

Ulrike Müller

Kein Land in Sicht

„I am looking for the body, my body, which exists outside its patriarchal definitions. Of course, that is not possible. But who is any longer interested in the possible?“¹

In einer Vitrine zwischen Briefen, Manuskripten und Büchern liegt ein Schwarzweiß-Foto von Kathy Acker. Nackt, mit angezogenen Beinen sitzt sie auf einem Hocker, die Arme über den Schienbeinen verschränkt. Die Zehen sind der aktivste Körperteil, sie sind über dem Rand des Sitzes angespannt und halten das Gleichgewicht, während sie beinahe den unteren Bildrand berühren. Das Kinn ruht auf ihrem linken Knie, die Augen sind nach unten gerichtet. Sie blickt scheinbar durch den Glassturz und zwischen meine Beine, während ich sie von oben mustere. Ich befinde mich in einer Kathy Acker-Ausstellung² und stelle ein Gedankenexperiment an: was könnte ich ohne den Kontext der Ausstellung auf dem Bild erkennen? Ich finde auf dem Foto keinen Hinweis auf einen sozialen Status, auf einen Beruf oder ein Umfeld. Der Hintergrund ist monoton grau, das Querformat lässt zu beiden Seiten der Figur große Flächen leer. Das Geschlecht der abgebildeten Person? Die Haare sind kurzgeschoren, ich entdecke ein mehrfach gepierctes Ohrläppchen und einen Ring und überlege kurz, ob die Rundung der Hüften ein Hinweis wäre. Kein eindeutiger, beschließe ich. Ich sehe kein Geschlecht, keine Identität, keine Handlung, kein Ereignis. Ein Körper, jung, weiß, Ende des 20. Jahrhunderts oder heute.

Anlässlich des fünften Todestages von Kathy Acker, die 1997 mit 50 Jahren an Brustkrebs gestorben ist, meldeten sich viele ihrer SchriftstellerInnenkolleginnen, FreundInnen und LiebhaberInnen zu Wort. In einem Zeitschriftenartikel erinnert sich eine Freundin an die Trauerzeremonie. Das Ritual, bei dem die Asche der Verstorbenen aus goldenen Kiste in eine Jugendstilurne umgebettet wird, glich einer Szene aus Ackers Romanen. Ein offenes Feuer warf unheimliche Schatten auf „Juliette, eine Bayrische Bikerin“, die mit ihrem Springmesser die Kiste öffnete, während die anwesenden Gäste nervöse Scherze über Pandora's Box machten. Manifestiert sich Ackers Universum, an dem sie mehr als fünfzehn Romane lang geschrieben hat, im letzten öffentlichen Auftritt ihrer Körperreste als Wirklichkeit – oder steht die Autorin unter ihrem posthumen Einfluss, blickt sie durch eine Kathy Acker-Brille auf die Inszenierung? „Hat ihr Schreiben unsere logischen Systeme für immer infiziert? Hat sie ein unsterbliches Geschlecht gezeugt?“³

In den zahlreichen Anekdoten um Kathy Ackers Person klingt der Freiraum an, den sie sich in Literatur und Leben erkämpft hat. Zugleich sind sie jedoch auch das Symptom einer Verunsicherung: Der Verweis auf ein individuelles Künstlerinnensubjekt stellt einen Versuch dar, die transformierende Kraft von Ackers Texten zu kontrollieren und ist ein posthumer Zugriff der Bedeutungsgefängnisse auf

¹ Kathy Acker: Seeing gender. In: Critical Quarterly, Vol. 37, Winter 1995, S. 84

² New York University, Fales Library, November 2002 bis Jänner 2003

³ Dodie Bellamy: Assuming Risk. In: NYFA Quarterly, Vol. 1 No. 2, Winter 2003

den abwesenden Körper der Verstorbenen. Mich interessiert die Vermischung der Person Kathy Acker mit dem literarischen Selbstentwurf, der als Subtext in ihren Romanen mitschwingt und in Körper und Lebensstil der Schriftstellerin zum Ausdruck kommt. Die Selbstinszenierung lese ich als Verkörperung des Textes durch die Schriftstellerin, ein unmögliches und zugleich äußerst produktives Unterfangen. Acker selbst beschrieb diesen Prozess als eine Form von Performance, bei der die Schriftstellerin nicht mit den Protagonistinnen gleichgesetzt werden kann, und eher wie eine Schauspielerin durch den Text handelt.⁴

Ende der 1980er Jahre beginnt Kathy Acker, an einem „Mythos für sich und ihre Freunde“ zu schreiben. Dabei wendet sie sich der Arbeit mit narrativen Strukturen zu. Von den Konventionen und den ideologischen Funktionen des bürgerlichen Romans grenzt sie sich ab. Die Personen, die ihre Welt bevölkern, vergessen ihre Namen, sie sind sich ihrer Sexualität nicht sicher und ihre Geschlechtsidentität ist nicht eindeutig. Ackers zentrale Methode ist die Appropriation, die Aneignung existierender Texte, wobei ihre Quellen unter anderem Werke der so genannten Weltliteratur, pornografische Schriften, Filmplots und das eigene Tagebuch einschließen. Acker konstruiert ihre Texte nach strengen selbst erstellten Regeln, sie soll sie bis zu achtmal Korrektur gelesen und überarbeitet haben, einmal in Hinblick auf Bedeutung, einmal auf Klang, auf Rhythmus, auf Struktur, einmal auf das optische Erscheinungsbild und so weiter. Dem entspricht eine Vielzahl von Rezeptionsmöglichkeiten, die sich für die LeserInnen ergeben.

