

## Das «Ver-Sprechen» der *écriture féminine*: Hélène Cixous' Bachmann-Rezeption

von Anna Babka

«On ne sort pas indemne d'une rencontre avec le texte appelé Ingeborg Bachmann»<sup>1</sup>. Man kommt nicht unversehrt davon, wenn man sich auf Texte, die Ingeborg Bachmann genannt werden, einläßt. So könnte man diesen Satz, mit dem Hélène Cixous einen ihrer jüngsten Aufsätze zu Ingeborg Bachmann beginnt, übersetzen. Cixous läßt sich immer wieder auf Bachmann ein und dies schon sehr lange. Wie sie das tut, werde ich in meinem Beitrag, der Facetten der akademischen und literarisch-produktiven Rezeption fokussiert, in der gebotenen Kürze entfalten. Mein Text basiert auf einer ausführlichen Studie zur Rezeption Bachmanns in Frankreich im allgemeinen, zur Rezeption durch Hélène Cixous im besonderen sowie auf einem Interview, das ich mit Cixous zur Frage der «sexuellen Differenz» und zum «weiblichen Schreiben» hinsichtlich des Werks von Ingeborg Bachmann geführt habe<sup>2</sup>. Cixous' theoretische Positionen bzw. die Hintergründe dieser dekonstruktiv orientierten differenztheoretischen Ansätze, wie jene zur *écriture féminine*, leiten notwendig ein solches Thema an und ein.

### 1. *Hélène Cixous und die Theorie der sexuellen Differenz.*

In Anlehnung an die dekonstruktive und psychoanalytische Theoriebildung der 60er Jahre gehen Differenztheorien, wie die «Theorie der sexuellen Differenz» und ihre VertreterInnen, darunter Hélène Cixous, von der sprachlichen Verfaßtheit von Identität aus. Dies be-

<sup>1</sup> H. Cixous, *Au temps d'Anna*, in «Europe: Revue Littéraire Mensuelle», LXXXI, 2003, 892-893, S. 79.

<sup>2</sup> Vgl. A. Babka, *Ingeborg Bachmann in Frankreich. Zur Rezeption von Werk und Person*, Hora, Wien 1996.

dass jegliche Ausprägung kultureller Oppositionsbildung nur eine Facette der Opposition Mann/Frau darstellt.

Bekannt wurde Cixous für einen Schreib- und Denkstil, der als *écriture féminine* in die feministische Literaturtheorie einging und den sie gemeinsam mit Catherine Clément erstmals 1975 in *La jeune née*<sup>7</sup> programmatisch entfaltet. Cixous läßt die Geschlechtsidentitäten proliferieren. Sie kreiert Figurationen der Durchdringung männlicher und weiblicher Komponenten, die *she*, die Frau, als bisexuell bezeichnen. Es geht also um sie, die Frau, wohlgermerkt, denn historisch gesehen ist eher «sie» es, die bisexuell ist, war doch der Mann seit jeher darauf trainiert, eine «gloriose phallische Monosexualität» aufrechtzuerhalten<sup>8</sup>. Cixous proklamiert eine «andere» Bisexualität und begreift diese als Möglichkeit, innerhalb des «Selbst» beide Geschlechter zu integrieren. Von diesem kreativen Ort aus, der Multiplizität, Vielfalt und Offenheit verspricht, soll die Frau schreiben, soll sie «sich» schreiben: «Write yourself: your body must make itself heard»<sup>9</sup>. Das Sich-Schreiben und das Erschreiben des Selbst ist notwendig, ist ein Gegenentwurf zur phallogozentristischen Ordnung. Wenn nämlich die Zeit der Befreiung der Frau gekommen sein wird, so Cixous, dann wird es die Erfindung eines neuen Schreibens sein, «that will allow her to put the breaks and indispensable changes into effect in her history»<sup>10</sup>.

