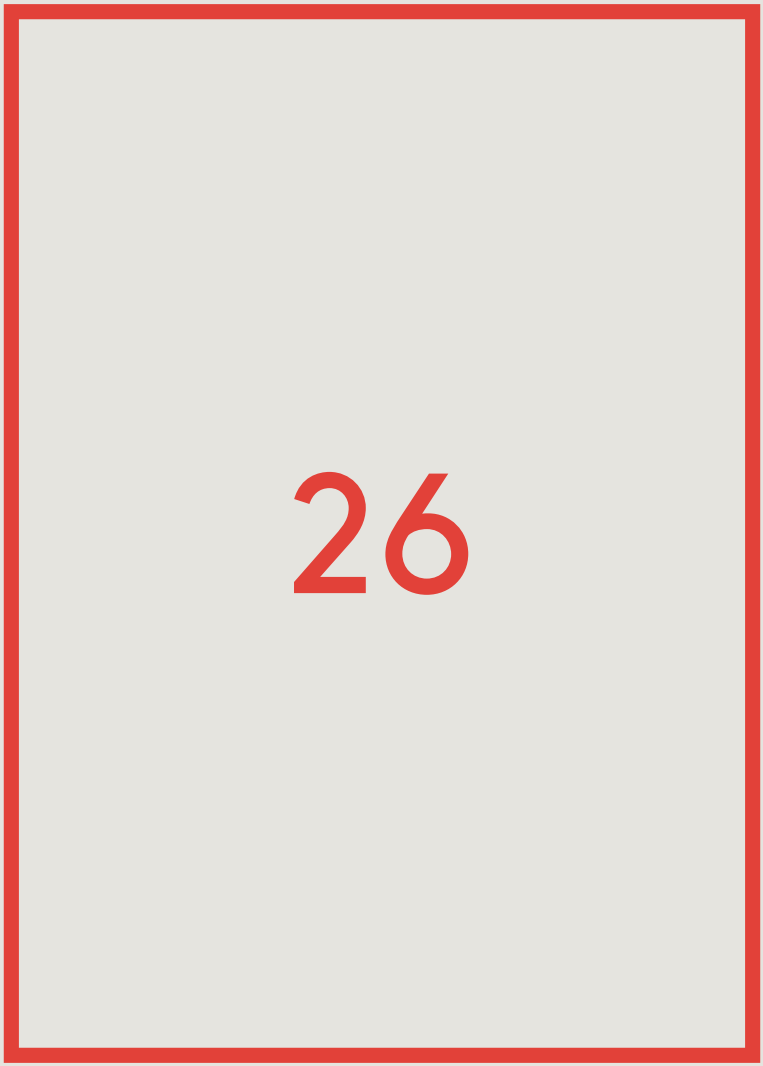
Ed.



'17

Die Editionsreihe der Berliner Festspiele erscheint mehrmals jährlich und präsentiert Originaltexte und Kunstpositionen. Bislang erschienen:

Edition 1
Hanns Zischler, *Großer Bahnhof* (2012)
Christiane Baumgartner, *Nachtfahrt* (2009)

Edition 2
Mark Z. Danielewski, *Only Revolutions Journals* (2002–2004)
Jorinde Voigt, *Symphonic Area* (2009)

Edition 3
Marcel van Eeden, *The Photographer* (1945–1947), (2011–2012)

Edition 4
Mark Greif, *Thoreau Trailer Park* (2012)
Christian Riis Ruggaber, *Contemplatio I–VII: The Act of Noting and Recording* (2009–2010)

Edition 5
David Foster Wallace, *Kirche, nicht von Menschenhand erbaut* (1999)
Brigitte Waldach, *Flashfiction* (2012)

Edition 6
Peter Kurzeck, *Angehalten die Zeit* (2013)
Hans Könings, *Spaziergang im Wald* (2012)

Edition 7
Botho Strauß, *Kleists Traum vom Prinzen Homburg* (1972)
Yehudit Sasportas, *SHICHECHA* (2012)

Edition 8
Phil Collins, *my heart's in my hand, and my hand is pierced, and my hand's in the bag, and the bag is shut, and my heart is caught* (2013)

Edition 9
Strawalde, *Nebengekritzle* (2013)

Edition 10
David Lynch, *The Factory Photographs* (1986–2000)
Georg Klein, *Der Wanderer* (2014)

Edition 11
Mark Lammert, *Dimiter Gotscheff – Fünf Sitzungen / Five Sessions* (2013)

Edition 12
Tobias Rüther, *Bowierise* (2014)
Esther Friedman, *No Idiot* (1976–1979)

Edition 13
Michelangelo Antonioni, *Zwei Telegramme* (1983)
Vuk D. Karadžić, *Persona* (2013)

Edition 14
Patrick Ness, *Every Age I Ever Was* (2014)
Clemens Krauss, *Metabolizing History* (2011–2014)

Edition 15
Herta Müller, *Pepita* (2015)

Edition 16
Tacita Dean, *Event for a Stage* (2015)

Edition 17
Angélica Liddell, *Via Lucis* (2015)

Edition 18
Karl Ove Knausgård, *Die Rückseite des Gesichts* (2014)
Thomas Wågström, *Nackar / Necks* (2014)

Edition 26
Berliner Festspiele
2017

Ed Atkins & Rebecca Saunders
Opening a Possible Wound (2017)

Ed Atkins
Stills from the exhibition "Old Food" (2017)

Die Edition ist eine Publikation der Berliner Festspiele.

ED ATKINS

(*1982, London) wird als ein ambivalenter Vertreter einer Künstler*innengeneration angesehen, die die fundamentalen Veränderungen unserer (Selbst-)Darstellungsschemata durch die rasante Entwicklung und Allgegenwart der digitalen Medien kritisch reflektiert. Besonders bekannt ist Atkins für seine großformatigen Videoinstallationen, die häufig einen esoterischen Monolog mit Karaoke, einer grotesken Geräuschkulisse und fahlen, computergenerierten 3D-Animationen verknüpft. Sein neues, groß angelegtes Projekt „Old Food“ wurde am 29. September 2017 als Teil der Programmreihe Immersion im Martin-Gropius-Bau eröffnet. Eine Sammlung seiner Texte, „A Primer for Cadavers“, ist vor kurzem bei Fitzcarraldo Editions erschienen.

(*1982, London) is regarded as an ambivalent representative of a generation of artists who critically reflect upon the fundamental changes in (self-)representation in relation to the rapid development and increasing ubiquity of digital media. Atkins is particularly known for his large-scale video installations, which often combine esoteric monologue, karaoke, grotesque foley and sickly, computer-generated 3D animation. His new, sprawling project, “Old Food”, opened on 29 September 2017 at the Martin-Gropius-Bau as part of the Immersion programme. A collection of Atkins’ writings, “A Primer for Cadavers”, was recently published by Fitzcarraldo Editions.

REBECCA SAUNDERS

(*1967, London) ist eine der führenden zeitgenössischen Komponist*innen. Ihr besonderes Interesse gilt der Beziehung zwischen Klang und gebautem Raum. Mit „Skin“ (uraufgeführt 2016 bei den Donaueschinger Musiktagen), ihrer ersten Arbeit in einer Reihe von Kompositionen für Sopran, vertiefte sie ihre Auseinandersetzung mit Text und der menschlichen Stimme als Instrument. Dieses Projekt führte sie beim Musikfest Berlin 2017 mit „Yes“ fort, ihrem neuesten Stück für Sopran und „verräumlichtes Ensemble“, das auf dem Monolog der Molly Bloom in James Joyces „Ulysses“ beruht.

(*1967, London) is a leading contemporary composer. She is especially interested in the relationship between sound and architectonic space. With “Skin” (which premiered in 2016 at the Donaueschinger Musiktage), her first work in a series of compositions with a soprano, she intensified her work with text and the human voice as an instrument. A project that she continued at the Musikfest Berlin 2017 with “Yes”, her most recent piece for soprano and “spatialized ensemble” based on Molly Bloom’s monologue in “Ulysses” by James Joyce.

BASTIAN ZIMMERMANN

(*1985, Weilburg an der Lahn) arbeitet als Autor, Dramaturg, Kurator und Filmemacher. Er beschäftigt sich häufig mit Themen rund um Musik, Gemeinschaft und Sexualität. Zurzeit promoviert er an der Universität der Künste Berlin über das Privatarchiv des Komponisten Sven-Åke Johansson und seine Swingtanzband „Night and Day“, die maßgeblich in der Kunstszene um Martin Kippenberger und Albert Oehlen tätig war.

(*1985, Weilburg an der Lahn) works as a writer, dramaturg, curator and filmmaker, often focusing on topics of music, community and sexuality. He is currently working on his PhD at the Berlin University of the Arts, researching the private archive of composer Sven-Åke Johansson and his swing dance band “Night and Day”, which played a vital part in the art scene around Martin Kippenberger and Albert Oehlen.

Das Künstler*innengespräch zwischen Ed Atkins und Rebecca Saunders fand am 10. September 2017 im Rahmen des Musikfest Berlin und des „Monats der zeitgenössischen Musik“ in Kooperation mit field notes / initiative neue musik berlin e.V. statt.

The artist talk between Ed Atkins and Rebecca Saunders took place as part of the Musikfest Berlin and the “Monat der zeitgenössischen Musik” (Month of Contemporary Music) in cooperation with field notes / initiative neue musik berlin e.V.

OPENING A POSSIBLE WOUND

A conversation on the use of voice and the oral and written word
in the artistic works of
Ed Atkins and Rebecca Saunders

Moderated by Bastian Zimmermann

Bastian Zimmermann: Rebecca, Molly Bloom's soliloquy has inspired a number of your works over the last twenty years. Why is that particular text so special to you?

Rebecca Saunders: The first time, in 1995, I used only one word from the text – it was "yes". It then took me a long time to find a way in which I could address the enormous complexity of the text, not actually setting it, but rather finding a means to integrate it into my music. The challenge here was to try nevertheless to retain the autonomy of the text, for it not to be disturbed. What really fascinates me about the monologue of Molly Bloom is a certain aspect of its structure – there are so many different strains of ideas and surfaces of speech, which every now and again rise above the surface of this constant flow and then disappear again. It also has an extraordinary energy, which is so unrelenting. The way in which certain ideas, passages, memories, single words or phrases reoccur is an astonishing structural process. There are certain words, not just "yes", but also "oh", "ah" and "no", a lot of "no's" actually. This kind of formal punctuation I found intriguing. For me this translates into a kind of musical polyphony. When I read the text to myself, I hear the polyphony: how the different voices, guises, ideas, perspectives, characters, the different emotional states are constantly intertwined, creating new and astonishing perspectives. I was also fascinated by the brutality and crudeness of Molly Bloom's language. I found many readings and interpretations of the text, but they failed to address this aspect that is so overwhelmingly present. So often there is nothing lovely about the monologue – I sought to bring this to the foreground as well, not just the innate poetry of the language.

