

**D**raußen spanne ich den Holzschirm auf. Er ist aus verschiedenen Segmenten zusammengesetzt. Ich stehe unter dem Schirm und singe. Der Schirm gibt meiner Stimme ein schönes Echo und ich staune, wie er ihren Klang verfremdet.«<sup>1</sup> Die Erweiterung der Stimme durch zusätzliche Resonanzräume ist ein zentrales Thema im Schaffen der Sängerin Ute Wassermann, Jahrgang 1960, deren Performances und Konzepte Beweis für ihre enorme Sensibilität für Materialien und Räume sind. Räume, sowohl außerhalb als auch innerhalb des Körpers, in denen der Ton entsteht und geformt werden kann. Ihren ganz eigenen Stil aus unterschiedlichsten Vokaltechniken und Klängen hat sie durch Einflüsse verschiedenster Musiker und in vielerlei Situationen, Reisen, nicht zuletzt aber auch durch fortwährendes Experimentieren und ihre Neugier entwickelt. Schon während der Kindheit wird diese durch den Hauslehrer geweckt; das Schlüsselerlebnis jedoch ist ein Auftritt Laurie Andersons in den 70er Jahren, der ihre Begeisterung für interaktive Performances entfacht. Ihre Querflöte, die sie seit der Kindheit spielt, verstärkt sie elektronisch, ihre erste eigene Performance entsteht während des Studiums der Freien Kunst an der Kunsthochschule in Hamburg, wo sie wichtige Kontakte knüpft und künstlerische Impulse erhält.<sup>2</sup>

## Erforschung

Ihr stimmliches Potential entdeckte sie beim Singen in die Flöte und ersetzt diese schließlich durch abstraktere, metallene Gegenstände wie Kupferplatten, Spiralen oder Sprungfedern aus Matratzen, präpariert mit Lautsprechern, Tonabnehmern und Mikrofonen. Aus diesen Materialien konstruiert sie Klangkostüme zur Erweiterung der Stimme. Um dabei auch leise und sonst unhörbare Nuancen einzufangen, nutzt sie Mikrophone, die so zu akustischen Mikroskopen werden. Auch ein elektrifizierter Gong dient als Resonanzraum.<sup>3</sup> »Das kam dann an einen Punkt, wo die Technik immer komplexer wurde und schließlich die ersten technischen Probleme auftraten. Mir blieb irgendwann einfach zu wenig Zeit für die Stimme.« Es war ein Wendepunkt, an dem sie beschloß, sich zunächst nur noch auf ihre Stimme zu konzentrieren, im Nachhinein ein wichtiger Prozeß. Neben ihrer klassischen Gesangsausbildung bei Arnold van Mill (Hamburg) und Carol Plantamura (San Diego), die sie im Anschluß an das Kunststudium (unter anderem bei Henning Christiansen) absolvierte, erlernt sie viele exotische Gesangstechniken wie etwa mehrstimmigen Obertongesang, Jodler oder arabische Triller, die sie jedoch nie als Zi-

Reimar Reetz

# Experimente mit inneren und äußeren Räumen

Die Stimmperformerin Ute Wassermann

tat oder Imitation einsetzt. Sie kombiniert und verfremdet diese so lange, bis sie zu etwas Eigenem geworden sind und findet heraus, wie sie sich sämtliche Resonanzräume des Körpers für die Klangerzeugung zunutze machen kann. Manche ihrer Techniken erinnern an Vogelstimmen oder an elektronische Klänge, deren Ästhetiken Ute Wassermann ebenfalls nicht imitiert, sondern vermischt. Das Entdecken neuer und interessanter Klänge setzt allerdings auch hohe Disziplin und manchmal eine gewisse Risikobereitschaft voraus. »Ich kann mich als Sängerin in Situationen bringen, in denen ich die Kontrolle verliere. Aber das mache ich bewußt, um diesen Aspekt des Entgleitens zu haben. An einer bestimmten Stelle kippt es dann in chaotische Strukturen um.«