Die *écriture féminine* wird hier gleichsam zum Heilsversprechen für eine bessere Zukunft, für eine unzensierte Beziehung der Frau zu ihrem Körper, ihrer Sexualität, für einen Zugang zu ihren eigenen Kräften. Genau dieser Zug der Reifizierung des Weiblichen – neben der überwältigenden Metaphorizität, die dieses Heilsversprechen mit sich bringt – ist in der Cixous-Rezeption umstritten. Insbesondere von dekonstruktiven FeministInnen wird Cixous eine Tendenz zum Essentialismus unterstellt<sup>11</sup>.

## 2. Hélène Cixous im Interview: Ingeborg Bachmann und die «Poetik der sexuellen Differenz».

Im Fokus meiner Recherchen stand die Korrelation der theoretischen Konzepte Cixous' mit Ingeborg Bachmanns Schreibpraxis. Ein

<sup>7</sup> H. Cixous-C. Clément, *La jeune née*, Union Générale d'Éditions, Paris 1975.

<sup>8</sup> Vgl. H. Cixous, *Sorties: Out and Out* a.a.O., S. 93.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 103.

<sup>10</sup> Ebenda.

<sup>11</sup> A. Babka, *Kommentar zu Cixous, H. (1997): «Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays», in produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung*, 2003.

Frage A.B., an welchen sprachlichen Merkmalen die Poetik der sexuellen Differenz faßbar wird.

Antwort H.C.:

Das, was sie in jedem Moment ihres Schreibens sichtbar macht weil sie eine Poetin ist, ist die Einschreibung unzähliger Variationen, Transformationen [...]. Ja, sie ist exakt eine Repräsentantin dessen, was man eine Poetin der sexuellen Differenz nennen könnte, das heißt, das Spiel in und mit der Sprache, mit all ihren Mysterien, nicht der Sexualität sondern der Differenz, also dessen, was sich zwischen dem einen und der anderen abspielt. Ich meine, daß die Erzählung *Simultan* ein perfektes Beispiel dafür ist<sup>13</sup>.

Es ist also das Spiel «mit» und «in» der Sprache, in der alle Ausformungen zwischenmenschlicher Interaktion aufgehoben sind. In Cixous' Analyse wird die *différence sexuelle* mit der Poetik Bachmanns enggeführt und sie erkennt in Bachmann eine ihrer perfekten Repräsentantinnen.

Frage A.B. nach der Existenz einer *langage féminin* in Bachmanns Werk:

Antwort H.C.:

Ich möchte das so nicht sagen. Das ist eine Sache, der ich enorm mißtraue, weil man dafür wissen müsste, was das «Weibliche» eigentlich meint. Ich denke nicht, dass man von einer weiblichen Sprache sprechen kann. Ich denke nicht, dass man von einer puren weiblichen oder männlichen Sprache sprechen kann, ich denke aber, dass sie [Bachmann] ein sehr starkes Bewußtsein diesbezüglich hat. Diese Frage spielt sich nicht auf dem Niveau der Sprache ab, vielmehr geht es auf dem Niveau einer soziokulturellen Analyse um die unendliche und gegenwärtige Tragödie des Schicksals der Frau, die der Frauenfeindlichkeit schutzlos ausgesetzt ist. Sie sagt es die ganze Zeit und das ist selten genug. Man muß sagen, daß eine so große Schriftstellerin selten offen für so eine Frage ist<sup>14</sup>.

Ob diese Sprache nun eine weibliche sei, eine *langage féminin*, läßt sich so einfach nicht klären – im Gegenteil, einer solchen Suggestion begegnet Cixous mit Mißtrauen, auch hinsichtlich der Definition dessen, was «Frau sein», was «weiblich sein» eigentlich bedeutet. An dieser Stelle sieht sie davon ab, diese Fragen auf dem Niveau der Sprache anzusiedeln und verweist auf deren soziokulturelle Implikationen. Daß sich Bachmann diesen Fragen überhaupt gewidmet hat, sei ein Ausnahmefall und unüblich für «große PoetInnen».

Frage A.B. nach feministischen Implikationen in Bachmanns Werk.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 121 [dt. Ü. A.B.].

<sup>14</sup> Ebenda [dt. Ü. A.B.].

