GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Helene Cixous: Ein Interview

Cixous, Hélène; Maier, Ina

1995

https://doi.org/10.25595/3976

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Cixous, Hélène; Maier, Ina: *Helene Cixous: Ein Interview*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 1 (1995) Nr: 1, 121–132. DOI: https://doi.org/10.25595/3976.

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Hélène Cixous: ein Interview*

Ina Maier

*Übersetzung: Barbara Hasenmüller***

Ina Maier: In Ihren Texten scheint Wahnsinn, oder genauer gesagt Wahnsinn von Frauen ein recht häufiges Motiv zu sein, und ich finde, daß dies besonders für *Le livre de Promethea* zutrifft, das ein Buch der Liebe, der Leidenschaft, des Hasses – und des Wahnsinns ist.

Das gleiche gilt für den kürzlich erschienenen Text *Il y a quelqu'un qui a tué Ingeborg Bachmann.* Wahnsinn, Verzweiflung und Tod stehen ganz im Mittelpunkt der Erzählung. Oder auch in *Portrait de Dora* ist die Hysterie von Dora Teil des Theaterstückes.

Mich würde interessieren, was Wahnsinn für Sie ist. Gibt es hierbei einen speziell weiblichen Aspekt?

Hélène Cixous: Also erst einmal, weiß ich das? *Dora* kann man nicht mit dem Rest vergleichen, denn *Dora* ist die Geschichte über einen Fall von Hysterie und Hysterie ist mit Wahnsinn nicht gleichzusetzen. Es ist eine Neurose und außerdem eine veraltete Neurose. Ich glaube, daß Hysterie seit der Zeit Freuds einen anderen Stellenwert hat. Und wenn Sie von Wahnsinn sprechen, beziehen sie sich auf etwas anderes, zumindest was meine Texte betrifft. Ich meine, nun, ich glaube, daß wir, die normalen Leute, die Gesellschaft, unter dem Begriff Wahnsinn all das verstehen, was sterblich ist. Ich könnte sagen, daß die Liebe, die wirkliche Liebe, die es in der Realität fast nie, aber die es in Wirklichkeit gibt, wahrscheinlich von den meisten Leuten, die in der Realität leben, als Wahnsinn bezeichnet wird. Hierzu könnte ich auf ein Beispiel hinweisen, das alle kennen, und das ist der Fall Abrahams...

Wenn Sie an *Furcht und Zittern* von Kierkegaard denken, das ist ein überragendes Buch. Das Buch eines Philosophen, der eben von dieser Beziehung des Menschen zu Gott spricht, indem er den biblischen Satz zitiert: man liebt mit Furcht und Zittern. Und Kierkegaard erzählt in zehn verschiedenen Versionen die Geschichte Abrahams, den Gott auffordert: „Opfere mir deinen Sohn, deinen einzigen Sohn, den Sohn, den du liebst." Und was macht Abraham? Am Morgen sattelt er seinen Esel, nimmt seinen Sohn Isaac, den er liebt, um ihn Gott zu opfern. Er sagt niemandem, was er vorhat, weder seiner Frau Sarah,

noch seinen Dienern, noch Isaac. Wenn er einem Menschen erzählen würde, daß Gott von ihm verlangt hat, seinen einzigen Sohn zu töten, würde man ihn für wahnsinnig halten; man würde sagen, daß er ein Verbrecher sei. Also ist diese Tat Abrahams eine absolute Tat, aus der Sicht des Absoluten betrachtet, das heißt zwischen Abraham und Gott, die nicht die gleiche Sprache sprechen. Gott spricht nicht unsere Sprache, doch gibt es etwas unausgesprochenes, eine Abmachung, aber wenn man diese göttliche Ebene verläßt und sich auf der menschlichen befindet, dann hält man die Tat Abrahams für verrückt.

Genau das verstehe ich unter Wahnsinn, die Möglichkeit eines erhabenen Verständnisses mit dem anderen, in den man ein erhabenes Vertrauen hat und dieses Verständnis kann man der Gemeinschaft nicht erklären.

