



Michaela Wunsch

Michaela Wunsch

## „Der Lebensatem ist ihre Quelle“ – Die Stimme als Objekt des Unheimlichen und der Angst

*Die widerspenstige Stimme, die gespaltene Stimme.*

*Die Stimme ist Suture, die Stimme ist Naht, die Stimme ist Schnitt, die Stimme ist Riß, die Stimme ist meine Identität, sie ist nicht Körper oder Geist, sie ist nicht Sprache oder Bild, sie ist Zeichen, sie ist Zeichen der Bilder, sie ist ein Zeichen der Sinnlichkeit. Sie ist ein Zeichen der Symbole, sie ist Grenze. Sie spricht den „gespaltenen Körper.“, sie ist in der Kleidung des Körpers verborgen, sie ist immer woanders. Der Lebensatem ist ihre Quelle.....<sup>1</sup>*

**D**ie Stimme ist immer woanders, sie ist weder Körper noch Geist. Das Verstörende an EXPORTs Performance *the voice as performance, act and body*, die 2007 auf der Biennale von Venedig aufgeführt wurde und aus der der Film *I turn over the pictures of my voice in my head* (2008) stammt, ist, dass die Stimme hier sehr wohl Teil des Körpers ist, die Worte der Sprecherin versiegen bei dem Satz „Der Lebensatem ist ihre Quelle“, weil das Laryngoskop in ihrem Hals ihr den Atem nimmt. Der anatomische, fleischliche Ursprung des Lauts, aus dem die Stimme geformt wird, verborgen im Körper, „im Geheimen“, dem Blick nicht zugänglich, scheint hier ausgestellt zu werden und in Gegensatz gestellt zu der Stimme, die auch Geist ist

oder Diskurs, die oft als gesprochene Worte von woanders zu kommen scheint, abgeschnitten von einer körperlichen Dimension. Man kann diese Gegenüberstellung als eine ironische Reflexivität auch auf EXPORTs frühere und andere feministische Arbeiten lesen, in denen das Ausstellen insbesondere des weiblichen Körpers eine Provokation implizierte. Denn in dieser Arbeit wird der fleischliche, weiblich konnotierte Anteil der Stimme zwar provokativ sichtbar, jedoch unterläuft der theoretisch versierte Text die Annahme, dass diese Provokation subversiv wirken könnte. Die folgenden Ausführungen sollen jedoch nicht in erster Linie diese Arbeit als einzelne oder im Kontext von EXPORTs Werkgeschichte analysieren, sondern den vermeintlichen Dualismus zwischen einem physischen Ursprung der Stimme und einem geistigen metaphysischen Diskurs aufzeigen. Es soll zunächst herausgearbeitet werden, dass auch die Stimme als Träger von Worten und Sinn einen unheimlichen Anteil hat.

## Die körperlose, unheimliche Stimme

Michel Chion nennt die körperlose Stimme in seiner Abhandlung zur Stimme im Kino „akusmatisch.“<sup>2</sup> Obwohl die Stimme ohne Körper – oder vielleicht auch gerade deshalb – unheimlich ist, nehmen wir sie nach Chion „ursprünglich“ auf diese Weise wahr. Er behauptet, dass entgegen der Annahme, dass Körper und Stimme selbstevident und natürlich zusammengehören, Kinder primär die Stimme als etwas vom Körper Getrenntes wahrnehmen. Es bedarf daher einer strukturalen Operation, um diese beiden Instanzen zusammenzuführen. Diese Operation hinterlässt eine Wunde, und der Tonfilm weist auf die Narbe der Naht (suture), die diese Wunde zu schließen versucht und die auch in EXPORTs Text im Film erwähnt wird. Nach Chion verdeutlicht insbesondere Alfred Hitchcocks Film *Psycho* (USA 1960) zwei unmögliche Vernähungen: das verschlungene Paar der Urszene und das Paar von Körper und Stimme, die auf gewisse Weise zusammen gehören. Eine Szene im Film „horcht“ zurück zur Urszene: Nachdem vermeintlich Normans Mutter Marion Crane (Janet Leigh) ermordet hat, gibt es einen Dialog zwischen Norman (Anthony Perkins) und der Stimme seiner Mutter, die das Publikum hört, aber noch keinem Körper zuordnen kann. Norman kündigt seiner Mutter an, sie im Keller vor der drohenden Polizei zu verstecken. Das Publikum hört die Stimme der Mutter rufen, dass Norman sie nicht anfassen solle, und sieht anschließend aus einer fast unmöglichen Vogelperspektive, wie Norman seine Mutter die Treppe hinunter trägt.

