



Petra Maria Meyer

Petra Maria Meyer

## Reibungen

### oder das Widersprüchliche an sich selbst

**W**ie lassen sich Überlegungen zu drei Künstlerinnen verbinden? Da es sich um eine Schriftstellerin, eine Komponistin und eine bildende Künstlerin handelt, die gleichermaßen künste- und medienübergreifend arbeiten, sind die Leitfäden, die man aufgreifen könnte, allzu zahlreich. Die Komplexität der Thematik erhöht sich wiederum dadurch, dass Elfriede Jelinek, Olga Neuwirth und VALIE EXPORT uns nicht nur mit ihren künstlerischen Arbeiten bereichern. Vielmehr beteiligen sie sich auch an den Diskursen über und an den Verstehensprozessen von Kunst. Wenn eine Künstlerin eine andere zu verstehen gibt, zeigt sich nicht nur, was die Wissenschaft von der Kunst lernen kann, sondern auch, was die Poesie von der bildenden Kunst und die Musik von der Poesie versteht.

Im Zentrum dieses Schaffensprozesses dreier Frauen, die im gegenseitigen Austausch stehen, in dem sich Kunst aus Kunst im Medienwechsel generiert und ein anderer Sinn als konventionelle Bedeutung freigesetzt wird, steht Elfriede Jelinek. Sie schrieb instruktive Texte zu Arbeiten von VALIE EXPORT und unterstützte die Komponistin Olga Neuwirth, die ihrerseits Jelineks Radiostück mit dem sprechenden Titel *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* (erstgesendet 1974) in eine *Satirische Handtelleroper* transformierte. Der Titel dieser Oper ist ebenfalls sprechend: *Körperliche Veränderungen*.

*Körperliche Veränderungen* wird auch im Zentrum meiner Überlegungen zur Stimme und zur Intermedialität stehen, in die ich abschließend noch VALIE EXPORTs Videoinstallation *I turn*

*over the pictures of my voice in my head* einbeziehen werde. Der von VALIE EXPORT gesprochene Text zur Stimme könnte problemlos als philosophisch-wissenschaftlicher Text rezipiert werden, würde er sich nicht an der stimmlichen Verlautbarung und der Bildebene im Video reiben.

Intermediale Reibungen und Widersprüche an sich selbst kennzeichnen die Arbeiten aller hier benannten Künstlerinnen, die jede beseelte Anhauchung des „Ach“ durch die Stimme in der Sprache zu sich selbst in Widerspruch bringen. Einige allgemeine Überlegungen zur Stimme seien insofern vorangestellt.

### Die Stimme als das Widersprüchliche an sich selbst

In der Stimme trägt sich immer schon das Widersprüchliche an sich selbst aus, denn sie ist innen wie außen, im symbolischen ebenso wie im symptomatischen Feld verankert, sowohl kulturell und medial durchformt als auch Träger somatischer Spuren. Als Kontaktfläche zwischen Innen und Außen oder Ich und Anderem agiert die Stimme als Äußeres im Inneren und Inneres im Außen an der Grenze und in Kontakt zur Sprache wie zum Anderen. Das macht sie zu einem entscheidenden Medium im intermedialen Wechselspiel von Körper und Sprache und zur Angriffsfläche der Disziplinarmächte gleichermaßen.

Wie Jacques Derrida deutlich machte, ermöglicht die Stimme ein „audiophonisches System“ des „sich im Sprechen-Vernehmens“. Obwohl sie einen Signifikanten hervorbringt, suggeriert sie dadurch, „nicht in die Welt hinein-, aus der Idealität des Signifikats“ herauszufallen. Vielmehr entsteht noch in dem Moment, in dem der Signifikant das „audiophonische System“ des anderen erreicht, der Eindruck, dass er „in der reinen Innerlichkeit der Selbst-Affektion“<sup>1</sup> verwahrt bleibt. Die Stimme und das Phänomen der Selbstaffektion ermöglichen ein Gespräch, in dem die Signifikanten dem Signifikat „absolut nahe“ zu sein scheinen. In dieser Denktradition ist die Stimme das Bewußtsein, denn „Bewußtsein ist Erfahrung reiner Selbstaffektion“<sup>2</sup>. Dadurch ist die Stimme Voraussetzung von Erfahrung überhaupt, sowohl von Erfahrung der Präsenz als auch der Differenz, denn der Selbstaffektion haftet auch „Nicht-Präsenz“ wesentlich an: „Endlichkeit, Äußerlichkeit und der Tod“<sup>3</sup>.

Der Trug von Präsenz und Innerlichkeit basiert auf einer Leugnung der Differenz, der Äußerlichkeit und des Todes. Er verdankt sich der Unterdrückung des Körpers und des Signifikanten. Diese Unterdrückung gelingt jedoch nicht reibungslos, denn auf dem Weg zur Sprache passiert die Stimme stets den Körper. Dadurch ist sie vom Körper, dem Veränderlichsten, das es gibt, immer schon geprägt. Sie entzieht sich der Kontrolle, der reibungslosen Instrumentalisierung als möglichst unhörbares Sprachmedium und überschreitet immer wieder die Grenzen der Regelsysteme. Durch diese Eigenart ist Stimme auch das Medium der Transgression par excellence, Transgression hier im Sinne Friedrich Nietzsches als das verstanden, das sich dem traditionellen, abendländisch-metaphysischen Denken im besonderen und der Macht des Rationalitäts- und Ordnungsdenkens im allgemeinen entzieht. Dort, wo die inter-

mediale Stellung von Stimme zwischen Körper, Sprache und Musik genutzt wird, lässt sich diese Kraft der Überschreitung mit decouvrierender Wirkung freisetzen. Das möchte ich nun an den benannten konkreten Beispielen deutlich machen.