Wenn die Gemeinschaft dies wüßte, würde sie sagen: „Ihr seid verrückt! Genau das passiert in der Liebe. Diese Liebe, die wirkliche Liebe, nicht die kurze vorübergehende, sondern die ganz große Liebe, die zwischen zwei Wesen entsteht und nur durch die Möglichkeit des Todes verbunden ist, diese Beziehung wird von einer dritten Person als wahnsinnig angesehen. Es ist eine Beziehung des Opferns, eine Beziehung der totalen Aufgabe, des absoluten Einsatzes, eine blinde Beziehung. Es ist eine Beziehung, die alles absolut bejaht. Sie kennen das Ende der Geschichte, sie geht gut aus, es gibt ein Happy-end. Aber dieses Happy-end ist nicht vorauszusehen. Wenn Abraham wüßte, daß Gott seinen Sohn retten würde, würde er nicht dieses Opfer bringen.

Ina Maier: Und der Tod...

Hélène Cixous: Der Tod ist da.

Ina Maier: An einer Stelle sprechen Sie von dem Erfahren der Sterblichkeit.

Hélène Cixous: Auf jeden Fall.

Ina Maier: Gehört das immer zur Liebe und zum Wahnsinn?

Hélène Cixous: Ich würde das Wort Wahnsinn nur als Metapher oder Synonym benutzen. Als Synonym des Elans des Guten, das man im Absoluten entwickelt.

Ina Maier: Ich habe mich immer gefragt, warum in Ihren Texten der Tod überall vorkommt? In *Le livre de Promethea* ist der Tod allgegenwärtig, Liebe und Tod sind immer gleichzeitig präsent.

Hélène Cixous: Weil ich ganz einfach glaube, daß diese zwei Themen nicht voneinander zu trennen sind. Nicht daß ich glaube, daß die Liebe zum Tod verurteilt ist, auf keinen Fall, aber die Liebe gibt uns die Sterblichkeit. Das bedeutet, solange wir uns nicht lieben, sind wir unsterblich. Denn wir sind Menschen, das heißt, wir leben unser Leben, wir möchten nicht das Ende, nie, wir wissen nicht, was das ist, der Tod. Wir machen nicht die Erfahrung des Todes.

Wir leben als Unsterbliche. Und dann kommt eines Tages der Tod. Er kommt, aber nicht zu uns. Wenn wir tot sind, sind wir tot. Die Liebe läßt uns die Sterblichkeit erfahren, das heißt, wenn es einen anderen gibt – denn das ist natürlich das Gesetz der Liebe – die uns Leben gibt. Wenn ich dich liebe, gibst du mir Leben, aber wenn du mir das Leben gibst, kannst du mir auch den Tod geben. Du gibst mir das Leben, soweit du es mir geben kannst, aber gerade dann entsteht die Möglichkeit des Sterbens. Und das, was ich da sage, ist banal, ich meine, jede Mutter weiß das. Wenn man Mutter ist, beginnt man zu entdecken, daß der Tod existieren kann, daß er herumschleicht. Und in einer Liebesbeziehung ist das genauso.

Die Liebesbeziehung ist eine Beziehung mit einem Gott. Gott als Idee; ich spreche hier nicht von Religion. Es ist etwas wundersames. Plötzlich gibt es einen anderen, der schenkt, aber es kann kein Geschenk geben, das nicht auch eine andere Seite hat, und das ist die Abwesenheit das Geschenkes.

INA MAIER: Sie sprechen hier also von einer konkreten Liebe, das heißt der Liebe zwischen zwei Personen, aber auch gleichzeitig von einer metaphysischen Liebe.

HÉLÈNE CIXOUS: Ja. Ich würde dieses Wort nicht gerade hier benutzen, aber das Wort 'absolut' habe ich vorhin absichtlich gewählt. Auf jeden Fall kann es nur diese Liebe geben, eine Liebe, die relativ ist und die zurückbehält; eine Liebe, die sich ein wenig zurückhält, (was bei den meisten Liebesbeziehungen der Fall ist), ist nur eine kleine Liebe.

