GENDER OPEN REPOSITORIUM

# Kritik patriarchaler Macht und Sprache in Kathy Ackers Blood and Guts in High School

**Müller, Anna Carolin; Stackmann, Ulla**

**2022**

**https://doi.org/10.25595/2921**

**Veröffentlichungsversion / published version**
**Zeitschriftenartikel / journal article**

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Müller, Anna Carolin; Stackmann, Ulla: *Kritik patriarchaler Macht und Sprache in Kathy Ackers Blood and Guts in High School*, in: Gender : Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, Jg. 14 (2022) Nr: 1, 87–101. DOI: https://doi.org/10.25595/2921.

**Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.3224/gender.v14i1.07**

**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

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

# Aufsätze: Offener Teil

Anna Carolin Müller, Ulla Stackmann

# Kritik patriarchaler Macht und Sprache in Kathy Ackers *Blood and Guts in High School*

Zusammenfassung

Die US-Amerikanerin Kathy Acker gilt als wegweisende Autorin für die radikal dekonstruktivistische Literatur. Besonders ihr 1984 publizierter Roman *Blood and Guts in High School* wird vielfach als feministisches Manifest gefeiert. In dem Roman stellt Acker die gewaltsame Unterdrückung von Frauen auf radikalste Weise dar und bespricht Themen wie Vergewaltigung, sexuellen Missbrauch und soziale Ungleichheit. Unser Beitrag untersucht die literarischen Mittel, derer sich Acker in dem Roman bedient, um eine tiefgreifende Kritik an gesellschaftlichen Strukturen zu entwerfen, insbesondere im Hinblick auf das patriarchale Sprachsystem und den literarischen Kanon. Die Analyse des Textes zieht die Frage nach sich, inwiefern drastische Darstellungsformen und eine avantgardistische Ästhetik Gefahr laufen, den potenziell subversiven Inhalt des Romans als Gewaltexzess erscheinen zu lassen, wie zum Beispiel das Verbot des Romans in der BRD 1985 belegt.

*Schlüsselwörter*
Kathy Acker, US-Literatur, Subversion, Punk-Literatur, Postmoderne, Metafiktion

Summary

Critique of patriarchal language and power in Kathy Acker's *Blood and Guts in High School*

The American author Kathy Acker is considered to have pioneered radical deconstructive literature. Her novel *Blood and Guts in High School*, published in 1984, is celebrated by many as a feminist manifesto. Acker depicts the violent suppression of women in the most radical way and addresses issues such as rape, sexual abuse and social inequality in the novel. This article examines the literary devices Acker uses to delineate a profound critique of social structures, in particular regarding the patriarchal language system and the literary canon. Our analysis investigates to what extent the drastic forms of representation and the avant-garde aesthetics in this novel run the risk of turning its potentially subversive content into violent excesses, as is evidenced in, for example, the novel being banned in West Germany in 1985.

*Keywords*
Kathy Acker, American literature, subversion, punk literature, postmodernism, metafiction

## 1 Zwischen Punk und Postmoderne

Anfang der 1970er-Jahre machte sich die Autorin Kathy Acker einen Namen als Pionierin der aufkommenden Punk-Bewegung in New York. Themen wie die Frage nach Authentizität in einer von Massenmedien geprägten Gesellschaft, Macht und Subversion sowie soziale Grenzüberschreitung prägten diese noch junge Bewegung und auch Ackers Schreiben. In ihren Anfangsjahren kam sie in Kontakt mit den avantgardistischen Lyrikkreisen New Yorks und schrieb zunächst Gedichte, bevor sie sich von dieser Textform abwandte und dem Roman widmete. Neben einem Hang zu textuellen Experimenten bilden die Dekonstruktion gesellschaftlicher Verhältnisse und eine kritische Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen den Kern von Ackers Werken. Wie ihr 1984 erschienener Roman *Blood and Guts in High School* (*B&G*) zeigt, behandeln ihre Tex-

te Tabuthemen wie sexuellen Missbrauch, Vergewaltigung und die Ausbeutung junger Frauen auf radikalste Weise und erhalten sich so bis heute ihre Aktualität. *B&G* stellte nicht nur Ackers kommerziellen Durchbruch dar, sondern wird vielfach als feministisches Manifest gefeiert, da der Text die Unterdrückung von Frauen so offen und unverblümt darstellt wie kaum ein anderer Roman. Daher gilt Acker als wegweisende Autorin für radikal dekonstruktivistische und feministische Literatur. Dennoch findet ihr Werk teilweise kaum bis gar keine Beachtung: Die Übersetzung von *B&G* ins Deutsche liegt mittlerweile 30 Jahre zurück und belegt die sehr begrenzte Rezeption in Deutschland. Erst die 2017 erschienene Biografie *After Kathy Acker: A Biography* von Chris Kraus lenkte die Aufmerksamkeit erneut auf Acker.

Neben der Anlehnung an den *second-wave feminism* (Colby 2016: 69; June 2010: 129) sowie einer Ablehnung von neoliberalen Machtstrukturen wird Acker vorwiegend als Autorin der Postmoderne gelesen, da ihre Texte vielfach eine Nähe zur fragmentarischen, nichtlinearen Ästhetik dieser literarischen Strömung aufweisen. So bedient sie sich literarischer Mittel wie der Metafiktion und intertextuellen Verweisen, der von William Burroughs entwickelten Cut-up-Technik und einer nichtlinearen Erzählweise. Es entstehen komplexe und verwobene Texte, die Machtstrukturen in politischen Diskursen hinterfragen und normalisierte Vorstellungen von Geschlechterrollen destabilisieren. Nicola Pitchford sieht in einer feministisch-postmodernen Lesart von Ackers Texten die Chance, deren politisches Potenzial zu erkennen, wie sie in *Tactical Readings: Feminist Postmodernism in the Novels of Kathy Acker and Angela Carter* (2002) schreibt. Und auch Marion May Campbell ordnet Acker in die Tradition postmoderner Autor*innen ein, indem sie *B&G* als poststrukturalistischen Un-Bildungsroman definiert (Campbell 2014: 157ff.). Emilia Borowska versucht in ihrer Analyse *The Politics of Kathy Acker: Revolution and the Avant-Garde* (2019) hingegen, Acker von der Einordnung in die Postmoderne zu lösen, und schlägt einen interpretativen Rahmen vor, der rein poststrukturalistische Interpretationsansätze ersetzen soll. Dabei untersucht sie den ‚revolutionären Gehalt' von Ackers Texten und hebt insbesondere deren Anschlussfähigkeit an anarchistische Praktiken der Punk-Szene hervor, die zwischen Scheitern, Desillusionierung und Aufbruchsmut schwanken (Borowska 2019: 2ff.). Zudem spannt sie somit den Bogen zu Ackers Zugehörigkeit zur anti-institutionellen literarischen Avantgarde. Diese steckt den Rahmen für die experimentelle Verwendung sprachlicher Mittel, derer sich Acker bedient, um ihre politische Agenda in ihrer ästhetischen Praxis zum Ausdruck zu bringen (Borowska 2019: 33f.). So schließt Borowska wiederum an feministische Lesarten wie beispielsweise Georgina Colbys *Kathy Acker: Writing the Impossible* (2016) an, die Ackers Gebrauch von Sprache als feministisches Mittel des Widerstandes ansehen. Colby setzt *B&G* in Beziehung zu feministischen Theorien der Sprachphilosophie und sieht die ontologische Negierung des Weiblichen innerhalb der symbolischen Ordnung des Patriarchats als zentrales Thema des Romans (Colby 2016: 69).