### *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*

In ihrem Radiostück *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*<sup>4</sup> widmet sich Jelinek Charles Lindbergh, Tarzan sowie einem namenlosen Dirigenten und Komponisten. Bei dem Personenkreis um sie herum handelt es sich um konstitutive Kindsfrauen, Mütter und Geliebte an ihrer Seite. Die Tänzerin an der Seite eines Dirigenten, der sich narzisstisch maßlos überschätzt, hält sich für nur mittelmäßig begabt. Zudem hat sie Angst, ihre Weiblichkeit zu verlieren, wenn sie zu sehr der Karriere nachgeht. Jane an der Seite von Tarzan benutzt Formulierungen, die man aus der unübersehbaren Menge an Frauenzeitschriften kennt, die darüber beraten, wie Frau sein sollte. Die Männer folgen entsprechend Stereotypen des starken, heroischen, erfolgreichen Mannes. Szenen klischeehafter Geschlechterbeziehungen erfolgen diskontinuierlich und werden mit anderen Szenen montiert, sodass sich non-lineare Erzählungen vervielfältigen. HörerInnen können dabei auch der Arbeit an den Zeichen äußerer Erscheinung beiwohnen, diese Bedingungen der Möglichkeit zu überzeugen oder geliebt zu werden. Eine Männerstimme äußert beispielsweise die Angst, blass erscheinen zu können.

Wo im „Theater der Repräsentation“ gewöhnlich Konflikte zwischen Personen oder Interessensgemeinschaften zum Ausgangspunkt einer Geschichte wurden, findet man bei Elfriede Jelinek sogenannte Sprachflächen, die sie gegeneinander setzt und versetzt. Da Verfahren der bildenden Kunst wie der Musik zur Anwendung kommen, könnte man auch von Fundstücken sprechen. Vorgefundenes Sprach- und Musikmaterial aus verschiedenen Medien, aus Frauenzeitschriften, Ratgebern, der Werbung, Film und Funk, Formeln, die Leben gestalten und organisieren, werden von Jelinek bearbeitet und derart entformelt sowie neu geformt. Verbunden mit Geräuschmaterial werden diese Fundstücke in Wiederholung und Variation komponiert. Schlagertitel wirken dabei leitmotivisch: *Ich küsse Ihre Hand, Madame; Liebe kleine Schaffnerin; Du hast Glück bei den Frau'n, Bel ami; Hallo, du süße Klingelfee; Gern hab ich die Frau'n geküßt.*

Elfriede Jelinek nennt ihr Hörstück eine *Ballade*. Wortgeschichtlich mit lat. ballare, „tanzen“, und griech. ballein, „werfen, bewegen, sich bewegen“, verbunden, hält der Titel, was er verspricht, um gleichsam der diskursanalytischen Ebene im Stück einen Dreh zu geben. In wechselnden Paartänzen bringt Jelinek bekannte Zuschreibungen, Rollenklischees und Machtverhältnisse unter den Geschlechtern in Bewegung, ins Rotieren und Trudeln, schließlich zu Fall. Dabei werden nicht nur drei wichtige Männer dekonstruiert, sondern auch Kommunikationscodes als übertragbares Verhaltensmodell decouvriert. Das Wider-

## Körperliche Veränderungen

T. ich heiße tarzan. zwischen meiner jane und mir, dem athletisch gebauten mann, gibt es ...



J. die ziegen sind gemolken, tarzan.  
T. jane, ruh dich ...  
J. ich will auch eine gute gattin sein, trotzdem ist etwas unbefriedigtes in mir und bohrt.  
T. was ist es, liebe kleine schaffnerin?  
J. ich traue mich nicht, es zu sagen.  
T. sage es, jane!

D. mein name ist berühmter dirigent. auch reise ich oft und viel.  
B. ich bin nur eine kleine ballett-tänzerin. vor mir liegt ein harter weg.  
D. wenn ich nicht dirigiere, ruhe ich mich von der überaus anstrengenden dirigententätigkeit aus.



J. hast du mich denn kein bißchen lieb, tarzan? (seufzt) soeben habe ich einen ganz großen wunsch.  
T. vielleicht kann ich dir mit meiner mischung aus mut, kraft, energie, umsicht und erfahrung helfen.  
J. oh tarzan, das wäre herrlich! du weißt doch, wie oft ...  
T. sag es wie oft, wie oft, jane? WIE OFT?

D. überall bin ich zu hause. meine musik ist so modern, daß ihr nicht viele folgen können.  
B. ich glaube, ich werde mittelmaß bleiben.

D. ich bin völlig erschöpft, ausgepumpt und ausgelaugt, aber der applaus tobt.  
B. eben habe ich meinen solopart zu ende getanzt.

D. ich bin ganz allein. ich stehe im regen, und sehe in die ferne.

aus: Programmheft der Wiener Festwochen zu Olga Neuwirths *Körperliche Veränderungen* und *Der Wald*, 1991

Die Stimme ist gerade unterwegs zur Sprache. Sie kann sich dabei nicht aufhalten lassen, sie hält sich ja schon selber auf. Irgendwo muß sie schließlich wohnen. Sie hält sich in der Kehle auf, dort trifft sie die Sprache, und gemeinsam gehen sie dann wieder aus dem Hals hinaus ins Leben. Das ist der Sprache nicht bewußt, denn es interessiert sie nur, was sie zu sagen hat. Die Stimme sagt. Sie sagt sich selbst. Sie sagt nicht etwas auf, und sie sagt sich nicht auf.

aus: Elfriede Jelinek: *Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)*. Zu Valie Export Performancefilm „I turn over the pictures of my voice in my head“, 2008. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fvaliest.htm>, datiert mit 22.2.2009, eingesehen am 27.7.2010 (= Elfriede Jelineks Homepage, Rubrik: Aktuelles, zur Kunst).

sprüchliche am Titel selbst wird dabei intermedial durch „Stimmentausch“<sup>5</sup> zwischen Stimme und Sprache ausgetragen.