Viele ihrer außergewöhnlichen Techniken sind aber zunächst unbewußt entstanden und werden systematisch nach Klangfarbe, Register und Abläufen in einem Klangkatalog dokumentiert. Noch stärker als an der Suche nach neuen Klängen ist sie inzwischen daran interessiert, was mit diesem Material alles möglich ist. »Ich mache eine sehr spezielle Sache, die ich nicht nur in einem einzigen Kontext verwirklichen möchte.« Entsprechend enorm ist die Bandbreite der Projekte und Kooperationen, an denen sie weltweit mitgewirkt hat. In dem experimentellen Zirkus *La Compagnie Foraine* aus Frankreich, verschiedenen Performances mit Tänzern und Kampfsportlern, wie auch in Theaterperformances arbeitet sie als Musikerin und Komponistin mit. Als Interpretin speziell für ihre Stimme komponierter Werke von Komponisten wie Hans-Joachim Hespos, Richard Barrett, Chaya Czernowin<sup>4</sup>, Sven Åke Johansson oder Ana Maria Rodriguez<sup>5</sup> trat sie unter anderen mit dem Elision Ensemble sowie dem Radio Symphonieorchester Wien auf und verwirklichte zahlreiche Performances und Installationen eigener Konzepte. Nicht zuletzt ist sie eine international gefragte Improvisatorin, die mit Richard Barrett oder Birgit Ulher<sup>6</sup> auch in festen Duos zusammenarbeitet.

1 Aus: *gegensätze 4: Ute Wassermann Sitz der Stimme – Margret Kreidl Meine Stimme*, Edition Gegensätze Graz 1995.

2 *Main gauche – souffle – main droite*. Installation/Performance für Querflöte, Kontaktmikrophone und 2 Lautsprecher, Hamburg / Marseille 1986.

3 *Windy Gong* für Gong und Tonabnehmer. Amsterdam STEIM 1996.

4 CD mode records 2002, *Shu Hai practises javelin*; DVD mode 169, *Pnima ... Ins Innere*.

5 [www.medienkunstnetz.de/werke/code-switching](http://www.medienkunstnetz.de/werke/code-switching).

6 *Kunststoff*, CD creative sources recordings 2204, Ute Wassermann und Birgit Ulher, Trompete (seit 2003).



Ute Wassermann, *territory echoes*, 2002 (Foto: Carola Hölting).

## Extremsituationen

»Als ich jünger war, da waren viele Projekte wie ein Sprung ins kalte Wasser. Da wollte ich sehen, ob ich das kann, was dabei herauskommt.« Um angehenden Tonmeistern der UdK Berlin die Gelegenheit zu geben, sich auszuprobieren, improvisierte sie beispielsweise gemeinsam mit dem Perkussionisten Matthias Kaul<sup>7</sup> eine Woche lang ununterbrochen jeden Tag acht Stunden lang im hochschuleigenen Studio. Diese enorme Energieleistung verlangte allen Mitstreitern einiges ab, die Grenzen der Kreativität schienen erreicht zu sein. Doch gerade in der letzten Phase entstand plötzlich ein Sog, der beiden erst später bewußt wurde. »Es ging über den Punkt hinaus, sich immer etwas Neues auszudenken oder auf Bekanntem und Funktionierendem herumzureiten.« Als die Aufnahmen mit einem halben Jahr Abstand gemeinsam angehört wurden, stellen sie erstaunt fest, daß das beste Material in der extrem anstrengenden Schlußphase entstanden ist.

Die Intensität einer Situation, hier durch die Dauer erzeugt, kann aber auch bereits durch ungewöhnliche Orte oder Besetzungen entstehen wie etwa in der Theaterperformance *Transfer Nacht – Der verborgene Raum*, welche 1999 vom Kunstprojekt aufBruch<sup>8</sup> unter anderem mit Langzeitsinsassen beziehungsweise Freigängern der JVA Tegel aufgeführt wurde. In einer Nachtfahrt durch Berlin entlang der Spree auf einem offenen Frachtkahn wird die Reise Verstorbener ins Jenseits dargestellt, eine

