



Jenny Schrödl

Jenny Schrödl

## Stimmlichkeit und Weiblichkeit bei VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth

**D**ie Relation von Stimmlichkeit und Weiblichkeit stellt sich als ein heterogenes und vielschichtiges Feld dar, welches sehr unterschiedliche Themen und Diskurse beinhaltet: So umfasst es beispielsweise die Frage idealisierter Weiblichkeit im Feld der Rhetorik – bei gleichzeitigem Ausschluss konkret sprechender Frauen aus den öffentlichen Bereichen und Bildungsinstitutionen. Der Zusammenhang von Weiblichkeit und Stimmlichkeit beinhaltet zudem die Stilisierung und Imagination der weiblichen Stimme als des Anderen (des Logos, des Männlichen) in der abendländischen Geschichte, welche einerseits negativ-repressiv als Bedrohung und andererseits positiv-affirmativ als Befreiung phallogozentrischer Vorstellungen verstanden wird. Ebenso umfasst das Feld von Stimmlichkeit und Weiblichkeit (Re-)Aktualisierungen und Tradierungen von mit Stimmen verbundenen Weiblichkeitsklischees in Theater, Oper, TV, Film oder Internet, so zum Beispiel: die „reine, helle, glockenklare Kopfstimme“ als Bild der entsexualisierten Frau, die „tiefe, raue, rauchige Stimme“ als erotische Stimmlage der *Femme Fatale*, die „weiche, hohe, melodiose Stimme“ als Stimme der Mutter.

Hervorzuheben ist in dem Zusammenhang die performative Verfasstheit der mit der Stimme verbundenen Geschlechtlichkeit.<sup>1</sup> Mit stimmlicher Artikulation und auch mit der Nicht-Artikulation, mit dem Schreien, Sprechen und Schweigen werden Weiblichkeit, Männlichkeit, Geschlechterdifferenz und damit verbundene Hierarchien und Machtverhältnisse stets mit

hervorgebracht. Die geschlechtlich besetzte Stimme stellt keine naturgegebene und mithin unveränderliche Tatsache dar, sondern ein soziokulturelles Produkt, das aus einem Zusammenspiel von physischen und psychosozialen Elementen, sexuell-geschlechtlichen Sozialisierungen nach gesellschaftlich etablierten Rollenbildern, Normen und Idealen sowie Körper-techniken, vokalen Mustern und Technologien einer jeweiligen Zeit und Kultur resultiert.<sup>2</sup> Dies zu betonen, ist vor allem deshalb wichtig, da die soziokulturelle Konstitution und Formierung der Stimme weniger stark im kulturellen Bewusstsein verankert zu sein scheint als beispielsweise in Bezug auf Kleidung, Frisuren, Accessoires.

In den Performance- und Installationskünsten, in Bereichen des postdramatischen Theaters, des experimentellen Hörspiels und der neuen Musik spielt die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Stimmlichkeit und Weiblichkeit, mit der Frage nach Erscheinungsformen, Bedeutungen und Funktionen von weiblichen Stimmen eine wesentliche Rolle, welche von der Forschung bislang wenig beachtet wurde.<sup>3</sup> Dabei bewegen sich die künstlerischen Verhandlungen zumeist in einem kritischen Spannungsverhältnis zur hegemonialen Kultur und zum Alltagsverständnis des Stimmlichen. So ist beispielsweise an Performances und Audioarbeiten von Laurie Anderson zu erinnern, die mit stimmlichen Geschlechterwechseln vokale Weiblichkeits- wie auch Männlichkeitsklischees forciert ausstellt und parodiert. Ebenso ist an die Beschäftigungen mit dem Zusammenhang von weiblicher Vokalisation, Macht/Ohnmacht und Gewalt, beispielsweise bei Karen Finley oder Diamanda Galás, zu denken. Schließlich ist der Einsatz der Polyphonie bemerkenswert; bei dieser Erscheinungsform des Stimmlichen spielen einzelne Performerinnen (wie Meredith Monk, Isabelle Huppert oder Rachel Rosenthal) mit verschiedenen Stimm- und Geschlechterbildern, die traditionell dem vermeintlich anderen Geschlecht zugesprochen werden, und verwirren so auf akustischer Ebene eine einheitliche sowie eindeutige Darstellung und Wahrnehmung von Geschlecht.

In diesen Kontext sind auch einzelne Werke von VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth einzuordnen, die im Mittelpunkt meiner Überlegungen zum Verhältnis von Stimmlichkeit und Weiblichkeit stehen. Auch wenn es im Folgenden nicht um einen Vergleich geht, sei vorab zumindest eine wesentliche Gemeinsamkeit der drei sehr unterschiedlichen Künstlerinnen genannt: bei allen dreien geht es nicht um *die* weibliche Stimme, ebenso wenig wie um *die* weibliche Ästhetik.<sup>4</sup> Sondern es geht vielmehr um die Untersuchung von Mechanismen der Identitätserzeugung über die Stimme,<sup>5</sup> um das Re- und Dekonstruieren von mit der Stimme verbundenen Geschlechterstereotypen und Machtstrukturen, um Fragen weiblichen Schöpfer- und Künstlertums, die über das Sprechen und Schweigen verhandelt werden. Im Folgenden möchte ich anhand verschiedener Werke von EXPORT, Jelinek und Neuwirth ein Spektrum der Relation von Stimmlichkeit und Weiblichkeit aufzeigen und dabei auf vier Dimensionen eingehen: auf das weibliche Schöpfertum mit und ohne Stimme, auf weibliche Stimmen als Konstruktionen, auf vokale Grenzverwischungen zwischen den Geschlechtern und schließlich auf den Entzug weiblicher Stimmen.

