

## Seminarraumgespräch vom Mittwoch, 16. Mai 2018

### POESIE – SCHREIBEN – WIDERSTAND

Von Elisabeth Schäfer

#### **Vorneweg**

Der vorliegende Text setzt sich aus zwei Textarten zusammen. *Mindestens zwei*. Die kursiven Passagen im Flattersatz gehen auf Notizen für das Seminarraumgespräch am 16.05.2018 in der Frauenhetz Wien zurück. Die Einladung durch Birge Krondorfer diesen Abend zum Thema „Poesie – Schreiben – Widerstand“ zu gestalten, stand für mich am Anfang eines größeren Forschungsprojektes und der Abend hat diesem Vorhaben weitere Impulse gegeben. Das Projekt ist im Laufe von nunmehr zwei Jahren weitergewachsen. Für die Publikation auf der Website der Frauenhetz im Corona-Jahr 2020 webe ich die kursivierten Notizen zwischen Passagen im Blocksatz aus meiner Arbeit zum Schreiben als Akt der künstlerischen wie philosophischen Recherche.

#### **Notizen 1**

*Schreiben, da sagen ja viele, Schreiben, das ist am Ende doch ein intelligibler Akt. Unkörperlich. Überführung, Transport von sinnlicher Erfahrung in einen unkörperlichen Raum, den Raum der Schrift, oder Transport in einen Raum, der den ätherischsten Körper hat, den wir vielleicht gerade noch als Körper wahrnehmen können. Gerade noch. Und schon kaum mehr. Schreiben wäre also diese Art Beinahe-Geistwerdung. Im schriftlichen Zeichen wird es ganz luftig, dünn, vielleicht flüchtig, ephemer. Schwebt die Schrift?! Wie Nebel über, zwischen den Körpern?! Oder tanzt die Schrift selbst – in den Körpern, durch die Körper, mit den Körpern, indem sie diese zu bewegen vermag, indem sie die Körper in Bewegung zu versetzen vermag? Sodass sich die Körper neu schreibend, lesend formieren, informieren? Denn Schrift ist ja nicht nur: die Schrift schreiben, sondern auch: lesen, weiterschreiben, verlesen, vorlesen, verschreiben, abschreiben, nachschreiben, vorschreiben, umschreiben, falsch schreiben, usw. Körper, die sich von und in Schriften informieren, formieren, artikulieren sich neu, d. h. sie ordnen sich neu, und um. Sie sind in Bewegung. Sie werden von Schriften in Bewegungen versetzt.*

## **Literarisch schreiben in der Philosophie**

Schreiben wir in der Philosophie literarisch, wirbelt das oft viel auf. Staub, Widerworte, Kritik, Abwehr. Nicht alles davon ist schlecht, im Gegenteil. Aufgewirbelter Staub legt bislang verdeckte Schichten frei. Aufgewirbelt wird ein Staub zum Beispiel von einem Windstoß, der durch ein für lange Zeit nicht gelüftetes Zimmer fegt. Und der Wind hat – in der abendländischen Tradition – mit dem Denken zu tun. Hannah Arendt schreibt vom »Wind des Denkens« in *Vom Leben des Geistes*: »Die Athener sagten ihm [Sokrates, E.S.], das Denken sei subversiv, der Wind des Denkens sei ein Wirbelsturm, der alle herkömmlichen Wegweiser umwehe, an denen sich die Menschen orientierten, [...]«<sup>1</sup> Schreiben wir in der Philosophie literarisch, wirbelt das oft viel auf: Staub, Widerworte, Kritik, Abwehr. Das Kritische und die Widerworte eröffnen Räume für mögliche Auseinandersetzungen. Die Abwehr hingegen ist schwieriger zu nehmen. Sie kennt sich selbst zu wenig, als dass auf sie gut zu antworten wäre. Es sei denn mit Deutungsversuchen. Oder einer Dekonstruktion von Abwehr. Kann das gelingen?

