



GENDER  
OPEN  
REPOSITORY

Repository für die Geschlechterforschung

## Hysterie zur Darbietung bringen : Anne Sextons Geschäft: Selbstmord schreiben

Bronfen, Elisabeth  
1996

<https://doi.org/10.25595/1608>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bronfen, Elisabeth: *Hysterie zur Darbietung bringen : Anne Sextons Geschäft: Selbstmord schreiben*,  
in: *Metis : Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung*, Jg. 5 (1996) Nr. 10, 56-74.  
DOI: <https://doi.org/10.25595/1608>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung)  
zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden  
Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

### Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License  
(Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

**DFG** Deutsche  
Forschungsgemeinschaft



Freie Universität  Berlin



[www.genderopen.de](http://www.genderopen.de)

# HYSTERIE ZUR DARBIETUNG BRINGEN<sup>1</sup>

## Anne Sextons Geschäft: Selbstmord schreiben

*Elisabeth Bronfen*

Adrienne Rich begann die Gedenkrede, die sie 1974 am City College in New York als Nachruf auf Anne Sexton hielt, mit der starken Aussage: "Anne Sexton war eine Dichterin und eine Selbstmörderin", doch nur um gleich darauf ihre eigene Gegenposition darzustellen:

"Viele von uns weiblichen Schriftstellern haben, seit wir von ihrem Tod erfahren haben, versucht, unsere Gefühle in Bezug auf sie, ihre Dichtung, ihren Selbstmord mit 45 in Einklang zu bringen mit dem Leben, in dem wir versuchen, am Leben zu bleiben. Wir hatten schon genug selbstmörderische Dichterinnen, genug selbstmörderische Frauen, genug Selbsterstörung als die einzige Form von Gewalt, die Frauen erlaubt ist."<sup>2</sup>

Während ich mit Adrienne Rich völlig darin übereinstimme, daß Frauen andere Ausdrucksformen von Gewalt erkunden sollten als solche, die sich einzig gegen sie selbst richten, und da? ein Hingezogensein zum Tod nicht als privilegierte Grundlage und Fluchtpunkt der weiblichen poetischen Stimme angesehen werden sollte, glaube ich dennoch, daß der Schnittstelle zwischen Selbstmord und Dichtung noch nicht genug kritische Aufmerksamkeit geschenkt wurde, besonders wenn es darum geht, daß Frauen an öffentlichen Orten wie dem Literaturmarkt schreiben und auftreten. Auf die Empörung, die entstand, als die Presse entdeckte, daß Anne Sexton's Therapeut Dr. Martin T. Orne die Bänder, auf denen seine Sitzungen mit der Dichterin aufgenommen waren, an Linda Gray Sexton weitergegeben hatte, so daß diese

<sup>1</sup> Anm. d. Übersetzers: Ich übersetze die Schlüsselbegriffe "performance" und "representation" nicht mit den naheliegenden Entsprechungen "Performanz" und "Repräsentation", sondern gebe sie als "Darbietung" und "Darstellung" wieder. Dieses Experiment, konsequent durchgehalten, läßt die Bildkraft beider Begriffe im Deutschen weit kräftiger zur Entfaltung kommen. Insbesondere "Darbietung" verstärkt die Anklänge an den Bereich des Theaters, des Kabarets, des Zirkus, an Bühne und Schaustellerei im Allgemeinen. Zudem fordert "etwas darbringen" die Anwesenheit eines Empfängers, dessen Gnade oder Mißgunst die Gabe ausgesetzt zu sein scheint. - "Darstellen" nimmt, etwas verschoben, die Idee von "wieder in Anwesenheit bringen", die in "re-presentation" mitgehalten ist, auf. - In Absetzung davon habe ich "presentation" dann mit "Präsentation" wiedergegeben, und "display" als "Ausstellung". - Jeder Kontakt mit dem Fremden, der nicht das Eigene korrumpiert, droht an seiner Perversion zu erstarren. [Benjamin Marius]

<sup>2</sup> Rich, Adrienne, "Anne Sexton: 1928-1974", in: dies., *On Lies, Secrets, and Silence, Selected Prose 1966-1978*, New York 1979, S. 122.

in der Biographie, die sie beauftragt hatte, verwendet werden konnten, antwortete die Tochter mit der Bestätigung: "Meine Mutter war eine dramatische Frau, eine Schauspielerin, öffentlichkeitsgeil und geschäftstüchtig."<sup>3</sup> Ich will daher über Anne Sexton als öffentliche Figur sprechen, als eine Frau, deren Geschäft Dichtung und Selbstmord waren, um die Widersprüche zu erkunden, die exzentrische Geringschätzung von Eigentum, die Qual, die Schicksalhaftigkeit, aber auch die unverwüstliche Kraft, die in dieser merkwürdigen Gleichung enthalten ist.

Ich hatte über Anne Sexton ursprünglich in Verbindung mit Sylvia Plath gearbeitet, und zwar aus Interesse an der Art, wie Schriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts das kulturelle Erzählmuster, das ich 'die tote Geliebte als Muse dichterischer Eingebung und Schöpfung' nannte, aufnehmen aber auch transformieren.<sup>4</sup> Sowohl Plath wie auch Sexton hatten es sich zu ihrer Aufgabe gemacht, wiederholt ihre eigenen Selbstmordversuche, ihre Faszination und Begehren nach dem Tod in ihrem Werk und in ihren Diskussionen übereinander in Erinnerung zu bringen. In ihrem Artikel *The barfly ought to sing* beschreibt Anne Sexton sogar, wie sie, Sylvia Plath und George Starbuck nach dem Lyrik-Workshop bei Robert Lowell üblicherweise in der Foyer-Bar des Boston Ritz gemeinsam trinken gingen, um lang und breit über ihre ersten Selbstmorde zu sprechen:

"Als ob der Tod jeden von uns in diesem Moment ein bißchen realer machte ..., redeten wir über Tod, und es war Leben für uns, dauerte an trotz uns, oder vielmehr: wegen uns, wegen unserer aufmerksamen Augen, unserer Finger, die das Glas hielten, drei Augenpaare, die sich auf den Klatsch von irgendjemand, von jedem einzelnen richteten."<sup>5</sup>

Damals beeindruckte mich insbesondere die Art, wie Sextons Gebrauch von Dichtung, um eine Erfahrung des Todes und ein Begehren für den Tod zu ihrer Aufgabe und ihrem Geschäft zu machen, für sie bedeutete, von einer Aporie zu leben. Denn im selben Moment, in dem sie die auflodernde, quasi erotische Intensität beschreibt, mit der sie vom Tod sprachen, betont sie doch, daß "Selbstmord schließlich das Gegenteil des Gedichtes ist. Sylvia und ich sprachen oft in Gegenteil."<sup>6</sup>

Ein zweites Mal begegnete mir dann die Faszination für Anne Sexton, nachdem ich gebeten worden war, die deutsche Ausgabe von Diane Wood Middlebrooks Biographie zu besprechen,<sup>7</sup> und zwar genau deshalb, weil sie ein provokatives neues Element in Adrienne Richs Gleichung zwischen Selbstmörderin und Dichterin einführt, nämlich das von Sextons öffentlicher Darbietung der Dichterin mit

<sup>3</sup> Sexton, Linda Gray, *A Daughter's Story: I Knew Her Best*, in: *New York Times Book Review* (August 18), S. 20.

<sup>4</sup> Vgl. Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992.

<sup>5</sup> Sexton, Anne, *The barfly ought to sing*, in: *Triquarterly* 7, (Fall 1966), S. 90.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Vgl. Bronfen, Elisabeth, *Zwischen Selbstinszenierung und Selbstaufgabe*, in: *Neue Züricher Zeitung*, 30./31. Juli 1994, S. 55.

Starstatus. Denn in ihrer überzeugenden Präsentation von Anne Sextons Leben schlägt Diane Middlebrook die These vor, daß die Transformation von einer frustrierten, ja verrückten vorstädtischen Hausfrau der Mittelschicht zu einer erfolgreichen Dichterin - eine Transformation, für die diese Biographie in den Archiven über weibliches Schreiben im 20. Jahrhundert so berühmt geworden ist - genau deshalb aufrechterhalten werden konnte, weil die Dichterin selber aktiv daran arbeitete, sich ein vermarktbare Image zu schaffen.<sup>8</sup> Während der 18 Jahre, in denen sie ihre Dichtung veröffentlichte und präsentierte, beginnend mit *To Bedlam and Part Way Back* (1960), gewann Anne Sexton nahezu alle wichtigen Auszeichnungen für amerikanische Dichter, darunter den Pulitzer- und den Shelley-Preis. Sie sah ihr Stück *Mercy Street* in einer Off-Broadway-Produktion, wurde in großen Zeitschriften und Zeitungen sowohl der Literaturszene wie auch des Massenmarktes veröffentlicht, darunter *Esquire* und *The New York Times*, und wurde regelmäßige Mitarbeiterin von *The New Yorker*. Gegen Ende ihres Lebens gehörte sie zu den meist-bezahlten Lyrik-Darbiern in Amerika, wobei sie die Gagen, die James Dickey angeboten wurden, beobachtete, um ihre eigenen Gagen festzusetzen. Durch und durch ein Wesen aus Widersprüchen, trug sie ihre Anklage gegen die erbärmliche Lage der Frauen in der amerikanischen Mittelschicht vor, indem sie aber darauf bestand, dies in der eleganten Garderobe, Haltung und Stil genau dieser Schicht zu tun. Ganz entsprechend konnte sie auch in dem Widerspruch leben, 1966 in Harvard ihr Gedicht *Little Girl, My Stringbean, My Lovely Woman* in einem Read-In gegen den Vietnam-Krieg zu präsentieren, während sie - was uns heute als inkompatibel erscheint - sich ebenfalls darauf einließ, ihr Gedicht *Moon Song, Woman Song* für eine Gedenkfeier zu Ehren der Apollo-Mondlandung 1969 zu schreiben.