Es ist eine solche Liebe, die Abraham zu Gott hatte, hier beginnt das Risiko des Todes, denn einerseits gibt der andere alles und andererseits gebe ich mich ganz dem anderen hin, ohne Einschränkung. Wenn ich mich nicht ganz hingebe, ist es keine Liebe. An diesem Punkt gibt es die individuelle Verschlossenheit nicht mehr. Und hier kann natürlich der Tod eintreffen.

Wenn Sie also wollen, ist der Tod für mich nicht etwas krankhaftes, kein krankhafter Gedanke, überhaupt nicht; er ist einfach nur da wie ein menschlicher Zug, der von der Gesamtheit der Gesellschaft verneint und abgelehnt wird – mit Ausnahme derer, die den Tod als Möglichkeit und als Teil des Lebens und natürlich als Höheres des Lebens akzeptieren. Dies würde also vom gemei-

nen Sterblichen, wie man sagt, der in Wirklichkeit der gemeine Unsterbliche ist, Wahnsinn genannt!!! Die Leute mögen die echte Liebe nicht. Sie wissen ganz genau, daß sie gefährlich ist und darauf haben sie überhaupt keine Lust.

INA MAIER: Weil das zu viel erfordert?

HÉLÈNE CIXOUS: Ja, natürlich, natürlich.

INA MAIER: In Ihrem Vorwort zu der französischen Ausgabe des Buches von Phyllis Chesler *Women and Madness* handelt es sich um etwas ganz anderes. Hier ist es wirklich die Krankheit bzw. das, was man Krankheit nennt, das man als Machtmittel benutzt hat.

HÉLÈNE CIXOUS: Ganz genau. Ja, und ein anderer Fall dieser Kategorie wäre *Dora* und alle anderen Fälle, die Freud beschrieben hat. Aber ich finde nicht, daß das in der heutigen Zeit noch einen so wichtigen Stellenwert hat. Das ist zu Ende, die Zeit, in der die Frauen den Männern zur Verfügung standen. Man findet dies natürlich noch in bestimmten Familien und bestimmten Kulturen, aber in der entwickelten Kultur des Westens mit einem starken Feminismus gibt es das nicht mehr. Der Wahnsinn der Frau ist ein Phänomen besonders des 19. Jahrhunderts. Die Frauen waren eingeschlossen, die Sehnsüchte der Frauen wurden zerstört, all die Sachen, von denen man weiß, die natürlich die ganzen krankhaften Phänomene hervorgerufen haben, die man kennt.

Aber ich unterscheide streng zwischen dem pathologischen Wahnsinn, der in die Anstalt führt und dem, was man heute Wahnsinn nennt und was man in Zukunft Wahnsinn nennen wird. Auf diese Weise definiert man etwas, was man selbst nicht wagt. Dies würde den sogenannten 'guten Menschenverstand' erforden, die Vernunft, etc. Das sind dann Fragen des Einsatzes.

INA MAIER: Da muß ich gerade an die Hypothese von Christina von Braun denken, die sagt, daß Anorexie im 20. Jhd. das gleiche Phänomen wie die Hysterie im 19. Jahrhundert ist.

HÉLÈNE CIXOUS: Ja, das ist möglich. Nicht des 20. Jahrhunderts, aber sicherlich ist es ein Symptom unserer Zeit.

INA MAIER: Aber hier sind wir doch wieder bei den Krankheiten, oder nicht?

HÉLÈNE CIXOUS: Oh ja, und das ist etwas ganz anderes. Und übrigens sage ich ihnen ganz ehrlich, daß der pathologische Wahnsinn mit seinen ganzen Formen mich nicht interessiert. Er interessiert mich nicht, weil er durch bestimmte zerstörerische und selbstzerstörerische Einflüsse eingeschränkt ist. Dora und meine Texte sind zwei verschiedene Sachen.

INA MAIER: Die drei Texte, die ich angesprochen habe, zeigen also drei verschiedene Aspekte?

HÉLÈNE CIXOUS: Ja, dasselbe Wort gilt für diese Bereiche, aber es ist überhaupt nicht das Selbe.