## Weibliches Schöpfertum mit und ohne Stimme

Der Film *Die Schöpfung* (2010) von und mit Olga Neuwirth und Elfriede Jelinek setzt sich ironisch mit dem christlichen Schöpfungsmythos, der Genesis, auseinander, indem er das Thema weiblicher Schöpfung und Kreativität verhandelt.<sup>6</sup> Während Gottes Stimme erklingt und imposante Bilder von Feuer, Luft und Wasser gezeigt werden, erscheinen Neuwirth und Jelinek als schaffende Künstlerinnen: Man sieht und hört sie beim Sprechen und Musizieren; sie inszenieren sich als Schriftstellerin und Komponistin, indem sie beim Schreiben und Komponieren an ihren Schreibtischen in Szene gesetzt werden. Im letzten Drittel des Films steht die Aufforderung Gottes zur Zeugung und Vermehrung der Menschen im Raum und wird von den beiden Frauen zur Produktion ihrer künstlerischen Werke (re-)interpretiert. Dem empört frustrierten Ausruf Gottes: „Das sind die Zeugungen des Himmels und der Erde?“ stehen am Ende des Films die (mehr oder weniger) zufriedenen Gesichter Neuwirths und Jelineks über ihre schöpferischen Werke gegenüber.

Traditionell wird Kunst/Künstler in der abendländischen Kultur- und Kunstgeschichte als männlich entworfen: „Das Selbstverständnis des kunsthistorischen Diskurses“, schreibt Silke Wenk, „ist zentriert auf die Figur des männlichen Schöpfers; maßgeblich ist der weiße, heterosexuelle Mann“<sup>7</sup>. Und spätestens seit dem 17. Jahrhundert werden religiöse Vorstellungen der Schöpfung auf die Figur des Künstlers übertragen.<sup>8</sup> Darstellung verschiedener Mythen (wie des Pygmalionmythos oder auch biblischer Mythen) in Kunst, Literatur, Musik, Theater oder Film dienen immer wieder dazu, die traditionellen Positionen der Geschlechter in Bezug auf Schöpfer- und Künstlertum zu bestätigen, im kulturellen Bewusstsein festzuschreiben und zu naturalisieren:<sup>9</sup> also Schöpferkraft als männlich, passiv zu Formendes als weiblich. Andererseits finden sich in Geschichte und Gegenwart künstlerische Re-Visionen, De-Konstruktionen und Aneignungen solcher Mythen und damit verbundene Verschiebungen der primär männlichen Codierung von Schöpfer- und Künstlertum, wie es auch bei dem Film von Neuwirth/Jelinek der Fall ist. Die Künstlerinnen eignen sich die Erzählung der christlichen Schöpfung an, schreiben sich in sie ein, um sich selbst als Frauen in die Position des Schöpfer/Künstlers zu setzen.

Diese Aneignungsbewegung vollzieht sich im Film nicht nur visuell, sondern auch auf der Ebene des Sprechens und des Schweigens. In der ersten Szene, in der Jelinek auftritt, nimmt sie Gott das Wort aus dem Mund: Er sagt: „Am Anfang war das Wort...“ – und Jelinek übernimmt das Wort und spricht die ersten Zeilen aus ihrem Text *Mit der Zeit...* Der Duktus der Unterbrechung und der (veränderten) Fortführung der Rede des Anderen, wie ihn Jelinek in dieser Szene vollzieht, lässt sich als Übernahme männlich konnotierter Redestrategien verstehen und mithin als Aneignung des männlich konnotierten Ortes der Schöpfung. Dass die Wortgewalt und öffentliche Rede umkämpftes Terrain darstellen, von Macht- und Geschlechterverhältnissen durchzogen sind, mit ihrer Ungleichheiten produziert werden, wird in dieser verbalen Übernahmegeste von Jelinek deutlich. Zudem ist es der Revolver in Gottes Hand (sein Arm schwebt über Jelineks Kopf, und alsbald richtet er den Revolver auf sie), der die Dimensionen von Rhetorik, Macht, Gewalt und Geschlechterdifferenz assoziieren lässt.

