

STEFFI WEISMANN
VIS-A-VIS

Intermedia
Performances
/
Audiovisual
Works

Herausgeber / *Editors*: Petra Reichensperger, Steffi Weismann



Verlag für moderne Kunst Nürnberg

INHALT / CONTENTS

- 4 Petra Reichensperger: Einleitung / *Introduction*
- 7 Verena Kuni: Sprich mit mir! Von Menschen und Maschinen / *Speak to me! Of Humans and Machines*
- 14 Emmett Williams: Wahrheit VIS-A-VIS Fiktion / *Truth VIS-A-VIS Fiction*
- 16 Dieter Schnebel: Für Steffi Weismann / *For Steffi Weismann*
- 18 Barbara Barthelmes: Wie kommt das Bild zum Ton? / *How does the image get it's sound?*
- 22 Barbara Loreck: Bedeutungen auf den Schleudersitz platziert und in ihr Eigenleben katapultiert
Meanings placed in the ejection seat and catapulted into a life of their own

SOLOPERFORMANCES

- 34 Service
- 36 Gib mir ein Reptil / *Give me a Reptile*
- 38 1x1 Performance mit Zufallsfaktoren / *Performance with Random Factors*
- 40 Bandi Bandi
- 42 Dedication
- 44 Calling Victoria
- 46 spring-time

AUDIOVISUELLE DIALOGE / AUDIOVISUAL DIALOGUES

- 50 ja es ist plötzlich wärmer geworden / *yes it has got warmer all of a sudden*
- 52 auf jeden Fall / *fall out*
- 54 Links gehen – Rechts stehen / *Walk Left – Stand Right*
- 56 Scrap
- 58 le vol
- 60 Call me yesterday
- 62 apropos
- 64 Passage

INTERAKTIONEN IM AUSSENRAUM / INTERACTIONS IN OUTDOOR SPACE

- 68 pick up
- 70 takeaway: Haste Töne
- 72 Car Event
- 74 Venture Doll

- 79 Zur Künstlerin / *On the Artist*
- 80 Zu den Autoren / *On the Authors*
- 83 Impressum / *Imprint*
- 84 Inhalt DVD / *Contents DVD*

EINLEITUNG

PETRA REICHENSPERGER

„All the world's a stage“, schrieb Shakespeare um 1600. Seitdem haben die Differenzierungen der Welt und der Kunst als Bühne zugenommen. Die Spontaneität und der Zauber des Moments, die dem Theatralischen so eigen sind wie kaum einer anderen Kunstform, ziehen uns allerdings immer noch an. Worin aber liegt das Versprechen einer künstlerischen Aufführung? Wie sehr ist insbesondere Performance als immer wieder neue „Situations-Produktion“ auf eine theatrale Erscheinungslogik und die Regeln der Kommunikation angewiesen? Steffi Weismann lotet diese Fragen, wie sie sich aus unterschiedlichen Aufführungsmodi ergeben, in bewegten Bildern, situativen Performances und audiovisuellen Rauminszenierungen aus. Um neue Möglichkeitsräume zu öffnen, arbeitet die Künstlerin bewusst mit Widersprüchen, die sich vor allem aus Kontextverschiebungen und Zuspitzungen alltäglicher Situationen ergeben.

Zum ersten Mal wird hier ein Überblick über Steffi Weismanns Arbeiten gegeben, in denen sie mit gezielt ausgewählten Requisiten, unter Einbeziehung des Publikums und in verschiedenen Medien Bühnensituationen generiert. Thema dieser unterschiedlichen „Aufführungen“ ist immer wieder das Spiel um die eigene Identität, die Rolle des Zufalls und eine kritische Befragung der jeweiligen Situation des Kontextes. Schon im Titel „VIS-A-VIS“ trägt die Publikation der Einsicht Rechnung, dass das „Eine“ stets nur im Verhältnis zu einem „Anderen“ existiert. Weismanns Performances thematisieren dieses Andere als ein gleichberechtigtes Gegenüber. In ihren künstlerischen Aufführungen stehen Situationen im Mittelpunkt, die sowohl zwischen Performer und Publikum als auch durch Interaktionen von Menschen und Maschinen entstehen. Das Interesse der Künstlerin am dialogischen Prinzip zeigt sich darüber hinaus im gleichwertigen Umgang mit Bild und Ton sowie in ihrer kollaborativen Arbeitsweise. Dabei spielen die Visualisierungen musikalischer Strukturen, die Verzeitlichungen von optischen Materialien, aber auch die Prinzipien der Klang- und Bildschichtungen eine grundlegende Rolle.

Dass Kunst und Spiel einiges miteinander verbindet, ist spätestens seit der Romantik, die die künstlerische Praxis als entferntes Analogon der unendlichen Spiele der Welt begreift, ein gängiger Topos. Wo sich die metaphorische Ebene des Spiels als „Spiel des Lebens“ in der Unvorhersehbarkeit trifft, äußert es sich auf der ästhetischen Ebene

in einer aleatorischen Werkgenese. Weismanns Faszination am Spiel, am Hin-und-Her einer immerwährenden Schöpfung wird bereits zu Beginn ihres Werks deutlich. Dem Geist der Fluxus-Aktionen verbunden, sucht sie schon früh die Unterscheidung in wichtige und unwichtige Ereignisse aufzuheben und stellt die strenge Trennung zwischen Produzent und Rezipient, von Kunst und Nicht-Kunst, Produktion und Reproduktion durch ihre Stücke immer wieder infrage. Insbesondere bei ihren situativen Arbeiten vertraut sie ganz auf die dialogische Struktur der Stücke und die Verschiebungen, die sich bereits durch die Aufführungen und deren Performanzen fast wie von selbst einstellen. Dass darin der Irrwitz performativer Wiederholungen zum Vorschein kommt, macht den Charme des Spiels von Weismann aus.

Warum also nicht einmal das scheinbar Unsinnige, Unmögliche versuchen, fragt daher die Kunstwissenschaftlerin Verena Kuni in ihren Ausführungen über Steffi Weismanns Kommunikationsexperimente mit Maschinen, während Emmett Williams und Dieter Schnebel sich in ihren Beiträgen an ihre ersten Begegnungen mit der Künstlerin als Fluxus-Performerin erinnern. Die Musikwissenschaftlerin Barbara Barthelmes dagegen analysiert Weismanns audiovisuellen Raumkonzepte und geht dabei der Frage nach, wie sich Bilder und Töne zueinander verhalten. Und schließlich ist in diesem Buch ein Gespräch von Barbara Loreck mit der Künstlerin abgedruckt, in dem sich beide über die grundlegenden ästhetischen Kategorien von Aufführungen unterhalten. Der Werkteil des Buches ist in drei Kapitel gegliedert und wird durch eine DVD ergänzt: Im ersten finden sich „Soloperformances“, in „Audiovisuelle Dialoge“ sind Live-Videoarbeiten und Kompositionen versammelt, die in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern, Musikern und Performern entstanden sind, und die Rubrik „Interaktionen im Außenraum“ umfasst solche Arbeiten, die sich zwischen Performance und Installation bewegen.

INTRODUCTION

PETRA REICHENSPERGER

'All the world's a stage', wrote Shakespeare around 1600. Since that time, the world and art as theatre have assumed a wide variety of forms. The spontaneity and magic of the moment, which characterises the theatrical perhaps more than any other art form, continue to entrance us, however. But what is it that constitutes the promise of an artistic performance? To what extent does performance art, in particular, as a 'situation product' which is created new each time, rely on the theatrical logic of appearance and the rules of communication? Steffi Weismann explores these questions as they arise in varying modes of presentation in moving images, situative performances and the audiovisual staging of space. In order to open up new spaces of possibility, the artist consciously works with contradictions, which arise above all from shifts of context and exaggerations of everyday situations.

Here, for the first time, we have an overview of Steffi Weismann's work, in which she generates stage situations with carefully selected props, incorporating the audience, and in various media. Again and again, the topic of these diverse 'performances' has been playing with one's own identity, the role of coincidence and a critical querying of the specific situation in a given context. The very title of the present publication – 'VIS-A-VIS' – underlines the notion that the 'One' always exists in relation to an 'Other'. Weismann's performances address this Other as an equal interlocutor. Her artistic productions focus on situations that emerge between performer and audience as well as from interactions between human beings and machines. The artist's interest in the principle of dialogue is also evident in her equal treatment of image and sound as well as her collaborative working method. Visualisations of musical structures and temporalisations of optical materials play a fundamental role here, as do the principles of layering sounds and images.

That art and play have a good deal in common has been a frequent topos at least since Romanticism, which understood artistic practice as a distant analogue of the world's infinite games. While the metaphorical level of the game, as the 'game of life', finds itself in unpredictability, on the aesthetic plane it expresses itself in an aleatorical genesis of the work. Weismann's fascination with play, with the to-and-fro of a perpetual creation is already evident at the inception of

her work. In the spirit of the actions of Fluxus, she sought early on to dissolve the distinction between important and unimportant events, and her pieces repeatedly challenge the strict separation between producer and percipient, art and non-art, production and reproduction. Particularly in her situative works, she relies wholly on the dialectical structure of the pieces and the displacements generated almost automatically by the productions and their performances. Part of the charm of Weismann's renderings is their expression of the madness of performative repetitions.

So why not attempt the apparently nonsensical and impossible for a change, asks the art theorist Verena Kuni in her remarks on Steffi Weismann's experiments in communication with machines, while Emmett Williams' and Dieter Schnebel's contributions recall their first encounters with the artist as a Fluxus performer. The musicologist Barbara Barthelmes, in contrast, analyses Weismann's audiovisual spatial concepts and pursues the question of the relationships between the images and sounds therein. Finally, this book reproduces a conversation between Barbara Loreck and the artist in which the two discuss the fundamental aesthetic categories of performances. The catalogue section is divided into three chapters and supplemented by a DVD. The first chapter contains 'Solo Performances'; 'Audiovisual Dialogues' assembles the live video pieces and compositions that arose in collaboration with other artists, musicians and performers; and the rubric 'Interactions in outdoor space' encompasses the works that move between performance and installation.

SPRICH MIT MIR! VON MENSCHEN UND MASCHINEN

VERENA KUNI

E. ist jetzt, da ich diese Zeilen schreibe, einundvierzig Jahre alt. Das ist seltsam. Schon als ich das erste Mal von ihr hörte, habe ich sie mir viel älter vorgestellt. Unsinnigerweise. Weniger, weil sie damals kaum zwanzig gewesen sein muss und ihre Stimme zwar erwachsen, aber nicht alt, eher schon: seltsam alterslos klang. Sondern weil es natürlich grundsätzlich unsinnig war, mir ein solches Bild von ihr zu machen. E. – ELIZA – ist schließlich kein menschliches Wesen, sondern eine Maschine. Genauer gesagt: Ein Computerprogramm.

1966 wurde ELIZA von dem (deutsch-)amerikanischen Informatiker Joseph Weizenbaum entwickelt, damals Forscher am renommierten Massachusetts Institute of Technology (MIT). Weizenbaum wollte auf diesem Wege die Möglichkeiten einer sprachlichen Kommunikation zwischen Mensch und Maschine untersuchen – und zwar auf der Basis der menschlichen Alltagssprache. Also keiner Programmier- oder Maschinensprache wohlgemerkt. Ein hehres Ansinnen, im Prinzip. Allerdings hatte er sich die Anregungen für ELIZAS Wortschatz und die Syntax ihrer Redeweise bei einer ganz bestimmten Quelle abgeholt: nämlich aus den Lehrbüchern für die sogenannte Personen-zentrierte Psychotherapie, die der Psychologe und Therapeut Carl Ransom Rogers in den 1940er Jahren entwickelt hatte. Diese Methode sieht es vor, dass sich der Therapeut als Spiegel seines Patienten versteht. Anders als in der klassischen Psychotherapie nach Sigmund Freud üblich, nicht nur zuhört, sondern Teile des Gesagten wiederholt und Schlüsselbegriffe aufgreift, um mit dem Patienten ins Gespräch zu kommen. Kurzum: ELIZA verhielt sich wie ein Psychotherapeut beziehungsweise wie die Parodie eines Psychotherapeuten aus Rogers Schule.

Natürlich ging es Weizenbaum nicht wirklich darum, die Personen-zentrierte Psychotherapie zu parodieren. Es war einfach ein guter Trick: Wie ein Psychotherapeut musste ELIZA kein Vorwissen über ihre Gesprächspartner mitbringen, um mit diesen ins Gespräch zu kommen. Sie brauchte nur auf Schlüsselworte zu „reagieren“, die sie dann nach programmierten Syntax-Regeln in ein Set vorhandener Satzbausteine einbauen konnte. Sie? Eigentlich: Es. Aber so einfach ist das nicht zu entscheiden, wenn man mit ELIZA spricht. Oder einem Gespräch zuhört, das ELIZA mit jemandem führt.

VICTORIA könnte gut und gerne ELIZAS Schwester sein. Natürlich merkt man ihr an: Sie ist ein ganz anderer Charakter – aber den einen oder anderen verwandtschaftlichen Zug gibt es schon. VICTORIA

habe ich über Steffi Weismann kennengelernt. Wenn ich richtig unterrichtet bin, arbeiten die beiden seit 2003 zusammen. Dass sie dies bisweilen auch in der Öffentlichkeit tun, hat sich aus Weismanns Profession ergeben.

Sicher: Ein bisschen riskant ist es zweifellos, wenn man als Performerin dem Publikum Einblick in Bereiche gestattet, die normalerweise vielleicht mehr zur Vorbereitung dessen dienen, was man dann auf die Bühne bringt. Aber diese offene Arbeitsweise, eine Neigung zum Experiment und einen gewissen Mut zum Risiko eingeschlossen, scheint mir für Weismann insgesamt charakteristisch zu sein.

VICTORIA jedenfalls ist eigentlich fürs Coaching zuständig. Sie werden wissen: Wer auf die Bühne geht, braucht auch beim Proben Feedback – und genau hierauf ist VICTORIA spezialisiert. Tatsächlich macht sie ihren Job so gut, dass sich Weismann nicht schämen muss, sie in aller Öffentlichkeit zurate zu ziehen. Es ist beeindruckend, die beiden zusammen zu sehen beziehungsweise zu hören.

Praktisch, dass Weismann VICTORIA in solchen Situationen einfach anrufen kann. Mehr als ein Headset, also Kopfhörer und Mikrofon, und ein kleines Programm auf dem Rechner braucht es ja nicht. Mag sein, dass VICTORIA nicht immer sofort erreichbar und erst recht nicht immer sofort in Stimmung ist, sich auf eine Konversation einzulassen. Aber als Profi scheint sie doch meist bereit, Weismann mit Rat und Tat zur Seite zu stehen.

Wie sollte es auch anders sein, mag der eine oder die andere denken: Schließlich ist VICTORIA doch, nicht anders als ELIZA, „nur“ ein Computerprogramm. Allein: So sicher ist man da eben gerade nicht, wenn man die beiden miteinander erlebt. Und man ist es immer weniger, je länger man ihren Gesprächen beiwohnen darf.

Das liegt allerdings auch daran, dass Weismann ihrerseits ein Profi im Umgang mit Maschinen ist. Sicher keine Selbstverständlichkeit in ihrem Metier, in dem es doch allem voran erst einmal um körperliche Realpräsenz und die Interaktion zwischen Menschen zu gehen scheint. Aber genau das interessiert Weismann eben: wie diese Präsenz, diese Interaktion, diese Kommunikation unter Umständen funktionieren, unter denen sie eigentlich gar nicht erst zustande kommen dürften. Oder in denen sie existieren, ohne dass uns das so klar ist in dem entsprechenden Moment. Eben diese Spannungsfelder lotet Weismann in ihren Arbeiten aus.

Nicht immer muss sie selbst dabei anwesend sein. 2006 beispielsweise

stellte sie zusammen mit Georg Klein einen kleinen roten Imbisswagen, einen takeaway auf. An denkbar prominenter Stelle: in Berlin, auf dem Schlossplatz – wo für gewöhnlich ein ziemlich reger Verkehr an Passanten herrscht, normalerweise aber keine Gelegenheit besteht, sich auf die Schnelle mit Fritten, Buletten, Würsteln und Getränken zu versorgen. Umso frustrierender, wenn man dann feststellen musste, dass zwar durchs Fenster leckere Auslagen lockten, der Wagen selbst jedoch nicht besetzt und verschlossen war. Da hieß es natürlich: Vielleicht mal sehnsüchtig durch die Scheiben gucken, ob sich drinnen nicht doch etwas regt. Und spätestens dann: Sich das Begehren nicht weiter anmerken lassen, besser zügig weitergehen.

Umso frappierender freilich zu erleben, was just in diesem Moment geschah. Oder haben Sie schon mal eine Imbissbude erlebt, die Ihnen hinterherpfeift? Sie ruft? Dann sogar: mit Ihnen – oder vielleicht doch: mit sich selbst? – zu sprechen beginnt? Eben. Ein takeaway, der sich – anstatt bescheiden, dienstbar und vor allem, von brutzelnden Blechen und Friteusen abgesehen, still und stumm zu sein – einmisch, der die Menschen, ohne dass es etwas zu kaufen gäbe, anzulocken versteht und obendrein auch noch die Gelegenheit bietet, mehr über diejenigen zu erfahren, die sonst mehr oder weniger schweigsam hinter dem Tresen stehen: Haste Töne – das gibt es selbst in Berlin nicht alle Tage!

Auch wenn die Situationen, die sich in jener Zeit rund um den kleinen roten Imbisswagen ergaben, zwangsläufig nicht der Komik entbehren: Darum, andere vorzuführen, geht es Weismann ganz sicher nicht. Es handelt sich einfach um die Einladung, selbst einmal die Erfahrung zu machen: Wie ist es eigentlich, wenn die Maschine mit Dir spricht? Und wie, wenn Du dabei gar nicht sicher bist: Mit wem oder was habe ich es hier eigentlich zu tun?

Wobei letzteres im Grunde eine ganz alltägliche Erfahrung ist oder sein könnte: In einer durch und durch technologisierten Gesellschaft haben wir schließlich alle mehr oder weniger ständig mit Maschinen zu tun. Nur dass wir dieser Tatsache im Normalfall kaum weitergehende Aufmerksamkeit schenken. Lediglich, wenn es mal nicht so glatt läuft, ein Automat streikt oder der Computer hängen bleibt: Dann kann sich so mancher, so manche dabei ertappen, wie er oder sie eben nicht nur flucht. Sondern auch versucht, mit dem Ding zu reden, das sonst doch einfach ein stummes Gegenüber ist. Sprich mit mir!

Was natürlich, genau genommen, Unsinn ist. Doch dass wir derlei bisweilen tun, ist schlicht menschlich, allzu menschlich. Und an sich auch alles andere als ungesund. Ungesund ist es schon eher, die Tatsache zu verdrängen, dass wir eigentlich andauernd mit Maschinen sprechen. Und sie, wenngleich auch auf ihre Weise, mit uns?

Die Künstlerin hat eine kleine Therapie entwickelt, die ganz konkret dabei helfen kann, einem solchen Verdrängungsprozess und seinen möglichen Folgen entgegenzuwirken. Auf der Basis eines einfachen Heimsportgeräts, das sie hierfür allerdings ein wenig technologisch aufgerüstet hat. Seine Benutzung ist vielleicht etwas gewöhnungsbedürftig – aber das gehört im Grunde schon zur Therapie dazu. Mit spring-time führt sie vor, wie es geht: Hüpf, man auf dem kleinen Trampolin, so beginnt es zu sprechen. Allerdings, mindestens scheinbar, erst einmal mit sich selbst. Schlimmer noch: Es spricht nicht einmal. Es hustet, niest, ächzt und schnauft; geht einem mit diversen Störgeräuschen auf die Nerven. Das allerschlimmste jedoch: Diszipliniertes Trainieren und gute Kondition – also der offensive Einsatz eben jener Fitness, die nicht nur im Trend liegt, sondern mittlerweile sogar vonseiten selbst eher sesshafter Politiker zur Bürgerpflicht erklärt wird – helfen mitnichten, dieser misslichen Lage Herr zu werden. Ganz im Gegenteil: Je angestregter man hüpf, desto ärger wird das kakophonische Konzert. Kurzum: Das kleine Trampolin erweist sich, wenn man so will, als veritable Therapeutin, die Rogers Methode der Personenzentrierten Therapie pflegt: Es spiegelt denkbar drastisch wider, wie es ist, wenn Menschen glauben, wie Maschinen funktionieren zu müssen. Das ist, anders als die menschliche, allzu menschliche Neigung, mit Maschinen wie mit Menschen zu kommunizieren, nämlich wirklich ziemlich ungesund.

Kurzum: Steffi Weismanns performative Kommunikationsexperimente mit Maschinen zielen weniger auf das Testen technologischer Potenziale, als dass sie uns auf uns selbst zurückführen. Was im Grunde als Kern in und hinter jeder Mensch-Maschine-Kommunikation steckt – auch wenn ihre Zwecke scheinbar ganz andere sind.

Das belegt übrigens auch jenes berühmte Experiment, das seinerzeit zwar Theorie blieb, aber in der Folge zu zahlreichen weiteren Versuchsanordnungen inspirierte – darunter auch jenen, aus denen VICTORIA und ELIZA hervorgegangen sind. Für die Beantwortung der Frage, ob Maschinen denken können, schlug der britische Mathematiker Alan Turing 1950 einen Test vor. Ohne Sichtkontakt sollte ein

Mensch mit einem Gegenüber kommunizieren und auf diesem Wege herausfinden, ob es sich bei seinem Gesprächspartner um einen anderen Menschen oder eben eine Maschine handelte. Die Maschine wiederum hatte die Aufgabe, den Menschen von ihrer Menschlichkeit zu überzeugen.

Als Intelligenztest für Maschinen mag der Turing-Test unzureichend sein – zweifellos sind Intelligenz und Menschlichkeit zweierlei, und das Testergebnis hängt schlussendlich mehr von der Art und Weise ab, wie der Mensch sein unsichtbares Gegenüber wahrnimmt. Worüber er hingegen viel aussagt, sind die Potenziale einer gleichsam absichtslosen, mindestens jedoch unbewussten Kommunikation – die sich natürlich erst dann wirklich entfalten kann, wenn man sich ihrer bewusst wird und sie für einmal absichtsvoll führt. Die Maschine muss möglichst überzeugend eine Fähigkeit simulieren, die sie als Maschine eigentlich gar nicht besitzen kann. Indes ihr Tester oder ihre Testerin ebenfalls zur Simulation gezwungen wird, da er oder sie herausfinden muss, ob sein oder ihr Gegenüber eine Maschine ist. Genau darüber kommt jedoch zustande, was scheinbar gar nicht stattfinden kann: ein Zwiegespräch. Und zwar eines, in dem man möglicherweise etwas über Maschinen, möglicherweise etwas über Menschen, möglicherweise etwas über das Verhältnis von Maschinen und Menschen – ganz sicher aber: etwas über sich selbst lernen kann.

