

„Stimmen aus dem Innenraum“ 1988
S. 176-178

Die Mono-Performance wird gestaltet mit Dia-Animationen, Licht-Projektionen und einer Video-Wand, mit szenischen Objekten, Musik und der Architektur der Sprache. Zwischen dem realen Geschehen auf der Bühne und der immateriellen Szenik der Medien kommt es nach einer festgelegten Partitur zur Interaktion. Eine Computersteuerung kontrolliert die Zu- und Abspielungen der diversen visuellen und akustischen Quellen (Video-recorder, Tonband, Diaprojektoren, Scheinwerfer etc.).

In der medial komponierten Performance begegnen sich Unica Zürn, Mae West, Mary Shelley, Ada Lovelace, Linda Lovelace und die polyphone Frau der Zukunft – alle diese Frauen werden live und auf Video dargestellt von Susanne Widl. Die Textperformance erwächst aus der polymorphen, polyphonen Geschichte der Frau. Facettenhafte Bilder wie Mutter, Geliebte, Gefährtin, Prostituierte, Kämpferin, Künstlerin, Wissenschaftlerin oder Hexe prägen das Frauenbild. Doch diese von unserer Kultur produzierten Projektionen stimmen nicht mit dem Selbstbild der Frau überein. Aus dieser ambivalenten Unruhe, aus diesem Bruch entsteht ein Geschlecht, das nicht in sich geschlossen ist („le sex qui n'est pas une“, L. Irigaray). „Voices from an Innerspace“ schreiben die polylogen, polymetrischen Texte der weiblichen Sehnsucht, der Verweigerung, der Lust, überschreiben die Gesetzestafeln der Gewalt, die historischen Außenseiten der Polyästhesie. Die eigenen Stimmen des inneren Raums der Frau wechseln mit den anderen Stimmen der äußeren



Susanne Widl mit Bildnissen von Unica Zürn, Ada Lovelace, Linda Lovelace, Mae West, Mary Shelley.

ren Kultur, die eine phallogokratische Kultur ist. Es wird der Versuch gemacht, den unbewußten sozialen Text, den unsere Gesellschaft in ihren klassischen und modernen Mythen (von Ödipus bis zum Vampir), in ihren kulturellen Produktionen und in den Schriften und Körpern der Frauen selbst schreibt, zu entziffern und zu rekonstruieren.

Der anagrammatische Körper

Anagramme sind Worte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines gegebenen Wortes oder Satzes entstanden sind. (Hans Bellmer)

Wer durch Umstellen der Buchstaben in einem gegebenen Satz nach einem neuen Satz sucht, sucht nach einem neuen Sinn, der im vorgegebenen Satz verborgen und durch Umstellung der Buchstaben in das Licht der Bedeutung geholt werden soll. Die Übersteigerung und Umwandlung des vorhandenen Sinns (des vorgegebenen Satzes, Körpers, Geschlechts, Lebens)

wird innerhalb einer bewußten Beschränkung gesucht. Ein neuer Satz, ein neuer Sinn, ein neues Leben, wenn alles anders wäre – dies wäre zu leicht und ist ohnehin nicht der Fall. Die Sprache des Anderen soll (und muß), wie wir später sehen werden in der gleichen Sprache, aus den gleichen Buchstaben, im gleichen Geschlecht und im gleichen Körper sprechen. Da es nur ein Leben gibt, gibt es auch nur einen Satz. Nur innerhalb des Selben kann, bei Ungenügen mit dem vorhandenen Sinn, ein neuer, ein anderer Sinn gefunden werden. Die anagrammatische Suche ist also eine Sehnsucht nach der ewigen Veränderbarkeit innerhalb des Einen und des Selben, eine Transzendenz innerhalb der Immanenz, da die Zahl der verwendbaren Buchstaben ebenso begrenzt ist wie die Zahl der vorhandenen Lebensjahre (siehe das Kapitel „Körper und Zahl“). Die anagrammatische Arbeit beim Auffinden neuer Worte hat, da sie innerhalb eines definitiv festgelegten Rahmens nach mechanischen Regeln und mit nur endlichen



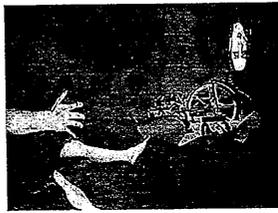
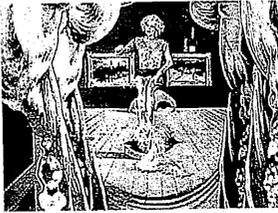
Susanne Widl als Unica Zürn, Mary Shelley, Mae West, Ada Lovelace, Linda Lovelace.

Operationen erfolgt, einen Zug des Formalen und Mechanischen. Dadurch hat das Ergebnis nicht von vornherein die Marke der Expression von Subjektivität, sondern etwas anderes, eine Instanz unter, hinter oder über dem „Ich“ scheint zu sprechen, eben das Mechanische, die Gesetzmäßigkeit (die Gesetze der Sprache, das Gesetz des Vaters etc.). Doch die formale Kombinatorik der Elemente bedarf gleichzeitig einer detektivischen, höchst gespannten Konzentration, um in einem menschlichen Zeitmaß die tiefsten und seltensten Kombinationen zu entdecken, wie sie nur ein äußerst verfeinertes Subjekt aufbringt. Das Absolute wird scheinbar fatalistisch und passiv akzeptiert, indem an dem vorgegebenen Satz nicht gerüttelt wird. Am Satz, am Sinn des Satzes, an der Wahrheit des Satzes, an der Eindeutigkeit wird nur gerüttelt, indem die Buchstaben durcheinander geschüttelt werden und dadurch ein neuer Sinn, eine neue Wahrheit und ein neuer Satz entstehen. Der alte Satz wurde dadurch der Vieldeu-

tigkeit überführt und damit der Absolutheitsanspruch, der Gesetzesanspruch des Satzes korumpiert. Der Aufstand gegen das Gesetz des Vaters findet im vorgegebenen Zeichenvorrat statt, nicht im Erfinden neuer Zeichen. Die Stimme des Anderen im Selben, die Entdeckung mehrerer gültiger Bedeutungen in ein und demselben Satz, der Gesang des Polyphonen verwirrt die monotheistische Stimme des Vaters, die allein das Gesetz sein will. Vielstimmigkeit und Polylog als weibliches Sprechen unterbrechen die Monologe des Vaters, brechen den auf Eindeutigkeit gebauten Code des Gesetzestextes (auf), verwandeln die Botschaft der Stimme des Vaters und des Gesetzes selbst in Bruchstücke, bringen sie fast zum Verlöschen und Verstummten, ähnlich wie das Stimmen-gewirr und die Vielfalt der Frequenzen beim Wandern des Zeitgers auf der Abstimmsskala (durch das Verdrehen des Schwingkreises) die jeweilige Nachricht in ein bloßes Rauschen verwandeln, in eine undeutliche, undefinierte Welle.

„Verwirrt Sprechen“ ist also als Komplement zum anagrammatischen Sprechen, das eine höchst rationale Tätigkeit ist, ein Aufstand gegen die Ratio mit rationalen Mitteln selbst. Wenn nur die Ratio selbst stets imstande wäre, den von ihr im Sagen des Einen unterdrückten Sinn, in der Umschrift des Einen (anagrammatisch) wieder zu finden. So hingegen polarisiert, von der Philosophie bis zum Alltag („ein Mann ein Wort, eine Frau ein Wörterbuch“), eine historische, historisch dominierende Form der Ratio das Konfuse, Vieldeutige und Vielstimmige als weiblich und somit ihren eigenen Mangel als Mangel des anderen.

