

Aus:

FLORIAN ZAPPE

Das Zwischen schreiben

Transgression und avantgardistisches Erbe bei Kathy Acker

April 2013, 372 Seiten, kart., 38,80 €, ISBN 978-3-8376-2362-8

Die Transgression – verstanden als Überschreitung normativ gesetzter Grenzen von Wissen, Erfahrung und Identität – ist seit der Aufklärung Motiv und gleichermaßen Methode in subversiver Kunst und kritischer Kulturanalyse. Am Beispiel der Schriftstellerin Kathy Acker reflektiert die im interdisziplinären Grenzland zwischen Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft und Philosophie angesiedelte Studie von Florian Zappe nun die Möglichkeiten von radikaler Kunst als Medium der Kulturkritik – und bietet dabei zugleich eine Kulturgeschichte des Transgressionsbegriffs der modernen und postmodernen Avantgarden.

Florian Zappe (Dr. phil.) ist Literatur- und Kulturwissenschaftler.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2362/ts2362.php

Inhalt

Danksagung | 7

Einleitung | 9

ERSTER TEIL:

THEORETISCHE GRUNDLAGEN

Versuch einer Theorie der Transgression | 25

Die allgemeinphilosophischen Grundlagen der Überschreitung | 25

Die Konstitution der Grenzen des Selbst – Identität als Konstrukt | 35

Die Transgression und ihre Funktionen | 49

Zwei Modelle der Transgression –

Authentisches Jenseits vs. Hybrides Zwischen | 55

Wider die Grenze zwischen Kunst und Leben –

Avantgardekunst als transgressive Kunst | 65

Transgression und Avantgarde | 65

Die Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben | 67

Die Anti-Ästhetik und der bewusstmachende Schock | 73

„Anything goes?“ –

Das Problem der Avantgarde vor dem Hintergrund der Postmoderne | 79

Exkurs: Pop und Avantgarde – Zwei transgressive Diskurse | 96

ZWEITER TEIL:

DAS TRANSGRESSIVE BEI KATHY ACKER

Vorwort zur Analyse | 103

Außenseiter | 119

Der Außenseiter als Leitfigur der Grenzüberschreitung | 119

Rebellen | 124

Die Rebellion der Jugend: Janey Smith | 124

Die Rebellion gegen die Realität: Don Quixote | 147

Postmoderne Anarchisten: Revolutionäre, Terroristen, Piraten | 172

Künstler | 190

Les Poètes maudits: Rimbaud und Verlaine | 190

Der Tod als letzte Grenze: Pasolini | 218
Der entmystifizierte Heilige: Genet | 224

Sexualität, Körperlichkeit und Identitätspolitik | 233

Über die Ambivalenz der Sexualität und die Rolle der Pornographie | 233
„The biggest shit in the world“ –
Ödipus und die normative Kraft der Sexualität | 239
Transgressive Sexualität und die Erweiterung der Grenzen des Selbst | 260
Der modifizierte Körper als transgressiver Körper | 283
Die Haut als Grenze des Subjekts | 287
Der hybride Körper | 294

Ackers transgressive Ästhetik und ihre Funktion | 299

Das ästhetische Erbe der Avantgarde | 299
Experimentelle Ästhetik und die „Institution Kunst“ | 318
Von der Ästhetik zur Ethik: Das Rhizom | 333

Schlussbemerkung: „A humanist in some weird way“ | 345

Bibliographie | 357

Einleitung

Liest man die Entscheidung der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften vom 18. September 1986 über die Indizierung des im Münchner Heyne Verlag erschienenen Romans *Harte Mädchen weinen nicht* von Kathy Acker, kann man den Eindruck gewinnen, die in den späten 1960er Jahren in Westdeutschland einsetzende Liberalisierung der Gesellschaft und die damit einhergehende zunehmende Akzeptanz von gegen- oder subkulturellen künstlerischen Ausdrucksformen habe nie stattgefunden. Glaubt man diesem Verdikt, das seiner Diktion nach auch aus der Adenauerzeit stammen könnte, enthält der Roman eine Reihe von Passagen, die „nicht nur als jugendgefährdend sondern auch als schädlich für Erwachsene anzusehen [sind].“¹ Vor allem die explizite Darstellung von Sexualität berge die Gefahr, dass die „unfertigen, noch nicht durch Erfahrungen und genügenden eigenen geistigen Reifungsprozeß in ihren Wertvorstellungen wie in ihrem Urteilsvermögen gefestigten [...] jugendlichen [Leser] in ihrer Entwicklung zu voll verantwortlichen Persönlichkeiten und Sexualpartnern gestört werden.“² Dem Roman wird vorgeworfen, strafrechtlich verbotenen Inzest zu „propagieren“, Fellatio, Cunnilingus und Analverkehr zu „verherrlichen“, „deviante krankhafte Sexualhandlungen“ wie Sadomasochismus „positiv darzustellen“ und – scheinbar eine besondere Form der Jugendgefährdung – Abtreibungen zu „verharmlosen.“³ Die Darstellung dieser Inhalte sei auch nicht mit der Freiheit der Kunst zu begründen, da dieser Status dem Werk nicht zugeschrieben werden könne:

Das Taschenbuch *Harte Mädchen weinen nicht* ist weder Kunst noch dient es ihr. Eine Schrift dient der Kunst nämlich nur, wenn sie ein bestimmtes Maß an künstlerischem Niveau besitzt. Dies beurteilt sich nicht allein nach ästhetischen Kriterien, sondern auch nach dem Gewicht, das das Kunstwerk für die pluralistische Gesellschaft nach deren Vorstellungen über die Funktion der Kunst hat.⁴

1 | Entscheidung Nr. 3659 der Bundesprüfstelle für Jugendgefährdende Schriften (BPjS) vom 18.09.1986, abgedruckt in: Kathy Acker: *Ultra light-last minute – ex+pop-literatur*, Berlin 1990, S. 167–174, hier: S. 171.

2 | Ebd., S. 172.

3 | Vgl. ebd.

4 | Ebd.