Andererseits stieß das Buch nach seinem Erscheinen vielfach auf Kritik. Die Beschreibungen von Gewalt wurden als Reproduktion jener Strukturen verstanden, welche die Unterdrückung im patriarchalen System erst hervorbringen (Pitchford 2002: 18). Zudem wurden die als pornografisch angesehenen Inhalte, die angeblich durch das Fehlen eines klaren narrativen Rahmens keinen literarischen Wert besitzen,

zur Begründung des Verbots des Romans in Südafrika und Neuseeland sowie in Westdeutschland 1984 angeführt (Dillard 1988; Colby 2016: 67). Die explizite Darstellung von Gewalt und Pornografie erzeugt eine Schockreaktion. Diese vom Text ausgehende Aggression bezeichnet Kathryn Hume in *Agressive Fictions: Reading the Contemporary American Novel* (2012) als Vertragsbruch zwischen Autor*innen und Leser*innen (Hume 2012: 2). Die daraus entstehende Entfremdung kann aber auch zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der vom Buch aufgerufenen Thematik führen.

Mit unserem Beitrag setzen wir genau an diesem Punkt an. Wir möchten die literarischen Mittel beleuchten, derer sich Acker bedient, um patriarchale Strukturen zu unterwandern, und die Frage aufwerfen, inwiefern Literatur, die auf solch drastische, kontrovers diskutierte Darstellungsformen zurückgreift, wirksam Gesellschaftskritik formulieren kann. Zunächst möchten wir untersuchen, wie Acker die patriarchale Übermacht und die damit einhergehende Ohnmacht ihrer Hauptfigur Janey im Roman darstellt, was einerseits über den Gebrauch bzw. Nichtgebrauch von Sprache ausgehandelt wird. Andererseits werden Passagen anderer Texte übernommen und umgearbeitet, bis eine Textcollage entsteht, die sich der Praktik des *Re-Writings* als Ermächtigungsstrategie bedient, was wir in einem weiteren Schritt untersuchen möchten. Im Anschluss verorten wir den Roman im Kontext postmoderner Metafiktion, um in einem weiteren, abschließenden Kapitel auf die Rolle von Gewalt in *B&G* einzugehen. Die komplexe fragmentarische Machart des Romans stellt hohe Ansprüche an die Leser*innen und erfordert fundiertes Hintergrundwissen, um den gesellschaftskritischen Subtext in Ackers Roman zu identifizieren und ihn nicht mit einer reinen Darstellung von sexueller Gewalt und Inzest zu verwechseln. In Bezug auf Acker ergeben sich daher folgende Fragen: Wiederholt die Darstellung von Gewalt nicht die eigentlich kritisierten gesellschaftlichen Zustände? Oder ist Acker in der Lage, durch eben jenen Tabubruch gesellschaftliche Strukturen zu unterwandern und so eine produktive Kritik zu formulieren?

## 2 *We use your words* – Gefangen im patriarchalen (Sprach-)System

Kathy Ackers Werk ist stark von feministischen Theorien der 1970er-Jahre geprägt; unter anderem beeinflussten sie die Abhandlungen der französischen Philosophin und Psychoanalytikerin Luce Irigaray zur ontologischen Negation des Weiblichen (Colby 2016: 83). Irigarays Schlüsselwerk *Speculum: Spiegel des anderen Geschlechts* (1980) befasst sich vor allem mit der Darstellung des Weiblichen in den psychoanalytischen Theorien von Freud und kommt zu dem Schluss, dass die Frau in der symbolischen Ordnung des phallogozentristischen westlichen Wertesystems stets als Spiegelbild des Mannes fungiert (Irigaray 1980: 56ff.). Wie Irigaray außerdem in ihrem Werk *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (1979) deutlich macht, wird diese symbolische Ordnung unter anderem durch männliche Sprache (Irigaray 1979: 83) sowie den Austausch der Frauen als Ware aufrechterhalten (Irigaray 1979: 177).

In *B&G* wird die Unterdrückung der Hauptfigur Janey Smith durch die phallogozentristische Ordnung dargestellt. Sie ist gefangen in einem System, das sie, ihren Körper und ihre Sexualität permanent ausbeutet und aus dem es kein Entrinnen gibt. Dies zeigt

sich auf der einen Seite in ihrer buchstäblichen Gefangenschaft auf der inhaltlichen Ebene des Romans und auf der anderen Seite auch in Ackers Gebrauch von Sprache. Das wird schon im ersten Teil des Romans deutlich, in welchem die inzestuöse Beziehung zwischen Janey und ihrem Vater Johnny Smith dargestellt wird, die von Missbrauch, absoluter Abhängigkeit und Ausbeutung geprägt ist. Janey wird gegen ihren Willen von ihrem Vater nach New York geschickt, weil sie für ihn wertlos geworden ist und er sie für eine andere Frau verlässt. Dort schließt sie sich einer Straßenbande, den *Scorpions*, an und geht mit dem Bandenführer Tommy eine ebenfalls destruktive, gewaltsame Beziehung ein, in welcher sie erneut in einem klaren Abhängigkeitsverhältnis steht. Nachdem alle Bandenmitglieder bei einem Autounfall ums Leben gekommen sind, wird sie gekidnappt, als Sexsklavin gehalten und zur Prostitution gezwungen. Obwohl sie eine Liebesbeziehung zu dem Menschenhändler aufgebaut hat, der sie gefangen hält, verstößt auch dieser sie, als sie an Krebs erkrankt, und sie geht nach Tanger, wo sie wiederum eine ausbeuterische Beziehung mit Jean Genet führt. Am Ende arbeitet sie als Sklavin auf einer Plantage in Ägypten und wird wegen Diebstahls verhaftet und eingesperrt. Auch hier entkommt sie und reist mit Genet durch Nordafrika, wo sie schließlich ihrer Krebserkrankung erliegt und stirbt. Janey ist also permanent in der Gefangenschaft von Männern und der Macht des patriarchalen Systems in höchstem Maße unterworfen.

Bei Irigaray gibt es drei Rollen, die eine Frau einnehmen kann und in welchen sie einen Wert – entweder als Gebrauchs- oder als Tauschware – für den Mann besitzt: die der Mutter, die der Jungfrau und die der Prostituierten (Irigaray 1979: 192f.). Janey ist jedoch weder Jungfrau mit hohem Tauschwert noch ist sie Mutter, da sie sich durch mehrfache Schwangerschaftsabbrüche (Acker 2017 [1984]: 32ff.) dieser Rolle entzieht und sich so über ihren Gebrauch als „(Re)produzentin der Natur“ (Irigaray 1979: 192) hinwegsetzt. Und auch die Rolle der Prostituierten kann sie nur noch bedingt erfüllen, als ihr Körper bereits zu geschunden und krank ist, weshalb sie schließlich von den Männern in ihrem Umfeld verstoßen wird. So steht sie am äußersten Rand der Gesellschaft: „The hierarchy is […]: Rich men – Poor men – Mothers – Beautiful women – Whores – Poor female and neo-female slut-scum – Janey“ (Acker 2017 [1984]: 130f.). Ohne einen sinnvollen Platz in einer Gesellschaft einzunehmen, in der Frauen nur über ihren Wert für den Mann definiert werden, bleibt ihr letztendlich nur der Tod: „Now she could do something about the pain in the world: she could die“ (Acker 2017 [1984]: 116).