Man sieht nicht viel mehr als zwei miteinander verschlungene Körper, weder Norman noch seine Mutter sind im Detail zu erkennen. Dass man das Paar nur von oben sieht, hatte nach Hitchcock den Grund, dass das Publikum nicht sehen durfte, dass die Mutter bereits tot ist. Diese undeutliche Sicht stellt jedoch die Sicht auf die Urszene insofern nach, als dass diese ebenfalls mit einem Unwissen und dem Hören verbunden ist.

Die Urszene bezieht auch nach Dolar auf die Stimme, die sich durch die Zeitlichkeit der Nachträglichkeit auszeichnet, der zeitlichen Verzögerung zwischen Wahrnehmung und Verständnis, wie Freud insbesondere anhand der Fallgeschichte des Wolfsmanne gezeigt hat.<sup>3</sup>

„Es gibt eine Stimme, die ein Rätsel oder ein Trauma darstellt, weil sie überdauert, ohne verstanden zu werden, es gibt eine Zeit der Subjektwerdung, die genau die Zeitspanne zwischen dem Hören der Stimme und ihrem Verstehen ist – und das ist die Zeit der Phantasie.“<sup>4</sup> Diese Phantasie oder dieses Phantasma bleibt auch dann bestehen, wenn der unverstandenen Szene nachträglich Sinn verliehen wird. Eine Deutung oder Lösung, die behauptet, „das ist es ja, so war es“, führt nicht zu seiner Auflösung. Das Publikum von *Psycho* wartet nun während des gesamten Films gespannt auf die Lösung, die es am Ende vorgeführt bekommt: die Mutter ist bereits tot, und die Stimme, die vermeintlich ihr gehörte, existiert lediglich in Normans Kopf. Das, was man eigentlich begehrt, eine Lösung des Rätsels um Normans Mutter, erweist sich hier als wenig beruhigend, wie auch Slavoj Žižek über die Schlussequenz von *Psycho* schreibt:

[...] die Erklärung, die zum Geheimnis der Mutter gegeben wird, schlägt ins Gegenteil um und unterminiert jeden Begriff personaler Identität. [...] In Gestalt des Blicks des Anderen konstatiert Hitchcock eine Verwandtschaft jenseits der Identifikation mit *personae* aus der diegetischen Realität: Die dort auftretende Beklommenheit entspricht exakt der Ambiguität, durch die sich der deutsche Ausdruck *das Unheimliche* auszeichnet.<sup>5</sup>

Es handelt sich um eine unmögliche Schließung oder Zusammenführung, wenn die Stimme von Normans Mutter einen Körper „findet“. Während sich die Stimme ohne Körper wie ein Gespenst in einem Zwischenraum befindet und ihr ähnlich wie dem Gespenst übernatürliche und böse Kräfte zugesprochen werden,<sup>6</sup> müsste eine „Deakusmatisation“, d.h. der Moment, in dem der Stimme ein Körper gegeben wird, dazu führen, dass sie weniger bedrohlich und mächtig erscheint und verwundbar wird.<sup>7</sup> Das Gegenteil ist jedoch der Fall.

Was hat *Psycho* nun mit EXPORTs Film zu tun? Einerseits gibt ihr Film vor, das zu zeigen, was am Ursprung der Stimme ist, den Körper mit der Stimme zu vernähen, ihr ein Bild zu geben, das zu zeigen, „das man sonst kaum je zu sehen kriegt.“<sup>8</sup> Hier hätten wir es wieder mit einer Unmöglichkeit zu tun wie der, die Stimme zu hören, die sich nur in dem Kopf von einer Person befindet oder die unmögliche Sicht auf die Urszene. Denn nach Dolar ist „der Ursprung der Stimme [...] niemals zu sehen, sie entspringt einem geheimen, strukturell verborgenen Innern und kann nie dem entsprechen, was wir zu sehen bekommen.“<sup>9</sup>

Was bekommen wir nun bei EXPORT am (unmöglichen) Ursprung der Stimme zu sehen? Jelinek beschreibt in ihrem Text zu dieser Arbeit die Ansicht auf die Stimme als eine Umstülpung von Innen nach Außen, als eine Entblößung der „Stimm-Schamlippen [...], umtost von Speichel, von Säften, die das einzige Repräsentationsmittel der Frau sind, etwas Flüssiges, das man sonst kaum je zu sehen kriegt.“<sup>10</sup>