„Auch der Satz ist wie ein Körper, der uns einzuladen scheint ihn zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs Neue fügt, was er in Wahrheit enthält“, schrieb Hans Bellmer, der Lebensgefährte von Unica Zürn. Das von Hans Bellmer 1933 begonnene Projekt „Die Puppe“, eine Konstruktions- und Fotoserie, die 1954 unter dem Zeichen der Begegnung mit Unica Zürn beendet wurde, entwickelt so eine Anagrammatik des Körpers. Es handelt sich dabei zuerst um Verschiebungen und Vertauschungen, um Spiegelungen und Analogien von Körperelementen ein und desselben Körpers, z. B. die Identität, die zwischen Arm und Bein, zwischen Geschlecht und Achsel, zwischen Nase und Ferse bestehen kann oder die Affinität der Brüste und des Gesäßes, des Mundes und des Geschlechts. Die Vagina der Frau kann so zwischen ihrem Daumen und Zeigefinger sein, zwischen ihren zusammengepreßten Füßen, in ihrem Ohr oder in ihrer Kehle (siehe Linda Lovelace). In einer



zweiten Stufe kann es sich aber um Projektionen des Einen auf das Andere handeln, z. B. um Phallus-Projektionen auf den Finger, den Arm, das Bein der Frau, ja sogar auf den Stöckel eines Frauenschuhs (fetischistische Projektionen), oder auf den ganzen Körper der Frau selbst (die beiden Brüste als Hoden und der Rumpf als Penis, oder der von Kopf bis Fuß in ein Kleid geschnürte Körper von Mae West, der, verstärkt durch seinen männlichen Gang, wie ein im prallen Palliativ schwelender Penis wirkt). Schließlich kommt es aber zu Übertragungen, zu seltsam hermaphroditischen Verschachtelungen der Körperelemente von Mann und Frau, in denen die Struktur des Weiblichen oder Männlichen überwiegt. „Das Männliche und das Weibliche sind vertauschbare Bilder geworden“ (Hans Bellmer). Zumeist aber folgt das Bild der Frau nicht dem Zeichen Vagina, sondern den senso-motorischen Simulationen des Phallus, wie z. B. die Vision des zum Gesicht gewordenen Gesäßes (die Gesäßbacken als Hoden). Simulierung des Vaginalen und Phallus-Projektionen sind die zwei Techniken, mit denen der Körper der Frau männlichen Vorzeichen unterworfen wird. Die anagrammatische Zerstückelung des Körpers, das Umstellen der Körperteile zu einem neuen Körper, sind zumeist Übertragungen auf körperlicher wie auf symbolischer Ebene, die sich in ihr Gegenteil verkehren. Das Verlangen des Mannes zielt darauf ab, das männliche Ich mit dem weiblichen Du zu vertauschen, in diesem Tausch das andere Geschlecht zu löschen bzw. im anderen sich selbst zu lieben. Die Leidenschaft der Liebe entspringt dieser Übertragung. Das begehrte Mädchen

wird zuerst zur phallischen Schwester (Kumpel à la Mae West) und schließlich zum hermaphroditischen Schwanz selbst, der die weiblichen Merkmale kannibalisch in sich selbst verzehrt und zur Schau stellt. Dies ist in der Tat der andere, verdeckte Sinn, der durch den anagrammatischen Körper hervorholte Sinn des Transfers, der „die Wahrheit der Liebe ist“ (Lacan). Der Transfer, also die wahre Liebe, will den zerstückelten Körper, zumindest einen (durch Transformationen der Körperteile) neuen Körper. Deswegen steht die Liebe dem Tod so nahe, dem höchsten, dem absoluten Gesetz. Béatrice Slama schreibt über die weibliche Sexualität: „Marguerite Duras ist die erste Frau, die das weibliche Begehren, das bis zum Todeswunsch geht, in all seiner Nacktheit zeigt. Der Wunsch zu töten, durchläuft wie ein Feuer ihre ganze Schrift. Phantasmen der entarmung zerstückelten Frau; die Faszination, die der Mann ausübt, der bis zum Mord liebt, die erotische Anziehung des Körpers der zum Tode gebrachten Erwürgten – eine Anziehung, die bis zur Identifikation mit dem anderen geht; die zum Verlangen wird, der andere zu sein – und damit selbst getötet zu werden. „Du tötest mich, du tust mir Gutes.“ Nichts ist dem Opfer näher als sein Mörder, sagt Duras (In: Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst, Hrsk. Karin Rick, Konkursbuch 20/1987, S. 133). Da aber die „Wahrheit der Liebe“ selbst nur von der phallischen Macht definiert wird, erleben wir die Vorstellung einer Liebe, wie sie der Mann erträumt. Wir kennen in der phallokratischen Kultur keine andere als die phallische Lie-

be, der sich offensichtlich auch das Begehren der Frau unterwirft. Der zerstückelte Körper ist also zuerst einmal der vorgegebene phallozentrische Text, der nur anagrammatisch umgeschrieben werden kann. Die Liebe will die Geburt des Körpers nach ihrem Gesetz. Gentechnologie ist die Ausgeburt dieser Liebe. Aus dieser Liebe schuf Mary Shelley ihren „neuen Prometheus“, das Monster, die Horrorpuppe des Dr. Frankenstein, den künstlich erschaffenen Körper, dessen Zusammensetzung ja das ganz besondere Interesse von Frankenstein gegolten hatte. Selten „erscheint der Satz, der stromaufwärts oder stromabwärts gelesen, als Mann oder als Frau behandelt, unzerstörbar seinen Sinn beibehält“ (Hans Bellmer).

Körper und Zahl

Was das Anagramm für den Philologen, ist die Permutation für den Mathematiker. Das Umstellen von Buchstaben und Körperteilen ist eine, wenn auch einfache, numerische Tätigkeit. Im anagrammatischen Körper wird der Körper dividiert und werden Körperteile multipliziert. Nie gesehene Brüste werden an allen möglichen Stellen vervielfacht, Lippen und Augen erscheinen multipliziert auf Gesäßbacken und Brüsten (siehe Shelley's Vision von Mary). Der anagrammatische Körper ist der permutierte Körper, der numerisch umgeformte Körper, der Körper der multiplizierten Organe, ist der Körper als Bild, ist die Ankunft des immateriellen, digitalen Körpers. Körper und Zahl sind in der Phrenologie, einer Wissenschaft, die im 19. Jahrhundert in Blüte stand, eine verelendete Beziehung eingegangen. Der Dichter Baudelaire erklärt uns den Zusammenhang

von Körper und Zahl im anagrammatischen Körper viel mehr: „Den Kult der Bilder glorifizieren, den Kult der multiplizierten Empfindung. – Die Lust an der Multiplikation der Zahl. Die Trunkenheit ist Zahl. – Die Zahl ist im Individuum.“ Im anagrammatischen Körper erscheint der Körper als Zahl. So wie die Zahl der Buchstaben des Alphabets begrenzt ist, so auch die Zahl der Organe des Körpers. Die Zahl der Sätze, die aus dem endlichen Alphabet erzeugt werden können, ist aber unendlich, überabzählbar, desgleichen die Zahl der Körper. Das Transfinite ist also das eigentliche Begehren des anagrammatischen Körpers, der weiß, daß dieses durch pure Zahlenoperationen erreichbar ist. Daraus stammt die Obsession mit der Zahl (permutierbaren, dividierbaren, multiplizierbaren) Zahl, ob bei Unica Zürn auf dem Niveau des numerischen Beziehungswahns oder bei Ada Lovelace auf dem Niveau höherer Mathematik. Im anagrammatischen Körper erscheint der Körper als Zahl. Dadurch wird die Zahl der Buchstaben zur Zahl der Lebensjahre. Unica Zürn schrieb: „Ermenonville: 12 Buchstaben. Die Quersumme von 12 ist 3... und 3 mal 3 ist 9. Grunewald, der Ort meiner Kindheit hat 9 Buchstaben.“ Sie wollte 54 Jahre alt werden, „denn 4 und 5 ist 9“. Unica Zürn beging mit 54 Jahren Selbstmord.