Irigarays Überlegungen ähneln Michel Foucaults Machtbegriff, in welchem Macht nicht als etwas Externes, auf das Individuum Ausgeübtes angesehen wird, sondern tief im Subjekt selbst verankert wird (Foucault 2005 [1982]: 247). Dies zeigt sich besonders drastisch in der Figur Janey, die die patriarchalen Machtstrukturen zwar als unterdrückend wahrnimmt, diese allerdings auch verinnerlicht hat und in sich selbst verortet. Janey wird so zum „Wertspiegel des Mannes/für den Mann“ (Irigaray 1979: 183) und überlässt „ihm ihren Körper als stoffliche[n] Träger der Spiegelung, der Spekulation“ (Irigaray 1979: 183). All ihre Beziehungen zu Männern sind durch ein Machtgefälle zugunsten ihrer Partner geprägt, daher ist sie nicht in der Lage, diese von sich aus zu beenden, und ist deren Willkür völlig ausgeliefert. Sie scheint keine Welt zu kennen, in der sie unabhängig von Männern leben kann, und liefert sich ihnen eigenhändig aus. Zu Präsident Carter, mit dem sie vor ihrer Abreise nach Tanger eine Affäre hat, sagt sie beispielsweise: „Hurt me. Beat me. If you beat me hard enough I’ll never leave

you and I'll do everything you say" (Acker 2017 [1984]: 125). Zu diesem Zeitpunkt der Romanhandlung hat sie ihre eigene Ausbeutung und Erniedrigung bereits so weit verinnerlicht, dass sie selbst nicht mehr in der Lage ist, zwischen richtig und falsch, Selbst- und Fremdwahrnehmung zu unterscheiden. So heißt es beispielsweise über Genet: „She's so enamoured with him she's creating him. Truth and falsehood, memory, perception, and fantasy: all are toys in this swirling that is him-her. […] If Genet thinks she's shit, she should be invisible" (Acker 2017 [1984]: 131). Mehr noch, sie selbst ist an der Aufrechterhaltung der Machtstrukturen beteiligt, indem sie den Mann selbst erschafft, der sie unterdrückt und womit ihr ganzes Wesen vollkommen seinem Blick unterworfen ist – sie wird schließlich völlig unsichtbar. Liebe und Zuneigung führen sie immer wieder in Abhängigkeitsverhältnisse zu Männern, die sie ausbeuten, geradezu völlig ausnehmen: „She has to be drained of everything. She has to be disembowelled" (Acker 2017 [1984]: 131). Deshalb wird Liebe für sie letztendlich zum zerstörerischsten Element überhaupt: „One of the most destructive forces in the world is love" (Acker 2017 [1984]: 124).

Im Gegensatz zu Foucault, der die Möglichkeit der Unterwanderung als ein den Machtstrukturen immanentes Element ansieht (Foucault 2005 [1982]: 256), sieht Irigaray jedoch keinerlei Möglichkeit für die Frau als unmündiger Teil des phallogozentristischen Systems, dieses innerhalb der herrschenden Strukturen infrage zu stellen: „Die Ausbeutung der weiblich-geschlechtlichen Materie ist so sehr konstitutiv für unseren soziokulturellen Horizont, daß sie innerhalb desselben nicht interpretiert werden kann" (Irigaray 1979: 177f.). So kann auch Janey dem Patriarchat nicht entfliehen, obwohl sie auf unterschiedlichen Wegen versucht, aus den Strukturen auszubrechen, was im Roman vor allem durch den experimentellen Gebrauch von Sprache deutlich wird. Wie Irigaray vorschlägt, scheint auch Acker den Versuch zu unternehmen, „die Funktionsweise des Diskurses zu ‚destruieren'" (Irigaray 1979: 78). So wechseln im Roman immer wieder die Typographie und das Schriftbild, ganze Passagen sind in Großbuchstaben gesetzt, wieder andere handschriftlich verfasst. Durch diese Gegenüberstellung entwirft Acker eine Collage, die die konventionellen sprachlichen Codes radikal infrage stellt und Sprache so als feministisches Mittel des Widerstandes einsetzt (Colby 2016: 83; June 2010: 129). Ein Beispiel dafür ist Janeys Versuch, mithilfe der *Persian Poems* eine andere Sprache zu lernen (Acker 2017 [1984]: 71ff.). In der Mitte des Buches befinden sich über mehrere Seiten handschriftlich verfasste Übersetzungen aus dem Persischen ins Englische. Auch wenn es sich nicht um korrekte Übersetzungen handelt, wird die persische Sprache hier bedeutsam, denn sie besitzt kein grammatikalisches Geschlecht (Colby 2016: 106). Diese vermeintliche Neutralität des Persischen erscheint zunächst als Fluchtmöglichkeit aus der Gefangenschaft ihres Geschlechts. Aber, wie auch Colby betont, muss sich Janey innerhalb dieser anderen Sprache ebenfalls an männliche Regeln und Gesetze halten, die die Grammatik des Persischen vorgibt: „Janey's drilling of verb structures invariably shows her imprisonment within the confines of language and social regulations" (Colby 2016: 106). Auch wenn sie sich inhaltlich von den geschlechtlichen Einschränkungen befreit, ist sie dennoch stets strukturell unterworfen. Dies macht es für Janey notwendig, eine eigenmächtige Sprache und Struktur zu finden. So wirft sie einem anderen Sklaven auf der Plantage vor: „For 2,000 years you've had the nerve to tell women who we are. We use your words; we eat your food. Every

way we get money has to be a crime. We are plagiarists, liars, and criminals" (Acker 2017 [1984]: 132). In einem System, in welchem Frauen als Ware gehandelt werden, können die Unterworfenen nicht hinaus, ohne sich strafbar zu machen. Dies wird auch in einem Dialog der Sklavenhalter Mr Fuckface und Mr Blowjob hervorgehoben:

> „Mr Fuckface: You see, we own the language. Language must be used clearly and precisely to reveal our universe.
> Mr Blowjob: Those rebels are never clear. What they say doesn't make sense. […] Without language the only people the rebels can kill are themselves." (Acker 2017 [1984]: 136)

Hier wird allerdings noch eine weitere Facette deutlich: Männer besitzen nicht nur die Sprache an sich, sondern gleichzeitig auch die Deutungsmacht. Eine Sprache, die nicht die vom System definierte Realität wiedergibt, bleibt unverständlich und sinnlos. Sie kann den Machthabenden nichts anhaben, denn diese behalten die Macht zu definieren, was Sinn ergibt. So wird Sprache im Roman nicht nur als Mittel der Abbildung, sondern als überaus realitätskonstituierend definiert, was für Janey schließlich zur absoluten Ausweglosigkeit führt, da sie so im patriarchalen (Sprach-)System gefangen wird. Eine Rebellion innerhalb des Systems scheint also nicht möglich und richtet sich letztendlich gegen die Rebellin selbst.