Diese Rückkehr in den weiblichen Schoß durch den Schlauch des Laryngoskops ist unheimlich, nicht nur weil etwas Unbelebtes in etwas Belebtes dringt, wie Jelinek ebenfalls bemerkt und wie auch Freud das Unheimliche charakterisiert, sondern vor allem durch diese vermeintliche Rückkehr zu den weiblichen Genitalien, die nach Freud unheimlich wirken:

Das Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkindes, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst geweilt hat. „Liebe ist Heimweh“ behauptet ein Scherzwort, und wenn der Träumer von einer Örtlichkeit oder Landschaft noch im Traume denkt: Das ist mir bekannt, da war ich schon einmal, so darf die Deutung dafür das Genitale oder den Leib der Mutter einsetzen. Das Unheimliche ist also auch in diesem Falle das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe „un“ an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung.<sup>11</sup>

Unheimlich ist etwas also nicht nur dann, wenn etwas wiederkehrt, sondern wenn etwas Verdrängtes wiederkehrt. Warum aber können der Anblick und die Assoziation mit weiblichen Genitalien und der Stimme unheimlich sein? Was genau ist in dem Kehlkopf zu sehen? Die Stimmlippen, die sich bewegen, auf- und zugehen. Lacan beschreibt in der XVII. Sitzung im Angstseminar die Lippen (zwar des Mundes) aber wie folgt: „Dass die Lippe uns das Bild eines Randes repräsentiert, dass sie selbst die Verkörperung, [...] eines Schnitts ist, ist durchaus geeignet, uns das Gefühl zu vermitteln, wir seien auf gesichertem Terrain.“<sup>12</sup>

Dass wir uns auf gesichertem Terrain befinden, was soll das bedeuten? Lacan kommt im nächsten Abschnitt auf die Ebene der signifikanten Artikulation, auf die „am stärksten an den Schnitt gebundenen Phoneme“, die „in ihrem basalsten Grundstock im Wesentlichen auf der Ebene der Lippen moduliert werden.“<sup>13</sup> Sprechen ist also bereits durch die Artikulation von Worten mit einer Trennung, einem Schnitt verbunden, dem Öffnen und Schließen der Lippen, verdoppelt in EXPORTs Film durch das Öffnen und Schließen der Stimmlippen, die die Assoziation von sich öffnenden und schließenden Schamlippen wecken, was allein durch den Verfremdungseffekt unheimlich wirkt. Lacan assoziiert ebenfalls den Schnitt, den die Lippen bilden, mit der Geburt, die er jedoch nicht als Trennung von der Mutter beschreibt. In der IV. Seminarsitzung schreibt Lacan zum Unheimlichen und dem von Freud angesprochenen Heimweh nach dem Mutterschoß, dass dies nicht das ist, was die Angst erzeugt, sondern: „Dies ist im Gegensatz zu dem, was man so sagt, weder der Rhythmus noch der Wechsel der Anwesenheit-Abwesenheit der Mutter. Der Beweis dafür ist, dass dieses Anwesenheit-Abwesenheit-Spiel, dass das Kind Gefallen daran findet, *es zu erneuern: Die Möglichkeit der Abwesenheit, genau das ist die Sicherheit der Anwesenheit.*“ Was das Kind dagegen ängstigt, ist, „wenn es keine Möglichkeit von Mangel gibt.“<sup>14</sup>

Mit der Trennung von der Mutter ist man also auf der sicheren Seite, deren Wiederholung scheint nicht unheimlich oder angstbesetzt zu sein. „Es geht nicht um den Verlust des Objekts, sondern um die Anwesenheit von diesem, dass, an den Objekten, es nicht fehlt.“<sup>15</sup> Auch nach Lacan wäre demnach das ehemalige Heimelige nun das Unheimliche. Doch nicht weil die Assoziation mit den weiblichen Genitalien mit der Trennung vom Mutterleib verbunden wäre, sondern die Angst entsteht, weil es im Mutterleib keinen Mangel an Objekten gab. Die Bilder in EXPORTs Film erinnern vielleicht auch an einen Zustand, als die Stimme der Mutter noch nicht als getrennt vom Körper wahrgenommen wurde, sondern im Körper gehört wurde. Dies hätte dann den Effekt der Angst als Erinnerung an etwas, das präsent war, das keinen Mangel bildete, sondern schon da war.