## **Notizen 2**

*Wenn Judith Butler in Körper von Gewicht sagt, dass die Materialität die unkenntlich gewordene Wirkung von Macht ist<sup>2</sup>, was ist dann mit der Materialität der Schrift?! Ist die Schrift nicht jener informierte Körper, jene informierte Materialität, die etwas auszeichnet, nämlich, dass sie lesbar ist? Was nicht heißt, dass die Schrift nicht mehrdeutig, vieldeutig, fehl gedeutet werden kann, dass sie sich nicht auch entzieht und verbirgt. Aber dort, wo sie auftaucht, kann sehen und hören etc. zu einem Lesen werden. Die Materialität der Schrift ist vielleicht das: ein äußerst informierter Körper zu sein. Und dadurch, dass sich dieser Körper mitteilt – als Schrift quasi Körper der Mitteilung ist – informiert die Schrift auch andere Körper. Die Schrift ist weniger äußerliches Instrument. Warum sollte sie äußerlich sein, wenn sie so ganz und gar hier in meinen Körper – beispielsweise – informiert. Nicht in jeden Körper, nicht jede Schrift. Aber es gibt Schriften ... durch Körper ... es gibt Schriften, die durch Körper gehen, und dabei Körper formen, hervorbringen. Poetische Schriften sind – ganz im*

---

<sup>1</sup> Hannah Arendt, *Vom Leben des Geistes: Das Denken, Das Wollen*, München: Piper Verlag 1998, S. 176.

<sup>2</sup> Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin: Berlin Verlag 1995, S. 332.

*Wortsinne – Schriften, die etwas hervorbringen*<sup>3</sup>. *Auch ganz schwere Körper. Körper von Gewicht. Schriftkörper. Körperschriften.*

### ***Blinde Texte und solche, die ihre Blindheit sehen***

Paul de Man hat uns darauf hingewiesen, dass jeder Text – und er meinte wirklich jeden Text – immanente Widersprüche enthält. Widersprüche, die daher rühren, dass Texte, so de Man, stets zwei Dimensionen haben, eine logische und eine rhetorische. Ein Text sagt etwas aus, will etwas vermitteln, etc. – das ist sein logischer Aspekt. Und weil ein Text das alles »will«, muss er sich bestimmter Mittel bedienen, denen eine gewisse Überzeugungskraft innewohnt. Diese Mittel sind die rhetorischen Figuren, die zweite Dimension eines jeden Textes. Paul de Man spürt in diesem janusköpfigen Charakter von Texten eine spannungsvolle Kraft auf, die Texten innewohnt, und die so explosiv ist, dass sie Texte potentiell auch zerstören kann. So gibt es immer einen Abstand zwischen rhetorischem und logischem Gehalt eines Textes. In Paul de Mans eigenen Lektüren von Texten können wir entdecken, wie de Man liest: Er zeigt jene Passagen auf, in denen die sprachlichen Mittel, derer sich ein Text bedient, das Gegenteil von dem aussagen, was der Text logisch vermitteln möchte.<sup>4</sup> Da sich das, was ein Text auf einer logischen Ebene zu sagen vermag, in der Sprache stets nur aus rhetorischen Elementen zusammensetzen lässt, kommt es immer dazu, dass Sprache verschleiert, verdeckt oder verbirgt. Der literarische Text ist im Sinne de Mans auch hier keine Ausnahme – allein, die Literatur weiß um ihr Verschleiern, ihr Verdecken und ihr Verbergen. Die Literatur erkennt sich aus mit ihrer eigenen Rhetorizität, sie kennt die Mittel, die Schleier usw., mit denen sie arbeitet. Sie kennt den Stoff, aus dem sie gemacht ist. Ob sie diesen Stoff immer sieht oder blind mit diesem Stoff schreibt, sei zunächst dahingestellt. Dass sie ihren Stoff und die Weise, wie sie arbeitet, kennt, macht die Literatur gegenüber anderen Texten, die um ihre eigene Widersprüchlichkeit oftmals nicht wissen, zu einer besonderen Textpraxis. Die Literatur hat ihre immanenten Widersprüche und ihre eigene »Blindheit« immer selbst zum Thema. Sie ist gerade nicht das Gegenteil von »blind«, sondern sie weiß, dass sie »blind« ist, und kann daher immer schon ganz anders mit ihrer Blindheit umgehen. Daher »sieht« sie auch

---

<sup>3</sup> Vgl. poiesis gr. von altgriechisch ποιέω „machen“, „herstellen“.