Middlebrook beschreibt sie sowohl als gewitzte Geschäftsfrau wie auch als erfolgreiche Lehrerin, der von mehreren amerikanischen Universitäten Ehrendokorate angeboten wurden und die in den Rang einer Professorin an der Boston University aufstieg, obwohl sie nur eine spärliche Ausbildung genossen hatte. Besonders faszinierend an ihr ist natürlich die Tatsache, daß sie das Geschäft als Dichterin führen konnte, obwohl sie an einer Geisteskrankheit litt, die sich der Diagnose entzog, daher auch nicht geheilt werden konnte, und deren Symptome selbstmörderischer Selbsthaß sowie Abhängigkeit von Alkohol und Tabletten waren. Die Spaltung, die durch Anne Sextons Person lief, bestand darin, daß sie im selben Zug einerseits jede Kontrolle über ihr psychisches Verhalten zu verlieren schien und in Trancen und epileptische Anfälle fiel, während sie zuhause, inmitten ihrer Familie war (der Selbstmord), andererseits aber eine Expertin darin war, sich und ihre Arbeit der Öffentlichkeit zu verkaufen, perfekt in der Lage, kalkulierte Radio- und Zeitschriften-Interviews zu geben, völlig selbstbewußt, wenn sie sich dazu ermutigte, sich photographieren sowie während Lesungen aufnehmen oder filmen zu lassen. Middlebrook gesteht ein, daß sie zunächst zögerte, Linda Gray Sextons Angebot, die offizielle Biographin ihrer Mutter zu werden, anzunehmen, genau deshalb,

<sup>8</sup> Vgl. Middlebrook, Diane Wood, Coda. Anne Sexton. A Biography, New York 1992, S. 401ff.

weil sie Sextons öffentliche Figur nicht mochte. Gleichzeitig gibt sie zu, daß die einnehmende Kraft und Resonanz der Texte Anne Sextons, daß ihr Erbe sehr stark auf der Macht ihrer physischen Präsenz über die Zuhörer beruhte, auf der Aura, die über ihren Tod hinaus in vielen Photographien und Tonaufnahmen ihrer hochstilisierten Art der Selbst-Präsentation bewahrt wurde.<sup>9</sup>

Mit anderen Worten: Anne Sexton als ein kulturelles Phänomen zu betrachten - und ich schlage vor, das zu tun - bedeutet, die Tatsache anzusprechen, daß sie eine der ersten amerikanischen Schriftstellerinnen war, die das Schreiben und die Präsentation von Lyrik als Darbietung so weit perfektionierte, daß sie sogar denen gefiel, die für gewöhnlich Lyrik vermeiden; daß jenseits der Kontroverse, die ihre Texte provozierten, dasjenige, was im öffentlichen Gedächtnis blieb, ihre physische Schönheit war, und damit auch die extravagante und provokative, fast exhibitionistische, aber perfekt kontrollierte Art, mit der sie, in Maxine Kumins Worten,

"ihre Leber dem Adler verwehrt, in öffentlichen Lesungen, in denen nahezu jedes Mal nur noch Stehplätze vorhanden waren. ... Ihre Anwesenheit auf dem Podium blendete in ihrer Bühnenhaftigkeit, mit ihren Requisiten: Wassergläsern, Zigaretten und Aschenbechern. Sie benutzte schwangere Pausen, heiseres Flüstern, scheinbare Schreie mit kalkuliertem Effekt. Das Publikum bei Sexton konnte sein Mißfallen mit Zischen kundtun oder in *standing ovations* ausbrechen. Einschlafen während der Lesung tat es nicht."<sup>10</sup>

In einem Artikel, der 1973 in der *American Poetry Review* unter dem Titel *The Freak Show* veröffentlicht wurde, artikuliert Sexton all die Widersprüche, die einer öffentlichen Aufführung intimen dichterischen Ausdrucks innewohnen, während sie geschickt ihre eigene Position undurchsichtig läßt. Während sie erklärt, daß sie für ein Publikum schreibt, das aus einer Person besteht, für jenen perfekten Leser, der versteht und liebt, begreift sie doch, daß sie in dem Moment, in dem sie ihre Dichtung darbietet, zum Freak, zum Schauspieler, zum Clown, zur Kuriosität wird. Der Akt der Darbietung betont, was in jedem intimen dichterischen Schreiben angelegt ist: daß Schreiben das Intime zu etwas Äußerlichem macht, eine Grenze zwischen Erfahrung oder Gefühl und Ausdruck zieht, eine Distanz zwischen dem Sprecher und der Person oder Selbst-Repräsentation errichtet, die den Sprecher im Prozeß der poetischen Transformation artikuliert. Aber indem sie das tut, deckt die *selbst-bewußte* Darbietung tatsächlich implizit diesen zugrundeliegenden Widerspruch auf.

<sup>9</sup> Vgl. Middlebrook, Diane Wood, Anne Sexton. A Biography, Boston 1991, S. xx.

<sup>10</sup> Kumin, Maxine, How It Was, in: dies., Anne Sexton. The Complete Poems, Boston 1981, S. xxi.

"Dichtung ist für uns Dichter die Handschrift auf der Seelentafel. Sie ist der privateste, tiefste, wertvollste Teil von uns. Aber irgendwie müssen wir in diesem Lyrik-Geschäft, wie eine meiner Studentinnen es nennt, eine Show daraus machen."<sup>11</sup>

Was für mich an Anne Sexton als öffentlicher Darbieterin von Weiblichkeit so bezeichnend ist, ist die Tatsache, daß sie im Laufe ihrer extravaganten, überaus farbigen, manierten Selbst-Präsentation vorsichtig eine psychoanalytische und dekonstruktive Wahrheit inszeniert zu haben scheint, nämlich die Tatsache, daß der innerste Teil der Seele, Jacques Lacan zufolge, eine Qualität der Exteriorität hat, ein Anderssein, wie ein Fremdkörper, ein Parasit, ein Zustand, für den er den Begriff "Extimität" prägte.<sup>12</sup> Mit anderen Worten, ihre Darbietungen ihrer Lyrik externalisieren die Tatsache, daß sie als Frau, in einem bestimmten kulturellen Raum geboren und aufgewachsen, durch einen bestimmten Diskurs und ein bestimmtes psychisches Arrangement performativ konstruiert ist. Wenn wir uns in Erinnerung rufen, daß die linguistische Theorie der Sprachhandlungen das Performative als eine Äußerung bezeichnet, die eine Handlung konstituiert, insbesondere die Handlung, die vom Verb des Satzes bezeichnet ist, so besteht Anne Sexton darauf, daß die Handlung ihrer Selbst-Präsentation das Verb ihrer öffentlichen Darbietung ist: ihre Geste, sich anders als sie ist zu präsentieren, als Schauspielerin, die Texte spricht, die sie für sich selbst konstruiert hat; ob sie dabei Sätze oder Geschichten neu prägt, die sie von ihren Verwandten ererbt hat, oder Zeilen, die ihr durch Eingebung gekommen sind, in jedem Fall aber Zeilen, die explizit markiert sind als nicht natürlich. Sie scheint zu sagen: Ich bin in der Tat eine Darbietung, ich existiere nur *als eine Darbietung*, als das Verknotten von Sprachen, und zwar von Sprachen, die mich bestimmt haben, seien es die Verbote meiner Eltern, die kulturellen Texte, mit denen sie mich versehen haben, seien es die Einschränkungen und Phantasmen der Kultur, in der ich aufgewachsen bin und erzogen wurde (ihre Märchen und Mythen), sei es mein Unbewußtes, das ein Wissen zu mir spricht, zu dem ich keinen direkten Zugang habe.

