jedoch auch einen Kommunikations- und Gestaltungsprozess, der neben der virtuoson Stimmbehandlung einen neuen prozessualen Werkbegriff formuliert: die Interpreten werden zu Composer-Performern. Als Ensemble entwickelten wir (3) im Jahr 2010 eine neue Werkfassung der *Maulwerke*, die nun im Herbst 2011 als Filmversion veröffentlicht wurde. Susanne Elgeti zeigte mit der Kamera nicht nur die fertige

Bühnenversion, sondern dokumentierte auch den Arbeitsprozess und die Entscheidungen, die zu dieser Interpretation des Stückes führten (4).

Solo mit medialer Gesprächspartnerin

Neben diesen kollaborativen Arbeiten setzte ich meinen Schwerpunkt als Künstlerin auf textbasierte Soloperformances, die mich als Live-Spielerin in einen Dialog mit einem medialen Gegenüber verwickelten (*Service* 1996 und *Calling Victoria* 2003). In beiden Performances geht es um Fragen von Identität und Selbstoptimierung. Während ich mich in *Service* in einen Wettstreit mit meinem Alter Ego begeben, bietet sich die Computerstimme Victoria als persönliche Motivationstrainerin an, die weiß, was ich tun und was ich lassen sollte. Beide Arbeiten haben gemeinsam, dass die Anwesenheit und Handlungsfähigkeit einer Person suggeriert wird, dir nur medial präsent ist, wobei sich die Ebenen zwischen Live-Situation und vorproduziertem Fake ständig vermischen.

Auf technischer Ebene arbeitete ich bei *Service* noch mit einer analogen Videoeinspielung, während ich für *Calling Victoria* ein variables Script programmierte, das über Spracherkennung und Schlüsselworte funktionierte. Diese Gespräche sind autobiografisch geprägt und im Fall von *Calling Victoria* auch auf die jeweilige Aufführungssituation bezogen. Im Grunde verlaufen sie jedoch pseudospontan und folgen einer vorgegebenen dramaturgischen Linie.



Steffi Weismann: *Calling Victoria* (2004) Foto: Trudo Engels

<http://vimeo.com/37484759>

Angeregt durch die Echtzeitmusik-Szene in Berlin und die Arbeit mit den Maulwerkern verlagerte sich meine Aufmerksamkeit später wieder stärker auf den Klang. In der Komposition *apropos* für 6 Performer, Computerstimmen und präparierte Luftballons (2006) kombinierte ich analoge und digitale Arbeitstechniken und entwickelte daraus eine abstrakte Klangästhetik, die ich als poetisch-absurde Smalltalk-Situation in Szene setzte.

Über ein Text-to-Speech-Verfahren brachte ich verschiedene Computerstimmen durch unsinnige Buchstabenkombinationen in mehreren Geschwindigkeiten zum Sprechen und modulierte ihren Ausdruck durch Interpunktionen. Sollte eine Stimme hochgehen, setzte ich beispielsweise ein Fragezeichen. Die Performer saßen sich paarweise gegenüber und imitierten die digitalen Stimmen oder erzeugten Klangflächen, indem sie kleine Bälle in Luftballons kreisen ließen. Die verschiedenen optischen und akustischen Elemente verdichteten sich zuweilen zu einem "digitalen Singsang" oder führten in stille Passagen, in denen sich nur die Hände in einer Wink-Choreografie flossenartig bewegten.



Soundkomposition *apropos* <http://vimeo.com/34749937>

"Instant Composing" mit mobilen Audioperformances

Die Aufführungssituation meiner bisher beschriebenen Arbeiten ist im Grunde statisch: Die Performer sitzen, das Publikum sitzt, und die Aufmerksamkeit kann sich so über einen längeren Zeitraum auf kleine Geräusche oder Bewegungen fokussieren. Nun begann ich mich verstärkt dafür zu interessieren, wie ich diese Art von Bühnensituation aufbrechen und die Grenze zwischen Zuschauern und Performern, zwischen Innen- und Außenraum durchlässiger gestalten könnte.