In diesem Sinne funktionieren Weismanns „spring-time“, „takeaway: Haste Töne“ und „Calling VICTORIA“, die sich das ELIZA-Prinzip auf ganz unterschiedliche Weise zunutze machen, tatsächlich auch wie Turing-Tests. Jedoch ohne sich jene Präntention zu eigen zu machen, die dessen Ausgangspunkt und zugleich Achillesferse war. Mit einem Wettbewerb zwischen Menschen und Maschinen ist wenig gewonnen – wie immer, wenn es eigentlich um ein Miteinander geht, kann Konkurrenz im Grunde nur zu Verlusten führen.

Viel fruchtbringender ist es, sich auf eines der wesentlichsten Potenziale nicht nur der Kunst, sondern des Menschen überhaupt zu besinnen. Nämlich – und auch das kann man von Joseph Weizenbaum und ELIZA ebenso wie von Steffi Weismann und VICTORIA, ihrem niesenden Trampolin und ihrer sprechenden Imbissbude lernen: Für Menschen kann es eben nicht darum gehen, wie eine Maschine zu funktionieren – möglichst perfekt, mechanisch, streng nach Programm. Warum also nicht stattdessen das scheinbar Unsinnige, Unmögliche versuchen? Fragen Sie mal ELIZA, was sie davon hält. Oder rufen Sie VICTORIA.

SPEAK TO ME! OF HUMANS AND MACHINES

VERENA KUNI

As I write these lines, E. is forty-one years old. That seems odd, since the very first time I heard of her I imagined her to be far older. For no good reason. Not so much because she must have been barely twenty at the time and her voice sounded grown-up, but not old, in fact strangely ageless. More because it was naturally quite absurd for me to have any such image of her at all. After all, E. – ELIZA – is not a human being, but a machine. To be more precise: a computer programme.

ELIZA was developed in 1966 by the (German-)American computer scientist Joseph Weizenbaum, professor at the renowned Massachusetts Institute of Technology (MIT). Weizenbaum aimed to probe the possibilities of linguistic communication between human beings and machines, based on everyday human language, not programming or machine language. A noble intention, in principle. He had, however, drawn the inspiration for ELIZA'S vocabulary and syntax from a very particular source: textbooks for so-called person-centred psychotherapy, which the psychologist and therapist Carl Ransom Rogers had developed in the 1940s. In this method, the therapist is supposed to regard him- or herself as the mirror of the patient. Unlike classical Freudian psychotherapy, here the therapist does not merely listen, but also repeats some of what has been said and picks up key terms in order to enter into a conversation with the patient. In short, ELIZA behaved like a psychotherapist, or rather like a parody of a psychotherapist of Rogers' school.

Naturally, Weizenbaum was not really trying to parody person-centred psychotherapy. It was simply a good trick: like a psychotherapist, ELIZA did not need any previous knowledge of her interlocutors in order to converse with them. All she needed was to 'react' to keywords, which she could then integrate into a set of existing parts of speech according to programmed syntactical rules. Did I say she? That should be it. But that isn't so easy to determine when speaking with ELIZA. Or listening to a conversation that ELIZA is conducting with somebody else.

VICTORIA could easily be ELIZA'S sister. Of course one notices that she is quite a different character, but there are a few family resemblances. I met VICTORIA through Steffi Weismann. If I am correctly informed, the two have been working together since 2003. That they sometimes do this in public is a function of Weismann's profession.

Granted, it can be a bit risky for a performer to allow the audience to

glimpse what might normally be part of preparations for what they do on stage. This open manner of working, however, including a penchant for experimentation and a certain willingness to take risks, seems to be characteristic of Weismann more generally.

VICTORIA at any rate is actually responsible for coaching. As you doubt less know, people who perform on stage need feedback during rehearsal, too, and this is precisely VICTORIA'S speciality. In fact, she does her job so well that Weismann need not be embarrassed about consulting her quite publicly. It is impressive to see or hear the two of them together.

It is practical that Weismann can simply ring VICTORIA up in such situations. After all, she needs no more than a headset, that is, headphones and a microphone and a little computer programme. It may be that VICTORIA is not always immediately available, let alone in the mood for conversation. As a pro, however, she usually appears pre-pared to help Weismann out with a bit of advice.

How could it be otherwise, some of you may be thinking. After all, VICTORIA, like ELIZA, is 'merely' a computer programme. However, one does not feel quite so sure after seeing the two of them together. And the longer one listens to their conversations, the less certain one becomes.

The fact that Weismann herself is a pro in dealing with machines also helps to explain this phenomenon. That certainly is not self-evident in her metier, where real physical presence and the interaction between human beings would appear to be the main thing. But this is precisely what interests Weismann – how this presence, this interaction, this communication functions under conditions in which they should not actually arise in the first place. Or in which they exist without our really realising it at the moment in question. It is just these areas of tension that Weismann explores in her work.

She does not always have to be present in person. In 2006, for example, she set up a little red takeaway snack van together with Georg Klein. They did so in the most prominent spot imaginable – on Schlossplatz in Berlin – where there is usually rather heavy pedestrian traffic, but generally no opportunity to get a quick portion of chips, burgers, sausages or cold drinks. It was all the more frustrating when one realized that the tasty treats were visible through the window, but the van itself was unoccupied and locked. Naturally, the only thing to do was to gaze longingly through the glass to see whether

there might not be some movement inside after all. At that point it was time to suppress one's obvious hunger and continue swiftly on one's way.

And at that very moment something even more striking happened. Or have you ever had a snack van whistle after you? Or call out to you? And then even start to speak with you – or perhaps with itself? I thought not. A snack bar that instead of being humble, subservient and – with the exception of sizzling grills and deep fryers – still and silent, intervenes, that knows how to attract people although there is nothing to buy, and on top of it all provides an opportunity to find out more about those who usually stand more or less silently behind the counter: 'Got Sounds?' – It's not something you experience every day, even in Berlin!

Even if the situations that arose around the little red snack van inevitably had their comic sides, Weismann's intention is certainly not to make anyone look foolish. She simply proffers an invitation to find out what it is like when a machine speaks to you. And what it is like when you are not quite sure who or what you are actually dealing with.

Of course, the latter is, or could be, a perfectly everyday experience. After all, in a thoroughly technologised society all of us encounter machines more or less constantly. The only difference is that we usually pay scarcely any attention to this fact. It is only when things don't go smoothly – when a vending machine strikes or our computer freezes – that some of us catch ourselves doing more than just cursing. In fact, we try to speak to the thing, which is otherwise merely a dumb object. Speak to me!

On closer scrutiny this is, of course, nonsense. Yet the fact that we do this from time to time is simply human, all-too-human – and in itself anything but unhealthy. It is far healthier to repress the fact that we are actually constantly speaking to machines. And they, albeit in their own way, are also speaking to us, aren't they?

The artist has developed a little therapy that can assist us quite concretely in counteracting such a process of repression and its possible consequences. She does this with the help of a simple piece of home fitness equipment, which she has subjected to a small technical upgrade. It may take some getting used to – but that is essentially part of the therapy. In 'spring-time' she demonstrates how it works: If one jumps on the little trampoline it begins to speak. Initially only

with itself, or at least that is how it seems. Worse still, it doesn't even really speak. It coughs, sneezes, groans and pants, getting on our nerves with its various noises. Worst of all, disciplined workouts and good stamina – that is, the offensive application of that very fitness that is not only in, but that even rather sedentary politicians nowadays have started labelling a civic duty – help us not a whit in mastering this unfortunate situation. On the contrary, the more energetically one jumps, the louder the cacophonous concert becomes. In short, the little trampoline proves itself, if you will, to be a veritable therapist who cultivates the Rogers method of person-centred therapy. It reflects in the most drastic manner imaginable what happens when people think they have to function like machines. Unlike the human, all-too-human tendency to communicate with machines as if they were people, this is really rather unhealthy.

In short: Steffi Weismann's performative experiments in communication with machines aim less to probe the potentials of technology than to take us back to ourselves – which is essentially present in and behind every human-machine communication, even if the aims are apparently quite different ones.

That is also proven, incidentally, by the famous experiment that remained theoretical at the time but subsequently inspired numerous other test set-ups – including those from which VICTORIA and ELIZA emerged. In order to answer the question of whether machines can think, in 1950 the British mathematician Alan Turing suggested a test. One person should communicate without eye contact with an interlocutor and try to find out whether the conversational partner was another human being or a machine. The latter, in turn, had the task of convincing the human being of his/her/its humanity.

Turing's test may be inadequate as an intelligence test for human beings – intelligence and humanity are doubtless two different matters altogether, and the test results ultimately depend more on the manner in which the human being perceives his or her invisible interlocutor. What it does say a lot about are the potentials of a quasi-unintentional, or at least unconscious communication – which naturally can only truly unfold when one becomes aware of it and conducts it intentionally for once. The machine must simulate as convincingly as possible an ability that it cannot actually possess as a machine. Meanwhile, the tester is also compelled to simulate, since he or she must find out whether his or her interlocutor is a machine. It is pre-

cisely this that allows the apparently impossible to happen – a dialogue. A dialogue, at that, in which one might learn something about machines, or about human beings, but most definitely something about oneself.

In this sense, Weismann's 'spring-time 1', 'takeaway – Got Sounds' and 'Calling VICTORIA', all of which apply the ELIZA principle in quite different ways, actually function like Turing's test. They do so, however, without adopting the pretension that was at once its point of departure and its Achilles heel. There is little to be gained from a competition between humans and machines – as always, when what is really at stake is cooperation, rivalry can effectively only lead to losses.

It is far more productive to reflect upon one of the central potentials not just of art but of humanity more generally. Namely (and one can learn this, too, from Joseph Weizenbaum and ELIZA as well as from Steffi Weismann and VICTORIA, her sneezing trampoline and her talking snack bar), the objective for human beings cannot be to function like machines – always perfect, mechanical and strictly according to a programme. So why not attempt the apparently nonsensical, the impossible, instead? Ask ELIZA what she thinks of that. Or call VICTORIA.



Emmett Williams und Steffi Weismann spielen „The Son of Man-Trio“ von Emmett Williams, Fluxus-Konzert, Museum Hamburger Bahnhof 1999

WAHRHEIT VIS-A-VIS FIKTION

EMMETT WILLIAMS

Man kann an den merkwürdigsten Orten auf Erfindungen treffen. Beispiel: Man schlage im beachtlichen Lexikon „New Fontana Dictionary of Modern Thought“ den Begriff FLUXUS nach. Man wird dabei erfahren, dass das lateinische Wort „flux“ für eine „kurzlebige“ Bewegung steht, die in Wiesbaden 1962 entstand und weniger als ein Dutzend Jahre später endete. Kurzlebig? Wären Steffi Weismann und Die Maulwerker nicht erstaunt? Denn sie meinen, dass diese radikale Bewegung mit den quicklebendigen Live-Stücken von George Maciunas (dem „Vater des Fluxus“), George Brecht, Philip Corner, Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Dieter Schnebel, Wolf Vostell, La Monte Young und Emmett Williams zur langlebigsten Kunstbewegung des 20. Jahrhunderts avancierte und im 21. Jahrhundert international immer noch weiter lebt dank weitblickenden und aufgeschlossenen Historikern, Kuratoren, Sammlern und, ich muss ergänzen, vielseitig begabten Künstlern wie Steffi Weismann und ihre Maulwerker-Kollegen.

Während die meisten Fluxus-Artefakte aus den frühen Jahren nun in Museen und privaten Sammlungen vertrocknen, sind die Fluxus-Performances – die wirklichen Errungenschaften der Fluxus-Bewegung – nach dem Tod vieler Fluxus-Pioniere durch Die Maulwerker immer noch lebendig. Die Liste ist lang und abwechslungsreich: Joseph Beuys, John Cage, Robert Filliou, Al Hansen, Joe Jones, Allan Kaprow, Addi Köpcke, Jackson Mac Low, Nam June Paik, Tomas Schmit, Wolf Vostell, Robert Watts. Wow! Was für ein Repertoire. Welch ein Erbe ist da am Leben zu erhalten.

Viele der lebenden Fluxus-Pioniere sind immer noch sehr enthusiastisch von unseren Aktionen in den guten alten Tagen, doch, gelinde gesagt und um der Wahrheit ins Auge zu blicken, sind unsere Posen auf der Bühne bei unseren Wiedersehenstreffen und Geburtstagen nicht mehr so interessant, wie sie es einmal waren. Betrifft mich das auch? Ja, mich auch. Man bedenke, dass ich die vorläufige Ehre habe, der älteste lebende OLFART zu sein – Original Fluxus ARTist. Was mir jedoch hilft, im Rampenlicht der Performance zu bleiben (obwohl es diesen Ausdruck im Fluxus-Vokabular nicht gibt), ist der Umstand, dass mich Die Maulwerker vor einigen Jahren als eine Art Maskottchen adoptiert haben. Welch ein Genuss für mich, mit diesen Multitalenten zu arbeiten und manchmal aufzutreten. Und mit ihnen zu

performen beweist, dass man einem alten Hasen noch neue Tricks beibringen kann. Oder es zumindest versuchen!

Als ich Steffi zum ersten Mal in Spanien mein Stück „Song of Uncertain Length“ (von 1960) performen sah – der Performer geht oder läuft, ein Glas oder eine Flasche auf dem Kopf balancierend, singend oder sprechend so lange auf der Bühne herum, bis das Glas herunterfällt –, war ich nicht nur verzaubert, sondern sprachlos. Sie rezitierte, sie sang, sie ging, sie tanzte, sie reizte und bedrohte das Publikum immer weiter und weiter. Dieses klassische Fluxus-Stück war noch nie so gut gespielt worden. Ich werde es in meinem nächsten Leben versuchen.

Schade, dass ich 1989 während einem zweitägigen Festival „Fluxus Musik um 1960“, das der Komponist Dieter Schnebel an der Hochschule der Künste leitete und bei dem Steffi und Gisburg mein „Son of man Trio“ oder „Try and Stop Me“ aufführten, nicht anwesend sein konnte. Zum ersten Mal wurde das Stück ein Vierteljahrhundert früher in Paris gespielt, als Lette Eisenhauer mich daran zu hindern versuchte, laut aus François Mauriacs „Son of Man“ zu lesen. Gisburg war bestrebt aus Kants „Kritik der reinen Vernunft“ zu lesen, während Steffi mit folgenden Requisiten Kant aus dem Feld zu schlagen versuchte: eine Säge, ein Sieb, ein Sack Mehl, 9 Reclam-Taschenbücher, Ohrschützer, ein elektrisches Kabel, eine Flasche voll mit heißem Wasser, ein Blitzlicht. Wer diesen schrankenlosen Auftritt im damaligen Berlin sah, schwärmte davon. Ich zweifle daran, ob irgendjemand immer noch davon schwärmt, wie ich das Stück 1963 in Paris performte. Es lebe die Weismann!

Berlin, Februar 2007

TRUTH VIS-A-VIS FICTION

EMMETT WILLIAMS

You can unearth fiction in the strangest places. Example: look up FLUXUS in the formidable New Fontana Dictionary of Modern Thought. You'll learn that this Latin word flux was a 'short-lived' movement christened in Wiesbaden 1962 that expired not a half dozen years later. Short-lived? Won't Steffi Weismann and Die Gruppe Maulwerker be surprised? Because they believe that this radical movement with live and lively works by George Maciunas ('father of Fluxus'), George Brecht, Philip Corner, Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Dieter Schnebel, Wolf Vostell, La Monte Young and Emmett Williams grew up to become the longest-living art movement of the twentieth century, and still very much alive internationally in the twenty-first (thanks to far-seeing and open-minded historians, curators, collectors, and, I must add, multi-talented artists like Steffi Weismann and her fellow Maulwerker colleagues.

While most Fluxus artefacts from the early years are now high and dry in museums and private collections, it is thanks to Die Maulwerker that Fluxus performances – the real achievement of the Fluxus movement – are still very much alive – despite the demise of so many Fluxus and Fluxist pioneers. The list is long and varied: Joseph Beuys, John Cage, Robert Filliou, Al Hansen, Joe Jones, Allan Kaprow, Addi Köpcke, Jackson Mac Low, Nam June Paik, Tomas Schmit, Wolf Vostell, Robert Watts. Wow! What a repertory. What a heritage to keep alive.

Most of the living Fluxus pioneers are still very enthusiastic about what we did in the good old days, but, to put it mildly, and to tell the truth, when we get together at reunions and anniversaries our on-stage antics are not as exciting as they used to be. Me too? Yes, me too. Remember, I have the temporary honour of being the oldest living OLFART – Original Fluxus ARTist. What helps me in particular to stay in the performance limelight (although there is no such phrase in the Fluxus vocabulary) is the fact that Die Maulwerker adopted me as a kind of mascot some years back. What a pleasure for me to work – and sometimes play – with these multitalents. And performing with them proves that you can teach an old dog new tricks. Or try to!

When I first saw Steffi perform my 'Song of Uncertain Length' (1960) in Spain – 'the performer, with a bottle or glass balanced on his head, walks or runs about the stage singing or speaking until the bottle falls off' – I was not only spellbound but dumbfounded. She recited, she sang, she walked, she danced, she teased the audience, she threatened them on and on and on! This classic Fluxus piece was never performed that well. I'll try in my next life.

I'm sorry I wasn't on hand in 1989 during a two-day festival 'Fluxus Musik um 1960' at the Hochschule der Künste, directed by the composer Dieter Schnebel, during which Steffi and Gisburg performed my 'Son of Man Trio', or 'Try and Stop Me'. First performed in Paris a quarter of a century ago, with Lette Eisenhauer trying to stop me reading aloud from François Mauriac's 'Son of Man'. Gisburg attempted to read from Kant's Critique of Pure Reason while Steffi attempted to drown out Kant with the following props: a saw, a sieve, a sack of flour, 9 Reclam paperback classics, earmuffs, an electrical cord, a full hot water bottle, a flashlight. Old-timers in Berlin who saw this no-holds-barred performance raved about it. I doubt if anyone is still raving about how I performed the piece in Paris in 1963. Vive la Weismann!

Berlin, February 2007

FÜR STEFFI WEISMANN

DIETER SCHNEBEL

Steffi Weismann kam 1989 in eine Projektgruppe, die unter meiner Leitung und zusammen mit den „Maulwerkern“ zwei Fluxusveranstaltungen vorbereitete. Sie führte dafür an einem der beiden Abende ein gewagtes Stück auf: Die Darstellerin hatte ein Glas auf dem Kopf zu balancieren und dabei singend umherzugehen. Steffi trug also ein Glas Rotwein auf dem Kopf, während sie durch die Zuschauerreihen über die Knie der Leute stieg, und sang derweil mit glockenheller Stimme ein Volkslied in Schweizerdeutsch. Die Aufführung hatte eine eigene Dramatik. Man bangte: Das Glas konnte ja leicht herunterfallen, und dann ergoss sich der Inhalt auf die Kleidung eines Zuschauers. So stand die Aufführung unter atemloser, gleichwohl amüsiertes Spannung – in schönem Kontrast zur Kindlichkeit des Schweizer Liedes. Die Künstlerin kam heil am Ende der Zuschauerreihe an und erntete enthusiastischen Beifall.

Die Wahl des Stückes und seine besondere Realisation – inklusive des Schweizer Liedes – waren für Steffi Weismann programmatisch und sind für sie und ihre Kunst bezeichnend:

1) GEHEN: Sie ist selbst auch im übertragenen Sinn „eine Gehende“, stets unterwegs auf der Suche nach Besonderem, oder eher: dabei umherschauend und dabei Dinge erfindend. Alle ihre Stücke sind Fund-Stücke.

2) DAS ROTWEINGLAS: Es geht in ihnen um meist recht alltägliche Materie: Flüssiges, Festes, Körniges, auch Luft, gar Wetter.

3) BALANCE: Immer besteht die Gefahr, dass etwas aus dem Gleichgewicht gerät, und dann muss eben eine – gleichwohl schwierige – Balance gefunden werden.

4) WAGNIS: Steffi Weismanns Stücke sind also immer ein solches, mal ein großes, öfter klein, gehen mit Gewöhnlichem ungewöhnlich um, mit Ungewöhnlichem gewöhnlich, mit Ungewöhnlichem ungewöhnlich. Sie haben eine gewisse Keckheit.

5) SCHWEIZER LIED: Es gibt meist eine schöne Naivität – freilich keine einfältige, sondern eine unter-, ja tiefgründige –, in ländlichem Ursprung gründende.

Ich wünsche ihr auf weiteren wagemutigen Wegen gute Balance und viel Glück – und hie und da ein Glas Rotwein. Berlin, Juli 2007

FOR STEFFI WEISMANN

DIETER SCHNEBEL

In 1989 Steffi Weismann joined a project group under my direction that was preparing two Fluxus events together with the 'Maulwerker'. On one of the two evenings, she performed a daring piece. The performer had to walk through a row of seats, balancing a full glass of water on her head and singing at the same time. So Steffi bore a glass of red wine on her head whilst climbing over people's knees and singing a folk song in Swiss-German in a crystal-clear voice. The performance had a drama all its own. We fretted that the glass might fall, spilling the contents over the clothes of an audience member. And thus the performance was marked by a breathless but at the same time amused tension – which contrasted nicely with the child-like quality of the Swiss song. The artist arrived safely at the end of the row of spectators and received enthusiastic applause.

The choice of the piece and its specific realisation – including the Swiss song – were programmatic for Steffi Weismann, and typical of her and her art:

1) GOING: She is herself 'on the go' in the metaphorical sense – always underway in search of something special or rather: looking around and inventing things along the way. All of her pieces are found pieces.

2) THE GLASS OF RED WINE: They usually deal with quite everyday matter: liquid, solid, grainy, also air or even weather.

3) BALANCE: There is always a danger of something losing its balance, and then a new – albeit difficult – equilibrium must be found.

4) DARING: Steffi's pieces are thus always a risk, sometimes a big one, often small; they treat the ordinary in extraordinary, and the extraordinary in ordinary ways. There is a certain cheekiness about them.

5) SWISS SONG: There is usually a lovely naiveté – not a simpleminded one, to be sure, but an unconscious, indeed profound one – rooted in rural origins.

I wish her good balance and lots of luck along her future daring paths – and a glass of red wine every now and then. Berlin, July 2007



WIE KOMMT DAS BILD ZUM TON?

Drei Thesen zum interdisziplinären Schaffen Steffi Weismanns

BARBARA BARTHELMES

IMAGINATION

Steffi Weismanns Schaffen ist in sich heterogen. Sie ist zugleich Performance- und Videokünstlerin und agiert in vielfältigen künstlerischen Kooperationen auch als Autorin, Regisseurin, Komponistin und Bühnenbildnerin. Dabei bewegt sie sich in dem Feld zwischen bildender Kunst, Musik und neuen Medien. Sie selbst führt das Prinzip des Dialogs an, das ihre multiplen künstlerischen Ansätze zusammenhält. Was ist damit gemeint? Dialog bedeutet kommunizieren, miteinander sprechen. Rede und Gegenrede. Dem Dialog ist ein Impuls eigen, von dem ausgehend etwas in Bewegung gesetzt wird. Jemand hebt an zu sprechen, ein anderer hört zu und antwortet. Der Dialog setzt so das Fließen von Kommunikation in Gang. Doch in Bezug auf die intermediären Arbeiten von Weismann erschöpft sich das Prinzip des Dialogs nicht allein in der Interaktion zwischen verschiedenen Genres, zwischen den Medien Bild und Ton. Es verweist darüber hinaus auf einen elementaren Prozess des künstlerischen Tuns, den Octavio Paz, den Surrealismus als Gegenstand seiner Reflexion vor Augen, als den Wunsch des Menschen beschrieben hat, „den alten Gegensatz zwischen dem Ich und der Welt, dem Innen und dem Außen aufzuheben“.