## Antwort H.C.:

Das ist banal und das habe ich versucht, zu sagen. Ich denke, dass sie sich deutlich ausdrückt in dieser Hinsicht und das ist außergewöhnlich, weil sie das schon vor 30 Jahren gemacht hat, weil sie sich schon damals zum Krieg zwischen Frauen und Männern geäußert hat. Das ist eine feministische Position. Zumindest können die «einfacheren» [weniger theoriegeleiteten] Feministinnen dahingehend argumentieren, dass sie Partei für sie ergreift. Aber das, das ist eine Frage der Zeit, in der sich so etwas abspielt. Das heißt, dass der selbe Text, wäre er vor hundert Jahren geschrieben worden oder erst in hundert Jahren, nicht notwendig als feministisch gelten würde. Es ist unser Zeitalter, das sich dieses feministischen Codes bedient. Es ist wirklich einzig eine datierte und codierte Sichtweise der Dinge; Bachmann geht weit über eine solche reduzierte Sichtweise hinaus<sup>15</sup>.

Hier wird Cixous' kritische Positionierung gegenüber «dem» Feminismus ersichtlich, den sie zwar einerseits in Zügen bei Bachmann festmacht, den sie jedoch nicht als festgeschrieben im Werk, sondern als zeitlich eingeschränkte Sichtweise im Gegensatz zur überzeitlichen Bedeutung des Bachmannschen Oeuvres sehen möchte. Die feministischen Lektüren wären kodierte Sichtweisen mit «Ablaufdatum», wie Cixous interpretiert werden kann. Bereits Toril Moi konstatiert in ihrem bedeutenden Text *Sexus, Text, Herrschaft*, in dem sie eine maßgebliche Analyse von Cixous' Werk vornimmt: «Sie [Cixous] befürwortet noch nicht einmal feministische analytische Diskurse; schließlich ist sie die Frau, die zunächst offen erklärte: "Ich bin keine Feministin"»<sup>16</sup>. Moi relativiert insofern, als sich Cixous' Ablehnung nicht auf die Frauenbewegung beziehen würde, da sie diese von der «statischen Strenge» des Feminismus differenziere. Gerade diese Analyse Moirs trägt nicht wirklich zur Klärung bei, müsste hier doch erst definiert werden, von welchen Feminismen die Rede ist. Ein gewisser, politisch motivierter «strategischer Feminismus»<sup>17</sup>, einer, der auf der Wesenhaftigkeit der Frau beharrt, wenn es um politische Ziele geht, kann auch bei Cixous, der Mitstreiterin der 68er Bewegung und Mitbegründerin und Mitgestalterin der Universität Paris VII Vincennes (gemeinsam mit Michel Foucault, Gilles Deleuze und anderen), festgemacht werden. Insgesamt entziehen sich sowohl Person als auch Werk der Hélène Cixous eindeutigen Zuschreibungen und Schemati-

<sup>15</sup> Ebenda, S. 122 [dt. Ü. A.B.].

<sup>16</sup> T. Moi, *Sexus, Text, Herrschaft: Feministische Literaturtheorie*, Zeichen und Spuren, Bremen 1989, S. 122.

<sup>17</sup> Vgl. zu diesem Begriff: G. Chakravorty Spivak, *Setting to Work (Transnational Cultural Studies)*. Interview by Peter Osborne, in P. Osborne (Hg.), *A Critical Sense (Interviews with Intellectuals)*, Routledge, London 1996, S. 205.

sierungen. Cixous ist eine Theoretikerin der «Theorie der sexuellen Differenz», die sich der Reflexion von Geschlechtlichkeit verschrieben hat und in deren gedanklichem Zentrum die sexuelle und geschlechtliche Ambivalenz steht sowie die sprachliche / poetische Konstruktion von Identität.