Unheimlich dagegen ist vielleicht auch die Lippe als Rand, als Schnitt, die sich öffnet und schließt wie ein Bühnenvorhang, denn wie Lacan zwei Seminarsitzungen später zum Unheimlichen ausführte, findet man das Phänomen des Unheimlichen immer, wenn sich die Bühne in der ihr eigenen Dimension darstellt. Hier scheint das Unheimliche nicht sehr von der Angst geschieden: „Es ist das „Auftauchen des *Heimlichen* in dem Rahmen – welches das Phänomen der Angst ist“<sup>16</sup>, sagt er und bringt dies auch wieder in einen Zusammenhang mit den Lippen: „Durch das Raster des Schnitts, der Furche des *einzig*en Zugs, des ‚*das ist es*‘ [c’est ça], das indem es wirkt, indem es die Lippe/den Rand (*lèvre*) oder die Lippen/Ränder des Schnittes der Signifikanten schließt, die damit zu den geschlossenen Buchstaben/Briefen (*lettres*) werden [...]“<sup>17</sup> Das „*Heimliche*“ betrifft also das, was nicht durch die Lippen artikuliert wird, das, was nicht in der Welt gesagt werden kann, eine Welt, die der Signifikant erzeugt, die Welt des Subjekts, das spricht. Wird das, was nicht gesagt werden kann, zum Unheimlichen, wenn es erscheint? Die Angst ist dagegen der Schnitt, „der sich öffnet und das erscheinen lässt“, was Lacan als „*Vor-Gefühl* (*pré-sentiment*)“ bezeichnet, das, was vor der Geburt eines Gefühls ist, „*das, was nicht täuscht*.“<sup>18</sup> Die Angst bezieht sich im Unterschied zum Unheimlichen somit auf etwas, das noch nicht von der Verdrängung bearbeitet wurde. Angst entsteht, wenn es keinen Mangel, sondern ein Zuviel gibt. Doch wie lässt sich dies in EXPORTs Film finden, der zwar Gefühle des Unheimlichen, aber auch des Ekels erzeugen kann und vielleicht auch bei einigen Angst.

## Die Stimme als Objekt der Angst

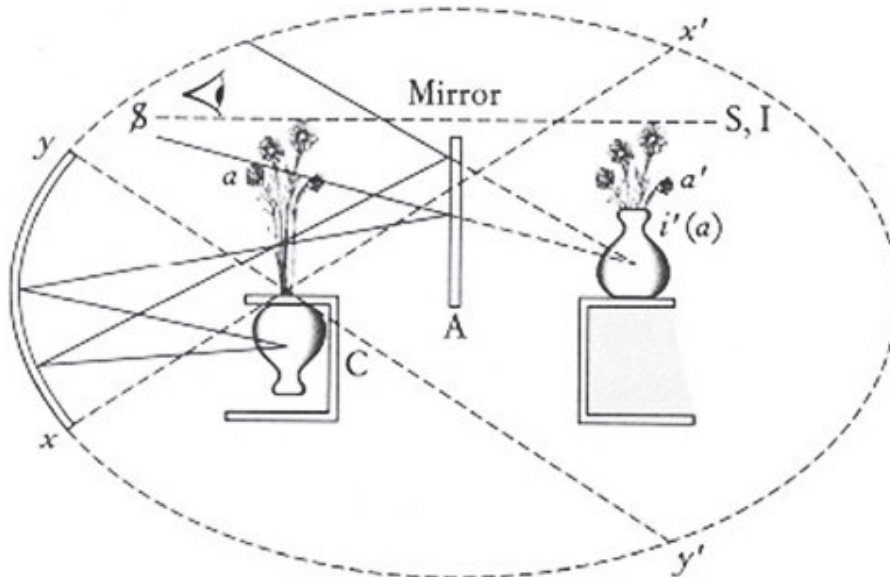
Was hat diese Angst nun nicht nur mit der Geburt eines Gefühls, sondern mit der Geburt des Subjekts zu tun, wenn es nicht die Trennung von der Mutter betrifft? Lacan hat behauptet, dass das Trauma der Geburt nicht darin besteht, von der Mutter getrennt zu werden, sondern darin, dass mit den ersten Atemzügen etwas Anderes, Fremdes in den Körper eindringt. „Das Trauma der Geburt, das nicht Trennung von der Mutter ist, sondern das Einatmen an sich eines zutiefst anderen Milieus.“<sup>19</sup> Lacan meint zu Recht, „dass das Trauma der Geburt eigentlich nicht die Trennung von der Mutter ist, sondern eher das Einatmen von etwas grundsätzlich Anderen, der Luft, der fremden Luft [...]“<sup>20</sup>, wie Françoise Samson dazu bemerkt.