Zu Beginn des Hörstücks wird eine Selbstdarstellung von Lindbergh hörbar, der schon durch Bertolt Brechts *Lindberghflug* oder *Ozeanflug* Hörspielgeschichte machte.<sup>6</sup> Seine Stellungnahmen im Dialog mit Frau und Kind entsprechen dem gängigen Klischee seines Heroentums. Ein erster Bruch erfolgt jedoch schon über den selbstreflexiven Hinweis auf das Hörstück selber. Mit Lindberghs Worten: „du kind! gegen ende dieses hörspiels wirst du erfahren, daß keiner einen menschen zurückhalten kann, der so fest entschlossen ist wie ich“<sup>7</sup>, wird bereits in der Anfangsphase jeder Illusionismus zerstört und das genutzte Medium bewußt gemacht. In einer zweiten Sequenz zu einem späteren Zeitpunkt im Hörstück erfolgt der signifikante „Stimmenwechsel“. Die Frauenstimme übernimmt jetzt beispielsweise den männlichen Text des erfolgsorientierten Rationalismus. Eine zumeist unbewußte Übereinkunft über die Verwendung bestimmter Zeichen und Symbole für Männer und Frauen, die den symbolischen Tausch in der Gesellschaft steuern, wird dadurch einerseits bewußt gemacht und andererseits fragwürdig. Sowohl die weibliche als auch die männliche Stimme implizieren je unterschiedlich einen Vielklang, das Echo gewesener Kontexte, in denen sie bislang auftraten und die sie zitieren. Während die Arbeit mit Sprachflächen die Vorstellung eines individuellen Sprechaktes durch Zitation relativiert, macht der „Stimmentausch“ dieses Zitationswesen nicht nur kenntlich, sondern geht gleichsam darüber hinaus. Denn zugleich wird der Hörer zu einer anderen Wahrnehmung veranlasst. Er richtet seine Aufmerksamkeit nicht mehr auf eine vermeintlich intentionale Sprecherrede, sondern auf eine wechselnde Instrumentierung von Texten, die über den Ton auch ihre Semantik wechseln. Stimmen unterstützen zunächst die gängigen Zuweisungen, dann widersprechen sie ihnen. Das Widersprüchliche an sich selbst trägt sich dadurch sprachlich und stimmlich aus.

SprecherInnen fungieren als Ausstellungsmedien von Sprach- und Stimmeeffekten. Der Darsteller des Lindbergh stellt die Mythen des Alltags und die Mythen des Theaters gleichermaßen dar. Wenn er in angstfreiem, energischem Ton seine mit weinerlicher Stimme ängstlich bittende Frau ermahnt, „aber kind! du kind du! [...] liebe, kleine frau“<sup>8</sup>, weiß man, daß es sich in diesem Hörstück auch um imaginäre Konstruktionen der Kulturgeschichte auf beiden

Seiten der Geschlechter handelt: Mütterlichkeit und Kindlichkeit einerseits und Heroentum andererseits, Unverdorbenheit und Jungfräulichkeit einerseits und Genialität andererseits, Attraktivität und Verführungskraft einerseits und Animalität und Kraft des Tatmenschen andererseits.

Der prototypische Stimmduktus wird dabei ausgestellt wie eine Ware und eingepaßt ins intersexuelle Tauschsystem. Dadurch wird auch die Dimension der Andersheit in der Konstitution des Selbst kenntlich gemacht: das Sich-selbst-Verstehen im Anderen. Doch nicht nur Alltagsspiele – wie aktuell diese noch sind, macht die Werbung täglich deutlich – und Diskurse z.B. der Liebe, die Orientierung an der Weltsicht eines anderen bieten und Bestätigung des eigenen Selbst ermöglichen, werden von Jelinek vorgeführt. Vielmehr wird auch die Vorführung vorgeführt, paradoxal und selbstreferentiell.

Der Held braucht den Sprechakt seines Heldentums. Indem er sein Heldentum sprachhandelnd vollzieht, konstituiert er sich bereits vor der Heldentat als Held. Eine leidende Frau an seiner Seite läßt seinen heroischen Akt noch heroischer erscheinen. Heldentum erweist sich hier als Spracheffekt, der mit dem Wechsel des Sprechers zur Sprecherin bereits seine Labilität in lebendigen Prozessen verdeutlicht, die sich unausweichlich und gefährlich für alle verfestigten Strukturen einstellen, wenn man von den Regeln der Rituale abweicht.

Hier geht es jedoch nicht nur darum, ein „doing gender“ im Sinne von Judith Butler als Konstitution von Geschlecht im Zuge identitätskonstitutiver Akte zu decouvrieren und zu konterkarieren. Die einfache Umkehrung zeigt vielmehr, dass diese nichts an der Macht der Diskurse ändert. Allerdings stellt sie generell die Beherrschung des Diskurses durch ein Subjekt in Frage. Das tangiert auch das Figurenkonzept des Theaters oder des Hörspiels, das lange Jahre „als Theater im Dunklen“ inszeniert wurde.

## Stimmenwechsel statt Verkörperungskonzept des Theaters

Jelinek teilt nicht in gewohnter Weise einem Sprecher seinen Text und einer Sprecherin den ihren zu, sodass Sprecher und Sprecherin schlüssig eine Rollenfigur verkörpern könnten und „Stimme“ für den Hörer „Bewußtsein ist“. Sie verteilt den Text in Wiederholung und Variation unterschiedlich mal auf einen Sprecher, mal auf eine Sprecherin, sodass gewohnte Sprachflächen decouvriert und überaus musikalisch auf verschiedene Weise instrumentiert werden. Rollenspiel und Verkörperungskonzept des Theaters werden dabei verabschiedet, aus bestätigenden performativen Akten wird decouvrierende Performance, wenn die Rede der SprecherInnen in ihrer Überzeichnung als Zitate und Stimmgesten, als strukturelle Präformierungen kenntlich werden. Praktiken der sprachlichen Wirklichkeitskonstitution werden hier zur Kenntlichkeit verfremdet und Illusionstheater im Hörspiel aufgekündigt.