In der Tat hat Anne Sexton sich explizit zu der Andersheit des Unbewußten geäußert und in einem Interview mit Barbara Keyles erklärt:

"Manchmal sagen meine Ärzte mir, daß ich etwas in einem Gedicht verstehe, das ich nicht in mein Leben integriert habe. Dichtung ist oft in Bezug auf mein Unbewußtes weiter als ich es bin. Denn Dichtung melkt das Unbewusste. Das Unbewußte ist da, um ihr kleine Bilder zu füttern, die Antworten, die Einsichten, von denen ich nichts weiß."<sup>13</sup>

Ich werde auf die Vorstellung, daß intime psychische Wahrheit von Sexton als ein radikal Anderes gedacht wurde, später zurückkommen, wenn ich ein Set von Ana-

<sup>11</sup> Sexton, Anne, *The Freak Show*, in: *No Evil Star, Selected Essays, Interviews, and Prose*, ed. by Steven E. Colburn, Ann Arbor 1973, S. 35.

<sup>12</sup> Vgl. Miller, Jacques-Alain, *That Story. The Changes of Anne Sexton*, in: *Anne Sexton. Telling the Tale*, ed. by Steven E. Colburn, Ann Arbor 1982.

<sup>13</sup> Sexton, Anne, *Interview with Barbara Keyles*, in: *No Evil Star. Selected Essays, Interviews, and Prose*, ed. by Steven E. Colburn, Ann Arbor 1974, S. 85.

logien zwischen ihren psychischen Störungen, ihrer Therapie und ihren schöpferischen Handlungen entwickeln werde. Hier möchte ich lediglich betonen, daß im Fall von Anne Sexton die Frage der öffentlichen Selbstdarstellung einer Dichterin eigentlich zwei Seiten hat und daß es vor allem diese zwiespältige Doppelheit ist, diese Spaltung der Dichterin in Substanz und Darbietung poetischer Sprache, die sie zu so einem überzeugenden Fallbeispiel macht für jede Besprechung der Gleichung, die für die Schriftstellerin am Literaturmarkt zwischen Selbstmörderin und Dichterin besteht.

Denn einerseits schreibt Sexton wie viele der Dichterinnen ihrer Generation, allerdings vielleicht auf kühnere Weise, sogenannte "Bekennnislyrik" über intime Aspekte der Situation von Frauen - die sexuellen Übergriffe, denen sie von Seiten ihres Vaters ausgesetzt war, der Wahnsinn, der sie zu überwältigen drohte, ihre eigenen transgressiven sexuellen Begierden wie Inzest oder Ehebruch, dazu explizite Beschreibungen des weiblichen Körpers wie zum Beispiel die berüchtigte Feier ihrer Gebärmutter, ihre Gedichte über Menstruation, Abtreibung, Selbstbefriedigung und Drogenabhängigkeit. Andererseits führt sich aber die Unverwüstlichkeit ihrer Dichtung genau auf den Umstand zurück, daß ihr Körper nicht nur das thematische Subjekt ihrer Dichtung war, sondern daß sie ihn auch als ihr poetisches Medium benutzte, indem sie ihn bewußt als Vehikel ihrer Selbstaussstellung inszenierte, das mit ihren Worten gleichrangig war. Und genau wegen der Art, wie sie explizit ihre Präsenz im öffentlichen Raum inszenierte, ist Anne Sexton in der Tat von den anderen Dichterinnen sehr verschieden, die in der Situation von Frauen in den 60ern und frühen 70ern politisch engagiert waren, wie Maxime Kunin, Adrienne Rich oder Muriel Rukeyser.

In gewisser Weise könnte man sagen, daß ihre Darbietungen in zwei Richtungen arbeiten. Einerseits führen sie, Teresa de Lauretis<sup>14</sup> ins Gedächtnis rufend, den Widerspruch vor, daß jede weibliche Selbstdarstellung, solange sie vorherrschenden kulturellen Erwartungen von Weiblichkeit verpflichtet bleibt, ja sich von diesen patriarchalen Konstruktionen einschreiben läßt, nicht mit der Wirklichkeit der weiblichen Erfahrung zusammentrifft. Dadurch inszenieren ihre öffentlichen Selbstdarstellungen eine Darbietung der Bedingungen für die Produktion von Frau als Text, als Bild, aber genau aufgrund dieser Darbietung gehen sie auch über die Einschränkungen und die Unangemessenheit, die diese Transformation bedingt, hinaus. Stattdessen bieten ihre Darbietungen ein erschütterndes Spektakel, das sowohl zur Identifikation einlädt als auch eben diese Identifikation verhindert; sie rufen, wie ich bereits zitiert habe, mißmutiges Zischen und/oder *standing ovations* hervor. Andererseits inszenieren ihre Darbietungen auch die performative Qualität von *gender*, die Parodie der Weiblichkeit, wie sie von Judith Butler<sup>15</sup> beschrieben

<sup>14</sup> Vgl. De Laurentis, Teresa, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984.

<sup>15</sup> Vgl. Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London 1990.

wird, wobei sie argumentiert, daß es sich, wann immer ein weibliches Subjekt eine bestimmte *gender* Position innerhalb eines gegebenen kulturellen Raumes einnimmt, um eine Darbietung handelt, die von dem konstituiert wird, was verschoben und entortet werden muß, damit diese Position sich halten kann. Das weibliche Subjekt, sagt Butler, wird durch eine Reihe von Ausschluss- und Wahlmomenten konstituiert. Das 'Ich', die sprechende und gesprochene Person und Maske, ist nicht einfach in einer Identität angesiedelt, autonom und original. Sondern das Subjekt wird konstituiert durch die diskursive Position, die es sich wählt, um sich zu definieren, wie auch durch die Familienbeziehungen, die seine Herausbildung bestimmen. Mit anderen Worten, das Subjekt ist performativ konstituiert; es gibt keine einfache Gleichsetzung zwischen einem weiblichen Subjekt und seiner Artikulation, kein durchsichtiges Zusammentreffen zwischen der Frau Anne Sexton und ihren Selbstdarstellungen, ihrer öffentlichen Person und Maske. Ihre Wahrheit ist ein Fremdkörper, der sie bewohnt, der von innen spricht, der aber nur durch Externalisierungen zur Artikulation gelangt, die nicht mehr wahre Wiedergaben der weiblichen Lage sind, sondern die nur wahr sind, weil der Akt öffentlicher Darbietung sie als Wahrheiten inszeniert und darbietet.

Im Nachwort zu der zweiten Ausgabe ihrer Biographie von Anne Sexton argumentiert Diane Middlebrook<sup>16</sup> einleuchtend, daß wir sie als Vorläuferin der Generation von *performance*-Künstlerinnen sehen können, die in den 80ern aufkam, von Künstlerinnen wie Laurie Anderson, Patti Smith, Diamanda Gallas oder Madonna; ich würde sagen, das Medium der Bildkünste mit einschließend, auch von Cindy Sherman oder Orlane. Denn in ihrem Beharren darauf, die Macht von Frauen im öffentlichen Raum mittels einer überaus künstlich konstruierten Darbietung von Weiblichkeit zu erkunden, oszilliert Anne Sexton zwischen zwei Polen, indem sie einerseits ihren Körper als Schauplatz nutzt, auf dem diejenigen Bilder von Weiblichkeit dargeboten werden können, die eine bestimmte Kultur privilegiert, während gleichzeitig das Selbst-Bewußtsein, das dieser Pose innewohnt, dazu dient, die Vorannahmen dieser impliziten Ideologie aufzudecken. Sie illustriert zugleich, vielleicht pointierter und schicksalshafter als die Generation von *performance*-Künstlerinnen, die nach ihr kamen, wie der Akt öffentlicher Darbietung, so anregend und aufregend er sein kann, auch bedeutet, unterworfen, ja entleert zu werden durch diese Transformation der Frau, die über ihren Körper spricht, zum weiblichen Körper als Medium seines eigenen Selbst-Ausdrucks. In dem Interview mit Barbara Kevles erklärt sie auch, daß öffentliche Lesungen drei Wochen ihres Lebens in Anspruch nehmen;

"eine Woche vorher beginnt die Nervosität und steigert sich bis zu der Nacht der Lesung, wenn die Dichterin in einer sich in eine Darbietlerin verwandelt. Lesungen beanspruchen einen so stark, weil sie ein Wiedererleben der Erfahrung sind, das heißt, es

---

<sup>16</sup> Vgl. Anm. 8.



passiert alles noch einmal. Ich bin eine Schauspielerin in meinem eigenen autobiographischen Stück."<sup>17</sup>

Mit anderen Worten, im Akt der Darbietung fallen Dichterin und Selbstmörderin zusammen, genau weil sich die sprechende Frau zu einem Bild ihrer selbst transformiert, indem sie eine intime Szene wiederholt, aber an einem anderen Schauplatz, in einem anderen zeitlichen Moment, nicht mehr authentisch, sondern anders. Während Sexton das Schreiben von Gedichten stets als eine Bewegung durch den Tod in ein neues Leben verstand - "diesem Prozeß ist die Wiedergeburt eines Selbstgefühls inhärent, weil nämlich jedes Mal ein totes Selbst abgestreift wird" (1974, 86) -, vermehren ihre Darbietungen diese Dialektik, indem sie eine willentliche Spaltung in Selbst und Repräsentation inszenieren. Indem sie darauf bestehen, daß ihre Existenz als Schauspielerin, auf einer Bühne, in einem Stück, das das Leben schrieb, bringen sie die performative Konstitution der Dichterin zur Geltung.