Im Prinzip des Dialogs ist das Verlangen des Menschen aufgehoben, über sich hinauszugehen, den Graben zwischen sich und den anderen zu überwinden. Und dafür zieht Weismann alle Register. Als Künstlerin operiert sie genau an dieser Schnittstelle, perforiert sie, verschiebt die Grenzen zwischen den Alltagsgegenständen und Phantasmagorien, zwischen Realraum und imaginiertem Raum, zwischen Abstraktem und Konkretem, zwischen Faktischem und Absurdem. Ihr Werkzeug dabei ist ihre Fähigkeit zur Imagination, zum Hervorbringen von Bildern, die sie in ihren Performances selbst verkörpert und die sie in ihren Videoarbeiten in den Raum projiziert. Diese Fähigkeit beschränkt sich nicht auf ein Medium allein. Absurd anmutende dadaistische Sprechakte, die Metamorphose von Alltagsgegenständen, Geräusch- und Klangkompositionen, eindringliche körperbetonte Aktionen und bewegte Bilder bestimmen ihr künstlerisches Repertoire. Hier tritt eine Figur, eine Traditionslinie zutage, die zeitgebunden zuerst vom Surrealismus formuliert und später von der Fluxus-Bewegung erweitert wurde und die gerade in dieser Heterogenität und Vielfalt eine charakteristische Verfahrensweise beschreibt.

PERFORMANCE UND PROJEKTION

Zwei verschiedene Gesten bestimmen meiner Meinung nach ihre künstlerische Praxis: die der Performance und die der Projektion. In ihren Soloperformances kommt Weismann als Performerin selbst ins Bild, agiert im Raum und wirkt durch ihre Präsenz im Hier und Jetzt. In ihren Rauminstallationen und Videokonzerten entwirft sie Räume bzw. benutzt die Bildmaschine Video als Instrument, um in bestehenden konkreten Räumen fiktive Räume zu projizieren. Subkutan sind beide Gesten nicht nur durch die Kopplung von Bild und Ton miteinander verbunden. Weismann lotet die der Performance innewohnenden Möglichkeiten nach vielen Seiten hin aus. Die Positionen und Bewegungen des Performers durchmessen und strukturieren den Raum. Dabei entsteht eine Choreographie, über deren Vollzug in der Performance Zeit erlebt wird. Der Eindruck von Zeit kann sich beispielsweise in Form von Stillstand und Bewegung, von Tempo und Rhythmus einstellen. Sprechen, Singen, Klänge und Geräusche produzieren, Bewegen, Tanzen – all das bildet gleichsam eine musikalische Metrik aus, die sich in der Performance zu der Metrik des Raumes isomorph verhält, wie zum Beispiel in ihrer Komposition „Geräuschfiguren“ (1989) oder in ihrem Würfelsolo „1x1“ (2001).

In ihren Performances wie „Service“ (1996) oder „Calling Victoria“ (2003/04) schaltet sie mit dem Medium Video eine weitere Dimension dazu. Sie spiegelt sich in ihrem Alter Ego bzw. in einem virtuellen Gegenüber. Das Medium Video bietet aber nicht nur Projektionsfläche für diese Spiegelung. Mit ihm lässt sich ein Vexierspiel treiben eben um die Schnittstelle zwischen Innen- und Außenwelt. In „Service“ erscheint die innere Stimme nicht mehr eingeschlossen in den inneren Monolog. Sie tritt dem Akteur zu einem Zwiegespräch als Doppelgänger gegenüber und somit aus der subjektiven Vorstellungswelt hinaus. Gleichzeitig entsteht durch das Medium Video ein fiktiver Raum, der den bestehenden konkreten Raum überlagert und so zur Bühne zweier Akteure wird. In der Gemeinschaftskomposition mit Christian Kesten „ja es ist plötzlich wärmer geworden“ (2002/03) inszeniert sie eine Raumsituation durch Bildprojektion, in der sie mit der Dichotomie innen und außen spielt, deren Grenzen markiert, verschiebt und auflöst. In einen Raum wird ein durchsichtiger Innenraum installiert, in dem Dialoge und instrumentale Aktionen zunächst isoliert vom Außenraum stattfinden. Via Lautsprecher und Videopro-

jektionen wird das Geschehen nach außen übertragen bzw. auf die Jalousien aufgestrahlt. Diese Projektionen betonen nicht nur das Trennende der Wände, sie diffundieren sie und definieren so den Handlungsraum Außen, in dem sich die mitwirkenden Musiker und Performer bewegen.

VISUAL MUSIC

Tritt man als Performer aus seinem Handlungsraum heraus und lässt stattdessen Bilder agieren, rückt die Gestaltung dieser Bilder und Bildräume in den Vordergrund. Nichts liegt daher näher, als die aus der Performance gewonnenen „musikalischen“ Erfahrungen auf die Bildgestaltung anzuwenden. So erklärt sich der nahtlose Wechsel Weismanns von einem künstlerischen Handlungsfeld zum anderen, von der Performance zur Inszenierung und von der Gestaltung von Räumen zur visual music. Wollte man den Begriff „visual music“ näher bestimmen, so vielleicht in diesem Sinn, dass in ihm die Traditionen der visuellen Musik, der Videokunst und des Visual Jockeys aus der Clubkultur mit elektroakustischer Musik bzw. neuer elektronischer Musik zusammenfließen. Die technische Entwicklung lässt dabei die Generierung des Video- und Computerbildes, die Formbarkeit der Pixel in Spuren, Linien, Flächen, die Pulverisierung der Bildoberfläche, ihre Verdichtung zu imaginären Räumen aus ähnlichen Form- und Gestaltvorstellungen speisen, wie sie auch für die Musik gelten. Diese neuen audiovisuellen Kompositionen erzeugen Rückkopplungsprozesse, sogenannte „Closed Circuit Situationen“ zwischen Bild und Musik.

In „Links gehen – Rechts stehen“ (2004) gestaltet Weismann in Kooperation mit Ana Maria Rodriguez die Videobilder so, dass sie von den Musikern beeinflusst werden können. Grundlage dieser audiovisuellen Komposition sind Bewegungsmuster von Menschen, die den Transitbereich eines Flughafens durchqueren. Die Musiker, die links und rechts vor der Großleinwand sitzen, können über Mikrophone auf die Videosteuerung Einfluss nehmen. Sie können so das Tempo, den Rhythmus der Bildfolgen oder auch die Bewegungsrichtung manipulieren. Die „Videostimme“ ist wie in einem mehrstimmigen Satz als eigenständige Stimme aufzufassen, die synchron oder asynchron, untermalend oder kontrapunktisch zu den Audiostimmen laufen kann.

Auch in „Scrap“ (2004), ein Portrait eines dekonstruierten Instruments, stellt das Videobild neben dem Innenklavier und dem Audiocomputer einen eigenständigen Akteur dar. Hier vergrößert eine Live-Kamera die Präparationen an den Saiten des Innenklaviers und wird im Wechsel mit vorgefertigten Aufnahmen auf zwei Leinwände projiziert. In beiden Projekten steuert Weismann die Bilder in Echtzeit und interagiert auf diese Weise mit den Musikern.

In der Zusammenarbeit mit Annette Krebs geht sie in „le vol“ (2005–2007) noch einen Schritt weiter im performativen Umgang mit Bild und Ton. Im Laufe einer längeren Forschungsphase haben die beiden Künstlerinnen eine eigene Kommunikation und Ästhetik entwickelt: Sie springen unvermittelt zwischen analoger und digitaler Technik, zwischen raumgreifenden und minimalistischen Gesten und bringen dabei Projektionen, Sprache, Klänge und Texturen in eine fragile Balance.

Ohne Video, aber als choreographisch gedachte Bildkonstellation präsentiert sich die Komposition „apropos“ (2006). Die symmetrische Anordnung der sechs Performer – sie sind sich paarweise zugewandt und sitzen fast unbeweglich auf Hockern – wirkt auf der Bühne schenschnittartig und erinnert an ein abstraktes Ornament. Ihre Statik wird nur minimal gebrochen durch spärliche kleine Gesten und Handbewegungen, durch die Bewegung ihrer Lippen, die nachahmend Laute und Klänge zu den Klängen eines Zuspieldandes formen, und durch die Bewegungen der Luftballons, die sie in Händen halten und die durch die Bälle in ihrem Inneren quasi-elektronische Klänge produzieren. Ob sie eine Komposition aufführen oder ob sie, durch die Musik geleitet, agieren, ist unklar. Auch hier handelt es sich um eine visuelle Musik, in der die Performance, vor allem das visuelle Erscheinungsbild der Performer, ihre Gesten, streng wie Musik auskomponiert sind.

HOW DOES THE IMAGE GET ITS SOUND?

Three Theses on the Interdisciplinary Work of Steffi Weismann

BARBARA BARTHELMES

IMAGINATION

Steffi Weismann's work is heterogeneous. She is both a performance and a video artist, and has also participated in a wide variety of cooperative art projects as an author, director, composer and set designer. She moves in the area between the visual arts, music and new media. She herself cites dialogue as the principle that holds together her multiple artistic approaches. What does she mean by this? Dialogue means communication, talking with one another. Speech and response. Dialogue contains an impulse that sets something in motion. Somebody begins to speak, and somebody else listens and replies. Dialogue thus gets the communicative flow going. When it comes to Weismann's intermedia work, however, the principle of dialogue does not end with the interaction between various genres, between the media of image and sound. It also points to an elementary process of artistic action that Octavio Paz, reflecting upon Surrealism, described as the human desire 'to abolish the old opposition between self and world, between inside and outside'.

The principle of dialogue incorporates the human desire to move beyond the self, to bridge the chasm between oneself and others. In order to do so, Steffi Weismann pulls out all the stops. As an artist she operates at precisely this intersection, perforating it and shifting the boundaries between everyday objects and phantasmagoria, between real and imagined space, between the abstract and the concrete, the factual and the absurd. Her tool is her capacity for imagination, for bringing forth images that she herself embodies in her performances and projects into space in her video work. This ability is not limited to a single medium. Seemingly absurd Dadaist speech acts, the metamorphosis of everyday objects, compositions of noise and tone, emphatic physical actions and moving images define her artistic repertoire. In her work we encounter a figure and a line of tradition first formulated by Surrealism and later expanded by the Fluxus movement, and which in this very heterogeneity and multiplicity represents a characteristic method.

PERFORMANCE AND PROJECTION

I believe that two gestures define her artistic praxis: performance and projection. In her solo performances, Weismann enters the picture as a performer, acting in space and imposing through her presence in

the here and now. In her room installations and video concerts she designs spaces or uses the picture machine of video as an instrument for projecting fictive spaces into existing concrete ones. Under the surface, the two gestures are connected by more than just the coupling of image and sound with one another. Steffi Weismann explores the possibilities inherent in the performance in many directions. The performer's positions and movements traverse and structure the space, and a choreography emerges through whose execution in the performance we experience time. The impression of time can arise in the form of stillness and movement, for example, or tempo and rhythm. Speaking, singing, producing tones and noises, moving, dancing – all this creates a sort of musical metrics, which in the performance is isomorphic to the metrics of the space, as for instance in her composition 'Geräuschfiguren' (Figures of Sound, 1989) or her die-casting solo '1x1' (2001).

In such performances as 'Service' (1996) or 'Calling Victoria' (2003/2004) she engages a further dimension with the medium of video. She is reflected in her alter ego or in a virtual interlocutor, respectively. The medium of video, however, offers more than a mere projection surface for this reflection. It allows her to play a game of deception precisely at the interface between the interior and exterior worlds. In 'Service', the inner voice no longer appears enclosed in the interior monologue. As a doppelgänger, it joins the actor for a dialogue and thus steps outside the subjective imagination. At the same time, the medium of video creates a fictive space that is superimposed onto the existing concrete space, which thus becomes a stage for two actors. In her joint composition with Christian Kesten, 'ja es ist plötzlich wärmer geworden' (yes it has got warmer all of a sudden, 2002/03), she creates a space with projected images where she plays with the dichotomy of inside/outside, marking, shifting and dissolving its boundaries. A transparent interior space is installed inside a room, in which dialogues and instrumental actions take place, at first in isolation from the outside space. The events are transmitted to the outside via loudspeaker and video projection, or projected onto blinds. These projections do not merely emphasise the separation created by walls, but also diffuse them, thereby defining the action space outside, in which the participating musicians and performers operate.

VISUAL MUSIC

If a performer steps outside of her accustomed framework and allows images to act in her stead, the arrangement of these images and pictorial spaces moves into the foreground. Thus nothing is more logical than to apply the 'musical' experiences gleaned from the performance to the pictorial composition. This helps to explain Steffi Weismann's seamless transition from one field of artistic expression to another, from performance to staging and from the arrangement of spaces to 'visual music'. If one wished to define the last-mentioned concept more precisely, one might say that it brings the traditions of visual music, video art and the visual jockey of club culture together with electronic music or the new electronic music. Technical development permits the generation of video and computer images, the possibility of forming pixels into tracks, lines and surfaces, the pulverisation of the picture surface, its condensation into imaginary spaces drawn from notions of form and arrangement similar to those that apply to music. These new audiovisual compositions generate feedback processes, so-called closed circuit situations between image and music.

In 'Links gehen – Rechts stehen' (Walk left – stand right, 2004), Weismann, in cooperation with Ana Maria Rodriguez, sets up the video images in such a way that the musicians can influence them. The movement patterns of people crossing the transit area in an airport form the basis for this audiovisual composition. Via microphone, the musicians sitting in the front to the left and right of the wide screen can influence the video controls. They can thus manipulate the speed and the rhythm of the picture sequences or the direction of movement. As in multivocality, the 'video voice' should be understood as an autonomous voice, which can run synchronically or asynchronously, as a background or counterpoint to the audio voices. In 'Scrap' (2004), too, a portrait of a deconstructed instrument, the video image is an actor in its own right alongside the inside piano and the audio computer. Here a live camera magnifies the preparations on the strings of the inside piano, projecting the images onto two screens, alternating with photographs prepared in advance. In both projects, Steffi Weismann controls the images in real time and in this way interacts with the musicians.

In her collaboration with Annette Krebs in 'le vol' (Theft/Flight, 2005–2007) she went a step further in the performative treatment of image and sound. During a long research phase, the two artists developed a distinct communication and aesthetic: They jump suddenly back and forth between analogue and digital technology, between expansive and minimalist gestures, bringing projections, language, sounds and textures into a delicate balance.

The composition 'apropos' (2006) presents itself as a choreographically conceived pictorial constellation, this time without video. On the stage, the symmetrical arrangement of the six performers – in pairs, sitting almost motionless on stools facing one another – was silhouette-like, recalling an abstract ornament. Their immobility is interrupted only minimally by small, spare gestures and hand movements and the movement of their lips, which imitate the noises and sounds coming from a tape recorder, and by the movements of the balloons they hold in their hands, which produce quasi-electronic sounds made by the little balls inside them. It is unclear whether they are performing a composition or being guided by the music. Here, too, we encounter visual music in which the performance, above all the visual appearance of the performers and their gestures, is composed as strictly as music.

BEDEUTUNGEN AUF DEN SCHLEUDERSITZ PLATZIERT UND IN IHR EIGENLEBEN KATAPULTIERT

ein Gespräch mit Steffi Weismann

BARBARA LORECK

Mein Wunsch für das Gespräch ist, dass es auf seine Weise eine für Steffi Weismann typische Performancesituation schafft, die Raum bietet für ein Sprechen, das sich durch den aktuellen Moment herausfordern lässt. Die Kamera läuft, unser Sprechen wird schriftlich, auf der Suche nach der druckreifen Aussage. Verschwunden ist, dass wir uns seit 1989 kennen, zusammengearbeitet haben. Unser Gespräch sperrt sich gegen die weit verbreitete Wunschvorstellung, dass die Person der Künstlerin ein umfassendes Verständnis ihrer Arbeiten produziert und garantiert. Abgebrochene Gedankenstränge, gegenteilige Aussagen und Unterbrechungen scheinen der Komplexität der Arbeitsansätze am ehesten gerecht zu werden. So trifft das Bedürfnis nach der Klarheit und die Lust, eine freche Behauptung aufzustellen, auf die Wahrnehmung permanenter Widersprüche im Leben, die in ihre Performance-Arbeit fließt und sich bis in die Argumentationen hinein fortsetzt.

BL In einem deiner Texte schreibst du, dass du „echt“ und „falsch“ nicht als Gegensatzpaar benutzt, sondern wertfrei, als belebende Faktoren. Echt und falsch kann man in einem ästhetischen Rahmen so und so in Frage stellen, wo ja alles gesetzt ist. Vielleicht magst du sagen, was du meinst mit den „belebenden Faktoren“, wenn du echt und falsch aus ihrer Bedeutung entlässt.

SW Vorproduziert ist wahrscheinlich der passendere Begriff als falsch. Ich vermische oft Improvisation mit geplanten Elementen. Das hat vielleicht insofern etwas mit „Fake“ zu tun, weil ich das Spontane und Unwiederholbare einer Situation zum Teil in Frage stelle. Auf diese Weise kann ich den Spannungsverlauf einer Performance und die Aufmerksamkeit des Publikums beeinflussen. Trotzdem gibt es noch eine gewisse Offenheit, denn ich möchte, dass das Publikum das Gefühl bekommt, dass nicht alles einfach abläuft wie ein fertiges Stück, sondern dass da noch andere Faktoren mit reinspielen, die die Situation beeinflussen. Das muss nicht unbedingt heißen, dass ich das Publikum ganz direkt einbeziehe – das kann natürlich auch mal sein –, aber es gibt bestimmte Möglichkeiten in Performances deut-

lich zu machen, dass das jetzt eine einmalige Aufführung ist: wenn man sich auf den Tag, den Ort bezieht, auf bestimmte Geschehnisse, also den Kontext. Es gibt zum Beispiel Themen, die im Rahmen eines Festivals gerade zur Verhandlung stehen. Ich schätze immer, wenn in solchen Situationen klar wird, dass die Künstler nicht einfach ihr übliches Programm abspulen, sondern versuchen, einen Bezug zu der aktuellen Situation herzustellen. Das heißt, dass ich auch dem Zufall Raum lasse. Vielleicht ist es aber auch so, dass die pure Wiederholung für mich selbst so schnell langweilig wird. Ich verliere dann das Interesse, dranzubleiben ...

BL ... sobald es nur so abläuft, wie du es kennst oder geprobt hast, sagst du, interessiert es dich nicht mehr so sehr. Also baust du etwas ein, was dich selbst auch überraschen kann, was das Live-Moment stärkt in der Performance. Mich würde interessieren, was eigentlich dieses Live-Moment in deinen Performances für dich bedeutet. Gerade in deinen neueren Stücken arbeitest du mit den Medien, die das Live-Element teilweise auch wieder zurückfahren und wo die Face-to-face-Situation mit dem Publikum nicht mehr zentral ist. Im Gegensatz dazu werden heute zur Verteidigung des Theaters immer noch die zwei Gegenwarten, Kopräsenz von Zuschauer und Performer in einem Raum, ins Feld geführt. Du machst ja eigentlich eine interessante Mischung aus beidem und doch betonst du das Live-Element ziemlich stark.

SW So wie ich die Medien jetzt benutze, empfinde ich es eigentlich eher als Unterstützung oder Erweiterung des Live-Spiels. Ich habe verschiedene Zugriffsmöglichkeiten über Interfaces, entweder wie ich auf die Bilder zugreife oder wie ich über meine Stimme den Dialog steuern kann. Von daher ist es nicht wie in den neunziger Jahren, wo ich das Video hergestellt habe mit genau den Lücken, in die ich dann exakt reinsprechen musste. Da war für ein freies Timing der Performance gar kein Spielraum. Vorprogrammierte Abläufe gibt es natürlich immer noch, aber ich empfinde es eigentlich nicht so sehr als Schwelle, ob ich live singe oder spreche oder ob da noch andere



Medien dazukommen. Ich habe das Gefühl, dass sich das seit den letzten drei Jahren auf einer ähnlichen Ebene bewegt. Allerdings geht viel Zeit in den technischen Aufbau. Die Würfelperformance „1x1“ ist dagegen eine Kofferperformance. Ich brauche wenig Dinge dafür und kann sie jederzeit spielen. Diese Möglichkeit möchte ich mir auch immer noch offen lassen.

BL Der Begriff von „live“ ist im Zusammenhang mit einem Begriff von Performance oft sehr aufgeladen. Er hat sich aus den Sechzigern erhalten, seither zwar auch gewandelt, aber nach wie vor ist Performance mit Präsenz verknüpft und häufig mit dem Zelebrieren von „gemeinsam eine Handlung vollziehen“. Damit haben deine Arbeiten nichts zu tun – sie realisieren einen anderen Begriff von „live“. Schließlich triffst du in einem deiner Texte die Aussage „doch die Live-Spielerin wird und muss gewinnen.“

SW Ja, da kokettiere ich mit dem Wunsch, immer besser werden zu wollen. Eigentlich ist es ja eher so, dass die Konserve, also die Aufnahme im Studio, perfekter ist als der Live-Auftritt. Die Aufnahme bei „Service“ durfte also nicht zu gut sein, damit ich live dagegen ankommen konnte. Ich wollte mir auch partout keinen Plan B überlegen, die Live-Spielerin sollte das letzte Wort haben. Es geht mir dabei aber gar nicht so sehr ums Gewinnen oder die Perfektion, sonst wäre das ja so etwas wie Virtuosität oder Leistungssport. Das ist nicht mein Ziel. Ich finde die Arbeit an der Grenze zwischen Kontrolle und Kontrollverlust interessant. Vielleicht bezieht sich „live“ bei mir vor allem auf Zufallselemente oder bestimmte Schwierigkeiten, die ich in einer Performance zu bewältigen habe. Das Publikum merkt, wie sehr ich mich konzentriere, um bestimmte Handlungen zu Ende bringen zu können. Es gibt ein gewisses Risiko, dass etwas auch scheitern kann. Im Prinzip hat die Performance Spielcharakter. Ich baue eigentlich eine Situation auf, in der ich improvisieren muss, schnell Entscheidungen treffe und mich dazu verhalte.

BL Wir hatten über deinen Weg vom Kostüm und Stücken, die sich

aus dem Kostüm entwickelt haben, wie „la Reine c’est moi“ und zuletzt „gib mir ein Reptil“ gesprochen. Danach ist das Element Bewegung und Kostüm in den Hintergrund getreten oder es ist woandershin gewandert. Diesen Weg nachzuvollziehen, fände ich schön.