BZ: Ed, what impact does this soliloquy of Molly Bloom have on you? It seems that Joyce has a deeper influence on your writing.

Ed Atkins: Yes, although I think I've forever been cowed by Joyce, by the very idea of Joyce, and I suppose I don't go there. Precisely because of a lot of what Rebecca has been saying about the sheer insolubility of this thing, of Joyce's prose; the blunt fact that it's not something easily mediated, if conventionally mediated at all. It's just so vertiginous; you fall down the text forever. It's motile, very hard to encounter in a manner to apprehend. This sensation, however, has always been important to me. Molly

Bloom's soliloquy in particular – its virtuosity – has had a big influence on my writing, both directly and indirectly. Somewhere in there, at a point where writing starts to shrug off its straightforward idea of communicating meaning ... when actually the sensation is much more about the experience of the writing as a thing, as an event – or the experience of a voice and all its digressions – or of the text in itself ... other things start to materialize. And maybe literally. The text becomes opaque and seems to land as a thing in itself – and that's extraordinary as an act of magical thinking. A piece of magic. That process – from transparent text to material sensation – has been a huge influence on me. It's often all I want. And obviously that move comes, more or less, after Joyce ... Joyce is a watershed moment, particularly in the English language. There was a huge swathe of writers and people around the same time or thereabouts. For me, Beckett is an even more explicit reference. It's interesting, the piece of Rebecca's that was performed today entitled "Bite" – which is after Beckett – felt more familiar. For some reason I imagine Beckett's writing is more approachable – transposable – because his work seems to concern itself more straightforwardly with a failure, however ambivalent, or certainly the inability to do; it's concerned with a kind of blockage – something already more overtly material. So much of Beckett feels like expression thwarted by materiality, by material limit. That desire to speak but not knowing what to say, the desire to sort of hold time, to stop it, and fill that space with content ... Like what I am doing right now, language slowly just unravelling, meaning unspooling and, suddenly, I won't be able to finish this sentence ... Not without ellipses. I think that's part of it.

BZ: Your videos are also strongly based on the texts you write. Can you tell us more about the way you compose them or what writing is for you?

EA: Previously it was more clear: I would write something and that thing would become a video; the writing was more or less screenplay-based. Latterly the two have drifted apart. I've gotten a lot more interested in incapacitation, I suppose. That Beckettian inability to speak – a kind of delimiting of language and coherence, in favour of urgent expression, of filling space and time with need, but not necessarily meaning or sense. Making videos is a long and arduous process, whereas writing a sentence is not. Not necessarily.

It has a kind of immediacy which is accessible as a practical thing. The way I think is through language first. It's not some synesthetic vision.

BZ: Ed, in one interview you said that you want to create an uncomfortably close feeling to the figure on the screen. Rebecca, you said once when you were asked why you didn't write for voice for such a long time, that working with voice is too close for you. What does it mean for you to work with a voice on stage?

RS: That's the question I was asking myself by writing "Yes". I haven't really digested it yet, but I think the thing about the voice is its extraordinary intimacy, subjectivity, the stifling closeness to the breath, the voice being so deeply personal. By working with the voice you have to be ready to let out the monster in you. It's a way in which you can begin to transcend: really saying nothing and really meaning it. At the outset I found it incredibly difficult to approach the voice as I don't like to be overtly saying anything with my music. I want the music to speak for itself. I like to think that we are exploring and implying, making things possible, but I don't like the almost arrogance of saying: "It's about this, let's think about this now". That's one of the extraordinary things about Beckett and his writing, that he so successfully manages to capture with his extraordinary reduced and skeletal and deeply expressive, fragile but simultaneously brutal vocabulary and language, to really say nothing so exquisitely. Once you've found Beckett it's hard to leave because he just nailed it. How to approach the language in all its poetry but at the same time not to succumb to a pre-defined interpretation? It's not about setting a text. It's about giving the text a new framework and environment, letting it resonate in an acoustic landscape in order to create a new perspective from which the essence of the text can be heard and felt. I have an enormous respect for Joyce's text. I didn't feel like I could touch it. I felt it was a sacrilege to come too close. But once you start working with spoken, whispered, and also sung words, one senses an enormous potential to rip open the depth beneath the written word, and begin to let the monster out. What's beneath the surface of things interests me – and indeed the central module of "Yes" is called "Nether" and deals with stuff that is suppressed beneath the surface – and I think through working with the voice you can literally blow the lid off.

EA: We were talking about this idea earlier: the voice is a distinct and singular characteristic of everyone, but, unlike any other characteristic, the voice leaves you, leaves your body. That vulnerable little utterance of yours leaves your body and commingles with the world, landing in other bodies, stirring the air. Precisely the vulnerability of an aspect of intimate self existing outside of you ... it's something I always wanted, that feeling of intimacy, which is something that felt very particular to a kind of unmediated language. As in: "What's going to happen when I open my mouth and start speaking?" – the terrific risk of that. It opens a possible wound. But it's gracious, I think. It's a kind of opening – an openness that people can either reject or accept. But it's definitely vulnerable, concerned with what vulnerability is because of its stark immanence, I suppose. It's totally recognizable as you, as yours, and there is nothing else in the way, there is no mediation. I always give my voice to the surrogates in my videos. I've tried working with other people, with actors, but the work – which is not strictly autobiographical –, nevertheless has the singed edges of a kind of biography, or of a deeply personal relation. I feel like to double down on that biographical intimacy by both writing and saying the personal, is important. That it kind of has to be me performing throughout. And there's an ethics as well as a narcissism to that: there are certain things that I don't mind doing to myself. It's masochistic rather than sadistic. There is a problem in getting other people to do things. Particularly things that are so vulnerable-making. This is a big part of the voice: the horror of losing the voice, of being spoken for – ventriloquism. So much horror cinema is based on possession of the voice. The part in "The Exorcist" when the girl's voice changes to a demonic, deep male voice, is more horrific than her appearance changing. The voice inhabits and possesses. It's the internal coming out. It's the fact that she is inhabited by this breath, this voice, which is so monstrous. When you think of the oracle at Delphi, it's the voice of Apollo speaking through the oracle, I think ... The appearance didn't change, but you could tell when the oracle was possessed by Apollo through the voice. There is something about the voice that is commanding and frightening.

BZ: In your work there are a lot of sounds which are pre-language, intervened with language, coming into and going out of language.

RS: In “Yes“ and in my last piece with soprano, “Skin“, I didn’t want to separate the soprano from the musicians. In “Yes“ the same goes for the conductor. All musicians are part of the ensemble, they are equally protagonists and musicians. That’s why Enno Poppe, in addition to conducting the central tutti module, also played the bass drum and a further percussion module and conducted the a cappella speaking voices. In the same way, the soprano line is very much part of the sonic fabric of the instrumental music. The soprano sounds are also present in the ensemble’s individual palettes, what I called “timbral palettes”. These palettes are carefully crafted and very reduced, in the same way in which I write for an instrument. It was also important for me that the text itself became one of the musical threads, part of the fabric of the whole composition. The exploration of a spatial and musical polyphony, a spatial collage, is a structural approach with which I have worked for many years. The way in which Joyce’s monologue itself seems to be collaged, how the streams of thought surface and disappear, in turn reflects how one experiences the architectural and acoustic space in which the piece is presented. So I tried many different approaches to bring the soprano line into the fabric of the whole piece. I approached the text similarly, as it’s not about communicating the immediate meaning of each phrase. I didn’t try to make sure that everything is comprehensible in real time. In fact I played with this, exploring suppressing the meaning of the text to various degrees, but nevertheless wanting an interpretation or understanding of the text to surface through this complex mixture of words and music. A lot of people asked me what electronic means I used to alter the voice, but there was absolutely no electronics in the piece. These elemental vocal sounds *(murmurs, clicks her tongue)* are also explored and deployed in the different instrumental palettes.

EA: It strikes me as something fundamentally radical. To not privilege the voice as a kind of reassuring, anthropocentric moment, like: “Oh yes, we should obviously treat language and ourselves as humans as carrying different emphases of meaning, of significance, as differentiated to an instrument.” There is something frightening and extraordinary about that levelling out of the playing field that takes place in Rebecca’s music, where the body becomes an instrument and language becomes music. Or the instrument becomes a body, and the music a kind of deranged language. That’s a swap-

ping of emphases: it feels almost post-human as a way to understand the ontology of possible expression. A couple of the pieces that were played, "Fury" in particular, wonderfully channelled a very literal, almost scientific understanding of the human voice. Its tone, the shape, almost approaching language. But then I thought that a couple of your pieces rejected the idea that the instrument should somehow relate to human expression at all – that the instrument has its own body, its own corporeality, and therefore its own being.

RS: That was very much what that solo is about. Writing a solo is the hardest thing we can do as composers, for me anyway, because I try to embody in the music that corporality of the instrument, and that physicality. You are so involved in the drama of the relationship between the performer and his instrument. This relationship has an extraordinary dynamic. You have to draw on that to try to create a central core of what that thing is, what the instrument really is about. But that's actually the way in which I began to approach the voice: to approach it like an instrument, as an instrumental protagonist. What is the essence of this thing, this relationship, this instrument, its sound and its sonic potential? That's also how I finally managed to face voice, its fallibility, its limits, the need of breath.

EA: It's a striking thing. It took me a long time to have protagonists in my videos. Previously to making exclusively computer-animated things I was using real cameras, filming real things. But I always found it very hard to film a person. A lot of my earlier videos featured the backs of heads but never the face. There was something about the face that collapsed structural possibilities for me. Featuring a person's face meant martyring a lot of possibilities for structural apprehension. Introducing a face meant suddenly having a thing that people would be very interested in, a real person – way more interested in than anything else happening in the video. So part of the reason for having shifted to exclusively computer-generated animations is that I can maintain a plateau of structural interest around everything. The figures are, in their total artifice and unconvincingness, the same as the background, the same as the lens flare, the fake dust, the sound effects. This exquisite, frightening maelstrom of everything, at the same point where you could see things in comparison rather than get sort of lost in the person.

BZ: You also use a lot of phonetic articulation in your works. I'm not sure if I'm right, but there are some works where it doesn't come to language.

