Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1987)

Heft: 13: Collaboration Rebecca Horn

Rubrik: "Schriften von Künstlern". Teil V = "Artists as writers". Part V

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

"ARTISTS AS WRITERS"

«SCHRIFTEN VON KÜNSTLERN»

PART V ■ Teil V

JEAN FISHER

THE VAMPIRE OF THE TEXT

ON JUDITH BARRY'S WRITINGS

Death, having been banished from modern life, has returned to haunt us in the representations of a disturbed collective imagination. For today's subject, detached from both a communal genealogy and a Christian hereafter, it is the image in all its seductive reproducibility that fills the void with the cadaverous mask of an apparent similitude. But the image resembles nothing, for the self, lost to the abstractions of representation, has already joined the ranks of the undead. Appearing as a symptom of this loss and deterritorialisation of the body is the vampire – a re-animated corpse that resembles the person in life, and yet is other than himself. The vampire, conjoining vascular flows, circulates within the paradox of excess and lack that constitutes simultaneously the plenitude and the indifference of representation. As Blanchot says of the corpse, death suspends the relation to place; the cadaverous presence establishes a relation between here and nowhere. Likewise Dracula, dispersing himself as mist or particles in moonbeams, is a body without true corporeality, surrendered to a ceaseless nocturnal flight from and return to an earth-filled coffin that is nowhere in particular.

In Judith Barry's work, vampirism is posited as a consequence of language's inability to signify a subject as other than an effect of its own textuality. The focus of this discourse rests not with representation p e r s e but with the movements or relations that engender it as an expression of subjectivity, with the narrativising event. Using a multiplicity of textual systems (writing, sound and videotape, slide and film projection), Barry addresses our contemporary relation to the conventions of novelistic narratives and its inscription – through their simulations of "history" or collective "memory" – of a subject in place, mapped according to socially predetermined spatio-temporal events.

The novelistic is deeply implicated in the politics of the bourgeois state. Indeed, it reaches its fullest expression in the nineteenth-century novel, following the demographic changes brought on by the industrial revolution and the subsequent

JEAN FISHER is an artist and freelance writer currently living in New York.

assumption of power by the bureaucracy of capitalism with its demand for production and consumption. The contradictions arising from this dismemberment and reordering of the social fabric were signalled by the conflict between Rationalism's faith in scientific reason and Romanticism's melancholic obsession with the absorption and loss of identity to the bureaucratic machine; between the demands of progress and a nostalgia for the loss of history as embodied in the aristocracy. If aristocrats immortalised themselves in their images and palaces, it was, as Barry writes in WILLFUL AMNESIA, at the expense of the labour of the artisan classes, who were soon appropriated to the task of perpetuating bourgeois values that had, in part, absorbed those of the older regime. One of the primary functions of popular narrative was to exorcise these social contradictions through the representation of a coherent subject whose story traced a ceaseless circumvention of death. The inherent ambivalence of this attempt to deny death, is embodied in Bram Stoker's novel DRACULA (1897). As in the writings of Freud, the ambivalence of the text is intimately bound to the psychosexual dynamics of late Victorian mores. In DRACULA what appears to be at stake is the commodification of desire, whose excess and anarchistic impulse toward death must be domesticated within the Oedipal family, and then recycled through the exchange of commodities or their surrogates. "This desire had molded her in its imageless way to be like it was, capable of assuming many forms..." (VAMPRY...). It is in the interests of consumption that desire remains insatiable; hence, the subject in capitalism is predicated on both lack (a paternal interdiction of desire) and reminiscence (a lost mythic totality or maternal relation).

Desire erupts in vampiric form in DRACULA when the first protagonist in the chain of narrators (Jonathan Harker), absent from home and his wife Mina, falls prey to fantasies of wanton and voluptuous women. As was characteristic of late Victorian melodrama, prevailing psychosexual anxieties sedimented across the feminine body and its jouissance. Thereafter, DRACULA is a narration of desire's subjugation in the Oedipal family through the scientific investigation of the novel's "detective analysts." If desire and death are the vampire's twin signs, then DRACULA is paradigmatic of the novel's paradoxical function "to kill death." Stoker's epistolary and diaristic form presents a meticulously researched case history which, in several respects, upstages Freud's quasi-fictional, quasi-scientific accounts of hysteria. In both cases, the voyeuristic interrogation of the life of an enigmatic other performs a vampiric act equivalent to Dracula's blood-sucking. This desiring other is narrated to death: s/he becomes a representation.

Nonetheless, the periodic resurrection of the vampire suggests that Romanticism's mourning for a lost totality has not been laid to rest. A current manifestation being the "Gothic" street fashion in London. Barry's work proposes that the vampiric relation has reappeared today with late capitalism's fabricated reality of surface effects. Her work circulates through several narrativising systems – the Renaissance memory theatre, Baroque architecture, the city, and cinema – that might collectively be called "cinematic." Each context presents a heterogeneous relay of hallucinatory surfaces and perspectival vistas which work to absorb and efface the self, producing a subject whose desire is coerced into collective, mediated fantasies. The primary site of this institutionalised hysteria is the cinema, where the cinematic relation discloses a subject bearing the stigmata of vampirism. In the cinema, the invisible body is captivated in a languorous inertia by the other whose look is solicited. A vampiric seduction, privileging orality over Oedipal genitality, takes place between the film's cadaverous body and an incorporated subject who is entranced and constituted by the repeatedly invoked and devoured images of a collective memory. Vampiric identification is not with the mirror but with the screen; the vampire possesses no reflection since he is already dead; he is present only in absence.