Mit dem Audiogürtel *LapStrap* (engl. Beckengurt) entwickelte ich ein Instrument, das aus einer ledernen Tischlerschürze besteht, die mit verschiedenen Audio-Applikationen bestückt ist. Dadurch lassen sich Mikrofone, Signalprozessor, Interface, Verstärker und Lautsprecher direkt am Körper tragen und steuern. Da die Technik über Batterien betrieben wird, kann ich mich raumunabhängig und frei bewegen.

Die Optik des Gürtels changiert zwischen Waffe, Werkzeug, Musikinstrument, erotischem Accessoire, mobilem Mischpult und Klangskulptur. Da ich die beiden größeren Lautsprecher hinten trage, können Drehungen einen starken Effekt erzielen: Sobald ich mich abwende, wird der Ton für das Publikum lauter und präsenter. Ein Bezug zur früheren Idee der Geräuschkostüme ist nachvollziehbar, führt nun allerdings in eine technisch und konzeptionell weiterentwickelte aktuelle Form von Audioperformance.



Outdoor-Performance *Sirkülasyon* in Istanbul (Dez. 2010)

Foto: Georg Klein

LapStrap-Performances bestehen aus einem Multitasking von Körperbewegung, Stimmaktion und Live-Mix von verschiedenen Audiosignalen. Diese Funktionen können sich überschneiden, sind aber selten alle drei gleichzeitig aktiv. Ich bewege mich mit diesem Setting quasi improvisierend in einem Geflecht von räumlichen und zeitlichen Beziehungen. Die vorproduzierten Klänge und Stimmen treffen auf Texte, die ich live über das Headset-Mikrofon einspreche oder Geräusche, die ich über ein Kontaktmikrofon herstelle. Dazu können auch Publikumsreaktionen kommen, die ich über direkte Befragungen herausfordere und später als Loop in veränderter Form wieder abspiele. Das Vorgehen beschreibt einen fortlaufenden Prozess von Konstruktion und Dekonstruktion, wobei sich eine Bündelung von Klang und Sprache, Hören und Denken in Schleifen vollzieht.

Seit dem Sommer 2010 experimentiere ich mit verschiedenen Versionen von *LapStrap-Performances*, die sich zum Teil stark unterscheiden. Ausschlaggebend sind zum einen das Aufführungsformat und die räumliche Konstellation (z. B. Innenraum oder Außenraum, Konzertsituation, Ausstellungseröffnung oder Intervention auf der Straße) und zum anderen der thematische Kontext, in dem die Performance stattfindet. Wenn sich das akustische Umfeld diffus und komplex darstellt, muss ich Frequenzen finden, die sich daraus hervorheben können oder eine markante und signalhafte Qualität aufweisen. In einem konzentrierten stillen Raum verwende ich hingegen auch längere, narrative Passagen, die sich wie innere Stimmen als Gedankenschleifen wiederholen und sich durch Feedbackprozesse überlagern und transformieren.

Für Versionen, die sich auf einen bestimmten Ort und Kontext beziehen, habe ich eine situative Arbeitspraxis entwickelt, die ich anhand der Klangkunstausstellung *DRAWINGS, SOUNDS & AMBIENCES*, die im September 2011 in den Alten Fischhallen in Cuxhaven stattfand, kurz erläutern möchte. In den drei Tagen, die ich vor dem Auftritt vor Ort war, machte ich Field-Recordings in der Umgebung des Ausstellungsgeländes, erkundete die Stadt, hielt Kommentare bei der Pressekonferenz fest und sprach mit beteiligten KünstlerInnen über ihre ausgestellten Arbeiten. Diese Aufnahmen wertete ich aus, spürte darin die Themen und Stimmungen auf, die mich interessierten und verdichtete das Material zusammen mit schon vorbereiteten Sounds zu etwa sechs verschiedenen "Klangbildern". Aus meinen früheren Aufnahmen wählte ich Hafengeräusche und Stimmen aus Istanbul, da sich darin sowohl Ähnliches als auch Fremdes im Bezug auf die Küstenstadt Cuxhaven finden ließ. Die drei Ebenen "Geschichte des Ortes", realer Raum und fiktiver Raum ließen sich auf diese Weise transformieren.