34 Reise, auf der vor allem Sünde und Strafe the-

matisiert werden. Der Text ist angelehnt an das *Totenbuch der Ägypter*, welches die Mysterien auf dem Weg ins Reich der Toten beschreibt. Die Gegenwart, die am Ufer vorbeiziehende Innenstadt Berlins im Jahre 1999, wird in die Handlung mit einbezogen. Der kanadischen Komponistin Chiyoko Szlavnic gelingt die schwierige Aufgabe, dieser hohen emotionalen und geschichtlichen Aufladung des Stückes ein musikalisches Ventil zu geben. In Ute Wassermann, dem amerikanischen Trompeter Paul Brody und dem israelischen Perkussionisten Arik Hayut findet sie die passenden Musiker dazu. Ute Wassermanns Vokalkunst wirkt in diesem Kontext einerseits als Metasprache, andererseits als Brücke zwischen den Welten. Sie zeigt in ihrer Rolle als Alter Ego des Protagonisten dessen innere Reise, Gefühle und inneren Monologe auf und verkörpert gleichzeitig die Sprache der Götter. Durch die Ungewöhnlichkeit ihrer Vokalklänge, die dennoch auf die menschliche Stimme und damit auf Menschlichkeit verweisen, entsteht die traumartige Atmosphäre einer Zeitreise beziehungsweise einer Reise zwischen zwei Welten.

Eine weitere Funktion der Musik ist es, die Aufmerksamkeit des Publikums durch die musikalischen Zwischenspiele, meist in Form strukturierter Improvisationen, auf die inneren (Kahn) und äußeren (Berlin) Räume zu lenken. Um dieses zu verstärken, wechseln die Musiker ständig die Positionen, von denen aus sie agieren. Mal wandern sie musizierend auf dem Schiff umher, mal sichtbar, mal unsichtbar für das Publikum. Die Bewegungen der Musiker auf dem sich bewegenden Raum erzeugen Spannungen, die sich ständig verändernde Akustik – besonders unter Brücken – verstärkt diesen Effekt. Außerhalb des Schiffes finden Nebenhandlungen statt, die von Freigängern der JVA Tegel dargestellt werden. Sie stellen Szenen der Vergangenheit nach, etwa der Kindheit, oder lassen Blumen von einer Brücke in den offenen Frachtkahn regnen und tragen somit nicht nur durch ihre Anwesenheit zum surrealen Charakter des Stückes bei. In Tagebüchern der Häftlinge ist zu lesen, daß die Theaterarbeit zwar positive Auswirkungen habe, das Zur-Schau-Stellen von Emotionen jedoch sehr hohe Überwindung gefordert habe, da dieses im Gefängnisalltag unangebracht wäre.

Ziel des Regisseurs Roland Brus ist es seit Jahren, dem Publikum die Perspektive Gefangener oder Obdachloser zu vermitteln, es dabei aber nicht nur in ein Brennglas schauen zu lassen, sondern es auch an den entsprechenden Gefühlen teilhaben zu lassen. In dem Stück *Schwarze Löcher*<sup>9</sup> befinden sich sowohl die bei-

**Positionen siebzig**

7 *Singing Sticks*, Ute Wassermann und Matthias Kaul (seit 1999).

8 *Transfer Nacht – der verborgene Raum*, Regie: Roland Brus und Holger Syrbe, aufBruch e.V.

9 *Schwarze Löcher*, Theater aufBruch, Regie: Roland Brus. Musik: Chiyoko Szlavnic, Ute Wassermann, Schloß Solitude 2000, Akademie der Künste Berlin 2001.

den Schauspieler (der Vater des Regisseurs sowie ein Obdachloser) als auch das Publikum in einer containerartigen Box, aus der nur ein schmaler Schlitz die Sicht nach draußen frei gibt. Die beiden Musikerinnen Ute Wassermann und Chiyoko Szlavnic (Saxophon), die gemeinsam Sound-Kompositionen für dieses Stück entwickelt haben, bewegen sich außerhalb beziehungsweise oberhalb der Box. Auch hier öffnen die Musiker den eigentlichen Spielraum, die verschiedenen Distanzen und Bewegungen verändern den Klang und dessen Wahrnehmung innerhalb der Box.