INA MAIER: Ich habe zu Beginn gesagt, daß mir auffiel, wieviele andere Autoren und andere Texte in ihren eigenen Texten vorkommen. Zum Beispiel Claire Lispector oder Thomas Bernhard, die ich in *Jour de l'an* entdeckt habe. Oder aber Kleist, antike und christliche Mythen. *Le livre de Promethea* ist ja wirklich voll von Anspielungen. Ich wage sogar die Hypothese, daß die Erzählung sich durch diese Dialoge in Bewegung setzt und daß dadurch ein Fluß von Texten entsteht, die sich unterhalten und ein Text, der sich ständig verwandelt. Was ist dann also Intertextualität? Man spricht in letzter Zeit häufig davon, man spricht auch von Postmoderne und Parodie.

HÉLÈNE CIXOUS: Ich denke nicht, daß ich einer allgemeinen Bewegung angehöre. Es gibt Bücher, in denen für mich keine Intertextualität enthalten ist. Außerdem ist das auch ein Wort, das ich nicht benutze, weil ich nie das Gefühl habe, etwas bewußt zu tun, diesen Text zu nehmen, ihn zu lesen, etc.

Mein Gedächtnis scheint einem Palimpsest zu gleichen. Manche haben ein Gedächtnis für Tabellen oder Landschaften, mich haben jedoch schon immer Charaktere, leidenschaftliche Regungen und Erzählungen, die der Literatur im allgemeinen angehören, fasziniert. Und sie sind mir so vertraut wie meine Großmutter. Diese Personen gehören zu meinem Haus des Schreibens; mit ihnen stehe ich tatsächlich in Verbindung, mit ihnen unterhalte ich mich schon immer. Sie sind so vertraut, daß sie ganz natürlich in den Texten ein– und ausgehen. So muß man anscheinend an meine Bücher herangehen. Vielleicht fällt das mehr auf, weil ich fiktionale, poetische Texte schreibe, und weil man normalerweise fiktionale Texte wie völlig abgeschlossene Häuser betrachtet, ohne Verbindung nach außen. Aber wenn man sich z.B. vorstellt, daß es sich um philosophische Texte handelt, wäre man überhaupt nicht erstaunt, Figuren von

Aristoteles, Hegel usw. darin zu finden. Das wäre nichts besonderes, weil das Zitat und die Referenz zu einer bestimmten Art von Diskurs gehören.

INA MAIER: Ich finde das völlig normal, denn man bildet sich, und man bildet sich mit Hilfe von Büchern.

HÉLÈNE CIXOUS: Das stimmt. Aber es ist trotzdem interessant, dies zu bemerken. Ich denke, daß es in der literarischen Tradition sehr wenige Autoren gibt, die das tun, was ich mache. Diese Frage beschäftigt micht sehr. Ich habe mich immer gefragt, warum die meisten Autoren nichts gelesen zu haben scheinen und anscheinend nicht offen sind für andere Texte; und ich habe „scheinen" gesagt, weil es nicht stimmt, weil es notwendigerweise Autoren sind, die gelesen haben. Ein Text fällt nicht vom Himmel, er kommt von anderen Texten. Vielleicht habe ich eine besonders offene Beziehung zur Genealogie.

INA MAIER: Ihre Texte sind tatsächlich offen, was bei kanadischen Texten z.B. nicht der Fall ist, hier erkennt man die Referenz zu einem Model entweder durch die Parodie eines Genres oder durch die Suche nach einer Identität. Aber sie sind nicht so offen, man sieht keine Ingeborg Bachmann, die mit ihrer *Malina Milena* in einem Text herumläuft, die gleichzeitig Kafka und Clarice Lispector trifft.

HÉLÈNE CIXOUS: Ja, ich weiß. Vielleicht ist das ein Merkmal meines Vorgehens und wenn ich nicht ich selbst wäre, würde ich darüber arbeiten; ich könnte mir vorstellen, daß das ein sehr interessantes Thema ist. Warum gibt es z.B. keine Referenz in Claire Lispector, obwohl sie sehr belesen ist? Man kann so bei bestimmten Büchern Dinge zwischen den Zeilen lesen.