Projektionen, Vertauschungen, Übertragungen, Simulationen sind die fundamentalen Techniken einer anatomischen Grammatik. Im umstellbaren, umformbaren Körper spricht aber nicht nur ein Wunsch nach Ablehnung des Weiblichen und Auflösung des Körpers, nach Aufhebung der Mauern zwi-



Susanne Widl als Unica Zürn

Unica Zürn

wurde am 6. 7. 1916 in Berlin-Grunewald geboren. Ihr Vater war Schriftsteller und großer Reisender. Nach beendeten Studien, Verbeiratung 1942 (zwei Kinder) und Scheidung 1949, beginnt sie für deutsche und schweizerische Zeitungen Kurzgeschichten zu schreiben. Bei der UFA arbeitet sie als Dramaturgin. 1953 begegnet sie in Berlin Hans Bellmer, mit dem sie nach Paris geht. Dort trifft sie Max Ernst, André Breton, Victor Brauner, Marcel Duchamp und vor allem Henri Michaux (den Mann im Jasmin). Sie hat mehrere Ausstellungen mit automatischen Zeichnungen und schreibt Anagramme. 1954 erscheint ihr erstes Buch „Hexentexte“ (zehn Anagramme und zehn Zeichnungen). 1960 zeitweilige Trennung von Bellmer. In den letzten zehn Jahren ihres Lebens wird Unica Zürn verschiedentlich in psychiatrischen Kliniken interniert. 1970 Zwangseinlieferung. Während einer längeren gesunden Phase beginnt sie 1965 „Der Mann im Jasmin. Eindrücke aus einer Geisteskrankheit“. Erscheint 1971 auf Französisch (1977 deutsch). 1969 erschien ihre Kinbeits-Analyse „Dunkler Frühling“. Am 19. Oktober 1970 setzt sie in Paris, mit 54 Jahren, ihrem Leben durch einen Sprung aus dem Fenster ein Ende. 1981 „Das Weiße mit dem roten Punkt“, unveröffentlichte Texte und Zeichnungen, herausgegeben von Inge Morgenroth, Lilith Verlag Berlin.

schen Mann und Frau, zwischen Körper und Geist, sondern auch eine Sehnsucht nach Aufhebung des Todes, nach Auflösung der Grenze zwischen organisch und anorganisch, und nach Entorganisierung. Die organlose Frau als bloßer Rumpf, „die Frau-Kopf und Beine ohne Arme“ (Unica Zürn) hat viele Masken: Monster, Mumie, Puppe, Pin-Up, Model, Maschine, Vampir etc. „Dieses schöne, gefährliche Wesen, halb Mädchen, halb Schlange“ ist mordlustig. „Darum nahm man ihm alle wichtigen Organe . . . die Augen, die Zunge, das Herz und dergleichen mehr, um es ganz unschädlich zu machen. Da sie so schön war, wollte man sie uns zur Augenweide erhalten, indem man sie so geschickt mumifizierte, daß sie wie lebend wirkte. Als dies geschehen war, zeigte sich zu unserem Entsetzen, daß das Wesen ohne Zunge sprach, ohne Augen sah und ohne Herz lebte – ohne Blut von großer Kraft war und ohne Gehirn sichtbare Pläne schmiedete“, beschrieb Unica Zürn einen Traum, nachdem sie sich fragte, „war das Wesen ich selbst“? Die Schlange, die Mumie, der Vampir (das Wesen ohne Blut), alle mythischen Verkleidungen, Umstellungen und Entstellungen der Frau zitiert Zürn in ihrem Traum von der organlosen Frau, Alpträume, die auch im Schlaf der anderen Frauen wiederkehren. Deshalb versucht diese Performance der Frau ihre Organe, vor allem die Zunge und die Augen wiederzugeben. Doch hinter der Larve des verstellbaren Körpers der Frau, hinter diesem Bild der organlosen Frau, hinter diesen Projektionen, Transfers und Simulationen verbirgt sich, wie schon gesagt, der Wunsch, in der Vertauschung der Prinzipien von Mann und

Frau auch Geist und Körper, Mentales und Mechanisches, Leben und Tod, Organisches und Anorganisches vertauschen zu können. Es ist daher der Horizont des anagrammatischen Körpers, in dem Frauen zur Perspektive kommen, daß durch Umstellen der Buchstaben des Lebens, durch den genetischen Code, durch die mathematische Sprache, das Leben und der Geist künstlich und mechanisch erschaffen werden könnten. So wie daher Mary Shelley glaubte, am Beispiel von Franksteins Monster die Manufaktur des Körpers als Möglichkeit beweisen zu können, so dachte auch Ada Lovelace, das mathematische Denken des menschlichen Gehirns durch das Medium eines unbelebten Mechanismus, eine Maschine, ersetzen und simulieren zu können. „Perhaps a corpse would be re-animated; galvanism had given token of such things: perhaps the component parts of a creature might be manufactured, brought together, and endued with vital warmth“, schrieb Mary Shelley. Der mechanische Mensch und das künstliche Leben sind Proliferationen des numerischen, anagrammatischen Körpers.

Victorian Victims

Unica Zürn, Mae West, Mary Shelley, Ada Lovelace, Linda Lovelace – sie alle stehen im Zeichen des anagrammatischen Körpers, sind gezeichnet von Identitäts-Krisen innerhalb der sozial, d. h. phallisch definierten Rolle des Weiblichen als Mutter und Ehefrau, als Bild des Begehrens von Mann und Kindern. Sie sind auf der Suche nach etwas Anderem, durch Umformungen ihres Körpers, durch Verweigerung des traditionellen Bildes der Frau. Durch ihren Körper,

den „lästigen Körper“ (Unica Zürn), durch die Lethargie, Leblosgigkeit ihres Körpers, durch ihr Schweigen, durch ihre Kälte, durch ihre Geh- und Gleichgewichtsstörungen, durch ihre ungeheuren Blutungen protestieren Zürn, Shelley und Lovelace gegen die okroyierte Identität des Weiblichen. Der Körper wird zum „Haus der Krankheiten“ (Zürn). Gegen das konventionelle Bild der Frau als Mutter Biene, als organloser Mutterkuhen, als sexdurchfluteter Körper, als Geliebte im unendlichen Orgasmus, als phallischer Spinnen-Körper mit multiplizierten Organen (Mae West), als mechanische Fick-, Schluck- und Saugmaschine (Linda Lovelace), als zungen- und sprachloses Wesen (Unica, Linda) gehen sie anagrammatisch vor, d. h. passiv und rebellisch zugleich. Sie suchen nach einem neuen Sinn im gegebenen Satz über die Frau.

Sie wollen die Buchstaben des Weiblichen umstellen, im Wort „Weib“ einen neuen Sinn des Weiblichen erzwingen. Im Anagramm als Sprache des Anderen treiben sie ihre Auflehnung. Gleichzeitig hinterlassen sie im Anagramm des Körpers eine singende Spur als Opfer. Denn diese Frauen sind, auch wenn es bei Mae West bei erster Betrachtung nicht so scheint, mag, Opfer der Manufaktur des Weiblichen auf der Folie der industriellen Revolution seit 1800. Darüber hinaus sind die meisten von ihnen Opfer eines der größten Tabus unserer Gesellschaft, der Beziehung zwischen Mutter und Tochter, welche zumeist die Matrix für die Beziehung zwischen der Tochter und ihrem künftigen Mann abgibt. In der Konstruktion des modernen Körpers, analog zur elektromechanischen, industriellen Re-

volution, wurde zwischen reproduktiven (weiblichen) und produktiven (männlichen) Körpern unterschieden. So wurde die Frau nicht nur von der Produktion ihres eigenen Körpers entfremdet, sondern als bloß reproduktiver Körper auch von der Konstruktion der modernen Gesellschaft ausgeschlossen, die ja nur durch Produktionsmaschinen und -körper geschaffen werden konnte. Im Gefasel von der Reproduktionsbiologie (und deren Populärformen, wie Hausfrauen, Frauenzimmer, Kinderküchekirche-Frau) zentriert sich seit dem 19. Jahrhundert die Verbannung der Frau von der Konstruktion des Realen. In diesem Reich der Reproduktion haben denn auch alle diese Frauen ihre ersten rebellischen Schritte gesetzt und ihre traumatischen Wunden erlitten. Sie sind gewissermaßen alle „victorian victims“.