Ein richtungsweisender Unterschied zwischen Sexton und ihren darbietenden Töchtern besteht natürlich, so könnte man argumentieren, in dem Umstand, daß die zweite Generation Weiblichkeit innerhalb und mit explizitem Bezug auf einen kulturellen Kontext darbietet, der von zwanzig Jahren feministischer Theorien geprägt ist, die die Vorannahmen, auf denen traditionelle *gender* Konstruktionen beruhen, auseinandergenommen haben. In Anne Sextons Fall von einer selbst-bewußten Inszenierung zu sprechen beinhaltet etwas weit weniger Selbst-Sicheres. Obwohl ihre Gesten ebenfalls kalkuliert, kontrolliert und selbst-reflexiv sind, kommen sie dennoch nicht aus der Position von einer, die sich ironisch von dem Diskurs, der sie konstruiert hat, distanzieren kann, sondern von einer, die nur die Implikationen innerhalb dieses Diskurses explizit machen kann. Man könnte sagen, Anne Sexton bietet die Einschränkungen des Diskurses, innerhalb dessen sie herausgebildet wurde, in einer Geste dar, die ihre Intimität extern macht, ohne jedoch in der Lage zu sein, sich aus seiner Schicksalhaftigkeit herauszulösen. Ergreifend scheint mir jedoch die Tatsache, daß beide Generationen von *performance*-Künstlerinnen Sex, Gewalt, Geisteskrankheit, Humor und leidenschaftliche Spiritualität als ihr gemeinsames Thema haben, wobei ihnen ebenfalls der Umstand gemein ist, daß sie Dichtung darbietend, indem sie weibliche Intimitäten öffentlich artikulieren.

Indem sie dies tun, ist ihnen insbesondere der Umstand gemein, daß sie die Distanz zwischen der Dichterin, ihrem Körper und ihrer Stimme, die diese Dichtung artikulieren, und dem poetischen Text selbst explizit machen. Sie beharren explizit darauf, daß sie nicht ein Geständnis ablegen, sondern Geständnis spielen. Man könnte hinzufügen, daß ihre Gesten fetischistisch sind, in Übereinstimmung mit dem, was Sarah Kofman<sup>18</sup> die "affirmative Frau" genannt hat, die gespalten ist zwischen Ablehnung und Bejahung ihrer Konstruktion als Frau, als kultureller Text, als *gender*-codierte Konstruktion. Solche Frauen können als Bejahung von Weib-

<sup>17</sup> Sexton, Interview (Anm. 13), S. 109.

<sup>18</sup> Vgl. Kofman, Sarah, *The Enigma of Woman. Woman in Freud's Writings*, Ithaca 1985.

lichkeit gesehen werden - eine Parodie, die das Weibliche akzeptiert und dekonstruiert -, weil sie zwischen zwei Gesten oszillieren: Verkörperungen der Wahrheit einer Frau und Verkörperungen einer Täuschung über ihre Wahrheit; Darbietungen der Versöhnung inkompatibler Haltungen zu Mangel und Integrität, zu Lüge und Wahrheit über die eigene Intimität. Anne Sexton artikuliert diese bejahende Zwiespältigkeit so:

"Viele meiner Gedichte sind wahr, Zeile für Zeile, ein paar Fakten geändert, um die Geschichte in ihrem Herzen zu bekommen. ... Jedes Gedicht hat seine eigene Wahrheit. ... Aber schliesslich ist poetische Wahrheit nicht notwendig autobiographisch. Sie ist eine Wahrheit, die über das unmittelbare Selbst hinausgeht, ein anderes Leben. Ich hänge nicht ständig an den buchstäblichen Fakten: ich erfinde sie, wann immer sie gebraucht werden."<sup>19</sup>

Mit anderen Worten, was Anne Sexton mit ihren darbietenden Töchtern gemein hat ist dies: daß sie in ein und derselben Geste ihren Zuhörern zu sagen scheint: 'Sie meinen, eine Frau in ihrer ganzen Intimität zu sehen, die Ihnen ihre privaten Begierden, Phantasien und Ängste gesteht - was Sie ja in der Tat auch sehen -, aber was Sie ebenfalls sehen ist, wie sie eine Darstellung dieser Frau darbietet; was Ihnen ebenfalls angeboten wird ist ein Text weiblicher Intimität, eine zwiespältige Darstellung des weiblichen Geständnisses, in Wirklichkeit eine selbstbewußte Darbietung der Tatsache, daß wir performativ konstruiert sind in Entsprechung zu den Geschichten, die uns beigebracht wurden, und zu den Geschichten, nach denen wir leben.'

Einen Hinweis von Middlebrook aufnehmend, möchte ich vorschlagen, daß Anne Sextons öffentlich inszenierte Darbietungen des weiblichen Geständnisses und der weiblichen Klage die Theoretisierung eines wahrhaft spektakulären Widerspruches in Anne Sextons Biographie zuläßt, nämlich der Tatsache, daß sie fortwährend zwischen öffentlichem Erfolg und psychischen Störungen oszillierte, daß sie fortwährend den Austausch zwischen psychischer Krankheit als einem Ergebnis der weiblichen Lage und ihrer therapeutischen Reartikulation durch Analyse und Kunst von neuem verhandelte. Wie ich im folgenden noch ausführen werde, ist es besonders bezeichnend, daß Anne Sexton als hysterisch diagnostiziert wurde, eine Krankheit, die traditionell mit weiblicher Unzufriedenheit verbunden wurde, als deren Symptom die wandernde Gebärmutter galt, die auf der Suche nach Nahrung die normalen körperlichen und seelischen Funktionen durcheinanderbringt, indem sie sich an den falschen Stellen niederläßt - in den Beinen oder Armen, die dann gelähmt werden; in der Kehle, woher dann Erstickungsanfälle, Schreie oder Stimmlosigkeit resultieren; in der Brust, wo sie epileptische Anfälle hervorruft; im Gehirn, wo sie Halluzinationen und Bewußtlosigkeiten produziert. Auf einer weniger poetischen und eher pragmatischen Ebene ist diese Krankheit jedoch vor allem gekennzeichnet durch das Fehlen organischer Verletzungen und ist als solche gänz-

<sup>19</sup> Sexton, Interview (Anm. 13), S. 103.

lich eine Krankheit aufgrund von Darstellungen.<sup>20</sup> Die körperlichen Symptome stehen für eine Fehlfunktion, die nicht im Körper lokalisiert werden kann, so daß man schließen kann, daß diese Fehlfunktion selbst performativ ist. Die Produktion hysterischer Symptome - sei dies Bewußtlosigkeit, Sprechen in verschiedenen Stimmen oder Verlust der Kontrolle über Körperfunktionen - sind ihrerseits die einzig möglichen Artikulationen der psychischen Störung, aber einer Störung, die die Sprache des Körpers benutzt, wo sie nicht auf symbolische Sprache zurückgreifen kann. Sie sagt: 'Ich bin in einer emotionalen Sackgasse gefangen', indem sie auf eine Lähmung der Beine zurückgreift; sie sagt: 'Ich kann nicht mit den Einschränkungen, die meinem Begehren nach Selbstentfaltung auferlegt werden, leben', indem sie auf einen gänzlichen Verlust des Selbst oder eine Spaltung des Selbst in viele Rollen zurückgreift.