## 3. Hélène Cixous' universitäre Arbeit an und mit Bachmann.

Der Reflexion von Geschlechtlichkeit sowie der sprachlichen - poetischen Konstruktion von Identität widmet sie sich auch als Ordinaria für *Études Féminines* an der Universität Paris VIII, Vincennes. Dort lehrt Cixous seit 1974 zur *Poétique de la Différence Sexuelle*. Als Teil der sogenannten akademischen Rezeption durch Cixous ist Bachmanns Werk, entsprechend der Verfügbarkeit in französischen Übersetzungen, wiederkehrender Bestandteil ihrer Seminare, die eine Besonderheit kennzeichnet. Cixous' Ausführungen innerhalb dieser Seminare, die sie jeweils mit kleinen Vorlesungen einleitet, werden als verschriftlichte Tonbandaufnahmen archiviert. Aus diesen Aufzeichnungen wird die intensive Auseinandersetzung Cixous' mit Bachmann deutlich. Mit einem kurzen Beispiel aus einem Seminar aus dem Jahr 1992 möchte ich Stil und Vorgehensweise illustrieren.

Wie es ihre theoretische Orientierung nahe legt, interessiert sich Cixous vor allem für die sprachliche Verfaßtheit der Texte von Bachmann, für ihre Poetik und zugleich dafür, wie eben diese Verfaßtheit mit der Hervorbringung von Identität korreliert. In einer Diskussion und Interpretation des Gedichts *Wie soll ich mich nennen / Comment dois-je m'appeller* erkennt sie bereits in der ersten Strophe ein Ensemble von, wie sie es nennt, gleitenden Metamorphosen, von gleitenden Sujets [«ensemble de métamorphoses glissantes, de glissements du sujet»]. Diese Formation verhindert, daß das Sujet, das im Französischen sowohl Individuum, Subjekt als auch Thema und Gegenstand bedeutet, gefaßt werden könnte – das Sujet ist immer schon dabei, den Lesenden und den Interpretierenden zu entgleiten, zu entkommen [«le sujet est en pleine échappée»]<sup>18</sup>. Was auf dem Spiel steht ist jedoch weniger die Frage «wie ich mich nennen soll» oder «wer ich bin». Vielmehr fokussiert Cixous das «ich» im Text – das «je» und dieses

<sup>18</sup> H. Cixous, *Archives du Séminaire d'Hélène Cixous*. Tonbandaufnahmen der Seminare von Hélène Cixous, aufgezeichnet und transkribiert von M. Sandré, Paris (unveröffentlicht), Seminar vom 7. 12. 1991.

«ich» steht in Frage, «ce je est en question», wie sie interpretiert<sup>19</sup>. Die Frage der Identität wird ins Unendliche suspendiert, so Cixous, und sie zitiert und paraphrasiert Bachmann: «J'étais un arbre, puis oiseau, puis peut-être qu'il y a eu retour à la tombe, et à nouveau libération, le mouvement du sujet est un mouvement de tentative de fuite»<sup>20</sup>. Die Bewegung des Subjekts ist ein von permanenten Metamorphosen gekennzeichnete Fluchtversuch, der nicht abschließbar ist. Das Problem des Namens und des Benennens ist eng korreliert mit einer Festbeschreibung von Identität, die Sprache Bachmanns ist eine auf der Flucht, zugleich auch eine der Freiheit. Cixous' theoriegeleitete Interpretation entlang der Frage des Namens liest sich literarisch und endet selbst wieder im «Mysterium Sprache»: «A partir du moment où je rentre dans le monde de la nomination, c'est fini, je suis arrêté, nommé, désignable, mais ce n'est pas fini, parce que paradoxalement tout ceci est écrit dans une langue». Der Name benennt, er fixiert, arretiert und zieht eine Grenze; doch in dem Maße, in dem er in eine Sprache eingeschrieben ist, die im Sinne Saussures als eine Struktur bestimmt werden kann, in der jedes Element immer nur durch das bestimmt ist, was es nicht ist, ist es unmöglich ihn abschließend zu fixieren. Letztendlich findet Cixous noch eine Sprache «unter» der deutschen Sprache der Ingeborg Bachmann («sous la langue»), nämlich die Sprache der Musik, «qui nous est indiquée, qui nous est pointée à un certain moment par un jeu de mots»<sup>21</sup>. In einem bestimmten Moment tritt die Musik auf, durch ein Wortspiel, ein «Spiel der Worte», das wörtlich genommen auf den musikalischen Charakter der Worte verweist, die eben «gespielt» sind.