<sup>4</sup> Paul de Man spricht von »dialectics of blindness and insight«. Siehe: Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York: Routledge 1971.

wieder: Beispielsweise erkennt sie ihre Blindheit, ihre Widersprüche, ihre Grenzen, die dann bereits schon nicht länger defizitär zu lesen sind. Sie ist die blinde Seherin ihrer selbst. Daraus kann de Man den Schluss ziehen, dass literarische Texte das Potential haben, an sich selbst zu zeigen, wie Sprache den Blick auf die Wirklichkeit verstellen kann und dass dieses Verstellen das Potential der Literatur ist. Wie lesen wir aber blinde Literatur? Oder wie schreiben wir Literatur, wenn wir wissen, dass sie blind ist? Müssen wir selbst blind sein? Mit de Man geraten wir im Lesen und Interpretieren von Texten in die Funktionen eines Textes hinein. Jeder Versuch, einen Text von einem wie auch immer angenommenen *außerhalb* eindeutig zu lesen und auf eine Interpretation festzulegen, muss sich damit als ein »Misreading«<sup>5</sup> erweisen. Lesen ist immer von einem Innen des Textes her lesen. Mit de Man zeichnet sich in dieser Aporie allein eine dekonstruktive Lektüre als Fluchtlinie des Lesens am Horizont der Zeilen ab.

### **Notizen 3**

*Es gibt so viele Körper und alle diese Körper, seien sie noch so klein, so zart, so flüchtig, haben doch alle die Tendenz exponiert zu sein. Was ist ein Körper, der sich nicht außer sich wäre, also Ausdehnung hätte, also über seine Grenzen hinaus strahlte, stänke, sänge oder lachte. Selbst so ein zarter ephemerer Körper wie der Körper eines Buchstabens strahlt über sich hinausgehend aus, hakt sich an andere Buchstaben. Die Buchstaben sind ja sehr entgegenkommend, sie möchten miteinander in Bindungen, Verbindungen kommen, bleiben auch nicht lange an einem Ort, sie springen hin und her, verdoppelt, vervielfältigen sich, tauschen sich aus und so werden Worte, Sätze, ganze Texte, Bücher, also ganz lange Frisuren daraus. An deren Enden verfangen sich lesende Körper oder Körper, die gar nicht lesen wollten, plötzlich aber sich auch nicht ohne weiteres mehr lösen können. Diesen Körpern wachsen dann auch Frisuren, Schriffrisuren und die hängen zusammen, aber luftig, lösen sich ab, fliegen, als wären sie gestohlen worden. Vol<sup>6</sup>.*

### **Das Denken ging in die Literatur ein**

---

<sup>5</sup> Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven/London: Yale University Press 1979.

<sup>6</sup> Anspielung auf den Doppelsinn des französischen Verbes *voler* „fliegen“ und „stehlen“ und des Substantives *vol* „Flug“ und „Diebstahl“. In ihrem Essay *Das Lachen der Medusa* schreibt Hélène Cixous: „Voler, (sich davon)stehlen, (ent)fliegen, das ist die Bewegung der Frau ...“ vgl. Hélène Cixous, *Das Lachen der Medusa*, in: Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer (Hg.), *Das Lachen der Medusa*. Zusammen mit aktuellen Beiträgen, Wien Passagen Verlag 2013, S. 39–63, hier: S. 53.

Wie wir also eine Abwehr dekonstruieren, die Abwehr in der Philosophie literarisch zu schreiben – vielleicht – wird dieser Text davon handeln können? Oder »von dem Geheimnis einer noch verborgenen Geschichte«, von dem schon Martin Heidegger in *Was heisst Denken?* schrieb: »Sokrates hat Zeit seines Lebens, bis in seinen Tod hinein, nichts anderes getan, als sich in den Zugwind dieses Zuges zu stellen und darin sich zu halten. Darum ist er der reinste Denker des Abendlandes. Deshalb hat er nichts geschrieben. Denn wer aus dem Denken zu schreiben beginnt, muss unweigerlich den Menschen gleichen, die vor allzu starkem Zugwind in den Windschatten flüchten. Es bleibt das Geheimnis einer noch verborgenen Geschichte, dass alle Denker des Abendlandes nach Sokrates, unbeschadet ihrer Größe, solche Flüchtlinge sein mussten. Das Denken ging in die Literatur ein.«<sup>7</sup>