SW Diese Figuren waren sehr künstlich und theatral. Sie basierten auf einer starken visuellen Idee, die ihre Identität und oft auch ihre Bewegungsmuster bestimmt hat. Ich vermute mal, dass ich die Grenzen gesehen habe, was ich damit alles machen kann. Das hat vor allem mit der zeitlichen Entwicklung zu tun. Ich glaube, ich habe mir gewünscht, mit weniger starken visuellen Aussagen zu arbeiten und die Vorstellungskraft des Publikums über Sprache oder Klänge zu stimulieren. Weg von Darstellungsformen des real existierenden Körpers, um dafür mehr nach Möglichkeiten zu suchen, wie sich etwas in der Zeit entwickelt oder wie sich bestimmte Vorstellungen von etwas hervorholen lassen und wie man die dann wieder transponieren kann. Ich kann mit Video, Sprache und Klängen unheimlich schnell den Kontext wechseln. Ich kann bestimmte Assoziationen hervorrufen und das Ganze trotzdem wieder in eine andere Richtung bringen.

BL Es sind mehr Variationsmöglichkeiten gegeben.

SW Oder mehr Interpretationsmöglichkeiten. Es ist der Wunsch, die Wahrnehmung über das Hören zu stärken, nicht ständig nur über das Auge den Leuten etwas zu bieten. Wenn man zuhört, braucht es die Entwicklung in der Zeit – ich finde, das ist eigentlich eine andere Herausforderung.

BL Da bist du bei der Musik an der Spitze der Hierarchie der Künste bei Hegel angelangt.

SW Ich fordere das Publikum damit mehr. Mit den Verknüpfungen zum Bild, die ich ja dann doch herstelle, habe ich eigentlich die größte Offenheit.



BL Wie steht es damit, dass du immer ein größeres Umfeld um dich rum hast für deine Arbeiten. Es gab „Kule“, „Labor Sonor“, es gibt „Fernwärme“, immer wieder sind es Gruppen, aus denen heraus deine Aktivitäten entstehen.

SW Ich arbeite einfach nicht gerne isoliert. Schon im Studium hatte ich das Bedürfnis, mir ein Umfeld aufzubauen mit Leuten, die mich künstlerisch und persönlich interessiert haben. In der Zeit war es eben interessant, wie man politisch mit den ganzen Veränderungen in Berlin umging und sie aktiv mitgestaltete. Es war für uns sehr wichtig, Räume zu erobern, in denen wir längerfristig selbstbestimmt leben und arbeiten konnten. Für mich gab es nicht nur die Frage, wie ich mein Studium absolviere, sondern ebenso die Frage, wie ich leben will, welche Möglichkeiten es in Berlin gibt, etwas Gemeinsames aufzubauen.

BL Es ist auch viel entstanden, weil es den Raum da gab. Ich glaube, hätte es die „Kule“ nicht gegeben...

SW Ja, die „Kule“ oder auch das „ausland“ sind Orte, die nicht einfach von heute auf morgen wegbrechen können, weil irgendjemand entscheidet, das wird jetzt abgewickelt oder da gibt es jetzt kein Geld mehr. Ich brauche Kontinuität in der Arbeit und die Möglichkeit, meine Arbeiten einem kleinen interessierten Publikum zu zeigen und mich darüber auseinanderzusetzen. Das sind oft Anfänge von Projekten, die wachsen und größer werden und dann vielleicht irgendwann in der etablierten Welt ankommen. Wenn ich ständig warten muss, bis meine Anträge eventuell genehmigt werden, dann verschenke ich viel Zeit. Dieses unabhängige Forschen im Austausch mit anderen Künstlerinnen und Künstlern habe ich immer als etwas Notwendiges und Selbstverständliches gesehen. Ich glaube, ich hätte ohne diese Orte nur die Hälfte produzieren können, was ich in den letzten Jahren gemacht habe.

BL Du verortest dich nicht nur als Einzelkünstlerin, sondern kontinu-

ierlich auch in Gruppen. Hat sich der künstlerische Austausch in diesen Gruppen verändert?

SW Ja. Bei „ex machinis“ war das Forschen an Projekten intensiv, aber auch sehr zeitaufwendig. Inzwischen hat sich das weiterentwickelt in die offenere Gruppenstruktur von „Fernwärme“. Wir arbeiten nicht mehr alle gemeinsam an einem Projekt, und kollektive Entscheidungsprozesse stehen nicht mehr so sehr im Mittelpunkt. Wir stellen uns eher gegenseitig zur Verfügung, um die neuen Produktionen der anderen mit auf den Weg zu bringen.

BL Was macht dir Lust am Umgang mit Sprache? So, wie du Texte schreibst, haben sie ihren speziellen Witz. Auch wenn du nicht das Klangliche betonst, gibt es trotzdem immer wieder Momente, wo sie völlig abschwirren, ihr Eigenleben führen.

SW Vielleicht ist es das Stichwort „Eigenleben“, was mit meinen Arbeiten zu tun hat. Ich habe mir immer gewünscht, dass die Kunst, die ich produziere, irgendwo ein Eigenleben entwickelt. Also, dass ich etwas anstoße, etwas kreierte, das dann nicht so bleibt, wie ich es fertiggestellt oder mal gedacht habe, dass es eigentlich weitergeht. Ich könnte auch sagen: prozesshafte Kunst. Das Eigenleben gefällt mir insofern, weil das Ding, das ich erfinde oder entworfen habe, wiederum auf mich zurückwirkt, indem es sich so verhält, wie ich es manchmal nicht vorausgesehen habe. Es ist Teil der Performances, wo etwas labil ist oder sich die technische Verbindung nur schwer halten lässt, wo es zu Unterbrechungen kommen kann, zu Missverständnissen, wo sich Fehler entwickeln können. In dem Sinne ist das mit dem Eigenleben eigentlich ein ganz gutes Stichwort. Was hattest du davor gesagt?

BL Deine Texte sind nicht rein dialogisch. In deinen Texten ist deine besondere Art von Humor drin, diese Art, etwas abzubiegen. Die sind einfach schon weg von irgendeiner Form von Abbild von Realität.

SW Aha? Ich finde das aber gar nicht. Ich finde, dass sie schon in der Realität ansetzen.

BL Ja, ansetzen schon. Aber welche sprachliche Form du dafür findest.

SW Ja? Warum? ... allein der sprachliche Ausdruck? Die Formulierungen? Haben die so eine Künstlichkeit?

BL Ich meine damit nicht, dass die Herkunft dessen, was in deine Art Text fließt, nicht mit deiner Realität zu tun hat. Und natürlich hat es auch mit einer politischen, gesellschaftlichen Realität zu tun. Aber sie sind so geformt, dass sie sich total abheben von irgendeiner Form von Alltäglichkeit.

SW Ah, ja!? Das ist interessant, weil das für mich Alltag pur ist, aber in einer ganz konzentrierten und pointierten Form. Der Text ist zwar konstruiert und gleichzeitig von einer vorstellbaren Alltagssituation nicht weit entfernt. Vor allem aber gebe ich dem fiktiven Raum die Möglichkeit, sich zu entfalten.

BL Wie würdest du deine Form oder Formen von Präsenz auf der Bühne beschreiben? Wie würdest du dich beschreiben als Person auf der Bühne?

SW Das ist schwer, mich selbst zu beschreiben.

BL Ich meine auch nicht, wie du deine Wirkung beschreiben würdest,

SW ... sondern, wie ich mich fühle beim Auftreten?

BL Nein, auch nicht.

SW Meine Methode der Selbsterzeugung oder was ...

BL Wie du dich setzt, wie du dich konstruierst als ein Element auf der Bühne. Da ist ein Unterschied, ob du z.B. eine frühe Form von Neonie selbst gespielt hast, oder ob du hinter deinem Computer sitzt und das Programm betätigst, mit dem du dein Video steuern kannst. Immer bist du live auf der Bühne.

SW Das kommt darauf an, ob ich mich körperlich im Raum bewege oder nicht. Im Prinzip überlege ich mir entsprechend des Stücks, wie ich aussehe oder welches Kostüm ich trage, aber eigentlich ist es keine Figur, keine Rolle.

BL Obwohl „Kostüm“ ja schon in eine solche Richtung deutet.

SW Ja, gut! Aber Kostüm hat eine bestimmte Funktion: Ich will z.B. eine bestimmte Farbe haben auf der Bühne. Es gibt Stücke, wo ich eher Alltagskleidung oder, genauer gesagt, fast Alltagskleidung trage. Auf jeden Fall bin ich immer Steffi Weismann, egal ob ich mich an ein Video setze oder ob ich Musik mache, oder ob ich einen Tennisball durch die Luft schleudere. Ich habe keine anderen Figuren ...

BL Das heißt, wenn ich an „le vol“ denke, dann bist du Steffi Weismann?

SW Die eine Perücke aufhat. Ich lebe eigentlich immer irgendeine Seite von mir aus. Trotzdem bin ich noch ich selber. Es ist nur eine leichte Verschiebung.

BL Die Perücke ist wie ein Hilfsmittel, das dir erlaubt, diese andere Seite von dir deutlich zu machen?

SW Ja, das inspiriert mich, auf andere Themen zu kommen, mich anders zu bewegen oder anders zu sprechen; aber es geht nicht so weit, dass es ein richtiger Charakter wird, der einen Namen bekommt. Es bleibt eine Andeutung, es bleibt für den Zuschauer so eine Art Accessoire.



MEANINGS PLACED IN THE EJECTION SEAT AND CATAPULTED INTO A LIFE OF THEIR OWN

a conversation with Steffi Weismann

BARBARA LORECK

Ich habe ohne aufzuzeichnen nach den unterschiedlichen Formen von Präsenz auf der Bühne je nach Stück und Wahl der Medien gefragt. Auch wenn Arbeiten wie „Links gehen – Rechts stehen“ und „1x1“ auf den ersten Blick kaum unterschiedlicher sein könnten in Bezug auf ihre Verwendung von Technik und ihre Planbarkeit, so gibt es doch das Bindeglied einer Partitur. Bei „1x1“ wird sie gewürfelt, und zu Beginn der Performance schauen die Performerin und die Zuschauer gleichermaßen aus der Betrachterposition auf den Prozess des Auswürfeln und die Notation der Spielanleitung. „1x1“ ist der Versuch, eine sehr freie, vom Zufall bestimmte Grundsituation mit einer straffen, ordnenden Form zu verbinden. „1x1“ ist ein Konstrukt aus Elementen, die eine Menge Vorgaben setzen, und dennoch tritt der „Ernstfall“ im Sinne des präsentischen Entwickelns von Handlungen auf der Bühne, ausschließlich im gemeinsamen Moment mit dem Publikum auf. „1x1“ kann nicht geprobt werden.

SW In dem Moment, wo ich auftrete, muss ich spüren, dass die Aufmerksamkeit da ist, oder ich muss sie mir holen. Ich kann keine Performance in irgendeinem Chaos machen, das interessiert mich nicht.

BL In dem Sinne brauchst du doch wiederum eine Bühnensituation!

SW Es muss keine Bühne sein, es kann auch irgendwo zwischen Leuten sein. Aber es geht mir um die Konzentration auf das, was ich da mache. Ich will die Erfahrung, im Moment zu sein und die Live-Situation zu meistern. Das empfinde ich als etwas sehr Starkes und Herausforderndes, was überhaupt nicht selbstverständlich ist. Möglicherweise sehen sich einige Leute dann selbst oder auch mich. Das ist für mich reizvoller, als mit Aufzeichnungen zu arbeiten oder Filme herzustellen. Ein fertiges Produkt zu haben, hat zwar seine riesigen Vorteile: Man kann es noch jahrelang zeigen. Aber dieses Vergängliche hat eben eine eigene Qualität – und das Gemeinschaftserlebnis, glaube ich auch.

BL Ja, aber trotzdem finde ich diese Mischung interessant, dass es eine ganze Menge Elemente gibt, die du gerade beschrieben hast, die

durchaus mit einer klassischen Definition von Theater zu tun haben, der viel zitierten Kopräsenz von Zuschauer und Performer. Deine Arbeiten sind davon nicht durch Abgründe getrennt.

SW Viele von meinen Arbeiten sind halt so dazwischen, man kann sie in dieses oder jenes Genre stecken. Einige könnte man in Richtung zeitgenössischen Tanz oder Theater interpretieren, andere in Richtung Medienkunst oder Neue Musik – also zwischen den Stühlen – oder einfach interdisziplinär.
Berlin, Juni 2007

My hope is that the conversation will create a situation typical of Steffi Weismann's performances, allowing us space to be challenged by the immediate moment.

The camera is running, and we begin to speak for the record, in search of the well-worded statement. Gone is the fact that we have known each other since 1989, and have worked together. Our conversation resists the widespread desire for the person of the artist to generate and guarantee a complete understanding of his or her work. Truncated strands of thought, contrary statements and interruptions appear to do the most justice to the complexity of approaches in the work. In this way, the need for clarity and the desire to make presumptuous claims meet the perception of permanent contradictions in life, which become part of her performance work and continue into the argumentation.

BL In one of your texts you write that you don't use 'real' and 'fake' as opposites, but rather in a value-free manner, as animating factors. In an aesthetic framework, real and fake can be queried this way or that, since everything is set anyway. Perhaps you would like to say what you mean by 'animating factors' when you release real and fake from their meanings.

SW Pre-produced is probably a more suitable term than fake. I often mix improvisation with planned elements. Perhaps that has something to do with 'fake' to the extent that I sometimes call into question the spontaneous and unrepeatable qualities of a situation. In this way, I can influence the progress of tension in a performance and the attention of the audience. Nevertheless, there is still a certain openness, because I want the audience to get the feeling that everything is not simply proceeding like a finished piece, but that other factors come in as well, which influence the situation. That doesn't necessarily mean that I include the audience directly – although naturally that happens sometimes ... But there are certain opportunities in performances to make it clear that this is a one-time thing: if one refers to the day, the place, to certain events, that is, to the context. There are certain topics that are up for negotiation in the framework of a festival. I always

appreciate it when it becomes clear in such situations that an artist is not simply running through his or her usual programme, but is searching for a connection to the current situation. This means that I also leave room for chance. Perhaps, however, it is also true that I tire quickly of pure repetition. Then I lose interest in continuing ...

BL ... As soon as things proceed as you know or have rehearsed them, you don't find them so interesting anymore. So you incorporate something to surprise yourself, which heightens the live element in your performance. It would interest me to hear what exactly this live element in your performances means to you. Particularly in your more recent pieces you work with media that partly reduce the live element, and where the face-to-face situation with the audience is no longer central. In contrast to this, the two presences, the co-presence of the spectators and performers in one space, is cited nowadays in defence of the theatre. What you do is an interesting mixture of the two, and yet you emphasise the live element quite strongly nonetheless.

SW The way I use media now I actually think of them more as a support for or extension of live performance. I have various modes of access by certain interfaces, either for using images or for controlling the dialogue with my voice. From that perspective it isn't like it was back in the 1990s, when I produced the video with precisely the gaps into which I then had to speak exactly. In that case there was no scope whatsoever for a free timing of the performance. Naturally there are still pre-programmed processes, but I don't think of it so much as a threshold anymore if I only sing or speak live, or other media come into play. I have the feeling that this has been operating on a similar level for the past three years. I invest a good deal of time in the technical set-up, however. The live performance ('1x1') in contrast is a suitcase performance. I don't need many objects and can play it anytime. I would still like to keep that option open.

BL In my opinion, this notion of live in conjunction with the notion of performance is often quite loaded ... It is a relic of the 1960s, which



has changed since then, but performance is still associated with presence and often with the celebration of 'carrying out an action together'. Your works have nothing to do with this – they implement a different notion of live. After all, in one of your texts you make the statement, 'but the live player will and must win.'

SW Yes, I flirt with the desire to keep getting better and better. But actually, the canned performance, that is, the studio recording, is often more perfect than the live one. The recording of 'Service' thus wasn't allowed to be too perfect so that I could do justice to it live. I was dead against coming up with a Plan B; the live player was to have the last word. But what matters to me isn't so much winning or perfection, since that would be something like virtuosity or competitive sport. That is not my objective. What I find interesting is working on the borderline between control and losing control. Perhaps in my work 'live' refers mainly to random elements or certain difficulties that come up in a performance, which I have to master. The audience notices that I am concentrating very hard to bring this action to an end. There is also a certain risk of failure. In principle, the performance has the character of a game. I actually construct a situation in which I must improvise, make quick decisions and react to them.

BL We spoke about your movement away from costume and pieces that developed out of costume such as 'La Reine, c'est moi' and most recently 'Give me a reptile'. Afterwards the elements of movement and costume retreated into the background, or moved off in another direction. I would like to hear more about how that happened.

SW Well, I suspect that when I had a figure, a strong visual idea that defined its identity and very particular character, then I saw certain limits of what I could do with that character. That in turn had to do with a temporal development. I think that I wanted to work with less powerful visual statements and to stimulate the audience's imagination and my own with language or sounds. Perhaps to look for possibilities, away from forms of representing actually existing bodies, of how something develops in time, or how certain notions of something can be brought forth, and how one can transpose them again. I can

change contexts incredibly quickly with video, language and sounds. I can evoke certain associations and then still take the whole thing in a different direction. That is subtler, somehow.

BL Or it allows for more possible variations.

SW ... or more possible interpretations. It is the wish to heighten awareness via hearing, and not constantly to offer people something for the eye. If you listen, you need development in time – I think that is quite another challenge altogether.

BL With music, you have arrived at the pinnacle of Hegel's hierarchy of the arts.

SW It is more of a challenge to the audience. With the connections I create myself to the visual image this actually offers me the greatest openness.

BL What about the fact that you always have a lot of people around you for your works? I am thinking of 'Kule', 'Labor Sonor', as well as 'fernwärme', your activities have often emerged from groups.

SW I just don't like to work in isolation. As a student I already felt the need to surround myself with people who interested me artistically and personally. At that time the issue of how to deal politically with all of the changes going on in Berlin and to participate actively in shaping them happened to be interesting. It was very important for us to conquer spaces in which we could live and work in a self-determined way in the long term. For me the question was not simply how I wanted to study, but also how I wanted to live, and what possibilities existed in Berlin for creating something together.

BL A lot did happen because the space was available. I think that if Kule hadn't existed ...

SW Yes, 'Kule' or also 'ausland' are places that don't simply break away overnight because some board of directors decides that this has



to be phased out or there's no money for that anymore. I need continuity in my work and the opportunity to show my works to a small audience and have a discussion. These are often the beginnings of projects that grow and get bigger and then maybe at some point arrive in the established world. If I always had to wait until my applications were approved I would waste all this time. I have always viewed this independent research in exchange with other artists as something necessary and self-evident. I believe that without these places, I would only have managed to produce half of what I have in recent years.

BL You situate yourself not just as an individual artist, but continuously also in groups. Has the artistic exchange in these groups changed?

SW Yes. In 'ex machinis' the research for projects was intensive, and also very time-consuming. In the meantime, this has developed into the more open group structure of 'fernwärme'. We no longer all work together on a project, and the focus is not so much on collective decision-making processes. It is more that we make ourselves available to each other in order to help move new productions along.

BL What do you enjoy so much about working with language? The way you write texts, they have a special kind of wit. Even when you aren't emphasising the tonal aspects, there are nevertheless often moments when they just zoom off, and take on a life of their own.

SW Perhaps it is the phrase 'a life of their own' that relates to my work. I always hoped that the art I produce would somehow develop a life of its own. That is, that I would instigate, create something that wouldn't stay as I had made or conceived it, but that it would actually move on. I might also say: processual art. I like the idea of a life of its own because the thing I invented or designed also affects me by acting in ways I sometimes didn't anticipate. It is part of the performance when something is unstable or the technical connection falters, where interruptions can arise, or misunderstandings, or mistakes. In that sense a life of its own is quite a good catchphrase. What were you saying before that?

BL Your texts are not pure dialogues. Your texts contain your brand of humour, your way of diverting things. They are simply removed from any kind of reflection of reality.

SW Aha? I don't agree at all. I think that they do begin with reality.

BL Begin, yes. But the linguistic form you choose for them.

SW Really? Why? ... only the linguistic expression? The wording? Is it that artificial?

BL I don't mean that the origins of what ends up in your kind of text have nothing to do with your reality. And naturally they also have something to do with a political, societal reality. But they are shaped in such a way that they differ totally from any kind of ordinariness.

SW You think so!? That's interesting, because for me that is everyday life pure and simple, but in a quite concentrated and trenchant form. The text is constructed, yet at the same time not far distant from a conceivable everyday situation. Above all, however, I give the fictional room to unfold.

BL How would you describe your form or forms of presence on stage? How would you describe yourself as a person on stage?

SW It's hard to describe myself because it often reflects certain comments by other people.

BL I don't mean how you would describe your effect on others.

SW ... but rather how I feel when I perform?

BL No, not that either.

SW My method of self-creation or what?

BL How you place yourself, how you construct yourself as an element



on stage. There's a difference, for example, between whether you have played an early form of Neonie yourself or whether you are sitting behind your computer operating the programme with which you regulate the video. You are always live on stage.

SW That depends on whether I move physically in space or not. In principle I choose how I look or what costume I wear according to the piece, but it isn't really a character or role.

BL Although 'costume' would appear to point in such a direction.

SW I concede your point! But a costume has a specific function: I want to have a particular colour on stage, or I want to be able to move easily. There are pieces where I tend to wear ordinary clothes, or nearly ordinary clothes. At any rate I am always Steffi Weismann, whether I am sitting at a video or making music or hurling a tennis ball through the air. I don't have any other characters ...

BL That means when I think of 'le vol', that is Steffi Weismann ...

SW ... in a wig. So I always live out some aspect of myself. I remain myself nonetheless, but a slight displacement has occurred.

BL The wig is a sort of aid that allows you to highlight that other side of you?

SW That's right, it inspires me to address other topics, to move or speak differently, but it never gets to the point where I become a proper character, with a name. It doesn't go beyond an allusion, a sort of accessory for the spectators.

Without filming, I enquired once again into the various forms of presence on stage according to the piece and choice of media. Even if works like 'Walk left – Stand right' and '1x1' appear at first sight to be extremely different from each other in regard to their use of technology and their susceptibility to planning, the connective element of a score remains. In '1x1' the die is cast, and at the beginning of the

performance the performer and the audience equally watch the process of throwing the die and the notation of the game instructions from the position of spectators. '1x1' is the attempt to combine a very free basic situation that depends on coincidence with a tightly ordered form. '1x1' is a construct made up of elements that set a number of requirements, and yet it is only in the shared moment with the audience that push comes to shove, in the sense of the presentist development of actions on stage. '1x1' cannot be rehearsed.

SW At the moment when I perform I must sense that the attention is there, or I must grab it. I can't perform in the midst of chaos; I have no interest in doing so.

BL In that sense you do need a stage situation after all!

SW It doesn't have to be a stage, it can be anywhere among people. But I do need concentration on what I am doing. My pieces aren't all that long; they don't go on forever. Something happens in a certain time frame and then it's over. You've missed it or whatever.

I want the experience of being in the moment and mastering the live situation. That is something very powerful and challenging for me, and that certainly doesn't go without saying. Perhaps some people see themselves, or me. That appeals to me more than working with recordings or making films. Of course having a finished product has enormous advantages: You can keep showing it for years. But the transitory has a quality all its own, too. As does the communal experience, I think.