Komplex aber auch spielerisch, präziser «wortspielerisch», verlaufen Cixous' Interpretationen von Bachmann und folgt man ihren Ausführungen so kann man nicht umhin ihr Recht zu geben, wenn sie darauf insistiert, daß es die Sprache ist, die unser Atem ist, unsere Quelle und unsere Freude aber auch unsere stärkste Waffe: «[L]a langue qui est notre respiration même, notre source, notre joie, est aussi une belle salope, c'est avec la langue qu'on tue et qu'on commence part tuer [...]»<sup>22</sup>. Selbst töten kann diese Waffe Sprache, wobei Cixous eng entlang roter Fäden denkt, die Bachmanns Werk leitmotivisch durchziehen.

<sup>19</sup> Ebenda.

<sup>20</sup> Ebenda.

<sup>21</sup> Ebenda.

<sup>22</sup> Ebenda, Seminar vom 14.3.1992.

### 5. Hélène Cixous' Roman *L'Ange au Secret*.

In *L'Ange au secret*, einem Aspekt der produktiven Rezeption Bachmanns durch Cixous, existiert ein vollständiges Kapitel, das *Il y a quelqu'un qui a tué Ingeborg Bachmann* heißt. In dieses Kapitel montiert Cixous mittels intertextuellen Einschüben leicht verfremdete Textstellen bzw. biographische Allusionen<sup>23</sup>. Erstere sind zum Teil plakative, leicht identifizierbare Referenzen. In manchen Fällen erfolgen die Hinweise offen unter Bezugnahme auf ein namentlich genanntes Werk. Mit einigen wenigen Originalbelegen gefolgt von meinen Übersetzungen möchte ich Cixous' Vorgangsweise im Vergleich zu einer Textpassage aus *Malina* illustrieren:

Elle qui avait lu tous les contes et les drames, elle qui connaissait la fin de chaque histoire [...]»<sup>24</sup>.

[Sie, die alle Erzählungen und Dramen gelesen hat, sie die jedes Ende von jeder Geschichte kannte]

[M]oi qui ai lu tous les livres [...], qui ai pratiqué l'histoire et la philosophie, la médecine et la psychologie, [...] j'écrirai ce livre [...]. Ivan dit: Espérons que ce sera un livre qui finit bien»<sup>25</sup>.

[Ich, die alle Bücher gelesen hat [...], die die Geschichte praktiziert hat und die Philosophie und die Medizin [...] Ich werde dieses Buch schreiben [...] Ivan sagt: Hoffen wir, dass es ein Buch ist, das gut ausgeht]»<sup>26</sup>.

Die Anspielung auf das «Ich», in *Malina*, das alle Bücher gelesen hat ist bei Cixous offensichtlich. Cixous verändert wenig und eher spielerisch – das Personalpronomen wendet sie vom «ich» zum «sie», den Sammelbegriff «Bücher» spezifiziert sie, aus dem aktiven «ich», das die Geschichte «praktiziert» wird ein passives «ich», das Geschichte nur kennt, dafür aber anders, nämlich als «Enden jeder Geschichte». In umfangreicheren Zitaten wäre noch zu zeigen, daß sich

<sup>23</sup> Der Begriff wird hier verstanden als «markierte Intertextualität», d.h., daß die AutorInnen sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt sind, sondern auch von den RezipientInnen erwarten, daß sie diese Beziehung zwischen ihren eigenen Texten und anderen Texten als von den AutorInnen intendiert und als wichtig für das Verständnis des Textes erkennen. Vgl. U. Broich, *Formen der Markierung von Intertextualität*, in U. Broich - M. Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Niemeyer, Tübingen 1985, S. 31.

<sup>24</sup> H. Cixous, *L'Ange au secret*, Des Femmes, Paris 1991, S. 200.

<sup>25</sup> I. Bachmann, *Malina*, traduit de l'allemand par Ph. Jaccottet, Seuil, Paris 1973, S. 66.