EA: It's not pre-lingual, it's symptomatic of liveness. It's like what happens when anyone speaks without a script. Or what a transcription of a live conversation is really like, rather than this edited transcript you're reading now. You don't know what you're going to say or how you're going to say it: you make it up as you go along. Obviously in making a video you can't do that, because it's not live. It's not live, but the sensation is there, I think, in my videos, that's part of an intimacy and that vulnerability of the voice and which lies in questions like, "What the fuck is he going to say? Is he going to be able to say anything of any merit? What is the desire that powers that thing that wants to speak but doesn't know what to say?" It's almost from outside the body that says, "Here is this instrument, the body: what will I make it say?" A lot of the cuts and jumps in my videos are definitely engaging with a world of hesitancy and worrying about what it means to say a statement, to know what to say. To contribute something worthwhile. One answer to that problem of what to say is to say everything – and that's maybe the Joycean kind of thing: "Fuck it! It's a never-ending cascade, you're going to just tumble downhill in perpetuity with this thing, just keep going and don't look back." And then there is the Beckettian "Let's repeat each other and quibble and recite and rehearse in order to fill time". And then, I suppose, there is a kind of silence. Shutting down totally. An operational, threatening, loaded silence is such a huge part of all of this. Not knowing what waiting is, or for what. That's where the thrill happens. Beckett's idea of the unword, the thing between the words, the gap. And if we focus on that and try to unwrite that, what happens?

RS: He used that wonderful word, the "unsaid". When I was working with parts of the monologue I became acutely aware of how the soprano breathes. In even incredibly quiet surfaces of sound there is an enormous potential for creating a high degree of tension, controlling and exhausting the limits of the breath, which in turn can transfix the listener. Also focusing closely on the resultant physical gestures and expression – or lack of expression – of the performer becomes critical. If you talk continuously *(imitates voice without breath)* while speaking out, the breath becomes ex-

hausted at some point. But should the music insist on a silence with the breath still held, this has a potentially intense effect. But should you then be compelled to continue to speak, still though without an in-breath, the speech becomes distorted, slower, the timbre changes, the expression – not only the sound – is sort of mutated. I found a whole new acoustic situation where you have a very high emotional tension, but you are working with minimal dynamic. Creating musical material exploring this apparent con tradiction was very interesting – always working just under the surface of the language. Every now and again something becomes clearly comprehensible, clearly audible and then disappears again. Although there is much loud choleric music in "Yes", I was also working with extended sections of extremely quiet dynamics, but trying to maintain the same tension created through the explosive sections. That was something very special and particular for me, made possible through working with a written text. It gave me interesting ways of drawing threads through time.

BZ: What does the body of the avatar mean to you when you do this transference of the text?

EA: Well, it's important for me that it's not a body at all. The thing that is missing is a body. Watching these more or less realistic animations, they never really get past the fact that they are overtly artificial, despite their best efforts – that they are not real at all. There is a kind of heresy in their existence – to see a computer-generated person say something so horrible, so desperately physical ... The first computer generated thing I ever made was a sort of horrible man asking you to check a mole on his shoulder. A pathetic, deeply perverse moment of intimate language ... That's the uncanny, in a way: Why is that thing that should be dead or inanimate doing something that's so frighteningly alive? And so presumptuous! I think also that there is a particular tenor to life which is intensely banal or quotidian, ignored. Subterranean ... There are, in honesty, a lot of bowel movements in my stuff. The undeserving, narrated or chronicled. There's a lot of substance. There's stuff everywhere: everything is viscous and thick and the language congeals and clogs and clots in the mouth. I loved the idea – and it still thrills me in a way – of that sort of language which is just words, almost like onomatopoeia, but of matter. An onomatopoeia of matter. And to have that kind of language

performed by entirely ephemeral digital nobodies. The idea of language becoming a thing or shrugging its meaning off, it's an old idea – the idea of looking at or holding, rather than reading, a text. What it means to repeat a word, like a mantra, to wring meaning from it and end up with this husk of a word ... And then what? All of these practices, these processes, are super useful, for understanding alternative possibilities and sensations around something so ubiquitous and taken for granted as language. In my case, I end up with bodies and things again, despite the obvious technological dissipation. What's missing is also what's intolerably present: something determinately mortal, fallible and vulnerable. Language can often be a kind of special effect, I suppose. Talking to someone you are supposed to see through the word and get the meaning. The word's meant to disappear. But what happens when you make it opaque, insist upon its presence? The musicality of language is one way to find the matter of the word. I've certainly been jealous of music's particular capacity to shrug off meaning-making. It's like Rebecca said earlier, that you never mean to make a piece about anything. The piece of music is itself, it is, is, is. It has its own kind of quiddity, integrity and sense. The immanence of the thing rather than its transcendence, like its higher meaning or as if its truth is elsewhere than itself.

BZ: In a lot of the installations the avatars begin to sing at some point. Is it the step further you were just talking about?

EA: It's important not just that they sing, but what they sing. They sing a sort of karaoke, in the main. They sing a lot of totally wrung-out songs, songs that have been used over and over and have been entirely cheapened by that process. It's like a piece of music that's been ruined by being featured in a car advertisement. That's the point at which I might get interested in a piece of music: when it's used up, a deflated thing that everyone is so familiar with. So then what? What happens to this thing and how could you use it? Maybe even reclaim it? But also karaoke generally, as a sort of method. The act of people singing their favourite song that means the world to them and is probably attached to some vivid, beautiful memory ... Watching someone else singing karaoke, which is a favourite pastime, you see someone, if they are sufficiently drunk, perhaps, you can see something there: it's kind of blinding because you see some aspect of themselves – some intensely personal

aspect – unfurl just there, a thing that's usually reserved for their most narcissistic, onanistic clinch, and they are allowing you access to that. The song in particular in my videos is there to engage with a cultural product that's specifically used up, or is at least spent, and then discarded. And then someone else picks it up and puts it on and tries to turn that emotion into a vessel for their own neuroses.

BZ: What questions do you have that pertain to singing? Who we are singing for? What is your interest in jumping from the text to the spoken language and then maybe into singing?

RS: Well, it's not like there is a smooth linear transition from text to speech to song, there's almost an abyss in between. If it's a singer who's singing, her*his voice is that of a trained singer. If she*he comes on the stage for 75 minutes and doesn't sing at all, that's a statement, isn't it? So she*he's gonna sing. I've tried to investigate ways in which I could blur the borders between speech and song, and to bring them together, and I will pursue it further. Like using a slight scat – if you are mumbling quickly with some repetitions like this *(mutters fractional syllables)*, there are certain consonants and vowels I can use which create quite an exciting way of playing with the timbre and the perspective of the tone and the word, and actually making it sound deeply instrumental sometimes.
That was a nice way to play with the borders of speaking and singing – it's quite simple. It's just extraordinary how, when a trained singer speaks, her*his voice is completely different, it's like another character, another personality. And one of the interesting things about Molly Bloom is that she is so many different characters, so many different women, but also so many different men. It's a monologue exploring sex and sexuality per se, it's not just about the female sexuality. There are many, many facets within this monologue, many perspectives she addresses – by her singing, speaking, shouting, whispering or her shouting behind her hand, suppressing her voice. There are a multitude of colours, timbres, expressive functions of the voice, and very clearly distinct personalities, all of which I wished to address in the monologue.

BZ: Can you tell more about how you work with music? Do you build up scores?

EA: No, and I don't really work musically: that would be a ridiculous thing to say. I would say I work grammatically. It's probably the structure of language, sentences and paragraphs, rather than that of music. It's of course musical, inasmuch as language permeates the whole expressive world. It's certainly rhythmic. The deepest pleasure for me in making any of these videos is the use of sound and music. Really, that's always the pull. I remember at art college, the tutor turning off the soundtrack to "Psycho", and without Bernard Herrmann's score telling you what to feel it's an incredibly vacant thing: unemotive, cool. There is no tension, no horror. Music as an emotional cue card, which you can disabuse, is a fantastic and fantastically powerful tool. A lot of my stuff relies heavily on levels of familiarity with music in order, finally to break them: reaffirming some generic trope and then denying its familiar use. I always try to record the sound while I'm working, the sound of just me working, just the mouse clicking, the keyboard and me sniffing, coughing. I think it's the pleasure of layering which is very much attached to technology as well: I'm building up layers, compositing channels of sound and music, emphasising certain aspects of it. An intense period of crazy pedantry and thrill.

BZ: Can you imagine writing or composing a piece of solo voice for an avatar?

RS: Yeah. I think it's very interesting actually, because it would be playing with such a deeply disturbing contradiction. The thing about the voice that I find so difficult but also fascinating is the inherent and deeply disturbingly personal level on which one can be working. The very human fallibility, the very imperfection of the thing which each of us is, and which we are all so terrified of feeling, displaying, experiencing. To work in a very physical and intimate way with language for an avatar is really exciting. I could imagine building a formal tension out of that – a really cool idea.

EA: Much of what was spoken about is what happens in per formance, rather than the murmurings to your lover or something. Heightened artifice. What happens when you stage something is that you turn it into a thing that a crowd of unknown people will see and listen to and feel. Perversely I think that the most overtly artificial stuff is often the way to get back to an intense level of intimacy. Some tipping point. As an audience member one can