An dieser Stelle zeigt sich die Differenz von Heidegger und Derrida. Sind sie sich in Bezug auf ihre Metaphysik-Kritik einig darüber, als dass diese von Nietzsche aus gedacht werden muss und auch nur von dort hergedacht werden kann, so trennen sie sich sofort wieder, wenn es über die Affinität zu Nietzsche hinaus geht. Heidegger hat den »Willen zur Macht« Nietzsches als »Willen zum Willen« entlarvt und als einen Willen zum Willen entdeckt, der sich selbst nicht kennt und daher zur Herrschaft führt. Einer Herrschaft über das Materielle, die Natur, die Körper. Er nennt das »das Verhängnis des Abendlandes«, ein Verhängnis, das Nietzsche bereits gesehen habe, vielleicht genau dort, wo dieser versuchte, die »große Vernunft des Leibes«<sup>8</sup> hervorzuheben und damit jenes Herrschaftsverhältnis des Subjekts über das Materielle wieder umzukehren. Allerdings hält Heidegger Nietzsche vor, mit dieser Umkehr den Platonismus lediglich von einem Ende auf das andere gestellt zu haben: das Materielle wird auf-, das Intelligible abgewertet. Ein Verhältnis von Herrschaft, von einem über das andere, bleibt erhalten. Heidegger will etwas anderes. Ihm schwebt die gänzliche

Überwindung der Metaphysik vor. Und das kann in seinem Denken nur seinsgeschichtlich geschehen. Er insistiert, die dem abendländischen Denken zugrundliegende Seinsvergessenheit muss zu allererst erkannt werden. Wenn das geschieht, können die Verhältnisse anders gedacht werden. Damit handelt es sich bei Heideggers Projekt jedoch – ganz anders als Derridas – um eine Rückkehr der

---

<sup>7</sup> Martin Heidegger, *Was heisst Denken*, Stuttgart: Reclam Verlag 1992, S. 8.

<sup>8</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, (1883-1885), in: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari. Band 4. München/Berlin/New York: de Gruyter Verlag 1980, S. 39.

Bedeutungen zu ihrem Ursprung. Derridas Denkprojekt strebt jedoch danach, eine Pluralität von Bedeutungen zu entdecken, deren einer, originärer Ausgangspunkt niemals zu finden sein wird. Derrida sieht im Heideggerschen Festhalten an einem Ursprünglichen und dem Abgeleiteten vom Ursprung ein Überbleibsel der Metaphysik in Heideggers Denken. Zwar hält Heidegger in *Unterwegs zur Sprache* fest, »daß die Sprache unseres Gesprächs fortgesetzt die Möglichkeit zerstört, das zu sagen, wovon wir sprechen.«<sup>9</sup> Was die Problematik u. a. des Derridaschen Denkens zusammenfasst, dass uns nichts anders übrig bleibt als „critical within“ zu sein, weil kritische Gedanken immer im Rahmen bestehender Diskurse entstehen, gegen die sie sich gleichzeitig wenden. Aus diesem Dilemma gewinnt Heidegger die Erkenntnis, dass es die Kunst sein muss – also das *anders-sprechen* – die die Hüterin der Wahrheit ist, wenn er sagt: »Das Kunstwerk eröffnet auf seine Weise das Sein des Seienden«<sup>10</sup>. Derrida kommt zu einem anderen Schluss, er sieht in der Kunst gerade die Quelle unendlicher Pluralität der Zeichen. Aber: Er weiß auch, dass er sich damit in das einschreibt, was Heidegger das: »[...] das Geheimnis einer noch verborgenen Geschichte, [...]« genannt hat, nämlich »[...] dass alle Denker des Abendlandes nach Sokrates, unbeschadet ihrer Größe, solche Flüchtlinge sein mussten. Das Denken ging in die Literatur ein.«<sup>11</sup>