Hier offenbart sich ein selbst für das Jahr 1986 als konservativ zu bezeichnendes Kunstverständnis, an dem deutlich wird, welch ein hohes subversives Potential die Gutachter der Bundesprüfstelle dem Roman im Hinblick auf den Schutz der Jugend zuschreiben. Man traut diesem Kunstwerk, das man nicht als solches bezeichnen möchte, zu, „Schaden“ an der herrschenden Normen- und Werteordnung einer Gesellschaft anzurichten, die trotz der ausdrücklichen Betonung ihres Pluralismus offenbar als möglichst homogene Ordnung verstanden wird. Man mag eine solche Argumentation als Äußerung einer reaktionär auftretenden Zensurbehörde – nichts anderes war die Bundesprüfstelle⁵, auch wenn ihr Vokabular den Begriff „Zensur“ schon aus verfassungsjuristischen Gründen grundsätzlich meidet – abtun, deren Bewertungsmaßstäbe auf die veränderten Lebenswirklichkeiten einer sich immer schneller und immer mehr ausdifferenzierenden Gesellschaft mit großer Trägheit reagieren. Dennoch beansprucht eine Institution wie die BPjS einen gesellschaftlichen Grundkonsens zu vertreten, den der Roman, so scheint es zumindest bei der Lektüre des Gutachtens, in vielfacher Hinsicht verletzt hat.

Offenbar wurden hier Grenzen überschritten, die für die Sachverständigen der Prüfstelle, die ihrem Selbstverständnis nach nicht in erster Linie eine Institution des Staates, sondern der Gesamtgesellschaft war,⁶ unantastbar zu sein hatten. Dadurch, dass sie dem Roman ein derartiges Gefährdungspotential für den gesellschaftlichen Wertekonsens zugebilligt hat, wirft die Entscheidung eine der Grundfragen auf, die in der vorliegenden Studie eine zentrale Rolle einnehmen wird: Welche Grenzen kann Kunst (noch) überschreiten und welche gesellschaftspolitischen Wirkungen kann überschreitende Kunst haben?

Die kurze Zusammenfassung der Indizierungsgeschichte der deutschen Erstausgabe des Romans *Blood and Guts in High School* macht deutlich, wieso seiner Verfasserin, der amerikanischen Schriftstellerin, Essayistin und Performancekünstlerin Kathy Acker (1947–1997), der Ruf anhaftet, eine Autorin der Überschreitung zu sein – einer Geste, die, glaubt man Michael Clune, das Wesen ihres Werkes ausmacht: „Transgression is central to Acker’s work and operates at all levels of her novels, from the trademark obscenity of her style to the criminality of her characters.“⁷ Clunes Feststellung verweist einerseits auf Charakteristika, die jedem Leser von Ackers Literatur offenkundig werden. Andererseits verschleiert sie – vermutlich unfreiwillig – die Vielschichtigkeit der angesprochenen Grenzüberschreitungen, da sie impliziert, der Begriff „Transgression“ spräche für sich selbst und ließe sich mit Vokabeln wie Obszönität und Kriminalität ausreichend beschreiben.

5 | Um den Veränderungen in der Medienlandschaft seit ihrer Gründung in den 1950er Jahren Rechnung zu tragen, wurde die Institution im Jahr 2003 in Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien umbenannt.

6 | In den Gremien der BPjS waren (wie heute in der BPjM) nicht nur Vertreter staatlicher Organe, sondern auch aus der Wissenschaft, dem Buchhandel, den Kirchen und von Jugendverbänden vertreten, um die Entscheidungen auf Basis eines möglichst breiten gesamtgesellschaftlichen Konsenses zu treffen.

7 | Michael Clune: „Blood Money: Sovereignty and Exchange in Kathy Acker“, in: *Contemporary Literature*, 45.3 (Fall 2004), S. 486–515, hier: S. 495.

Tatsächlich ist er höchst diffus. Er beschreibt ein Feld von sozialen, kulturellen oder ästhetischen Phänomenen und Praktiken, die in hohem Maße polymorph und doch eng verwandt sind. Bedenkt man dies bei der Betrachtung der „transgression at all levels“ in Ackers Romanen, muss man verschiedene Aspekte der Transgression differenzieren: Die Darstellung von deviantem Sozial- oder Sexualverhalten ist nicht dasselbe wie die Verwendung einer expliziten Sprache, wie sie im Literaturbetrieb des Mainstreams bestenfalls in Ausnahmefällen vorkommt. Der Zerfall der narrativen Ordnung ist etwas anderes als das Überschreiten von Tabus auf der inhaltlichen Ebene der Romane. Das Sympathisieren mit gesellschaftlichen Außenseitern als Protagonisten bedingt nicht zwingend eine experimentelle Ästhetik. Trotzdem lassen sich all diese Elemente – die Liste ließe sich noch fortsetzen – in Ackers Literatur mit dem Attribut „überschreitend“ oder „transgressiv“ versehen. Sie sind in ihrem Grundgestus eng miteinander verknüpft, obwohl sie verschiedene narrative, textuelle und politische Aspekte der literarischen Praxis betreffen. Sie laufen jedoch, was typisch für Kathy Ackers Literatur ist, untrennbar ineinander. Ihre Werke sind nicht nur Texte über Grenzüberschreitungen, sondern sind, wie ich im Folgenden zeigen möchte, selbst Transgressionen im Hinblick auf ihre Ästhetik und ihre identitäts- und gesellschaftspolitische Funktion.

Obwohl in den Studien und Artikeln, die sich mit ihrem Werk befassen, immer wieder einzelne Aspekte ihrer transgressiven Ästhetik oder ihres normüberschreitenden Inhalts beleuchtet werden, gibt es bis jetzt keine ausführliche Studie, die den Fokus auf Acker als eine „Autorin der Transgression“ richtet. Mit der vorliegenden Untersuchung will ich diese Lücke schließen und mich dem in Ackers Werk so zentralen Thema der Überschreitung nähern und es in seiner ganzen Bandbreite untersuchen.

Dabei werde ich mich auf bereits geleistete Forschungsarbeit beziehen und diese in Einzelfragen als Basis, Stichwortgeber und Bezugsrahmen für meine Fragestellung nutzen. Generell ist zu konstatieren, dass die Zahl der Publikationen zu Ackers Werk bis dato überschaubar geblieben ist. In der Literaturwissenschaft hat sie seit Mitte der 1990er Jahre vor allem in der angelsächsischen Welt zunehmend ein gewisses Maß an Beachtung gefunden, während die deutsche Forschung – im Speziellen die Amerikanistik – sie weitgehend vernachlässigt hat. Werner Reinhart hat Ackers Version des *Don Quixote* in seiner umfassenden Studie zum pikaresken amerikanischen Roman der 1980er Jahre ein Kapitel gewidmet, während ansonsten gerade einmal zwei deutschsprachige Artikel existieren, die sich ganz oder in Teilen mit Acker befassen.⁸ Die bedeutendsten englischsprachigen Publikation zu ihrem Werk sind die Aufsatz-