Dies wird auch durch die Zeichnungen im Buch deutlich, die den Fließtext unterbrechen. Am auffälligsten sind hierbei wohl die großformatigen Darstellungen von Janeys Träumen in „A MAP OF MY DREAMS" (Acker 2017 [1984]: 46f.) und „DREAM MAP 2" (Acker 2017 [1984]: 48ff.), die insgesamt sechs Buchseiten einnehmen. Für Janey liegt im Aufzeichnen ihrer Träume erneut ein Versuch, die patriarchalen Strukturen aufzubrechen: „Dreams cause the vision world to break loose our consciousness" (Acker 2017 [1984]: 36). Wiederkehrendes Element sowohl in den Traumkarten als auch in Zeichnungen am Ende des Buches ist der fliegende Vogel als Symbol für die Freiheit. In der ersten Traumkarte lernt Janey zu fliegen, wird aber von einem Vogel bis ans Ende der Welt gejagt. Schließlich gibt sie auf: „I'm so tired, I give up. I decide to let the bird catch me. I fall and the huge black bird catches me and folds me in its arms. As soon as I give up to him, he falls in love with me" (Acker 2017 [1984]: 47). Obwohl Janey versucht auszubrechen, was durch das Fliegen symbolisiert wird, gelingt es ihr nicht, der männlichen Herrschaft zu entkommen, die ihr jedoch wohlgesonnen ist, sobald sie sich der eigenen Unterdrückung widerstandslos hingibt. Auch die Traumkarten zeugen von der Ausweglosigkeit der Situation, in der sich Janey befindet und der sie allein durch Träume nicht entfliehen kann: „Dreams by themselves aren't enough to destroy the blanket of dullness" (Acker 2017 [1984]: 37). Colby zufolge kann die symbolische Ordnung nicht ins Wanken gebracht werden, solange Janeys Vorstellungskraft ebenfalls patriarchal geprägt ist (Colby 2016: 89). Es bedarf also einer gänzlich neuen Ausdrucksform, die am Ende des Romans angedeutet wird. Auch hier finden sich wieder Zeichnungen von Vögeln (Acker 2017 [1984]: 144, 146ff., 152, 158, 162, 164); in diesem Fall geht es aber nicht darum, nur das Fliegen zu erlernen, um der männlichen Herrschaft zu entkommen, sondern selbst gänzlich zum Vogel zu werden: „A human is being halfway between an alligator and a bird who wants to be a bird. The ancient books say there are ways humans can become something else" (Acker 2017 [1984]: 147). Der Vogel wird so zum Symbol der Freiheit, nicht das Fliegen an sich. Für Janey ist es zu

spät, doch der Roman suggeriert, dass es möglich ist, etwas anderes zu werden und das Patriarchat schließlich zu überwinden: „Light is before us. Darkness closes behind us, and we fly“ (Acker 2017 [1984]: 162).

## 3 *Wenn wir tot erwachen* – Intertextualität als Re-Vision

Neben der Dekonstruktion patriarchaler Sprache setzt Acker in *B&G* auf Re-Vision, um die repressiven Strukturen einer patriarchalen Gesellschaft zu entlarven und die potenzielle Unterwanderung dieser Strukturen aufzuzeigen. Als Re-Vision fassen wir das Umschreiben und Re-Inszenieren kanonisierter literarischer Werke von Autoren auf. So rekurriert Acker in *B&G* unter anderem auf Nathaniel Hawthorne, César Vallejo oder Stéphane Mallarmé. Durch diese Vorgehensweise verortet Acker ihr Schreiben in Relation zur männlichen Avantgarde des 19. und 20. Jahrhunderts (Colby 2016: 95). Aus unserer Sicht steht Ackers Herangehensweise an Intertextualität in enger Verwandtschaft zum Konzept der Re-Vision, wie es die US-amerikanische Literaturtheoretikerin und Lyrikerin Adrienne Rich 1972 in ihrem Essay *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* formulierte. Ausgangspunkt von Richs Überlegungen ist das Theaterstück *Wenn wir Toten erwachen* von Henrik Ibsen, das sie als Allegorie für die bestehende Situation von Frauen in der Gesellschaft nutzt. Sie vergleicht das erwachende Bewusstsein für die gesellschaftliche Benachteiligung von Frauen ihrer Generation mit dem erwachenden Bewusstsein einer Figur im Stück, die erkennt, dass ein männlicher Künstler sie lediglich als Modell für sein Schaffen ausnutzt und keine tiefergehende Beziehung zu ihr unterhält. Damit begreift die Figur in Ibsens Werk, dass sie eine Ware für den Künstler ist, lediglich ein Gebrauchsgegenstand (Rich 1972: 18). Ähnlich würden sich Frauen, laut Rich, seit den späten 1950er-Jahren stärker bewusst, welche gesellschaftliche Diskriminierung sie erführen (Rich 1972: 24). Ergebnis dieser Entwicklung sei, so Rich weiter, dass sich Millionen von Frauen dank ihres erwachenden Bewusstseins aus einem Zustand des lebendigen Todes lösten (Rich 1972: 18). Diese neue Perspektive ermögliche auch einen Akt des Zurückblickens (Re-Vision), der den bestehenden literarischen Kanon in einem neuen Licht erscheinen lasse. Schließlich würden literarische Werke auf vielfache Weise diskriminierende und unterdrückende Vorstellungen vom Frausein reproduzieren und zirkulieren. Gemäß Rich sei es daher erforderlich, eine neue Sprache, eine bisher unbekannte Imaginationsform zu finden, um gegen die bestehende Viktimisierung und Unterdrückung der Frau anzuschreiben. Gleichzeitig würde so eine neue weibliche Literatur begründet. Sie fasst dies in der Formel: „For writing is re-naming“ (Rich 1972: 23).

Aus der heutigen Perspektive erinnern diese Ansätze an die Perspektiven des Dekonstruktivismus. In Bezug auf das Mitte der 1970er-Jahre entstandene und 1984 veröffentlichte *B&G* bilden diese Überlegungen einen Rahmen, der die Verortung des Werkes an der Schwelle zwischen dem *second-wave feminism* der 1960er- und 1970er-Jahre und dekonstruktivistischen Ansätzen ermöglicht. Übereinstimmend mit dieser These identifiziert Colby die Theorien von Luce Irigaray und Hélène Cixous als wichtige Einflüsse für den Roman (Colby 2016: 69). Deren Konzept der *écriture féminine*, das einen wichtigen Einfluss auf Acker ausübte, entstammt ebenso der feministischen Bewegung Mitte

des 20. Jahrhunderts und lässt sich parallel mit Richs Forderung nach neuen, von Frauen geprägten Imaginationsformen führen. Aus dieser Perspektive stellen die intertextuellen Verweise in *B&G* den Versuch dar, den bestehenden Literaturkanon zu revidieren und sich auf die Suche nach neuen feministischen Imaginationsformen zu begeben. Die gewundene Struktur und der ambigue Inhalt von *B&G* verdeutlichen die Schwierigkeiten dieser Suche, wie auch die bereits angesprochene sprachliche Krise, die die Abkehr von bekannten, linearen Ausdrucksformen auslöst.

