

The vampire of the text = De Vampir des Textes

Autor(en): **Fisher, Jean / Kammenhuber, Anna**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1987)**

Heft 13: **Collaboration Rebecca Horn**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679833>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

“ A R T I S T S
A S W R I T E R S ”
« S C H R I F T E N
V O N K Ü N S T L E R N »

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 dis-

course rests not with representation *per se* 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..." (*VAMP R Y...*). 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 genitility, 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... VAMP R Y...* (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 *VAMP R Y...* 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 heimzsuchen. 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 Simula-

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

tion von «Geschichte» und kollektiver «Erinnerung» damit verbundenen Erscheinungsformen eines vorhandenen Subjektes, das durch sozial prädeternierte 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, äussern 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

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...» (*VAMPYR...*). 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 Reminiscenz (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 psychosexuellen 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 Nostalgie-welle 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 Erinne-

rung 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... VAMPYR...* («Im Schatten der Stadt... Vampyr...», 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 Reminiscenz des Hysterischen und nach einer über das Blut verfolgaren 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 Lustausserungen 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 nie-

manden. 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 hin konnte, kein Ort, um sich zu schützen. Sie glaubte nicht, dass die Gegenstände für jemanden bestimmt waren, aber alle schauten sie.