Der Lebensatem als Quelle der Stimme ist wie die Stimme selbst also immer in einem Verhältnis zum Anderen zu denken, zum Anderen, der eindringt, ebenso wie zum Anderen, an den man sich mit seiner Stimme richtet.

Im Film von EXPORT findet man ebenfalls ein Eindringen des Anderen, des Fremden mittels des Laryngoskops, das der Sprecherin sogar den Atem nimmt, statt die Lungen mit Luft zu füllen. Dieses Eindringen artikuliert sich meiner Ansicht nach jedoch nicht in erster Linie auf dem Schauplatz des Anderen, sondern an dem Ort, an dem sich das Reale drängt.

Dieses Reale wäre der Anteil der Stimme, auf den man nach Jelinek „förmlich drauf gestoßen [wird], von wo sie herkommt. Die Kehle wird ausgeleuchtet, das Bild wird vom Laryngoskop auf den Schirm, der keinem ein Schutz ist, übertragen.“<sup>21</sup>

Diese Formulierung erinnert an die Zeichnung zu einem Experiment mit einem Hohlspiegel und einem Planspiegel, das Lacan von dem Physiker Bouasse übernommen hat: auf der linken Seite ist ein Blumenstrauß über einer Vase angebracht, die sich unten umgekehrt in einer Box befindet, auf dem Planspiegel wird jedoch ein Blumenstrauß in einer Vase projiziert.



*Illusion des umgekehrten Blumenstraußes.* In: Jacques Lacan: *Écrits*. Paris: Édition du Seuil 1966, S. 647

Die Projektion der Blumenvase ist nach Lacan das ideale, vom Blick des Anderen strukturierte Spiegelbild. Er schreibt dazu:

Mit dem realen Bild, wenn es auftaucht als  $i(a)$ , ergreift man – oder auch nicht – **im Vasenhals die Mannigfaltigkeit der Objekte  $a$** , hier repräsentiert durch die realen Blumen, dies dank des konkaven Spiegels des Hintergrundes, Symbol für etwas, das sich in der Struktur der Kortex wieder finden lassen muss, Grundlage einer gewissen Beziehung des Menschen zum Bild seines Körpers und zu den verschiedenen Objekten dieses Körpers, zu **den Stücken dieses [...] Körpers**, erfasst oder nicht in dem Moment, wo  $i(a)$  die Gelegenheit hat sich zu konstituieren.<sup>22</sup>

Bei EXPORTs Film sieht man jedoch quasi in den Vasenhals hinein bzw. wird dieses im (Vasen-)Hals verdeckte Objekt, das das ist, was sonst im geschlossenen Spiegelbild fehlt, auf dem Schirm sichtbar. Die Stimme als ein Stück Fleisch, als „Objekt  $a$ “ als vom Anderen verabscheuter Rest, als nicht erfassbar im Bild und nicht spiegelbildlich, wie Lacan das „Objekt  $a$ “ umschreibt,<sup>23</sup> wird also ausgestellt, sichtbar. So scheint es zumindest, jedoch spricht dagegen, dass diese Visualisierung des Ursprungs der Stimme selbst technisch bedingt ist. Denn



obwohl das Laryngoskop diese Dimension der Stimme *im Körper* sichtbar macht, erscheint sie als vom Körper abgetrennt auf dem Bildschirm. Die Formel dafür könnte man als a(i) umschreiben, da hinter dem sichtbar gemachten „Objekt a“ das spiegelbildliche Antlitz (i) verschwindet. Diese Projektion würde jede spiegelbildliche und selbstaffektive Funktion der Stimme unterlaufen, die im Hören und Wiedererkennen der eigenen Stimme in sich selbst besteht. Denn

[...] löst das Wiedererkennen der eigenen Stimme im Säugling nicht dieselbe Art von Jubel aus, wie sie die Selbsterkenntnis im Spiegel begleitet? Der Stimme haftet eine rudimentäre Form von Narzissmus an, die schwer zu beschreiben ist, da sie ohne jede äußere Stütze auszukommen scheint. Es ist die erste ‚selbstbezügliche‘ [...] Geste, die in innigster Nähe zu sich selbst als reine Selbstaffektion auftaucht, eine Selbstaffektion, die keine Reflexion ist, weil sie augenscheinlich über keine Projektionsfläche verfügt, von der die Stimme zurückgeworfen würde; eine reine Unmittelbarkeit, bei der man Sender und Empfänger in einem ist, ohne seine reine Innerlichkeit zu verlassen.<sup>24</sup>