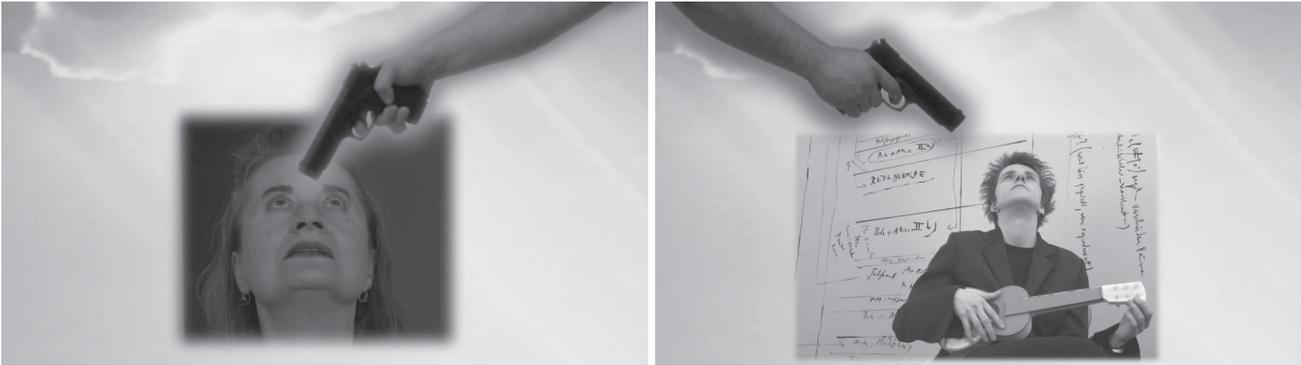


Filmstills aus Olga Neuwirth: *Die Schöpfung*, 2010

Der Revolver in Gottes Hand taucht auch in der Szene auf, in der das erste Mal Olga Neuwirth zu sehen ist – und zwar ist er ebenfalls direkt auf sie gerichtet. Neuwirth tritt dabei (wie auch in allen anderen Szenen des Films) schweigend auf. Sie erhebt keine Stimme und ergreift nicht das Wort wie Jelinek, sondern bleibt still. Was aber in den Situationen ihres Schweigens geschieht, ist, dass die akustisch-musikalische Dimension des Films in den Vordergrund rückt. So hören wir in der ersten Szene mit Neuwirth ihr Gitarrenspiel. Später, wenn sie am Schreibtisch beim Komponieren sitzt und Jelinek ebenfalls still am Computer in die Tasten schlägt, vernehmen wir verstärkt die Töne des Tippens ebenso wie die Musik Neuwirths, die in der Szene erklingt. Das Schweigen Neuwirths ist also kein einfach passives Zurückziehen, sondern hat vielmehr die Funktion der forcierten Betonung ihrer Schöpfung, der Musik. Schweigen, Nicht-Sprechen wird hier entsprechend zur souveränen Geste des Zeigens und Zu-Hören-Gebens eigener Schöpfung.

Gleichzeitig verweist (und unterläuft) Neuwirth mit dem Schweigen, mit dem bewussten Nicht-Einsetzen der Stimme, auf eine Hierarchie der auditiven Wahrnehmung und der akustischen Sphäre, in der die menschliche Stimme die oberste und scheinbar wichtigste Position einnimmt; erst beim Wegfall dieser bzw. beim bewussten Entzug des Stimmlichen vermögen auch die anderen akustischen Phänomene, wie Musik oder Geräusche, forcierter wahrnehmbar zu werden und über ihre rein ergänzende, unterstützende Funktion hinaus an Eigenwert und -macht zu gewinnen.

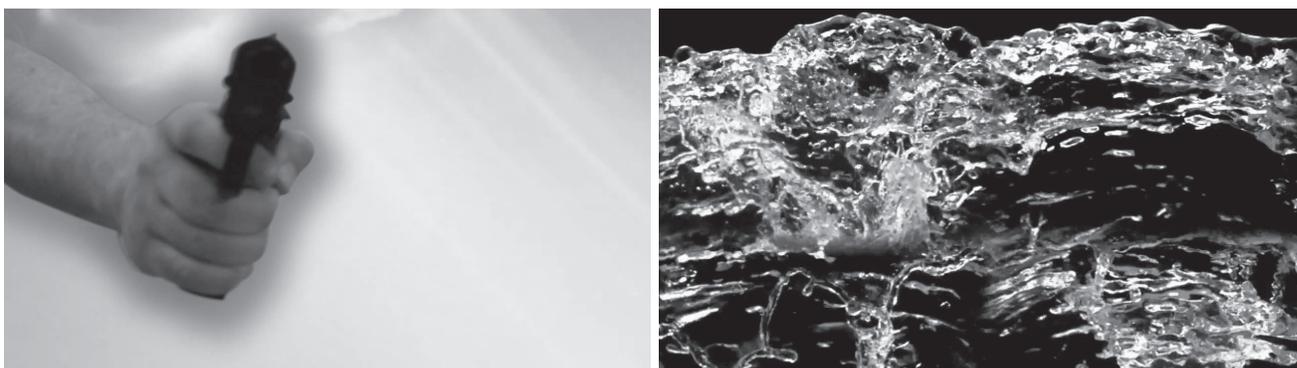
Weibliches Schöpfer- und Künstlertum stellt sich im Film *Die Schöpfung* also einmal mit und ohne Stimme dar; Jelinek und Neuwirth vermögen damit die verschiedenen Kunstformen – Wort/Literatur und Musik – zu symbolisieren, deuten im Film aber auch Verbindungslinien zwischen diesen Künsten an. Gleichzeitig verweist die Re-Inszenierung des Genesismythos sowie auch der gezogene Revolver in Gottes Hand mit einem Augenzwinkern darauf, dass die Frage nach weiblichem Schöpfertum immer noch eine umkämpfte und keineswegs beantwortete Frage darstellt.



## Weibliche Stimmen als Konstruktionen

Olga Neuwirth, Elfriede Jelinek und VALIE EXPORT verhandeln das Sprechen/Schweigen der Frau, die weibliche Stimme als ein Produkt und eine Konstruktion technischer und sozialer Einschreibungen sowie imaginärer Projektionen. Sie üben mithin Kritik an Naturalisierungen und Essentialisierungen des Weiblichen via Stimme, indem sie die Mechanismen der Identitätserzeugung und -tradierung ironisch, parodistisch oder körperlich-schmerzvoll bloßlegen und entlarven. VALIE EXPORT legt in verschiedenen vokalen Installationen und Filmen die technische und mechanische Bearbeitung der weiblichen Stimme explizit offen. In *Der Schrei* (1994), in *Glottis* (2007) sowie in *I turn over the pictures of my voice in my head* (2008) sind die Glottis und die sich öffnenden und schließenden Stimmlippen der Künstlerin zu sehen,<sup>10</sup> die durch ein tief in der Kehle eingeführtes Laryngoskop sichtbar werden. Während dieses Aufnahmegerät EXPORT in der Kehle sitzt, versucht sie gleichzeitig, sich zu artikulieren oder einen Text zu sprechen, mit je unterschiedlichem Erfolg: In *Der Schrei* gibt sie ausschließlich einen hohen, gebrochenen Ton von sich, in *I turn over the pictures of my voice in my head* spricht sie mit teils gebrochener und zittriger Stimme einen selbstverfassten Text.