8 | Werner Reinhart: *Pikareske Romane der 80er Jahre. Ronald Reagan und die Renaissance des politischen Erzählens in den USA*, Tübingen 2001, dort besonders S. 418–480; Angela Krewani: „Harte Mädchen weinen nicht: Narrative Strategien des Post-Feminist-Writing“ in: *Lili: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 1995 June, 25 (98), S. 162–170; Catrin Gersdorf: „Postmoderne Aventure: ‚Don Quijote‘ in Amerika“, in: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 46.2 (1998), S. 142–156. Daneben ist noch der englischsprachige Artikel des deutschen Amerikanisten Hanjo Berressem zu nennen: Hanjo Berressem: „Body-Wound-Writing“ in: *Amerikastudien/American Studies*, 1999, 44 (3), S. 393–411.

sammlungen *Lust for Life. On the Writings of Kathy Acker*, die in Folge eines Symposiums an der New York University erschienen ist, und *Kathy Acker and Transnationalism*, die von Polina Mackay und Kathryn Nicol herausgegeben wurde.⁹

Grundsätzlich fällt auf, dass sich kaum eine der bis jetzt publizierten, längeren Arbeiten ausschließlich mit Acker befassen. So widmet ihr Victoria De Zwaan lediglich ein Kapitel in ihrem Buch *Interpreting Radical Metaphor in the Experimental Fictions of Donald Barthelme, Thomas Pynchon, and Kathy Acker*¹⁰, wobei sie ihr Augenmerk auf den oft – auch von Acker selbst – als Plagiarismus bezeichneten intertextuellen Aspekt in den Werken der Autorin richtet. Ein ähnliches Projekt verfolgt auch Jeffrey Ebbesen in seinem 2006 erschienenen *Postmodernism and Its Others: The Fiction of Ishmael Reed, Kathy Acker, and Don DeLillo*.¹¹ Nicola Pitchford liest Ackers Romane im Vergleich mit der Literatur von Angela Carter vor dem Hintergrund feministischer Theorie auf ihre geschlechterpolitischen Aussagen hin.¹² Neben diesen ausführlichen Studien gibt es noch eine ganze Reihe von Aufsätzen und Zeitschriftenartikeln, die sich mit einzelnen thematischen Facetten von Ackers Werk auseinandersetzen.¹³

Im Gegensatz zu diesen Arbeiten will ich meine Untersuchung nicht auf ausgewählte, relativ begrenzte Fragestellungen beschränken, sondern eine umfassende Perspektive auf das Thema der „transgression on all levels“ in Kathy Ackers Literatur gewinnen. Dabei wird zu zeigen sein, dass diese Grenzüberschreitungen keine bloßen Provokationen sind, dass sie nicht skandalös um des Skandals willen sind, sondern

9 | Amy Scholder/Carla Harryman/Avital Ronell (Hg.): *Lust for Life. On the Writings of Kathy Acker*, London und New York 2006; Polina Mackay/Kathryn Nicol (Hg.): *Kathy Acker and Transnationalism*, Newcastle upon Tyne 2009.

10 | Victoria de Zwaan: *Interpreting Radical Metaphor in the Experimental Fictions of Donald Barthelme, Thomas Pynchon, and Kathy Acker*, Lewiston 2002.

11 | Jeffrey Ebbesen: *Postmodernism and Its Others: The Fiction of Ishmael Reed, Kathy Acker, and Don DeLillo*, New York und London 2006.

12 | Nicola Pitchford: *Tactical Readings: Feminist Postmodernism in the Novels of Kathy Acker and Angela Carter*, Lewisburg und London 2002.

13 | Sie alle zu erwähnen würde den hier angemessenen Rahmen sprengen. Daher hier nur der Verweis auf eine repräsentative Auswahl, die die Bandbreite der behandelten Themen aufzeigen soll: Kathryn Hume: „Voice in Kathy Acker’s Fiction“, in: *Contemporary Literature*, 42.3 (Autumn 2001), S. 485–513; Ryan Simmons: „The Problem of Politics in Feminist Literary Criticism: Contending Voices in Two Contemporary Novels“, in: *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 41.4 (Spring 2000), S. 319–334; Linda S.: Kauffman „Not a Love Story: Retrospective and Prospective Epistolary Directions“, in: Amanda Gilroy und W. M. Verhoeven (Hg.): *Epistolary Histories: Letters, Fiction, Culture*, Charlottesville 2000, S. 198–216; Kathleen Hulley: „Transgressing Genre: Kathy Acker’s Intertext“, in: Patrick O’Donnell/Robert Con Davis (Hg.): *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Baltimore 1989, S. 171–190; Lynn Hughey: „Cyberpunk Pilgrimages: Kathy Acker Inside/Outside of the Sublime“ in: *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 36.4 (Dezember 2003), S. 121–137; Richard Walsh: „The Quest for Love and the Writing of Female Desire in Kathy Acker’s „Don Quixote““, in: *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 32.3 (Spring 1991), S. 149–168; Naomi Jacobs: „Kathy Acker and the Plagiarized Self“, in: *The Review of Contemporary Fiction*, 9.3 (Fall 1989), S. 50–55.

im Dienst einer Identitätspolitik stehen, die nach Möglichkeiten identitärer Selbstermächtigung jenseits von gesellschaftlich vorgegebenen Rollenbildern sucht. Ackers literarisches Projekt ist somit ein dezidiert kulturkritisches und politisches, dem eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Machtstrukturen in den postmodernen spät-kapitalistischen westlichen Gesellschaften (im Besonderen natürlich der Vereinigten Staaten) zu Grunde liegt.

Um diese Dimension in den von mir untersuchten Romanen in vollem Umfang analysieren zu können, werde ich den Begriff der Überschreitung philosophisch möglichst weit fassen und damit über die üblichen Definitionsansätze hinausgehen, die sich mittlerweile in der Literatur- und Kulturwissenschaft um dieses Themenfeld herum etabliert haben. Julian Wolfreys definiert das gängige Verständnis von Transgression als

act of breaking a law, committing a crime or sin, doing something illegal, or otherwise acting in some manner proscribed by the various forms of institutions of Law in societies, whether secular or religious, all of which have histories and which themselves are mutable, self-translating.¹⁴

Entsprechend dieser Begriffsbestimmung gibt es eine lange Tradition, bestimmte Autoren und ihre Werke als „transgressiv“ zu bezeichnen, denen der Ruf des Skandalösen anhaftet. Man denke beispielsweise an so unterschiedliche Schriftsteller wie den Marquis de Sade, Antonin Artaud, Georges Bataille, Jean Genet, William S. Burroughs, Hubert Selby Jr. oder Bret Easton Ellis, die alle mit diesem Etikett versehen worden sind. Doch eine genaue Begriffsbestimmung dessen, was eine „Literatur der Transgression“ sein könnte, blieb lange Zeit aus. In den 1990er Jahren hat Anne H. Soukhanov schließlich den Versuch unternommen, „transgressive fiction“ als eigenständiges Genre zu definieren:

[A] literary genre that graphically explores such topics as incest and other aberrant sexual practices, mutilation, the sprouting of sexual organs in various places on the human body, urban violence and violence against women, drug use, and highly dysfunctional family relationships, and that is based on the premise that knowledge is to be found at the edge of experience and that the body is the site for gaining knowledge.¹⁵

Sicherlich finden sich in dieser Definition wesentliche Elemente eines auf bestimmte Formen von Literatur anwendbaren Transgressionsbegriffs und natürlich schließt er auch wesentliche Motive von Ackers Literatur mit ein. Er ist jedoch, gerade wegen seiner Überbetonung des Körperlichen, nicht erschöpfend genug. Denn die Grenzüberschreitung in der Kunst lässt sich nicht nur inhaltlich auf „extreme Entgrenzungserfahrungen in Rausch, Ekstase oder sexuellem Tabubruch“ reduzieren, sondern kann auch „die Überschreitung darstellerischer Konventionen thematisieren, die ‚Grenzen

14 | Julian Wolfreys: *Transgression. Identity, Space, Time*, Basingstoke und New York 2008, S. 3.

15 | Anne H. Soukhanov: „Word Watch“, in: *The Atlantic Monthly*, December 1996, S. 128.

des guten Geschmacks‘ berühren oder die ‚Grenzen der Repräsentation‘ ausloten.“¹⁶ Eine Gattungsbestimmung wie Soukhanovs „transgressive fiction“ darf deshalb nicht außer Acht lassen, dass es nicht nur Literatur *über* Transgressionen gibt (jeder konventionelle Kriminalroman lebt von der Beschreibung der Überschreitung von moralischen Grenzen, ohne deswegen transgressiv zu sein), sondern dass Literatur auch *als* Transgression funktionieren kann. Das Überschreitende auf dem Feld der Ästhetik kann und darf bei der Betrachtung einer wirklichen Literatur der Überschreitung nicht von den inhaltlichen Aspekten getrennt werden. Die Auflösung linearer narrativer Strukturen und realistisch-mimetischer Repräsentationsmodi, das Verwischen von Gattungs- und Genregrenzen, die Verwendung von Collagetechniken und das Experimentieren mit der Sprache bis hin zum Zerfall jedweder Möglichkeit des Verstehens korrespondiert dort mit den transgressiven Inhalten. Eine Analyse von Kathy Ackers Romanen kann sich daher weder in einer reinen Inhaltsanalyse erschöpfen, noch ist es ausreichend, den Fokus ausschließlich auf ihre intertextuelle Ästhetik zu legen. Will man das identitätspolitische Projekt, als das ich ihre Literatur verstehe, untersuchen, muss der Zusammenhang zwischen dem, was gesagt wird und dem, wie es gesagt wird, hergestellt werden:

[F]orm and identity are interrelated, particularly in the sense that the form of a literary text serves to inform the reader about a character's identity, while the transgressive actions or attitudes of a character can frequently be worked out not through the character's identity solely, but also in the form (or let us call it ‚identity‘) of the literary text in question.¹⁷

Dieser Nexus von transgressivem Gehalt und überschreitender Form in einem gesamtgesellschaftlichen Funktionszusammenhang ist ein typisches Charakteristikum avantgardistischer Kunst, in deren langer Tradition Acker unbestreitbar steht. In der Tat kann man von ihr, die in den 1980er Jahren in der englischsprachigen Welt – vor allem in Großbritannien, wo sie zeitweise wie ein literarischer Popstar gefeiert wurde – ein beachtliches Maß an Popularität erreicht hat, behaupten, sie sei „[a]fter William Burroughs [...] the only real inheritor of the bohemian tradition to cross over fully into the big-time publishing world.“¹⁸ Die hier zitierte „bohemian tradition“ verweist auf die avantgardistischen Bewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts, die durch das Überschreiten jener Grenzen, die von der herrschenden bürgerlichen Ideologie gezogen wurden, zahlreiche kunstphilosophische und gesellschaftspolitische Debatten entfacht haben. Durch die offen gesuchte Konfrontation und die Selbstpositionierung „jenseits der Grenzen“ des Erlaubten und Darstellbaren konnten diese Avantgardisten sich gegenüber der Mehrheitsgesellschaft als progressiv positionieren und

16 | Claudia Benthien/Irmela Marei Krüger-Fürhoff: „Vorwort“, in: dies. (Hg.): *Über Grenzen – Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart und Weimar 1999, S. 7–16, hier: S. 8f.

17 | Wolfreys: a. a. O., S. 3f.

18 | Elizabeth Young: „Children of the Revolution“, in: Elizabeth Young/Graham Caveney (Hg.): *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction*, New York 1992, S. 1–20, hier: S. 7.

so deren Diskurshoheit angreifbar machen. Der Geist dieser Kunst ist in Ackers in jedem Sinne widerständiger Literatur allgegenwärtig. Ihre Texte scheinen ob ihrer experimentellen Ästhetik nur bedingt für einen Erfolg bei einem Massenpublikum geeignet zu sein. Ihre Romane folgen in der Regel nicht den perspektivischen und linearen Erzählmustern, die nach wie vor für das Erreichen einer großen Leserschaft ausschlaggebend sind, sondern verbinden autobiographische und essayistische Elemente mit fiktionalen Passagen, philosophischen Abhandlungen, plagiierten Texten anderer Autoren, populärkulturellen Referenzen und expliziten Darstellungen von Gewalt und Sexualität zu komplexen literarischen Collagen. Und auch in politischer Hinsicht tragen Ackers Bücher den konfrontativen, antibürgerlichen Gestus ihrer avantgardistischen Vorbilder in sich.