Besonders in den Re-Visionen anderer literarischer Werke in *B&G* tritt die Auseinandersetzung mit patriarchalen Strukturen und Macht zutage. Kurz vor und nach den *Persian Poems* erzählt Janey unter der Überschrift „A book report" die Geschichte von Hester Prynne, der Protagonistin von Hawthornes Klassiker *The Scarlet Letter* (Acker 2017 [1984]: 65ff., 93ff.). Dabei wechseln sich ständig verschiedene erzählerische Perspektiven ab: eine Metaebene, die Hawthorne, seinen Roman und die Gesellschaft im Allgemeinen kommentiert, eine nacherzählende Ebene, die den Inhalt des Buchs wiedergibt, und Janeys Perspektive, markiert durch das Personalpronomen *ich*. Zunächst bleiben diese Ebenen klar unterscheidbar, bis sie zunehmend verschwimmen, unwillkürlich unterbrochen werden und kaum mehr trennbar sind. Diese versponnene Erzählweise spiegelt die Orientierungslosigkeit und die instabilen Identitäten von Janey, die zu diesem Zeitpunkt als Sexsklavin gehalten wird, und Hester Prynne, die aufgrund ihres Ehebruchs von der Gesellschaft ausgeschlossen wurde, wider. Beide sind, wenn auch auf verschiedene Weise, gefangen innerhalb eines repressiven Systems. Das macht schon der einleitende Satz dieser Passage klar: „We all live in prison. Most of us don't know we live in prison" (Acker 2017 [1984]: 65). Im Anschluss stellt der Text fest, dass beide Figuren sich als „wild wom[e]n" (Acker 2017 [1984]: 66) schuldig gemacht hätten. Der Text macht jedoch klar, dass zu Hesters Lebzeiten im 17. Jahrhundert und in der zeitgenössischen Welt von Janey das Wort ‚wild' verschiedene Bedeutungen hatte. Im Fall von Hester markiere der Geschlechtsverkehr außerhalb der Ehe den Tabubruch, während in Janeys Gesellschaft das Leben außerhalb materialistischer und konsumorientierter Verhaltensweisen Wildheit meine (Acker 2017 [1984]: 65). So geht der Text von verschiedenen Ausgangslagen aus, unterstreicht aber den Status beider als Ausgestoßene.

Letztendlich führen die grausame Behandlung von Hester, die beschimpft, eingesperrt und mit einem roten ‚A' auf der Kleidung gebrandmarkt wird, und von Janey, die misshandelt und vergewaltigt wird, die Scheinheiligkeit der gesellschaftlichen Ordnung vor. Der Vater, der Janey beschützen sollte, schläft mit ihr und sagt ihr am nächsten Tag, das Wichtigste auf der Welt sei Sicherheit (Acker 2017 [1984]: 67). Hesters Liebhaber ist ein Reverend, der sie im Gefängnis besucht und sie irrsinnigerweise dafür beschimpft, dass sie den Namen ihrer Affäre nicht preisgeben möchte (Acker 2017 [1984] : 68). Beide Frauen werden so wiederholt verraten und wo sie Liebe erwarten, erfahren sie Gewalt. Darin begründet sich ihre Orientierungslosigkeit, da ihre Hoffnungen fortwährend auf grausame Weise enttäuscht werden. Dennoch sehnen sie sich in einem masochistischen Drang nach Liebe und Sex, wie die sehnsüchtige Hester im Gefängnis: „Hester's thinking the most wonderful thing in the world is to fuck a man you love. God she wishes she had it right now" (Acker 2017 [1984]: 69). Sie unterwirft sich in blinder Sehnsucht ihrem Geliebten Reverend Dimwit, ohne dessen Verrat an ihr anzuerkennen. Während sie öffentlich ausgestoßen wird, bekennt er sich selbst nicht zu

ihrem gemeinsamen Kind Pearl, das aus ihrer Affäre entstand. Dennoch folgt sie ihm in bedingungsloser Selbstaufgabe. Daher macht sie sich sowohl auf grammatikalischer Ebene als auch tatsächlich zu seinem Objekt: „I want to fuck you, Dimwit […] you'd marry me, you'd dump me, you'd fuck me […] You'd. Verb. Me" (Acker 2017 [1984]: 95). Dies ist ein Rückverweis auf die *Persian Poems*, in denen Janey Persisch lernt und sich der fremden Sprache durch einfache syntaktische Konstruktionen nähert. Auch hier wird das Schema Verb-Objekt aufgegriffen: „to have Janey/to buy Janey […] to beat up Janey/to eat Janey" (Acker 2017 [1984]: 84). Darin offenbart sich, wie Janey und Hester zu Objekten der männlichen Charaktere werden. Obwohl beide scheinbar die unterdrückenden Strukturen um sie herum identifiziert haben, bleiben sie doch gefangen. Dies ruft die Präambel des Abschnitts ins Gedächtnis: „We all live in prison. Most of us don't know we live in prison" (Acker 2017 [1984]: 65). Selbst Dimwit und die anderen Männer sind nicht frei, sie sind ebenso dem patriarchalen System unterworfen. So muss auch Dimwit aus seiner gesellschaftlichen Unfreiheit befreit werden, wie der Text deutlich macht (Acker 2017 [1984]: 98). *B&G* nutzt damit das kanonisierte Werk *The Scarlet Letter*, um auf mannigfaltige Weise Bedeutungsebenen zu eröffnen und die eigene Medialität zu reflektieren. Zum einen verweist die Gegenüberstellung von Janey und Hester auf den Vergleich zwischen dem kapitalistischen und dem prä-industriellen, puritanischen US-Amerika. Zwar wird zunächst angenommen, dass die Welt von Janey gesellschaftlich fortschrittlicher, weil freier sei. Diese Annahme erweist sich jedoch als nicht haltbar, da die Parallelführung zwischen Janey und Hester zeigt, dass die Frauen in beiden Systemen Repressionen ausgesetzt sind. Der direkte Vergleich zwischen beiden Perioden untergräbt den Gedanken an einen vermeintlichen gesellschaftlichen Fortschritt, wie ihn das patriarchale System im Roman suggeriert, gibt ihn fast der Lächerlichkeit preis. Auf diese Weise unterstreicht der Text auch die Willkür einzelner patriarchaler Machtzentren wie der Kirche, verkörpert durch Dimwit, und der Kapitalwirtschaft, in der Janey gezwungen ist, sich zu prostituieren. Zugleich bedeutet der Verweis auf *The Scarlet Letter*, dass *B&G* selbst als Text über einen anderen Text reflektiert, wie die ironische Überschrift „A book report" bereits signalisiert. Das Wort „book report" ruft zunächst die im Buchtitel erwähnte und trotzdem inhaltlich kaum relevante Highschool auf. In der Tat erinnert das teilweise stark umgangssprachliche Register des Abschnitts an eine*n Schüler*in, der*die versucht, den Inhalt von *The Scarlet Letter* klischeehaft flapsig in eigenen Worten zusammenzufassen:

> „Long ago, when Hawthorne wrote *The Scarlet Letter,* he was living in a society more socially repressed and less materialistic than ours. He wrote about a wild woman. This woman changed the society by fucking a guy who wasn't her husband and having his kid." (Acker 2017 [1984]: 66)

Diese Reflexion wird zunehmend komplexer, wenn weitere Textarten in den „book report" einfließen. Beispielsweise wird die Erzählung immer wieder durch einen Briefwechsel zwischen Dimwit und Hester unterbrochen. Diese Einschübe sind kurz gehalten und durch Schriftart und -größe abgesetzt. Hester schreibt u. a.: „Dear Dimwit,/Now you're gone from my life. You're not here. Go fuck yourself 'cause I hate you. I know you don't need me. I hurt. I'm stupid" (Acker 2017 [1984]: 98). Nach und nach entsteht auf diese Weise ein komplexes Geflecht aus verschiedenen Erzählsträngen und -formen, das vielschichtig aufgebaut ist und immer wieder den Lesefluss ins Stocken bringt.