Wenn Kathy Acker ihre eigene Biografie in ihren Romanen schreibt und zerschreibt, stellt sie nicht ein individuelles Schicksal dar, sondern analysierte gesellschaftliche Strukturen. In Ackers späten Entwicklungs- und Piratinnenromanen weisen biografische Fragmente, die in Variationen wiederholt werden, in Richtung der Autorin und gleichzeitig an ihr vorbei auf die Sozialisierung der Leserin. Die von Gesellschaft ausgehende Normierung will Kathy Acker bereits in der Schule als bedrohlich empfunden haben, und schon damals weist ihr die Schrift den Ausweg: Während die Schule den Ort der „Lobotomie“ ist, der größten Bedrohung denk- und handlungsunfähig gemacht zu werden, stellt die Bibliothek eine Fluchtmöglichkeit dar. „When I was a kid the only thing that I wanted was to become a pirate. Because I wasn't a stupid child, I knew that I couldn't.“⁵ Eine Piratin zu sein bedeutet „in der lebendigen Welt leben“, „Spaß haben“ und über die eigene Zeichenproduktion zu verfügen. Piratinnen sind wild, frei, grausam, sie haben keine Eltern – und leben in Büchern.

Die Flucht in die Bibliothek ist aber zugleich eine Anerkennung eines Kanons männlicher Texte als Kontext und Material der eigenen Produktion – Rimbaud, Artaud, de Sade und Freud sind wichtige Koordinaten des Bezugssystems. Gesellschaftliche Verpflichtungen und die erwachende Sexualität zwingen das Mädchen, die Bibliothek zu verlassen. Ein pubertäres Tanzschülerlebnis gewinnt weit über den möglichen biografischen Gehalt hinausgehende Bedeutung. „The first moment a boy put his

⁴ Im Interview mit Sylvère Lotringer. In: Kathy Acker: Hannibal Lecter, My Father. New York, 1991. S. 20

⁵Kathy Acker: Seeing gender. In: Critical Quarterly, Vol. 37, Winter 1995, S. 78

tongue in my ear I did something like come.“⁶ Denn *tongue* meint auch *langue*, Sprache. Die Sprache des Vaterimagos im Ohr der Schriftstellerin ist ein sexuelles Erlebnis, der Lustgewinn jedoch keine Lösung für das grundlegende Problem: die Akzeptanz einer passiven Rolle, verhindert das Piratin-Werden. Was bedeutet es, als „Frau“ identifiziert zu werden? Kathy Ackers Zeichenproduktion setzt beim eigenen Leben an, das in ein System von Bedeutungen aufgeht: „I wasn't. I had no name. For me, language was being. There was no entry for me into language. As a receptacle, a womb, as Butler argues, I could be entered, but I could not enter, and so I could neither have nor make meaning in the world. I was unspeakable, so I ran into the language of others.“⁷ Das ist keine stilisierende autobiografische Bemerkung, vielmehr dramatisiert Acker die existentielle, körperlich erfahrbare Wahrheit von Theorie als Praxis. In Judith Butler findet sie eine Verbündete auf der Suche nach dem Verhältnis von Körpern und Texten. Wenn der Körper nicht der Sprache vorgängig ist, nicht in einem Abbildverhältnis zum Text steht, sondern vielmehr durch Sprache konstruiert wird – welche Sprache ist dann das Material der Schriftstellerin?

Für Kathy Ackers ist Sprache ein grundsätzlich entfremdetes Werkzeug, das sie in ihren Texten so mitreflektiert und bearbeitet, dass sie die LeserInnen körperlich involviert. In „Seeing gender“, einem kurzen theoretischen Text, der ein Jahr vor ihrem letzten Roman erschien, entwirft Acker das Konzept von Sprachen des Körpers (*Languages of the Body*), Sprachen die nicht auf hierarchischen Subjekt-Objektbeziehungen beruhen, die nicht erfunden werden können, die die verschwindende Schriftstellerin nur finden kann wie eine Piratin einen Schatz. Träume und Orgasmen sind Anhaltspunkte auf der Suche nach dem Körper außerhalb seiner patriarchalen Definitionen. Bevor dieser Körper nicht gefunden ist, ist es unmöglich, sein Geschlecht zu sehen.