Die Frau des 19. Jahrhunderts wird allgemein als entsetzlich frustriertes Wesen beschrieben, doch der eigentliche Grund für ihre Frustration ist nicht in der Tyrannei des Hausherrn und im Mangel an Erotik zu sehen, sondern in der großen und weit verbreiteten Kindersterblichkeit. Die Frau des 19. Jahrhunderts sah die meisten oder sogar alle ihre Kinder, die sie zur Welt gebracht hatte, nach wenigen Monaten oder Jahren wieder dahinscheiden. Diese Erfahrung, dieses Leid, bedeuteten natürlich eine grundlegende Infragestellung der Frau im sozialen Kanon der Zeit, war doch der Tod ihrer Kinder ein Beleg für ihre Unfähigkeit als Weib, als Mutter, als Ehefrau. Auch Mary Shelley war von dieser Erfahrung nicht ausgeschlossen. Ihre ersten drei Kinder starben bald nach ihrer Geburt. Angesichts dieser blutigen Erfahrung mit der natürli-



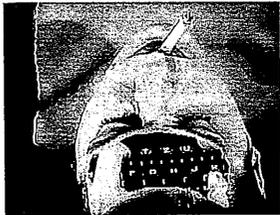
... als Mae West

Mae West

geboren am 17. 8. 1893 in Brooklyn, New York. Mutter war Miederwarenmodell, Vater zuerst Boxer, dann Miestalbesitzer. Schon mit fünf Jahren steht Mae West auf der Bühne, ein „Baby-Vamp“. 1911 erste Rolle am Broadway und Heirat mit dem Jazz-Sänger Frank Wallace (baldige Trennung, formell 1943 geschieden). Arbeitet als Tänzerin und Sängerin, schreibt sich zum Teil ihre Songs und Szenen selbst. 1926 wird sie durch ihr erstes Theaterstück „Sex“ verübt und landet wegen Obszönität für einige Tage ins Gefängnis. Auch ihre nächsten Stücke „The Drag“, „The Wicked Age“, „Diamond Lil“ (ihre Parade-rolle), „The Pleasure Man“ und „The constant Sinner“, zum Teil Grundlagen für spätere Filme, stellen angeblich eine Gefährdung der öffentlichen Moral dar. Erst im Alter von 40 Jahren beginnt sie ihre Filmkarriere, zumeist nach eigenen Original-Drehbüchern (4) oder als Szenarist (5). Mae West kämpfte für den Selbstausdruck der Frau. Ihre ersten beiden Filme, „Night After Night“ (1932) und „She's Done Him Wrong“ (1933) mit Cary Grant, werden riesige Erfolge. Indem sie den Code der öffentlichen Moral bricht, brechen ihre Filme Kassen- und Zuschauerrekorde in aller Welt. „I'm No Angel“ (1933), „Belle Of The Nineties“ (1934), „Goin' To Town“ (1935), „Klondike Annie“ (1935), „Go, West, Young Man“ (1936) mit Randolph Scott, „My Little Chickadee“ (1939) mit W. C. Fields, machen Mae West zu einem der bestbezahlten Stars des amerikanischen Films und festigen ihren Ruf als Vamp und selfmade Sex-Symbol, deren ironische Schärfe und Verbren-

dung von Komik und Sex nicht nur die damalige Zensur auf das Äußerste reizte, sondern die sexuelle Revolution der sechziger Jahre antizipierte. Dabei erlebte Mae West nach etwa 20 Jahren, wo die Öffentlichkeit von ihr weniger Notiz nahm und sie wieder (nach dem Film-Debakel „The Heat's On“ von 1943) zur Bühne zurückkehrte oder in Nachtclubs und TV-Shows auftrat, einige Schallplatten machte und ihre Autobiographie schrieb („Goodness Had Nothing To Do With It“, 1959) erst in den sechziger Jahren ihr Comeback. In „Myra Breckinridge“ (1970) mit Raquel Welch und in „Sexette“ (1977, nach ihrem Theaterstück) mit Timothy Dalton, spielt sie sich selbst bzw. protzt noch als 84-jährige mit ihrem Sex-Appel („An orgasm a day keeps the doctor away“). Von 1916 bis 1939 lebte sie mit dem 15 Jahre älteren Rechtsanwalt James Timony, der auch ihr Manager war. Mit 63 Jahren begann sie eine Liaison mit dem 30 Jahre jüngeren ehemaligen Ringer Paul Novak, die bis zu ihrem Tode dauerte. Ihre emanzipatorische Erotik, ihre androgyne Kunstfigur, halb Cowboy-Kumpel, halb mörderische Saloon-Löwin, machen sie nicht nur zur Königin der Faggots, sondern zum Star des rebellierenden Zeitgeistes und der Camp-Szene schlechthin. Ihre legendären Sprüche (Is that a gun in your pocket or are you just glad to see me. Come up and see me some time, Gentlemen prefer blondes – but who says that blondes prefer gentlemen?) wurden wieder populär: Mae West, On Sex, Health, and ESP (1975); Joseph Weintraub (Hrsg.), The Wit And Wisdom of Mae West (1967). Mae West starb am 22. November 1980 in Beverly Hills, Hollywood.

chen Reproduktions-Biologie ist es nicht verwunderlich, daß ein junges Mädchen von den künstlichen Produktionen des Lebens und des Körpers träumt. Frankenstein und sein Monster sind nur als eine Reaktion auf den männlichen Wahn der Reproduktions-Biologie und auf die beginnende Mechanisierung der Welt durch die industrielle Revolution zu evaluieren. Eine blutige Spur, von der Totgeburt über die Abtreibung (Unica Zürn hatte drei davon, Mae West, Linda Lovelace) bis zur unablässigen psychotischen Blutung (Ada), zieht sich durch die Geschichte der modernen Frau.



Die Ablehnung des (sozial und phallisch definierten) Weiblichen vollzieht sich auch als Auflehnung gegen die Mutter bzw. der Kampf gegen die Mutter ist ein Kampf gegen das von ihr verkörperte Bild des Weiblichen. Die Mutter wiederum erweist sich als Instanz der sozialen Kontrolle, welche die Tochter bis zur Auslöschung des Lebens, sei es durch Selbstmord oder durch die Internierung in einer Nervenheilanstalt, mit ihrer Herrschaft verfolgt. Die Mutter will die Kontrolle über das Kind nicht aufgeben, will die Tochter nicht als selbständige Frau entlassen. Die Tochter hat die Wahl, eine Frau zu werden wie die Mutter selbst, oder gar keine Frau. Sie wird geschlagen, unselbständig gehalten, unter-

worfen, kontrolliert, interniert (siehe Unica, Ada, Linda). Die Mutter wird deshalb als feindlich empfunden. Unica Zürn „kriecht zu ihrer Mutter ins Bett und erschreckt sich vor diesem großen, dicken Körper... Die unbefriedigte Frau überfällt das kleine Mädchen mit offenem feuchten Mund, aus dem sich eine nackte Zunge herausbewegt, lang wie das Objekt, das ihr Bruder mit seiner Hose verhüllt.“ Die phallische Zunge repräsentiert die phallische Mutter, die (zusammen mit der Vaterfixierung aus Abneigung gegen die Mutter) das junge Mädchen unweigerlich unter das



Gesetz des Vaters stellen, aus dem nur inestuöses oder lesbisches Begehren einen Ausweg gewähren. Mae West verkörpert die phallische Mutter, „the mother superior of the faggots and some rival queens“ (Parker Tyler). Dem abwesenden Vater gilt insbesondere die Zuneigung Unicas und Adas. Das Mädchen lernt durch den Vater die Logik des Abwesenden, des Mangels, des Todes. Indem es dort sein wollte, wo er war und nicht da, wo es war, wurde dem Mädchen die Sehnsucht nach dem Abwesenden und nach dem Tod, das Nicht-sein-Wollen, in das Zentralnervensystem eingeschrieben. Das Kind trainiert sich die Sprache des Abwesenden an: die Frau als minderwertiges, inferiores Wesen, das aus einem Man-

gel existiert, der nur durch die autoritäre Figur des Mannes gestillt werden kann. So kommt es zu einer instinktiven Ablehnung der Weiblichkeit (auch beim maskulinen Vamp à la Mae West) und zur Paria-Bereitschaft: Der Blick ist für immer auf eine männliche Ergänzung ausgerichtet.