Semiotisch formuliert erweisen sich die Stimmen der AkteurInnen als medienspezifisches Material der Komposition und als semiotischer Schauplatz der Verwandlung von Zeichenträgern, die als Zeichen von Zeichen fungieren, aus denen sich immer wieder andere Zeichen

entfalten lassen durch Wiederholung und Differenz. Wo immer eine Rollenfigur figuriert wird, als Zeichen von Zeichen ihrer Eigenschaften, Gefühle, Wünsche, Handlungen, ihres Wollens und Denkens, stellt sie sich nicht verkörpert dar, sondern entfaltet sich als Effekt des Wechselspiels von Sprache und Stimme. Rollenspiel ist an den Akteur nicht dauerhaft gebunden. Dadurch entsteht nur momentan gebundene Figuration in deutlicher Transfiguration durch Stimmenwechsel und Umverteilung des Textes. Die repräsentationslogische Definition der Schauspielerfunktion als „Zeichen von Zeichen“ im Theater, nach der sich „Theater ereignet [...], wenn es eine Person A gibt, die X verkörpert, während S zuschaut“<sup>9</sup> oder – bezogen auf das Hörspiel – zuhört, ist hier nicht mehr zutreffend. Die Dynamisierung des Figurenkonzeptes durch Transfiguration entgeht der Formel, daß A eine bestimmte Rollenfigur X darstellt. Eine damit gegebene prinzipiell infinite Transfigurationsbewegung des Akteurs (als Interpretant<sup>10</sup>) hat Elfriede Jelinek mit kritischer Pointierung selber trefflich formuliert: „Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viele gegeneinander auftreten, aber wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht! Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne daß es jemandem auffiele.“<sup>11</sup>

### *Körperliche Veränderungen*

Auf diese Weise der Transfiguration wird im theatralen Spiel aus Wiederholung und Differenz die veränderte Zeichenfunktion der AkteurInnen selbst thematisiert. Im plurimedialen Theater kann diese Meta-Theater-Ebene der Reflexion auf allen Zeichenebenen zum Zuge kommen. Deshalb kann Olga Neuwirth in ihrer Oper *Körperliche Veränderungen* auf eine Wiedererkennung von Sprachflächen, auf Wortbedeutung überhaupt, weitgehend verzichten. In einer Inszenierung der Oper zu den Wiener Festwochen 1991, in der Regie von Brian Michaels, treten die Zeichen äußerer Erscheinungen, die bekannte Fliegerkleidung von Lindbergh, ein Tigerfell, das eine Schulter frei läßt und Tarzan in die Nähe der Neandertaler rückt, oder das klassische Tutu, in dem die Tänzerin erscheint, ebenso an die Stelle der Sprachflächen wie kulturelle Praktiken, die durch Gesten, Haltungen etc. auf der Theaterbühne vermittelt werden können.<sup>12</sup> Entsprechend wechselt das Dominanzverhältnis zwischen Sprache und Stimme in der Oper von Olga Neuwirth, in der diskontinuierlich nur noch Textfragmente in wortwörtlicher Verständlichkeit hörbar werden.

Olga Neuwirth greift mit dem Titel ihrer Oper *Körperliche Veränderungen* die letzten Worte aus der Funkballade von Jelinek auf, in der die Frage: „[...] haben sie endlich irgendwelche körperlichen Veränderungen an sich bemerkt?“<sup>13</sup> durch eine Männerstimme hörbar wird. Die Ausblende im Medium Radio erfährt eine Aufblende im anderen Medium Theater als *Satirische Handtelleroper*. Dieser Untertitel weckt gesonderte Aufmerksamkeit, denn *Handtelleroper* ist kein einschlägiger Terminus. Die Bezeichnung weckt jedoch Assoziationen an den Handteller als originäres Musikinstrument und Bodypercussion. Entsprechend beginnt

auch die Komposition nicht nur mit Stimmengewirr, sondern auch mit Fingerschnipsen und Klatschen der Akteure. Diese Ebene der Bodypercussion wird durch Mund- und Vokal-Percussions, durch lautpoetische Komponenten im Gesang wie Schnalzen, Ploppen, Blubbern akustisch variantenreich erweitert. Die AkteurInnen sitzen in der hier berücksichtigten Theaterinszenierung der Oper von Brian Michaels mit dem Rücken zum Publikum in der ersten Zuschauerreihe und treten von dort her, also aus ihren Reihen auf. Da im vorliegenden Rahmen auf diese Inszenierung nicht ausführlich eingegangen werden kann, beziehe ich mich in aller Kürze auf die Komposition von Olga Neuwirth und die diskursiven Bedingungen ihrer Möglichkeit.

Durch „körperliche Veränderungen“ ist auch die Neue Musik geprägt, in die nach Cage, Nono oder Kagel potentiell alle Klänge und Geräusche, die die Welt zu bieten hat, eingehen können.<sup>14</sup> In der radikal fragmentarisierten und auch die Montage- und Collagetechnik, die bei Jelinek angelegt ist, potenzierenden Fassung von Olga Neuwirth treten die „drei wichtigen Männer“ in veränderter Reihenfolge auf. Die Oper beginnt mit Tarzan. Auch der Stimmenwechsel erfolgt hier in anderer Weise. Irene Suchy hat überzeugend verdeutlicht, dass über strikte Zuordnungsregeln der Stimmgattungen Rollenzuordnungen seit dem 19. Jahrhundert zementiert wurden. „Es gibt keinen Helden- oder Buffosopran, keinen Koloraturtenor und keinen Charaktermezzo“<sup>15</sup>. Decouvrierung und Transgression müssen über andere Wege erfolgen, über körperliche Veränderungen. Die Stimmen der SängerInnen erzeugen hier keinen Wohlklang der Innerlichkeit, sondern lassen virtuos die Geräuschhaftigkeit und Rauheit des Körpers einfließen. Die nicht mehr schönen Klänge aus Menschenmund, Schreie und kehlige Laute reiben sich mit Klaviertönen oder verbinden sich spielerisch mit dem schrillen Klang einer Trillerpfeife. Transgression erfolgt an der Grenze zur Artikulation, in der Reibung von Sprache und Stimme oder zwischen Tönen klassischer Instrumente und geräuschhaften objects sonores.

Schon Elfriede Jelinek konnte sich an eine sprachkritische Arbeit der Konkreten Poeten und Vertreter des Neuen Hörspiels anschließen, die verschiedene Strategien nutzten, Sprachmuster als leere Sprechhülsen und Lebenskonventionen als Uniformierungen in den 1960er und 1970er Jahren zu demaskieren. Jelinek vermochte diese Ansätze auch genderkritisch auszuweiten. Entsprechend kann auch Olga Neuwirth Umwertungen der Neuen Musik im 20. Jahrhundert fortsetzen. Weniger Atonalität und Zwölftonmusik als vielmehr eine medienübergreifende „Emanzipation der Geräusche“ und die musikalische Entdeckung der Stille

Die Stimme gleitet aus mir heraus, sie verlässt mich, sie entfernt sich von mir, sie geht ihren eigenen Weg. Sie verrät mich, sie wird zur Verräterin. Ich liebe sie und hasse sie. Ich werde sprechlos, wenn ich sie verliere. Sie ist Verlust, sie ist Lust, wenn ich sie höre.