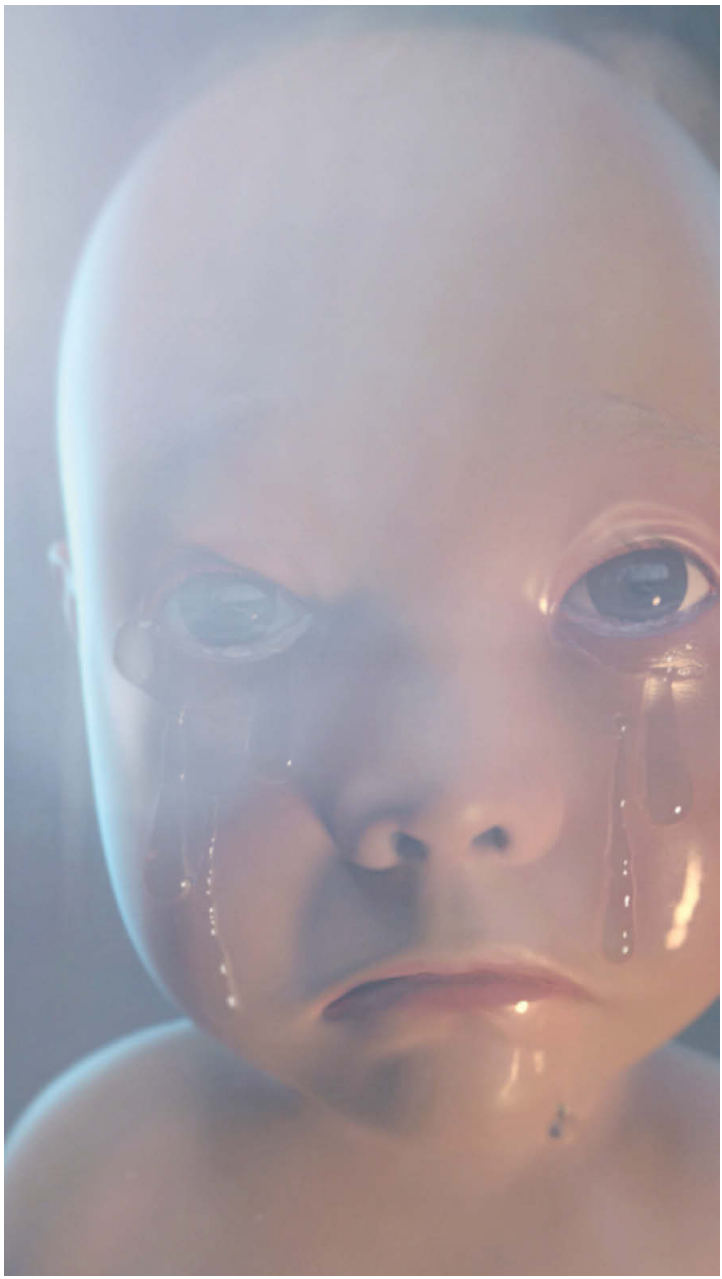
perhaps let go in the face of an apparently artificial thing and relax, and then be affronted by something frighteningly real or vulnerable that's contained within that artificial, legible thing. That push and pull between artificiality and material authenticity – a body faking it – can be deeply queasy, uncanny. Maybe it's not really far from what happens in the theatre, or even when someone, one of the soloists, was performing earlier. What is it to watch someone perform? It's such an exquisitely unknowable sort of thing. What is performance? What are we doing right now?

_____ RS: I found interesting what you were saying about the bracketing of the thing, forcing something, taking it out of context, providing a framework within which you are forced to see something as if for the first time. It's all this nakedness, isn't it? You are breaking a veneer: something which we may consider to be banal, but when acutely observed and attended, it becomes so much more.

_____ EA: It's also what people expect of something, the context, the form, the history, the whole deal. And then, contritely, doing something else with it, breaking it, moving away from it. I don't mean that in a trite way, but just as the kind of discomfort of something not happening which you've been led to believe will surely happen. Again, maybe this is my ignorance, but the point is where certain performers would speak through their instrument or where you would hear this sort of mousy little voice appear through the brass, what that was really like, and how recognisable that was: the wavering, vulnerable glimpse of something beneath the veneer of some virtuosic, learnt, really terrific, incredible performance. But in that moment of "Oh, there they are!", there is another person there. A third person. It is terrifying when you glimpse that kind of emergence. It's like corpsing, I guess, when someone forgets their line on stage or when they fuck up or they both start laughing when they are not supposed to. The moment when something like that happens, and as part of the audience you are not sure whether that's deliberate or not.

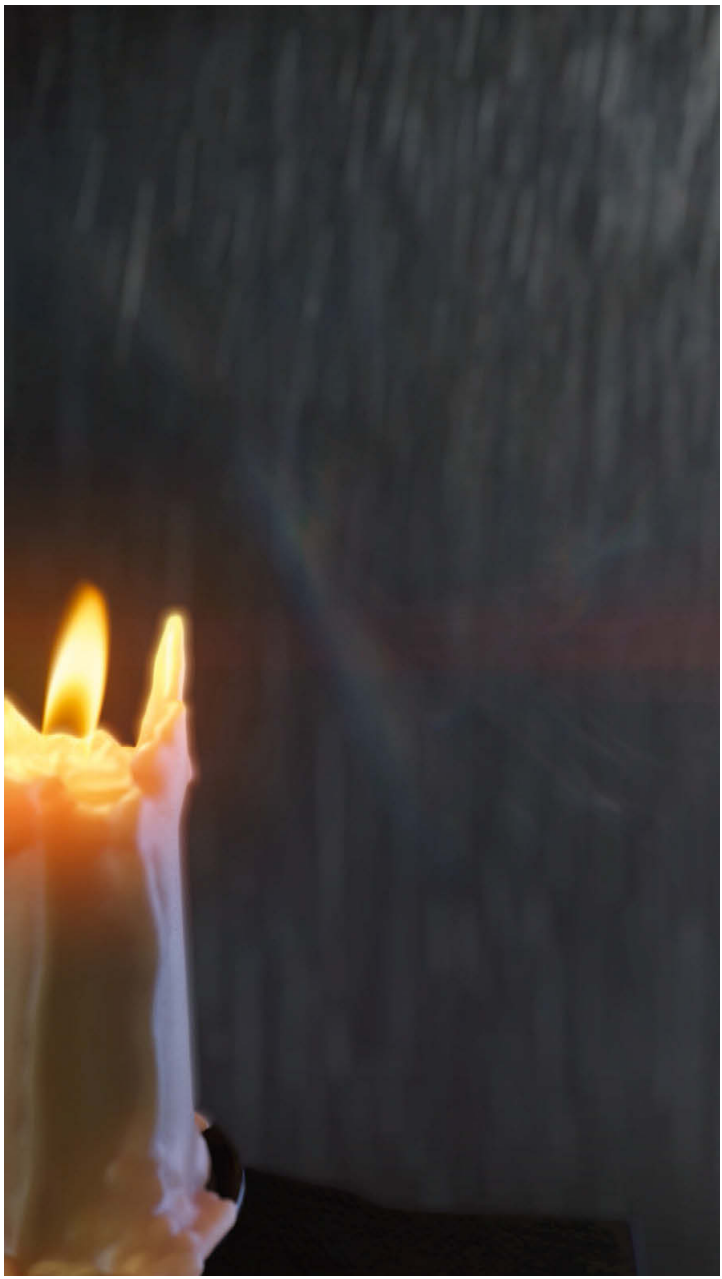
_____ BZ: Would you be interested if your texts would be sung or performed? You perform them yourself. What happens if somebody else were to read them?

_____ EA: It's weird. I feel like someone is wearing my clothes or is in my bed. It's like: "What the fuck are you doing here? Doing this thing? That's me!" It's too close, maybe. I don't have any distance. But maybe I should risk that more. I'm a coward in that regard: I can't risk someone else fucking it up. I don't mind fucking it up myself.

























EINE MÖGLICHE WUNDE AUFREISSEN

Ein Gespräch über den Einsatz von Stimme
und des gesprochenen und geschriebenen Wortes
in den künstlerischen Arbeiten von
Ed Atkins und Rebecca Saunders

Moderiert von Bastian Zimmermann

___ Bastian Zimmermann: Rebecca, der Monolog der Molly Bloom hat über die letzten zwanzig Jahre hinweg eine ganze Reihe deiner Arbeiten inspiriert. Warum ist dieser Text so wichtig für dich?

___ Rebecca Saunders: Beim ersten Mal, 1995, habe ich nur ein einziges Wort aus dem Text verwendet – „yes". Es dauerte danach eine ganze Weile, bis ich einen Weg gefunden hatte, mit der enormen Komplexität des Textes umzugehen, ihn in meine Musik zu integrieren, ohne ihn bloß zu vertonen. Dabei bestand für mich die Herausforderung darin, dem Text dennoch seine Eigenständigkeit zu lassen, seine Autonomie nicht zu stören. Was mich am Monolog der Molly Bloom wirklich reizt, ist ein bestimmter Aspekt der Textstruktur: diese unzähligen Stränge von Ideen und Sprachfiguren, die von Zeit zu Zeit an die Oberfläche treten, um dann im kontinuierlichen Dahinfließen des Monologs wieder zu verschwinden. Er verfügt auch über diese außergewöhnliche, unerbittliche Energie. Es ist ganz erstaunlich zu beobachten, wie sich manche Ideen, Passagen, Erinnerungen, einzelne Wörter oder Sätze im strukturellen Verlauf des Texts immer wieder ereignen, nicht nur „yes", sondern auch Wörter wie „oh", „ah" und „no" – tatsächlich ziemlich viele „nos". Diese Art formaler Interpunktion hat mich fasziniert. Für mich drückt sich das musikalisch am besten in einer Art Polyphonie aus. Beim Lesen des Texts höre ich diese Polyphonie: wie die verschiedenen Stimmen, Erscheinungen, Vorstellungen, Perspektiven, Figuren, die unterschiedlichen Gefühlszustände dauernd verschränkt werden und so neue und überraschende Sichtweisen eröffnen. Fasziniert hat mich auch die Brutalität und Rohheit von Molly Blooms Sprache. Ich kenne viele Lesarten und Interpretationen des Textes, doch nirgends wird dieser Aspekt angesprochen, der doch so überwältigend präsent ist. Der Monolog hat so oft nichts Liebliches an sich. Mir ging es darum, gerade das aber auch in den Vordergrund zu stellen – und nicht bloß die der Sprache innewohnende Poesie.

___ BZ: Ed, welche Bedeutung hat dieser Monolog der Molly Bloom für dich? Dein Schreiben scheint ja ziemlich durch Joyce beeinflusst zu sein.

