

- 13 Der dänische Arzt und Physiologe Peter Ludwig Panum (1820-1885) hat 1858 beobachtet, daß die binokuläre Korrespondenz nicht durch eine präzise Punkt-zu-Punkt-Verbindung zwischen zwei retinalen Bildern erfolgt, sondern daß die korrespondierenden Punkte in Wahrheit Felder jeweils mit einem Radius von 0,026 mm sind. Die binokuläre Fusion bzw. Verschmelzung zweier Bilder in ein Bild mit Raumtiefe wird durch die Panumschen Felder ermöglicht.
- 14 B. Julesz, Binocular depth perception of computer-generated patterns, in: The Bell Technical Journal, 39, 1960.
- 15 S. Coren, Subjective Contours and Apparent Depth, in: Psych. Review, 79, 1972, S. 359-367.

Erstdruck in: Ausst.Kat. Der Pilot als Blinder Passagier. Max Peintner, Graz Ostfildern-Ruit 2000, S.6-23.

Anmerkungen des Herausgebers: Der Text wurde vor allem um jene Passagen gekürzt, die sich mit der Technikgeschichte im Text »Neurocinema« (S. 166) überschneiden.

### Stimmen aus dem Innenraum (2004)

(345-365)

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 Zuspelungen der diversen visuellen und akustischen Quellen (Videorecorder, 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 Inner-space« 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 Kultur, die eine phallokratische Kultur ist. [...]

*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 [...]. Die anagrammatische Arbeit beim Auffinden neuer Worte hat, da sie innerhalb eines definitiv festgelegten Rahmens nach mechanischen Regeln und mit nur endlichen 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 Vieldeutigkeit überführt und damit der Absolutheitsanspruch, der Gesetzesanspruch des Satzes korrumpiert. 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 Verstummen, ähnlich wie das Stimmengewirr und die Vielfalt der Frequenzen beim Wandern des Zeigers auf der Abstimmsskala (durch das Verdrehen des Schwingkreises) die jeweilige Nachricht in ein bloßes Rauschen verwandeln, in eine undeutliche, undefinierte Welle.

»Verwirrtes 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 schwellender 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 hervorgeholte 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, getötet zu werden, durchläuft wie ein Feuer ihre ganze Schrift. Phantasmen der enthaupteten, auf dem Laken der Umarmung 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, Hrsg. 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 phalokratischen Kultur keine andere als die phallische Liebe, der sich offensichtlich auch das Begehren der Frau unterwirft. Der zerstückelte Körper ist also zuerst einmal der vorgegebene phalozentrische 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 geglänzt 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 Tä-

tigkeit. 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 zwischen 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 Frankenstein's 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, Leblo-

keit ihres Körpers, durch ihr Schweigen, durch ihre Kälte, durch ihre Geh- und Gleichgewichtsstörungen, durch ihre ungeheuren Blutungen protestieren Zürn, Shelley und Lovelace gegen die oktroyierte Identität des Weiblichen. Der Körper wird zum »Haus der Krankheiten« (Zürn). Gegen das konventionelle Bild der Frau als Mutter Biene, als organloser Mutterkuchen, 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 betreiben 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 scheinen 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 Revolution, 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 Konstruk-

tion der modernen Gesellschaft ausgeschlossen, die ja nur durch Produktionsmaschinen und -körper geschaffen werden konnte. Im Gefasel von der Reproduktions-Biologie (und deren Popularformen, 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 natürlichen 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 unab-

lässigen 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, unterworfen, 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 inzestuöses 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 Mangel 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 Verkörperung 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 Gebärgorgan 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 Shelley 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 1816 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«, 1913) 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, da 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 sie 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 widerspruchsvoll 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 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 Kummerweid 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 verstellt 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 Hegelsche 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 Unbewußte 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 Wunde 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 ge-

fangen halten soll, das sie umhüllt, gleichzeitig 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, verstummte Vokal im Alphabet unserer Kultur. Dies zeigt das Alphabet des Körpers, das die Frauen in ihren künstlerischen Produktionen aufstellen. Aber auch die modernen Mythen, 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 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 Schmolle-  
mund, der nach dem Phallus verlangt, sie ist nur Busen, oder  
nur Herz, nur Seele, oder nur (Gebär-)Mutter. Als organlo-  
ses Wesen (die Schlange) oder Wesen, das nur aus Organen  
besteht (die Spinne), ist die Frau eine Maschine der männ-  
lichen Reproduktion und unendlichen Wollust. Die soziale  
Identität der Frau sind frei flottierende Masken. Daraus folgt  
die besessene Suche der Frau nach dem Gesicht, die besesse-  
ne Identifikation der Frau mit dem Gesicht, mit der Schön-  
heit ihres Gesichts, der Glaube der Frau an den Wert des  
Gesichts. »Die Quersumme aller Gesichter, mit denen ich  
lebte, ist erschienen. 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 er-  
zeugt 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 wider-  
spiegle. Um nicht wie Unica Zürn zu schreiben: »Nach 43  
Lebensjahren ist mein Leben noch nicht ›mein Leben‹  
geworden. Es könnte ebensogut 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 Ehe-  
frau). 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 phalli-  
schen 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 unbewuß-  
ten sozialen Text nur der Schwanz des Mannes ist.