Betrachten wir diese Überlegungen in Summe, wird klar, dass *The Scarlet Letter* als intertextuelle Tür in *B&G* fungiert, die mehrere Bedeutungs- und Erzählebenen erst eröffnet. Damit ist *The Scarlet Letter* nicht nur eine Linse, durch die die Handlung von *B&G* gelesen wird, vielmehr fungiert Hawthornes Roman hier als aktiver Textbestandteil, der nicht nur neue Lesarten für *B&G* beisteuert, sondern selbst aus einer aktualisierenden Perspektive neu geschrieben und gelesen wird. Denn Acker kondensiert Handlungsstränge, streicht einzelne Charaktere und interpretiert die Handlung auf eine neue Weise. Der Fokus wird rein auf die Ausbeutung und Misshandlung von Hester gelegt. Dies hat zur Folge, dass Hawthornes Text etwas Radikales bekommt, fast wie eine feministische Anprangerung von Missständen wirkt. Schlägt man den Bogen zu Rich, kommt Acker hier der Forderung nach einer *Re-Vision*, einem „re-naming" (Rich 1972: 23) nach. So bemerkt Janey schließlich auch, dass eine neue Perspektivierung der Vergangenheit nötig ist: „If I knew how this society got so fucked-up, if we all knew, maybe we'd have a way of destroying society" (Acker 2017 [1984]: 66).

In Richs Sinne ist Janey also erwacht und sich ihrer Situation bewusst. Doch, und darin unterscheidet sich *B&G* von Richs Konzeptualisierung eines feministischen Erwachens, reicht für Janey die Bewusstwerdung ihrer eigenen Unterdrückung nicht aus. Selbst nach der Erkenntnis, dass sie als Frau unterdrückt wird, bleibt Janey passiv und damit gefangen in ihrer eigenen Unmündigkeit. Innerhalb von Ackers Roman scheint dennoch immer wieder die Möglichkeit auf, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu transformieren und eine bessere Welt zu schaffen. Am deutlichsten wird dies am Ende des Romans, wenn die Jagd nach einem Buch erzählt wird, das eine solche Transformation ermöglichen kann. Hier wird in aller Deutlichkeit auf den Wachtod der Gesellschaft rekurriert: „Shall we look for this wonderful book? Shall we stop being dead people? Shall we find our way out of all expectations?" (Acker 2017 [1984]: 148). Letztendlich versucht *B&G,* in seiner heterogenen wie disruptiven Erzählweise selbst ein solches Buch zu sein, wie Colby schreibt:

> „It is the larger contention of this book that through experiment in writing and composition, Acker succeeds in presenting the unpresentable. The unpresentable in women's writing is inherently linked to the constraints that have been imposed upon women's writing by the tradition of centralised narratives." (Colby 2016: 3)

Ob dieses Projekt von Erfolg gekrönt ist, bleibt offen. Ein Fingerzeig ist jedoch, dass Janey kurz vor dem Ende des Romans stirbt (Acker 2017 [1984]: 140). Später heißt es: „Soon many other Janeys were born and these Janeys covered the earth" (Acker 2017 [1984]: 165). Janeys Schicksal wiederholt sich immer wieder: Viele andere Frauen werden in eine Welt patriarchaler Unterdrückung hineingeboren. Der generische Name Janey Smith belegt, dass der Text Janeys Schicksal als exemplarisch für viele Schicksale sieht. Viele Janeys durchlaufen immer wieder denselben repressiven Kreislauf und können ihrem Wachtod, wie ihn Rich beschreibt, nicht entkommen, selbst wenn sie wie Janey ihre Lage erkennen. Dieses erschreckende Bild beschreibt auch den Pessimismus von *B&G*. Während Rich ihre Hoffnungen auf das Bewusstwerden gesellschaftlicher Missstände setzt, bleibt Janey trotz ihres Erwachens höheren unterdrückenden Strukturen unterworfen, die sich ihrem Einfluss entziehen.

## 4 *B&G* im Kontext postmoderner Metafiktion

Mittels der beschriebenen Auseinandersetzung mit Sprache als patriarchalem Zeichensystem und des intertextuellen Geflechts, das *B&G* entfaltet, weist der Roman immer wieder auf seine eigene Zeichenhaftigkeit und Konstruiertheit hin. Damit bedient er sich textueller Strategien, die mit dem starken Interesse postmoderner Literatur, Master-Narrative und sprachliche Konstruktionen sozialer Gegebenheiten zu hinterfragen, in Verbindung stehen (Macrae 2019: 5). Charakteristisch für postmoderne Literatur sind erzählerische Brüche, ein nichtlineares Narrativ und eine Unterwanderung erzählerischer Konventionen (Hutcheon 1988: 11f.) – literarische Mittel, auf die auch *B&G* zurückgreift. Mitten in der Erzählung über Hester und Dimwit begegnen die Leser*innen beispielsweise folgender Passage:

„This is the glorification of S & M and slavery and prison. In this society there was a woman who
freedom and suddenly the black night opens up and
fucked a lot and she got tied up with ropes
on upward and it doesn't stop
beaten a lot and made to spread her legs too wide
the night is open space that goes on and on,
this woman got so mentally and physically hurt
not opaque, but a black that is extension"
(Acker 2017 [1984]: 99).

Auf den ersten Blick ergeben die einzelnen Sätze oder Zeilen keinen Sinn, liest man jedoch jede zweite Zeile, verbinden sich die Sätze zu einer Geschichte. Zum einen zeigt sich hier Ackers Nähe zur Lyrik und zum anderen, wie durch die Verwendung der Cut-up-Technik die Erwartungen an einen linearen Textfluss untergraben werden. Dank der nichtlinearen Struktur von *B&G* erhalten Leser*innen immer wieder Gelegenheit, den Roman als Form und seine Rolle als Vermittler zwischen Welt und Leser*in zu reflektieren. Die Literaturtheorie fasst diesen Vorgang unter dem Begriff der Metafiktion (Macrae 2019: 5). Zu den typischen literarischen Mitteln der Metafiktion zählt die Literaturwissenschaftlerin Andrea Macrae das Abweichen von erzählerischen Konventionen, intertextuelle Verweise, ein Hervorheben der Zeichenhaftigkeit des Textes und der Vieldeutigkeit von Sprache (Macrae 2019: 19). Allgemeinhin beschreibt die Metafiktion eben jene Fiktion, die es erlaubt, über die narrative Form selbst und deren Verfasstheit zu reflektieren (Macrae 2019: 2), wovon vor allem Literat*innen in den Nachkriegsjahren (ca. 1960er- bis 1980er-Jahre), die heute der Postmoderne zugerechnet werden, vielfach Gebrauch machten.