Doch gilt es bei der Beschäftigung mit ihrem Werk zu beachten, dass sich die kulturellen Bedingungen, in denen sie lebte und schrieb, fundamental von denen ihrer Vorläufer unterschieden haben. Die kulturelle Entwicklung in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wirft die Frage auf, wie Grenzüberschreitung im angeblichen „Anything goes“ der Postmoderne funktionieren kann, nachdem der vielgestaltige gesellschaftliche Wandel in Westeuropa und Nordamerika seit den 1960er Jahren und die damit einhergehende zunehmende Heterogenisierung und Ausdifferenzierung des soziokulturellen Raumes die Maßstäbe für transgressive Literatur fundamental verändert hat. Mit dem Auftreten der Postmoderne und dem damit verbundenen, von Lyotard verkündeten Ende der „master narratives“ – die wichtige „Grenzzieher“ waren – scheint die Zeit der Transgression vorbei zu sein. Hierzu Dirk Hohnsträter:

Die Postmoderne ist transzendierungssatt, weil alles bereits überschritten scheint, sie ist gekennzeichnet von einer Verknappung (ja: Erschöpfung) der Übertretungsreserven. Wenn die ‚Chocs‘ schal, die Verfremdungen üblich und die Metaphern müde geworden sind, bleibt nur noch das Spiel mit den Zitaten und die Spirale der Selbstreferenz.¹⁹

Sicherlich sind diese von Hohnsträter beschriebenen Merkmale auch für Ackers Postmodernismus charakteristisch: Sie treibt das „Spiel mit den Zitaten“ bis zum Exzess, die Verfremdung klassischer narrativer Linearität bis hin zur Unverstehbarkeit haben Beckett, Robbe-Grillet, Burroughs und andere lange vor ihr durchexerziert und natürlich waren vor allem die inhaltlichen Übertretungsreserven in den 1980er und 90er Jahren, als Acker ihr Hauptwerk verfasste, „knapper“, als dies noch wenige Jahrzehnte zuvor der Fall war. Wer deswegen aber pauschal das Ende der Möglichkeit subversiver Überschreitung verkündet und behauptet, postmoderne Kunst sei per se unpolitisch, weil sie im Spiegellabyrinth der Selbstreferenzialität gefangen ist, übersieht, dass auch dieser kulturellen Praxis überschreitende Elemente innewohnen können, welche die in den Stand der Wahrheit gehobenen kulturell geformten Mythen der Gesellschaft dekonstruieren und so eine politische Wirkung entfalten:

19 | Dirk Hohnsträter: „Im Zwischenraum. Ein Lob des Grenzgängers“, in: Benthien/Krüger-Fürhoff: a. a. O., S. 231–244., hier: S. 235f.

Postmodern art cannot but be political, at least in the sense that its representations – its images and stories – are anything but neutral, however ‚aestheticized‘ they may appear to be in their parodic self-reflexivity. While the postmodern has no effective theory of agency that enables a move into political *action* [Hervorhebung im Original – d. Verf.], it does work to turn its inevitable ideological grounding into a site of de-naturalizing critique.²⁰

In der vorliegenden Studie will ich darlegen, dass die transgressiven Aspekte von Ackers Romanen in Inhalt und Ästhetik in diesem Sinne politisch sind. An ihnen lässt sich exemplarisch zeigen, dass der Schluss, nach dem Ende der Metadiskurse sei keine Übertretung mehr möglich, zu einfach ist. Der Sinn für das Randständige, Marginale und Grenzwertige ist, samt dem damit assoziierten subversiven Potential auch nach der postmodernen Wende erhalten geblieben. Auch wenn diese Entwicklung schon vorher begann, wurde das „Post“ als Präfix für die klassischen Diskurse der Moderne vor allem in den 1980er Jahren in geistes- und kulturwissenschaftlichen Diskussionen allgegenwärtig, ohne jedoch das abstrakte Konzept der Grenze abzuschaffen, wie der britische Soziologe Chris Jenks feststellt:

[T]he academy erupted into the era of the post-, with post-history, post-feminism, post-colonialism, post-nationalism and, overarching them all, the spectre of the ‚postmodern‘. Tangible metaphors of the social no longer seemed viable and our languages of order gave way to new geographies of social space, many of which appeared entirely cognitive. What remained, however, was a lingering, and real, sense of limits. Though diffuse and ill-defined, the limits, the margins, now took on a most important role in describing and defining the centre. Beyond the limits – be they classificatory, theoretical or even moral – there remained asociality or chaos, but ever more vivid and in greater proximity. Thus our new topic became the transgression that transcends the limits or forces through the boundaries.²¹

Die Grenzen haben also lediglich einen anderen Charakter bekommen. Sie schöpfen ihre Geltungsmacht nun nicht mehr aus einem absoluten, sondern aus einem diskursgebundenen Wahrheitsverständnis. Dies hat Folgen für die Überschreitung als soziale und künstlerische Praxis. Mit dem Wegfall des Absolutheitscharakters von moralischen, sozialen, ästhetischen und identitätsstiftenden Grenzen (wohlgemerkt nicht der Grenzen selbst) kann Transgression nicht mehr ausschließlich als bloßes Überschreiten zum Zwecke der Befreiung von Restriktionen oder der Erweiterung von Erkenntnismöglichkeiten verstanden werden. Die binäre Struktur von „diesseits“ und „jenseits“ gerät unter Druck. Grenzen, die einst die Mehrheitsgesellschaft von ihren marginalisierten Räumen abgegrenzt haben, sind beweglich geworden und ordnen sich immer wieder neu, je nach dem, wo die Hoheit über die Diskurse der Gesellschaft gerade liegt. In einer solchen Umgebung kann Transgression nur heißen, nicht über, sondern auf den nach wie vor vorhandenen Grenzen zu gehen, wie Hohnsträter richtig festgestellt hat: „Statt zu leugnen, was sich nicht umgehen lässt:

20 | Linda Hutcheon: *The Politics of Postmodernism*, London und New York 1989, S. 3.

21 | Chris Jenks: *Transgression*, London und New York 2003, S. 4.

die Grenze; statt zu verabsolutieren, was nach Übertretung verlangt: die Grenze; wäre es da nicht besser, auf der Grenze zu gehen? Ist es nicht an der Zeit, die Zwischenräume zu erkunden?“²²

Im Folgenden werde ich das Transgressive in Ackers Literatur am Phänomen der Grenze und des Grenzgangs analysieren und dabei die These vertreten, dass die Autorin eine literarische Grenzgängerin in Hohnsträters Sinne ist, weil das ihren Romanen implizite Verständnis von Überschreitung genau auf diese Zwischenräume abzielt. Sie ergründet in ihren Texten nicht nur Felder jenseits ästhetischer, kognitiver und identitärer Grenzen, sondern bewegt sich zwischen diesen Feldern und ist so Teil einer „neuen Weltliteratur“, die nach Hohnsträter „hybride Formen des Schreibens und Lebens [erprobt]“.²³

Innerhalb dieser Literatur lassen sich zwei strukturell sehr eng verwandte Strömungen ausmachen. Ihr gemeinsames Thema ist die Konstruktion und Dekonstruktion von Identität und ihr bevorzugtes Vokabular ist das der Grenzüberschreitung. „Transgressing Boundaries“, „Crossing Borders“ oder „Living in the Borderland“ sind die Schlagworte der ersten Variante, die – nicht nur in den USA – versucht, durch das Experimentieren mit neuen künstlerischen und intellektuellen Formen ein vielschichtiges, postkoloniales, multiethnisches, multilinguales und interkulturelles Selbstbewusstsein zu erschaffen, das die etablierten national(istisch)en Konzepte von (kollektiver) Identität transzendiert. Autoren wie Gloria Anzaldua, Salman Rushdie oder V. S. Naipaul wären hier als prominente Beispiele zu nennen. Hier werden kulturelle Grenzüberschreitungen und Hybridisierungen verhandelt, bei denen die Ebene der Identität eng mit der ethnischen und geographischen Herkunft verknüpft ist.