Körper, Sprache, Maschine

Wenn Körper und Sprache identifiziert werden, so können Elemente der Sprache und des Körpers, Worte und Glieder, in ihre Bestandteile zerlegt und neu



zusammengesetzt werden. Diese Permutationen und Kombinationen mit endlichen Elementen, dem Alphabet der Sprache und den Organen des Körpers, erzeugen aber unendliche Variationen. Das Zerlegen der Körper- und Satzglieder ist die Voraussetzung für die unendlichen neuen Zusammensetzungen. Dies ist aber nur möglich, weil dieses Zerlegen und Zusammensetzen, diese Arithmetik der Anatomie und diese Grammatik der Sprache, diese körperliche und verbale Anagrammatik selbst den Regeln eines strengen Formalismus gehorchen. Jedes formale System kann in eine physikalische Mechanik verwandelt werden. Ein mechanisches System ist ja nur die physische Repräsentation, die Verkörper-

ung eines Formalismus. Alles, was in Bestandteile zerlegt und neu zusammengesetzt werden kann, ist ein formal mechanisches System. Der Körper als Sprache ist daher auch schon der Körper als Maschine. Der Körper als Maschine ist schon die Sprache als Maschine. Zahlreich sind die Berichte von Frauen, wie sie den Körper als Maschine erleben, wie der fremde Umgebungskörper zum eigenen Körper wird (z. B. ein Auto zum Bauch bei Leonara Carrington, oder Unica Zürns Bauch gebiert eine Stadt). Daraus entwickelt sich auch die bei vielen Künstlerinnen auftretende Metaphorik



des Körpers als Stuhl, als Zimmer (z. B. Mae Wests Gesicht als Zimmer, beim weiblichen S. Dali) und als Stadt. Der Körper als Maschine ist das Modell des Menschen als Automat. Vom Gebärorgan bis zum Gehirn werden dementsprechend mechanische Modelle entworfen, künstliche Automaten, die das natürliche Erzeugen von Leben und von Gedanken ersetzen bzw. simulieren sollen. Ist Sprache ein Körper und der Körper eine Sprache, so ist der Aufstand gegen die Sprache, das anagrammatische Umprogrammieren vorgefundener natürlicher Sätze und Wörter, eine künstliche Sprache und als solche ein Aufstand gegen den natürlichen Körper, ein Votum für den künstlichen Körper. Mary Shel-

Mary W. Shelley

wurde am 30. 8. 1797 als Tochter eines berühmten Ehepaars geboren, nämlich von Mary Wollstonecraft, der feministischen Denkerin (*A Vindication of the Rights of Woman*, 1791) und William Godwin, dem sozialistischen Utopisten (*Enquiry Concerning Political Justice*, 1793). Die Mutter verstarb zehn Tage nach der Geburt der Tochter. Vier Jahre danach heiratete Godwin Mrs. Clairmont, die ihm ein zweites Kind, den Sohn William, gebar. Marys Stiefschwester, Jane „Claire“ Clairmont, aus der ersten Ehe der neuen Mrs. Godwin, wurde später Lord Byrons Geliebte und gebar ihm eine Tochter Allegra. Im Mai 1814 verliebte sich Mary gegen den Willen ihres Vaters in den 21-jährigen Dichter Percy Shelley, der und dessen Gattin Harriet im Hause ihres Vaters fast täglich Gäste waren. Shelley trennte sich im Oktober 1814 von Harriet, nachdem er am 28. Juli 1814 mit der noch nicht 17-jährigen Mary (in Begleitung von Marys 16-jähriger Halbschwester Claire) auf den Kontinent durchgebrannt war. Auch seine erste Frau Miß Harriet Westbrook hatte Shelley als 15-jährige 1810 entführt. Nach drei Wochen (Frankreich, Schweiz, Holland) mußten Mary Wollstonecraft Godwin und Shelley wegen finanzieller Schwierigkeiten nach London zurückkehren, wo das Leben des jungen Paares von Shelleys Gläubigern weiterhin gepeinigt wurde. Auf Betreiben Shelleys lebte Mary ab 1815 kurzfristig eine *ménage à trois*. Am 22. 2. 1815 erlitt Mary eine Frühgeburt, das Baby verstarb bereits am 6. März. Mary gebar 1816 ein zweites Kind, den Sohn Williams, der drei Jahre später (1819) in Rom starb. Den Sommer 1819 verbrachten Mary, Percy und Claire mit Byron und dessen Arzt Polidori am Genfer See, wo es in Byrons Villa Diodati zu jenen berühmten Zusammenkünften kam (siehe den Film „Gothic“, 1987 von Ken Russell), wo sich die Freunde Geschichten von übernatürlichen Ereignissen erzählten und Mary als (noch nicht) 19-jährige begann, „Frankenstein or the Modern Prometheus“ zu schreiben (1818 erschienen). Nach ihrer Rückkehr im September nach London wurden die Shelleys von den Furien eingeholt. Im Oktober beging Fanny Imlay, Mary Shelleys zweite Halbschwester aus einer früheren



... als Mary Shelley

„freien“ Beziehung ihrer Mutter Mary Wollstonecraft, mit 21 Jahren Selbstmord. Auch die Mutter Mary Wollstonecraft hatte (wegen Gilbert Imlay) schon zwei Selbstmordversuche unternommen. Am 30. Dezember 1816 heirateten Mary Wollstonecraft Godwin und Percy Bysshe Shelley. 14 Tage vorher hatte Shelleys erste Ehefrau Harriet den Freitod gesucht. 1817 gebar Mary ihr Kind Clara, das ein Jahr später in Venedig stirbt. Mary Shelley hatte also bereits mit 22 Jahren drei Kinder zur Welt gebracht, die alle wieder gestorben waren. 1818 fuhren die Shelleys und Claire ein drittes Mal auf den Kontinent, nach Italien, wo Shelley die Dramen „Der entfesselte Prometheus“ und „Die cenci“ schrieb. Im November 1819 gebar Mary ihr viertes Kind, den Sohn Percy Florence. 1820 entstand das Gerücht, daß Shelley ein Kind mit Claire in einem Findlingsheim in Neapel hinterlegt habe. Claires Tochter mit Byron, Allegra, starb fünfjährig 1822. Am 8. Juli 1822, nach einer Serie von Alpträumen und Visionen, erkrankte Percy Shelley, 30-jährig, an der ligurischen Küste. Ein Jahr später kehrte Mary Shelley nach England zurück. Sie bielt sich vom öffentlich-literarischen Leben fern, widmete sich der Ausgabe von Shelleys Werken, verfaßte biographische Lexikonartikel, zwei Dutzend Erzählungen, etliche Romane, darunter „The Last Man“ (1826) und „The Fortunes of Perkin Warbeck“ (1830). 1834 notierte sie: „My race is run.“ Sie stirbt 1851 im gleichen Alter wie Unica Zürn, nämlich mit 54 Jahren, in London. „Mary Shelley“ by Muriel Spark, E. P. Dutton, N. Y. 1987 (erstmalig 1951).

ley und Ada Lovelace haben an einer Vision des künstlichen Körpers, des Roboters, und des künstlichen Gehirns, des Computers, gearbeitet. Künstliches Leben und künstliche Intelligenz sind also durchaus auch den Erfahrungen von Frauen im Zeitalter der industriellen Revolution entsprungen. Der Mensch als Automat, der Körper als Sprache und Maschine sind die gemeinsame Erfahrung von U. Zürn bis L. Lovelace.

Das vielstimmige Alphabet des Körpers und der verlorene Vokal

Wenn der Körper also einem Satz gleicht und wie ein Anagramm zerlegbar und kombinierbar ist, wollen wir ein Alphabet des Körpers konstruieren und daraus den unbewußten sozialen Text über die Frau rekonstruieren. Dabei entdecken wir, daß es einen verlorenen Vokal gibt, die Vagina. Im Körper des Alphabets wie im Alphabet des Körpers hat unsere Kultur eine Chiffre der Leere, ein Symbol des Verlustes eingeführt: die Vagina. In den modernen Mythen, den Horrorgeschichten des 19. Jahrhunderts (die Mumie, der Vampir, Dracula, Frankenstein), den Horror- und Pornofilmen des 20. Jahrhunderts, ist dieser unbewußte soziale Text zu lesen, während hingegen die Hochkultur Texte des Verschweigens und Verdrängens produziert. Das tote Kind,

das wiederbelebt werden soll, der Körper, der vielleicht wieder von den Toten auferstehen kann, dieses Phantasma der viktorianischen Mutter spiegelt sich im Mythos der Mumie. Der Bauch der Mutter ist in der Tat bei so vielen toten Kindern ein Sarg, der Körper eine Krypta.