In Barry's IN THE SHADOW OF THE CITY... VAMPRY... (1982–85), this vampiric effect is explored through the viewer's relation to a suspended screen onto each side of which is projected a continuous montage of multiple and recurrent images. Aggravated by a menacing echolalia of voices and faintly reminiscent sounds, the viewer must restlessly stalk the space in search of an absent point of identification, a missing event, becoming aware that he can possess the images only by obliterating or absorbing them with his shadow. The viewer is "in" the image only through an imaginary exchange of subject positions marked by erasure. There is a recalcitrant refusal to mime the comforting conventions of narrative. Instead, the work produces a movement of repetition and difference that alludes to "reality" not as a succession of privileged instants, but as a simultaneity, or an amnesic return, capable of recombining into other relations, other topographies, where subjectivity is not transfixed, but released as a constantly shifting play of differences. The work's veil of compound illusions, releases those nocturnal shadows of the vampiric domain that dissolve the fabric of the city into an undifferentiated zone without substance or reflection, bereft of any determinable position from which a coherent subject may speak.

From the loss of mirror-phase identification, with its illusion of wholeness, arises the anxiety of fragmentation: the body is imagined as dislocated, dispersed among illusory screen effects. A decentered "subject" produced by this anxiety cannot articulate a subjectivity; he does not recognise himself, but sees only what others see, an object among others. In Barry's multiple projection, ECHO (1986), the capitalist orchestrator of this narcissistic vampirism is the corporate business executive; in the short story VAMPRY... it is the PLAYBOY-type magazine tycoon. But ECHO releases another, paradoxical, side of the vampiric relation. It is the political dimension of the feminine: disinterred desire invokes a natural disturbance of the order of things, the reminiscence of the hysteric, and a periodicity traced through blood. Like the vampire, the feminine is legendary – a writing without the frame of history. For Echo, whose body has been absorbed by the indifference of Narcissus to become no more than a playback or recorder, priority lies not with a fixed imaginary position but with a relation of textual effects. Likewise, Mina's body is vampirised equally by Dracula and the Victorian patriarches that surround her, as she records on the typewriter their accumulated evidence of desire. Mina unites the characters in the novel, just as Dracula unites the vampirised host. The desiring, vampirised body, without place or substance, is never where it appears, but it is in its circulation that appearance arises. In the non-sense of her Babelian

illegibility, Echo represents no one. Inhabited by the speech of an other, she robs it of syntax, just as Dracula seeps demoniacally from the lacunae in language. Their shared, voiceless plurality is that of the unrepresentable: a writing of the body without language or fixed abode. The vampirised body writes itself as a proliferation in a blood relation that, neither genealogical nor genital but solicited and oral, transgresses the subjugation of desire under the sign of Oedipal lack. In Judith Barry's writing, the vampiric effect is hallucinated as the cryptic non-identicalness of identity in language.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

BARRY, JUDITH
CASUAL SHOPPER, Discourse 4 (winter 1981–82)
PUBLIC FANTASY, Artists' Architecture, ICA catalogue
BUILDING CONVENTIONS, Real Life, winter 1981
SPACE INVADERS, The Un/Necessary Image, MIT Press 1983
WILLFUL AMNESIA, Video by Artists 2, Art Metropole, 1986
PLEASURE/LEISURE AND THE IDEOLOGY OF THE CORPORATE CONVENTION, Social Spaces catalogue, Banff and Sandy Fittermann TEXTUAL PRACTICE – THE POLITICS OF ART-MAKING, Screen 21, summer 1981

JEAN FISHER

DER VAMPIR DES TEXTES

ZU JUDITH BARRYS SCHRIFTEN

Der Tod, lange aus unserem modernen Leben verbannt, ist wieder zurückgekehrt, um uns mit Darstellungen rätselhafter, kollektiver Phantasien heimzusuchen. Für das heutige, sowohl von Volksgenealogien wie von christlichen Bezügen losgelöste Subjekt ist es das Bild in seiner gesamten verführerischen Reproduzierbarkeit, welches die entstandene Leere mit der leichenhaften Maske einer scheinbaren Gleichheit zu füllen vermag. Diesem Bild aber sieht nichts ähnlich, denn das Selbst hat, verloren in den Abstraktionen seiner Darstellbarkeit, bereits den Rang der Unsterblichkeit erreicht. Als Symptom dieses Verlustes sowie der Aufhebung der körperlichen Ortsgebundenheit erscheint der Vampir: ein wiederbelebter Körper, der leibhaftigen Person ähnlich und doch jemand anders. Der Vampir verkörpert einen Ausgleich der Strömungen der Blutbahnen und bewegt sich innerhalb des Paradoxons von Exzess und Verlust, was seinerseits sowohl die Fülle wie auch die Indifferenz der Darstellung widerspiegelt. Wie Blanchot über den Körper vermerkt, hebt der Tod die Ortsgebundenheit auf. Leichenförmige Präsenz errichtet einen Bezug zwischen dem Hier und dem Nirgendwo. In diesem Sinne ist Dracula, wenn er sich im Mondlicht in Dunst oder Partikel auflöst, ein Körper ohne eigentliche Körperlichkeit, ausgeliefert einem endlosen nächtlichen Flug, bei dem er immer wieder zu einem mit Erde gefüllten Sarg zurückkehrt, der sich jedoch an keinem bestimmten Orte befindet.

In Judith Barrys Werk erscheint der Vampirismus als Folge der Unfähigkeit der Sprache, einen Gegenstand anders als nur durch das Ergebnis ihrer eigenen Textualität signifikant werden zu lassen. Schwerpunkt ist nicht die Darstellung per se, sondern sind die Bewegungen und Beziehungen, die diese als Ausdruck der Subjektivität hervorbringen. Schwerpunkt ist also der Akt der Narration. Judith Barry verwendet eine Vielfalt textueller Systeme (geschriebene Texte, Ton- und Videobänder, Dias, Filme) und spricht damit unsere heutige Beziehung zu den Konventionen der romanhaften Narration an sowie zu den durch Simulation von «Geschichte» und kollektiver «Erinnerung» damit verbundenen Erscheinungsformen eines vorhandenen Subjektes, das durch sozial prädeterminierte Raum-Zeit-Gegebenheiten gebunden ist.