INA MAIER: Welche Voraussetzungen müssen ihre Leserin oder Leser mitbringen, um ihre Texte zu lesen? Muß man alle antiken und christliche Legenden kennen, die Legende von Gilgamesch, die zum Text gehören, um an *Le livre de Promethea* heranzugehen?

HÉLÈNE CIXOUS: Ich antworte Ihnen zwar, aber ich finde, daß Sie diese Frage selbst beantworten müßten. Ich würde natürlich mit 'nein' antworten. Ich weiß übrigens aus Erfahrung, daß es nicht so ist. Muß man Dublin kennen, wenn man *Ulysses* von Joyce liest? Joyce würde Ihnen natürlich sagen, daß *Ulysses* Dublin vollständig nachbaut, aber niemand ist nach Dublin gegangen, und alle lesen *Ulysses*.

Ich sage immer, daß das Publikum von heute ein unbelesenes Publikum ist, sogar die belesensten Leute sind nicht belesen.

INA MAIER: Was soll das heißen? Warum sagen Sie, daß die meisten Leute nicht belesen sind?

Hélène Cixous: Weil es stimmt. Weil man es eben nicht mehr gewöhnt ist, zu lesen, die Leute lesen sehr, sehr wenig. Aber das hindert sie nicht daran, zu lesen, ich meine, selbst wenn ein Leser wenig gelesen hat, wenn sein Lesestoff nicht umfassend ist, sagen wir jemand wie Borges war ein umfassender Leser, aber es gibt sehr wenige Leser, die viel lesen. Der Stellenwert des Lesens hat sich geändert. Ich sehe das in meinen Seminaren. Da kommen Generationen nach Generationen von angehenden Wissenschaftlern, die fast nichts gelesen haben. Soll das heißen, daß sie nicht fähig sind, irgendein Buch zu lesen, weil jedes Buch schon die Lektüre aller anderen Bücher voraussetzt? Nein, man liest natürlich als erstes mit seinem eigenen Empfindungsvermögen, und wenn das Buch Sie ergreift, wenn es Sie träumen läßt, wenn es Sie bewegt, dann kann es Sie gerade dazu bringen, weiterzustöbern, zu suchen, welche Geheimnisse sich noch darin verbergen. Aber das ist natürlich nicht unbedingt notwendig.

INA MAIER: Sie sprechen da einen sehr interessanten Punkt an. Als ich das Buch *Il y a quelqu'un qui a tué Ingeborg Bachmann* zu Ende gelesen habe, wollte ich unbedingt *Undine geht* und *Malina* lesen. Ist es wie ein Schneeball, der den nächsten auslöst?

Aber wie sieht für Sie als Autorin, als Künstlerin, die ideale Leserin/der ideale Leser aus?

HÉLÈNE CIXOUS: Aber den kann ich nicht definieren. Ich weiß es nicht, denn das Wort 'ideal' bedeutet gar nichts. Aber der gute Leser hat keine Angst, bringt seine Gefühle ein, läßt sich von einem Text ergreifen, ist offen genug für die Heftigkeit eines Textes, denn ein Text ist gewaltsam, da er eine Liebesbeziehung, eine verhängnisvolle Beziehung, ein Abhängigkeitsverhältnis beinhaltet. Ich habe mich oft mit einem kurzen Text von Thomas Bernhard, *Montaigne*, beschäftigt, den ich liebe. Es handelt sich um einen kurzen Text, den ich ideal finde, um zu verdeutlichen, was ich unter Lektüre verstehe. Es beginnt damit, daß er sagt: „um meinen Eltern aus dem Weg zu gehen, um meine Peiniger zu verlassen, ging ich in den Turm und griff wahllos nach einem Buch. Unter allen Büchern in der Bibliothek, nach was griff ich ahnungslos? Unter allen Büchern öffnete ich Montaigne und las es ahnungslos" (ich fasse einen zehnseitigen Text zusammen). Aber das ist der ideale Leser. Ein guter Leser,

ist ein Leser, der wahllos aus der Notwendigkeit, aus der Not heraus, weil er in Gefahr ist, ein Buch nimmt, wobei er gerade jenes Buch nehmen mußte. Und er liest es unbedarft, und natürlich ist er, kaum hat er es geöffnet, aufgeklärt.