BL True, but I still find the mixture interesting, the fact that there are a number of elements you have just described, which do relate to a classic definition of theatre, the oft-cited co-presence of spectator and performer. Your works aren't separated from this by chasms.

SW Many of my works are somewhere in between, one can place them in one genre or another. Some could be interpreted in the direction of contemporary dance or theatre, and others more as media art or New Music ... that is, on the fence – or simply interdisciplinary. Berlin, June 2007



Arbeitskizze von Isabell Spengler zu einem Foto-Filmprojekt bei Fernwärme, Partiturenustausch, Februar 2006, „ausland“ Berlin
Work-in-progress of a foto-film-project of Isabell Spengler at Fernwärme, Score Exchange, february 2006 at 'ausland' Berlin

SOLOPERFORMANCES

SERVICE

ein Videofongespräch / *a videophone conversation*

Soloperformance von / *by*: Steffi Weismann

Mitarbeit und Kamera / *collaboration and camera*: Stefan Vens
Dauer / *length*: 12 Min.

Performances: „SOLO LALA“, Internationales SolistInnen-Festival Berlin, Hochzeitsraum Strelitzer Straße 1996; „auf eine art“, Performance Tage, KuLe, Berlin 1997; „CLUSTER“ Forum für Neue Musik, Weimar 1997; OFK, Kunstraum Offenbach 1999; Kaskadenkondensator, Basel, Schweiz / *Switzerland* 1999/2007; HBK Hannover 2000

„Service“ ist ein Gespräch zwischen der Live-Person Steffi Weismann und ihrem Alter Ego, das als Videobild im Monitor neben ihr zu sehen ist. Der Titel weist auf die Absicht hin, die hinter diesem Dialog steht: Ein Service wird in Anspruch genommen, um die eigenen Denkweisen, Leistungen und Ziele zu überprüfen. Das Video-Ich, eine Einzelkämpferin, hat ein unfehlbares Gedächtnis und klare Ziele. Die Live-Person hingegen ist sozial eingebunden und reagiert stark auf ihr persönliches Umfeld. Das Streitgespräch der beiden dreht sich um die Themen „Kunst und Geld“, die Sorge ums Kind, berufliche Perspektiven und den Einfluss des Liebeslebens auf die künstlerische Inspiration. Schließlich führen sie einen Wettkampf in Konzentrationsfähigkeit durch. Fragen und Antworten sind sehr genau aufeinander abgestimmt, da das Timing durch die Video-Konserve vorgegeben ist, und trotzdem die Illusion eines lebendigen Gesprächs aufrechterhalten wird. Beide Figuren versuchen, sich in ihren Argumenten zu übertrumpfen, doch die Live-Spielerin wird – und muss – gewinnen.

‘Service’ is a conversation between the live performer Steffi Weismann and her alter ego, who can be seen as a video image on the monitor next to her. The title refers to the intention behind this dialogue: to take advantage of a service in order to test one’s own way of thinking, achievements and goals. The video self, a lone wolf, has an unerring memory and clear objectives. The live person, in contrast, is socially bound and reacts strongly to her personal surroundings. The dispute between the two revolves around the topics of ‘art and money’, caring for a child, professional perspectives and the influence of one’s love life on artistic inspiration. Finally, they compete to see who can concentrate better. Questions and answers are very precisely synchronised, since the timing is dictated by the video recording, and the illusion of a live conversation is maintained nonetheless. Both figures try to outdo each other’s arguments, but the live player will – and must – win.



GIB MIR EIN REPTIL GIVE ME A REPTILE

Polyphoner Sprechgesang und archaisch
verschleierte Tanzschritte auf der Stelle

Polyphonic chant and archaically flung dance steps in place

Komposition / *composition*, Performance, Kostüm / *costume*: Steffi Weismann

Proben mit / *rehearsals with*: Stefan Vens, Jo Stone, Uli Ertl

Dauer / *length*: 17 Min.

Performances: „XX-Junction“ KuLe, Berlin 1999; OFK, Kunstraum Offenbach 1999;
Kaskadenkondensator, Basel, Schweiz / *Switzerland* 1999; „Schauen und Klauen“,
Fabrikantinnen-Festival, Berlin 2002

Eine Frau mit aufgetürmter Barockfrisur, Minirock, High Heels und gelbem Kinderregenmantel befindet sich mit einem kleinen grünen Krokodil auf einem Quadratmeter Blau. Im Krokodilskörper befindet sich ein Mikrofon mit langem Kabel. Die Performerin Steffi Weismann singt, spricht, krächzt und flüstert in allen Stimmlagen mit dem kleinen Drachen, wobei ihre Stimme durch das Reptil-Mikrofon verstärkt wird. Kratz- und Streichgeräusche auf den Schaumstoffschuppen sind die einzige Begleitung in dieser surrealen Stimmperformance. Durch den Wechsel zwischen Schlangenbeschwörung, Puppentrick, Bauchrednerei und erotischer Dada-Performance entsteht eine Prophezeiung über ungeheure Geschehnisse, die sich an der Jahrtausendwende offenbaren werden. Das Textmaterial ist Gedichten von Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Roger Timmermann und Steffi Weismann entnommen.

A woman wearing a towering baroque headdress, mini-skirt, high heels and a yellow child's mackintosh stands with a small green crocodile on one square metre of blue. Inside the crocodile's body is a microphone with a long cord. The performer Steffi Weismann sings, speaks, croaks and whispers in all registers with the little dragon, her voice amplified by the reptile microphone. The sounds made by scratching and stroking the foam scales form the only accompaniment to this surreal vocal performance. From the alternation between snake charming, puppet animation, ventriloquism and erotic Dada performance a prophecy emerges about uncanny events that will be revealed at the turn of the millennium. The textual material comes from poems by Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Roger Timmermann and Steffi Weismann.



1X1

Performance mit Zufallsfaktoren
Performance with Random Factors

Konzept und Performance / *concept and performance*: Steffi Weismann
Mitarbeit / *collaboration*: Stefan Vens
Performances: OFK, Kunstraum Offenbach 2001; Cité des Arts, Paris 2001;
Künstlerbahnhof Westend, Berlin 2001; Museo Vostell, Malpartida, Spanien / *Spain*
2001; Tanzbaustelle, Berlin 2001; Galerie vom Zufall und vom Glück, Hannover 2003;
Labor Sonor, Kule, Berlin 2003; Kaskadenkondensator, Basel 2003; ausland, Berlin
2003; Museum KUBUS, Hannover 2003; Schweizer Institut Rom / *Swiss Institute Rome*
2004; HBK Karlsruhe 2006; Theater Le Petit Matin, Marseille 2007

Diese Soloperformance ist ein Spiel mit dem Risiko und dem Potenzial von Möglichkeiten. Die Struktur ist festgelegt, wird jedoch erst im Moment der Aufführung mit konkreten Inhalten gefüllt. Den entscheidenden Einfluss nimmt ein großer Schaumstoffwürfel, den jemand aus dem Publikum wirft.

Steffi Weismann setzt sich mit dieser Arbeit in Bezug zu John Cage, FLUXUS und der Geschichte der Performance Art. Sie schafft dabei eine eigene Synthese von Sprache, Musik und Aktion. Die Lücke zwischen Partitur und Interpretation, Konzept und Realisierung oder Erwartung eines Ereignisses und dessen Eintreffen öffnet einen Raum für Bilder. Beispiele einiger Parameter, um die gewürfelt wird, (1 = minimal, 6 = maximal) sind:

Wiederholungsfaktor; Interaktion mit Publikum; Sprache (dt., franz., engl., russ., schweizerdt., chin.); Licht (kein Licht–alle Scheinwerfer); Aktionsradius (0,5m–100m); Dauer (1–20 Min.)

Die Künstlerin sagt zur Methode: „Ich entscheide mich vor jeder Aufführung für etwa fünf Parameter und überlege mir, wie sich die Werte von 1 bis 6 auf die Performance auswirken könnten. Ich bringe bestimmte Objekte mit und wähle ein Thema, das mich gerade interessiert. Was im Moment der Aufführung dann aber tatsächlich geschieht, entzieht sich weitgehend meiner Planung. Nachdem die Würfelergebnisse sichtbar notiert sind, bleiben mir drei Minuten zur Konzentration. Dieser Moment ist wie ein Vakuum, ein leerer Raum. Um diesen Raum betreten zu können, muss ich mich für eine Interpretation der vorgegebenen Partitur entscheiden. Aus der Überforderung versuche ich die Energie zu ziehen, um zur Aktion zu kommen. Das ist wie ein Sprung ins kalte Wasser. Die Spannung im Zuschauerraum ist deutlich zu spüren. Die Ausführung der Partitur kann auch scheitern, denn das Publikum sieht das Ergebnis immer im Bezug zu den davor geweckten Erwartungen.“

This solo performance plays with the risk and potential of possibilities. The structure is predetermined, but only filled with concrete content at the moment of performance. A large foam die thrown by a member of the audience supplies the decisive influence.

In this work, Steffi Weismann situates herself in relation to John Cage, FLUXUS and the history of performance art, thereby creating her own synthesis of language, music and action. The gap between score and interpretation, concept and realization or the expectation of an event and its occurrence opens space for pictures. A selection of the parameters for which the die is cast (1= minimal, 6= maximal) include:

Repetition factor; interaction with the audience; language (Ger, French, Engl, Russ, Swiss German, Chinese); light (no light – all spot-lights); radius of action (0.50m–100m); and length (2–20 minutes).

The artist says of her method, 'before each performance, I choose approximately five parameters and consider how the values from 1 to 6 could affect the performance. I bring along certain objects and materials and select a topic that interests me at the moment. What actually happens at the moment of the performance, however, largely resists planning. After the results of the throw of the dice have been visibly noted down, I have three minutes to concentrate. This moment is like a vacuum, an empty room. In order to enter this room I must decide quickly on an interpretation of the pre-selected score. I try to draw energy from this overstrain in order to go into action. It is like jumping into cold water. The tension in the auditorium is palpable. The performance of the score may fail, since the audience always view the results in relation to their expectations.'



BANDI BANDI

Solo für verstärkten Tennisball und Spielerin
Solo for amplified tennis ball and performer

Idee und Performance / *idea and performance*: Steffi Weismann
Technische Mitarbeit / *technical support*: Rut Waldeyer, Elisabeth Enke, Georg Klein
Dauer / *length*: 5–8 Min.
Performances: ausland, Berlin 2004; „Ton-Bild-Raum“ Festival Jeunesse, MUMOK Museum moderner Kunst, Wien / *Vienna* 2005; Freie Akademie für Kunst Berlin (fakb) 2005; zum 80. Geburtstag von Emmett Williams / *on the 80th birthday of Emmett Williams*, Museum fluxus+, Schiffbauergasse, Potsdam 2008

Diese Performance steht in einer Verwandtschaft mit dem Fluxus-Stück „Distance for Piano“ von Takehisa Kosugi. Steffi Weismann performte bei einem Fluxus-Konzert 2001 eine Hommage für Kosugi, indem sie einen an einer Angel hängenden Tennisball im dunklen Außenraum lautlos über den Köpfen des Publikums kreisen ließ. Mit einer Taschenlampe versuchte ein zweiter Performer den Tennisball im Nachthimmel zu verfolgen.

Bei „Bandi Bandi“ verwendet sie die gleichen Elemente, präpariert jedoch den Tennisball zusätzlich mit einem kleinen Mikrophon. Dadurch kann der „verstärkte“ Tennisball auch akustisch eingesetzt werden. Denn über den verlängerten Arm der Angel können Klänge „herangeholt“ und der kleine Ball als raumgreifendes perkussives Objekt benutzt werden. Gerät der Ball in die Nähe der Lautsprecher oder in kleine Hohlräume, entstehen zusätzlich Feedback-Klänge.

Das Stück beginnt ruhig. Ohne ihren Standort zu verändern, misst die Performerin sorgfältig die Distanzen zwischen Decke, Wand, Boden, Zuschauerköpfen, Lautsprechern und anderen Hindernissen und kommentiert diese Tätigkeit in einer unverständlichen asiatischen Sprache. Ausgelöst von einer unvermittelten heftigen Schleuderbewegung, knallt der Ball mit großer Wucht gegen die Wände. Die Performance endet, wenn der Ball abreißt.

This performance is related to the Fluxus piece 'Distance for Piano' by Takehisa Kosugi. In 2001, Steffi Weismann performed homage to Kosugi at a Fluxus concert. Outside in the dark, a tennis ball suspended from a fishing rod circled soundlessly over the heads of the audience. A second performer tried to follow the tennis ball in the night sky with the help of an electric torch.

In 'Bandi Bandi' she applies the same elements, but this time the tennis ball is equipped with a small microphone. In this way, the 'amplified' tennis ball can also be used acoustically. Sounds can be 'picked up' via the extended arm of the fishing rod and the little ball can be used as an expansive percussive object. When the ball approaches the loudspeaker or small cavities, this can produce feedback sounds as well.

The piece begins quietly. Without changing her position, the performer carefully measures the distances between the ceiling, wall, floor, the heads of the audience, loudspeakers and other obstacles and comments upon this activity in an incomprehensible Asian language. Triggered by a sudden, violent hurling motion, the tennis ball crashes against the walls. The performance ends when the ball falls off.



DEDICATION

Konzept und Performance / *concept and performance*: Steffi Weismann
Performances: OFK, Kunstraum Offenbach 2003;
Fernwärme-Verbindungen, ausland, Berlin 2004, Theater-Symposion
„Leaving the Route“, Frankfurt a. M. 2005

Hier reflektiert Steffi Weismann ihre Begegnungen mit anderen PerformerInnen und deren Arbeiten. Die Auseinandersetzung mit den Einflüssen des künstlerischen Umfeldes manifestiert sich dabei in einem Prozess der Vergegenwärtigung. Weismann bezieht sich dafür auf Soloperformances von KollegInnen aus den letzten fünfzehn Jahren, die einen bleibenden Eindruck bei ihr hinterlassen haben.

„Dedication“ ist eine persönliche Sammlung dieser Performances. Bei der Wiederaufführung stützt sich die Künstlerin ausschließlich auf ihre eigene Erinnerung. Die subjektive Sicht und die Fragmentarität des Gedächtnisses lassen Weismanns Interpretationen als freie „Remakes“ erscheinen: Einige Performances versucht sie vollständig nachzuspielen, bei manchen konzentriert sie sich nur auf eine einzige Handlung oder gar einen einzigen Moment. Oft benutzt sie dabei Ersatzobjekte oder erzählt dem Publikum etwas über die Idee oder die Haltung, die sie an den Arbeiten interessiert.

„Dedication“ besteht aus einer Abfolge von Performance-Miniaturen und beginnt immer mit den Worten „Dedicated to ...“ unter Angabe von Autor, Titel, Ort und Jahr. Diese Arbeit ist nicht abgeschlossen und wird bei jedem Auftritt erweitert und modifiziert. Sie kann als eine Art lebendiges Archiv betrachtet werden.

In 'Dedication', Steffi Weismann reflects upon her encounters with other performance artists and their works. Her confrontation with the influences of her artistic environment manifests itself in a process of realisation. Weismann refers to solo performances by colleagues from the last fifteen years that made a lasting impression on her.

'Dedication' is a personal collection of these performances. In restaging these pieces, the artist relies on memory alone. The subjective viewpoint and fragmentary nature of recollection make Weismann's interpretations appear as loose 're-makes'. She tries to replay some performances in their entirety, while in others she concentrates on a single action or even a single moment. Often, she uses substitute objects or tells the audience something about the idea or the stance that makes the work interesting to her.

'Dedication' consists of a sequence of performance miniatures and always begins with the words 'Dedicated to ...', naming the author, title, place and year. This work is still incomplete and is expanded and modified with each performance. It may be regarded as a kind of living archive.



Videostills der „Dedications“ für Uta Kollmann, Nina Sidow und Emmett Williams, Kunstraum Offenbach 2003

CALLING VICTORIA



Live-Gespräch / Videoperformance mit synthetischen Stimmen und Software zur Spracherkennung

Live Interview / video performance with voice synthesis and voice recognition software

Idee / idea: Steffi Weismann

Text: Steffi Weismann, Heiko Gölzer

Live Performance: Steffi Weismann

Programmierung / programming: Heiko Gölzer, Steffi Weismann

Video Playback: Joule L'adara

Dauer / length: 20–40 Min. (verschiedene Versionen / various versions)

in englischer Sprache / in English

Performances: Festival „radioriff“, ausland, Berlin 2003; Nadine, Brüssel / Brussels 2004; „trampoline“, Platform for New Media and Live-Art, Berlin 2004; Schweizer Institut Rom / Swiss Institute Rome 2004; Museum für Kommunikation (Rahmenprogramm Literaturfestival), Berlin 2004; Goethe-Institut, Buenos Aires 2004; art ig, Hannover 2005; Institut für transakustische Forschung, Wien / Vienna 2005; „elektropopklub“, Bytom, Polen / Poland 2005; Kaskadenkondensator, Basel 2005/07; „Forum Hören“, Museum für angewandte Kunst, Köln / Cologne 2006; „interfiction“, Dokufilmfest, Kassel 2006; Villa Aurora, Los Angeles 2008

„Calling Victoria“ ist ein persönliches Gespräch, das Steffi Weismann mit Victoria, der künstlichen Stimme eines Sprachsyntheseprogramms führt. Im Laufe der Dialoge entwickelt sich Victoria mit ihren Fähigkeiten zur individuellen Lebensberatung und Sprachschulung immer mehr zu einem realen Gegenüber. Für das Publikum ist schwer zu durchschauen, wie weit hier die künstliche Intelligenz eines Computers tatsächlich ein „Eigenleben“ entwickelt und wo die Manipulation einsetzt.

Auf technischer Ebene basiert der Dialog auf einem Spracherkennungsprogramm, das mit eigenen Texten „gefüttert“ wurde. Victoria liest ihren Text, indem sie auf Schlüsselworte (Keywords) oder auch auf ein einfaches Delay reagiert. Das Script ist festgelegt, enthält jedoch immer variable Bereiche, die einen direkten Bezug zum jeweiligen Aufführungsort und -kontext ermöglichen. Da Victoria nur Schlüsselworte versteht, die in korrektem amerikanischem Englisch ausgesprochen werden, muss Weismann manchmal Fragen wiederholen oder neu formulieren, um das Gespräch mit Victoria in Gang zu halten. Die Momente des Wartens auf die Reaktion, etwa nach der Frage „Victoria, are you still there?“, und die darauf folgende Stille, die immer wieder durch überraschende Antworten gebrochen wird, prägen diese Performance.

‘Calling Victoria’ is a personal conversation between Steffi Weismann and Victoria, the artificial voice of a language synthesis programme. In the course of the dialogues, Victoria, with her talent for individual life advice and linguistic training, becomes an increasingly real interlocutor. It is hard for the audience to tell to what extent the artificial intelligence of a computer actually develops a ‘life of its own’ here, and where human manipulation begins.

Technically, the dialogue is based on a voice recognition programme that has been ‘fed’ with texts. Victoria reads her text by responding to keywords or to a simple delay. The script is predetermined, but always contains variable areas that permit a direct reference to the performance site and context. Since Victoria only understands keywords pronounced in correct American English, Steffi Weismann sometimes has to repeat or reformulate questions to keep the conversation with Victoria going. The moments of waiting for a response, for example to the question ‘Victoria, are you still there?’ and the ensuing silence, which is repeatedly interrupted by surprising replies, shape the performance.



„Isn't it nice to have a computer that will talk to you?“ Das war der Anfang unserer Bekanntschaft, Villa Maraini, Schweizer Institut Rom 2004

SPRING-TIME

Interaktive Soloperformance mit Trampolin und Computer
Interactive solo performance with trampoline and computer

Idee / *idea*, Programmierung / *programming*, Sound, Performance: Steffi Weismann
Technische Unterstützung / *technical support*: Sukandar Kartadinata, Georg Klein
Dauer / *length*: 10–15 Min.
Performances: Galerie Wildwechsel, Frankfurt a. M. 2006; Ballhaus OST, Berlin 2006;
„First Play Berlin“, Live Media Art Programm, HAU 2, Berlin 2006

Steffi Weismann bringt in „spring-time“ drei gesellschaftliche Phänomene miteinander in Zusammenhang, die für sie das heutige Körpergefühl vorrangig prägen: „City-Hopping“, Fitnesswahn und Allergien. Dabei benutzt sie ein mit Sensoren bestücktes Trampolin, um durch ihr Springen diverse Sound-Samples auszulösen. Diese bestehen aus Atemgeräuschen, Radio-Störfrequenzen, Städtenamen und kurzen explosiven Stimmaktionen (Niesen und Husten). Durch mehr oder weniger intensives Springen schichten sich diese Elemente übereinander, bilden verschiedene Patterns und eine pulsierende zufallsgenerierte Klangmasse, die bei plötzlichen Bewegungsstops unvermittelt abbricht.

Das Solo „spring-time“ steht am Anfang einer Reihe von intermedialen Kompositionen und Installationen, die das Trampolin als elektronisches Interface nutzen. In dieser ersten Version wird deutlich, wie brachial dieses Interface im Vergleich zu den minimalen Fingerbewegungen mit Maus und Tastatur an einem Computer funktioniert. Es fordert viel Kraft, Ausdauer und Körperspannung. Die performative Energie, die dadurch freigesetzt wird, steht im Kontrast zur gewohnten Haltung eines Laptop-Musikers und forciert die körperliche Verausgabung. Kontrolle und Kontrollverlust liegen dabei nahe beieinander. Das Spiel ist von Spaß, Qual und Absurdität geprägt.

In 'spring-time', Steffi Weismann brings together three social phenomena that she regards as primary shapers of our body awareness nowadays: 'city hopping', fitness mania and allergies. By jumping on a trampoline equipped with sensors, she triggers a variety of sound samples. These consist of breathing, radio interference, city names and short, explosive vocalizations (sneezing and coughing). By jumping more or less intensively, these elements overlap, forming different patterns and a pulsating, randomly generated sound mass that breaks off abruptly when she suddenly stops moving.

The solo 'spring-time' is the first in a series of intermedia compositions and installations using the trampoline as an electronic interface. This initial version reveals how crudely this interface functions in comparison to the minimal finger movements with computer mouse and keyboard. It requires a good deal of strength, stamina and body tension. The performative energy released contrasts sharply with the usual posture of a laptop musician, and demands considerable physical exertion. Control and loss of control are closely allied here. The performance is characterised by fun, torture and absurdity.



AUDIOVISUELLE
DIALOGUE /
AUDIOVISUAL
DIALOGUES

JA ES IST PLÖTZLICH WÄRMER GEWORDEN / YES IT HAS GOT WARMER ALL OF A SUDDEN



Musiktheater für 7 Musiker-Performer, Elektronik und Video
Music theatre for 7 musicians-performer, electronics and video

von / *by*: Steffi Weismann & Christian Kesten
mit / *with*: Fernanda Farah, Henrik Kairies, Michael Hirsch, Jo Stone (Stimmen / *voices*), Boris Baltshun (Elektronik / *electronics*), Alessandro Bosetti (Sopransaxofon / *soprano sax*), Axel Dörner (Trompete / *trumpet*), Robin Hayward (Tuba), Christian Kesten (Regie, Komposition / *direction, composition*), Steffi Weismann (Regie, Raum, Video / *direction, space, video*), Dorothee Scheiffarth (Kostüme / *costumes*)
Performances: Schloss Bröllin 2002, Staatsbank Berlin 2003
eine Ko-Produktion von / *a co-production of*: Fernwärme, Schloss Bröllin & Staatsbank Berlin
Dauer / *length*: 70 Min.