Das Romanhafte ist mit der Politik des bürgerlichen Staates eng verflochten. Seinen stärksten Ausdruck erreicht es im Roman des 19. Jahrhunderts als Folge der durch die industrielle Revolution bedingten demographischen Veränderungen sowie der darauffolgenden Machtübernahme durch die Bürokratie des Kapitalismus und der damit verbundenen Forderung nach Produktion und Konsum. Die Widersprüche, die sich aus dieser Auflösung und Neustrukturierung des sozialen Gefüges ergaben, äusserten sich im Konflikt zwischen dem Rationalismus mit seinem Glauben an die wissenschaftliche Vernunft sowie dem Romantizismus und dessen melancholischer Obsession in bezug auf die Absorption und den Verlust der Identität durch die Maschinerie der Bürokratie. Ein Konflikt also zwischen den Bedingungen des Fortschrittes und der Nostalgie in bezug auf den Geschichtsverlust, wie ihn die Aristokratie verkörperte. Wenn

JEAN FISHER, Künstlerin und freischaffende Schriftstellerin, lebt zurzeit in New York.

Aristokraten sich in Gemälden und Palästen verewigten, dann geschah das, wie Judith Barry in WILFUL AMNESIA («Beabsichtigte Amnesie») schreibt, auf Kosten der Arbeit der Handwerkerklassen, die bald schon dazu eingesetzt wurden, bürgerliche Werte zu verewigen, in welchen zum Teil diejenigen des alten Regimes aufgegangen waren. Eine der Hauptfunktionen der Volksnarration bestand darin, soziale Widersprüche auszumerzen, indem kohärente Subjekte dargestellt wurden, deren Geschichte eine endlose Umgehung des Todes beinhaltete. Die innere Ambivalenz dieses Versuchs, den Tod zu leugnen, kommt in Bram Stokers Roman DRACULA (1897) zum Ausdruck. Ähnlich wie bei den Schriften Freuds ist die Ambivalenz des Textes eng an die psychosexuale Dynamik der spätviktorianischen Sitten gebunden. Was in DRACULA auf dem Spiel zu stehen scheint, ist das «Zur-Ware-Werden» der Lust, deren Exzess und anarchischer Impuls zum Tod hin im Rahmen der ödipalen Familie domestiziert werden muss, um dann über den Tausch von Waren oder deren Surrogaten wiederverwertet zu werden. «Sie war von dieser Lust geformt worden, in deren bildloser Art, das zu sein, was sie war, nämlich fähig, viele verschiedene Formen anzunehmen...» (VAMPRY...). Im Interesse des Konsums bleibt die Lust unersättlich. Deshalb ist das Subjekt im Kapitalismus prädestiniert sowohl für Manko (ein väterliches Verbot der Lust) wie auch für Reminiszenz (eine verlorene, mythische Totalität oder mütterliche Relation).

In DRACULA bricht die Lust in vampirhafter Form aus, wenn der erste Protagonist in der Reihe der Erzähler (Jonathan Harker) von zuhause und von seiner Frau Mina weg ist und seinen Phantasien über wilde, wollüstige Frauen zum Opfer fällt. Wie dies für das spätviktorianische Melodrama bezeichnend war, schlugen sich die vorherrschenden psychosexualen Ängste auf dem weiblichen Körper und dessen Genussfähigkeit nieder. DRACULA ist eine Erzählung über die Unterjochung der Lust in der ödipalen Familie durch die wissenschaftliche Untersuchung der «Detektive/Analytiker» des Romans. Während Lust und Tod die beiden Attribute des Vampirs sind, ist DRACULA paradigmatisch für die paradoxe Funktion des Romans, «den Tod zu töten». Stokers brief- und tagebuchförmige Aufzeichnungen stellen einen pedantischen Forschungsbericht dar, der Freuds quasi-fiktionale, quasi-wissenschaftliche Äusserungen über Hysterie in mehrfacher Hinsicht in den Hintergrund drängt. In beiden diesen Fällen stellt die voyeuristische Untersuchung über das Leben eines rätselhaften anderen einen vampirhaften Akt dar, der sich mit dem Blutsaugen Draculas durchaus vergleichen lässt. Die der Lust unterliegende Person wird «zu Tode beschrieben». Er oder sie wird selbst zur Darstellung.

Das periodische Wiederaufleben des Vampirs lässt vermuten, dass der über eine verlorene Totalität trauernde Romantizismus noch nicht zur Ruhe gekommen ist. Als aktuelle Manifestation wäre beispielsweise die Nostalgiewelle der «gotischen» Mode Londons zu erwähnen («gotisch» im Sinne eines gewissen Genres der Phantastikliteratur sowie gewisser Horrorerzeugnisse audiovisueller Medien, die sich u.a. auf Romantizismus und Aberglauben beziehen). Barrys Werk vermittelt, dass die vampiristische Beziehung mit der vorgetäuschten Realität oberflächlicher Effekte heute zurückgekehrt ist. Ihr Werk bewegt sich in verschiedenen Narrationssystemen (Renaissance-Theater, Barock-Architektur, die Stadt, das Kino), was sich zusammenfassend als «cinématisch» bezeichnen liesse. Jeder Kontext stellt eine heterogene Verbindung halluzinatorischer Oberflächen und perspektivischer Ausblicke dar, die die Funktion haben, das Selbst zu absorbieren und auszulöschen, um ein Subjekt hervorzubringen, dessen Lust in kollektive Medien-Phantasien hineingezwungen wird. Der wichtigste Ort dieser institutionalisierten Hysterie ist das Kino, wo der cinématische Bezug ein Subjekt hervorbringt, das die Stigmata des Vampirismus trägt. Im Kino wird der unsichtbare Körper in einer schlaffen Trägheit vom anderen, dessen Auge erregt wird, gefangengenommen. Es findet eine vampirhafte Verführung statt, bei der die Oralität gegenüber der ödipalen Genitalität vorherrscht, zwischen dem leichenhaften Körper des Films und einem in Besitz genommenen Subjekt, das durch die wiederholt heraufbeschworenen und verzehrten Bilder einer kollektiven Erinnerung in Trance versetzt wird. Die vampiristische Identifikation erfolgt nicht mit dem Spiegel, sondern mit der Leinwand. Der Vampir besitzt keine Reflexion, da er ja bereits tot ist. Er ist nur anwesend, indem er abwesend ist.