___ Ed Atkins: Ja, obwohl ich schon durch den bloßen Gedanken an Joyce eingeschüchtert bin, davon fang ich besser gar nicht erst an. Genau deswegen, was Rebecca gerade über die schiere Unauflösbarkeit der ganzen Sache gesagt hat, der Prosa von Joyce; der schlichte

Umstand, dass sie sich nicht ohne Weiteres vermitteln lässt, falls es überhaupt möglich ist, sie auf konventionelle Weise zu vermitteln. Sie ist einfach derart schwindelerregend, man fällt den Text ja regelrecht hinunter. Er windet sich ständig, es ist sehr schwer, ihn auf eindeutige Weise zu fassen zu kriegen. Gerade dieses Gefühl aber war mir immer wichtig. Insbesondere der Monolog der Molly Bloom – seine Virtuosität – hat auf mein Schreiben sowohl direkt als auch indirekt großen Einfluss ausgeübt. Irgendwo dort drin, an einem Punkt, wo das Schreiben sich von der geläufigen Vorstellung frei zu machen beginnt, Bedeutung vermitteln zu müssen ... wenn es bei dem Gefühl eher darum geht, das Schreiben – oder eine Stimme mit all ihren Begleiterscheinungen, oder den Text an sich – als Sache, als Ereignis zu erleben ... entstehen plötzlich ganz neue Dinge. Vielleicht sogar buchstäblich. Der Text wird opak und erscheint als Ding an sich – ein schon ziemlich außergewöhnlicher Vorgang magischen Denkens. Die reinste Zauberei. Dieser Prozess – vom transparenten Text zum materiellen Eindruck – hat mich enorm beeinflusst. Oft geht es mir allein darum. Und natürlich ist dieser Ansatz mehr oder weniger auf Joyce zurückzuführen ... Joyce ist besonders für die englische Sprache eine echte Wasserscheide. Um diese Zeit herum haben ja eine Menge Schriftsteller*innen und sonstige Leute in dieselbe Kerbe gehauen. Für mich ist Beckett ein noch stärkerer Bezugspunkt. Das Stück von Rebecca, das heute gespielt wurde, mit seinem an Beckett angelehnten Titel „Bite“, fühlte sich merkwürdigerweise vertrauter an. Irgendwie kommt mir Becketts Schreiben zugänglicher vor – leichter transponierbar –, weil es sich scheinbar so eindeutig mit der Erfahrung eines Scheiterns, in all seiner Ambivalenz, auseinandersetzt, oder doch zumindest mit der Unfähigkeit zu handeln; es dreht sich um eine Art Blockade – also etwas, dessen Materialität schon viel klarer ersichtlich ist. So vieles bei Beckett fühlt sich an, als würde das, was Ausdruck finden sollte, von Materialität durchkreuzt, von materieller Begrenztheit. Das Verlangen zu sprechen, ohne zu wissen, was man sagen will, das Verlangen, die Zeit aufzuhalten, anzuhalten, und diesen Raum mit Inhalt zu füllen ... Wie das, was ich gerade mache: Sprache, die sich nach und nach einfach auflöst, Bedeutung, die abgewickelt wird, und auf einmal kann ich diesen Satz nicht mehr beenden ... nicht ohne Ellipsen. Ich glaube, da kommt das zum Teil her.

___ BZ: Deine Videoarbeiten basieren ebenfalls auf von dir verfassten Texten. Kannst du uns mehr über den Schaffensprozess erzählen und darüber, was Schreiben für dich bedeutet?

___ EA: Früher war es eindeutiger: Erst habe ich etwas geschrieben und dann daraus ein Video gemacht; mein Schreiben war mehr oder weniger an Drehbüchern orientiert. Später sind die beiden dann nach und nach auseinander gedriftet. Ich habe angefangen, mich für dieses Moment von Handlungsunfähigkeit zu interessieren. Dieses Beckettsche Unvermögen zu sprechen – eine Art Einhegung von Sprache und Kohärenz zugunsten eines drängenden Ausdrucks, der Zeit und Raum zwar mit einem Bedürfnis, aber nicht unbedingt mit Bedeutung oder Sinn füllt. Videos zu machen ist ein langer und mühsamer Prozess, einen Satz aufzuschreiben dagegen nicht. Nicht unbedingt. Es hat eine Art von Unmittelbarkeit, ist als praktischer Vorgang zugänglich. Mein Denken ist in erster Linie durch das Schreiben bestimmt, nicht durch so was wie einen synästhetischen Blick.

___ BZ: Ed, du hast in einem Interview mal gesagt, dass es dir darum geht, ein unangenehmes Gefühl der Nähe zu den Figuren auf dem Bildschirm zu erzeugen. Rebecca, du hast auf die Frage, warum du so lange nicht für die Stimme geschrieben hast, geantwortet, dass die Arbeit mit der Stimme dir zu nahe sei. Was bedeutet es für dich, eine Stimme auf die Bühne zu bringen?

___ RS: Diese Frage hat mich beschäftigt, als ich „Yes“ geschrieben habe. Ich hab das für mich noch nicht abschließend geklärt, aber ich glaube, was die Stimme zutiefst persönlich macht, ist ihre außergewöhnliche Intimität, Subjektivität, die bedrückende Nähe zum Atem. Wenn man mit der Stimme arbeitet, muss man bereit sein, das Monster in sich rauszulassen. Man beginnt, die Begrenzungen der Sprache hinter sich zu lassen: nichts sagen und es wirklich meinen. Anfangs fand ich es unglaublich schwierig, einen Zugang zur Stimme zu finden, da ich mich in meiner Musik nicht gerne auf eine Aussage festlegen lasse. Ich möchte, dass die Musik für sich selbst spricht. Wir kundschaften etwas aus, deuten etwas an, ermöglichen etwas, ja, durchaus, aber die fast schon arrogante Haltung, sich hinzustellen und zu sagen: „Es geht um dies oder jenes, lasst uns nun über dies oder jenes nachdenken“, mag ich nicht. Beckett und sein Schreiben zeichnen sich unter anderem durch diesen ungewöhnlichen Aspekt aus, den er mit seinem außergewöhnlich reduzierten, spröden und zutiefst ausdrucksstarken, zerbrechlichen und zugleich brutalen Wort- und Sprachschatz so virtuos erfasst: nichts zu sagen, und das auf eine so kunstvolle Weise. Einmal bei Beckett gelandet, kommt man nur schwer wieder von ihm los – er hat es einfach auf den Punkt gebracht.

Wie kann man sich der Sprache in all ihrer Poesie annähern, ohne zugleich einer vorgefertigten Interpretation zu erliegen? Es geht nicht darum, einen Text zu vertonen. Es geht darum, ihm eine neue Rahmung, ein neues Umfeld zu geben, ihn in einer akustischen Umgebung erklingen zu lassen, in der das, was den Text ausmacht, gehört und gespürt werden kann. Ich habe den größten Respekt vor dem Text von Joyce. Ich habe geglaubt, ich könnte ihn nicht anrühren. Es fühlte sich wie ein Sakrileg an, ihm zu nahe zu kommen. Aber sobald man mit dem gesprochenen, dem geflüsterten und auch dem gesungenen Wort zu arbeiten beginnt, ahnt man, dass auch das geschriebene Wort ein enormes Potenzial birgt, das man aus der Tiefe des Textes herausreißen – und damit das Monster freilassen – kann. Mich interessiert, was sich unter der Oberfläche der Dinge befindet – das zentrale Modul von „Yes" trägt den Titel „Nether" (dt. „unter-„; d. Übers.) und beschäftigt sich mit dem, was unter der Oberfläche zurückgehalten wird – und ich glaube, indem man mit der Stimme arbeitet, kann man buchstäblich den Deckel lüften.

___ EA: Wir haben vorhin schon darüber gesprochen: Die Stimme ist ein distinktes und einzigartiges Merkmal jedes Menschen, doch im Gegensatz zu allen anderen Eigenschaften verlässt die Stimme einen, verlässt deinen Körper. Dieser kleine, verletzliche Laut, den du hervorbringst, verlässt deinen Körper und vermischt sich mit der Welt, landet in anderen Körpern, bringt die Luft zum Erzittern. Genau diese Verletzlichkeit eines Aspekts deines intimsten Selbst, der außerhalb von dir besteht ... das habe ich schon immer gesucht, dieses Gefühl von Intimität, durch die sich eine Art unvermittelter Sprache auszeichnet. Sozusagen: „Was passiert, wenn ich meinen Mund öffne und anfange zu sprechen?" – das irrsinnige Risiko dabei. Es reißt eine mögliche Wunde auf. Aber ich stelle mir sie als anmutig vor, als eine Art Öffnung – eine Offenheit, die angenommen oder zurückgewiesen werden kann. Doch mit ihrer schieren Immanenz ist sie definitiv verletzlich, mit dem befasst, was Verletzlichkeit ist, nehme ich an. Sie ist unverkennbar ein Teil von dir, du selbst, und nichts, keine Vermittlungsinstanz verstellt den Weg. Den Protagonisten meiner Videos leihe ich immer meine eigene Stimme. Ich habe versucht, dafür mit anderen Leuten, mit Schauspielern zusammenzuarbeiten, aber meine Arbeiten – wenn sie auch nicht im strengen Sinn autobiografisch sind – haben doch die angesengten Ränder einer Art Biografie, oder einer tiefen persönlichen Beziehung. Ich glaube, es ist wichtig, diese biografische Intimität zu verdoppeln, indem Persönliches nicht nur

aufgeschrieben, sondern auch gesagt wird. Sodass quasi zwangsläufig ich es bin, der den ganzen Prozess hindurch agieren muss. Das hat sowohl eine ethische als auch eine narzisstische Komponente: Es macht mir nichts aus, bestimmte Dinge zu tun. Es ist eher masochistisch als sadistisch. Es ist problematisch, andere Leute dazu zu bringen, bestimmte Dinge zu tun. Insbesondere Dinge, die einen so verletzlich machen. Auch das ist ja ein wichtiger Teil der Stimme: die Angst davor, sie zu verlieren, dass jemand an meiner statt spricht – wie beim Bauchreden. Viele Horrorfilme thematisieren die Besessenheit durch die Stimme. Die Szene in „Der Exorzist", in der die Stimme des Mädchens in eine tiefe, dämonische Männerstimme umschlägt, ist viel entsetzlicher als die Veränderung ihres Aussehens. Die Stimme nistet sich ein, sie ergreift Besitz. Sie ist das Innere, das nach außen tritt. Der Umstand, dass sie besessen ist von diesem Atem, dieser Stimme, ist das eigentlich Monströse. Oder man nimmt das Orakel von Delphi, dort ist es, glaube ich, die Stimme von Apoll, der durch das Orakel spricht … Das Aussehen änderte sich nicht, aber anhand der Stimme ließ sich ermitteln, wann das Orakel von Apoll besessen war. Die Stimme hat etwas Gebieterisches und Beängstigendes.

—— BZ: In deinen Arbeiten kommen viele Laute vor, die der Sprache vorgängig sind, von Sprache durchsetzt, die sich in Sprache hinein- und aus ihr herausentwickeln.