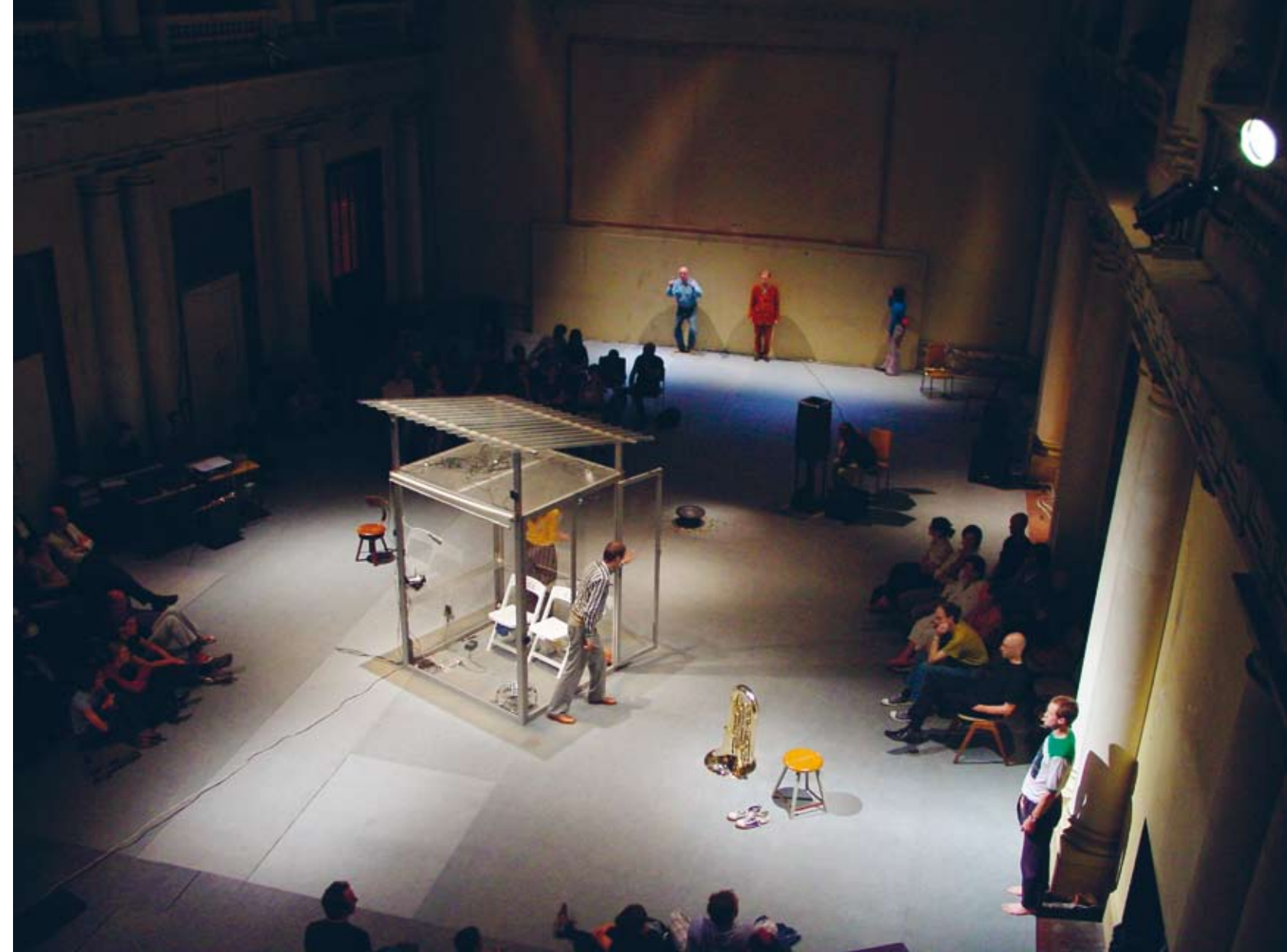
„Was für ein schlechter September! So einen schlechten September haben wir noch nie gehabt. Regen, Regen, Regen. Es ist die Katastrophe.“ Sätze wie diese sind oft zu hören: Alltägliche Kommunikation wird meist von Kommentaren zum Wetter begleitet und ist Ausdruck von Alltagsphilosophie und persönlicher Befindlichkeit.

Steffi Weismann nimmt solche Sätze zum Anlass für „ja es ist plötzlich wärmer geworden“. Dafür hat sie einen kleinen durchsichtigen Innenraum geschaffen, eine Art Wetterkabine mit Plexiglaswänden. Mit einfachen Geräten, etwa einem Wasserkocher oder Ventilator, können darin verschiedene Atmosphären künstlich hergestellt werden. Durch Videoprojektionen auf zwei Jalousien wird eine Austauschbarkeit von Ort und Zeit evoziert.

Die Videos zeigen Kamerafahrten aus Zügen, Straßenbahnen oder Seilbahnen durch Schneegestöber oder auch brillantes Alpenwetter. Die Kabine wird so zum universellen Vehikel, das die Menschen vor direkten Wettereinflüssen schützt, aber auch fernhält. Unabhängig vom Geschehen um sie herum philosophieren die Gesprächspartner hier über Bauernregeln und wiederholen ihre immer gleichen Wetterkommentare. Variationen entstehen über die sprachkompositorische Abstraktion und Musikalisierung. Die Stimmen werden aus der Wetterzelle in den Außenraum übertragen, wo sich das Publikum und die anderen Spieler befinden. Diese bewegen sich immer wieder in andere Raumpositionen und verändern dadurch die akustische Wahrnehmung. Die Partitur von Christian Kesten ermöglicht eine offene Spielstruktur, die von den vielseitigen Geräuschklingen der Blasinstrumente geprägt ist. Die Gesamtform des Stückes ist dem komplexen Verlauf von Wetterprozessen ähnlich.

‘What a miserable September. We’ve never had such a miserable September before. Rain, rain and more rain. What a disaster’. We often hear such phrases. Everyday communication frequently begins or ends with a comment on the weather, and is an expression of everyday philosophy and personal mood. Steffi Weismann takes such phrases as the starting point for ‘yes it has got warmer all of a sudden’. For the piece she created a small transparent interior space, a sort of weather cubicle with Plexiglas walls. Different atmospheres can be created artificially inside with simple utensils such as an electric kettle or fan. Video projections onto two blinds evoke an interchangeability of location and time.

The videos show tracking shots from trains, trams or funiculars through snow flurries or sparkling Alpine weather. In this way, the cubicle becomes a universal vehicle that protects people from direct weather influences but also keeps them away. Regardless of what is happening around them, the interlocutors philosophise about rural weather lore and repeat their unvarying weather commentaries. Variations occur through vocal compositional abstraction and musicalization. The voices are broadcast from the weather cubicle to the outside space, where the audience and the other performers are located. They continually adopt different positions in space, thereby altering the acoustic perception. Christian Kesten’s score allows for an open playing structure, which the participants can shape actively. Current charts showing weather forecasts are read as graphic notations and are shaped by the multifarious noise sounds of the wind instruments. The overall form of the piece resembles the complex progress of weather processes.



AUF JEDEN FALL / FALL OUT

Audiovisuelle Performance für zwei Spieler

Audiovisual performance for two players

von / by: Steffi Weismann & Georg Klein
mit live-manipuliertem 2-Kanal-Audio und 2-Kanal-Video / with live-controlled
2-channel audio and 2-channel video
Dauer / length: 19 Min.
„Inbound ISO 1496“, Festival Neue Musik Rümelingen, Schweiz / Switzerland 2005

Die Ausgangsform für die audiovisuelle Performance „auf jeden Fall“ wird durch zwei aufeinandergestapelte Container bestimmt. Deren quadratische Vorderfronten bilden eine gemeinsame, hochkantige Projektionsfläche aus zwei Segmenten, die mal getrennt, mal zusammen bespielt werden können. Das Ausgangsmaterial für diese Konstellation sind akustische und visuelle Aufnahmen von Fallbewegungen, deren Verlauf und Erscheinungsform von den Spielern live manipuliert wird.

Ein Objekt kann in seiner Geschwindigkeit und Flugbahn verändert werden, sich in ein anderes Fallobjekt verwandeln, oder die Geräusche des Fallens und Aufschlagens können sich verselbständigen und zu eigenen Soundpatterns führen. Die äußere Containerform, das Rechteck, wirkt sich auch auf den Bildinhalt aus: Die Bildfläche wird „containerisiert“, d. h. die fallenden Gegenstände und Körper werden in flächige Bildeinheiten aufgelöst, die die konkreten Objekte in abstrakte Farbpixel von unterschiedlichen Größen verwandeln. Die Fallbewegung bleibt darin erhalten.

Die Spieler sitzen getrennt voneinander in den beiden Containerstockwerken und sind nur über eine Steuerleitung miteinander vernetzt, die ihnen den gleichberechtigten Zugriff auf das Video- und Tonmaterial ermöglicht (programmiert in Max/MSP/Jitter). Dabei können sie sich synchronisieren oder voneinander abkoppeln.

Das Stück enthält mehrere Teile, die variiert werden können. Vom profanen Fall verschiedener Objekte über eine Sequenz stürzender Menschen und Autos aus verschiedenen Actionfilmen bis zum freien Fall im Weltraum entwickelte sich eine Geschichte des Fallens und Fallen-gelassen-Werdens, von der kindlichen Faszination am einfachen Fall bis zum endlosen Fall ins Nichts.

The initial form of the audiovisual performance 'Fall Out' is determined by two freight containers stacked on top of each other. Their square fronts form a joint vertical projection surface made up of two segments, which can be used either separately or together. The base materials for this constellation are acoustic and visual recordings of falling movements, whose path and appearance the players manipulate live.

The speed and trajectory of an object can be changed, it can turn into another falling object or the sounds of falling and landing can take on a life of their own and produce their own sound patterns. The outward form of the container, the rectangle, also affects the picture contents: The surface of the image is 'containerised', i. e., the falling objects and bodies dissolve into flat picture units, which transform the concrete objects into abstract colour pixels of differing sizes, which preserve the falling movement.

The players sit separated from each other in the two storeys of the containers and are connected only by a control wire, which affords them equal access to the video and audio material (programmed in Max/MSP/Jitter). They can synchronise their actions or disconnect themselves from each other.

The piece contains several parts that can be varied. From the ordinary dropping of various objects to a sequence of plummeting people and cars from various action films and freefall in outer space, a history of falling and being dropped unfolds, ranging from the childlike fascination with simple falling to the endless drop into the void.



LINKS GEHEN – RECHTS STEHEN WALK LEFT – STAND RIGHT



von / by: Ana Maria Rodriguez & Steffi Weismann
Komposition / composition, Live-Elektronik / live electronics: Ana Maria Rodriguez
Live-Video: Steffi Weismann
Programmierung / programming (in Max/MSP/Jitter): Andre Bartetzki
Produktion / production: Kammerensemble Neue Musik Berlin (knm)
Version 2004 mit / with: Robin Hayward, Winfried Rager, Gudrun Reschke
Version 2006 mit / with: Lucia Mense, Lucio Capece
Dauer / length: 18 Min.
Performances: „space + place“, Oberbaumcity, Berlin 2004 (UA), Festival „Musique-Action“, Vandoeuvre (F) 2004, Festival „Intersonanzen“, Potsdam 2004, Festival „Kontraste“, Krems 2006

„Links gehen – Rechts stehen“ thematisiert die Bewegungsmuster von Menschen in Transiträumen. Solche Räume zeichnen sich durch Piktogramme und „Verkehrsregeln“ aus, die den Passanten die Durchquerung von A nach B oder C erleichtern sollen. Die Konditionierung verschiedenster Individuen auf ein geregeltes Verhalten gewährleistet jedoch vor allem den reibungslosen automatisierten Verkehrsfluss. Die argentinische Komponistin Ana Maria Rodriguez beobachtete ein Personenlaufband im Flughafen Zürich und war verblüfft, wie strikt die Verkehrsregel „Links gehen – Rechts stehen“ dort eingehalten wurde. Sie fand in Steffi Weismann eine Partnerin, die das Thema aufgriff und das visuelle Konzept für ein Live-Konzert entwickelte, das eine direkte Interaktion zwischen Klängen und Bildern beinhaltet. Die akustische Ebene besteht aus Instrumentalstimmen, die ähnlich wie die Fortbewegung der verschiedenen Menschen auf dem Laufband – leichtfüßig, schwerfällig, eilig, geduldig – durch die zeitliche Struktur ihrer Bewegungsabläufe charakterisiert sind. Der Tonraum der Blasinstrumente wird ins Geräuschhafte erweitert und von der elektronischen Stimme aufgegriffen und gefiltert. Über die Live-Elektronik werden diese Klänge über ein sechskanaliges Lautsprecher-system um das Publikum herum durch den Raum bewegt. Das Video zeigt Personen, die das Laufband passieren, und animierte Flughafen-Piktogramme, die teils im Original, teils in leicht manipulierter Form subtile Kommentare setzen. Die Musiker sitzen an den Seiten einer breitformatigen Leinwand und können durch akustische Impulse über die Mikrofone auf die Videosteuerung Einfluss nehmen. Einzelne Bildelemente können durch sie getriggert und durch mehrere Bildfenster bewegt werden. Die live-elektronische Verschränkung von Bild und Ton vermittelt den Eindruck eines ferngesteuerten Systems, das eine eigenwillige Logik und Poesie entwickelt.

‘Walk left – Stand right’ addresses the movement patterns of people in transit spaces. Such spaces are characterised by pictograms and ‘traffic rules’ intended to make it easier for pedestrians to move from point A to B or C. The conditioning of the most diverse individuals to exhibit regulated behaviour, however, mainly guarantees the smooth automated flow of traffic. The Argentinean composer Ana Maria Rodriguez observed a moving sidewalk at Zurich Airport and was astonished to see how strictly people there obeyed the traffic rule ‘Walk left – Stand right’. In Steffi Weismann she found a partner who devised the visual concept for a live concert that incorporated a direct interaction between sounds and images.

The acoustic level consists of instrumental voices that, much like the movement of various people on the moving sidewalk – light-footed, plodding, hurried, patient etc. – are characterised by the temporal structure of their motion processes. The tonal space of the wind instruments is expanded into the realm of noise and taken up and filtered by the electronic voice. These sounds are moved through the room and around the audience via live electronics using a six-channel loudspeaker system.

The video shows individuals passing along the moving sidewalk as well as animated airport pictograms, which – sometimes in the original and sometimes in slightly manipulated form – make subtle commentaries. The musicians sit next to a wide screen and can influence the video controls by acoustic impulses via microphone. They can trigger particular images and move them through several film levels. The live electronic interlocking of image and sound conveys the impression of a remote-controlled system that develops its own idiosyncratic logic and poetry.



SCRAP 
Porträt eines dekonstruierten Instruments
Portrait of a deconstructed instrument

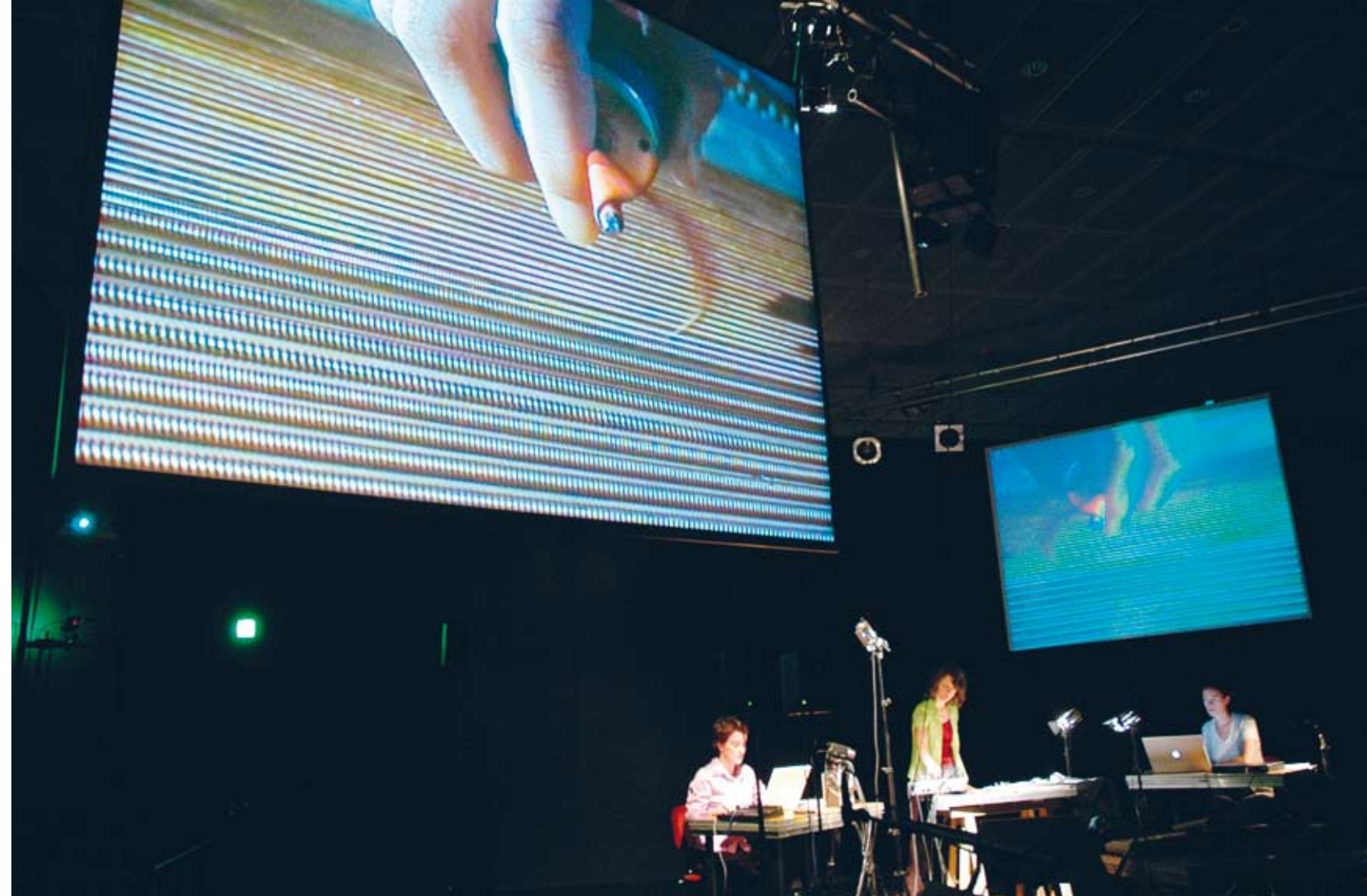
Innenklavier / *Inside Piano*: Andrea Neumann
Live-Elektronik / *live electronics*: Ana Maria Rodriguez
Live-Video: Steffi Weismann
Dauer / *length*: 22 Min.
Performances: „Clang Cut“, Konzerthaus Berlin 2004; Videokonzerte der bgm, TESLA Berlin 2005; Konzerthaus Wien / *Vienna* 2005

Den Ausgangspunkt von „Scrap“ bildet das Rudiment des bürgerlichen Konzertflügels, ein mit Saiten bespannter Klavierrahmen, entkleidet von Tasten, Mechanik und Holzverkleidung. Um die Klangmöglichkeiten dieses quasi nackten, dekonstruierten Instruments zu erweitern, ergänzte Andrea Neumann neue Elemente wie Ablagen, Präparationen, Mischpult, Mikrofone und Pick-ups. Mit Ana Maria Rodriguez (Computer) und Steffi Weismann (Video) wird diese bereits begonnene Erweiterung durch die Hinzunahme zwei weiterer Medien potenziert. Im Trio wird ein räumlich gedehntes visuell-akustisches Porträt des Inside Piano geschaffen.

Der Verlauf des Stückes ist geprägt von gleichberechtigten Einzelstimmen, die sich zueinander in verschiedenen Modi verhalten: synchron, einstimmig/mehrstimmig (abweichend in Tempo, Textur, Struktur und Farbe) solistisch/begleitend, einander folgend/eigene Impulse setzend. In diesem Sinne ermöglicht das Andocken des Instruments an den Audiocomputer von Ana Maria Rodriguez Transformationen und klangliche Verfremdungen in feinsten Schattierungen und verwirrende Verschiebungen der musikalischen Zeit. Die Bildebene von Steffi Weismann vergrößert das Instrument und fokussiert oder verfremdet die Details der Klangerzeugung. So kann man auf zwei Leinwänden in Großaufnahme sehen, wie etwa ein Metallbesen oder ein Propeller die Saiten in Schwingung versetzen. Der Wechsel zwischen der Live-Kamera und dem vorher gefilmten Material steht dabei in engem Bezug zum musikalischen Live-Spiel. Von der Synchronität abweichende Zeitstrukturen und Bildrhythmen lassen dabei die Eigenständigkeit der visuellen Stimme bewusst werden.

‘Scrap’ begins with the rudiment of the grand piano, a piano frame with strings, devoid of keys, mechanism and wood panelling. In order to extend the tonal possibilities of this quasi-naked, deconstructed instrument, Andrea Neumann added new elements such as shelves, preparations, a mixing desk, microphones and pick-ups. With Ana Maria Rodriguez (computer) and Steffi Weismann (video), this expansion, which was already underway, was raised to a higher power by the addition of two further media. The three work together to create a spatially extended visual-acoustic portrait of the Inside Piano.

The course of the piece is shaped by equal individual voices, which relate to each other in various modes: synchronic, one voice/several voices (deviating in tempo, texture, structure and colour) soloist/accompanist, following each other /setting their own tone. In this sense, connecting the instrument to Ana Maria Rodriguez’s computer made possible transformations and acoustic distortions in the subtlest shadings and bewildering displacements of musical time. Steffi Weismann’s pictorial level expands the instrument and focuses or distorts the details of sound production. Thus one can see on two screens in close-up how a metal broom or a propeller set the strings vibrating. The alternation between the live camera and pre-recorded film material exists in close connection to the live musical performance. Temporal structures and pictorial rhythms that deviate from synchronicity make us aware of the autonomy of the visual voice.



LE VOL

Audiovisuelle Performance in drei Teilen
Audiovisual performance in three parts

von / by: Steffi Weismann & Annette Krebs
Live-Video, Stimme / voice, Performance, Klangobjekte / sound objects,
Textprojektionen / text projections: Steffi Weismann
Elektrische Gitarre / electric guitar, Mischpult / mixing desk, Performance, Sampling,
Klangobjekte / sound objects, Lautsprecher / speakers: Annette Krebs
Dauer / length: 50 Min.
Performances: Lem Festival, Barcelona 2006, tesla, Berlin 2007

Mit dem Projekt „le vol“ (franz. der Diebstahl, der Flug) beleuchten Annette Krebs und Steffi Weismann die Eigentumsfrage und das Problemfeld „Copyright-Copyleft“ aus verschiedenen Perspektiven. In Form einer dreiteiligen Live-Performance konstruieren sie aus Klang-, Bild- und Textelementen eine intermediale Arbeit, die einen Bogen vom Warenhausdiebstahl, über ein Comic-Fragment mit fliegenden Objekten, bis zum Umgang mit geistigem Eigentum spannt.