Obwohl mit dieser Selbstaffektion die Stimme gemeint ist, die man in sich selbst wahrnimmt, unterläuft EXPORTs Film diese Selbstbezüglichkeit, die vor allem auch mit Weiblichkeit verknüpft wird, obwohl die Lippen, die sich nicht nur öffnen und schließen, sondern sich auch berühren, hier ausgestellt, projiziert werden und damit die innerliche Selbstpräsenz aufgebrochen wird. Diese Projektion entkörperlicht die Stimme und weist die abgebildete vermeintliche fleischliche und selbstbezügliche Präsenz als Täuschung aus, die jedoch tatsächlich keinem einen Schutz bietet.

## Die Stimme Gottes

Die Stimme jenseits des Sinns wird oft selbstverständlich mit Weiblichkeit gleichgesetzt, „wohingegen der Text [...] in diesem schlichten paradigmatischen Gegensatz männlich konnotiert ist.“<sup>25</sup> In EXPORTs Arbeit wird die Stimme auch in ihrer symbolischen, repräsentativen Funktion ausgestellt. Dolar hat in seinem Buch zur Stimme darauf hingewiesen, dass in dieser politischen Funktion die Stimme immer als Komplement zur Schrift Geltung hat, und entsprechend wird der Text im Film auch offensichtlich vorgelesen. Stimme und Sprache als Symbolisches gehen meist kein komplementäres Verhältnis ein. Als durch die Stimme und Wort gebendes Gesetz ähnelt diese Stimme natürlich auch der Stimme Gottes. In fast allen Mythologien gibt es ein Band zwischen Stimme und Gesetzgebung oder Schöpfung: „Wann immer eine Gottheit den Willen offenbart, sich selbst oder eine andere Gottheit zu gebären, den Himmel und die Erde oder den Menschen zu erschaffen, gibt sie einen Klang von sich. [...] Die Quelle, der die Welt entspringt, ist stets eine akustische.“<sup>26</sup> Damit komme ich zum Abschluss zu Olga Neuwirths Film *Die Schöpfung* (2010). Die Stimme Gottes erscheint hier in Konkurrenz zur Stimme der Frau, die aber zugleich den logos repräsentiert, die Wis-

senschaft, die Vergänglichkeit. Jelinek spricht einen Text über die Vergänglichkeit der Zeit, zudem sieht man Neuwirth beim Schreiben, also der Text- und Musikkomposition, die traditionell dem Männlichen zugeschrieben wird.

Dolar entwirft in seinem Buch zur Stimme zunächst ein Paradigma, in dem dem logos eine Stimme der Andersheit, des Genießens und der Weiblichkeit gegenübersteht. In Neuwirths Film finden wir also eine Verkehrung, der logos wird in diesem Film von der weiblichen Stimme vertreten, die von Gottes autoritärer, aber hilfloser Stimme bekämpft wird. Denn Gott kann sich nicht allein kraft seiner Stimme gegen die Stimme der Frau durchsetzen, er greift zu Waffengewalt (visualisiert durch eine Pistole, die von einem aus dem Himmel ragenden Arm gehalten wird und auf Jelineks Kopf gerichtet ist).

Dolar revidiert allerdings auch seine Gegenüberstellung gerade am Beispiel der Stimme Gottes. Er schreibt:

Das von mir grob umrissene metaphysische Bild ist daher irreführend. Wenn das Gesetz, das Wort, der *logos* unablässig die Stimme als ihr anderes bekämpfen, als sinnlose Quelle des Genießens, der weiblichen Dekadenz, dann nur um den Preis, sich dabei implizit auf jene andere Stimme zu stützen, die Stimme des Vaters, die das Gesetz begleitet. So dass wir es letztlich nicht mit einem Kampf zwischen logos und Stimme zu tun haben, sondern mit dem Kampf der Stimme gegen die Stimme. Ist aber die unhörbare Stimme des logos wirklich so ganz anders als die verfluchte Stimme...? Ist das vom Gesetz als seine radikale Alterität verfolgte Genießen wirklich etwas ganz anderes als jener Aspekt des Genießens, der dem Gesetz anhaftet? Ist die Stimme des Vaters von ganz anderer Art als die weibliche Stimme?<sup>27</sup>