Die technische Bearbeitung der weiblichen Stimme und des Sprechens werden in den Arbeiten EXPORTs also ganz explizit gemacht, sie ist immer (mit-)hörbar, so wie die Sichtbarkeit der Lauterzeugung überhaupt nur möglich ist durch das medizinische Gerät und das filmische Medium. Mithin grenzt sich die Künstlerin von einer Vorstellung quasi natürlichen Sprechens und Stimmlichkeit ab und thematisiert die (weibliche) Stimme als ein Produkt mechanischer Einschreibungen. Zugleich legt sie über den Einsatz des technischen Geräts aber auch eine Gewalt- und Verletzungsdimension nahe. Die kulturelle Einschreibung und technische Formierung des weiblichen Körpers und der Stimme ist mit EXPORT gesehen nicht ohne Gewalt, Repression und Verletzung denkbar. Diese Verletzung – und damit auch ein Schmerzpotenzial der Technologie – ist in den künstlerischen Arbeiten von EXPORT immer miterfahrbar, wenn das Sprechen der Künstlerin durch die Einführung des technischen



Geräts beeinträchtigt und behindert wird, Schluck- und Brechgeräusche sowie eine Zitterigkeit der Stimme hörbar werden.

Zudem werden die technisch-mechanischen Verfahrensweisen und Eingriffe mit unterschiedlichen Effekten und normativen Auswirkungen dargestellt: In *Der Schrei* geht es um die Produktion von Sprache und deren Verhinderung durch mechanische sowie psychische und politische Prozesse. Wie Frank Wagner darstellt, setzt VALIE EXPORT in *Der Schrei*

Kontrolle, Zurichtung und Zuschreibung ins Verhältnis zur menschlichen Artikulation. Es ist nicht ohne Hintersinn, dass es die Stimme einer weiblichen Person (der Künstlerin) ist, die sich nicht artikulieren kann und dennoch den gesamten Umgebungsraum dominiert. Am Beispiel der Frau, der psychisch Behinderten und der buddhistischen Mönche werden Unterdrückungsmechanismen thematisiert.<sup>11</sup>

Es steht also die repressive Dimension von kulturellen Systemen und technischen Verfahrensweisen im Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Im Gegensatz dazu thematisiert der Performancefilm *I turn over the pictures of my voice in my head* nicht allein eine negative, repressive Dimension mechanischer Prozesse, sondern auch eine produktive – insofern der mechanische Eingriff auch eine bestimmte Art von Stimmlichkeit, Sprachlichkeit und (geschlechtlicher) Identität produziert.

Während EXPORT sich mit der technisch-mechanischen Formierung und Konstruktion von weiblichen Stimmen auseinandersetzt, sind es bei Jelineks Texten vor allem mit der Stimme und dem Sprechen verbundene Weiblichkeitsklischees (ebenso wie Männlichkeitsklischees), die sie prononciert ausstellt und als Klischees entlarvt. So stellt sie beispielsweise in ihrem Essay zum Performancefilm von VALIE EXPORT *Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)* die hegemoniale Vorstellung eines öffentlichen Sprechens der Frau als unangenehm und unerwünscht dezidiert ironisch dar: „[...] das Sprechen der Frau wird nicht gehört, es wird in der Öffentlichkeit nicht gern gehört, denn es ist oft unangenehm, es klingt schrill, wir sind nicht daran gewöhnt, sie würde eine Gerät benötigen, die Frau, das ihre Stimme etwas dämpft“<sup>12</sup>. In der Re-Zitation der gängigen Vorstellung von der Stimmlage der Frau



als unangenehm und schrill und der gleichzeitigen ironisch-sarkastischen Verschiebung der Vorstellung wird diese als Klischee und mithin als eine soziokulturell erzeugte Imagination erkennbar gemacht.

Auch in ihrem frühen Werk *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* (1971/1974) spielt die Entlarvung von mit dem Sprechen und der stimmlichen Artikulation verbundenen Weiblichkeits- sowie Männlichkeitsklischees eine entscheidende Rolle.<sup>13</sup> Das Hörspiel besteht aus Episoden, in denen drei renommierte und stereotypisierte Paare auftreten: das Ehepaar Lindbergh, ein Dirigent und eine Ballerina sowie Tarzan und Jane. Unterbrochen werden die Szenen der drei Paare wiederholt durch zwei Männerstimmen, die über ihren Teint, über Schönheit, Blässe und Schminke sprechen. Das Stück ist dem ersten Anschein nach entlang konventioneller Geschlechterrollen und gemäß der traditionellen Geschlechterhierarchie organisiert. In den Worten Jelineks: „Die Männer sind kühne Eroberer, geniale Künstler oder animalische Naturburschen. Der Personenkreis um sie herum besteht aus Frauen, und die sind entweder sinnlich, häuslich oder sonst auch nicht viel.“<sup>14</sup>