Wir dürfen jedoch nicht vergessen, daß Hysterie auch eine Krankheit aufgrund von Darstellungen ist, insofern die Hysterika von Erinnerungen und Geschichten heimgesucht wird, die sie sich einverleibt hat und die sie nicht ablegen kann; Texte, die ihren Körper besetzen, als ob er ihr Wirt wäre, die ihren Körper benutzen, um ihre Andersheit zu sprechen. Die richtungsweisende Definition des Hysterischen besteht darüberhinaus vielmehr in dem mangelnden Zusammentreffen zwischen ihren Selbstdarstellungen und dem Wesen, das sie wirklich ist, aber solcherart, daß sie nicht nur Rollen spielt, sondern daß ihre Existenz in der Darbietung dieser Rollen besteht.<sup>21</sup> Die Frage ist nicht, ob es einen wahren Kern des Selbst gibt, von dem die Hysterika nichts weiß oder den sie im Verlauf ihrer öffentlichen Ausstellung verborgen hält. Sondern es geht um den Umstand, daß die öffentliche Zur-Schau-Stellung die einzige Weise ist, wie sie ihr wahres Selbst artikulieren kann, aber in dem Wissen, daß es sich um eine Darbietung handelt. Rufen wir uns die spektakulären Darbietungen der jungen Hysterikerinnen in Charcots Amphitheater während seiner *leçons de mardi* ins Gedächtnis, wo er gegen Ende des letzten Jahrhunderts einem heterogenen Pariser Publikum den Fünf-Phasen-Zyklus der Hysterie zur Schau stellen wollte,<sup>22</sup> oder erinnern wir uns an die Fallgeschichten, die Freud und Breuer in ihren Studien zur Hysterie (1895)<sup>23</sup> erzählen, so werden wir bemerken, daß hysterische Selbst-Darstellung immer die öffentliche Inszenierung eines intimen Traumas, intimer Phantasien bedeutete, eine Präsentation des Selbst als

<sup>20</sup> Vgl. Veith, Ilza, *Hysteria. The History of a Disease*, Chicago 1965; Showalter, Elaine, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*, New York 1985; Micalé, Mark S., *Approaching Hysteria. Disease and Its Interpretations*, Princeton 1995.

<sup>21</sup> Vgl. Mentzos, Stavros, *Hysterie. Zur Psychodynamik unbewußter Inszenierungen*, München 1980.

<sup>22</sup> Vgl. Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris 1982.

<sup>23</sup> Vgl. Freud, Siegmund and Breuer, Josef, *Studies on Hysteria*. Standard Edition II, London 1955.

"Schauspielerin in einem autobiographischen Stück".<sup>24</sup> Und genau hier beginnt die Analogie zwischen Hysterie und Sextons Kunst der Darbietung sich zu entfalten. Denn wie die klassische Hysterika scheint auch sie in eine Art Trance gefallen zu sein, sowohl in Interviews wie auch bei Darbietungen ihrer Dichtung in Lesungssälen; auch sie artikuliert traumatische Wahrheiten, indem sie auf andere, fremde, extime Personen und Masken zurückgriff. Um Sexton noch einmal zu zitieren:

"Es ist ein wenig verrückt, aber ich glaube, daß ich viele Leute bin. Wenn ich ein Gedicht schreibe, dann habe ich das Gefühl, daß ich die Person bin, die es geschrieben haben sollte. Ich benutze diese Verkleidungen sehr oft ... Manchmal werde ich jemand anderes, und dann glaube ich, auch in Momenten, wo ich nicht das Gedicht schreibe, daß ich diese Person bin."<sup>25</sup>

Was ich an Sextons öffentlichen Darbietungen so bezwingend finde, ist die Art, wie sie uns zu der Überlegung auffordern, daß der Akt, der Andersheit eine Stimme zu geben, eine Geste ist, die zwischen dem Ernsthaften und dem künstlich Konstruierten oszilliert, und daß sie zwar auf das Private keine Rücksicht genommen haben mag, wie manche es ihr vorgeworfen haben, indem sie jegliche Intimität zu einer öffentlichen Selbstaussstellung machte, aber daß dieses Geständnis stets als eine angenommene Rolle und finthenreiche List präsentiert wurde. Ich möchte nicht auf dem Offensichtlichen herumreiten, nämlich daß die Spontaneität der Geständnis-Lyrik hochartifizuell ist, daß das scheinbar Private in unauflösbar öffentlicher Verkleidung präsentiert wird, daß das scheinbar Autobiographische in Wirklichkeit das Ergebnis extremer Künstlichkeit ist. Wie Sexton sagt: "Ich benutze das Persönliche, wenn ich meinem Gesicht eine Maske anlege."<sup>26</sup> Ich möchte vielmehr ein fruchtbares Zusammendenken von Hysterie und weiblicher Darbietung vorschlagen. Denn sowohl die Hysterika wie die darbietende Künstlerin inszenieren eine Szene, in der die Frau, die gesprochen wird, eine andere ist als die, die spricht. Sie verhandeln die Frage von Privatem und Öffentlichem, von Geständnis und Ausstellung des Intimen auf dem Markt, genau aufgrund der Tatsache, daß eine autobiographische Darbietung vorzunehmen stets einen Widerspruch beinhaltet, daß der Akt der Darbietung, der Darstellung jede einfache Annahme von Authentizität, wie sie der Autobiographie inhärent ist, unterminiert. Um es apodiktisch zu sagen, die öffentliche Darbietung ist eine hysterische Geste, gerade weil Hysterie die Spaltung zwischen einer scheinbar kontrollierten öffentlichen Selbst-Darstellung und den Störungen, die jeder festen Vorstellung von Selbst-Darstellung zugrundeliegen und sie subvertieren, artikuliert. So befinden wir uns ganz buchstäblich im aporetischen Herzen der Sache, wenn wir Middlebrooks Einschätzung, daß der Horizont oder der Geschichtsverlauf in einem Gutteil von Sextons Dichtung "natürlich autobio-

<sup>24</sup> Sexton, Interview, (Anm. 13), S. 109.

<sup>25</sup> Ebd., S. 193f.

<sup>26</sup> Anne Sexton, zitiert in Pollitt, Katha, *The Death is not the Life*, in: *The New York Times Book Review* (August 18), 1991, S. 21.

graphisch ist und auf Sextons Anziehung vom Tod fokussiert ist",<sup>27</sup> mit Sextons eigenem Beharren darauf konfrontieren, daß "Selbstmord das Gegenteil des Gedichtes ist."<sup>28</sup>

Sexton wollte sich nicht eine Geständnis-Lyrikerin nennen und zog es vor, als Geschichtenerzählerin wahrgenommen zu werden. In der Tat behauptete Sexton stets, wie Middlebrook aufweist, daß ihre Laufbahn als Dichterin die Gestalt einer Geschichte habe, einer Geschichte zudem, die nicht mit dem Ereignis, wie sie ihr erstes Gedicht schrieb, eröffnet, sondern mit dem Selbstmordversuch, der sie von einem früheren Leben trennte.<sup>29</sup> Das Erzählmuster, das sie ihrem Publikum anbot, um diese Spaltung und Transformation ihrer selbst zu erklären, verlief folgendermaßen:

"Bis ich 28 war, hatte ich eine Art vergrabenes Selbst, das nicht wußte, daß es irgendetwas anderes konnte als weiße Sauce und Babywindeln zu machen. Ich wußte nicht, daß ich kreative Tiefen hatte. Ich war ein Opfer des amerikanischen Traumes, des bürgerlichen Traumes der Mittelschicht. Alles was ich wollte, war ein kleines Stück Leben, verheiratet zu sein, Kinder zu haben. Ich dachte, die Alpträume, die Visionen, die Dämonen würden verschwinden, wenn es nur genug Liebe gäbe, sie unter Kontrolle zu halten. Ich habe verdammt hart versucht, ein konventionelles Leben zu führen, denn so war ich erzogen worden und das war es, was mein Ehemann von mir wollte. Aber man kann keine kleinen weißen Gartenzäune bauen, um Alpträume draußen zu halten. Die Oberfläche bekam Risse, als ich etwa 28 war. Ich hatte einen psychotischen Zusammenbruch und versuchte, mich zu töten."<sup>30</sup>

Wenn wir jetzt Sextons Metapher von der Oberfläche, die rissig wird, um Wahnsinn und selbstmörderisches Begehren hervortreten zu lassen, mit Judith Butlers Argument über den performativen Aspekt des *gender*-codierten Subjektes aneinanderfügen, so können wir Sextons psychotischen Zusammenbruch als Anzeichen für die Rückkehr all dessen lesen, was entortet oder ausgeschlossen werden mußte, damit die Konstruktion der bürgerlichen Hausfrau der amerikanischen Mittelschicht an ihren Platz gelangen und dort bleiben konnte. In der Tat ist das Rissigwerden der Oberfläche, der psychotische Zusammenbruch - um in der metaphorischen Sprache des klassischen medizinischen Diskurses zur Hysterie zu bleiben - nur eine weitere Metapher für die Trope, die sich im medizinischen Diskurs etabliert hat, für das Bild, daß die Gebärmutter sich losreißt. Als somatischer Anfang einer Unordnung stiftenden Entortung nahm dieses Rissigwerden, dieses Sich-Losreißen im Fall Anne Sextons vier performative Formen an: 1) Die verschiedenen Ausdrucksformen des Wahnsinns; in ihrem Fall insbesondere Halluzinationen, selbstmörderische

<sup>27</sup> Middlebrook, Diane Wood, Poet of Weird Abundance, in: Parnassus 12-13 (Spring-Winter 1895), S. 293-315, hier S. 313.

<sup>28</sup> Sexton, The barfly ought to sing (Anm. 5), S. 90.