*B&G* kann als Extremfall der Metafiktion gelten, da der Roman durch den ständigen Wechsel der Erzählperspektive, des Registers, der Textform (z. B. Brief, Dialog, Binnenerzählung) und die multimodale Präsentation (Text und Bild) den Leser*innen ständig die eigene unkonventionelle Machart ins Bewusstsein ruft. So erscheint *B&G* letztendlich im Ganzen als eine Metanarration, die den sozialen und kulturellen Kontext des Textes selbst bespricht. Zum Beispiel kommentiert die Erzählerin den 1973 erschienenen Roman *Fear of Flying* von Erica Jong beiläufig:

„HELLO, I'M ERICA JONG. ALL OF YOU LIKED MY NOVEL *FEAR OF FLYING* BECAUSE IN IT YOU MET REAL PEOPLE. PEOPLE WHO LOVED AND SUFFERED AND LIVED. MY NEW NOVEL *HOW TO DIE SUCCESSFULLY* CONTAINS THOSE SAME CHARACTERS. YOU AND ME: ALL OF US ARE REAL. GOODBYE." (Acker 2017 [1984]: 125, Hervorh. im Original)

Der ironische Unterton dieser Passage ist kaum zu überlesen. Mit dem Seitenhieb auf Jong bezieht der Roman Stellung zu einem anderen literarischen Werk, das erschien, als Acker *B&G* schrieb. Daher stellt die Passage einen Metakommentar dar, der den literarischen Kontext von *B&G* hervorhebt. Das Wort „real" fungiert gleichzeitig als ein Verweis auf die tatsächliche Welt außerhalb des Romans und verdeutlicht so den fiktiven Charakter von *B&G*. Während bei anderen linear strukturierten Werken metafiktionale Elemente besonders ins Auge fallen, da sie aus der Erzählwelt heraustreten, ist es bei *B&G* umgekehrt: Gerade die kurzen, linear erzählten Abschnitte stechen als ungewöhnlich hervor. Selbst fast 40 Jahre nach der Veröffentlichung des Buches scheint die konsequente Umsetzung dieses Prinzips immer noch ein besonders herausforderndes Leseerlebnis zu generieren. Jedoch kommt die vermeintliche Unterwanderung der narrativen Konventionen durch die Metafiktion nicht ohne Widersprüche aus, wie Macrae zeigt:

„The central paradox of postmodernism and of metafiction likewise is that its act of exploring and deconstructing orders, systems, and narratives is enmeshed within, and inevitably affirms and newly creates orders, systems, and narratives. The paradoxical and provisional nature of narrative systems is not stultifying: the confrontation of construction does not paralyse the act of creating or engaging with narratives." (Macrae 2019: 7)

Im Falle von *B&G* hat unsere Analyse gezeigt, dass die Konstruktion eines neuen Systems nicht als vollkommen unbeabsichtigtes und widersprüchliches Ergebnis der fragmentarischen Form gesehen werden muss. Vielmehr erscheint, auch im Hinblick auf Irigarays und Richs Sicht auf Sprache, die Metafiktion als Triebfeder eines Gegenentwurfs zur patriarchalen und linearen Erzählung und ermöglicht eine Re-Vision. Dennoch lässt sich hier als Kritik anführen, dass sich der Roman möglicherweise den Leser*innen verschließt und Gefahr läuft, unverstanden zu bleiben. Besonders in Bezug auf die zahlreichen Gewaltdarstellungen in *B&G* ergibt sich daher die Frage, ob die Machart des Romans nicht den Blick auf seine eigene Kritik am Patriarchat verstellt, wie wir abschließend diskutieren möchten.

## 5 Zensur, Macht und Risiko – Die Darstellung von Gewalt in *B&G*

Wie die vorhergehende Auseinandersetzung mit *B&G* gezeigt hat, stellt der Roman Leser*innen vor eine Herausforderung. Er verschließt sich einem bloßen Konsum und hält eine komplexe Sprachcollage aus intertextuellen Referenzen, verschiedenen Textformen, bildlichen Darstellungen und provozierenden Aussagen bereit. Es erfordert Geduld, sich dem Text zu nähern und den Subtext hinter den zahlreichen, teilweise schockierenden Darstellungen von sexueller Gewalt, Inzest und Missbrauch zu identifizieren. Statt als Kritik dieser Verhältnisse könnten diese Beschreibungen als Reproduktion

jener Strukturen misogyner Gewalt verstanden werden. So schrieb der Journalist Roy Hoffman in der *New York Times* 1984 nach dem Erscheinen des Romans:

„But there's a deep moral dislocation in 'B&G in High School'; the novel, which devotes thousands of words to depicting the cruelty inflicted on Janey and on women in general, is itself abusive toward women. There are beatings, rapings, psychological torture, and more energy is spent laying out these abuses than in defusing or counteracting them." (Hoffman 1984: 16)

Eine ähnliche Kritik kam von staatlichen Institutionen bei Erscheinen des Romans, der in Westdeutschland, Südafrika und Neuseeland verboten wurde (Gill 1988: 9). Colby fasst die Begründung der neuseeländischen Behörden für das Verbot folgendermaßen zusammen:

„The fact that the book contains sexual material does not alone render it indecent. The implication of the Comptroller's critique is that the problematic material considered indecent could be justified if it were intrinsic to a plot or story. The experimental composition of the work, the lack of a plot, and, consequently, the absence of a story to reify and 'redeem' the sexually explicit content then renders the work indecent." (Colby 2016: 67)

Hier wird klar, dass der Roman das Risiko eines Missverständnisses eingeht. Eine wörtliche Lektüre könnte den gesellschaftskritischen Gehalt des Texts torpedieren und sogar ins Gegenteil verkehren. Schließlich könnte der Eindruck entstehen, dass die Misshandlungen von Janey und anderen Frauen als hinnehmbar charakterisiert werden. Aber nur indem der Roman dieses Risiko eingeht, entfaltet er ein subversives Wirkungspotenzial. Das zeigt sich bereits am Verbot des Romans: Nur wenn ein künstlerisches Produkt das herrschende Gesellschaftsbild auf radikale Weise infrage stellt, haben auch mächtige Institutionen Interesse, dem einen Riegel vorzuschieben.