Ich nähere mich meiner Stimme, sie entfernt sich jedoch. Erkundigung, Wahrnehmung, Strukturen der Sprache. Ich nehme meine Stimme wahr. Ich erkenne sie, sie ist Erkenntnis. Sie ist ephemere. Die Spur der Stimme gräbt sich in die Ereignisse der Zukunft.

aus: VALIE EXPORT: *I turn over the pictures of my voice in my head* (Ausschnitt aus dem gesprochenen Text der Installation), 2008.

stellen bahnbrechende, revolutionäre Erneuerungen dar, durch die das akustische Material in ganz unterschiedlichen Künsten und Medien entgrenzt wurde. Cage, Nono oder Kagel öffneten die Musik für die Allklänge dieser Welt, den Raum und verschiedenste Medien für das Wirkungsfeld der Musik. Eine derart erweiterte Klang- und Geräuschgestaltung sowie Montage- und Collageverfahren, die die Heterogenität der Materialien betonen, finden heute intermedial in Tonbandkompositionen, Theater und Film gleichermaßen Anwendung.

## Energiedrama der Stimmen und signifiante

Die Komposition von Olga Neuwirth, in der die Reduktion des Textbestandes mehr Stille der Sprache ermöglicht, die sich akustisch füllen lässt, ermöglicht in noch stärkerem Maße, was bei Jelinek bereits angelegt ist: aus einem Thema, Sujet oder Ding das Viele zu machen, indem von den Sachverhalten und Dingen der übergeordnete Einheitsaspekt abgezogen wird. Reduktion verbindet sich in ihrer Oper mit der Ausweitung assoziativer Möglichkeiten. Durch das Weglassen von Bindewörtern und wichtigen Satzteilen vollziehen sich nicht nur Ellipsen, die dem Zuhörer mit Anspielungen die Aufgabe der Sinnkonstitution noch stärker übertragen. Vielmehr erzeugt das Weglassen ein Weniger, das der Stimme ein Mehr an Raum gibt. Lücken im Kontinuum des Sprechens machen zudem ein erweitertes Spektrum an intermedialen Verbindungen möglich.

Dabei stützt sich die filmbegeisterte Komponistin noch radikaler auf Montagetechniken. Ihre Textbearbeitung von Jelineks Funkballade als Libretto erstellte sie als Text-Bildcollage. Textfragmente aus Jelineks Hörstück werden mit Filmbildern kombiniert. In der Komposition arbeitet Neuwirth zeitweise mit Kollisionsmontagen, die – ganz im Sinne Sergeij Eisensteins – eine ungewöhnliche und wirkungsstarke „Kopplung“<sup>16</sup> von Sachverhalten ermöglichen, die neuen Sinn stiften. Montage bringt immer eine Differenz zum Referenten ein und weist die zur Erscheinung gebrachte Welt als eine im sinnbildenden Prozess konstruierte aus. Doch dieses Konstruierte erfährt zugleich eine intensive Überschreitung. Diese gelingt über den hier dominanten Soundsense, über die „körperliche Veränderung“ eines Wortdramas in ein Energiedrama der Stimmen, Geräusche und Klänge, das den Hörer mit anderen akustischen Kräften und Intensitäten konfrontiert, ihm somit ein wieder anderes Verstehen abverlangt. Für diese andere, assoziative Sinnogenese, hat Roland Barthes den Begriff „signifiante“<sup>17</sup> gefunden. Im Unterschied zu „signifiant“ und „signifié“ bei Ferdinand de Saussure benennt er damit das, was einem durch einen Signifikanten widerfährt. Sinnogenese ist hier untrennbar mit Materialität und Medialität, aber auch mit kulturellen Praktiken, Gesten etc. verbunden.<sup>18</sup> Die Körnigkeit einer Stimme (*Le grain de la voix*), die Dynamik einer Bewegung, die Eigenart einer Geste werden in diesem Sinne signifikant, denn ein Signifikant verweist auf eine Bewegung des Körpers.<sup>19</sup>

Ein damit verbundenes anderes Hörvermögen hat die Funktion, „unbekannte Räume abzutasten“<sup>20</sup>. Nicht nur Unbewußtes gilt es nach Barthes in diesem Sinne zu hören, sondern

auch Implizites, Indirektes, Ausgelassenes, Zusätzliches, Hinausgezögertes sowie Polysemien, Überdeterminierungen und Überlagerungen. Signifikanz, die sich in diesem Sinne im intersubjektiven Raum entfaltet, erfordert eine Aufmerksamkeit für das „Dazwischen von Körper und Diskurs“<sup>21</sup>, aber auch für das Dazwischen der Medien, das „Inter“, das kein Raum, sondern pure Bewegung ist.