In Barrys IN THE SHADOW OF THE CITY... VAMPRY... **(«Im Schatten der Stadt... Vampry...», 1982–85)** *wird dieser Vampireffekt im Verhältnis des Zuschauers zu einer aufgehängten Leinwand untersucht, auf deren jeder Seite eine fortlaufende Montage mehrfacher und wiederkehrender Bilder projiziert wird. Provoziert durch Echos von bedrückenden Stimmen und schwach reminiszenten Tönen muss der Zuschauer den Raum abschreiten, auf der Suche nach einem nicht vorhandenen Punkt der Identifikation, nach einem fehlenden Ereignis, wobei ihm bewusst wird, dass er die Bilder nur besitzen kann, indem er sie mit seinem Schatten auslöscht oder absorbiert. Der Zuschauer befindet sich nur durch einen imaginären Wechsel der durch die Auslöschung markierten Subjektpositionen «im» Bild. Er trifft auf eine hartnäckige Weigerung, die vertrauten Konventionen der Narration nachzuahmen. Statt dessen liefert das Werk eine Bewegung der Wiederholung und Differenz, die sich auf die «Realität» bezieht, jedoch nicht als Aufeinanderfolge privilegierter Augenblicke, sondern als Simultaneität oder als amnesische Wiederkehr, die die Kombination neuer Relationen und Topographien ermöglicht, wo die Subjektivität nicht etwas Starres ist, sondern ein ständig wechselndes Spiel der Gegensätze. Der Schleier der im Werk vereinigten Illusionen befreit jene nächtlichen Schatten der Vampirdomäne, welche das Gefüge der Stadt auflösen und zu einer undifferenzierten Zone ohne Substanz oder Reflexion machen, beraubt jeder determinierbaren Position, aus welcher ein kohärentes Subjekt sprechen könnte.*

Aus dem Verlust der Spiegel-Phasen-Identifikation mit ihrer Illusion der Ganzheit erhebt sich die Furcht vor der Fragmentierung: Der Körper wird als räumlich disloziert empfunden, zersplittert unter rätselhaften Leinwandeffekten. Das aufgrund der Furcht entstandene, zersplitterte «Subjekt» kann keine Subjektivität artikulieren. Es erkennt sich selbst nicht, sondern sieht nur das, was

andere sehen, nämlich ein Objekt unter anderen. In Barrys Mehrfachprojektion ECHO (1986) ist der kapitalistische Orchestrator für diesen narzisstischen Vampirismus der leitende Angestellte und Geschäftsmann. In der Kurzgeschichte VAMPRY... ist es der Playboy-hafte Zeitschriftenmagnat. ECHO setzt jedoch auch eine andere, paradoxe Seite der vampiristischen Beziehung frei, nämlich die politische Dimension des Weiblichen: Die exhumierte Lust verlangt nach einer natürlichen Störung in der Ordnung der Dinge, nach einer Reminiszenz des Hysterischen und nach einer über das Blut verfolgbaren Periodizität. Ebenso wie der Vampir ist das Weibliche etwas Legendäres, etwas Geschriebenes ohne den Rahmen des Geschichtlichen. Für ECHO, deren Körper durch Narziss' Indifferenz absorbiert worden ist, um nichts mehr als eine Aufzeichnung oder Wiedergabe zu werden, liegt die Priorität nicht in einer fixen, imaginären Position, sondern in einer Relation textueller Effekte. In ähnlicher Weise wird Minas Körper ebenso durch Dracula wie durch die viktorianischen Patriarchen «vampirisiert», die sie umgeben, wenn sie mit der Schreibmaschine deren akkumulierte Lustäusserungen festhält. Mina verbindet die Gestalten des Romans ebenso wie Dracula dies beim Vampir gewordenen Gastgeber tut. Der Lust empfindende, Vampir gewordene Körper ohne Ort und Substanz ist niemals dort, wo er erscheint, sondern das Erscheinen ist durch sein Umherziehen bedingt. Im Nicht-Sinn ihrer babylonischen Unverständlichkeit repräsentiert Echo niemanden. Durch die Sprache eines anderen in Besitz genommen, beraubt sie jenen der Syntax, ebenso wie Dracula die Lücken der Sprache besessen aussaugt. Ihre gemeinsame, stimmlose Pluralität ist die des nicht Darstellbaren: der Ausdruck des Körpers ohne Sprache und ohne festen Aufenthaltsort. Der Vampir gewordene Körper stellt sich selbst als Wucherung in einer Blutbeziehung dar, die weder genealogisch noch genital ist, sondern oral erweckt wird und die Unterjochung der Lust im Zeichen des ödipalen Mankos überwindet. In Judith Barrys Erzählungen wird der Vampireffekt als die rätselhafte Nicht-Gleichheit der Identität in der Sprache halluziniert.