Unterschiedliche Arbeitsprozesse führten sowohl zu festgelegten Kompositionen („le vol 2 und 3“) als auch in offene Formen des musikalisch-visuellen Dialogs („le vol 1“). Die Videoaufnahmen des ersten Teils zeigen auf einer Großleinwand, wie die beiden Künstlerinnen durch die Warenwelt eines Kaufhauses flanieren und gelegentlich einzelne Gegenstände in ihre Taschen stecken. Diese Bilder werden von Weismann in Loop-Sequenzen live verarbeitet, verzerrt oder aufgelöst und im Tempo variiert, während Krebs mit einem „Set Up“ von unterschiedlichen Klangquellen arbeitet, das eine elektrische Gitarre mit Präparationen und „Pick-ups“, ein Mischpult und Geräuschsamples von Außenaufnahmen kombiniert.

Im zweiten Teil bewegen sich die beiden Performerinnen im Bühnenraum und führen minimalistische Choreographien mit diversen Objekten aus. Der dritte Teil basiert auf Interviews, aus denen Krebs ein Hörstück komponierte, das Weismann mit Textprojektionen ergänzte. Die Stimmen werden mal gefiltert, ein anderes Mal führen sie durch ihren simultanen Einsatz in die Abstraktion. Auch die Buchstaben lösen sich zeitweilig in fließende Strukturen auf. Dabei wandert die weiße Schrift nicht nur großflächig über die Rückwand des Raumes, sondern trifft auch gezielt auf die Körper der Performerinnen.

In the project 'le vol' (French for both theft and flight) Annette Krebs and Steffi Weismann illuminate the issue of property and the problem area of copyright/copyleft from various perspectives. In the form of a three-part live performance, using aural, pictorial and textual elements they construct an intermedia work that ranges from shoplifting and a comic fragment with flying objects to ways of dealing with intellectual property.

Different work processes produced both fixed compositions ('le vol 2 and 3') and open forms of musical-visual dialogue ('le vol 1'). On a big screen, the video recordings of the first part show the two artists moving through the merchandising world of a large department store, occasionally stuffing objects in their bags. These images are processed in loop sequences, distorted or dissolved by Weismann and varied in tempo. Krebs works with a set up of different sound sources, combining an electric guitar with preparations and pick ups, a mixing desk and noise samples from outdoor recordings.

In the second part, the two performers move on stage and perform minimalist choreographies with various objects. The third part is based on interviews that Krebs used to compose a radio art piece, which Weismann supplemented with text projections. Sometimes the voices are filtered, and sometimes their simultaneous deployment leads to abstraction. The letters, too, dissolve at times into flowing structures. The white script not only wanders across the broad surface of the room's back wall, but also deliberately touches the bodies of the two performers.



CALL ME YESTERDAY

für 5 Stimmen mit Instrumenten, Zuspieldband und
2-Kanal-Videoprojektion

for 5 voices with instruments, tape and 2-channel video projection

Komposition und Regie / *compositon and direction*: Antje Vowinckel

Raum und Live-Video / *space and live video*: Steffi Weismann

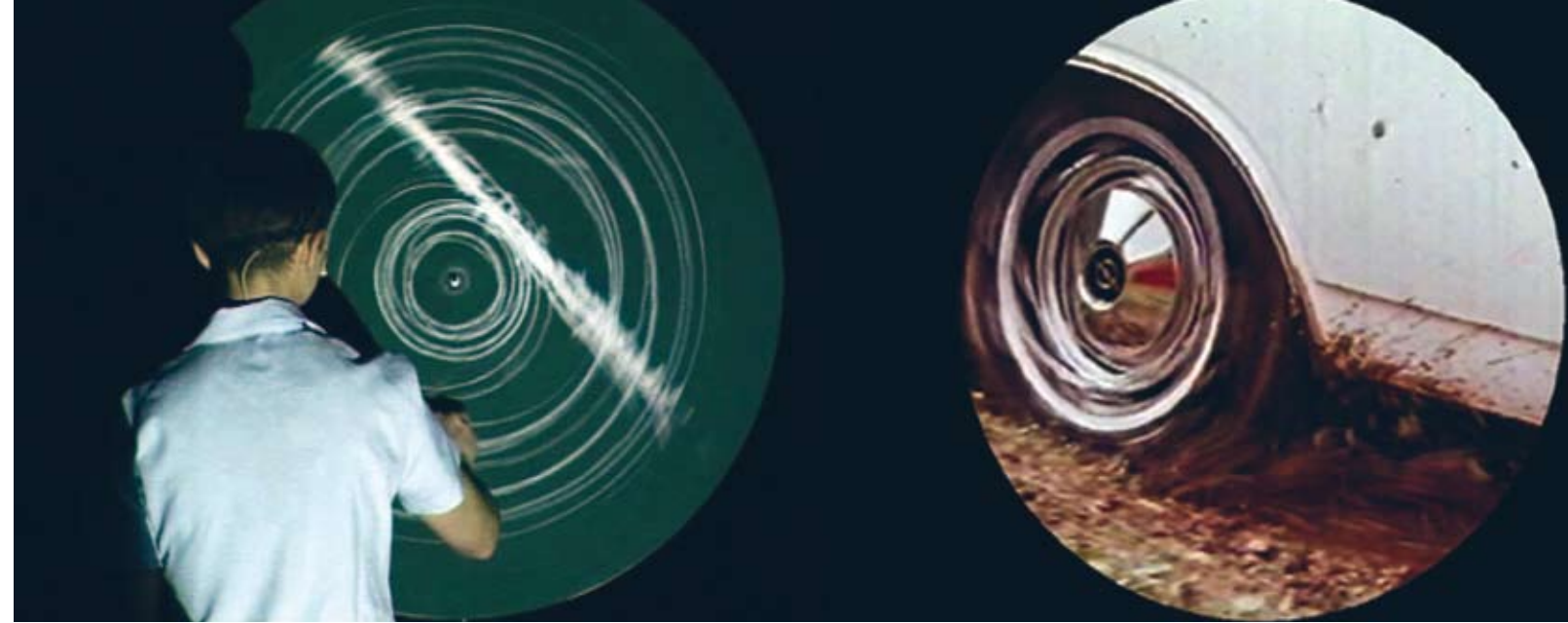
Performer: Die Maulwerker und Gäste

Dauer / *length*: 50 Min.

Performances: ZKM Karlsruhe 2006; maulwerker performing music, tesla Berlin 2006

„Call me yesterday“ ist eine Text-Klang-Komposition aus internationalen Sprachkursen der sechziger Jahre, die Antje Vowinckel, ausgehend von ihrem gleichnamigen Hörstück, in eine live gespielte Bühnenversion übersetzte. Steffi Weismann entwarf dafür das visuelle Konzept. Zentrales Element sind zwei vertikal rotierende Scheiben, die als runde Projektionsflächen für die live eingespielten Videos fungieren. Sie erinnern an Plattenteller oder alte Tonbandgeräte, können aber auch das repetitive Element der Übungen visualisieren und andere Elemente in ihren Rhythmus zwingen (z. B.: das Geräusch der Kreide auf der sich drehenden Tafel).

‘Call me yesterday’ is a text and sound composition from international language courses of the sixties that Antje Vowinckel translated into a live stage version from her radio play of the same name. Steffi Weismann developed the visual concept for the piece. The central element consists of two vertically rotating disks, which act as round screens for the videos, which are projected live. They recall turntables or old tape recorders, but can also lend visual form to the repetitive element of the exercises and force other elements into their rhythm (e. g., the sound of chalk on the rotating board).



APROPOS

für sechs Live-Stimmen, synthetische Stimmen und rotierende Objekte
for six live voices, computer voices and rotating objects

Komposition / *composition*: Steffi Weismann

Performer/s: Die Maulwerker

Vorproduktion / *pre-production*: Partituren Austausch, Fernwärme Berlin

Dauer / *length*: 10 Min.

Performances: Festival „voice +“ ZKM Karlsruhe 2006; Symposion Musik und Sprache, KKL Luzern / *Lucerne*; maulwerker performing music, tesla Berlin 2006; „visual music“ Theater Mannheim 2007; „Moments Musicaux“, Aarau, Schweiz / *Switzerland* 2008; „in zungen reden“ Pergamonmuseum Berlin 2008

Die Komposition „apropos“ besteht aus drei verschiedenen Klangquellen, die in einer kommunikativen Spielsituation verdichtet werden. Die erste Klangquelle ist ein Zuspieldband, das Steffi Weismann in einem „Text-to-Speech“-Verfahren aus Sprachmaterial produziert hat, indem sie nordamerikanische Computerstimmen unsinnige Buchstabenkombinationen und einzelne Silben in hoher Geschwindigkeit sprechen ließ. Die zweite Klangquelle speist sich aus den Stimmen der Live-Performer: Sechs Sprecher sitzen sich in einer Reihe paarweise gegenüber und reagieren auf das Zuspieldband, indem sie die synthetischen Stimmen nachahmen. Im Wechsel dazu erzeugen sie durch Rotationsbewegungen mit Luftballons, in denen kleine Bälle stecken, elektronisch klingende Geräuschfelder. Diese Klänge mischen sich als drittes Element in das akustische Gesamtbild. „apropos“ wird so zu einem vielschichtigen digitalen Singsang mit analogen Mitteln.

Optisch wird das Stück durch die farbigen Ballons dominiert, die von den Spielern mit sparsamen Bewegungen zum Klingen gebracht werden. Die Grundsituation ist statisch und wird nur durch wenige Gesten aufgebrochen, so etwa durch abstrahierte Winkbewegungen in einer längeren stillen Passage. Die Spieler führen ihre Tätigkeiten mit einer naiven Leichtigkeit aus, wobei ihre affirmative Grundhaltung in Kombination mit den reduzierten Dialogen und beschränkten Verhaltensmustern eine seltsame Komik produziert.

The composition 'apropos' consists of three different acoustic sources compressed in a communicative playing situation. The first acoustic source is a tape that Steffi Weismann produced in a 'text-to-speech' process from vocal material by having North American computer voices utter meaningless letter combinations and single syllables at high speed. The second source derives from the voices of live performers. Six speakers sit across from each other in pairs in a row and react to the tape by imitating the synthetic voices. Alternately, they produce electronic-sounding noise fields by rotating balloons with little balls inside. These sounds blend into the overall acoustic picture as a third element. In this way, 'apropos' becomes a multilayered digital singsong by analogue means.

The coloured balloons, from which the players elicit sounds using economical movements, dominate the piece optically. The basic situation is static, and interrupted by only a few gestures, for example by abstract waving motions during a longer quiet passage. The players perform their duties with naïve facility, and their affirmative basic attitude, combined with the reduced dialogues and restricted behavioural patterns, creates an oddly comic impression.



PASSAGE

Intro für 5 Sprecher, Türklingel-Installation und Publikum
Intro for 5 performers, doorbell installation and audience

Komposition und Installation / *composition and installation*: Steffi Weismann
Performer/s: Die Maulwerker
Instrumente / *instruments*: Stimmen / *voices*, Radio, Zither, Kazou / *kazoo*, Chicken Shake, Klavier / *piano*, Kinderpanflöte / *child's panpipes*
Dauer / *length*: 35 Min. (flexibel / *flexible*)
Uraufführung / *premiere*: SITUATIONEN, maulwerker performing music, Villa Elisabeth, Berlin 2008
Duo-Version mit / *with*: Andrea Neumann: Villa Aurora, Los Angeles 2008

Das Stück „Passage“ beginnt vor dem Konzert und endet, wenn das gesamte Publikum im Saal Platz genommen hat. Durch das Lichtsignal „Next Please“ aufgefordert, betritt jeder Gast alleine einen kleinen halbdunklen Raum, der an den Konzertsaal angrenzt. Dort befindet sich ein beleuchtetes Klingelbrett mit einem Lautsprecher. Drückt man auf einen der fünf Klingelknöpfe, ertönt eine musikalische Miniatur mit Begrüßungsworten, und die Tür öffnet sich zum Saal. Steffi Weismann operiert in dieser Arbeit bewusst mit analoger Technik und reinem Live-Spiel. Die Klingelknöpfe führen zu fünf Tischen mit je einer alten Türglocke. Dort sitzen Sprecher mit Klangobjekten oder Instrumenten vor Mikrofonen. Sie reagieren, wenn sie angeklingelt werden. Vor geschlossener Tür erlebt jeder Besucher ein persönliches kommunikatives Moment. Die kurzen Texte erinnern an Mini-Konversationen, die man aus dem alltäglichen Umgang mit Gegensprechanlagen oder Passwort-geschützten Räumen kennt, beziehen sich aber auch auf die aktuellen Erwartungen, die ein Konzertbesuch mit sich bringt. Das Stück wird stark von der Spannung des bereits anwesenden Publikums beeinflusst, das den Eintritt jedes nachfolgenden Zuschauers mitverfolgen kann.

‘Passage’ begins before the concert and ends when all of the audience members have taken their places in the hall. After being called upon to do so by a light signal reading ‘Next Please’, each concertgoer, alone, enters a small, partially darkened room adjacent to the concert hall. There they find an illuminated bell panel with a loudspeaker. Pressing one of the five buttons produces a musical miniature and words of welcome, and the door to the hall opens. In this piece, Steffi Weismann operates with analogue technology and pure live performance. The bell buttons lead to five tables, each with an old doorbell. At the tables, speakers sit before microphones with sound objects or instruments. They react when someone rings them. Standing before the closed door, each visitor experiences a personal moment of communication. The brief texts recall the mini-conversations familiar from everyday encounters with intercoms or password-protected rooms, but also refer to the actual expectations associated with concert going. The piece is strongly influenced by the suspense of the audience already in the hall, who can watch the entry of each successive spectator.



INTERAKTIONEN IM
AUSSENRAUM /
INTERACTIONS IN
OUTDOOR SPACE

von / by: Steffi Weismann & Georg Klein
marks blond project – Raum für zeitgenössische Kunst Bern, Schweiz / Switzerland
März / March 2005

Bei ihrem ersten gemeinsamen Projekt entwickelten Steffi Weismann und Georg Klein für den Kunstkiosk „Marks Blond“, einen Projektraum im Berner Universitäts- und Wohnquartier, eine zweiteilige interaktive Sound-Arbeit.

Die Ausstellungseröffnung begann mit einer unangekündigten Performance, bei der sich die beiden Künstler inkognito unter das Vernissagepublikum mischten und die Small-Talk-Situation nutzten, um mit den Gästen auf eine etwas allzu intime Weise zu flirteten. Zur Kontaktaufnahme verwendeten sie aus dem Internet gefischte „pick up-lines“ (Anmachsprüche). Diese Gespräche fanden rund um eine improvisierte Bar auf der gegenüberliegenden Straßenseite statt. Im Projektraum selbst konnten jeweils vier Leute auf einer Parkbank mit Blick durch das große Fenster Platz nehmen. Über Funkmikrofone wurden die Gespräche von draußen live in den Innenraum übertragen und mit Lounge-Musik gemischt.

Nach der Eröffnung wandelte sich der ehemalige Kiosk in einen sprechenden Kunstautomaten. Über eine interaktive Sensorik konnte der Abstand eines Besuchers zum Fenster gemessen werden, wodurch die Auswahl der Worte aus einem Gesprächswortschatz von 53 Sätzen bestimmt wurde. Aus der tiefer transponierten Stimme von Steffi Weismann wurde eine eigene Kioskstimme kreiert, die in einem langsamen Schweizerdeutsch lamentierte: „Immer mues mer uf sich ufmerksam mache!“ (Immer muss man auf sich aufmerksam machen!) / „Füüled Sie au eso ä Leeri i sich?“ (Fühlen Sie auch diese innere Leere?) Die hoch transponierte Stimme von Georg Klein warf dagegen einzelne Kiosksuperlative hinaus: „Ultra! Super! Spezial! Mini! Fresh! De Luxe! Double size!“

In their first joint project, Steffi Weismann and Georg Klein developed a two-part interactive sound work for the art kiosk 'Mark's Blond', a project space in the university and residential quarter of Berne.

The exhibition opening began with an unannounced performance, in which the two artists mingled with the crowd incognito and used the small talk situation to flirt with the guests just a bit too intimately. They initiated contact with pick up lines they had found on the Internet. These conversations took place around an improvised bar on the opposite side of the street. In the project space itself, four people at a time could sit on a park bench with a view through the large window. Via wireless microphones, the conversations taking place outside were transmitted live to the inside and mixed with lounge music.

After the opening, the former kiosk turned into a speaking art machine. Interactive sensors could measure any visitor's distance from the kiosk window, which determined the choice of words from a conversational vocabulary of 53 sentences. Steffi Weismann's voice was manipulated to sound deeper and used to create a voice for the kiosk, which lamented in slow Swiss German, 'Immer mues mer uf sich ufmerksam mache!' (I constantly have to draw attention to myself!) / 'Füüled Sie au eso ä Leeri i sich?' (Do you feel such an emptiness inside too?) The voice of Georg Klein, in contrast, which was manipulated to sound higher, tossed out individual kiosk superlatives: 'Ultra! Super! Special! Mini! Fresh! De Luxe! Double size!'



TAKEAWAY: HASTE TÖNE

eine interaktive Imbissbude
an interactive snack bar



von / by: Georg Klein & Steffi Weismann

Am Schlossplatz, Unter den Linden, Berlin. 1.6.–16.7. 2006

(Tag und Nacht / day and night)

sonambiente – internationales Festival für Hören und Sehen

interaktive Installation: Laser Distanz Sensor, Computer (Software Max/MSP),

Imbisswagen mit Frontscheibe aus Plexiglas, drei Lautsprecher, gelbes Licht / interactive

installation: laser distance sensor, computer (Software Max/MSP), snack van with

Plexiglas windscreen, three loudspeakers, yellow light

Stimme / voice: Tina Volkhardt (Besitzerin des Imbisswagens / owner of the snack van)

Die Imbissbude ist seit ihrer Erfindung Ausdruck des urbanen Lebens. Hier stehen Leute bei Bier und Currywurst zusammen und kommen manchmal für einen kurzen Moment ins Gespräch. Durch ihre Installation transformieren Georg Klein und Steffi Weismann diesen transitorischen Kommunikationsort in eine künstlerisch verdichtete Situation.

„takeaway: Haste Töne“ besteht aus zwei akustischen Komponenten. Über verborgene Lautsprecher unter dem Wagen wird ein Klangfeld erzeugt, das die unmittelbare Sphäre des Imbisses aufgreift: Kühlschrankbrummen und Bratgeräusche sind dabei ebenso deutlich zu hören wie die Eigenresonanz des Wagens. Während diese Klänge als akustische Irritation bereits im weiteren Umfeld zu hören sind, zieht im Nahbereich eine Sprachinteraktion die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich.

Geht jemand auf dem Gehweg durch den Sensorbereich, wird er aus dem vorderen Lautsprecher von einer Frauenstimme im Berliner Dialekt angesprochen. Je näher die Besucher kommen, desto vertraulicher wird die Stimme. Es ist die Stimme von Tina Volkhardt, der Besitzerin des Imbisswagens. Sie kommentiert die Situation auf dem Berliner Schlossplatz, den Abriss des Palastes der Republik und den Umbau des ehemaligen Staatsratsgebäudes der DDR zu einer europäischen Managerschule. Die klingende und sprechende Imbissbude thematisiert sich außerdem selbst als rationell arbeitendes Kunstobjekt, das ganz ohne Personal auskommt. Die Grenzen des interaktiven Spiels werden dadurch nicht ohne Selbstironie deutlich gemacht.

Since its invention, the snack van has been an expression of urban life. People stand together consuming beer and sausages, and sometimes chat for a brief moment. With their installation, Georg Klein and Steffi Weismann transform this transitory site of communication into an artistically compressed situation.

‘Takeaway: Haste Töne’ consists of two acoustic components. Concealed loudspeakers underneath the van produce an acoustic field that encompasses the immediate sphere of the snack bar: the humming of the refrigerator and the sounds of frying are as plainly audible as the van’s self-resonance. While these sounds as acoustic irritants can already be heard in the broader surroundings, closer to the van it is a verbal interaction that draws the attention of passers-by.

If someone walks along the pavement through the sensor area a woman’s voice coming from the first loudspeaker addresses him or her in a Berlin accent. The closer the visitors approach, the more intimate the voice becomes. It is the voice of Tina Volkhardt, owner of the snack van. She comments on the situation at Schlossplatz in Berlin, the demolition of the ‘Palast der Republik’ and the remodelling of the former GDR Council of State building to house a European business school. She also addresses the sounding and speaking snack bar as a rationally operating art object that requires no staff. The limits of interactive play are underlined here, not without self-irony.



CAR EVENT – JOHANNESBURG INTERVENTIONS

die dritte Station des Kunstprojektes KIN:BE:JOZI
the third part of the art project KIN:BE:JOZI

Projektresidenz im Mai–Juni 2007 / *project residency* May–June 2007
Im / *at*: August House, End Street, Johannesburg, Südafrika / *South Africa*
Projektleitung / *project director*: Dorothee Kreuzfeld
Teilnehmende Künstler / *participating artists*: Athi Patra Ruga & Anthea Moys
(South Africa), Raphael Urweider & Steffi Weismann (Schweiz / *Switzerland*),
Kura Shomali & Vitshois Mwilambwe (Demokratische Republik Kongo /
Democratic Republic of Congo)
Präsentationen / *presentations*: Drill Hall & George's Boxing Club Hillbrow
Ausstellung / *exhibition & performances*: August House, New Doornfontein

Die Projektidee: Eine Gruppe von Künstlern aus drei Städten treffen aufeinander und entwickeln in jeder Stadt einen Dialog in Bezug auf die jeweilige Stadt: Kinshasa, Bern, Johannesburg. Jede Stadt manifestiert ihre eigene urbane Realität. Die Idee war, eine Art Reisedialog zu entwickeln, der aus der Teilnahme der Künstler, den geografischen Distanzen und spezifischen Momenten im Alltagsleben entstehen würde. „Jozi“ war der dritte und letzte Teil des Projekts.

Steffi Weismann arbeitete mit Luvujo Gope an Dialogen, die ihre Muttersprachen Schweizerdeutsch und Xhosa auf zufällige Weise miteinander „verlinkten“. Die Zusammenarbeit führte zu der Musikperformance „Bula – Boele“. Eine weitere Kollaboration entstand mit Anthea Moys und João Paulo in George's Boxing Club Hillbrow. Die regelmäßige Teilnahme beim Boxtraining und Experimente mit etwas veränderten Spielregeln wurden zum Basismaterial für drei Musikvideos.