Diese typisierte Darstellung der Figuren entlang konventioneller Geschlechterrollen trifft aber nur für den ersten Teil der Ballade zu. Denn über einen Stimmentausch nach dem ersten Drittel des Hörspiels, bei dem die männliche Figuren nun mit weiblicher Stimme sprechen und die weiblichen Figuren mit männlicher Stimme, geraten die Geschlechterrollen immer mehr ins Wanken, bis sie schließlich am Ende völlig getauscht sind. In der Travestie treten mit den Stimmen verbundene Geschlechterklischees verstärkt hervor. Dazu bemerkt Jelinek selbst: „Rollenklischees, die man gewöhnt ist und einer weiblichen oder männlichen Stimme zuordnet, werden plötzlich entlarvt als Klischees, wenn eine männliche Stimme ein weibliches Rollenklischee spricht und umgekehrt.“<sup>15</sup> So wird etwa der Geniekult des Dirigenten als männliches Stereotyp offensichtlich und gleichsam parodiert, wenn dieser mit weiblicher Stimme vorgetragen wird. Zudem geht es in dem Hörspiel nicht allein um die Entlarvung von geschlechtlichen Rollenklischees, sondern auch um die Offenlegung und Denaturalisierung von mit der Stimme verbundenen Weiblichkeits- und Männlichkeitsbildern, wie etwa: die



hohe Stimme als emotional, unsicher und weniger durchsetzungsfähig. Diese Vorstellung erfährt im Hörspiel durch den Stimmentausch ebenfalls eine Offenlegung als Klischee und wird zugleich Lügen gestraft, wenn nämlich die hohe, weibliche Stimme plötzlich als dominante und souveräne Stimme auftritt. Die stimmliche Verlautbarung fungiert schließlich in Jelineks Hörstück als performativer Akt, durch den eine bestimmte Geschlechtlichkeit überhaupt erst hervorgebracht wird: Mit der Übernahme der weiblichen Stimmen von den männlichen Figuren und der männlichen Stimme von den weiblichen Figuren stellt sich analog zur Stimmlichkeit auch eine jeweilige Geschlechtsidentität her. Über den Stimmentausch wird entsprechend das performative Prinzip der Konstruktion und Imitation von Weiblichkeit und Männlichkeit offensichtlich gemacht.

### Zwischen den Geschlechtern: weiblich-männliche Stimmen

Die Travestie allgemein und der Stimmentausch im Besonderen lassen aber nicht nur bestimmte Geschlechterklischees hervortreten, sondern eröffnen immer auch ein Potenzial der Öffnung der binären Geschlechterordnung, eine Möglichkeit der Verwischung der Grenzen zwischen den Geschlechtern. Bei Jelineks Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade* wird diese geschlechtliche Schwellensituation anhand der Figuren so dargestellt, dass diese sich plötzlich mit männlicher Stimme als männlicher empfinden bzw. einen Verlust ihrer Weiblichkeit spüren, zugleich aber noch im Duktus ihrer vorangegangenen Identität und Rollenvorstellung sprechen. Die männlichen und weiblichen Figuren mit gegengeschlechtlichen Stimmen befinden sich also sprichwörtlich zwischen den Geschlechtern, sind sowohl männlich als auch weiblich. Begehrensverhältnisse geraten ebenfalls ins Wanken, wenn die männliche Figur mit weiblicher Stimme plötzlich sagt: „Küss die Hand, schöne Frau“ – und mithin die heterosexuelle Ordnung geöffnet wird zu einem möglicherweise lesbischen Begehrensverhältnis. Insbesondere für die Zuhörenden gerät in den Situationen des Stimmentauschs die Wahrnehmung und Erkenntnis von eindeutiger Geschlechtlichkeit und Begehren der Figuren de-



zidiert ins Wanken: Ist Jane mit männlicher Stimme nun eine männliche oder weibliche Figur oder beides zugleich? Ist überhaupt die weich, melodisch und zurückgenommen klingende Stimme des männlichen Sprechers noch als männlich klassifizierbar und umgekehrt: ist die kräftig, lautstark und sonor klingende Stimme der weiblichen Sprecherin noch als weiblich zu bezeichnen? Ist der mit weiblicher Stimme gesprochene Satz des Dirigenten: „Ich küsst Ihren Mund, Madame“ nun Darstellung eines hetero- oder homosexuellen Begehrens? Die dargestellten Figuren sind also im Moment des Stimmentauschs nicht eindeutig im System binär organisierter Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität zuordenbar; sie sind weder eindeutig als männlich noch als weiblich klassifizierbar, sondern vielmehr in einem Sowohl-als-Auch. Mithin erfüllt der Stimmentausch die nach Marjorie Garber formulierte allgemeine Funktion der Travestie, nämlich „Kategorienkrisen“ anzuzeigen und zu bewirken: „Der Binarismus männlich/weiblich [...] wird im Transvestismus selbst in Frage gestellt oder ausgelöscht, und eine transvestische Figur [...] wird immer als Zeichen von Überdetermination fungieren“<sup>16</sup>.

Die Infragestellung und Öffnung der binären Geschlechterordnung durch die vokale Travestie wird allerdings in Jelineks Hörspiel bis zu einem gewissen Grad zurückgenommen; am Ende des Hörspiels werden wieder die Stimmen getauscht, sodass dargestellte Figur und eingesetzte Stimme in Hinblick auf die Geschlechtlichkeit wieder deckungsgleich sind, die Geschlechtsidentität auf diese Weise stabilisiert und für die Zuhörenden eindeutig kategorisierbar erscheint. Zugleich hat sich aber eine Veränderung der Geschlechterrollen zugetragen: Beide Geschlechter fallen am Ende des Hörspiels völlig aus ihren vordefinierten Rollen – die weiblichen Figuren treten nun selbstbewusst, fordernd und aktiv auf, die männlichen Figuren hingegen unsicher, passiv und aufs Häusliche beschränkt. Es hat also eine wesentliche Veränderung der Geschlechterrollen stattgefunden, und dennoch zeigen nach Jelinek bestimmte Weiblichkeits- und Männlichkeitsklischees eine Hartnäckigkeit und Unveränderlichkeit, nur dass sie jetzt vom je anderen Geschlecht dargestellt und vertreten werden. In diesem Sinne verlangt am Schluss beispielsweise die Ehefrau Lindberghs von ihrem Mann, dass er die Welt erobern solle; Lindbergh hingegen will nun zu Hause bleiben statt die Welt