(Übersetzung: Anna Kammenhuber)

JUDITH BARRY

CHOROS

Der Lärm war überwältigend. Und doch konnte sie nicht ausmachen, was ihn so ohrenbetäubend machte. Nicht dass es unmöglich gewesen wäre, zu hören, denn wenn sie genau hinhörte, konnte sie alle Töne, ja sogar Worte, voneinander trennen. Und es war auch nicht einfach der Akustik zuzuschreiben, obschon sie nicht sicher war, wo sie sich genau befand. Wenn sie nicht jedem Ton einzeln die Aufmerksamkeit schenkte, schien es ihr, dass sie sich alle zusammentaten, um sich den Weg durch ihre Ohren zu erzwingen.

Es war nicht die ganze Zeit so gewesen. Jedenfalls hatte sie, während sie noch darauf wartete hineinzugehen, hören können. Und auch sprechen. Wenn sie jetzt hingegen ihren Mund gegen das Getöse bewegte, konnte nichts, was sie sagen wollte, herauskommen. Wenn sie ihren Mund öffnete, um die heisse Luft aus ihrem Körper in den Lärm hinauszustossen, dann erklang nur ein wimmernder Ton, ein zartes Keuchen.

Zuviel war zu sehen. Rund um sie herum befanden sich auch andere, rege den pfeifenden Gegenständen ausweichend, die die Luft erfüllten. Ein Fernsehapparat flog vorbei, immer noch die Nachrichten ausstrahlend. Bälle jeder Grösse zischten umher, alle knapp ihr Ziel verfehlend. Haushaltgegenstände – schlimmer als an einer Tupperware-Party – fielen vom Himmel. Ein Staubsaugerschlauch sog sich zu nahe an sie heran, als gerade ein Toaster aufschoss und von der Luft getragen wegflog. Sie sah nach links und nach rechts, um irgendwo Zuflucht zu suchen. Aber da war nichts, wo sie hinkonnte, kein Ort, um sich zu schützen. Sie glaubte nicht, dass die Gegenstände für jemanden bestimmt waren, aber alle schauten sie.

Tiefer Raum, so tief, dass er am Rand völlig getrübt war, umgab sie mit greifbarer Spannung. Sie wusste nicht mehr, aus welcher Richtung sie gekommen war. Aus der Dunkelheit heraus erschienen Gestalten, irgendwie von einem Licht beleuchtet, das ihnen überall hin nachfolgte. Eine grosse Gruppe von Männern wurde gehütet und hütete gleichzeitig eine kleinere Gruppe von Frauen, die sangen und die Männer anschrien, während sie sich rasch zu ihnen hin- und dann ebenso schnell wieder von ihnen wegbewegten. Zwischen den fliegenden Gegenständen bewegte sich eine ständig zunehmende Menschenmenge, der sie selber angehörte, hin und her. In extremer Nahaufnahme sah sie, dass die Frauen weinten, und doch wusste sie, dass sie ihren Standpunkt nicht gewechselt hatte. Der veränderte Blickwinkel konnte nur auf irgend etwas anderes zurückzuführen sein.

Hinter ihnen befand sich eine andere Gruppe von Frauen, die eine Frau auf einem hohen Podest mitführten. Sie wurde unsicher auf einem Balken balanciert, auf dem sie so schnell vorwärts- und rückwärtsstürmte, dass sie nicht hinunterfallen konnte. Wenn sie jeweils an einem Ende des Balkens ankam, stiess sie schrille Töne aus. Die Frauen, die sie führten, unterhielten sich lokker miteinander, was den Eindruck vermittelte, die Gebärden und Schreie der Frau auf dem Balken seien völlig bedeutungslos.

Weit in der Ferne konnte sie Städte erkennen. Es waren Städte, die sie zuvor gesehen haben mochte, die sie aber nicht nennen konnte. Als sie weiter hinschaute, zerflossen sie ineinander, erschienen zuerst in der einen, dann in der anderen Weise. Manchmal erschien ein Teil eines Gebäudes, dann ein Fenster, dann eine ganze Strasse. Auch die Perspektive wechselte, neigte sich und wirbelte umher in einem verrückten Tanz. Es wurden Gebäudeteile rund um sie abgesetzt, so dass sie von den Menschen betrachtet werden konnten, um sich dann allmählich in etwas anderes aufzulösen. In was, war sie nicht sicher.

Als sie gerade am Nachdenken war, erschien mitten zwischen den singenden Männern und Frauen ein Wagen, der eine andere Frau trug. Sie bemerkte nun auch, dass die Kleider keine gewöhnlichen Kleider waren, sondern wallende Gewänder. Es war ihr aufgefallen, weil die neue Frau auf dem Wagen an ihrem Gewand zerrte, während sie zu der ständig zunehmenden Menschenmenge, der sie angehörte, Gebärden machte. Sie wurde zerdrückt von den Körpern, die sich gegen sie drängten, indem sie versuchten, näher zu der Frau zu gelangen. Das Haar der Frau wehte um ihren Körper herum und fiel bis unter ihre Taille. Sie berührte ihre Brüste, kratzte sich die Haut auf und liess mit ihren langen Fingernägeln Blut herausfliessen. Gerade als das Blut begann, wie rote Tränen ihrem Körper entlang hinunterzufliessen, drängte sich ein riesiger Bär durch die Menge und sprang in den Wagen mit der Frau.

Er packte ihr Haar, zog es in grossen Büscheln heraus und warf es in die Menge, bis sie vollständig glatzköpfig war. Ihre Kopfhaut blutete. Dann band der Bär sie vorne an den Wagen, kettete vier der Männer an das Joch und zwang sie, die Frau durch die Menge zu ziehen.