Auf ihrer neusten Solo-CD *Birdtalking*<sup>10</sup> thematisiert Wassermann neben ihren Vokaltechniken eben auch solche Veränderungen der Distanzen. Jedes Stück von *Birdtalking* verfolgt ein eigenes Konzept, ein bestimmtes Klangmaterial: Vokaltechniken, die sie erarbeitet hat (*labial pops*, *trill territory*, *glottal song*) werden quasi auskomponiert und er-

klingen in realen oder künstlichen Räumen. Nachhall und Resonanzen der Aufnahme-räume werden instrumentalisiert, künstlicher Hall bei manchen Stücken per Fußschweller bedient, wodurch sich unmittelbare Nähe und Distanz schlagartig abwechseln oder überlagern (*multiple 2*). In weiteren Projekten der jüngsten Vergangenheit hat Ute Wassermann wieder die Resonanzobjekte für sich entdeckt und arbeitet erneut mit einem elektrifizierten Gong, in den sie hineinsingt.<sup>11</sup> Zukünftige Projekte sehen die Kombination von Stimme und singender Säge<sup>12</sup> oder einem primitiven elektronischen Instrument vor. Mit dem Experimentieren wird Ute Wassermann jedenfalls nie aufhören. ■

11 *fausse voix* für Stimme, elektrifizierten Gong, Vogel-pfeifen, Witten 2006.

12 Aleksander Kolkowski (Singende Säge Strohvioletta), Ute Wassermann (Stimme, Vogelstimmenpfeifen), Huddersfield Contemporary Music Festival 2006, [www.seventhings.co.uk](http://www.seventhings.co.uk).

10 *Birdtalking*, Produzentin: Marita Emigholz/Radio Bremen, erschienen 2006 bei *nurnichtnur* ([www.nurnichtnur.com](http://www.nurnichtnur.com)).

## Netzwerk Neue Musik

### Förderung der Vermittlung von Neuer Musik

Neue Musik besitzt in Deutschland einen einmaligen Reichtum und ist eine der lebendigsten Gegenwartskünste. Zu ihrer stärkeren Verankerung im öffentlichen Kulturleben fördert die Kulturstiftung des Bundes in den Jahren 2007 bis 2011 ausgewählte **Modellprojekte zur Vermittlung Neuer Musik**.

Die Projekte sollen, über einen Zeitraum von fünf Jahren,

1. innovative Wege der Musikvermittlung erproben und dabei Grenzen in der Wahrnehmung der Neuen Musik überschreiten;
2. Akteure der Neuen Musik miteinander in Verbindung bringen;
3. durch Qualität und Originalität des Programms sowie der Organisations- wie Produktionsstrukturen überzeugen;
4. von einem tragfähigen Netzwerk verschiedener Institutionen und Mitwirkender einer ganzen Region verantwortet werden, die gemeinsam eine dauerhafte, hochwertige und publikumbildende Auseinandersetzung mit der Neuen Musik anstreben;
5. nachhaltig wirken, möglichst über die Dauer der Förderung durch die KSB hinaus;
6. eine regionale Ko-Finanzierung aus öffentlichen und/oder privaten Mitteln mitbringen.

Antragsberechtigt sind Städte und Gemeinden, Schulen und Hochschulen, öffentliche und private Stiftungen, Stadt- und Staatstheater, Opern-, Konzerthäuser und Orchester, freie Theater und Ensembles mit einer klaren rechtlichen Trägerstruktur sowie vergleichbare Behörden oder Einrichtungen. Anträge auf Förderung von Einzelprojekten sind im Rahmen des Netzwerks Neue Musik ausgeschlossen; diese sind nur über die Allgemeine Projektförderung der KSB möglich.

Den **ausführlichen Ausschreibungstext** mit Informationen zu den Bewerbungsmodalitäten sowie entsprechende **Antragsformulare** finden Sie im Internet unter **[www.kulturstiftung-bund.de](http://www.kulturstiftung-bund.de)**. Das Antragsverfahren gliedert sich in zwei Stufen. Erste Kurzkonzepte sind **bis zum 15. Februar 2007** (Poststempel) an folgende Adresse zu senden:

Kulturstiftung des Bundes, Netzwerk Neue Musik, Lützowplatz 9, 10785 Berlin.  
Für Rückfragen wenden Sie sich bitte telefonisch an die Kulturstiftung des Bundes in Halle an der Saale unter 0345/ 2997-102 oder per Mail an [nnm@kulturstiftung-bund.de](mailto:nnm@kulturstiftung-bund.de).