Die zweite Strömung ist jene Form transgressiver Literatur, die sich der Identitätsproblematik mit den Mitteln der Avantgarde und des literarischen „Undergrounds“ nähert. Sie ist weitaus individualistischer, weil die Grenzüberschreitung und die aus ihr resultierenden Probleme und Potentiale weniger an ethnische, sondern an symbolische Räume und an performativ konstituierte Formen von Subjektivität innerhalb der westlichen Gesellschaften geknüpft ist. Exemplarisch hierfür ist in Teilen die Literatur der verschiedenen Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts, der Beat Generation, in jedem Fall aber jene von William S. Burroughs, Hubert Selby jr. oder die frühen Romane von J. G. Ballard.

In dieser Tradition stehend beschränkten sich Ackers Transgressionen nicht nur auf die fiktionalen Wirklichkeiten ihrer Romane, sondern auch auf die Inszenierung ihrer öffentlichen Person. Sie hat in ihrer Selbstdarstellung zeitlebens ihr Image als subkulturelle Autorin außerhalb des literarischen Mainstreams gepflegt. Ihre bewusst und sorgfältig inszenierte Künstler-Persona, stets eine tragende Säule des „Gesamtkunstwerks Kathy Acker“, war von den klassischen Signifikanten populär- und subkultureller Dissidenz und Rebellion geprägt: Tätowierungen, Piercings, extravagante Haartrachten, Lederkleidung, Motorräder. Ihr Schreiben hat seine Wurzeln in der

22 | Hohnsträter: a. a. O., S. 236.

23 | Ebd., S. 231.

alternativen Dichterszene der Westküste der späten 1960er und frühen 1970er Jahre und später im „Underground“ des New Yorker East Village.

Als Gegenstand meiner Untersuchung dienen mir folgende sechs Romane Ackers: *Great Expectations* (1983), *My Death, My Life* by Pier Paolo Pasolini (1983); *Blood and Guts in High School* (entstanden 1978, publiziert 1984), *Don Quixote: Which was a Dream* (1986), *Empire of the Senseless* (1988) und *In Memoriam to Identity* (1990). Die Auswahl dieses Korpus ist – wie ich später im Vorwort zum analytischen Teil der vorliegenden Studie noch detaillierter ausführen werde – unter dem Gesichtspunkt erfolgt, dass die Dekade der 1980er Jahre, in der diese Romane im Wesentlichen entstanden sind, gerade für die radikale amerikanische Kunst- und Literaturszene einen Wendepunkt darstellten. Die inhaltlichen und ästhetischen Widerstandsstrategien der 1960er Jahre, die Ausdruck einer der letzten Aktualisierungen des modernen avantgardistisch-transgressiven Gestus waren, hatten sich zu dieser Zeit entweder überlebt oder waren von der Mehrheitskultur inkorporiert worden. Ihre Schockpotentiale waren weitestgehend erschöpft und das Experimentelle als ästhetisches Programm des Widerstandes in die Krise geraten. Auf der theoretischen Ebene tobte die intellektuelle Debatte, inwieweit unter den Bedingungen der Postmoderne widerständige Kunst überhaupt noch möglich ist. Gleichzeitig gab es auf der Ebene der Realpolitik durch den Neokonservatismus der Reaganadministration Versuche, verschiedene emanzipatorische Errungenschaften zurückzudrängen, die das „Student Movement“ und die verschiedenen sozialen Bewegungen und Strömungen der Gegenkultur seit den „Sixties“ erzielt hatten.

Doch gerade diese Renaissance der klassischen „Family Values“ als politisches Programm, der „War on Drugs“, Reagans paternalistisch-patriotische Rhetorik und die Ablösung des „Young Rebel“ zu Gunsten des materialistisch orientierten Yuppies als Leitbild für die Jugend führte zu einer expliziten Repolitisierung jener Formen von Kunst und Literatur, die sich als kritisch verstanden. Besonders auf dem Feld der experimentellen Kunst, deren einst radikale ästhetische Strategien in der enthierarchisierten postmodernen Zeichenvielfalt aufgegangen sind, bildete sich ein „postmodernism of resistance“ (Andreas Huyssen) heraus, der die transgressive Tradition der Avantgarde in Form und Inhalt aufgreift, dabei aber nicht nur repressive Aspekte der Mehrheitsgesellschaft, sondern auch den eigenen Befreiungsanspruch kritisch reflektiert und versucht, in der Unbestimmbarkeit des Hybriden einen Raum für kreative Subversion zu finden. Die von mir ausgewählten Romane Ackers sind, wie meine Untersuchung erweisen wird, ein Beispiel eines solchen widerständigen und gerade für die 1980er Jahre typischen literarischen Postmodernismus.

In der inhaltlichen Analyse der Romane werde ich zeigen, dass Ackers Protagonisten zum einen in metaphorischer Hinsicht Wanderer auf und über Grenzen sind. Sie leben verschiedenste Formen von kultureller Differenz aus, lehnen sich gegen soziale Konventionen auf, sind oftmals gewalttätig, kriminell, drogensüchtig, sexuell deviant, antisozial oder gehören gesellschaftlich marginalisierten Gruppen an. Durch ihre Handlungen transzendieren diese Figuren die ihnen von der Gesellschaft zugewiesenen Identitätsmerkmale, ohne jedoch – hier erweitert Ackers post-

modernes Transgressionsverständnis das auf Authentizität abzielende der Moderne – dabei eine wesenhafte, stabile neue Identität zu gewinnen: sie bleiben zumeist hybride Zwischenwesen. Zum anderen sind viele Figuren Ackers auch geographische Grenzgänger innerhalb der fiktionalen Wirklichkeiten der Romane. Sie sind Flüchtlinge, Suchende, Reisende oder Umherirrende, die sich durch die Erforschung neuer geographischer Räume auch neue kulturelle Sphären erschließen und dadurch vorgeprägte Bedeutungs-, Bewusstseins- und Erfahrungshorizonte überschreiten. Die fiktionalen Welten, die sie durchstreifen, geben dabei nicht vor, Realität mimetisch wiederzugeben. Es sind liminale Zwischenwelten, die sich dadurch auszeichnen, dass die Ebenen des „Realen“ und des „Surrealen“ in einander verschwimmen. Durch die Repräsentation von sozialen Übertretungen und Tabubrüchen in solchen Schauplätzen legt Ackers Literatur auf vielen Ebenen den Konstruktionscharakter binärer kultureller Grenzziehungen zwischen „wahr“ und „falsch“, „real“ und „fantastisch“, „gut“ und „böse“, „normal“ und „anormal“, „krank“ und „gesund“ etc. offen und ermöglicht so dem Leser, die diskursiven Prozesse hinter diesen soziokulturellen Kategoriegrenzen zu durchschauen.