INA MAIER: Deshalb sagen Sie „Ich habe ein bißchen Angst um dieses Buch, man muß sich hineinwerfen, ich bin drinnen, ich schwöre es Ihnen"?

HÉLÈNE CIXOUS: Ja natürlich. Wann liebt man ein Buch? Ich will sogar weitergehen: Vollkommen erstaunliche Sachen. Man geht in eine Buchhandlung oder eine Bibliothek. Wenn man dorthin geht, öffnet man ein Buch und schließt es wieder, weil man es nicht mag. Dann öffnet man ein Buch und man kann es nicht mehr zuklappen, weil man drinnen ist, und das geht sehr schnell. Offensichtlich geht das sehr schnell, weil man die Tür geöffnet hat, und das war's, und dahinter ist ein ganzes Königreich! Und man kann Jahre darin verbringen. Das ist der erste Schritt.

INA MAIER: Ich finde dieses Motto absolut erstaunlich.

HÉLÈNE CIXOUS: Aber so ist es. Und was ich Ihnen gerade gesagt habe, ist die geläufigste Wahrheit. Ich würde sagen, daß ein intelligenter Leser, der nichts mit der Universität zu tun hat, instinktiv so ist.

Also er würde natürlich nicht unbedingt Clarice Lispector oder Ingeborg Bachmann lesen, vielleicht doch, aber eigentlich eher nicht. Der wirkliche Leser kennt weder Angst noch Mut. Ich meine, es ist als ob er zum Markt ginge und die Frucht fände, die er sucht.

Und es stimmt, an der Universität sind die Bücher sehr weit weg. Thomas Bernhard würde das nicht so sagen, und es ist auch nicht die absolute Wahrheit über die Beziehung zu dem Buch. Sie sind geordnet, sie sind kodiert, sie sind schon vorher als schwierig oder leicht eingestuft, usw. Man hat sie so eingepackt, daß sie sich völlig von Ihnen entfernen, und sie sind verboten. Aber so ist kein wirkliches Buch.

INA MAIER: Ich habe vorher schon *Le Portrait de Dora* erwähnt, ich glaube, das ist Ihr erstes Theaterstück und seitdem schreiben Sie Theaterstücke. Ich würde jetzt gerne wisse, aus welchem Grund Sie „die Szene", das Genre gewechselt haben.

HÉLÈNE CIXOUS: Ich habe nicht gewechselt, denn ich schreibe immer noch Fiktion. Ich sage immer, daß es zufällig so passiert ist. Die Theatersäle haben das entschieden, denn ich habe nicht beschlossen, Theater zu machen.

Die Regisseure... Es ist ziemlich interessant, ich habe nie daran gedacht, daß ich fürs Theater schreibe, aber dann kam ein Regisseur nach dem anderen, der mich gebeten hat, aus meinen Erzähltexten Theaterstücke zu schreiben; der mir gesagt hat, daß ich in den Texten, die ich als „récit poétique" betrachte, Theater sehen solle. Also sagte ich mir, vielleicht steckt da tatsächlich Theater drin, ich weiß es nicht. Das war also nicht meine Entscheidung. Das wichtigste bei dieser Geschichte ist der Vorschlag, den mir Ariane Mnouchkin, die ich schon sehr lange kenne, gemacht hat. Sie fragte mich eines Tages: „Möchtest du ein Theaterstück für das 'Théâtre du Soleil' schreiben?" Ich wußte nicht, ob ich ein Stück für das 'Théâtre du Soleil' schreiben könnte. Ich hatte schon für's Theater geschrieben; aber es schien mir recht einfach, Stücke mit fünf Charakteren zu schreiben, d.h. auf eine bestimmte Art und Weise ist das sehr einfach, für mich jedenfalls, denn ein Stück für fünf Personen paßt einfach so in meine Vorstellungskraft. Ein Stück für fünf Personen kann ich sehen, mir vorstellen, ich kann es einfach so mit den Armen meiner Vorstellung umgreifen. Aber sehr große epische Theaterstücke für 50 Leute, da wußte ich nicht, ob ich das könnte, also habe ich es versucht, und das ist daraus entstanden.