Während all dies geschah, war die Luft immer noch von Haushaltgegenständen erfüllt, und der Boden, auf dem sie standen, explodierte fortwährend mit

Gebäuden und Gebäudeteilen. Nun kämpften die Leute um sie herum, um Töne herauszubringen, und zwar so stark, dass die Luft noch heisser und bedrückender wurde. Sie wusste, dass sie demnächst explodieren würde. Die Frau, die vorne an den Wagen gebunden war, war nun bewusstlos. Der Bär war ausser sich. Er griff nach dem schnell sich bewegenden Podest der Balken-Frau, erklamm ihren Balken und warf sich in die Luft. Einen Augenblick lang dachte sie, der Bär könne fliegen. Dann aber stiess ihm einer der fliegenden Gegenstände in den Bauch, und er fiel langsam zu Boden. Plötzlich, als der Bär fiel, fanden die Menschen ihre Stimmen wieder und begannen zu schreien, erst zögernd, dann immer lauter, bis jedermann unbändig und so laut schrie, dass sie ihre eigenen Schreie nicht mehr von den Schreien der anderen unterscheiden konnte. Alle vermischten sie sich zu einer Einheit. Es dauerte noch eine Weile, bis jedermann bemerkt hatte, dass der Bär mit dem Gegenstand im Bauch, der so aussah wie ein Fernsehapparat, gelandet war. Als die Menschen das sahen, beruhigten sie sich allmählich. Das Fallen der Gegenstände hörte auf, und die Städte verschwanden. Alles wurde ruhig. Sie sah, dass sie alle auf einer weiten, grasbewachsenen Ebene standen.

Dieser Text wurde speziell für Parkett geschrieben.

(Übersetzung: Anna Kammenhuber)

JUDITH BARRY

Vamp r y . . .

Sie machte es sich an ihrem gewohnten Ort bequem. Sorgfältig drapierte sie den roten Samt um ihren nackten Körper. Die Macht der Gewohnheit liess sie stets ihre Kleider ablegen. Es war dunkel. Es war die Zeit der Nacht, wenn sie nicht mehr wusste, wie spät es war, und wenn die Zeit keine Rolle mehr spielte. Wenn nicht einmal mehr die Zeit selber Bescheid wusste, die Zeit, die zeitlos war, dachte sie. Dies war die Zeit, die sie gewählt hatte. Eine Zeit, in der sie irgend etwas sein, sich auf irgendeine Vergangenheit berufen, irgendeine Phantasie absorbieren konnte. Zu dieser Zeit fühlte sie, dass sie am stärksten sich selbst sein konnte.

Ihre Vergangenheit war noch nicht sehr bedeutend, aber da war auch keine Vorstellung davon, wer sie gern gewesen wäre. Sie war keine besondere Frau, die dazu auserkoren gewesen wäre, Grosses zu leisten. Nie würde sie Bürgermeisterin oder Präsidentin, berühmte Künstlerin oder Intellektuelle sein. Und die tragischen Frauengestalten der Vergangenheit interessierten sie auch nicht besonders. Sie wollte niemand anders als sich selbst sein.

Sie wusste, dass es Wege gab zu träumen. Andere hatten dies getan, indem sie ihre privaten Phantasien in die Welt hinaustrugen, um Reiche zu schaffen, die nicht durch die Logik des Geldes oder des Landbesitzes zusammenhielten, sondern durch die erhabene Kraft der Lust, endlos auswechselbar, unersättlich. Diese Lust hatte sie durchdrungen auf ihrem Weg irgendwo anders hin, als sie sie irgendwohin trieb, möglicherweise sogar hierher. Sie war von dieser Lust geformt worden, in deren bildloser Art, das zu sein, was sie war,

nämlich fähig, viele verschiedene Formen anzunehmen, fähig umherzuziehen, wobei Teile von ihr stets aufgehalten wurden, um nachzusehen, ob die anderen Teile mithielten. Und fähig, um weiterzuziehen. Sie verbrachte einen grossen Teil ihrer Zeit in diesem Irgendwo Anders, als Zuschauerin, Voyeurin, absolut und vollständig absorbiert, erregt, wenn sie sich ihrer eigenen Perversion näherte.

Wurde sie bei Tageslicht mit ihrer Lust konfrontiert, erlag sie ihr kaum jemals, sondern zog es vor, den desinteressierten Schlaf einer Träumerin zu schlafen. Spät abends, wenn sie dann jeweils erwachte, nahm der Tag eine Unwirklichkeit an, bereits halb erinnert durch die Nacht. In diesen Zustand hatte sie sich versetzt. Und hier wartete sie auf das, wovon sie wusste, dass es gelegentlich eintreffen musste.

Das Zimmer wurde jetzt dunkler. Das schwache Mondlicht hinter den Jalousien verschwand allmählich. In der Villa war es ruhig. Kein Laut drang vom Schwimmbad herüber. Keine Körper zeichneten sich auf dem Glas des Einwegspiegels ab, mit dem die Wände des grossen Schlafzimmers ausgekleidet waren. Kein Gelächter drang durch das schwere Schlosstor. Niemand spielte am Billardtisch.