Ackers Roman schockiert nicht wie ein Horrorfilm im Kino durch explizite Gewaltdarstellung (vgl. Hume 2012: 74f.), sondern durch die totale Loslösung von gesellschaftlichen (und narrativen) Normen. Dieser Schock trägt aber gleichzeitig zu einem intensiven Leseerlebnis bei. Hume bezeichnet die Loslösung vom konventionellen Plot und Charakteren sowie die Abkehr von erwartbaren Strukturen eines Genres, die Aufgabe eines Unterhaltungsanspruchs oder die Verweigerung einer klar verständlichen Informationswiedergabe als Angriff auf die Leser*innen, der aber die Ideen eines Romans und die emotionale Reaktion der Leser*innen in den Vordergrund rücke (Hume 2012: 1ff., 7). In Anbetracht dieser Überlegungen lässt sich noch eine zweite Aussage über das Risiko treffen, das die Struktur von *B&G* entfaltet: Der Text riskiert nicht nur ein potenzielles Missverständnis, er setzt sich letztendlich auch der möglichen Ablehnung der Leser*innen aus, sozusagen als Verteidigung auf die Attacke, die der Roman selbst fährt. Daher kann die Zensur des Romans Anfang der 1980er-Jahre auch als Verteidigung gegen den vom Roman ausgehenden Angriff auf gesellschaftliche Normen begriffen werden.

Zur Loslösung vom konventionellen Erzählen gehören in diesem Fall die plakative und provokative Darstellung von Gewalt sowie der Bruch mit gesellschaftlichen Tabus und Normen. Denn Herrschaft und Gesetz rekurrieren immer auf die potenzielle gewaltsame Durchsetzung von Machtansprüchen, wie Hume festhält. Daher bedeute die kritische Auseinandersetzung mit Gewalt eine Positionierung zur Gesellschaft

wie auch zu Machtverhältnissen und Gesetzen (Hume 2012: 139). Die Zensur solcher Auseinandersetzungen bedeutet das Zurückdrängen grundsätzlicher Überlegungen zum Verhältnis des*der Einzelnen zum Staat und dessen Legitimation. Dies kann keine generalisierende Aussage zur Darstellung von Gewalt in Kunst und Literatur sein und muss von Einzelfall zu Einzelfall abgewogen werden. Klar ist jedoch, dass *B&G* nicht nur erzählerische Konventionen, sondern auch gesellschaftlich als unerschütterlich wahrgenommene Vereinbarungen wie das Inzestverbot ins Wanken bringt. Das heißt nicht, dass der Roman zu Gewalt und Inzest aufruft, vielmehr hinterfragt er den täglichen Umgang mit diesen Themen. Dabei untergräbt er ein gesellschaftliches Sicherheitsbedürfnis, das Konfliktthemen wie Sexismus und Gewalt im kollektiven Diskurs ausblendet.

Wenn diese Themen doch besprochen werden, dann hegen wir bestimmte Erwartungen. Hoffmann wünschte sich zum Beispiel in seinem Artikel eine „Entschärfung" oder ein „Konterkarieren". Doch eine solche Zähmung des Erzählstoffes in *B&G* würde der erzählerischen Strategie, wie wir sie hier ausgeführt haben, zuwiderlaufen, da sie ein Konventionalisieren bedeuten würde. Historisch gesehen schließt sich Acker damit der avantgardistischen Literatur des 20. Jahrhunderts an, auf die sie vielfach zum Beispiel mit ihren Verweisen auf Burroughs, Genet oder Mallarmé rekurriert. Mitte der 1980er-Jahre sind diese Autoren bereits in den literarischen Kanon aufgenommen, obwohl sie zu Beginn ihrer Karrieren sicherlich auf kontroverse Weise mit den gängigen Normvorstellungen brachen. Zu diesem Zeitpunkt schien es jedoch inakzeptabel, wenn eine Autorin Textpassagen aus diesen Werken neu kuratiert und in ihr eigenes radikales Schreiben einfließen lässt. Das Eindringen und die Kritik am patriarchalen Kanon stießen auf einen gesellschaftlichen Widerstand und daher verdeutlicht die Rezeption von *B&G* die maskuline Dominanz der westlichen Literatur. Die Zensur des Romans und seine Rezeptionsgeschichte in Gänze legen die Probleme und Machtdynamiken innerhalb literarischer Institutionen offen. Nicht zuletzt die bis heute anhaltende Vernachlässigung von Ackers Werk bestätigt, dass der Roman in seiner Risikobereitschaft und seinem Schockgehalt immer noch eine hochaktuelle Attacke auf patriarchale Strukturen fährt. Schließlich wünschten sich die damaligen (vornehmlich männlichen) Kommentatoren, dass die feministische Kritik in eine leichter verständliche und konventionelle Textstruktur eingehegt werde. Nur indem der Roman das Risiko eines Missverständnisses eingeht, legt er diese patriarchale Prägung und die doppelten Standards des Literaturbetriebs offen.

## Literaturverzeichnis

Acker, Kathy (2017 [1984]). *Blood and Guts in High School*. London: Penguin Classics.

Borowska, Emilia (2019). *The Politics of Kathy Acker: Revolution and the Avant-Garde*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Colby, Georgina (2016). *Kathy Acker: Writing the Impossible*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Campbell, Marion May (2014). *Poetic Revolutionaries: Intertextuality & Subversion*. New York: Rodopi.

Foucault, Michel (2005 [1982]). Subjekt und Macht. In Michel Foucault (Hrsg.), *Analytik der Macht* (S. 240–263). Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Gill, Jonathan (1988). Dedicated to her Tattoo Artist. *The New York Times,* 16. Oktober 1988, 9. Zugriff am 03. Mai 2021 unter https://www.nytimes.com/1988/10/16/books/lesson-no-1-eat-your-mind.html.

Hoffman, Roy (1984). In Short. *The New York Times*, 23. Dezember 1984, 16. Zugriff am 03. Mai 2021 unter https://www.nytimes.com/1984/12/23/books/in-short-177874.html.

Hume, Kathryn (2012). *Aggressive Fictions: Reading the Contemporary American Novel*. Ithaca: Cornell University Press.

Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.

Irigaray, Luce (1979 [1977]). *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve Verlag.

Irigaray, Luce (1980 [1974]). *Speculum: Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt/Main: Edition Suhrkamp.

June, Pamela B. (2010). *Fragmented Female Body and Identity. The Postmodern, Feminist, and Multiethnic Writings of Toni Morrison, Theresa Hak Kyung Cha, Phyllis Alesia Perry, Gayl Jones, Emma Pérez, Paula Gunn Allen*. New York: Peter Lang Publishing.

Kraus, Chris (2018). *After Kathy Acker: A Biography*. London: Penguin.

Macrae, Andrea (2019). *Discourse Deixis in Metafiction: The Language of Metanarration, Metalepsis and Disnarration*. London: Routledge.

Pitchford, Nicola (2002). *Tactical Readings: Feminist Postmodernism in the Novels of Kathy Acker and Angela Carter.* New York, London: Bucknell University Press.

Rich, Adrienne (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English Women, Writing and Teaching, 34*(1), 18–30.

## Zu den Personen

*Ulla Stackmann*, M. A., Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt. Arbeitsschwerpunkte: Intermedialität, Lyrik, amerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts, Gender Studies.
Kontakt: Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Universitätsallee 1, 85072 Eichstätt
E-Mail: ulla.stackmann@ku.de

*Anna Carolin Müller*, M. A., Universität Kassel, Stabsstelle Gleichstellung. Arbeitsschwerpunkte: Gender Studies, Männlichkeitsforschung, Geschlechterdarstellung im Film, zeitgenössische Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften.
Kontakt: Universität Kassel, Mönchebergstraße 19, 34109 Kassel
E-Mail: anna.carolin.mueller@uni-kassel.de