Warum mache ich also solche Stücke?... Aus sehr verschiedenen Gründen. Als erstes vielleicht, weil ich nicht weiß, wie es geht...das heißt, es ist sehr schwierig für mich und somit auch sehr erregend. Das bedeutet, es zwingt mich dazu, eine Art innere Arbeit zu leisten, wirklich, wenn ich Theaterstücke schreibe, habe ich das Gefühl, daß die Vorbereitungszeit sehr, sehr anstrengend ist, sie ist fast... ich sage immer, Charaktere entstehen zu lassen, was ich in der Fiktion nicht tue, d.h. also Personen für das Theater, ist eine außerordentlich gefährliche Arbeit, die eine Opferbereitschaft verlangt, die sehr der Arbeit einer Schauspielerin gleicht, glaube ich. Auf eine bestimmte Art ist es tatsächlich, wie wenn man eine Person in die Welt setzt, aber es bedeutet, die Seele einer Person, das Schicksal einer Person in die Welt zu setzen.

INA MAIER: Ist das nicht das Gleiche in einem fiktionalen Buch?

HÉLÈNE CIXOUS: Ich mache das nicht in einem fiktionalen Buch. In meinen Büchern gibt es keine Personen – ich sage immer, daß ich nach dem Tod des Romans geboren bin. Der Roman ist seit ganz langer Zeit tot. Und der moderne Text ist nicht mehr der Personenroman, der große, herrliche, edle Roman. Wenn ich im 19. Jahrhundert geboren wäre, hätte ich bestimmt Romane geschrieben. Aber die klassische Romanstruktur gehört der Vergangenheit an. Wenn ich Texte schreibe, wenn Sie meine Texte gelesen haben, entstehen nicht einfach Personen wie bei Dostojewski.

Heute ist das Theater eine lockere Form, wenn ich das so sagen darf, endlich, bloß, kahl, befreit von dem, was früher der Roman war. Es bleiben nur noch die Personen übrig.

INA MAIER: Und was ist mit der Rolle des Zuschauers? Im Theater gibt es den Regisseur, die Schauspieler und die Zuschauer.

HÉLÈNE CIXOUS:: Das ist wesentlich.

INA MAIER: Die Zuschauer, die Teil des Theaterstückes sind.

HÉLÈNE CIXOUS: Auf jeden Fall.

INA MAIER: Während in einem Buch, gut, das ist eine materielle Sache, aber...

HÉLÈNE CIXOUS: Nein, bei einem Buch gibt es keine Zuschauer. Das Buch richtet sich auf jeden Fall an ... die Zukunft, an das Unbekannte, an Gott, aber nicht an ein Publikum. Das Theater hingegen richtet sich an das Publikum. Es richtet sich so an das Publikum, daß es sich mit einem Blick auf das Publikum und mit dem Publikum schreibt, das heißt eines der schönsten Dinge, die es gibt. Das war schon immer so, wenn Sie Aischylos, Euripides, Shakespeare lesen, wen auch immer Sie möchten, die Zuschauer sind immer im Stück.

INA MAIER: Schon im geschriebenen Stück?

HÉLÈNE CIXOUS: Auf jeden Fall. Wo sind sie? Ja, also alle Charaktere, und das ist übrigens das Bewundernswerte, die Charaktere werden immer vom Zuschauer angeschaut, ihnen wird zugehört. Und manchmal, wenn sie nicht angeschaut werden, wenn ihnen nicht zugehört wird, richten sich die Charaktere direkt an das Publikum. Sie befragen es, weil das Publikum sie befragt und die Figur richtet sich an das Publikum, weil sie weiß, daß der andere da ist, und daß der andere gerade nachdenkt, zuschaut, beurteilt und daß sie also immer mit dem Publikum im Dialog steht. Und manchmal wissen die Figuren gar nicht, daß sie von den Zuschauern gelesen und betrachtet werden und daß die Zuschauer als Zeugen da sind. Aber die Zeugenfunktion des Publikums ist essentiell, sie ist immer im Theater festgeschrieben. Gerade sie gibt allen Szenen im Theater ihre Spannung. Wenn die Figuren nicht wissen, daß die Zuschauer sie beobachten, verhalten sie sich wie Verrückte, wie Blinde, und sie gleichen

uns, sie gleichen dem Publikum, das nicht weiß, daß es wiederum ein Publikum für das Publikum gibt, etc.