Nein, lautet die Antwort, denn es gibt nicht zwei Stimmen, sondern jede Stimme hat mit dem Objekt Stimme, die nicht ihr Anderes ist, sondern ihr innewohnt, zu kämpfen. „Männliche und weibliche Positionen wären damit zwei Weisen, es mit derselben Unmöglichkeit aufzunehmen [...]: zwei intern verknüpfte Versuche, mit demselben Objekt umzugehen, das eine unauslöschliche Zweideutigkeit bewahrt.“<sup>28</sup>

Dies zeigt meiner Ansicht nach der Film *Die Schöpfung* wie auch *I turn over the pictures of my voice in my head*, indem logos und Weiblichkeit als miteinander verwoben und nicht abschließend gezeigt werden.



## Anmerkungen

- 1 EXPORT, VALIE: *I turn over the pictures of my voice in my head*. [http://www.VA-LIEEXPORT.at/de/werke/werke/?tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=2018&tx\\_ttnews\[backPid\]=51&cHash=7d3962d173](http://www.VA-LIEEXPORT.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2018&tx_ttnews[backPid]=51&cHash=7d3962d173) (30.04.2012).
- 2 Chion, Michael: *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press 1999, S. 19.
- 3 Vgl.: Freud, Sigmund: *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. [„Der Wolfsmann“]. In: Mitscherlich, Alexander / Richards, Angela / Strachey, James (Hg.): *Zwei Kinderneurosen*. Studienausgabe Bd. VIII. Frankfurt am Main: Fischer, S. 125-231.
- 4 Dolar, Mladen: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 182.
- 5 Žižek, Slavoj: *Ein Triumph des Blicks über das Auge*. 2. Auflage. Wien: Turia + Kant 1998, S. 229.
- 6 Vgl.: Chion, Michel: *The Voice in Cinema*, S. 23. Der akusmatischen Stimme wird die Macht zugesprochen, überall zu sein, alles zu wissen und alles zu sehen; also Allgegenwärtigkeit und Omnipotenz. Sie wird zumeist Gott oder der Mutter zugeordnet.
- 7 Vgl.: Ebd., S. 28.
- 8 Jelinek, Elfriede: *Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)* [http://www.VA-LIEEXPORT.at/de/werke/werke\\_einzelseiten/elfriede\\_jelinek](http://www.VA-LIEEXPORT.at/de/werke/werke_einzelseiten/elfriede_jelinek) (30.04.2012).
- 9 Dolar, Mladen: *His Master's Voice*, S. 95.
- 10 Jelinek, Elfriede: *Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)*.
- 11 Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: Mitscherlich, Alexander / Richards, Angela / Strachey, James (Hg.): *Psychologische Schriften*. Studienausgabe Bd. IV. Frankfurt am Main: Fischer 1970, S. 267.
- 12 Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch X. Die Angst*. Wien: Turia + Kant 2010, S. 290.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd., S. 60. Die kursiven Abschnitte sind der Übersetzung von Gerhard Schmitz entnommen aus einem unveröffentlichten Manuskript, das meiner Ansicht nach dem Original mehr entspricht.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd., S. 100.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd. S. 101.
- 19 Ebd., S. 413.
- 20 Samson, Françoise: *Das Objekt der Angst*. In: Wünsch, Michaela (Hg.): *Angst. Lektüren zu Jacques Lacans Seminar X*. Wien: Turia + Kant 2012, S. 19.
- 21 Jelinek, Elfriede: *Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)*.
- 22 Lacan, Jacques: *Die Angst*, S. 150.
- 23 Ebd., S. 317.
- 24 Dolar, Mladen: *His Master's Voice*, S. 55.
- 25 Ebd., S. 60.
- 26 Ebd., S. 76.
- 27 Ebd., S. 78.
- 28 Ebd., S. 79.

## Diskussion

**Teresa Kovacs:** Bei VALIE EXPORT gibt es Arbeiten, in denen sie die eigenen Stimmbänder filmt, aber auch Arbeiten wie *Die Macht der Sprache*, in denen sie eine männliche Stimme filmt. Würde es zu Ihrer Argumentation passen, dass in diesen Arbeiten gar nicht so sehr geschlechterspezifisch getrennt wird?