Auch in formalästhetischer Hinsicht erkunden Ackers Bücher das „Zwischen“. Ihre Experimente mit der Abkehr von Linearität, die häufigen Perspektiv- und Identitätswechsel der Erzählstimme und unzähligen intertextuellen Bezüge haben ihre Vorbilder in den traditionellen Avantgarden. Gerade der Collagecharakter ihrer Romane ist stark von William Burroughs und seiner Cut-up-Technik geprägt, bei der verschiedene Texte – eigene wie fremde – buchstäblich ineinander geschnitten werden. Acker erweitert und radikalisiert dieses Verfahren. Bei ihr werden die unterschiedlichsten Gattungen und Textgenres auch mit fremdsprachigen (man denke an die persischen Textpassagen in *Blood and Guts in High School*) und aus anderen Medien (z. B. Zeichnungen) stammenden Versatzstücken vermischt. Dieses Verfahren macht Ackers Werk zu einem ästhetischen und literaturtheoretischen Grenzgang, der die gängigen Auffassungen von Autorschaft, Textcharakteristik, Authentizität und Narrativität in Frage stellt. Von besonderer Bedeutung für die vorliegende Analyse wird dabei ihr offenes Bekenntnis zum Plagiat sein, das bei ihr offensiv zur narrativen Strategie in ihrem Kulturkampf erhoben wird und in seiner Plakativität über das für postmoderne Literatur übliche „Spiel mit Zitaten“ hinausgeht. Gleiches gilt für ihre Neufassungen von Klassikern wie *Don Quixote* oder *Great Expectations*, mit denen sie offensiv die Deutungshoheit des westlichen Kulturestablishments über die Literatur angreift – auch indem sie die hochkulturellen Stoffe mit Populärem vermengt.

Methodisch wagt die vorliegende Studie selbst einen Grenzgang und ist zwischen Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft und Philosophie angesiedelt. Es geht mir bei meiner Analyse nicht ausschließlich darum, die textimmanenten und formalistischen Aspekte der Überschreitungen in Ackers Romanen zu untersuchen, sondern auch deren philosophische, kulturhistorische und gesellschaftspolitische Funktionszusammenhänge und Hintergründe zu beleuchten. Ich werde mich zwar auf ein breites Spektrum von Theorien aus den genannten Disziplinen beziehen, aber dabei nicht umhinkommen, einen Schwerpunkt auf das Denken des französischen Poststruktural-

lismus zu legen. Ich tue das zum einen, weil dessen Theoriekomplexe der impliziten Philosophie von Acker Romanen eng verwandt sind und sie sich teilweise explizit auf diese Denksysteme (vor allem auf Foucault, Deleuze und Guattari) bezieht. Zum anderen, weil man den Poststrukturalismus als theoretischen Schatten des Postmodernismus (hier verstanden als künstlerische Praxis) bezeichnen kann, der es ermöglicht, die oftmals sperrig erscheinenden Texte dieser Strömung interpretatorisch zu fassen:

Obwohl daher Poststrukturalismus und literarische Postmoderne keinesfalls identisch sind – wenn sie auch beide in durchaus vergleichbarer Weise aus den politischen Turbulenzen der sechziger Jahre hervorgingen –, wurden im Zuge der Akademisierung der postmodernen Literatur die Theorien Derridas, Foucaults oder Lacans (später auch die Lyotards und Baudrillards) gleichsam als paralleles Projekt verstanden und daher auch als Schlüssel für das Verständnis zeitgenössischer literarischer Texte.²⁴

Meine Studie gliedert sich in zwei Teile. Der erste wird den philosophischen und kulturtheoretischen Referenzrahmen definieren, auf den sich die konkrete Analyse der einzelnen Aspekte des Transgressiven in den Romanen beziehen wird, die im zweiten Teil unternommen wird.

Im ersten Teil werde ich mich zunächst mit den allgemeinphilosophischen Grundlagen des Konzepts der Transgression widmen, ehe ich mich mit den Funktionen des Wechselspiels von Grenzziehung und Überschreitung bei der Konstitution und Erweiterung von Identität und Subjektivität in der Gesellschaft auseinandersetze. In diesem Zusammenhang sind meiner Meinung nach grundsätzlich zwei Modelle der Transgression zu unterscheiden. Das erste Modell, das beispielsweise für die Avantgarden der Moderne kennzeichnend war, ging im wesentlichen davon aus, dass dem Menschen durch soziokulturelle Subjektivierungsprozesse eine Art von „falschem“ Bewusstsein auferlegt wird, von dem er sich durch transgressives Handeln befreien kann. Im Tabubruch, in der Regelverletzung, in der Verweigerung und der Selbstpositionierung im „Außen“ jenseits der gesellschaftlichen Grenzen glaubten die Verfechter dieses Modells, Räume für authentische alternative Identitätsmodelle und Erfahrungen zu öffnen und im „Außen“ ein Gegenmodell zu den definitorischen Machtmechanismen der Gesellschaft zu finden.

Im Hinblick auf meine Analyse von Ackers Literatur erscheint es mir sinnvoll, ein zweites Übertretungsmodell einzuführen, das Transgression nicht ausschließlich als Regelverletzung durch Protagonisten versteht, die Authentizität gewinnen wollen. Ein solches Verständnis von Überschreitung kann angesichts der „postmodernen Wende“, nach der kulturelle Grenzen ihre Absolutheit immer weniger behaupten und ihren Konstruktionscharakter immer weniger verschleiern können, nicht mehr ausreichend sein, da auch die Vorstellung einer stabilen „Gegenidentität“ nicht mehr haltbar ist. Das bedeutet jedoch nicht, dass unter das Konzept der Transgression ein historischer Schlusstrich gezogen werden kann. Da der Mensch auch in den heutigen

24 | Heinz Ickstadt: *Der amerikanische Roman im 20. Jahrhundert. Transformation des Mimetischen*, Darmstadt 1998, S. 172.