## Genuine Intermedialität

Ich gehe hier – mit Aristoteles – von einer genuinen Intermedialität aus, die bereits in der Wahrnehmung situiert ist. In seiner Studie *Peri psychēs (Über die Seele)*, die aus heutiger Sicht sowohl als phänomenologisch ausgerichtet als auch als frühe Medientheorie bezeichnet werden kann, beschreibt Aristoteles Wahrnehmung als ein Widerfahrnis und ein Bewegtwerden.<sup>22</sup> Der Wahrnehmende und der Wahrnehmungsgegenstand müssen in Beziehung gebracht und aufeinander ausgerichtet werden. Das wird nach Aristoteles durch einen dazwischen einwirkenden Stoff möglich. Luft, Wasser und der Körper bilden solche Zwischenstoffe, die im Wahrnehmungsprozess notwendig am Werk sind und stets Eigenes einbringen.<sup>23</sup> Aus dieser Philosophietradition heraus ist Wahrnehmung von Welt und Leben immer schon in einen intermedialen Prozess eingebunden, wobei das „Inter“ nicht als Zwischenraum zu verstehen ist, sondern als Bewegung. In weiterer Wechselwirkung mit all den hinzukommenden, sogenannten Medien, die den Alltag und die menschliche Wahrnehmung durchformen – mit Sprache, Schrift und Bild und ihren technischen Variationen – erscheint jede proklamierete Präsenzästhetik<sup>24</sup> fragwürdig. Stimme wird aus dieser Perspektive medienübergreifend zentral. Sie ist nicht nur ein Aufführungsmedium, das ausschließlich im Theater zu ihrer Ereignishaftigkeit in der Gleichzeitigkeit von Verlautbarung und Entzug kommen kann. Wer die *Handtelleroper* von Olga Neuwirth in ihrer technischen Reproduzierbarkeit von CD hört, findet auch in dieser Mediatisierung intensive Ereignishaftigkeit von Stimmen. Aus dieser Perspektive ist auch Performance-Art keinesfalls nur in der Ko-Präsenz des Theaters möglich. Das hat VALIE EXPORT im vielfältigen Medienwechsel immer wieder eindrücklich deutlich gemacht. Abschließend soll insofern noch eine ihrer Arbeiten Berücksichtigung finden.

### *I turn over the pictures of my voice in my head*

VALIE EXPORTs Videoarbeit *I turn over the pictures of my voice in my head* (2008) basiert auf der Performance *The voice as Performance, Act and Body*, die 2007 auf der Biennale in Venedig stattfand. Die Videoarbeit konfrontiert den Wahrnehmenden mit einem intensiven Wechselspiel von Stimme und Bild. Dabei verhindert eine gebrochene Stimme, dass Closeups des Kehlkopfes zu einem, durch medizinische Bildgebung geschulten, distanzierten Blick führen. Vielmehr wird eine eindringliche, decouvrierende wie intime Nähe erzeugt.

Was für eine Anstrengung das Sprechen ist, noch dazu in einem Video, das ja zum Anschauen von außen her gedacht ist! In Valie Exports Video wird das Innerste nach Außen gestülpt. Das kann es nicht von allein, das muß erzwungen werden. Die Stimme muß aus einem nach außen hin zur Schau gestellten Kehlkopf kommen. Dazu wird ein Gerät verwendet. Was für eine Anstrengung, die Stimme dann herauszulassen!

aus: Elfriede Jelinek: *Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)*. Zu Valie Exports Performancefilm „I turn over the pictures of my voice in my head“, 2008. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fvaliest.htm>, datiert mit 22.2.2009, eingesehen am 27.7.2010 (= Elfriede Jelineks Homepage, Rubrik: Aktuelles, zur Kunst).

Hat Elfriede Jelinek in ihrer Funkballade über die Bewußtmachung unhintergebar Zitation bereits den Sprechakt (l'acte de parole) in einen Redeakt (l'acte de discours) überführt und durch „Stimmenwechsel“ überwunden, indem Stimme als Instrumentierung von Texten eingeführt wurde, so überführt Olga Neuwirth in ihrem „aufgebrochene[n] Musiktheater“<sup>25</sup> – wie sie es nennt – Redeakte durch Reduktion und Zerstückelung von Beginn an in entgrenzte polyphone Stimmenspiele mit aufeinanderprallenden, heterogenen Klangmaterialien. VALIE EXPORTs Videoperformance führt den Redeakt und mit ihm die Diskurse im Sprechakt mit gebrochener Stimme ins Innere der Existenz. Es ist ein bezeichnender Widerstand, an dem sich das Andere des Selben hier zeigt.

Wie mit einer Kamera in der Kehle reden? Das Eindringen in das Körperinnere mit einer Sonde, einer anderen Art Spekulum, das die Larynx im Video sichtbar macht und die Rede erschwert, verknüpft die Szene mit den Spiegelszenen vermeintlich begriffener Weiblichkeit durch den Zugriff herrschender Rationalität, die mit kulturgeschichtlichem Recht männlich genannt werden kann. Gängige Wissenschaftsdiskurse werden derart mit gebrochener Stimme von VALIE EXPORT verlautbart. Die Stimme reibt sich auch hier, aber wieder anders mit der Sprache, die sich ihrerseits mit der Bildebene reibt, die – wie die Stimme – die Spuren des Körpers freilegt.

Im Bild zeigt uns VALIE EXPORT die Larynx, den Schauplatz, an dem die Stimme hervorgebracht wird, wo sie auf dem Weg zur Sprache Knorpelteile, Muskeln, Faserzüge und Schleimhäute passiert. Die Stimmlippen gleichen einem inneren Mund und einem Ausscheidungsorgan gleichermaßen. Ihre Schleimhäute machen die Stimmbänder weich und geschmeidig oder trocken und rau. Dadurch läßt sich die Stimme wohlklingend und vermeintlich über allem Körperlichen schwebend oder körnig körperlich vernehmen. Hier klafft uns der Kehlkopf in ständiger Veränderung entgegen. Die Larynx schwimmt immer wieder im körperlichen Milieu, so dass ein „unmögliches Bild“ erscheint und verschwindet. Der Kehlkopf rutscht auch ein wenig aus der Kadrierung, was die Visualisierung des Körperinneren als gewalttätiges, bildgebendes Verfahren erfahrbar macht. Die gebrochene Stimme, die zwischendurch stockt und versagt, unterstreicht nicht nur diesen Eindruck, sondern weist über die konkrete Behinderung durch einen Eingriff in den Körper hinaus. Wenn eine

gebrochene, immer wieder abbrechende Stimme ans Hörerohr dringt, dann erzählt diese eine ganze Lebensgeschichte, die nicht nur ins Innere, sondern nicht selten in die Abgründe leidvollen Daseins führt.