Wo für Heidegger das Eintreten in das Terrain der Schrift einem Hinausziehen in die Fremde, einem Umherwandern, gar einer Fluchtbewegung gleichkommt, ist es für Derrida all das auch, aber es ist nicht beklagenswert sondern der notwendige Schritt, dem sein Denken und Schreiben gar nicht erst zu entkommen sucht. Dort, wo wir bei Heidegger die leise Klage hören können, sich als Flüchtling in der Fremde der Schrift unterwegs zu sehen, klingt bei Derrida ein doppeltes Ja – oui, oui. Eine Affirmation. Und dieses doppelte Ja, ist ein Ja zur Literatur. Nicht nur auch, sondern eines vor jedem anderen Ja. Es scheint in Derridas Texten selbst stets dort vernehmbar zu werden, wo es implizit ist, wo seine Texte wiederum Ja zu anderen Texten sagen, denen sie sich nähern, denen sie immer entgegen kommen, wo diese Texte akribisch in anderen Texten lesen – oft bis in die Buchstaben und einzelne Wendungen hinein. Wo sie sich all dem annähern, was nicht lesbar ist. In dem Interview *Diese seltsame Institution genannt Literatur* aus dem Jahr 1989, ein

---

<sup>9</sup> Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Tübingen: Neske Verlag 1985, S. 98.

<sup>10</sup> Martin Heidegger, *Über den Ursprung des Kunstwerks*, in: Martin Heidegger, Gesamtausgabe. Band 5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag 1980, S. 25.

<sup>11</sup> Martin Heidegger, *Was heisst Denken*, a. a. O., S. 8.

Interview, das Derrida in Laguna Beach, Kalifornien, gab und das 2 Tage lang gedauert hat, sagt er: »Zweifellos schwankte ich zwischen Philosophie und Literatur, keine von beiden aufgebend, auf obskure Weise nach dem Ort suchend, von dem aus die Geschichte dieser Grenzziehung gedacht und möglicherweise deplatziert werden könnte: nämlich durch das Schreiben selbst und nicht nur durch die historische und theoretische Reflexion. Und weil das, was mich heute immer noch interessiert, weder einfach Literatur noch Philosophie ist, amüsiert mich die Idee, dass mein jugendliches Begehren – nennen wir es so – mich durch das Schreiben zu etwas geführt hat, was weder das eine noch das andere war. Was aber war es?«<sup>12</sup>  
Was aber war es?

#### **Notizen 4**

*Wenn ich schreibe, setze ich. Thesis. Es gibt Schriften. Es gibt Schreiben. Es gibt Texte. Es gibt. Wenn ich schreibe, ist da ein Formen. Und nicht nur eines. Es gibt dieses Formwerden. Textkörper erscheinen. Sie sind da. Es gibt sie. Sie exponieren sich. Sie machen sich angreifbar. So flüchtig sie auch sein mögen. Was thetisch wird, kann auch werden. Was thetisch wird, kann gelesen, verstanden, gehört, missverstanden, anders zitiert, weitergeschrieben werden. Was eine Form annimmt, kann nicht gefallen. Es kann gefallen. Es kann fallen. Es ist ein bisschen ein Fall. Im Fall. Was thetisch geworden ist, kann auch zerfallen. Es kann vergessen werden. Es kann überantwortet werden. Dem Vergessen, dem Vergehen, dem Gehen, dem Weitergehen. Der Erinnerung. Den Archiven. Usw.  
Was thetisch wird, kann auch im Weg stehen. Es kann widerständig werden. Indem es ansteht, oder entgegensteht.*

#### **Das Denken der Literatur**

In seinem Essay *Über die Theorien der Literatur* sagt der französische Soziologe Didier Eribon, dass es nicht so sehr eine Theorie *über* Literatur gibt, sondern Theorien, die die Literatur durch sich selbst hervorbringt. Es ist Eribons These, dass die Art und Weise, wie Literatur Theorien produziert, deshalb interessant ist, weil es nicht eine einzige, einheitliche, kohärente Theorie ist, die *in* und *durch* Literatur produziert wird, sondern eine Ansammlung von ambivalenten und widersprüchlichen Theorien, die miteinander in der Literatur in Beziehung stehen. Es ist nicht das Ziel

---

<sup>12</sup> Jacques Derrida, *Diese seltsame Institution genannt Literatur*, Berlin: Brinkmann&Bose 1992, S. 5.