Gerade als ihr Körper von der langen Leblosigkeit zu schmerzen begann, hörte sie, wie die Tür sich langsam öffnete. Kaum atmend sah sie zu, wie er in den Raum hereintrat, in die Schwärze, die ihm vertraut war. Er schien müde. Er griff nicht nach dem Lichtschalter, sondern bewegte sich vorsichtig am grossen, runden Bett vorbei, das normalerweise seine Aufmerksamkeit auf sich zog, wich den umherliegenden Zeitungen, Fernschreiben und sonstigen Symbolen seines Reiches aus, die, untypisch für ihn, beliebig umherlagen, um sich anzusammeln und ihn an das Verstreichen der Zeit zu erinnern. Sie wusste, dass dies sein Reich war, der Ort, an dem auch er am stärksten sich selbst war. Bald würden alle Erinnerungen aufhören. Sie würden das werden, was sie waren. Von ihrem Standpunkt aus konnte sie sehen, dass er aufgehört hatte umherzuschreiten und in Richtung des Fensters sah, in Richtung der Stadt, die er sich durch die Jalousien hindurch nur vorstellen konnte. Eine Stadt, die er nicht mehr sah. Gleich würde er sich dem Bett nähern und die Kameras einschalten, genau so wie er es früher, als er im Kino arbeitete, mit den Projektoren getan haben musste. Im Gegensatz zu damals jedoch würde dieser Film niemals enden. Sie würde unsterblich werden, ewig leben, ebenso wie die andern Frauen, die er besessen und dann demokratisch mit denjenigen geteilt hatte, die die Glanzdrucke seiner Zeitschrift konsumierten. In dieser Villa, deren einzige Funktion darin bestand, die endlose Nacht zu bewahren, würden sie für immer sein. Die einzige Frage war, wer zuerst zubeissen würde.

Sie stiess den Vorhang zur Seite und näherte sich ihm von hinten, mit ihrem Körper seinen Rücken leicht berührend. Als er sich umwandte und sie auszusaugen begann, fragte er sich wiederum, ob sie bereits tot sei oder nur so fremdartig, dass sie unmöglich existieren konnte.

(Übersetzung: Anna Kammenhuber)

Erstmals publiziert in "Just Another Asshole" Nr. 6.

JUDITH BARRY

CHOROS

The noise was over-powering. And yet she couldn't tell what made it so. It wasn't that it was impossible to hear, for when she listened selectively she could make out all the sounds, words even. And it wasn't only the acoustics, although she wasn't sure exactly where she was. But it seemed that when she didn't pay selective attention to each and every one of the sounds, that they all conspired to force their way through her ears.

It had not always been like this. Certainly, while she was waiting to go in she could still hear. Speak, too. Yet now, when she moved her mouth against the roar, nothing she could think to say would come out. In fact, when her mouth opened to push the hot air from her body out into the noise, it made only the softest of sounds, a gasp.

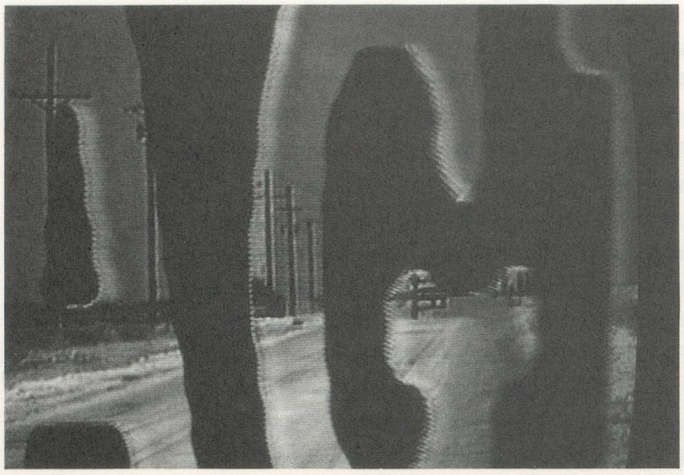
There was too much to see. All around her were others as well. Busy dodging the whistling objects that filled the air. A TV set flew by, still broadcasting the news; balls of all sizes whizzed around, each one just missing a hit; household objects – worse than home-shopping – were falling about; a vacuum cleaner hose sucked in too close to her as a toaster popped itself up and off, airborn. Moving to the left and to the right, she looked for shelter. But there was no place to go, no place to get out of the way. She didn't think that the objects were meant for any one of them, but surely they were all looking.

Deep space, so deep that it completely dimmed the edges, surrounded them with a tangible suspense. She could no longer tell which way she had come. Out of the darkness a number of forms moved. Somehow they were illuminated by lighting that followed them, traveling with them where ever they went. A large group of men were herded and were herding a smaller group of women who chanted and yelled at the men, moving rapidly towards them and then, just as quickly, away. Weaving in and out of the flying objects was an ever-increasing group of people of which she was a part. In an extreme close-up she saw that the women were crying, although she knew that she had not changed positions. The change could only be ascribed to something else.

Behind them was another group of women leading or carting a woman on a tall stand. She was balanced precariously on a beam, dashing back and forth across it so rapidly that she could not fall off. As she came to each end of the beam she shrieked. The women who were rolling her carried on a conversation among themselves in an easy way, making it seem that the beam-woman's gestures and screams were completely unimportant.

Off in the distance she could make out the shape of cities. These were cities that she might have seen before but couldn't name. As she continued to look, they ran together. First appearing in one way, then another. Sometimes a part of a building, then a window, then a whole street. And then the perspective shifted as well, dipping and whirling about in a mad kind of dance. Depositing building parts around for them to see and then casually dissolving them into something else. What she could not be sure.

Just as she was thinking, a cart carrying another woman erupted into the midst of the chanting men and women. Now she noticed that the clothes were not clothes,



JUDITH BARRY, MIRAGE, 1985, VIDEO STILL

OPPOSITE PAGE / GEGENÜBERLIEGENDE SEITE:
JUDITH BARRY, ECHO, 1986,
INSTALLATION, MUSEUM OF MODERN ART NEW YORK.
(DETAIL).

but were more like robes. She noticed this because the new woman in the cart was tearing at her garment and gesturing wildly to the ever-increasing group of people that made up the crowd of which she was a part. She was getting crushed by the bodies as they pressed against her in their attempts to get closer to this woman. The woman's hair flew about her body and fell below her waist. She touched her breasts and scratched at her skin, drawing blood with her long fingernails. And just as the blood began to roll down her body like red tears, a giant bear pushed its way through the crowd and jumped into the cart with the woman. He grabbed at her hair, tearing it out in huge hunks, and throwing it to the crowd, until she was completely bald. Now her scalp was bleeding. Then the bear lashed her to the front of the cart and chained four of the herding men to the yoke, making them pull the woman through the crowd.