Durch die drei beschriebenen Beispiele konnten bereits vielfältige Aspekte von Stimmen verdeutlicht werden. In Jelineks Hörstück verbergen sie und verraten sie, erweisen sie sich als Stachel der Sprachmächtigen und als Wunde der Ohnmächtigen. In Neuwirths Oper finden sie auch faszinierende abstrakte Formen der Polyphonie, stoßen ab und ziehen an. Mit kongenialer Leichtigkeit weiß VALIE EXPORT dagegen die Schwere der Existenz spürbar zu machen, indem sie Diskurs und Stimme, Sprache und Bild in eindringliche Reibung bringt, die Kälte der Instrumente und die Wärme der Körper gleichermaßen fühlbar macht. Dass weder Sprache noch Bild das Eigenste von Stimme zu erfassen vermögen, machen in ihrer Videoperformance zugleich die audio-visuellen Lücken deutlich, die entstehen, wenn die Stimme stockt und die Labrys aus der Kadrierung rutscht. Bewegung lässt sich nicht bannen, nicht auf einen Begriff und nicht auf ein Bild festlegen. Das audio-visuelle Wechselspiel wirkt als Entleugnung der Machtverhältnisse, da es auch hier das Widersprüchliche an sich selbst ausstellt.

## Anmerkungen

- 1 Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 284.
- 2 Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 65 u. 137.
- 3 Derrida, Jacques: *Grammatologie*, S. 285 u. 116. Vgl. auch: Meyer, Petra Maria: *Die Stimme und ihre Schrift*. Wien: Passagen 1993, S. 43-57.
- 4 Jelinek, Elfriede: *Ballade von den drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. Produktion des NDR zusammen mit dem SDR 1974, Erstsendung am 27.3.1974 auf NDR 1.
- 5 „wenn im text die anmerkung: STIMMENTAUSCH steht, dann müssen die jeweils handelnden personen ihre stimmen vertauschen, sodaß also eine frauenrolle von einem mann gesprochen wird und umgekehrt.“ Jelinek, Elfriede: *Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. 1971. In: Jelinek, Elfriede: *Die endlose Unschuldigkeit*. Prosa – Hörspiel – Essay. Schwifting: Schwifting-Galerie Verlag 1980, S. 16-48, S. 16.
- 6 Während Brecht geräuschintensiv den wagemutigen Akt Lindberghs, sein Heroentum und eine ermöglichende Unterstützung durch die Arbeiterklasse in eine akustische Szene setzt, geht Jelinek dekonstruktiv mit diesem Stoff der Hörspielgeschichte um.
- 7 Jelinek, Elfriede: *Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. 1971, S. 17.
- 8 Ebd., S. 20.
- 9 Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Bd. 1. Tübingen: Narr 1983, S. 25. Fischer-Lichte hat ihre Formulierung selbst in neueren Schriften modifiziert.
- 10 Da Peirce ein Zeichen als etwas faßt, das etwas anderes (den Interpretanten) dazu bestimmt, in der gleichen Beziehung zum Objekt zu stehen, in der es selbst steht, bedingt er eine prozessuale Betrachtung der Wirksamkeit von Zeichen und ihrer Interpretation. Vgl.: Meyer, Petra Maria: *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*. Düsseldorf: Parerga 2001, S. 145-176.
- 11 Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. In: Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt 1992, S. 191-266, S. 226.
- 12 Ich beziehe mich hier auf folgende Inszenierung: *Körperliche Veränderungen. Eine satirische Handtelleroper*. Textgrundlage: Jelineks Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* (1971). Textfassung und Komposition: Olga Neuwirth. Uraufführung: 18.5.1991, Theater im Künstlerhaus, Koproduktion der Wiener Festwochen mit der Staatsoper Stuttgart, Inszenierung: Brian Michaels, musikalische Leitung: Beat Furrer.
- 13 Jelinek, Elfriede: *Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. 1971, S. 48.
- 14 Zu einer ausführlicheren Betrachtung der Oper auch des Instrumentalensembles und der Stimmgattungen aus musikwissenschaftlicher Perspektive vgl.: Suchy, Irene: *Buffosopran und Koloraturtenor – von der verkehrten Musikwelt in Körperliche Veränderungen*. In: Kaplan, Stefanie (Hg.): *Die Frau hat keinen Ort*. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Wien: Praesens Verlag 2012 (= DISKURSE.KONTEXTE. IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 9), S. 75-87.
- 15 Ebd., S. 85.
- 16 Vgl.: Eisenstein, Sergeij: *Montage der Filmattraktionen*. In: Eisenstein, Sergeij: *Das dynamische Quadrat*. Leipzig: Reclam 1988, S. 17-45, S. 19.
- 17 „Qu’est-ce que la signifiante? C’est le sens en ce qu’il est produit sensuellement.“ Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. In: Barthes, Roland: *Œuvres complètes*, Tome 2. Paris: Gallimard 1966-1973, S. 1495-1529, S. 1526.
- 18 Vgl.: Meyer, Petra Maria: *Signifiante: der Sinn, der mir zustößt. Zur Sinnlichkeit der Sinnstiftung in der künstlerischen Praxis von Arnulf Rainer und Carlfriedrich Claus unter Berücksichtigung der diskursiven*

- Voraussetzungen eines anderen Verstehens von Friedrich Nietzsche bis Roland Barthes.* In: Zenck, Martin (Hg.): Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften. München: Fink 2011, S. 255-283.
- 19 Vgl.: Barthes, Roland: *Zuhören.* In: Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 249-263, S. 258.
- 20 Ebd., S. 261.
- 21 Ebd., S. 259.
- 22 Vgl.: Aristoteles: *Über die Seele.* Paderborn: Schöningh 1953, S. 69.
- 23 Vgl.: Ebd., S. 75-77.
- 24 Auch bezogen auf Happening und Performance-Art ist somit von einer grundlegenden Medialisierung und Mediatisierung auszugehen. Vgl.: Meyer, Petra Maria: *Medialisierung und Mediatisierung des Körpers. Valie Export und Nan Hoover mit Henri Bergson und Maurice Merleau-Ponty bedacht.* In: Meyer, Petra Maria (Hg.): Performance im medialen Wandel. München: Fink 2006, S. 223-257 u. S. 35-75.
- 25 Drees, Stefan: *Surrealismus und „aufgebrochenes Musiktheater“.* Stefan Drees im Gespräch mit Olga Neuwirth über „Bählamms Fest“ (1996/99). In: Drees, Stefan (Hg.): Olga Neuwirth. Saarbrücken: Pfau 1999 (= fragmen. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik 27), S. 17-25, S. 17.