<sup>29</sup> Middlebrook, Diane Wood, Becoming Anne Sexton, in: Anne Sexton. Telling the Tales, ed. by Steven E. Colburn, Anne Arbour 1984, S. 7.

<sup>30</sup> Sexton, Interview (Anm. 13), S. 84.

Tendenzen und eine Spaltung in vielfältige Identitäten, sowie ihre Tendenz, in eine selbst herbeigeführte Trance zu verfallen und reaktionslos zu werden. Wie Orne vorschlägt, "schien es wahrscheinlich, daß sie einige der Trance-Episoden benutzte, um die Rolle des Sterbens zu spielen, was ihr vielleicht darin half, sich nicht umzubringen."<sup>31</sup> Darin stellt sie klassische Symptome der Hysterie aus, eine chamäleonartige Fähigkeit, jedes Symptom anzunehmen, die mit tiefergehender Auflösung und Erinnerungsbrüchen einhergingen. 2) Die Szene der Psychoanalyse, in der Anne Sexton mehrere Personen und Masken annahm, Rollen für sich erfand, während Trancen Erzählmuster für vergangene Traumata produzierte, die nicht Darstellungen tatsächlicher Ereignisse, sondern fiktive Versionen waren; in denen sie von einem anderen Schauplatz sprach, ja sich so vollständig dem Unbewußten, der anderen Wahrheit, der Andersheit in ihrem psychischen Apparat hingab, daß sie gegen Ende ihrer Sitzungen gänzlich bewußtlos wurde. Ihr Therapeut entschloß sich daher, die Sitzungen auf Tonband aufzunehmen, und forderte sie dazu auf, sie zu transkribieren, um sie dazu zu bringen, sich an das, was geschehen war und was ihr Zustand der Auflösung zu unterdrücken verlangt hatte, zu erinnern. 3) Die Szene des Schreibens, die sie einem tranceartigen oder todesartigen Zustand vergleicht. Wir sehen hier weithin wiederhallende Analogien entstehen. Ihr Therapeut ermutigte sie, Gedichte zu schreiben, mit der Argumentation, daß sie einerseits im Schöpfungsakt Wahrheiten über sich entdecken würde, die ihrem bewußten Selbst nicht verfügbar waren, und daß ihre Dichtung andererseits anderen helfen könnte. Doch die tranceartigen Zustände, die kleinen Tode, die sie während des Schreibens erfuhr, spiegeln ihre psychische Krankheit, ihre Faszination, den Tod zu spielen, und kehren zu ihr zurück. Beim Schreiben konnte sie dann auch sowohl das Rollenspiel, das ihre Hysterie charakterisierte, wie auch die Produktion erklärender Fiktionen und Personen in ihren Therapiesitzungen wiederholen. 4) Schließlich die Darbietung poetischen Schreibens, dessen Thema Wahnsinn, Faszination von Tod, Rollenspiel, Therapie und Schreiben ist, wobei sie ein weiteres Mal ihre Auflösung imitiert, um es jetzt jedoch fruchtbar für ihre öffentliche Selbst-Ausstellung zu nutzen.

Was wir natürlich aus feministischer Forschung zur Hysterie gelernt haben ist, daß in den meisten Fällen die hysterischen Symptome - Trägheit, übermäßige Erregbarkeit, Rollenspiel, motorische funktionale Störungen - tatsächlich einen Rückgriff auf Körpersprache signalisieren, um die beklemmende soziale Situation von Frauen, die Enttäuschung jugendlicher Hoffnungen anzusprechen.<sup>32</sup> Wenn wir diese soziale Frage in das Muster der hysterischen Darbietung, wie es bisher skizziert worden ist, einzeichnen, so können wir die vier Modalitäten ausschmücken. Anne Sextons hysterische Störungen sind Symptome für die Störungen ihrer Kultur in Bezug auf die Position von Frauen in ihr und bieten in Wirklichkeit die Störung

---

<sup>31</sup> 1991, xvii.

<sup>32</sup> Vgl. Smith-Rosenberg, Carroll, *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian England*, New York/Oxford 185.

und das weibliche Unbehagen mit ihr dar. Ihre Auflösungen, ihre chamäleonartige Fähigkeit, jede Krankheit anzunehmen, ihr Rollenspiel können als verzweifelte somatische Parodie dessen gesehen werden, was damals von einer Hausfrau und Mutter in den Vorstädten erwartet wurde: das leere Lächeln, der perfekte Gleichmut, die totale Unterwerfung unter den Mythos von Glück, Ganzheit und Harmonie im Heim. Ihre Darbietungen wiederholen dann, indem sie sie vollständig öffentlich machen, diese Dialektik zwischen den Rollen, die die westliche Kultur den Frauen um die Mitte des 20. Jahrhunderts vorschrieb, und ihrer Annahme dieser Rollen. Die performative Qualität von Anne Sextons öffentlicher Selbst-Ausstellung, könnte man sagen, ist wie eine chiasmatische Schließung des psychotischen Zusammenbruchs der Schale, in der sich die zwiefältigen Aspekte der Hysterie spiegeln. Denn in ein und derselben Geste dient ihre Darbietung der Hysterie sowohl als Symptom ihres Unbehagens in Bezug auf die diskursive Konstitution des weiblichen Subjektes, in die sie sich geworfen sah, wie auch als kritische, wenn auch zuweilen äußerst selbstzerstörerische Ausstellung dieses Unbehagens.

Ich finde es bezeichnend, daß Anne Sexton als klassische Hysterika diagnostiziert worden ist, vor allem im Lichte von Cathérine Clements Vergleich<sup>33</sup> zwischen Darbietern und Hysterikern, wenn man berücksichtigt, wie sie herausstreicht, daß beiden die Geste superlativer Simulacren, Vorgaben, bloßer Erscheinung gemein ist, indem beide sich täglich im Spektakel der Rollen, die sie spielen, selbst von neuem konstituieren, wobei Leben den Status einer Pause zwischen den Darbietungen annimmt. Beide bewegen sich von einer angenommenen Identität zur nächsten, anscheinend ungerührt von jeder psychischen Realität. Ungerührt von ihrem Schmerz können beide, Hysterika und Darbieterin, weitere Inszenierungen von Schmerz und todesartigen Zuständen herausfordern, ohne jedoch letztlich einen zentralen Punkt des Widerstandes in ihrem psychischen Arrangement zu töten. Unter der Annahme, daß Anne Sexton tatsächlich beide verkörpert - die Hysterika und die Darbieterin -, so läßt ihr Fall es zu, die wechselseitigen Implikationen dieser beiden weiblichen Gesten zu erkunden. In ihrer frühen Therapie setzt sich in der Tat folgendes suggestive Muster durch: Im Anfang von allem stand der Durchbruch einer traumatischen Wahrheit, der psychotische Bruch mit ihrer Existenz als vorstädtische Hausfrau, ein Übergriff realer psychischer Not, die dazu dienten, ihre frühere Identität als illusorische Falschheit, als Lüge, als Maske bloßzulegen. In der Therapie griff Sexton dann auf mehrere sogenannte falsche Personen zurück als ein Mittel, ihrem Trauma Gestalt zu verleihen, jedoch nur um zu entdecken, daß es sich um "Wahrheitsverbrechen" handelte, um "Lügen", die sie als "Erinnerungen" behandelt hatte. Diese hysterische Darbietung von Rollen brachte sie zu der Befürchtung:

"Ich bin nichts als eine Schauspielerin, die nicht auf der Bühne steht. In Wirklichkeit läuft alles auf die schreckliche Wahrheit hinaus, daß es keinen wahren Teil von mir

<sup>33</sup> Vgl. Clément, Catherine. *L'opera ou la défaite des femmes*, Paris 1979.

gibt. ... Ich habe den Verdacht, daß ich kein Selbst habe, so daß ich jeweils ein anderes für verschiedene Leute produziere. Ich glaube mir nicht, und anscheinend bin ich dazu gezwungen, ständig lange, falsche und verschiedene Persönlichkeiten zu etablieren."<sup>34</sup>

Doch dieses Gefühl, daß sie eine "völlige Lüge" sei, das als ihre performative Antwort auf die Lügen, die ihr kultureller Kontext wie auch ihre Familienstrukturen ihr aufgezwungen hatten, gesehen werden kann (daß sie nämlich äußerste und ausschließliche Erfüllung darin finden sollte, die Vorstellungen ihrer Kultur von einer Existenz als Gattin und Mutter zur Darbietung zu bringen), fand seine chiasmatische Schließung, als sie das entmächtigte Leben in Rollen ihres heimischen Alltags und ihrer Therapie in das Schreiben und die Darbietung ihrer Texte transformierte. Die destruktive Hysterie ihrer Existenz von Tag zu Tag wurde zu einer konstruktiven Hysterie, sobald sie diese Masken und Lügen aktiv benutzte, um bewußt Personen und Masken zu kreieren und darzubieten; "nur in dieser merkwürdigen Trance kann ich mir Glauben schenken oder mein Gefühl fühlen", notierte sie über ihr Schreiben.