<sup>26</sup> Dt. Übersetzung A.B.; Cixous verwendet Jaccottets Übersetzung, die dem Original nicht immer vollständig entspricht; vgl. I. Bachmann, *Malina*, in «*Todesarten*»-Projekt, hrsg. von M. Albrecht und D. Götsche, unter d. Leitung von R. Pichl, Bd. III.1., München: Piper, 1995, 372-3: «[...] alles gelesen [...] Geschichte und Philosophie, Medizin und Psychologie getrieben, [...] Ich werde dieses Buch [...] schreiben. [...] Ivan sagt: Hoffen wir, daß es ein Buch mit gutem Ausgang wird».

Cixous auch den Rhythmus der Bachmannschen Sprache annähert. Die Erzählung *Undine geht* bzw. die Geschichte von Jan und Jennifer aus dem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* läßt Cixous ebenfalls in ihren Text einfließen. *Undine geht* erwähnt sie namentlich, für das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* evoziert sie als Referenz die Stadt New York und pointiert die Liebe, die profunde, verzehrende und in der Konsequenz tödliche:

Lieben bis in die Kerne der Knochenzellen, bis zum Skelett, bis in die Nervenkanäle [...]. Ich will dich kennen(lernen), erregten sie einander, ich will dein Salz kosten, ich will die Knochen deiner Seele lieblosen, brachten sie einander in Leidenschaft, verrückt vor Appetit<sup>27</sup>.

Ach, ich erinnere mich, da oben, in der 47. Etage, wir waren Lämmer, Wölfe, Fische, Tiger [...] mit einer unersättlichen Notwendigkeit, uns kennenzulernen<sup>28</sup>.

Der Hinweis auf die «47<sup>e</sup> étage» lokalisiert die Ereignisse zusätzlich. Mit dem Erreichen der höchsten Etage im Hotel (bei Bachmann ist es die 57.) erreicht die Liebe des Paares ihren Zenit – darauf folgt unausweichlich der Tod. In *Der gute Gott von Manhattan* ist es die Frau, Jennifer, die stirbt. In Cixous Text ist es «Ingeborg», die stirbt, am lebendigen Leib verbrennt:

Sie brennt lebendig aber sehr langsam. Das Feuer braucht Jahre, um sie zu verschlingen. Das ist ein besonders entsetzlicher Todeskampf. Die Liebe, die in ihrem Blut verbreitet war, verlangsamte die Verbrennung. Sie wollte schnell sterben. Aber es waren zu viele kostbare Mineralien da, zuviel Licht, zu viele übermenschliche Substanzen. Es war also der längste und der mörderischste aller Morde<sup>29</sup>.

Die biographi(sti)schen Bezüge durchdringen den Text prominent und wirken sogar titelgebend. Der Mörder wird nicht genannt – Bachmann-Leserinnen werden ihn leicht erkennen.

In ihrer kritischen Lektüre von *L'Ange au secret* klassifiziert Françoise Rétif den Text zum einen als zwischen Fiktion und Essay

<sup>27</sup> Cixous, *L'Ange au secret* a.a.O., S. 201: «Aimer jusqu'aux noyaux des cellules osseuses, jusqu'aux squelettes, jusqu'aux canaux nerveux [...]. [J]e veux te connaître, s'énervent-ils, je veux goûter ton sel, je veux caresser les os de ton âme, s'enrageaient-ils, fous d'appétit» [dt. Ü. A.B.].

<sup>28</sup> Ebenda: «Ah, je me souviens, là-haut au 47<sup>e</sup> étage, nous fûmes des agneaux, des louves, des poissons, des tigres [...] dans une nécessité insatiable de connaissance» [dt. Ü. A.B.].