Dracula ist ein Anagramm der Mumie, so wie der Vampir ein Anagramm von Dracula. Das gefährliche Wesen, von dem wir gehört haben, halb Melusine, halb Sirene, halb Mädchen, halb Schlange, ist der Vampir, das Wesen ohne Blut, das vom Blut anderer lebt, der Vamp, die gefährliche Frau, die Femme fatale mit ihren fatalen Strategien der Verführung, die das Leben kosten können. Der Vampir (1842 von J. M. Rymer und T. P. Prest und 1916 von Lord Byron und seinem Arzt William Polidori erfunden) scheut das Licht, ist ein Wesen ohne Schatten und ohne Spiegelbild. Wie Dracula (erst 1897 von Bram Stoker erfunden) trinkt er das Blut seiner Opfer und macht auch sie zu Gespenstern der Nacht. Körperlos geht er durch Mauern, Wände und Türen. Vampire verbrennen bei Licht. Die Opfer des weiblichen Vamps, von Theda Bara („The Vampire“, 1915) bis Marlene Dietrich, verbrennen daher wie Motten beim Umkreisen des Lichts. In der Oper „Die Frau ohne Schatten“ (1919) von Richard Strauss, nach dem Libretto

von Hugo von Hofmannsthal, heißt es „die Frau wirft keinen Schatten, der Kaiser muß versteinern“ und „Abzutun Mutterschaft auf ewige Zeiten von deinem Leibe, und Dahinzugeben mit der Gebärde der Verachtung, die Lästigen, die da nicht geboren sind!“. Mit dieser Frau ohne Schatten ist also eine Frau gemeint, welche die Mutterschaft verweigert, wodurch sie dem Kaiser soviel Leid antut, daß er keinen Nachfolger erhält, daß er versteinert. Nicht um ihr Leid geht es also, sondern um das des Kaisers. Als eine jüngere Frau aus niederen Verhältnissen ihren Schatten gegen Luxus und Schönheit verkauft, schreit ihr Mann: „Das Weib ist irre, zündet ein Feuer an, damit ich ihr Gesicht sehe!“ Da die Frau ihre soziale Maske (der Mutter) verweigert, will der Mann erstaunt (und erstmals) ihr Gesicht sehen, denn vielleicht handelt es sich um eine falsche Maske, falsche Frau. In dieser hochkulturellen Umstellung des Hexen- und Vampirmythos wird also die Frau diffamiert. Der Preis, den ein Vamp wie Mae West, auch wenn er selbst erschaffen ist, bezahlen muß, ist ebenfalls, daß er ohne Kinder bleibt. „Ich wollte nie Kinder. Ich fürchtete, daß mich das geistig, seelisch und körperlich verändern würde.

Die Mutterschaft ist eine Karriere für sich. Eine Frau, die verheiratet ist und Kinder hat, kann kein Sexsymbol sein. Ist man

Single, bildet sich jeder ein, daß man ihm gehört. Das half der Entwicklung dieser Mae West. Aber es hat mich auch oft in Probleme gestürzt“, schrieb Mae West selbst. So schimmert im scheinbaren Triumph des Vamps, des selbsterschaffenen Sexsymbols, noch der Preis durch, die Anpassung und der Verzicht, die Opfer, welche die Frau erbringen mußte, die Probleme (z. B. zahlreiche Abtreibungen), die sie lösen mußte, um als Sexgöttin für die Industrie zu funktionieren. Einige Sexsymbole konnten diesen Preis nach Jahrzehnten nicht mehr bezahlen und begingen, wie Marilyn Monroe, Selbstmord. Letztendlich, wenn auch in einer anagrammatischen und hermaphroditischen Umstellung und Verstellung, gehorcht auch der Vamp der Logik des Phallogozentrismus.

Symbolisiert die Schlange die Kombinierbarkeit des anagrammatischen Körpers, die Sirene der Verführung, den Vamp, so symbolisiert die Melusine, das Mädchen der Unschuld, das unberührte, ungestimmte Alphabet, das zur Stimme des Herrn und seinen Akkorden noch widerspruchslos tanzen wird. Die Buchstaben des Leibes verwandeln sich unter dem Phallogozentrismus in einen Text der Zerstörung, der Zerstörung anderer und seiner selbst. Der anagrammatische Körper, auch wenn er von den Frauen selbst

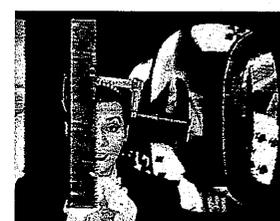
Augusta Ada Byron, Countess of Lovelace

Ein Jahr bevor Mary Shelley in der Villa von Lord Byron ihren „Frankenstein“ schrieb, wurde am 10. Dezember 1815 Lord Byron von seiner im Jänner 1815 gebliebenen Frau Annabella Milbanke eine Tochter geboren, Augusta Ada Byron. Ada Byron war somit die Halbschwester von Allegra, der Tochter von Lord Byron und Claire Clairmont, die wiederum die Stiefschwester von Mary Shelley war. Allegra starb 1822, mit fünf Jahren, als Ada sieben Jahre alt war, im selben Jahr, als Percy Shelley 30jährig erkrankte. Zwei Jahre später, am 18. April 1824, verstarb mit 36 Jahren ihr Vater Lord Byron. Einen Monat nach der Geburt von Ada hatte Lady Byron ihren Mann über Nacht verlassen. Da auch Lord Byron im April 1816 England für immer verließ, hat Ada auf Betreiben der Mutter ihren Vater niemals gesehen. 14jährig erkrankte Ada an Masern und wird geburffähig. Mit 20 erleidet sie einen nervösen Zusammenbruch. Im selben Jahr heiratet sie Lord King, Earl of Lovelace. Innerhalb von vier Jahren gebiert sie ihm drei Kinder, mit 25 beginnt sie bei Augustus De Morgan Mathematik zu studieren. 1843, mit 28 Jahren, publiziert sie ihre berühmte Arbeit, einen auf einer Übersetzung aus dem Italienischen beruhenden Bericht über die erste Rechenmaschine (Analytical Engine) von Charles Babbage, den sie erstmals 1833 getroffen hat. Ada begründet damit die Wissenschaft der Computer-Programmierung. 1844 trifft Ada den etwas zwielichtigen Privatgelehrten John Crosse, mit dem sie eine Affäre beginnt, die Crosse wahrscheinlich zugunsten seiner verheirateten Ehefrau ausnützt. 1851 kulminiert Adas Spielsucht (sie war wahrscheinlich die Führerin einer



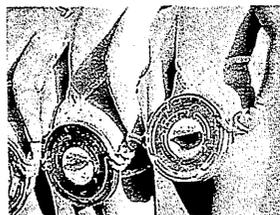
... als Ada Lovelace.

ganzen Gruppe, die sich auf Pferderennen-Weiten spezialisierte) in desaströsen Verlusten und Schulden, die sie der Erpressung aussetzen und zum Versetzen von wertvollen Familienschmuckstücken zwingen. 1851 verschlechtert sich auch der Gesundheitszustand von Ada zunehmend, der ohnehin stets von Agonien, enormen Blutungen, Nervenzusammenbrüchen geschwächt war. Nach einer Serie schwerster Blutungen diagnostizieren die Ärzte Krebs. Im August zieht Adas Mutter, Lady Byron, in das Lovelace-Haus. Die Mutter gewinnt vollkommene Kontrolle über Adas Leben, schneidet sie von ihren Freunden, Crosse und Babbage, ab. Die Mutter zwingt Ada bis ins Testament ihren Willen auf. Ada stirbt am 27. November 1852 mit 37 Jahren, ein Jahr nach Mary Shelley. „Ada. A Life and a Legacy“, Dorothy Stein, MIT Press, 1985. „Ada, Countess of Lovelace“, D. L. Moore, London 1977.





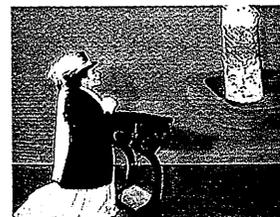
Unica Zürn.



Mac West.



Mary Shelley.



Ada Lovelace.



Linda Lovelace.

erträumt wird, ist Ausdruck dieser phallischen Zerstörung. Der Text „Das Weiße mit dem roten Punkt“ von Unica Zürn zeigt uns diesen Prozeß:

Es wimmert Dein Totenspuk, das Kummerweit ist da. Post senden matte Kissen – Du im Rot. Wende. P. S.