zu entdecken. Jelinek macht damit deutlich, dass die geschlechtlichen Rollenvorstellungen und Geschlechterhierarchien nicht einfach von der Anatomie, von einem biologischen Geschlecht abhängig sind, sondern von beiden Geschlechtern gleichermaßen beansprucht, unterstützt und tradiert werden. Vor allem aber erscheint im Hörspiel auffällig, dass zwar ein Geschlechterrollentausch über den Stimmentausch stattgefunden hat, aber das binäre System, die komplementäre Zweigeschlechtlichkeit bestehen bleibt. Mit anderen Worten: Jelinek weist mit ihrem Stück das subversiv-kritische Potential der Travestie in seine Grenzen, indem sie dem vokalen Tausch zwar ein veränderndes und kritisch-entlarvendendes Potenzial zugesteht, aber keinesfalls eine fundamentale Verschiebung der binär und hierarchisch strukturierten Geschlechterordnung.

## Weibliche Stimme auf Entzug

In dem bereits erwähnten Performancefilm *I turn over the pictures of my voice in my head* von VALIE EXPORT sucht die Künstlerin die Stimme sprachlich-reflexiv fassbar zu machen: sie spricht in ihrer Stimme über die Stimme, misst ihr verschiedene Eigenschaften und Bedeutungen zu, so wie EXPORT das Verhältnis zur eigenen Stimme wie zu anderen Stimmen thematisiert. Zum Schwerpunkt dieser Arbeit wird also die Stimme selbst, bildlich durch die Visualisierung des Artikulationsprozesses im Körper der Künstlerin, tonal durch die Stimme der Künstlerin und sprachlich durch die Reflexionen der Künstlerin. Die Vorstellung der Stimme, welche EXPORT damit entwirft, stellt eine Paradoxie dar, die auf folgende Formel gebracht werden kann: Die Stimme – und damit verbunden: die weibliche Stimme – ist in ihrer exponierten Präsenz stets absent. Sie lässt sich trotz ihrer betonten Anwesenheit nicht greifbar machen, entzieht sich vielmehr einer umfassenden und eindeutigen Definition ebenso, wie sie sich der vollständigen Verfügbarkeit durch das (sprechende) Subjekt entzieht. In EXPORTs Worten aus dem Performancefilm: „die Stimme gehört einem nicht“ oder „Sie ist nicht mein Eigen. Sie spricht von selbst.“ „Ich sehe die Bilder meiner Stimme im Kopf / ich drehe die Bilder meiner Stimme im Kopf / ich kann diese Bilder nicht fixieren. Die Stimme ist der Riss.“ – sind die letzten Worte der Künstlerin im Film.

Die sprachliche Annäherung an die Stimme führt also nicht zu einer kategorialen oder definitorischen Fassbarkeit des Phänomens, sondern zur Markierung seiner Präsenz bei gleichzeitiger Absenz. Im Anschluss an Doris Kolesch könnte man die Stimmvorstellung von EXPORT folgendermaßen zusammenfassen: „Die Stimme ist atopisch, sie widersetzt sich systematischer Definition und Klassifikation, sie entzieht sich einer eindeutigen Verortung.“<sup>17</sup> Der Entzug wird auch in Bezug auf die weibliche Stimme und weibliche Identität markant. Werden mit der Stimme im Performancefilm zwar bestimmte Identitätsmerkmale in Szene gesetzt (Geschlecht, Alter, Herkunft), so wird doch keine komplexe Psychologie der sprechenden Person inszeniert. Weder werden bestimmte Weiblichkeitsbilder dargestellt noch spezifische Emotionen oder psychologische Eigenheiten. Mit anderen Worten: als Zuhörende

erfahren wir nichts – oder nicht viel – über die sprechende Person VALIE EXPORT. Wie in vielen anderen ihrer Werke entwirft die Künstlerin auch in diesem Performancefilm kein „positives“ Selbstbild, kein „positives“ Weiblichkeitsbild (via Stimme oder Bild), sie lässt – wie Frank Wagner sagt – „kein Bild einer greifbaren Identität“<sup>18</sup> entstehen. Man könnte hingegen sagen, dass sie sich im Verschwinden und im Entzug inszeniert. In diesem Sinne stellt Christina von Braun die Selbstdarstellung von EXPORT in der Auslöschung und im Verschwinden heraus, wobei von Braun dies vor allem mit einem Entzug des männlich konnotierten Blickregimes und der Objektmachung der Frau bzw. des Weiblichen in Zusammenhang stellt:

So ist es nicht erstaunlich, daß das „eigene Bild“, das Frauen produzieren – ob als Künstlerin oder etwa als Symptombildung – sehr oft auf Formen des Verschwindens oder der Auflösung verweist. [...] Hinter jeder dieser sehr unterschiedlichen „weiblichen“ Erscheinungsformen steht die Aussage: Ich bin erst dann, wenn ich deinem Blick sein Omnipräsensphantasma genommen habe; und ich nehme es dir, indem ich – dein Kunstwerk – mich vor deinen Augen auflöse, mein Verschwinden inszeniere.<sup>19</sup>

„Weibliche Stimme auf Entzug“ lässt sich also in doppelter Hinsicht verstehen: Zum einen geht es um die Verweigerung und den Entzug einer Objektmachung der Frau durch vokale Artikulation und Wahrnehmung; zum anderen geht es um die Fraglichkeit eines klar erkennbaren und definierbaren Begriffs von „weiblicher Stimme“ überhaupt. Die Stimmen, die in VALIE EXPORTs, Elfriede Jelineks und Olga Neuwirths künstlerischen Werken inszeniert, zur Sprache und zu Gehör gebracht werden, entziehen sich immer auch einer klaren und eindeutigen Definition und Erkenntnis darüber, was überhaupt eine „weibliche Stimme“ ist oder sein soll.