"Es ist dieses gespaltene Selbst, scheint mir, das die verrückte Frau ist. Im Schreiben stellt man eine neue Realität her und wird ganz ... . Es ist wie auf der Couch des Analytikers zu liegen, einen privaten Schrecken von neuem auszuagieren, und das kreative Gemüt ist der Analytiker, der dem Muster und Bedeutung verleiht, was die Person und Maske nur als inkohärente Erfahrung sieht."<sup>35</sup>

Dichtung und ihre Darbietung machten diese Lügen, diese Masken fruchtbar statt schädlich, aber genau deshalb, weil sie sie der Öffentlichkeit zugänglich machte;

"Sie meinen, ich bin eine Dichterin? Falsch - jemand andere schreibt - ich bin eine, die Dichtung verkauft."<sup>36</sup>

Worauf ich also hinaus will, ist nicht, daß das Schreiben und Verkaufen ihrer Geständnisse, daß die Transformation ihrer Empfindung, eine Schauspielerin zu sein, die *nicht* auf der Bühne steht, dahingehend, eine Schauspielerin *in* ihrem eigenen autobiographischen Stück zu sein, Sexton erlaubte, eine zufriedenstellende Ganzheit zu erreichen. Stattdessen möchte ich das performative Moment betonen, das alle vier Modalitäten strukturiert - die unbefriedigte Hausfrau, den Analysand in Auflösung, die Schriftstellerin in Trance und die inszenierte Ausstellerin ihrer selbst; um genauer zu sein: jede einzelne Modalität ist eine Maskierung und Demaskierung der Tatsache, daß Weiblichkeit von einem Diskurs konstruiert wird, in dem eine Frau sich geworfen vorfindet. Gleichzeitig will ich an der Tatsache festhalten, daß jede einzelne Modalität der Selbst-Lüge auch die Abwesenheit einer traumatischen Wahrheit zur Darbietung bringt, wenn auch als obszöne Unterseite, zunächst vollständig verdrängt, dann in den "Wahrheitsverbrechen" in der Therapie, in den Tropen ihrer Dichtung, in den Personen und Masken ihrer öffentlichen

<sup>34</sup> Sexton zitiert in Middlebrook, (Anm. 9), 62f.

<sup>35</sup> Ebd., S. 64.

<sup>36</sup> Ebd., S. 63.



Lesungen indirekt artikuliert. Denn bis zum Ende bestand Anne Sexton auch darauf: "Ich jage nach der Wahrheit ... Hinter allem was einem zustößt, hinter jeder Handlung, gibt es eine andere Wahrheit, ein verborgenes Leben",<sup>37</sup> wobei sie genau weiß, daß sie zu dieser Wahrheit nur dann Zugang haben würde, wenn sie sie in eine Darstellung transformiert haben würde.

Das Wichtige an der Hysterie ist natürlich, daß sie erschüttert, daß sie solche Widersprüche wie zwischen Geständnis und Kontrolle, Intimität und Extravaganz, mentalem Zusammenbruch und öffentlichem Erfolg zur Darbietung bringt, aber ihre offene Ernsthaftigkeit und ihre künstliche Konstruiertheit in einem solch exzessiven Maße zur Schau trägt, daß sie als schlechter Geschmack erscheinen. Ich würde vermuten, daß darin genau der Grund liegt, warum viele Anne Sexton nicht mochten. Indem sie das Unbehagen und die Krankheit ihrer Kultur bis an ihr äußerstes Extrem, bis zum Wendepunkt zur Darbietung brachte, verursachte sie Unbehagen und Krankheit in ihrem Publikum. Die Hysterika, so ihre Botschaft, läßt sich nicht einfassen, nicht nur weil sie ihre privaten Traumata öffentlich macht, sondern weil sie diese als Widersprüche zur Darbietung bringt. Ohne es zu wissen, trifft Lowells abschätziger Kommentar genau ins Schwarze: "Sie wurde mager und übertrieben. Viele ihrer peinlichsten Gedichte wären faszinierend gewesen, hätte sie nur jemand in Anführungszeichen gesetzt, als die Präsentation eines Charakters, nicht der Autorin".<sup>38</sup> Unter der Schirmherrschaft ihrer hysterischen Darbietungen war ihre Dichtung immer dazu gedacht, in Anführungszeichen gesehen zu werden. Wie Alicia Ostriker bemerkt,<sup>39</sup> bestand ihre Macht als Dichterin genau in ihrer Exzentrizität, indem sie mit Gewalt extern machte, was für gewöhnlich intern gehalten werden soll, in ihrem Beharren auf emotionaler Intimität, auf Durchhalten, auf einer expliziten Diskussion des weiblichen Körpers gegen die Zurückhaltung und den guten Geschmack, die traditionell in den Archiven moderner Dichtung wertgeschätzt werden, auch wenn dies bedeutete, daß sie eine blendende, aber nicht eine "schöne" Künstlerin war.

In gewisser Weise trifft diese Zur-Schau-Stellung von Widersprüchen das Herz der Sache, nämlich daß die Hysterika die Frage der Identität offen lassen muß, indem sie zwischen den verschiedenen Selbst-Entwürfen oszilliert, jeden einzelnen feiernd und bejahend, aber als Darbietungen. Sie muß nicht nur gegenüber der Schöpfung lebendig bleiben, wie Diana Hume George bemerkt, sondern auch gegenüber der gelebten Wahrheit des Schreckens, mit der Panik, die stets unter jeder Freude rumort.<sup>40</sup> Wie Jacques Lacan in seiner Diskussion von Freuds Fallstudie zu

<sup>37</sup> Anne Sexton, zitiert in Ostriker, Alicia, *That Story. The Changes of Anne Sexton*, in: Anne Sexton. *Telling the Tales*, ed. by Steven E. Colburn, Ann Arbor 1984, S. 274.

<sup>38</sup> Lowell, Robert, *Anne Sexton*, in: Anne Sexton. *The Artist and her Critics*, ed. by J.D. McClatchy, Bloomington 1978, S. 71.

<sup>39</sup> Vgl. Ostriker, Alicia, (Anm. 37).

<sup>40</sup> Vgl. George, Diana Hume, *Oedipus Anne. The Poetry of Anne Sexton*, Urbana/Chicago 1987, S. 163.

Dora argumentiert,<sup>41</sup> stellt sich die Hysterika in Beziehung zu einer Vaterfigur und hält sein Begehren aufrecht, gerade während sie unablässig die Autorität seiner Macht in Frage stellt. In Anne Sextons Gedichten erscheint diese Figur als der begehrenswerte und sie mißbrauchende Vater, wie auch in der Verkleidung ihrer Lehrer auf dem Gebiet der Dichtung, ihrer Therapeuten und schließlich, in ihrer späten religiösen Dichtung, als Gott. Aber ihre Stellung vor diesem väterlichen Gesetz ist widersprüchlich, weil sie sowohl akzeptiert, daß die Frage ihrer Existenz nur in Beziehung auf diese Vaterfigur artikuliert werden kann, wie auch ständig ihre Beziehung zum Anderen von neuem verhandelt. Dieser Austausch nimmt die Form einer Darbietung der Frage "Was bin ich?" an, in Bezug auf ihre sexuelle Bezeichnung und auf die Kontingenz ihres Seins. Er bedeutet einerseits zu fragen: 'Bin ich Mann oder Frau?', andererseits 'Existiere ich oder könnte ich auch nicht existieren?'. Die Verflechtung dieser beiden Paradigmen "konjugiert das Mysterium der Existenz des hysterischen Subjektes, indem sie es in die Symbole der Fortpflanzung und des Todes einbindet", wie Lacan in einem anderen Artikel bemerkt.<sup>42</sup> So wird die Frage der Existenz, die wiederholt in Beziehung auf die Vaterfigur zur Darbietung gelangt, die Hysterika baden, sie unterstützen, in sie einfallen, sie auseinanderreißen, und das wird in den verschiedenen Symptomen, die sie produziert, artikuliert; im Fall von Anne Sexton in den wiederkehrenden Momenten psychischer Störungen, in den Dialogen mit ihren Therapeuten, in ihrer Dichtung und in ihren öffentlichen Darbietungen in ihrem autobiographischen Stück. Was man sich dabei vor Augen halten muß, ist jedoch, daß dieser unverwüsthliche, schöpferische und zerstörerische Dialog nicht nur im Anderen artikuliert wird, sondern auch den Anderen artikuliert. Entscheidend ist an der Verflechtung der Hysterie und der Darbietung - so mein Argument - die Tatsache, daß Anne Sexton wiederholt ihre Existenz als die Unmöglichkeit inszenierte, ein für alle Mal sich zwischen weiblich oder männlich, leben oder sterben zu entscheiden, weil sie wußte, daß ihre Rollen nicht einen Selbst-Kern, sondern eine radikale Negativität umschrieben. Im Lichte ihres autobiographischen Stückes, das sie in öffentlichen Sälen wie auch zuhause bei ihrer Familie und bei Freunden inszenierte, kann ihr Motto zu der Sammlung *Live or Die*, das einer frühen Fassung von Saul Bellows *Herzog* entnommen ist - "Weine nicht, du Idiot! Leb oder stirb, aber vergifte nicht alles" - nur als überaus ironischer Hintergrund ihres Beharrens verstanden werden: "Ich spreche vom Leben/Tod-Zyklus des Körpers."<sup>43</sup> Der Spur des Giftes ist nicht zu entinnen.