Das Weiße mit dem roten Punkt ist die Wundkammer. – Pest-Tosen-Mord. Wem stinkt, spei' aus. Ende.

Der Subtext dieses Textes, dieses anagrammatischen Prozesses, enthüllt wie die eigene zutiefst weibliche Erfahrung sich in Lettern in Szene gestellt und versteht hat. Diese scheinbar bloß formale Spielerei des Anagramms beschreibt die Abwehr einer traumatischen Erfahrung. Der wimmernde Totenspuk ist das abgetriebene oder totgeborene Kind. Die Frau schwimmt im Rot des Blutes. Der Körper ist die Wundkammer, das Weiße mit dem roten Punkt (die rote, blutende Wunde der Vagina). Ermattet liegt die Frau, ein bloßes Postskriptum des Lebens, am Ende, in den Kissen. Auch „Frankenstein“ ist solcherart ein anagrammatischer Text, welcher die familialen und inzestuösen komplexen Beziehungen der Familien Shelley, Godwin, Byron überträgt. Er ist ein Text, welcher die traumatischen Erfahrungen der Frau im Zeitalter der industriellen Revolution „verwirft“ und welcher schließlich die Hegel'sche Dialektik von Mann und Frau, von Herr und Knecht, von Mensch und Technik, in der Sentenz des Monsters summiert: „Du bist mein Schöpfer, doch ich bin dein Herr.“ Die unerträglichen Vorstellungen und Erfahrungen werden vom Ich nicht integriert,

auch nicht in das Umbewußte übersetzt, weil ja bei der Identifikation von Körper und Sprache der Körper nicht fallengelassen werden kann, es aber genau der Körper wäre, den laut J. Derrida die Übersetzung fallen ließe („Den Körper fallen zu lassen, darin besteht eben die wesentliche Energie der Übersetzung“).

So erstickt die Verwerfung dessen, was der Frau in der Kultur angetan wird, im lettristischen Tumult. Im anagrammatischen Text spricht die Frau mit verstellter Stimme, denn nur dort, im Verbalkörper, kann auch der verstümmelte, anagrammatische Körper von seinen Wunden reden. Die rote Wunde der Vagina wird zur weißen Wunde des Todes. Wunder und Wunden werden dadurch eins wie Liebe und Tod („Das Wunder und der mit seinem Erscheinen verbundene Tod“, U. Zürn), als Ausdruck einer Verletzung, als Hieroglyphen, deren Sinn nur in der Umschrift des vorgegebenen Sinns dekonstruiert werden kann, da der vorgegebene kulturelle Text eine Botschaft der Aggression und Auslöschung ist. Der Mann im Jasmin, in Weiß, als Bild des Begehrens, ist das Begehren eines weiblichen Subjekts, das selbst körperlos, ungeschlechtlich, gelähmt und abwesend ist, ist das Begehren einer Wunschmaschine, der selbst das Wünschen verboten ist. Um zu verstehen, warum die Stimme der Frau in polyphonen Texten zu uns spricht, müssen wir wissen, daß sie keine andere Wahl hat, als zu sprechen. Wie kann sie also mit Buchstaben von sich reden, die geschaffen wurden, um von etwas anderem zu reden, nämlich dem Mann? Wie kann das Netz, das Text Netz, das sie gefangen hält, dazu dienen, den Abgrund zu

überspannen, dem sie entfliehen will? Wie kann der Unterdrückte in der Sprache des Unterdrückers seine Differenz und seinen Protest formulieren? Gibt es eine andere Möglichkeit als die subversive Umschrift der Schrift selbst, die aber nur gelingt, wenn das Subjekt selbst zur Sprache wird, wie es im anagrammatischen Körper geschieht. Das „semiotische Würfelspiel“ (Julia Kristeva) und die „Jeux à deux“ (Unica Zürn), die Sprach- und die Lebensspiele, die Strategien des Subjekts im Text und im Körper, erzeugen sich gegenseitig, eröffnen aber als Revolte in der Sprache kein neues Territorium des Realen. Die Texte unserer Kultur zeigen, daß das Ich der Frau sich nur in Lettern in Szene setzen kann und auch hier nur verstellt. Ihr Schicksal ist das Igitur eines semiotischen Würfelspiels der phallogozentrischen Kultur. Den Vokal der Frau gibt es in dieser Kultur nicht. Die Vagina ist der verlorene, verstümmte Vokal im Alphabet unserer Kultur. Dies zeigt das Alphabet des Körpers, das die Frauen in ihren künstlerischen Produktionen aufstellen. Aber auch die modernen Mythe, wie die B-Pictures des 20. Jahrhunderts, artikulieren den unbewußten sozialen Text. Die Frau ist in der Tat in unserer Kultur nur eine Mumie, die wie lebend wirkt. Die Horrorfilme und -romane, die Phantasmen des Mannes, zeigen uns die Angst des Mannes vor dem Haß und der Rache der von ihm mumifizierten Frau, dem organlosen Wesen. Die Geh- und Gleichgewichtsstörungen des anagrammatischen Körpers der Frau bei den Inszenierungen ihres Ichs in der Szene der männlichen Schrift, in der Welt des Mannes, finden ihr Bild und den unbewußten sozialen Text in den

Linda Lovelace

ist der erfundene Name für eine Frau, die in einem der berühmtesten Pornofilme, „Deep Throat“ (1972), die Hauptrolle gespielt hat und die in zwei Autobiographien „Ordeal“ („Ich packe aus“, 1980) und „Out of Bondage“ („Ich bin frei“, 1987) beschreibt, wie sie von ihrem Zubehälter-Ehemann Chuck Traynor dazu gezwungen wurde. „Deep Throat“ ist eine Verherrlichung der Fellatio. Zu Beginn der Handlung dichtet dabei ein Arzt der Hauptdarstellerin an, ihre Klitoris befände sich in ihrer Kehle, so daß sie nur durch oralen Sex zum Orgasmus käme. Dieser Film, mit seinen extremen und endlosen Fellatio-Szenen, hat angeblich 600 Millionen Dollar eingespielt und 500.000 Videokassetten verkauft. 1974 erschien die Fortsetzung „Deep Throat II“. Linda Lovelace war in Fort Lauderdale in Florida in einem strengen und gewalttätigen Elternhaus aufgewachsen. Schon als Kleinkind wurde Linda wegen jeder Kleinigkeit geschlagen, bis zu ihrem 21. Lebensjahr. Die dadurch auferlegte Unselbstständigkeit war der ideale Boden für Chuck Traynor, der sie zuerst böflich aus der Familie befreite, dann langsam in das Prostituiertenmilieu drängte. Eines Tages zwang er sie in einem Motel mit einer Pistole, sich von fünf Männern vergewaltigen zu lassen. Nach diesem Wendepunkt war sie die totale Gefangene dieses Mannes. Sie wurde verkauft, vergewaltigt, geschlagen und war ständig unter Kontrolle. Später schrieb sie selbst: „Ich war ein Roboter, ein Stück Holz oder Gemüse, eine aufgezogene



... als Linda Lovelace.

Puppe, eine fückende und leckende Puppe. Ich war das Eigentum eines anderen geworden.“ Die Dreharbeiten zu „Deep Throat“ vollzogen sich unter Schlägen, deren Spuren sich kaum wegschminken ließen, und mit vorgehaltener Pistole. Das Geld kassierte Traynor, der heute mit einer anderen „Pornoqueen“, Marilyn Chambers, lebt. Eines Tages gelang Linda die Flucht. Es dauerte weitere Jahre, bis sie ihre Angst überwinden konnte. Später heiratete sie Larry Marchiano und lebt (an Krebs erkrankt) gegenwärtig mit ihm in einem eher armen Vorort im Staat New York. Als ehemaliges Opfer der Pornoindustrie hat sie sich nun im Kampf gegen die Auswirkungen von Pornographie auf Frauen und Kinder der Frauenrechtsbewegung angeschlossen.