## Anmerkungen

- 1 Vgl.: Schrödl, Jenny: *Erfahrungsräume. Zur Einführung in das Kapitel*. In: Kolesch, Doris / Pinto, Vito / Schrödl, Jenny (Hg.): *Stimm-Welten*. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: Transcript 2009, S. 145-156, insbes. S. 152-154; Schrödl, Jenny: *Vokale Travestien. Zu stimmlichen Geschlechterperformances auf der Bühne*. In: Bischoff, Doerte / Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006, S. 377-396, insbes. S. 379-382.
- 2 Vgl.: Dunn, Leslie C. / Jones, Nancy A.: *Introduction*. In: Dunn, Leslie C. / Jones, Nancy A. (Hg.): *Embodied Voices. Representing female vocality in western culture*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1994, S. 1-13, S. 2-3.
- 3 Dies betrifft vor allem die Erforschung der Sprechstimme bezüglich Weiblichkeits- bzw. Geschlechterinszenierungen. Wenige Ausnahmen sind u.a.: Dreyse, Miriam: *Die stimmliche Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlechteridentitäten auf der Bühne*. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2002, S. 81-91; Finter, Helga: *The Body and its Doubles: On the (De-)Construction of Femininity on Stage*. In: *Women & Performance. Staging Sound* 18 (1997), S. 119-141; Schrödl, Jenny: *Vokale Travestien*, S. 383-396.
- 4 In diesem Sinne behauptet etwa Maria-Regina Kecht in Bezug auf Jelinek, dass es kein explizit „weibliches“ Schreiben bei Jelinek gebe. Vgl.: Kecht, Maria-Regina: *Das Nicht-Sprechen/Schweigen der Frau bei Elfriede Jelinek*. <http://ach-stimme.com/?p=844> (7.5.2012).
- 5 Vgl. in Bezug auf VALIE EXPORT: Wagner-Kantuser, Ingrid: *Interventionen. Feminismus als Methode*. In: Ebert, Hildtrud (Hg.): *VALIE EXPORT. Mediale Anagramme*. Berlin: Vice Versa 2003, S. 163-174, S. 172.
- 6 Der Film *Die Schöpfung* entstand im Kontext der Langen Nacht der Kirchen 2010 und wurde im Schwerpunkt *Himmel und Haydn* in der Pfarre Eisenstadt Oberberg am 28.5.2010 uraufgeführt. Musik und Idee: Olga Neuwirth; mit Olga Neuwirth, Elfriede Jelinek, Erwin Steinhauer (als Stimme Gottes) und Gerhard Krammer (als die Stimme von Gottes Assistent). Der Film ist unter folgendem Link abrufbar: <http://blip.tv/lillevan/die-schoepfung-the-creation-3905054> (19.4.2012).
- 7 Wenk, Silke: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit*. In: Hoffmann-Curtius, Kathrin / Wenk, Silke (Hg.): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 12-29, S. 12.
- 8 Vgl.: Ebd., S. 24.
- 9 Vgl.: Ebd., S. 17.
- 10 Die Installation *Der Schrei* wurde erstmals 1994 gezeigt im Rahmen der Ausstellung *GEWALT/Geschäfte – Eine Ausstellung zum Topos der Gewalt in der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung* in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (Berlin). Die Installation *Glottis* wurde 2007 bei der 52. Biennale von Venedig ausgestellt. Der Performancefilm *I turn over the pictures of my voice in my head* entstand aus der Performance *The Voice as Performance, Act and Body*, die ebenfalls auf der 52. Biennale von Venedig aufgeführt wurde.
- 11 Wagner, Frank: *Strukturelle Gewalt oder Macht der Strukturen. Fünf große Rauminstallationen von VALIE EXPORT*. In: Ebert, Hildtrud (Hg.): *VALIE EXPORT. Mediale Anagramme*, S. 139-146, S. 140. Neben einer Projektion von EXPORTs *Glottis und Kehle* umfasst die Installation *Der Schrei* eine zweite Projektion von elektroakustischen Sprachaufzeichnungen psychisch Behinderter sowie eine Ölwanne, auf die ein Laser tibetanische Schriftzeichen zeichnet. Es handelt sich dabei um Auszüge aus einer Lehre von buddhistischen

- Mönchen, welche seit der Besetzung Tibets durch die VR China verboten sind.
- 12 Jelinek, Elfriede: Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (*ach, Stimme!*) Zu Valerie Exports Performancefilm „I turn over the pictures of my voice in my head“. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fvaliest.htm#top>, datiert mit 2008 (19.4.2012).
  - 13 Jelinek, Elfriede: *Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* (1971). In: Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay*. Schwifting: Schwiftinger Galerie Verlag 1980, S. 16-48. Ich beziehe mich in meinen Ausführungen aber auf das 1974 zum ersten Mal ausgestrahlte Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. Regie von Heinz Hostnig. Erstsending: 27.3.1974 auf NDR 1.
  - 14 Jelinek, Elfriede: *Einführung zu Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. Manuskript des Hörspielfea-  
tures, Sendung am 14.1.1990, SDR 2, S. 1.
  - 15 Zitiert n.: Koller, Doris: *Entmythisierung des Alltags. Das Hörspielwerk Elfriede Jelineks 1972-1992*. <http://epub.uni-regensburg.de/10608/>, S. 402 (7.5.2012).
  - 16 Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1993, S. 31.
  - 17 Kolesch, Doris: *Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen*. In: Früchtl, Josef / Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 260-275, S. 261-262.
  - 18 Wagner, Frank: *Strukturelle Gewalt oder Macht der Strukturen*, S. 141.
  - 19 Vgl.: Braun, Christina von: *Warum etwas zeigen, was man sehen kann?* In: *Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (Hg.): *Split: Reality VALIE EXPORT*. Wien: Springer 1997, S. 6-14, S. 14.