## Diskussion

**Teresa Kovacs:** Bei Jelinek sind die Sätze noch nachvollziehbar, Neuwirth zerreißt sie. Wie würden Sie dieses Vorgehen einordnen?

**Petra Maria Meyer:** Ich habe versucht, deutlich zu machen, dass Neuwirth aufgrund der veränderten Mediensituation die Wortbedeutung nicht mehr braucht. Sie kann sich noch genauso an Mythen des Alltags abarbeiten, an Zitaten, an Diskursen, mit denen wir ständig konfrontiert werden. Sie braucht sie aber nicht mehr über eine Wortbedeutung verlautbaren, weil sie eine Vielfalt anderer Zeichen auf der Bühne hat. Durch Zeichen körperlicher Erscheinung, mit dem Kostüm von Tarzan, der ein Tigerfell trägt, das nur auf einer Seite geschlossen ist und sofort bei jedem in unserem Kulturkreis die Assoziation zum Neandertaler hervorruft, kann sie anders arbeiten. Es muss nichts benannt werden. Sie hat akustisch und stimmlich freie Bahn, gänzlich andere Bereiche auszuloten. Meines Erachtens arbeitet sie häufig mit Verfahrenstechniken, die dem Film verwandt sind. Sie verwendet beispielsweise Montagetechniken, die, wie etwa die Kollisionsmontage, für uns sehr überraschende Begegnungen auf klanglich-akustischer Ebene erlauben. Es gibt im Hörstück von Jelinek auch ein kleines Spiel mit der Unfähigkeit des Dirigenten bzw. des Komponisten, etwas Neues zu schaffen. Auf einer Metaebene ist es, finde ich, eine schöne Pointe, dass Neuwirth gerade das gelingt. Es ist alles andere als *Schwanensee* und keine Musik, die man sofort wiedererkennen würde, sondern ganz im Gegenteil viel Einzigartiges und Neues. Dieses Neue resultiert meines Erachtens aus der Montagetechnik. Schön finde ich außerdem, dass wir beim Hören entlastet sind, weil wir nicht immer die Wortbedeutung verfolgen müssen. Erst so ist es uns möglich, den Klangverlufen zu folgen. Sobald ein Wort ver-

stehbar ist, ist es meistens wortfhrend. Die Rede hat leider immer die Eigenart, zu dominieren. Neuwirth schafft es, diese Dominanz loszuwerden. Aber auch bei Jelinek findet sich dieses Verfahren und zwar, indem sie die Texte auf die verschiedenen Stimmen und Sprecher verteilt. Der Hörer bekommt dadurch die Möglichkeit, eine andere Wahrnehmungshaltung einzunehmen, nicht nur die Wortbedeutung zu hören, die sich in Variationen wiederholt. Der Hörer könnte andererseits auch entlastet sein und sagen, ich höre mir die unterschiedlichen Stimmenkombinationen an, weil man Stimme durchaus als Instrumentierung für verschiedene Sprachflächen, die ohnehin Zitate sind, verstehen könnte. Es gibt einen Wiedererkennungseffekt auf der Sprachebene, den wir brauchen, weil Jelinek eine diskursanalytisch kritische Autorin ist. Damit verbunden ist das Neuland auf der akustischen Ebene.

**Peter Clar:** Wie sehr hängen diese Verfahren mit der zeitlichen Komponente zusammen? Das Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* ist aus den 1970er Jahren, Neuwirths Oper *Körperliche Veränderungen* aus den 1990er Jahren. Wie sieht es mit Jelineks neueren Texten aus? Das Hörspiel ist noch mit Figuren, auch wenn diese zitieren und Rollen tauschen.

**Petra Maria Meyer:** Ich habe auf das Material reagiert. Ich empfand es als eine schöne Idee am Format dieses Symposiums, dass wir Materialien bekamen, mit denen wir dann gearbeitet haben. Im Zentrum meiner Beschäftigung stand das Hörspiel von Jelinek aus den 1970er Jahren. Ich fand es deswegen von den VeranstalterInnen wunderbar gewählt, weil sich daran eine Umbruchphase festmachen lässt. Ende der 1960er Jahre, Anfang der 1970er Jahre gab es bereits das Neue Hörspiel. Es wurden

Arbeiten von Poeten im Radio gesendet, die das traditionelle Hörspiel als „Theaterspiel im Dunklen“ verabschiedet haben und sich an den leeren Sprachhülsen, mit denen wir schon lange hadern, abgearbeitet haben. Insofern konnte Jelinek darauf zurückgreifen. Sie macht das aber auf sehr geschickte Art und Weise anders. Sie bringt die Polyphonie mit ins Spiel. Wie zum Beispiel Einar Schleefs wunderbare Inszenierung von *Ein Sportstück* eindrucksvoll bewiesen hat, ist das Sprechtheater Musiktheater geworden. Olga Neuwirth konnte sich auf die Wandlungsprozesse der Neuen Musik stützen, die in unterschiedliche Richtungen gegangen sind.

**Stefanie Kaplan:** Wie wird der Stimmentausch aus dem Hörspiel von Neuwirth in der Oper umgesetzt, auf welchen Ebenen findet er statt?

**Petra Maria Meyer:** Ich denke, dass dieser Stimmentausch sehr nuanciert stattfindet. Bei Jelinek ist der Stimmentausch noch recht einfach: Da die Texte bei Neuwirth stark fragmentiert sind, ist es in ihren Arbeiten nicht mehr so einfach. Der Stimmentausch läuft innermusikalisch ab. Hier wäre sicherlich eine dezidiert musikwissenschaftliche Analyse sinnvoll. Es geht nicht nur darum, Sprachflächen anders mit Stimmen von Menschen zu instrumentieren und dazwischen ein paar Geräusche mit Musik zu installieren. Das Hörstück von 1977 ist da noch recht brav. Der Stimmentausch bei Neuwirth, der implizit zwischen Tiergeräuschen, Menschenstimmen, instrumentellen Geräuschen und Stimmen sowie Tönen stattfindet, ist hingegen vielfach potenziert und entgrenzt.