Gesellschaften immer noch individualisierenden, subjektivierenden und normativen (und somit grenzziehenden) Prozessen ausgesetzt ist, entsteht auch immer noch das Bedürfnis dagegen Widerstand zu leisten. Da in der Postmoderne die Vorstellung von Authentizität im Außenseitertum jedoch ebenfalls als Konstrukt verstanden wird, kann diese nicht mehr als utopischer Fluchtpunkt erhalten. Die Überschreitung kann sich nicht mehr im Schritt ins „Außen“ erschöpfen. Somit leitet die postmoderne Wende auch einen Wandel des Transgressionsbegriffes ein, der weg von der Idee des „reinen Anderen“ hin zu Formen dynamischer Hybridität als mögliches Modell identitärer Selbstermächtigung geht.

Das zweite Hauptkapitel des Theorieteils wird sich mit den gesellschafts- und identitätspolitischen ebenso wie mit den ästhetischen Aspekten avantgardistischer Kunst beschäftigen, die ich als transgressive Kunst verstehe. Schon die klassischen Avantgarden der Moderne haben mit ihrem Ziel, die von der bürgerlichen Ideologie gezogene Grenze zwischen Kunst und Leben aufzuheben, immer auch ein identitätspolitisches Projekt verfolgt, weil sie durch das Aufbrechen etablierter Wahrnehmungsmuster auch eine Veränderung des Individuums anstrebten. Doch dieses klassische avantgardistische Projekt ist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – auch im Zuge der zunehmenden gesellschaftlichen Heterogenisierung – aus verschiedenen Gründen unter Druck geraten. Ich werde in diesem Abschnitt einige Aktualisierungsstrategien (hier seien vor allem die Stichworte „Pop“ und Huyssens bereits erwähneter „postmodernism of resistance“ genannt) des avantgardistischen Unternehmens diskutieren. Dabei werde ich Philip Nels methodischem Vorbild folgen und aufzeigen, wie sich das transgressive Potential avantgardistischer Kunst in der Postmoderne durch einen Blick auf ihre Tradition erschließt: „Focusing on the historical avant-garde has the following methodological and critical benefits: it provides a greater ability to distinguish between real and imaginary, and it makes possible a resistance that is contingent and multivocal.“²⁵ Gerade diese Vielstimmigkeit verweist auf die inhaltliche und ästhetische Hybridität die für die Avantgardekunst in der Postmoderne eine der wenigen Möglichkeiten für Überschreitung bietet.

Auf Basis dieses theoretischen Rahmens wird der Analyseteil zeigen, dass Acker eine Vertreterin einer postmodernen, auf Hybridität und Kreativität abzielenden Literatur der Überschreitung ist, in diesem Umfeld aber oft die „klassische“ Tradition zitiert, deren Projekt vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Heterogenisierungsprozesse des ausgehenden 20. Jahrhunderts aufgreift und erweitert. Dabei dekonstruiert Acker die im Kern essentialistischen Strategien und Lösungsvorschläge dieses traditionellen Transgressionsverständnisses. Ihre Art des „postmodernism of resistance“ porträtiert den liminalen Raum des Hybriden als verbleibende Widerstandsoption. Dies soll anhand einer Untersuchung folgender Themenkomplexe in ihren Romanen nachgewiesen werden:

1. Außenseiterfiguren: Außenseiter galten lange als Inbegriff authentischer Identität jenseits der normierten Mehrheitsgesellschaft. Acker stellt in ihren Romanen die-

25 | Philip Nel: *The Avant-Garde and American Postmodernity: Small Incisive Shocks*, Jackson 2002, S. xvii.

sen Automatismus in Frage. Daher werde ich in diesem Abschnitt untersuchen, wie sie prototypische Außenseiterfiguren wie Rebellen, Piraten oder Künstler im Hinblick auf ihren Authentizitätsmythos dekonstruiert und als Alternatividentitäten jenseits der Dialektik „falsch-authentisch“ umcodiert.

2. Sexualität, Körperlichkeit und Identitätspolitik: In diesem Abschnitt werde ich untersuchen, welche Rolle Körper und Körperlichkeit in den Romanen als Schauplätze transgressiver Handlungen gegen soziokulturelle Identitätszuschreibungen spielen. Für Acker ist hier die Frage der Sexualität bzw. der sexuellen Selbstbestimmung als Mittel zu „Ich-Erweiterung“ von zentraler Bedeutung. Daher werde ich auch die Funktion der expliziten Darstellung von Sexualität (um den politisch aufgeladenen Begriff „pornographisch“ zu vermeiden) in ihren Werken unter anderem vor dem Hintergrund der als „Feminist Sex Wars“ bekannt gewordenen Debatte zwischen den „anti-pornography feminists“ (Andrea Dworkin; Catharine MacKinnon etc.) und den „sex-positive feminists“ (zu denen Acker zu zählen ist) in den 1980er Jahren beleuchten. Dabei wird Ackers grundsätzliche Skepsis gegenüber traditionellen Strategien der „identity politics“ (die auf essentiellen Identitäten beruhen) deutlich. Zudem soll auch die Rolle von hybriden Körpern und Körperinszenierungen (Tätowierungen, Piercings etc.) in den Romanen im Rahmen der Frage nach der Überschreitung von diskursiv produzierten Körperidentitäten untersucht werden.

3. Ackers transgressive Ästhetik und ihre Funktion: Hier werde ich zeigen, dass Ackers postmoderne „Anti-Ästhetik“ der Versuch einer Weiterentwicklung der Ausdrucksmittel der klassischen Avantgarden ist, die ihrer Ansicht nach angesichts der Postmoderne in die Krise geraten sind. Besonderes Augenmerk werde ich dabei auf ihr offensives Bekenntnis zum Plagiat als eine Technik des Schreibens richten, die immer noch weithin gültige Auffassungen vom literarischen Text als Kunstwerk, vom Autor als Urheber des Textes, von Gattungs- und Genrekategorien etc. dekonstruiert und stattdessen hybride Formen des Schreibens versucht.

In einem abschließenden Schlusswort werde ich schließlich versuchen, eine Bilanz von Ackers transgressivem Projekt ziehen und aufzeigen, welche Rolle ihr meiner Meinung nach in der amerikanischen Literaturgeschichte und im Avantgardediskurs allgemein zukommt. Ich werde dort auch deutlich machen, welche Widersprüche und welche Aktualitäten ich in der in den Romanen vertretenen Philosophie einer auf ein dynamisches Zwischen abzielenden Überschreitung sehe.