Das Schreiben eines „Mythos für sich und ihre Freunde“ betont den kollektiven Anspruch von Kathy Ackers weltveränderndem Anliegen. Im Rückgriff auf die Heldensagen der griechischen Antike verselbständigt sich der Text und Leserin und Autorin finden sich im active reading plötzlich auf der gleichen Seite wieder. Durch seine Karriere als psychoanalytisches Erklärungsmodell für die (hetero)sexuelle Formierung von Subjekten rückt der Oedipusmythos ins Zentrum von Ackers Aufmerksamkeit. An der Geschichte von Oedipus wird nachvollziehbar, wie ein Mythos als psychoanalytisch effektive und strukturell wahre Erzählung funktionieren kann. Wenn wir fragen „Whose story is it (Freud's? Lacan's? Oedipus'?)? the answer is not clear. [...] But if we ask, 'What is this narrative performance doing?' the answer is quite clear.“⁸ Analog dazu lässt sich Ackers Projekt der Mythenproduktion verstehen: Ein Mythos ist ein Text, der performativ etwas erzeugen kann: das imaginierte Wunschpublikum, eine internationale Community of Freaks oder – potenziell zumindest – eine andere Gesellschaft.

⁶ Kathy Acker: *My mother: demonology*. New York, 1993

⁷ Kathy Acker: *Seeing gender*. In: *Critical Quarterly*, Vol. 37, Winter 1995, S. 80

⁸ Shoshana Felman: *Jacques Lacan and the Adventure of Insight*. Cambridge/London, 1987.

Oedipus muss in der Analyse der eigenen Erfolgsstory sein Verbrechen entdecken und das Schicksal akzeptieren, dem er nicht entkommen konnte: Er hat seinen Vater ermordet und seine Mutter geheiratet. Wie bei Kathy Acker wird die detektivische Untersuchung der eigenen Biografie von einer reflexiven Erkenntnis begleitet, die den Status des Körpers bestimmt. Das Ende der Geschichte ist bekannt: Jocaste, Oedipus' Frau und Mutter, begeht Selbstmord, er hingegen sticht sich die Augen aus. Diese ödipale Blindheit akzeptiert Acker nicht, sie besteht darauf, ein Geschlecht nicht einfach zu haben, sondern es sehen zu wollen.

Antigone, die Tochter von Oedipus und Jocaste wird in der Sage nach dem Tod des Vaters und der Brüder bei lebendigem Leib begraben. In „Pussy, King of the Pirates“ (1996), Kathy Ackers letztem vollendeten Roman, sagt Antigone: „My real father's creation of a state by patricide hid a worse crime: the disappearance of females,⁹“ und braust auf ihrem Motorrad davon. Kathy Acker stellt Antigone ins Zentrum ihres Mythos und appropriiert die Erzählstruktur des Oedipusmythos: Zwei Außenseiterinnen verbünden sich mit bösen Piratinnen, um nach dem verborgenen Schatz zu suchen. Das in See stechen (to go to sea) wird dabei mit dem sehen wollen (to go to see) gleichgesetzt. Die abenteuerliche Erzählung der Reise ist verbunden mit der Einsicht, dass es kein Entrinnen aus Verhältnissen gibt, die Grundbedingung für das eigene Leben und Erleben bilden. Die Protagonistinnen sind getrieben vom Begehren, es trotzdem zu versuchen.

Ihre Erzählmethode TOWARDS A LITERATURE OF THE BODY setzt Kathy Acker mit Bodybuilding gleich. Die Grenze zwischen materiellen und immateriellen Aspekten des Körper wird dabei verwischt. THE ACT OF BODYBUILDING PRESUPPOSES THE ACT OF MOVING TOWARD THE BODY OR THAT WHICH IS SO MATERIAL THAT IT BECOMES IMMATERIAL. Neue Muskulatur wird aufgebaut, wenn der ursprüngliche Muskel durch Überstrapazierung langsam und radikal zerstört. Der Oedipusmythos, der Teil des Lebens und des Weltbildes der Leserin ist, wird im Lauf von „Pussy“ durch Szenen von Sexualität und Gewalt überstrapaziert, die a-normalen Erlebnisse der Protagonistinnen stellen eine Überforderung dar und docken zugleich die Phantasien der LeserInnen an den Text an. THEN, IF AND ONLY IF THE MUSCLE IS PROPERLY FED WITH NUTRIENTS AND SLEEP, IT'LL GROW BACK MORE BEAUTIFUL THAN BEFORE.¹⁰ Kathy Acker baut im Rückgriff auf den Korpus bestehender Texte an einem Text, den sie mit Literatur, Theorie und ihren Experimenten auf der Suche nach den Sprachen des Körpers füttert. Zugleich manifestierte sich das Schreiben durch Tätowierungen und Bodybuilding auf ihrem Körper.

Nach einem Vortrag im Herbst wurden im Publikum Dias weitergereicht, die Kathy Acker kurz vor ihrem Tod zeigen. Wie alle anderen auch hielt ich sie gegen das Licht der Neonröhren. Ich kann mich erinnern, dass sie ein Sakko auf dem nackten Oberkörper trägt, in meiner Erinnerung sind die Bilder kraftvoll, bunt und lebendig. Am eindringlichsten ist mir aber das Erschrecken darüber gegenwärtig, dass ich erst beim zweiten Hinsehen die Narben einer beidseitigen Brustamputation sah.

⁹ Kathy Acker: Pussy, King of the Pirates. New York, 1996. S. 165

¹⁰ Kathy Acker: My mother: demonology. New York, 1993. S. 110 ff.