While all of this was going on, household items still filled the air, and the ground they were standing on was constantly exploding with buildings and their parts. People around her were struggeling to make sounds now, so much so that the air became even more oppressively hot. She knew that she would explode very soon. The woman who was lashed to the front of the cart was now unconscious. The bear was beside itself. Catching the fastmoving stand of the beam-woman, it climbed her pole and flung itself into the air. For a moment she thought that the bear could fly. But then it caught one of the flying objects in its stomach and slowly fell to the ground. Suddenly, as the bear fell, the people found their voices and began to scream, tentatively at first, and then more loudly, until everyone was screaming uncontrollably and so loudly that she could not recognize her screams from the screams of the others. They all blended together as one.

It took a while for everyone to realize that the bear, with what looked like one of the TV sets in its stomach, had landed. When the people saw this, they gradually became quiet. The objects stopped falling and the cities disappeared. Everything became still. And she found that they were standing on a vast and grassy plain.

THIS TEXT WAS WRITTEN ESPECIALLY FOR PARKETT.

JUDITH BARRY

(Vampry . . .)

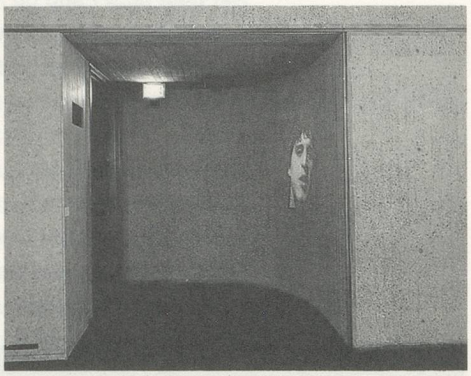
She made a place for herself in her old spot. Carefully draping the red velvet around her body, naked again. Force of habit had led her to shed her clothes. It was dark. The time of night when she could no longer tell time, when it wasn't to be considered any longer. When even time couldn't tell, this time that was timeless, she thought. It was this time that she had chosen. A time when she could be anything, claim any past, absorb any fantasy. Like this, at this time, she felt she could most be herself.

Her past didn't add up to much yet, but there was no one she wanted to be. She wasn't a special woman singled out for great achievement. She would never be a mayor or a president, a famous artist or intellectual. And the tragic women of the past didn't interest her much either. There was no one she wanted to be but herself.

She knew there were ways to dream, as a few had, carrying their private fantasies out into the world, creating empires held together by a logic not of money or territory, but of the solemn power of desire – endlessly exchangeable, yet never satiated. This desire had passed through her on its way somewhere else, as it had propelled her to another place, perhaps even here. This desire had molded her in

its imageless way to be like it was, capable of assuming many forms, capable of circulating, so that part of her was always held up, watching for the other parts to catch up, to continue circulating. She spent much of her time waiting in this somewhere else, looking on, as a voyeur, totally and completely absorbed, galvanized as she approached her own perversion.

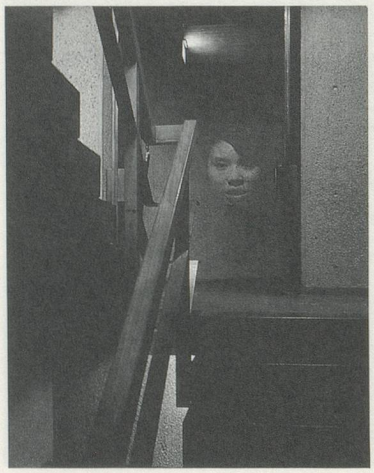
In the daylight, faced with her desire, she rarely succumbed to it, preferring instead to sleep the disinterested sleep of a dreamer. So that when late night came and she awoke, the day took on an unreality already half-remembered by the night. It was in this state that she had placed herself. In this domain that she waited for what she knew must eventually happen.



The room grew darker now. The faint moonlight from behind the jalousied windows moved off. The mansion was still. Nothing filtered through from the swimming pool, no bodies were outlined in the glass of the one-way mirror – lining the walls of the huge bedroom. No laughter seeped under the heavy chateau door. No one was playing at the billiard table.

And just as her body began to ache from remaining lifeless for so long, she heard the door slowly open. Barely breathing, she watched as he entered the room, to the blackness that was familiar. He seemed tired. He didn't reach for the lights, but moved carefully, avoiding the big circular bed that usually occupied his attention, side-stepping the litter of newspapers, teletype print-outs, and other emblems of his empire that were uncharacteristically left to accumulate and remind him of the passing of time. This was his empire she knew, the place where he, too, was most himself.

All memories would stop soon. They would become what they were. She could see from her vantage point that he had stopped pacing and was looking towards the window, towards the city that he could only image through the blinds. A city he no longer saw. Soon he would approach the bed and turn the cameras on, just as he must have wanted to do when he was an usher at the movies. But unlike then, this movie would never end. And she would be immortalized, living forever, like the other women he possessed and then democratically shared with those who consumed the glossy pages of his magazine. In this mansion whose sole function was to protect the endless night, they would be forever. The only question was who would take the first bite.



She pushed the curtain aside and came up behind him. Her body lightly touching his back. As he turned and began to suck her, he asked again if she was already dead, or just so different she couldn't exist.

Printed previously in "Just Another Asshole" Nr. 6.

JUDITH BARRY, FIRST AND THIRD / ERSTER UND DRITTER, 1986, *VIDEO INSTALLATION, The Whitney Museum of American Art New York, Biennale Exhibition, 1987.* *(Photo: Sheldan Comfert Collins)*