Zum verbindenden Element und roten Faden entwickelte sich der im Stil eines "Stream of Consciousness" geschriebene Text *Diamond Nights* von Franziska Nast, der als großflächige Papierarbeit in der Ausstellung vertreten war. Ich hatte Teile daraus als eine Art "inneren Monolog" auf Band gesprochen. Die Worte begleiteten die Performance und verwoben sich auf dem Weg durch die verschiedenen Räume immer wieder mit der Live-Situation. Für das Publikum wurde die Quelle schließlich deutlich, als ich vor dem ausgestellten Text stand und ihn live vorlas.

Im Bezug auf den Raum hatte ich mich schon früh dafür entschieden, die Performance als einen Parcours über das Gelände anzulegen. Am Aufführungstag konzipierte ich einen möglichen Ablauf und vergegenwärtigte mir das vorbereitete Audiomaterial und meinen Zugriff darauf. Ich machte Soundchecks und dachte über mögliche Interaktionen mit dem Publikum nach. Die Performance als Ganzes blieb jedoch ungeprobt. Die Entscheidungen über die Binnenstruktur - Wechsel, Übergänge, Schnitte, Pausen - sowie den Einsatz der Live-Stimme überließ ich dem Moment der Aufführung: eine Technik, die man als "Instant Composing" bezeichnen kann.



LapStrap Cuxhaven

Steffi Weismann on Vimeo <http://vimeo.com/31425309>

Die Dokumentation einer Performance ist eine Re-Konstruktion und meistens eine Zusammenfassung. Das Ereignis muss in andere Medien übersetzt werden. In dieser reflexiven Arbeitsphase denke ich noch einmal stärker über die kompositorischen Aspekte der Performance nach. Während der Performance selbst bin ich vor allem Interpretin und Improvisatorin. In allen *LapStrap*-Versionen sind die improvisatorischen Anteile mehr oder weniger stark ausgeprägt. Die vollkommene Kontrolle und Vorbereitung ist nie möglich, denn die Situation und die Technik bringen immer Unvorhersehbares mit ins Spiel.

Ich betrachte es als künstlerisches Statement, sich einem möglichen Kontrollverlust auszusetzen. Dies ist jedoch nicht als ein "Sich-Ausliefern" zu verstehen, wie es manchmal in der Performancekunst praktiziert wird. Ich bleibe in der aktiven Rolle und versuche aus der Überforderung heraus, die bestmöglichen Entscheidungen zu treffen. Das klingt nach Stresstest oder einem hohen gesellschaftlichen Anspruch. Aber es kann auch ein Spiel sein: Trainieren wir den Ernstfall! Eine Performance ist jedes Mal ein kleiner Ernstfall.

(1) Williams, Emmett. "Song of Uncertain Length" (1960). In: Ders.: *My Life in Flux – and Vice Versa*. Edition Hansjörg Mayer. Stuttgart 1991: 47.

(2) Kommentare von Emmett Williams und Dieter Schnebel zu dieser Interpretation finden sich in: Weismann, Steffi. *VIS-A-VIS*. Verlag für moderne Kunst. Nürnberg 2009: 14-16.

(3) Die Maulwerker: Michael Hirsch, Ariane Jeßulat, Henrik Kairies, Christian Kesten, Katarina Rasinski, Steffi Weismann <http://www.maulwerker.de>

(4) Dieter Schnebel: *Maulwerke. für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte. Filmversion 2010*. DVD. Wergo. Deutschland 2011. Susanne Elgeti.

http://www.schott-musik.de/news/archive/show,6475.html?oldLocale=en_UK