Mumienfilmen veröffentlicht. Die Frau ohne Organe ist die gelähmte, lethargische, gleichgewichtsgestörte Frau. Die Frau ist in unserer Kultur organloses Wesen, oder nur Organ. Sie ist nur Zunge wie Linda Lovelace, sie ist nur Schollmund, der nach dem Phallus verlangt, sie ist nur Busen, oder nur Herz, nur Seele, oder nur (Gebär-)Mutter. Als organloses Wesen (die Schlange) oder Wesen, das nur aus Organen besteht

(die Spinne), ist die Frau eine Maschine der männlichen Reproduktion und unendlichen Wollust. Die soziale Identität der Frau sind frei flottierende Masken. Daraus folgt die besessene Suche der Frau nach dem Gesicht, die besessene Identifikation der Frau mit dem Gesicht, mit der Schönheit ihres Gesichts, der Glaube der Frau an den Wert des Gesichts. „Die Quersumme aller Gesichter, mit denen ich lebte, ist erschienen.



... als polyphone Frau der Zukunft.

Foto: Woody Vasulka

Es existiert dieses Gesicht! Endlich habe ich es im Ganzen gesehen und begriffen!" (U. Zürn). Der Suche nach dem Sinn in der Sprache entspricht die Suche nach dem Gesicht im Körper. Die Abwesenheit von Sinn und Gesicht der Frau im phallischen Kulturkörper erzeugt in der Frau jene rastlose Transformationsarbeit, das beschleunigte soziale Flottieren der Larven, Masken und Mumien zu arretieren und als Gegensatz dazu endlich ein Gesicht zu erlangen, das ihres wäre und das ihr Leben widerspiegeln. Um nicht wie Unica Zürn zu schreiben: „Nach 43 Lebensjahren ist mein Leben noch nicht ‚mein Leben‘ geworden. Es könnte ebenso gut das Leben eines anderen sein.“ Das ungelebte Leben ist also nicht nur das Schicksal der Kinder der viktorianischen Frau, sondern auch der Frau selbst (siehe z. B. die Biographie von Thomas Manns Ehefrau). Gelähmt vom Mann, sprachlos, vom Phallus verstopft, lebt die Frau in unserer Kultur im Schweigen des Vaters. In dieser

tonlosen Welt werden notwendigerweise „Stimmen“ laut, die aus dem Innenraum kommen und vielstimmig sind. Dieses vielstimmige Alphabet des weiblichen Körpers soll am Beispiel der fünf ausgewählten Frauen in Form einer Kreisbewegung zum Sprechen gebracht werden. Das Drama der phallischen Zunge, wodurch die Frau sich im Labyrinth der Liebe verirrt: Unica Zürn. Die Verführung der phallischen Mutter, die Verse des Vamp, die anale Brust: Mae West. Die Buchstaben des Bauches, die Maschinerie der Mutter-Mumie: Mary W. Shelley. Die Gehirnmaschine, der gefesselte Kopf, die erotischen Reime des Rechnens, der Körper und die Zahl: Lady Ada Lovelace. Die Lettern der Lust, die Kehle als Klitoris, allmächtige orale Phallus-Phantasien: Linda Lovelace. Von der Zunge als Phallus (Unica Zürn) bis zum Phallus als Zunge (Linda Lovelace) schließt sich der Kreis, wo der Körper der Frau im unbewußten sozialen Text nur der Schwanz des Mannes ist. Peter Weibel

Susanne Widl

Personal datas:

First name: Susanne
Family name: WIDL
Date of birth: 24-04-48
Nationality: Austrian
Address: A-1010 Vienna, Singerstraße 6/6
Telephone: 513 18 94
Second number: 63 72 15, Café Korb
Foreign languages: english, italian
Profession: Actress
Color of hairs: brown
Color of Eyes: blue
Height: 1,72 m

previous film experience:

„Bel Ami“ von Michael Pfleger; „Schamlos“ von Eddy Saller. „Castle ceep“ von Sidney Pollack. „Unsichtbare Gegner“ von Valie Export/Peter Weibel. „Menschenfrauen“ von Valie Export. „Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken“ von Ernst Schmidt jr. 1987.

previous television experience:

„Hausmusik“ von Peter Weibel, with Otto Zykan, 1974. „Der Narr von Wien“ von John Goldschmidt, 1981. „Elektra“ von Götz Friedrich, 1981. „Der künstliche Wille“ Szenische Videooper von Peter Weibel, Brucknerhaus Linz – TV. „Gesänge des Pluriversums“ Regie Peter Weibel, 1985. Darstellerin in „Ein perfektes Paar“ von Valie Export für die Spielfilm-Anthologie „Die 7 Todstunden“, in „Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken“ von Ernst Schmidt jr., in „The Sargent Family“ von Henry Jesionka, in „Gesänge des Pluriversums“ von Peter Weibel, 1987.

previous stage experience:

„Dolce Duce“ Theater am Käntnerort, 1975. „L' Homosexuelle“ von Copi, 1976. „Elisabeth I“ von Paul Foster, 1976, WERKSTATT, Regie Hans Grätzer. „Balkon“ von Genet, Schauspielhaus Wien, Regie Hans Grätzer, 1980. Mitglied von der „KREIS“ – Leitung George Tabori, 1987.

previous exhibition and moderation experience:

Organisation der Ausstellung „Die sechziger Jahre“ für das Österreichische Filmarchiv im Schloß Laxen-



Susanne Widl.

burg, 1987. Moderation der Video-Anthologie „Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo“, Dumont Verlag, Köln, 1988.

Valie Export

Lebt in Wien und USA. Ihre Arbeit umfaßt Avantgarde- und Dokumentarfilme, Video, Fotografie, Installationen, Performances, Körper-Material-Interaktionen, Transfer Identity, Persona Performances, Objekte, Skulpturen, Zeichnungen und Veröffentlichungen zur zeitgenössischen Kunstgeschichte.

Spielfilme, Videos:

1987 UNICA (Zürn), Spielfilm. Das Leben von Unica Zürn in Ausschnitten, als Künstlerin, Mo-



Valie Export.

dell und Medium (in Vorbereitung).

1987 ALASKA. Anagrammatischer Film. Identität, Leben, Werk, Gedanken etc. von vier Frauen zu (in-)einander anagrammatisch versträngt. Eine Zeichnerin, eine Dichterin, eine Filmern und ein Pornostar (in Vorbereitung).

MASCHINENKÖRPER – KÖRPERMASCHINEN – KÖRPERRAUM. Video.

1985 „Die Praxis der Liebe“ (Wettbewerb Berliner Filmfestspiele).

1979 „Menschenfrauen“ (Berliner Filmfestspiele).

1977 „Unsichtbare Gegner“ (Berliner Filmfestspiele).

Retrospektiven der Spiel- und Avantgarde-Filme:

1988 New York, Collective of Living Cinema.

1987 London, National Film Theatre, San Francisco, Roxy Cinema.

Teilnahme an internationalen Ausstellungen, u. a. Biennale de Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, documenta 6, Frankfurter Kunstverein, Kunsthaus Zürich, Lenbachhaus München, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, Streitscher Herbst, Graz.

1980 Biennale von Venedig (Österreich-Pavillon).

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

Akademie für Bildende Künste, München, von 1981 bis 1984 Lehr-

1987 ALASKA. Anagrammatischer Film. Identität, Leben, Werk, Gedanken etc. von vier Frauen zu (in-)einander anagrammatisch versträngt. Eine Zeichnerin, eine Dichterin, eine Filmern und ein Pornostar (in Vorbereitung).

MASCHINENKÖRPER – KÖRPERMASCHINEN – KÖRPERRAUM. Video.

1985 „Die Praxis der Liebe“ (Wettbewerb Berliner Filmfestspiele).

1979 „Menschenfrauen“ (Berliner Filmfestspiele).

1977 „Unsichtbare Gegner“ (Berliner Filmfestspiele).

Retrospektiven der Spiel- und Avantgarde-Filme:

1988 New York, Collective of Living Cinema.

1987 London, National Film Theatre, San Francisco, Roxy Cinema.

Teilnahme an internationalen Ausstellungen, u. a. Biennale de Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, documenta 6, Frankfurter Kunstverein, Kunsthaus Zürich, Lenbachhaus München, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, Streitscher Herbst, Graz.

1980 Biennale von Venedig (Österreich-Pavillon).

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.

1987 Gastprofessur für Performance und Installation am San Francisco Art Institute (Dept. of Video), seit 1983 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee (Dept. of Film), 1983/84 Gastprofessur an der

1988 Gastprofessur für Film an der Universität San Francisco.



Patricia Jünger.

Foto: Vera Isler