**Michaela Wunsch:** Ja, es passt dazu, dass auf einer symbolischen Ebene auf zwei verschiedene Weisen mit ein- und derselben Problematik umgegangen wird. Der symbolische Gehalt der Stimme wird immer von etwas, das sich nicht eindeutig zuordnen lässt, unterlaufen.

**Sigrid Schmid-Bortenschlager:** Welche Funktion kommt der Musik im Film zu? Wie vermittelt sie zwischen männlicher und weiblicher Stimme? Auch wenn das Sprechen über Musik immer schwieriger als das Sprechen über Texte und Bilder ist, drängt sich diese Frage auf.

**Michaela Wunsch:** Mir ist aufgefallen, dass Olga Neuwirth mit ihrem kleinen Instrument, einer Spielzeuggitarre, in einer Art Kampfsituation ist und damit gegen die Übermacht der Stimme Gottes vorgeht. Man hätte an dieser Stelle auch andere Instrumente verwenden können. Sie setzt das Spielerische ein, während Elfriede Jelinek in ihrem Schreiben eher den Logos vertritt.

**Monika Meister:** Wie verhält es sich eigentlich mit Tierstimmen? Sowohl bei Neuwirth als auch bei Jelinek spielt das Tierische eine Rolle. Es würde eine interessante Dimension eröffnen, zu fragen, wie wir mit Tierstimmen umgehen.

**Michaela Wunsch:** Der Mensch teilt mit dem Tier, eine Stimme zu haben. Es gibt – etwa bei Herder – zahlreiche Abhandlungen, wie sich der Mensch durch seine Stimme vom Tier unterscheidet, aber auch Studien über die Ordnungen von Tiersprachen. Die Stimme in Sprache zu überführen, ist dem Menschen vorbehalten.

Der Aspekt der Sprache, der dem Körperlichen zugehörig ist, und die andere Dimension der Stimme, die zum Symbolischen gehört und den Logos vertreten soll, bilden ein Spannungsverhältnis. Dieses Problem ist permanent vorhanden.

**Pia Janke:** Es gibt bei Olga Neuwirth auch ein Verfahren, bei dem die Stimme eines Countertenos in eine Wolfsstimme übergeht.

**Sabeth Buchmann:** In deinem Argumentationsfluss ist mir etwas aufgefallen, das vielleicht zur Rhetorik der Veranstaltung passen mag, bei mir aber leichtes Unbehagen auslöst, nämlich die Vereindeutigung oder Vereinheitlichung von Weiblichkeit und Männlichkeit. Wie sehr siehst du in der Beschreibung des Kollabierens dieser Unterscheidung Potenziale für andere Formen der Differenzierung?

**Michaela Wunsch:** Ich würde die unterschiedlichen Positionen von Jelinek, EXPORT und Neuwirth sowie die verschiedenen Genres und Stilrichtungen, in denen sie arbeiten, betonen. So werden in Jelineks Text im Film aus theoretischer Perspektive einige Differenzierungen manifest. Der Text über die Stimme in der Performance ist sehr reflektiert. Das Zitat von Jelinek, das ich vorgelesen habe, legt hingegen nahe, Frauen könnten sich nur über das Schleimige, die Säfte oder über das Nichts repräsentieren. Das wäre die Position vor dem Feminismus der 1970er-Jahre: Die Frau ist entweder Nichts oder Objekt. Die Positionen von Performance und Text unterscheiden sich demnach voneinander.

**Sigrid Schmid-Bortenschlager:** Das Schleimige ist in den Texten Jelineks durchaus präsent. Ich möchte aber ergänzen, dass Jelinek sich davon, über reine Wortassoziationen, in völlig andere Richtungen bewegt. Unabhängig davon, wie genau sie die in ihren Arbeiten zitierten Theoretiker, beispielsweise Lacan, kennen mag, folgt sie

in ihren Texten vor allem den Möglichkeiten des Sprachspiels. Ob das mit den Theorien zu vereinbaren ist oder nicht, ist dabei zunächst nebensächlich. Über den Weg des Sprachspiels kommen manchmal völlig verrückte Sachzustände, bei denen man sich fragt, was das mit dem Ausgangswort zu tun hat.

**Michaela Wünsch:** Sie meinen, die Bilder werden aufgerufen, um danach gleich wieder dekonstruiert zu werden?

**Sigrid Schmid-Bortenschlager:** Eben nicht. Jelinek folgt sprachlichen oder lautlichen Assoziationen um ihrer selbst willen in einem sehr viel höherem Ausmaß als andere.