—— RS: In „Yes" und in „Skin", meinem letzten Stück für Sopran, wollte ich den Sopran nicht von den Musiker*innen trennen. In „Yes" gilt das Gleiche für den Dirigenten. Alle Musiker*innen sind Teil des Ensembles, sie sind gleichermaßen Musiker*innen und Protagonist*-innen. Deshalb hat Enno Poppe nicht nur das zentrale Tutti-Modul dirigiert, sondern er hat auch die große Trommel und ein weiteres Perkussionsmodul gespielt, sowie die a cappella-Sprechstimmen dirigiert. Genauso ist die Sopranstimme ein integraler Bestandteil des klanglichen Gewebes der Instrumentalmusik. Die Sopranklänge sind auch in den individuellen Paletten der Ensembles präsent, ich nenne das eine „Klangfarbenpalette" (engl. „timbral palette"; d. Übers). Diese Paletten sind sorgfältig gearbeitet und sehr reduziert, so, wie ich auch für Instrumente schreibe. Mir war auch wichtig, dass der Text selbst zu einem der musikalischen Fäden wird, zu einem Teil der stofflichen Struktur der gesamten Komposition. Die Erkundung einer räumlichen und musikalischen Polyphonie, eine räumliche Collage, ist ein struktureller Ansatz, mit dem ich seit vielen Jahren arbeite. So wie

der Monolog von Joyce selbst wie collagiert wirkt, wie die Gedankenströme auftauchen und wieder verschwinden, so erlebt man auch den architektonischen und akustischen Raum, in dem das Stück aufgeführt wird. Ich habe also eine Menge verschiedener Ansätze ausprobiert, um die Sopranstimme mit der Struktur des gesamten Stücks zu verweben. Ähnlich habe ich mich auch dem Text genähert, da es ja nicht darum geht, die unmittelbare Bedeutung jedes Satzes zu kommunizieren. Ich habe gar nicht erst versucht zu gewährleisten, dass alles in Echtzeit verständlich ist. Tatsächlich habe ich damit gespielt, damit herumexperimentiert, wie ich die Bedeutung des Textes unterschiedlich stark unterdrücken kann, wollte aber nichtsdestotrotz durch dieses komplexe Gemenge aus Wörtern und Musik eine Inter pretation oder ein Verständnis des Textes durchscheinen lassen. Ich bin von vielen Leuten gefragt worden, welche elektronischen Hilfsmittel ich zur Verfremdung der Stimme verwendet habe, dabei kam in diesem Stück überhaupt keine Elektronik zum Einsatz. Diese elementaren Laute *(murmelt, schnalzt mit der Zunge)* werden auch in den verschiedenen Instrumentalpaletten untersucht und umgesetzt.

___ EA: Auf mich wirkt das extrem radikal. Die Stimme gerade nicht als eine beruhigende, anthropozentrische Instanz zu privilegieren, im Sinne von: „O ja, selbstverständlich sollten wir Sprache und uns selbst als Menschen, die wir doch ganz andere Schattierungen von Bedeutung und Sinn auszudrücken imstande sind, anders behandeln als ein bloßes Instrument." Es ist beängstigend und ganz außergewöhnlich, wie in Rebeccas Musik solche Unterschiede einfach eingeebnet werden, der Körper wird dort zum Instrument und Sprache zu Musik. Oder das Instrument wird zum Körper und die Musik zur einer Art gestörten Sprache. Die Gewichtung wird hier komplett umgekehrt: Es wirkt fast schon posthuman, wie hier die Ontologie möglicher Ausdrucksweisen gedeutet wird. Bei einigen der gespielten Stücke, besonders bei „Fury", kam ganz wunderbar so ein exaktes, beinahe wissenschaftliches Verständnis der menschlichen Stimme rüber. Ihr Ton, die Form, die sich fast der Sprache annähert. Bei einigen anderen Stücken dachte ich allerdings auch, dass du darin die Idee zurückweist, dass Instrumente sich auf die eine oder andere Art auf menschlichen Ausdruck beziehen sollten – dass das Instrument einen eigenen Körper hat, seine eigene Körperlichkeit, und daher sein eigenes Sein.

___ RS: Ziemlich genau darum ging es mir beim Solo. Ein Solo zu schreiben fällt Komponist*innen, oder mir zumindest, deshalb so

schwer, weil ich in der Musik immer auch diese Körperlichkeit des Instruments unterzubringen versuche, diese physische Verfasstheit. Man verstrickt sich dann so in der Dramatik der Beziehung zwischen der*dem Interpret*in und ihrem*seinem Instrument. Dieses Verhältnis besitzt eine außergewöhnliche Dynamik. Darauf muss man sich stützen, wenn man versucht, im Kern wiederzugeben, worum es bei diesem Instrument wirklich geht, was das für ein Ding ist. Und so hab ich mich dann eigentlich auch der Stimme zu nähern begonnen: Ich bin an sie herangegangen wie an ein Instrument, einen instrumentalen Protagonisten. Was ist die Essenz dieses Dings, dieser Beziehung, seines Klangs und seines akustischen Potenzials? Auf diese Art habe ich es schlussendlich auch geschafft, mich der Stimme zu stellen, ihrer Fehlbarkeit, ihren Grenzen, dem Bedürfnis zu atmen.

___ EA: Das ist ziemlich bemerkenswert. Ich habe lange gebraucht, bis ich Protagonist*innen in meinen Videos habe auftreten lassen. Bevor ich dazu übergegangen bin, alles am Computer zu animieren, habe ich mit echten Kameras gearbeitet, echte Sachen gefilmt. Aber Personen zu filmen habe ich immer als äußerst schwierig empfunden. In vielen meiner früheren Videos sieht man Hinterköpfe, niemals aber das Gesicht. Das Gesicht hatte für mich etwas, das meine strukturellen Möglichkeiten in sich zusammenstürzen ließ. Das Gesicht einer Person zu zeigen bedeutete, dafür etliche Möglichkeiten strukturellen Begreifens zu opfern. Ein Gesicht einzuführen bedeutete, schlagartig so ein Ding zu haben, für das sich die Leute sehr interessieren würden, nämlich eine echte Person – mehr als für alles andere, das sich im Video ereignet. Der Übergang zur Verwendung rein computergenerierter Animationen ist bei mir also teilweise darin begründet, dass ich so um alles herum ein Plateau von strukturellem Interesse erhalten kann. In ihrer totalen, armseligen Künstlichkeit werden die Figuren eins mit dem Hintergrund, genau wie die Lens-Flares, der künstliche Staub und die Soundeffekte. Dieser exquisite, furchteinflößende Mahlstrom, der alles mit sich reißt und es einem doch zugleich ermöglicht, die Dinge vergleichend zu betrachten, statt sich in der Person zu verlieren.

___ BZ: Auch in deinen Arbeiten kommen ja häufig stimmliche Lautgebilde zum Einsatz. Ich bin mir nicht sicher, aber gibt es nicht auch einige Arbeiten, wo diese sich nicht zu Sprache weiterentwickeln?

___ EA: Ich würde da nicht von etwas Vor-Sprachlichem reden, das ist einfach symptomatisch für Echtzeitaufzeichnung. Ich mag, was passiert, wenn jemand ohne Skript spricht. Oder, wie das eigentliche Transkript eines in Echtzeit geführten Gesprächs von der überarbeiteten Fassung abweicht, die du gerade liest. Man weiß nicht, was man sagen und wie man es sagen wird: Man denkt es sich einfach spontan aus, während man spricht. Klar kann man das nicht machen, wenn man an einem Video arbeitet, weil es ja nicht live ist. Dennoch ist da dieser Echtzeit-Eindruck in meinen Videos, was wohl zum Teil an der Intimität, dieser Verletzlichkeit der Stimme liegt und in Fragen wie: „Was zur Hölle sagt er als Nächstes? Wird er überhaupt irgendwas von Belang sagen können? Welches Begehren treibt dieses Ding an, das sprechen will, aber nicht weiß, was es sagen soll?" Als käme etwas von außerhalb des Körpers, das sagt: „Hier ist dieses Instrument, der Körper: Was werde ich ihn sagen lassen?" Definitiv verweisen die vielen Schnitte und Sprünge in meinen Videos auf eine Welt des Zauderns, der beunruhigenden Ungewissheit darüber, wie man eine Aussage trifft, woher man weiß, was man zu sagen hat. Einen sinnvollen Beitrag leistet. Eine Antwort auf die Frage danach, was gesagt werden soll, besteht darin, alles zu sagen – und das ist vielleicht das Ding bei Joyce: „Scheiß drauf! Es ist eine niemals endende Kaskade, dieses Ding wird dich in alle Ewigkeit mit sich abwärts reißen, mach also einfach weiter und schau nicht zurück." Und dann gibt es das Beckettsche „Lass uns einander wiederholen, um den heißen Brei herumreden, rezitieren und proben, um die Zeit zu füllen." Und dann gibt es wohl noch diese Art Schweigen. Wenn man total zumacht. Dieses effektive, bedrohliche, aufgeladene Schweigen ist ein riesiger Teil von alledem. Nicht zu wissen, was Warten ist, oder worauf man wartet. Darin liegt der Nervenkitzel. Becketts Vorstellung vom Unwort, dem Ding zwischen den Wörtern, der Lücke. Wenn wir den Blick mal darauf richten, wenn wir das mal ungeschrieben zu machen versuchen, was passiert dann?

___ RS: Er verwendete dieses wunderbare Wort, das „Ungesagte". Bei meiner Bearbeitung von Teilen des Monologs habe ich ein feines Gespür dafür entwickeln können, wie die Sopranistin atmet. Selbst in unglaublich ruhigen Klangflächen liegt ein enormes Potenzial, einen hohen Grad an Spannung zu erzeugen, indem man die Begrenztheit der Atmung kontrolliert und ausreizt, was wiederum eine fesselnde Wirkung auf die*den Zuhörer*in hat. Auch die daraus resultierenden körperlichen Gebärden und Ausdrucksformen – oder ihr Fehlen – bei

den Interpret*innen genau in Betracht zu nehmen, ist unerlässlich. Wenn man in einem fort mit erhobener Stimme redet *(ahmt atemlose Stimme nach)*, geht einem ab einem gewissen Punkt die Luft aus. Besteht nun die Musik aber auf einem Schweigen, bei dem die Luft angehalten werden soll, hat das potenziell einen heftigen Effekt. Wenn man dann noch gezwungen wird, weiter zu sprechen, immer noch ohne Luft geholt zu haben, wird das Sprechen verzerrt, langsamer, das Timbre ändert sich, der Ausdruck – nicht nur der Klang – ist sozusagen mutiert. Ich habe da eine ganz neue akustische Situation angetroffen, die zwar von einer hohen emotionalen Spannung geprägt ist, in der man aber nur mit minimaler Dynamik arbeitet. Es war sehr interessant, musikalisches Material zu schaffen, das diesen vermeintlichen Widerspruch untersucht – immer unterhalb der sprachlichen Oberfläche zu arbeiten. Hin und wieder kommt es dazu, dass etwas verständlich, deutlich wird, um dann wieder zu verschwinden. Zwar gibt es in „Yes" große Anteile von lauter, cholerischer Musik, es beinhaltet aber auch weitläufige Teile, in denen ich mit extrem ruhigen Dynamiken gearbeitet habe, in denen ich die gleiche Spannung zu erhalten versucht habe wie in den explosiven Teilen. Das war für mich schon etwas sehr Spezielles und Besonderes, was durch die Arbeit mit Text ermöglicht wurde. Er hat mir interessante Möglichkeiten eröffnet, Fäden durch die Zeit zu spinnen.