INA MAIER: Ich frage mich, ob es möglich ist, ein Theaterstück in Form eines Buches zu lesen. Oder ist das nicht ein Widerspruch in sich selbst?

HÉLÈNE CIXOUS: Das ist eine sehr gute Frage. Ich finde, daß wir heutzutage nicht sehr gut lesen, sagen wir mal, Laien lesen ab und zu die größten Schriftsteller, wie Shakespeare, aber nicht sehr gut. Ich selbst habe oft diese Erfahrung gemacht; wenn ich einen Shakespeare-Text in mein Seminar-Programm aufnehme, funktioniert das nicht.

INA MAIER: Aber ist das nicht etwas anderes?

HÉLÈNE CIXOUS: Nein, nein, das ist das gleiche. Shakespeare ist heute. Nein, nein, überhaupt nicht, es ist nur so, weil es ein Theaterstück ist. Das heißt, daß der Leser normalerweise nicht ins Theater geht, anders gesagt, es geht darum, dem Publikum einen Autor vorzutragen. Und das ist sehr schwierig, es ist sehr schwierig, Zuschauer eines geschriebenen Stückes zu sein. Aber es gibt eine Tradition, das heißt, jeder hat schon mal ein Shakespeare-Stück gesehen. Also kann man auch Shakespeare lesen, weil man in der Tat schon mal ein Stück von ihm gesehen hat. Man hat eine bestimmte Anzahl – egal ob gute oder schlechte – Theaterstücke gesehen. Man hat trotzdem gerade den lebendigen Shakespeare im Gedächtnis, ansonsten ist es tatsächlich schwierig, ein Theaterstück zu lesen. Aber damit ein Theaterstück lesbar ist, muß ein Teil hinzugefügt werden, der absichtlich offen gelassen wurde, dies ist der Part des Regisseurs.

Ina Maier: Und hier muß man also die Vorstellungskraft einsetzen?

HÉLÈNE CIXOUS: Ja, ja natürlich, genau das tut der Regisseur, das tun auch die Schauspieler. Doch noch einmal, es gibt Traditionen; wenn ein Stück gespielt wird, sieht man schon seine Form, so daß es von dem Moment an, in dem es umgesetzt wird, schon Erinnerungen (Vorstellungen) an dieses Stück gibt, selbst wenn man es nicht gesehen hat.

Das Theater verlangt natürlich noch einen anderen Teil. Man schreibt nicht Theater, damit es gelesen wird, sondern damit es gespielt wird. Und trotzdem ist die Lektüre ein absolut unerläßlicher Bestandteil, nur muß man mit dieser Einstellung lesen...die Lektüre, die von Theaterleuten geschrieben wird, ist anders als die eines Buchs. Man muß an der Wurzel lesen, man muß Bilder fin-

den, es ist etwas völlig anderes... die Verdichtung des Theaters... das, was ich für ein Theaterstück auf 100 Seiten schreibe, stünde in einem fiktionalem Text auf 500 oder 600 Seiten. Und diese 500 zusätzlichen Seiten übernehmen die Schauspieler und das Bühnenbild. Das bedeutet in Wirklichkeit, daß das, was die Inszenierung und die Schauspieler machen, eine Art lebende Erklärung des Texts ist. Dieser Text ist dann per definitionem extrem dicht.

* Wir danken dem *Institut français Freiburg* für die Mitarbeit an diesem Text.

** Wir haben uns entschlossen, die konventionelle Schreibweise durchgehend zu benutzen, da es das Lesen vereinfacht.