## Diskussion

**Teresa Kovacs:** Sie sind in Ihrem Vortrag auf VALIE EXPORTs *Der Schrei* eingegangen. Wie verhält es sich aber bei *Die Macht der Sprache*? Hier filmt EXPORT männliche Stimmbänder. Gibt es zwischen den beiden Werken Differenzen?

**Jenny Schrödl:** Ich muss gestehen, dass ich diese Arbeit nicht kenne. Ich habe mich auf das weibliche Sprechen im Film konzentriert. Vielleicht können Sie kurz sagen, worum es bei dem Werk, auf das Sie Bezug nehmen, geht.

**Teresa Kovacs:** In *Die Macht der Sprache* filmt sie einen Mann, der zu sprechen versucht und dabei die gleichen Probleme hat wie EXPORT selbst.

**Jenny Schrödl:** In *Der Schrei* filmt sie nicht nur sich selbst und ihren Sprechvorgang, sondern es werden zudem psychisch Kranke und tibetanische Mönche, die Schriftzeichen auf eine Ölwanne projizieren, gezeigt. Alle drei, die Frau und die männlich konnotierten Parts, stehen für eine bestimmte Form der Repression und Ausgrenzung. Einerseits ist diese Ausgrenzung geschlechtlich konnotiert. Zugleich geht es aber auch um das Aufzeigen einer bestimmten repressiven Dimension innerhalb von Kulturen, die unterschiedlich funktionieren: einmal geschlechtlich, einmal zwischen Normalsein und Wahnsinn oder zwischen verschiedenen Religionen. Solche Systeme sucht EXPORT. Diese Innensicht ihres Körpers wiederholt sie in verschiedenen Arbeiten.

**Jeremiah Haidvogel:** Ich würde gerne zu dem Film *Die Schöpfung* noch einige Nachträge machen. Die Fokussierung auf die Musik von Olga Neuwirth hat mich an die Filme von Michael Haneke erinnert, bei denen oftmals nur Musik, die im Film gespielt oder angehört wird, erklingt. Zu dieser Art von doppelter Präsenz, also dass die Komponistin anwesend ist, aber nicht spricht, gibt es in der Psychologie ein Äqui-

valent. Es gibt das Phänomen, dass jemand in Folge einer Traumatisierung seine Sprache verliert oder nur noch zu ganz bestimmten Personen spricht. Es entsteht ein Hierarchieverhältnis, das davon geprägt ist, wer wen hört, wer sich artikulieren kann. Im Film müsste es auch Möglichkeiten des non-verbale Sprechens geben. An sich habe ich es aber so empfunden, dass das Herausarbeiten des Nicht-Sprechens ein machtvolles Sich-Entziehen sein kann, bei dem man sich auf andere Weise artikuliert.

**Jenny Schrödl:** Ich denke, das Schweigen tritt im Film in der Relation zu Jelinek auf. Jelinek spricht im Gegensatz zu Neuwirth. Bildlich sind die Künstlerinnen aber sehr ähnlich inszeniert, entweder neben- oder hintereinander. Sie werden in ähnlichen Situationen gezeigt, sodass sie vergleichbar werden. Daher tritt Neuwirths Schweigen nochmals anders auf: Man fragt sich als Rezipient, warum sie schweigt. Man kann den Film durchaus so verstehen, dass Jelinek und Neuwirth jeweils ihre Kunstform repräsentieren. Dann macht das – für mich zumindest – absolut Sinn.

**Jeremiah Haidvogel:** So wird das Handeln zum Sprechen. Das künstlerische Schaffen tritt an die Stelle des Verbale.

**Jenny Schrödl:** In meiner Forschung habe ich mich viel mit Hierarchien innerhalb akustischer Sphären in der Kulturgeschichte bzw. unserer heutigen Gegenwartskultur beschäftigt. Es ist noch auf einer anderen Ebene erstaunlich, welche Rolle Musik, Geräusche und Klänge spielen, nämlich dass sie in bestimmten Konstellationen eben nicht bewusst wahrnehmbar sind.

**Stefan Drees:** Ich möchte mich an den Gedanken, dass die Aktion an die Stelle der Stimme tritt, anschließen – vor allem bei Neuwirth. *Die Schöpfung* steht in einer ganzen Reihe von Wer-

ken, die sich mit dem künstlerischen Schaffen auseinandersetzen. Angefangen hat alles mit einer Theatermusik zum *Don Giovanni Komplex*, bei dem sie nur auf der Bühne saß und schrieb, wobei das Schreiben akustisch verstärkt wurde. Sie hat keinerlei Musik gemacht, sondern wirklich nur geschrieben. Das Kratzen der Feder auf dem Papier war der Klang, das Werk, das in dem Moment entstand. Des Weiteren gibt es eine

Klanginstallation, bei der sie einen Satz ihres Trompetenkonzerts komponiert. Sie schreibt es nieder, und man hört als elektronischen Klang Fragmente aus dem natürlich schon längst geschriebenen Konzert, die sie so verarbeitet hat, dass der Eindruck entsteht, als würde man in ihren Kopf hineinsehen. Die Thematisierung des Schaffensprozesses spielt bei Neuwirth seit 2006 eine immens große Rolle.