___ BZ: Wenn du diese Übertragung von Text vornimmst – welche Bedeutung kommt dem Körper des Avatars dabei zu?

___ EA: Nun, mir ist wichtig, dass es eben gar kein Körper ist. Was dazu fehlt, ist der Körper. Diese mehr oder weniger realistischen Animationen kommen nie wirklich darüber hinweg, dass sie offenkundig artifiziell sind, all ihrer Bemühungen zum Trotz – dass sie überhaupt nicht real sind. In ihrer Existenz liegt eine Art Häresie – eine computergenerierte Person zu sehen, die etwas so Entsetzliches, etwas so verzweifelt Körperliches sagt ... Das erste computergenerierte Ding, das ich gemacht habe, war dieser grässliche Mann, der einen bittet, sich mal einen Leberfleck auf seiner Schulter anzusehen. Ein pathetischer, zutiefst perverser Moment intimen Sprechens ... Das ist das Unheimliche: Weshalb tut dieses Ding, das doch eigentlich tot oder leblos sein sollte, etwas, das so erschreckend lebendig ist? Und so anmaßend! Ich glaube auch, dass das Leben einen bestimmten Gehalt hat, der ganz banal und gewöhnlich ist, und der immer ignoriert wird. Unterirdisch ... In meinen Sachen kommt ja schon

eine Menge an Ausscheidungen vor. Das Unwürdige wird hier zum Gegenstand einer Erzählung, eines Berichts. Es gibt einiges an Substanzen. Das Zeug ist überall: Alles ist zäh fließend und dick, die Sprache gerinnt, verstopft, klumpt im Mund. Ich fand die Vorstellung einer Sprache spannend, die nur aus Wörtern besteht, lautmalerisch, aber aus Materie. Eine materielle Onomatopöie, gesprochen von komplett ephemeren, digitalen Nobodys. Die Vorstellung, dass Sprache zu einem Gegenstand wird oder ihre Bedeutung ablegt, gibt es ja schon lange – dass man einen Text eher ansieht oder anfasst, statt ihn zu lesen. Was es bedeutet, ein Wort immer wieder zu wiederholen, wie ein Mantra, die Bedeutung aus ihm rauszuwringen, bis nur noch eine Hülse übrig bleibt … Und was dann? All diese Praktiken, diese Prozesse sind super hilfreich dabei, sich im Umgang mit etwas so Allgegenwärtigem, vermeintlich Selbstverständlichem wie Sprache über alternative Möglichkeiten und Wahrnehmungsweisen klar zu werden. In meinen Fall hat es dazu geführt, dass ich nun doch wieder bei Körpern und Gegenständen lande, trotz der offensichtlichen, technologisch bedingten Verflüchtigung. Was fehlt ist auch, was so unerträglich präsent ist: etwas, das dezidiert sterblich, fehlbar und verletzlich ist. Sprache ist wohl häufig eine Art Spezialeffekt. Sich mit jemandem zu unterhalten setzt ja voraus, dass man durch das Wort hindurchsehen und seine eigentliche Bedeutung verstehen kann. Das Wort muss verschwinden, um zu bedeuten. Aber was passiert, wenn man es opak werden lässt, auf seiner Präsenz besteht? Die Musikalität von Sprache ist ein Weg, die Wort-Materie freizulegen. Ich habe die Musik auf jeden Fall um ihr besonderes Vermögen beneidet, die Herstellung von Bedeutung einfach abzustreifen. Wie Rebecca vorhin erwähnt hat: Es geht ihr nie darum, ein Stück zu machen, das von irgendwas handelt. Das Musikstück handelt von sich selbst, es ist, ist, ist. Es hat seine ganz eigene Wesenhaftigkeit und Integrität, einen eigenen Sinn. Die Immanenz des Dings statt seiner Transzendenz, als ob es irgendeine höhere Bedeutung hätte oder seine Wahrheit nur außerhalb seiner selbst läge.

___ BZ: In vielen deiner Installationen fangen die Avatare in irgendeinem Moment zu singen an. Ist das dieser weitere Schritt, von dem du gerade gesprochen hast?

___ EA: Es ist nicht nur wichtig, dass sie singen, sondern auch, was sie singen. Überwiegend singen sie eine Art Karaoke, eine Menge total ausgelutschter Songs, die wieder und wieder verwendet und im Zuge

dessen komplett runter gerockt wurden. Lieder, die zum Beispiel durch die Verwendung in einer Autowerbung ruiniert worden sind. An diesem Punkt beginnt ein Musikstück für mich interessant zu sein: wenn es aufgebraucht ist, wenn die Luft raus ist und es jeder es schon zigmal gehört hat. Was dann? Was passiert mit diesem Ding, und wie könnte man sich das zunutze machen? Oder vielleicht sogar etwas davon zurückfordern? Aber auch Karaoke im Allgemeinen, als eine Art Methode. Leute, die ihr Lieblingslied singen, ihr Ein und Alles, das wahrscheinlich mit einer lebendigen, schönen Erinnerung verknüpft ist ... Wenn man Leuten beim Karaokesingen zusieht – eine echte Lieblingsbeschäftigung –, sieht man jemanden, kann man, wenn sie nur betrunken genug sind, etwas sehen: Es blendet einen förmlich, weil hier eine Seite der Leute – eine total persönliche Seite – zum Vorschein kommt, etwas, das normalerweise ihren innigsten narzisstischen und onanistischen Umklammerungen vorbehalten ist, und zu dem sie dir jetzt Zugang gewähren. Die Songs in meinen Videos sind Ausdruck einer Beschäftigung mit Kulturerzeugnissen, die aufgebraucht sind, oder sich zumindest verausgabt haben, und dann weggeworfen werden. Und dann sammelt es jemand anderes wieder auf, eignet es sich an und versucht, diese Emotion in ein Gefäß für die eigenen Neurosen zu verwandeln.

___ BZ: Welche Fragen in Bezug auf den Gesang beschäftigen dich? Für wen wir singen? Was interessiert dich daran, vom Text zum gesprochenen Wort zu springen und von dort vielleicht weiter zum Singen?

___ RS: Nun, es ist ja nicht so, als gäbe es einen reibungslosen, linearen Übergang vom Text zur Sprache zum Gesang, eher finden sich Abgründe zwischen ihnen. Singt ein*e ausgebildete*r Sänger*in, tut sie*er das natürlich mit einer speziell ausgebildeten Stimme. Wenn sie*er aber 75 Minuten lang auf der Bühne steht und überhaupt nicht singt, dann ist das schon ein Statement, oder? Also wird sie*er singen. Ich habe nach Möglichkeiten gesucht, die Grenzen zwischen Sprache und Gesang aufzulösen, sie zusammenzubringen, und werde daran auch weiter arbeiten. Beim Scat-Gesang zum Beispiel – ein Haspeln mit Wiederholungen, etwa so *(murmelt bruchstückhafte Silben)*, kann ich bestimmte Konsonanten und Vokale verwenden, um mit dem Timbre und der Perspektive des Tons und des Wortes zu spielen, und es tatsächlich manchmal sehr instrumental klingen lassen. Das war eine schöne Art, mit der Grenze zwischen Sprechen und Singen zu spielen – es ist ziemlich einfach. Es ist schlicht verblüffend,

wie unterschiedlich die Sprech- und Singstimmen ausgebildeter Sänger*innen klingen, wie ein anderer Charakter, eine andere Persönlichkeit. Einer der interessantesten Aspekte an Molly Bloom ist, dass sie so viele verschiedene Personen zugleich ist, so viele verschiedene Frauen, aber auch so viele verschiedene Männer. Der Monolog ergründet Sex und Sexualität an sich, es geht nicht nur um die weibliche Sexualität. Sie spricht in diesem Monolog so viele Facetten, so viele Perspektiven an – indem sie singt, spricht, schreit, flüstert oder hinter vorgehaltener Hand schreit, ihre Stimme dämpft. Es gibt eine Vielzahl von Farben, Timbres, expressiven Gebrauchsweisen der Stimme und sehr deutlich voneinander unterschiedene Persönlichkeiten – und mit allen wollte ich mich im Monolog befassen.

___ BZ: Kannst du noch mehr darüber erzählen, wie du mit Musik arbeitest? Schreibst du Partituren?

___ EA: Nein, und ich arbeite auch nicht wirklich musikalisch: Es wäre irrwitzig, das zu behaupten. Ich würde sagen, ich arbeite grammatikalisch. Es geht wohl eher um die Struktur von Sprache, Sätzen und Absätzen als um die von Musik. Natürlich ist meine Arbeitsweise insofern schon musikalisch, als Sprache ja die gesamte Ausdruckswelt durchdringt. Mit Sicherheit ist sie rhythmisch. Wenn ich diese Videos mache, habe ich beim Einsatz von Klängen und Musik die größte Freude. Echt, das ist immer der Aufhänger. Ich erinnere mich noch, wie an der Kunsthochschule eine*r der Tutor*innen bei „Psycho" einfach mal die Tonspur stumm geschaltet hat, und der Film mit dem Wegfall des Soundtracks von Bernard Herrmann, der einem vorgibt, was man zu fühlen hat, plötzlich zu einem vollkommen nichtssagenden Ding wurde: gefühlsarm, kühl. Es gibt keine Spannung, keinen Horror mehr. Musik kann als emotionaler Stichwortgeber eingesetzt werden, um bestimmte Dinge richtig zu stellen – als solches ist sie ein sagenhaftes, und sagenhaft wirkungsvolles, Werkzeug. Ein großer Teil meiner Sachen beruht auf einem bestimmten Grad an Vertrautheit mit Musik, um jedoch genau damit letztlich zu brechen: Irgendein generischer Ausdruck wird zunächst nochmals bestätigt, um dann seine vertraute Verwendung versagt zu bekommen. Ich versuche auch immer, Tonaufnahmen davon zu machen, wie ich arbeite, nur das Klicken der Maus, die Tastatur, mein Schnauben und Husten. Es ist der Spaß an Schichtungen, der auch eng mit Technologie zusammenhängt: Ich schichte verschiedenen Lagen aufeinander, setze Klang- und Musikspuren zusammen, hebe bestimmte Aspekte hervor. Eine intensive Zeit wahnwitziger Pedanterie und Spannung.