So kommen wir also auf den Punkt zurück, daß Anne Sexton eine Dichterin und Selbstmörderin war, daß ihre Handlung, Intimität zur Darbietung zu bringen, den Selbstmord zum Gegenteil des Gedichtes machte, gerade indem ihr Angezogenensein vom Tode weiterhin den Horizont des Gedichtes bildete. Denn in dem Maße wie

41 Vgl. Lacan, Jacques, Intervention on Transference, in: In Dora's Case. Freud-Hysteria-Feminism, ed. by Charles Bernheimer and Claire Kahane, Ithaca 1985 (1952).

42 Vgl. Lacan, Jacques, On a question preliminary to any possible treatment of psychosis, in: *Ecrits. A Selection*, ed. by Alan Sheridan, New York 1977, S: 194.

43 Sexton, Interview, (Ann. 13), S. 109.

Dichtung ihr Geschäft wurde, lernte sie sowohl die weibliche Klage wie auch die Kritik ihrer kulturellen Konstruktion, die sie ursprünglich als Krankheit an ihrem Körper zur Aufführung gebracht hatte, in eine Starexistenz zu transformieren, die als eine Darbietung zweiten Grades der weiblichen Klage interpretiert werden kann. Im Verlaufe ihrer Karriere wird die dichterische Klage, der durch Schreiben und Inszenierung Stimme verliehen wird, von einem anderen bevorzugten Erzählmuster unterstützt, nämlich von ihrem Lieblingspalindrom: "Rats live on no evil star" - "Ratten leben auf keinem schlechten Stern".<sup>44</sup> In dem in keiner Sammlung erscheinenden Gedicht "An Obsessive Combination of Ontological Inscape, Trickery and Love" schreibt sie:

"Geschäftig, mit einer Idee für einen Code, schreibe ich / Signale, die von links nach rechts laufen, / oder von rechts nach links, auf obskuren Routen, / ... bis, plötzlich, RATS, / erstaunlich und merkwürdig, STAR werden können."<sup>45</sup>

In einem Brief an ihren Analytiker spielt sie mit demselben Konzept:

"Wenn ich RATS schreibe und entdecke, daß rats rückwärts STAR heißt, und erstaunlicherweise STAR wundervoll und gut ist, weil ich es in rats fand, ist star dann nicht wahr? ... Ich glaube dem Gedicht nicht wirklich, aber der Name ist gewiß meiner, also muß ich wohl zu dem Gedicht gehören. Also muß ich real sein ... Wenn Sie sagen: 'Worte bedeuten nichts', dann bedeutet das, daß das wirkliche Ich nichts ist. Alles, was ich bin, ist der Trick von Worten, die sich selbst schreiben."<sup>46</sup>

Dies ist also die psychische Kartographie, die ich schließlich vorschlagen möchte: Am Anfang der chiasmischen Erzählung ihrer Laufbahn, die wie eine Geschichte, die mit ihrem Selbstmord begann, gestaltet ist und eine Verlaufskurve von der verückten Hausfrau über die Analysandin bis zur öffentlichen Darbietlerin mit Starstatus zeichnet, steht die Ratte, das Andere in ihr, die traumatische Wahrheit als Andersheit, für die Lacan den Begriff Extimität geprägt hat. Im Gedicht "Rowing" spricht Sexton von einer "nagenden, pestilentialischen Ratte in mir", von der sie loskommen muß, ihre Trope für das, was in ihr böse ist, für das, was sie in erbärmliche Unterwürfigkeit zu verbannen wünscht, für jene interne Andersheit, für das archaische, zerstörerische Genießen, das sie zunächst einzufassen vermochte, indem sie es in verschiedene hysterische Symptome transformierte, aber das schließlich in Form eines selbstmörderischen Begehrens die Schale zerbrach. Durch die Erfahrung von Therapie in Verbindung mit Dichten bildete sie sich zu "Anne", einer Identität, die zwischen dieser unerträglichen, aber wahren Andersheit und den erträglichen Versionen ihres Selbst, mit denen sie leben konnte, fortwährend oszillieren konnte; dabei verhandelte sie ihren anhaltenden, performativen Neuentwurf des Selbst und seine obszöne Unterseite, das Wissen, daß 'das wirkliche Ich nichts

<sup>44</sup> Kumin, (Anm. 10), S. xxx.

<sup>45</sup> Nachgedruckt in Colburn, Steven E. (Ed.), Anne Sexton. Telling the Tales, Ann Arbor 1984, nach dem Inhaltsverzeichnis.

<sup>46</sup> Sexton, zitiert in Middlebrooke, (Anm. 9), S. 82.

ist'. Die chiasmische Schließung dieser Gleichung ist dann der Star, der aus der Ratte kommt, in ihr enthalten, aber auch sie transformierend. So schreibt sie in ihrem Gedicht "The Black Art":

"Mein Freund, mein Freund, ich wurde geboren, / Referenzen der Sünde erstellend,  
und geboren / in ihrem Geständnis. Dies ist es, was Gedichte sind: / Mit Gnade / Für  
die Gierigen, / Sie sind der Streit der Zunge, / Das Linsengericht der Welt, der Stern  
der Ratte".<sup>47</sup>

Der Witz an Lacans Vorstellung von Extimität, die in der Darbietung der Hysterika so perfektioniert wird, ist, daß man zwischen Ratte und Star oszillieren kann, daß man die Entortung der Ratte benutzen kann (die wandernde Gebärmutter der Hysterie), um Umkehrungen des Subjektes zu erzielen, die es zum Starstatus erheben, aber niemals die beiden wahrhaftig trennen.

Das zwingt mich dazu, nichtsdestoweniger einen beunruhigenden, widersprüchlichen Abschluß zu finden. Denn wenn Anne Sextons Geschäft die Dichtung war als eine Transformation ihrer Ratten in sie selbst als Star, wenn ihre hysterische Darbietung ihre Lebensweise war, mit dem Stern als Schutz vor den Ratten, die unauflöslich in ihren psychischen Apparat eingeschrieben waren, oder wenn, wie Kumin schreibt,<sup>48</sup> ihre Kunst eine apotropäisches Mittel war, das sie davor schützte, dem Todesbaby, das wir vom Moment unserer Geburt an in uns tragen, nachzugeben, so dürfen wir nicht vergessen, daß ihr Geschäft auch der Tod war. So sehr die Transformation ihrer Zeitgenossen Norma Jean Baker zu Marilyn Monroe oder der fettleibigen Maria Kalogeropoulos zu der dünnen Operndiva Maria Callas eine Transformation bedeutete, in deren Verlauf das verworfene Subjekt in einer Unmenge unverwüstlicher Darbietungen von Weiblichkeit neu erschaffen werden konnte, so implizierte doch auch die Annahme anderer Stimmen, die Existenz als Darbietung von Texten, einen Tod des Selbst, oder vielmehr die Anerkennung, daß das Selbst immer plural ist und über einer radikalen Negativität, über einer traumatischen Andersheit, über dem archaischen Genießen jenseits jeder performativen Geste konstruiert wird. Diese Sackgasse - Selbstmörderin und Dichterin zu sein - ist eine Sackgasse, von der wir nicht genug haben können, weil sie nicht lösbar ist. Denn wenn Ratten erstaunlicherweise Star schreiben können, so bleibt doch die Gefahr der Umkehrung, lauert im Hintergrund, bereit zurückzuschlagen, und dann werden aus dem Stern plötzlich und erschreckend Ratten. Mit dem Bild von Anne Sexton vor dem inneren Auge, in den Pelzmantel ihrer Mutter gekleidet, ein Whiskeyglas in der Hand, zusammengesackt auf dem Autositz, wie sie zuletzt gegenüber jenen pestilentialischen Ratten, gegenüber den Schwaden des Todes nachgegeben hat, wenn also alles zuende ist - was dann bleibt, ist der Wiederhall ihres Textes, das feine Korn ihrer Stimme.

*aus dem Englischen übersetzt von Benjamin Marius*

<sup>47</sup> Anne Sexton, *The Complete Poems*, Boston 1981.

<sup>48</sup> Kumin, (Anm. 10), xxix.