<sup>29</sup> Ebenda, S. 205: «Elle brûle vive mais très lentement. Le feu met des années à la dévorer. C'est une agonie particulièrement atroce. L'amour qui était répandu dans son sang, ralentit la combustion. Elle voulait mourir vite. Mais il y avait tant de minéraux précieux, tant de lumière, tant de substance surhumaine. Ce fut le plus long et le plus assassin des assassinats» [dt. Ü. A.B.].

oszillierend, womit sie wohl die realen Bezüge zum Ausdruck bringen will, zum anderen spricht sie interpretierend von einer «Recherche», deren Ziel es ist, besser zu verstehen, was eine poetische Kreation ist<sup>30</sup>. Diese Recherche, diese schwierige, verzweifelte Suche, sei, so Rétif, Cixous nicht anders möglich als zusammen mit «Engeln». Diese «Engel» würden die Autorin auf dem Weg durch den imaginären Raum «flankieren». Sie seien die bevorzugten Führer und würden ihr den Mut verleihen, «weiterzugehen, hinein in den dunklen Schlund», da sie selbst schon ähnliche Wege gegangen wären und die selben Dinge gesucht hätten<sup>31</sup>. Bachmann ist in Cixous' Text einer der «Engel», die sie begleiten, neben anderen wie Anna Achmatova, Clarice Lispector und Thomas Bernhard. Cixous' «*chemin du secret*», «der geheimnisvolle Weg», sei, so Rétif, auch ein «*chemin du feu*» und so würde es nahe liegen, diesen «Weg des Feuers» gemeinsam mit Bachmann zu gehen. Rétif kritisiert die mythenbelasteten Anspielungen auf das Leben Bachmanns, die Cixous' Text durchziehen und die als eine der Tendenzen von Cixous' Bachmann-Rezeption festgemacht werden können.

#### 6. «Versprochen» –

*wir werden nicht unversehrt davon kommen!*

Der kurze Querschnitt durch die Rezeption macht eines deutlich: Hélène Cixous hat sich verdient gemacht um die Rezeption Bachmanns in Frankreich. Wie niemand sonst arbeitet sie kontinuierlich und mit Emphase an und über Bachmanns Werk. Was die Frage und das Versprechen der *écriture féminine* betrifft, so wird deutlich, daß das Versprechen zwar manches einlöst, oftmals jedoch «verspricht» das Versprechen nicht nur, sondern «verspricht sich». Wie in der Einleitung schon angeschnitten, kann Cixous sich häufig nicht wirklich entscheiden, ob nun das «weibliche Schreiben» tatsächlich unabhängig vom biologischen weiblichen Körper ist, wie sie es in *Die unendliche Zirkulation des Begehrens* formuliert, oder ob «das Schreiben vom Körper [kommt] [...]; wenn es mit dem eigenen Körper in Beziehung steht, läßt der Körper etwas durch, schreibt etwas ein [...]. Das Schreiben ähnelt deinem Körper und ein Frauenkörper funktioniert

<sup>30</sup> F. Rétif, *Il y a quelqu'un qui a tué Ingeborg Bachmann: Bachmann vue par Cixous dans «L'Ange au secret»*, in «Austriaca», 36, 1993, S. 77.

<sup>31</sup> Ebenda.

Schreibweisen und Gattungskonventionen, für das «Frau-Schreiben» und den «Körper-Schreiben» – Ingeborg Bachmann brachte ihr das ewig lodernde Feuer, das geheimnisvoll(e) Wege säumt, leuchtet und verzehrt zugleich und möglicherweise für ähnliches steht. Die Stimmen beider dieser «Engel» sind wohl für Cixous wie «Hände, die unseren Seelen nahe kommen [...]»<sup>35</sup>. Mit der Wiederholung eines Satzes aus Ingeborg Bachmanns Buch *Malina*, das den «geheimnisvollen Engel» inspiriert hat, möchte ich meine Überlegungen ausklingen lassen: «Hoffen wir, daß es ein Buch mit gutem Ausgang wird»<sup>36</sup>. Hoffen wir, daß noch viele Bücher der Hélène Cixous gut ausgehen und ihre Leserschaft erreichen, denn dann wird uns auch immer wieder ein Stück der Bachmannschen Poetik erreichen. Es wird, soviel kann versprochen werden, ein Zusammentreffen sein, aus dem wir nicht unversehrt davontreten werden!

<sup>35</sup> H. Cixous, *Die Orange leben*, in Dies., *Weiblichkeit in der Schrift*, Merve, Berlin 1980, S. 113.

<sup>36</sup> Bachmann, *Malina* a.a.O., S. 373.