___ BZ: Könntest du dir vorstellen, ein Solostück für einen Avatar zu schreiben oder zu arrangieren?

___ RS: Ja. Ich glaube, das ist tatsächlich sehr interessant, weil es hieße, mit einem zutiefst verstörenden Widerspruch zu spielen. Was die Stimme für mich so schwierig, aber auch so faszinierend macht, ist die inhärente, beunruhigend persönliche Ebene, auf der man mit ihr arbeiten kann. Genau die menschliche Fehlbarkeit, die Unvollkommenheit dieses Dings, das wir alle sind und was zu fühlen, darzulegen, zu erfahren uns solche Angst macht. Ich fände es spannend, auf diese sehr körperliche und intime Art mit Sprache für einen Avatar zu arbeiten, und könnte mir vorstellen, daraus eine formale Spannung aufzubauen – eine echt coole Idee.

___ EA: Vieles von dem, worüber wir gesprochen haben, passiert im Rahmen einer Aufführung und betrifft nicht unbedingt so etwas wie das, was man einer geliebten Person ins Ohr säuselt. Gesteigerte Künstlichkeit. Etwas aufzuführen bedeutet ja, es in einen Gegenstand zu verwandeln, der von einer Menge Leute gesehen, gehört und gefühlt wird. Perverserweise glaube ich, dass die Sachen, die ihre Künstlichkeit offen zur Schau stellen, den Weg zurück zu einem enormen Grad an Intimität eröffnen. Da kippt das Ganze. Als Teil des Publikums fällt es einem angesichts von etwas augenscheinlich Künstlichem möglicherweise leichter, loszulassen und zu entspannen, um dann mit etwas beängstigend Realem oder Verletzlichem konfrontiert zu werden, das in dieser Künstlichkeit enthalten ist. Dieses Hin und Her zwischen Künstlichkeit und materieller Authentizität – ein Körper, der einem was vorgaukelt – kann ziemlich unheimlich wirken, so dass einem ganz mulmig wird. Vielleicht ist es nicht so weit entfernt von dem, was im Theater passiert, oder sogar wenn, wie vorhin, eine*r der Solist*innen performt hat. Was bedeutet es, jemanden performen zu sehen? Es entzieht sich so herrlich der Erkenntnis. Was ist eine Performance? Was machen wir hier gerade?

___ RS: Ich fand interessant, was du über das Einklammern des Dings gesagt hast, darüber, es zu zwingen, es seinem Kontext zu entreißen und so einen neuen Rahmen zu schaffen, in dem man es betrachten muss, als sähe man es zum ersten Mal. Es läuft immer auf diese Nacktheit heraus, nicht? Du brichst die Fassade auf: etwas, das wir vielleicht als banal ansehen, das aber zu so viel mehr wird, wenn man es aufmerksam betrachtet und beachtet.

___ EA: Es geht auch darum, welche Erwartungen die Leute haben, an den Kontext, die Form, die Geschichte, das große Ganze. Und damit dann, reuevoll, etwas anderes zu machen, es zu zerbrechen, sich davon zu entfernen. Ich meine das jetzt nicht im abgedroschenen Sinn, sondern als die Art von Unbehagen, die dadurch entsteht, dass etwas, von dem man überzeugt war, dass es passieren würde, nicht eintritt. Vielleicht ist das jetzt wieder nur meiner Unkenntnis geschuldet, aber es geht darum, wie sich das wirklich anfühlte, wie deutlich das zu erkennen war, als einige Interpret*innen durch ihr Instrument gesprochen haben, als man hören konnte, wie sich diese kleine, piepsige Stimme ihren Weg durch das Blech gebahnt hat: der zögerliche, verletzliche Einblick in etwas, das hinter der Fassade einer virtuosen, eingeübten, echt grandiosen und unglaublichen Performance liegt. Aber in diesem Moment von „Ach, da sind sie!“ ist da plötzlich eine andere Person. Eine dritte Person. Es ist erschreckend, diese Art Emergenz mitzukriegen. Wie beim Corpsing (der Moment, in dem die Differenz zwischen einem Schauspieler und seiner Rolle zutage tritt, auch Titel der Ausstellung von Ed Atkins am MMK Frankfurt am Main Anfang 2017; d. Übers.), wenn jemand auf der Bühne seinen Text vergisst, oder sonstwie Scheiße baut, oder beide anfangen zu lachen, wenn es gar nicht vorgesehen ist. Der Moment, in dem so was passiert und man als Teil des Publikums nicht sicher sein kann, ob das Absicht war oder nicht.

___ BZ: Wäre es interessant für dich, deine Texte mal in der Form von Gesang oder eines Vortrags aufbereitet zu erleben? Du sprichst sie ja selbst. Was passiert, wenn jemand anderes sie liest?

___ EA: Das ist seltsam. Es kommt mir vor, als würde jemand meine Kleidung tragen oder in meinem Bett liegen. So „Was zur Hölle machst du hier? Machst dieses Ding? Das bin ich!“ Vielleicht ist es zu nah an mir dran. Ich hab da keine Distanz. Aber vielleicht sollte ich mehr riskieren. In der Hinsicht bin ich ein Feigling: Ich will nicht riskieren, dass jemand anderes Scheiße damit baut. Selber Scheiße zu bauen macht mir nichts aus.

Impressum

- Herausgeber: Berliner Festspiele
  Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH
  Gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

- Intendant: Dr. Thomas Oberender
- Kaufmännische Geschäftsführung: Charlotte Sieben
- Redaktion: Andrea Berger
- Übersetzung: Philipp Sack (small-time)
- Korrektorat: David Tushingham

- Kontakt:
  Berliner Festspiele, Schaperstraße 24, 10719 Berlin, T +49 30 254890
  www.berlinerfestspiele.de, info@berlinerfestspiele.de

- Grafik: Christine Berkenhoff, Berliner Festspiele,
  nach einem Entwurf von Studio CRR, Christian Riis Ruggaber, Zürich
- Druck: Medialis Offsetdruck GmbH, Berlin
- Papier: Biotop3 100 g / FocusArt Natural 135 g / Graukarton 300 g
- Schrift: LL Brown Regular
- 1. Auflage: 3000, November 2017

- © 2017. Berliner Festspiele, die Künstler*innen und Autor*innen. Alle Rechte vorbehalten.
  Abdruck (auch auszugsweise) nur mit Genehmigung der Herausgeber*innen, Künstler*innen und Autor*innen.

- Alle Abbildungen: © Courtesy Ed Atkins, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin, Cabinet Gallery, London, Gavin Brown's Enterprise, New York, Rome and dépendance, Brussels

- S. 17: Ed Atkins, still from "Good baby", 2017, HD video with stereo sound, 16 min loop
  S. 18–19: Ed Atkins, still from "Good bread", 2017, HD video with 4.1 surround sound, 16 min loop
  S. 20: Ed Atkins, still from "Good man", 2017, HD video with stereo sound
  S. 21: Ed Atkins, still from "Neoteny in Humans", 2017, HD video with stereo sound, 16 min seamless loop
  S. 22–23: Ed Atkins, still from "Good wine", 2017, HD video with 4.2 surround sound, 16 min loop
  S. 24–25: Ed Atkins, stills from "Neoteny in Humans", 2017, HD video stereo sound, 16 min seamless loop
  S. 26–27: Ed Atkins, still from "Good smoke", 2017, HD video with 4.1 surround sound, 16 min loop
  S. 28: Ed Atkins, still from "Good boy", 2017, HD video with stereo sound, 16 min loop

Edition 19
Jens Ullrich, *Refugees In A State Apartment* (2015)

Edition 20
Tankred Dorst, *Die Bilder an meiner Wand* (2015)

Edition 21
John Berger, *Ein Selbstportrait* (2016)

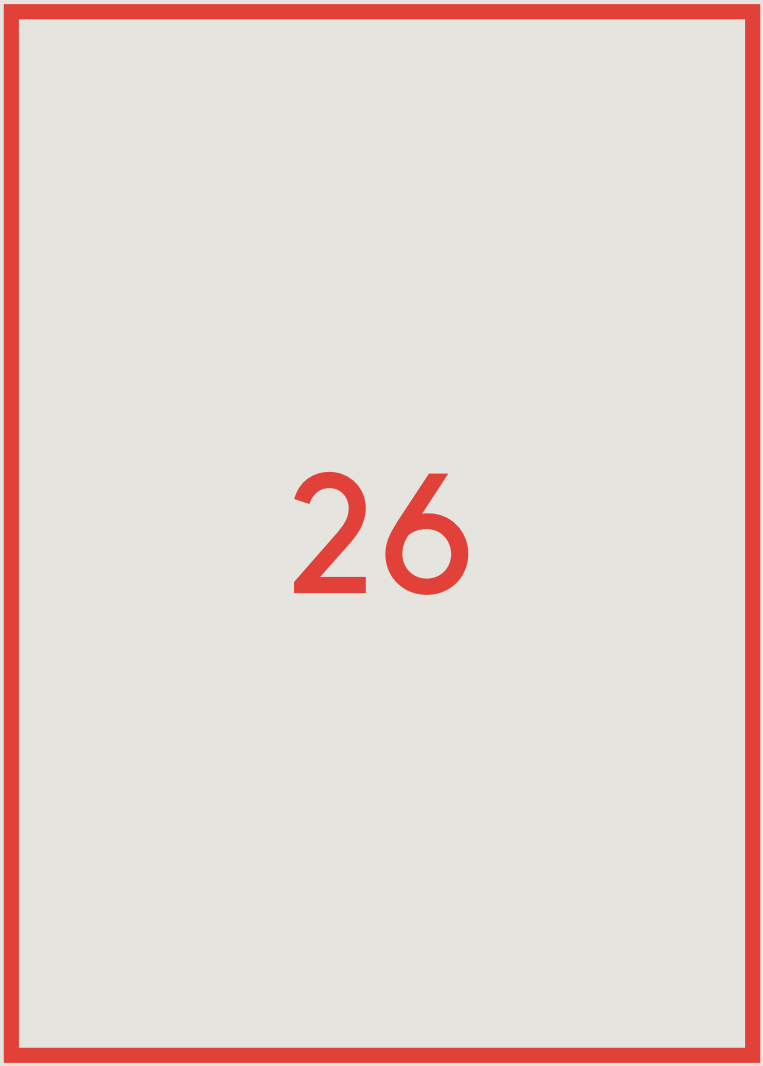
Edition 22
Isa Genzken, *Skizzen für einen Spielfilm* (1993)

Edition 23
Will Alexander, CAConrad, Monika Rinck, Lisa Robertson, *HERE! HERE! THERE!* (2016)

Edition 24
Arnon Grünberg, *Zerlegt!* (2016)
Anton Henning, *Some Day My Prince Will Come* (1997)

Edition 25
Taiye Selasi, *African Literature Doesn't Exist* (2013)
Matana Roberts, *Coin Coin* (2011–15)

Hg.



Berliner Festspiele