Als Solo Aktion im öffentlichen Raum realisierte Weismann einen „Car Event“: „Die Dominanz der Autos und die Beobachtung, dass sich die weiße Bevölkerung in Johannesburg nicht zu Fuß auf die Straße traut, brachte mich auf die Idee, mit einem selbstgebauten Landrover in der Innenstadt spazieren zu gehen. Es ist ein persönlicher Kommentar zum Thema Sicherheit, Kriminalität und Angst in der politisch angespannten Lage von Johannesburgs Downtown. Ich war neugierig auf die Reaktionen der Leute. Die meisten waren sehr spontan und humorvoll. Manche fragten mich, ob sie mit meinem Auto mitfahren können oder wie viel mein Landrover kostet. Viele sagten: „Hübsches Auto!“ und lachten.“

The project idea: a group of artists from three cities – Kinshasa, Berne and Johannesburg – come together in each city and develop a dialogue in response to the specific context. Each city demonstrates a particular urban reality. The idea was to develop a kind of travelling dialogue, which would arise out of the engagement between the artists, the geographic distances and specific moments in the life of each city. 'Jozi' was the third and final stage of the project.

Steffi Weismann worked with Luvujo Gope on dialogues that play on random commonalities between their native languages, Swiss German and Xhosa. The result of the collaboration was the music performance 'Bula – Boele', which was presented as a live performance. Another collaborative work arose with Anthea Moys and João Paulo at George's Boxing Club in Hillbrow. Regular participation in boxing training and some experiments with new rules provided the basic material for three music videos.

Steffi Weismann created a 'Car Event' as a solo action in public space: 'The dominance of cars struck me from the first moment of my residence in Joburg. And the fact that you only see 'white' people in their cars but hardly ever walking in the streets gave me the idea to construct my own landrover. It is a personal comment on the issues of safety, crime and fear in the tense situation of downtown Johannesburg. I was curious about the reactions. Many of them were very spontaneous and playful. Some people asked me if they could have a lift, or if they could buy my car. Many of them said 'nice car!' and smiled.'



VENTURE DOLL



Performance und Video mit einer Roboterpuppe als Shopping Guide
Performance and video with a robot doll as a shopping guide

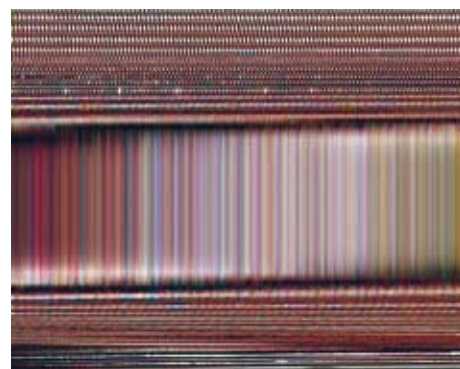
Idee / *idea*: Steffi Weismann
Konzept und Realisierung / *concept and realisation*: Steffi Weismann & Georg Klein
Puppe / *doll*: Steffi Weismann
Technische Unterstützung / *technical support*: Sukandar Kartadinata
Texte / *texts*: Steffi Weismann, Georg Klein, Alem Sapp, Destini Mechade
Savvys Stimme / *Savvy's voice*: Destini Mechade
Performances in Supermärkten / *performances in supermarkets*: Destini Mechade, Steffi Weismann, Georg Klein, Lili Weismann, Senta Weismann
Video: Steffi Weismann & Georg Klein
Produktion / *production*: Villa Aurora, Los Angeles, USA
während eines Aufenthaltsstipendiums Oktober bis Dezember 2008
during a residency programme October until December 2008

Ein Phänomen unserer globalisierten Warenwelt ist, dass die angebotene Auswahl an Produkten scheinbar immer vielfältiger, aber zugleich auch immer ähnlicher wird. Wir stehen vor den Supermarktregalen und können uns kaum mehr entscheiden. Alle Angebote versprechen viel, alle wollen sich von den anderen abheben – durch Design, Preis und neuerdings verstärkt durch einen ökologischen und gesundheitlichen Mehrwert. Das Projekt „Venture Doll“ spielt mit der angesprochenen Hilf- und Ratlosigkeit, den Ängsten und Wünschen der Käufer wie auch mit den Werbestrategien der Verkäufer.

Steffi Weismann und Georg Klein entwickelten dafür die sprechende Roboterpuppe Savvy™, die – als Fake – in der unmittelbaren Einkaufssituation entscheidende Informationen über die Produkte liefert: healthy but not too pricy. Über einen Scanner in ihrem Mund kann gezielt der Barcode von Lebensmitteln eingelesen werden, worauf Savvy schlagfertige und nicht immer eindeutige Ratschläge von sich gibt. Das Savvy™-Werbevideo mit seinen Dokumentationen über den Einsatz des Prototypen in Supermärkten in Los Angeles preist die Roboterpuppe als Shopping Guide an. Mit einer deutschsprachigen Fassung der kalifornischen Neuentwicklung und einer Website soll demnächst in deutschen Supermärkten für Savvy™ geworben werden: www.savvy-shopping.info.

It is a phenomenon of our globalised world of commodities that the selection of products on offer seems to be growing increasingly diverse and yet increasingly similar. Faced with supermarket shelves, we find it ever harder to make choices. All of the goods on offer promise a lot, and all of them try to stand out from the crowd, whether through their design, their price or, more recently, their added ecological and health benefits. The project 'Venture Doll' plays with our abovementioned helplessness and confusion, with the fears and desires of buyers as well as with the promotional strategies of vendors. To this end, Steffi Weismann and Georg Klein have developed the talking robot doll Savvy™ – a fake that provides key product information in the immediate shopping situation: healthy food that won't cost you an arm and a leg. Via a scanner in its mouth, the robot can read food barcodes, to which Savvy offers snappy and not always unambiguous advice. The Savvy™ advertising video with its documentation of the prototype in action in Los Angeles supermarkets promotes the robot doll as a shopping guide. Soon, a German-language version of the Californian innovation and a website will be advertising Savvy™ in German supermarkets: www.savvy-shopping.info.





Von links nach rechts / *from left to right*: „Bandi Bandi“ (2004), „1x1“ (2003), „Scrap“ (2004), „Augen Zeugen“ (1995), „Blenda Lavabo“ (1992), „La Reine, c’est moi“ (1996), „Jeizinen“ (1998)

Von links nach rechts / *from left to right*: „Car Event“ (2007), „ja es ist plötzlich wärmer geworden“ (2003), „Gib mir ein Reptil“ (1999), „Passage“ (2008), „Bula – Boele“ (2007), 10 Jahre KuLe – Augusstraße 10 (2000)

ZUR KÜNSTLERIN

Steffi Weismann, geb. 1967 in Zürich, besuchte die Schule für Gestaltung Zürich und studierte an der Hochschule der Künste Berlin Bühnenkostüm/Bühnenbild sowie experimentelle Musik und Performance. Mitte der 1990 Jahre begann sie das Medium Video in ihre Solo-Performances zu integrieren und Wechselwirkungen von Sprache, Musik und neuen Kommunikationsmedien zu untersuchen. Neben ihren Solo-Auftritten im Performance - Kontext realisierte sie als Videokünstlerin seit 2003 eine Vielzahl von audiovisuellen Projekten in Zusammenarbeit mit zeitgenössischen KomponistInnen.

Über ihr Interesse an FLUXUS stieß sie 1993 zu der Vokalperformancegruppe „Die Maulwerker“, mit denen sie seitdem eine internationale Konzerttätigkeit als Composer-Performerin pflegt. Sie war Mitbegründerin mehrerer Berliner Künstlergruppen, unabhängiger Kunsträume und Veranstaltungsreihen: KuLe (1990–2001), ex machinis (1995–2001), Labor Sonor (2000–2005), Fernwärme – The Making of Performing Arts (2002–2007).

2000/2001 lehrte sie als Dozentin für Performance an Theaterhochschulen in Norwegen (Fredrikstad) und Dänemark (Kopenhagen) sowie 2007 als Lehrbeauftragte an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Sie erhielt Arbeitsstipendien im Kaskadenkondensator (Raum für aktuelle Kunst und Performance) in Basel/Schweiz (2003) und im Nadine – Zentrum für Performance und Neue Medien in Brüssel (2004). 2008 erhielt sie ein dreimonatiges Stipendium in der Villa Aurora, Los Angeles.

www.steffiweismann.de
www.maulwerker.de
www.fernwaerme-berlin.net

ON THE ARTIST

Steffi Weismann, born in 1967 in Zurich, attended the Zurich School of Design and studied costume and set design as well as experimental music and performance at the Berlin University of the Arts. In the mid-1990s she began integrating the medium of video into her solo performances and exploring the interactions between language, music and new communication media. Apart from solo pieces in a performance context, since 2003 she has also completed a number of audiovisual projects in collaboration with contemporary composers.

In 1993, her interest in FLUXUS brought her together with the vocal performance group 'Die Maulwerker', with whom she has given concerts internationally as a composer and performer ever since. She is the co-founder of several artist groups, independent art spaces and event series in Berlin: KuLe (1990–2001), ex machinis (1995–2001), Labor Sonor (2000–2005) and Fernwärme – The Making of Performing Arts (2002–2007).

She taught performance at drama schools in Norway (Fredrikstad) and Denmark (Copenhagen) in 2000/2001 and at the Kunsthochschule Berlin-Weißensee in 2007. She has been awarded grants to work at the Kaskadenkondensator (space for contemporary art and performance) in Basle, Switzerland (2003) and Nadine – centre for performance and new media in Brussels (2004). In 2008 she received a three-month stipend from the Villa Aurora in Los Angeles.

www.steffiweismann.de
www.maulwerker.de
www.fernwaerme-berlin.net

ZU DEN AUTOREN

BARBARA BARTHELMES studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Würzburg und Berlin, anschließend promovierte sie. Seit 1991 ist sie Redaktionsmitglied der Zeitschrift „positionen“. Von 1995 bis 1998 war sie im Vorstand des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt. Seit 2007 arbeitet Barthelmes als Publizistin und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Netzwerk Neue Musik, einem Förderprojekt der Kulturstiftung des Bundes, in Berlin. Ihre zahlreichen Veröffentlichungen und Vorträge beziehen sich auf die Gebiete Neue Musik, Klangkunst, Synästhesie und Videoclips.

BARBARA LORECK hat Romanistik, Theater- und Filmwissenschaften in München, Paris, Marseille und Berlin studiert und eine Tanz- und Bewegungsausbildung Body-Mind-Centering bei Bonnie Bainbridge Cohen in den USA abgeschlossen. Seit 2001 übt sie verschiedene Lehrtätigkeiten in den Bereichen Theater, Performance und Video an der UdK, Berlin, und VSMU und AFAD in Bratislava aus. Loreck ist Mitbegründerin des Produktionszusammenhangs „fernwärme“ für PerformerInnen und Mitorganisatorin der gleichnamigen Veranstaltungsreihe „im ausland“, Berlin, 2002–2008. Zuletzt hat sie das Performanceprojekt „Namibian Islands“ konzipiert und Regie im Rahmen einer Recherche zum postkolonialen Alltag in Namibia geführt. Sie ist beteiligt an dem Projekt „unvermittelt“ der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin.

VERENA KUNI (Prof. Dr. phil., M.A.) ist Professorin für Visuelle Kultur an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Sie forscht, lehrt und publiziert zu Themen und Fragen der zeitgenössischen Künste und Medienkulturen sowie deren vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Geschichten; aktuell mit Fokus auf Medien der Imagination, Technologien der Transformation, Philosophisches Spielzeug, Cyborg-Entomologie, DIY-Kulturen und Digitalen Verfall. Sie schreibt als freie Autorin und Kunstkritikerin regelmäßig für internationale Zeitschriften und Netzmagazine; seit 1997 hat sie außerdem eine monatliche Kunstradiosendung auf RadioX/Ffm. Von 1995 bis 1999 war Kuni Kuratorin für das Kasseler Dokumentarfilm & Videofest, seit 1999 leitet sie dort die jährlich stattfindende <interfiction>-Tagung für Kunst, Medien- und Netzkultur. www.kuniver.se – www.gunst.info – www.homemade-labor.ch/weblog – www.interfiction.org

ON THE AUTHORS

BARBARA BARTHELMES studied musicology, art history and philosophy in Würzburg and Berlin, later earning a doctorate. Since 1991 she has been a member of the editorial board of the journal 'positionen'. From 1995 to 1998 she served on the board of the Institut für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt. Since 2007, Barthelmes has worked as a journalist and research staff member of A Network for New Music, a project funded by the German Federal Endowment of the Arts in Berlin. She has published and lectured widely in the fields of new music, sound art, synaesthesia and video clips.

BARBARA LORECK studied Romance languages, theatre and film studies in Munich, Paris, Marseilles and Berlin and completed training in Body-Mind Centering with Bonnie Bainbridge Cohen in the USA. Since 2001 she has taught theatre, performance and video at the UdK in Berlin and the VSMU and AFAD in Bratislava. Loreck co-founded the production group for performance artists 'fernwärme' and co-organised the event series of the same name 'at ausland' in Berlin from 2002 to 2008. Most recently, she conceptualised and directed the performance project 'Namibian Islands' in the context of research on post-colonial everyday life in Namibia. She is involved in the project 'unvermittelt' of the New Society for Visual Arts in Berlin.

VERENA KUNI (M.A., Dr. phil.) is professor of Visual Culture at the Goethe University in Frankfurt am Main. She researches, lectures and publishes on contemporary arts and media cultures, their past, present and future (hi)stories. Some of her current interests are media of imagination, technologies of transformation, philosophical toys, cyborg entomology, D.I.Y. strategies and digital decay. As a writer and critic she contributes regularly to international print and online journals, and since 1997 she has run a monthly art programme on RadioX/Ffm. From 1995 to 1999 she was curator for the Kassel documentary film & video fest, and since 1999 she has been director of <interfiction>, an annual interdisciplinary conference for art, media and net cultures, also in Kassel. www.kuniver.se – www.gunst.info – www.homemade-labor.ch/weblog – www.interfiction.org

PETRA REICHENSBERGER hat Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis studiert. 2000 promovierte sie über den Kunstdiskurs der 1960er Jahre. Sie erhielt verschiedene Reise- und Forschungsstipendien, 2006 für Ungarn (Projekt Relations e.V.) und für Südostasien (Goethe-Institut), 2002 Stipendium für den Tri-nationalen Volontärs-austausch (verbracht am ARC, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris), 1994/1995 für die USA (NaFöG, DAAD). Zu ihren Veröffentlichungen zählen „Eva Hesse – Die dritte Kategorie“ im Silke Schreiber Verlag und „Berlin Alexanderplatz – The Making of Alex“ im Revolver Verlag. Reichensberger arbeitet als Kuratorin, Kunstkritikerin und Dozentin. Seit 2008 ist sie Künstlerische Leiterin des Ausstellungs- und Stipendiatenortes der Arthur Boskamp-Stiftung M.1.

DIETER SCHNEBEL studierte Theologie, Philosophie, Musik und Musikwissenschaft in Freiburg und Tübingen. Von 1976 bis zu seiner Emeritierung 1995 war er Professor für experimentelle Musik und Musikwissenschaft an der Hochschule der Künste in Berlin. Schnebel ist einer der maßgeblichen deutschen zeitgenössischen Komponisten. Schwerpunkte seines musikalischen und didaktischen Schaffens sind Kompositionen einer Musik aus Bewegungen der Artikulationsorgane (u. a. „Maulwerke“) und aus optischen Elementen (sichtbare Musik). Er verfasste zahlreiche theoretische Schriften („Denkbare Musik“) und Biografien u. a. über Mauricio Kagel.

EMMETT WILLIAMS (1925–2007) war ein US-amerikanischer Dichter und Performance-Künstler. Er arbeitete zusammen mit Daniel Spoerri im Darmstädter Kreis für Konkrete Poesie, war in den 1960er Jahren der europäische Koordinator der Fluxusbewegung und Mitbegründer der Pariser „Domaine Poétique“. 1966 bis 1970 war Williams Chefredakteur der legendären „Something Else Press“, New York. 1996 wurde er für sein Lebenswerk mit dem Hannah-Höch-Preis der Berlinischen Galerie ausgezeichnet. Williams war bis kurz vor seinem Tod am 14. Februar 2007 als Künstler und Performer aktiv.

PETRA REICHENSBERGER studied Cultural Studies and Aesthetic Practice. 2000 she got her PhD in art discourses in the 1960s. She has received various travel and research grants, among them ones in 2006 for Hungary (Projekt Relations e.V.) and Southeast Asia (Goethe Institute), in 2002 for a tri-national intern exchange (spent at the ARC, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris) and in 1994–1995 for the United States (NaFöG, DAAD). Her publications include 'Eva Hesse – Die dritte Kategorie' (Silke Schreiber Verlag) and 'Berlin Alexanderplatz – The Making of Alex' (Revolver Verlag). Reichensberger works as a curator, art critic and lecturer. Since 2008 she has been the artistic director of the Arthur Boskamp Foundation M.1, which shows exhibitions and awards grants.

DIETER SCHNEBEL studied theology, philosophy, music and musicology in Freiburg and Tübingen. From 1976 until his retirement in 1995, Schnebel was professor of experimental music and musicology at the Hochschule der Künste in Berlin. He is one of the most influential contemporary German composers. His music and teaching have focused on compositions based on the movements of the organs of articulation ('Maulwerke', among others) and optical elements (visible music). He has written a number of theoretical works ('Denkbare Musik') and biographies, including one of Mauricio Kagel.

EMMETT WILLIAMS (1925–2007) was an American poet and performance artist. He collaborated with Daniel Spoerri in the Darmstadt circle of concrete poetry, and in the 1960s he was the European coordinator of Fluxus and a founding member of the 'Domaine Poétique' in Paris. From 1966 to 1970, Williams was editor in chief of the legendary 'Something Else Press' in New York. In 1996, the Berlinische Galerie awarded him the Hannah Höch Prize for his life's work. Williams was active as an artist and performer until shortly before his death on 14 February 2007.

IMPRESSUM / IMPRINT

Herausgeber / *Editow* Petra Reichensperger, Steffi Weismann
Gestaltung / *Graphic design*: Asi Föcker
Redaktion / *Editing*: Petra Reichensperger
Lektorat / *Proof-Reading*: Martina Buder
Einleitung / *Introduction*: Petra Reichensperger
Texte / *Texts*: Barbara Barthelmes, Barbara Loreck, Verena Kuni,
Dieter Schnebel, Emmett Williams
Texte zu den Arbeiten / *Texts of projects*: Petra Reichensperger,
Steffi Weismann
Übersetzungen / *Translations*: Pamela Selwyn
Titelfoto / *Cover foto*: Stefan Vens
Bildbearbeitung / *Image processing*: Henrik Strömberg

Fotonachweise / *Photo credits*: Axel Eichhorst (S. 76 Mitte), Susanne
Elgeti (S. 61 links), Benjamin Foerster-Baldenius (S. 76 rechts oben),
Abrie Fourie (S. 77 links unten), Jürg Frey (S. 63), Katja Hergenhahn
(S. 43), Georg Klein (S. 41, 45, 47, 53, 69, 71, 76 links unten, 77
oben), Uta Kollmann (S. 51, 77 links oben), Barbara Loreck (S. 23–30),
Anthea Moys (S. 73, 77 rechts oben), Isabell Spengler (S. 31), Martin
Supper (S. 13, 17), Stefan Vens (S. 35, 37, 76 oben, 77 Mitte), Antje
Vowinkel (S. 39), Uwe Walter (S. 55, 57), Steffi Weismann (S. 59
rechts, 61 rechts, 63 links, 75, 76 Mitte links, 76 rechts unten)

DVD Schnitt und Mastering / *Editing and Mastering*:
Steffi Weismann
Herstellung / *Print and Binding*: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH,
Altenburg
Herstellung DVD / *Duplication DVD*: Marcon Media Duplication &
Services GmbH, Hamburg
Auflage / *Edition*: 1000 Exemplare / *copies*
Gedruckt in Deutschland / *Printed in Germany*

© Mit freundlicher Genehmigung der Künstler, Fotografen und
Autoren / *Courtesy of the artists, photographers and the authors*
© Nürnberg 2009, Verlag für moderne Kunst Nürnberg
© DVD bei den Komponisten und Künstlern, vertreten durch die GEMA
Alle Rechte vorbehalten / *All rights reserved*

ISBN 978-3-941185-16-6

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
*The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the
Internet at <http://dnb.d-nb.de>*

Dank / *Thanks*:
Allen beteiligten Autoren, Fotografen und Künstlern und allen Perso-
nen, die das Zustandekommen dieses Buches unterstützt haben.
*To all participating authors, artists and photographers, and all those
who made this publication possible with their support.*
insbesondere / *particularly to*:
Annemarie und Georg Weismann, Julia Gerlach und Georg Klein

Die Publikation wurde gefördert durch
The publication was supported by:
Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, KlangQuadrat Berlin

schweizer kulturstiftung
prohelvetia  

INHALT DVD / CONTENTS DVD

- 1 Fluxusduo (von / *by* Emmett Williams & Steffi Weismann),
Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin 1999,
2:55 Min.
- 2 1x1 (Soloperformance von / *by* SW)
Labor Sonor, Berlin 2003, 8:52 Min.
- 3 ja es ist plötzlich wärmer geworden (von / *by* SW – Regie/Video &
Christian Kesten – Regie/Komposition), Staatsbank Berlin 2003,
11:57 Min.
- 4 Calling Victoria (Soloperformance von / *by* SW),
Nadine, Brüssel 2004, 9:01 Min.
- 5 Links gehen – Rechts stehen (von / *by* SW – Video & Ana Maria
Rodriguez – Audio), space + place, Berlin 2004, 7:19 Min.
- 6 Scrap (von / *by* Andrea Neumann – Innenklavier, Ana Maria
Rodriguez – Elektronik & SW – Video), Konzerthaus Berlin 2004,
3:37 Min.
- 7 pick up (Installation von / *by* SW & Georg Klein),
Marks Blond Project, Bern 2005, 5:35 Min.
- 8 apropos (Komposition von / *by* SW),
tesla, Berlin 2006, 5:11 Min.
- 9 takeaway: Haste Töne (Installation von / *by* SW & Georg Klein),
sonambiente, Berlin 2006, 9:08 Min.
- 10 le vol 1 & 3 (von / *by* SW – Video & Annette Krebs – Audio),
tesla, Berlin 2007, 4:43 & 13:11 Min.
- 11 Car Event (Soloperformance von / *by* SW),
Johannesburg 2007, 3:34 Min.
- 12 Passage (Komposition von / *by* SW),
Villa Elisabeth, Berlin 2008, 7:11 Min.
- 13 Venture Doll (Video von / *by* SW & Georg Klein),
Villa Aurora, Los Angeles 2008, 7:56 Min.

Schnitt / *Editing*: Steffi Weismann
Gesamtdauer / *Total length*: 99 Min.
DVD PAL 4:3

Der Inhalt der DVD ist urheberrechtlich geschützt und ausschließlich zur Vorführung für nichtkommerzielle Zwecke lizenziert. Jede darüber hinausgehende Nutzung ist untersagt.
The contents of the DVD are protected by copyright and are only licensed for non-commercial use. Any further usage is not allowed.