der Literatur, Konsistenz, Einheit, Reinheit oder Univokalität zu schaffen. Eribon skizziert dies, indem er das Thema Homosexualität in der Arbeit von Marcel Proust diskutiert. Er zeigt, dass der Autor Proust – selbst homosexuell – einen heterosexuellen Protagonisten erschafft, der im fiktionalen Text an seinen Freund denkt, der homosexuell ist. So entsteht innerhalb von Prousts Fiktion keine konsistente und einheitliche Theorie der Homosexualität oder des Geschlechts, sondern ein Konflikt von Theorien, ein Prisma verschiedener Theorien. Eribon betont: »Man sollte es also vermeiden, über die ›Proust‹-Theorie zu sprechen, als gäbe es nur eine«<sup>13</sup>.

Ähnlich wie Eribons Überlegungen zur Genese ambivalenter Geschlechtertheorien *in* und *durch* die Literatur erscheint Hélène Cixous' Arbeit an dem, was lange Zeit als »écriture féminine« bezeichnet wurde. Die »écriture féminine«, die längst auch »queer écriture« zu nennen ist, wie Cixous es selbst in ihrem Vorwort zur zweiten französischen Auflage ihres berühmten Essays »Le Rire de la Méduse«, einem der einflussreichsten Texte der écriture féminine, tut, wenn sie Medusa darin als »la queen des queers«<sup>14</sup> bezeichnet. Ziel einer queeren écriture ist es, nicht nur auf den Mangel an queeren und »weiblichen« Einschreibungen, den Mangel an queeren und »weiblichen« Stimmen in einer patriarchalisch informierten symbolischen Ordnung hinzuweisen, sondern aktiv Strategien, Orte und subversive Modi zu erfinden, diese Machtdiskurse umzuschreiben und an ihren Rändern neue Schreibweisen zu inszenieren, die das Ausgeschlossene, das Nicht-Normative, das Subalterne etc. performativ zur Aufführung bringen. Nicht, um eine neue regulative Idee von »Weiblichkeit« oder »Queerness« zu erfinden, sondern um permanent die Notwendigkeit wach zu halten, das Verborgene sichtbar zu machen, das Ungehörte zu hören und so weiter. Darüber hinaus kann und wird sich die Notwendigkeit einer écriture féminine, sowie auch einer queeren écriture mit der Zeit ändern, und sie wird an verschiedenen Orten und Kontexten in der Welt immer unterschiedlich sein. Cixous verwendet die Figur einer Einladung, wenn sie schreibt: »Schreib dich: es ist unerlässlich, daß Dein Körper Gehör bekommt.«<sup>15</sup> Und es ist nicht nur *mein* Körper oder ein einzelner Körper, der »gehört werden muss«, sondern jeder Körper, der

---

<sup>13</sup> Didier Eribon, *Theorien der Literatur. Geschlechtersystem und Geschlechtsurteile*, Wien: Passagen Verlag 2019, S. 21.

<sup>14</sup> Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse. Et Autre Ironies*, Paris: Gallilée 2010, S. 32.

<sup>15</sup> Hélène Cixous, *Das Lachen der Medusa*, in: Esther Hutfless, Gertrude Postl, Elisabeth Schäfer (Hg.), *Das Lachen der Medusa*. Zusammen mit aktuellen Beiträgen, Wien Passagen Verlag 2013, S. 39–63, hier: S. 44.



noch nicht gehört und geschrieben wurde. Und das meint auch alle zukünftigen Körper; bodies to come call for words to come.

### **Notizen 5**

*Manchmal wird es rauschend. Brausend. So schnell kann weder die Feder fliegen. Noch die Finger über die Tastatur. So schnell. Überrasch. Schreibt es sich. Und dann wieder langsam. Zäh. Eine weiß gar nicht, auf welche Tube sie noch drücken soll. So zäh. Kaum ein Wort zeigt sich, keines will sich zum anderen gesellen. Große Ungeselligkeit. Und diese Geschwindigkeiten gilt es zu tragen. So oder so. Zu tragen. Wie eine Sorge. Um das wohin und woher. Das jetzt und hier. Sorge um ein Milieu. Wie ich schreibe, so bewege ich mich. In der Welt. Und stelle Lesestätten, Stätten zu lesen hier und da hin. Ich stelle Texte und die Textstellen, die ich zur Verfügung stelle, sind informierte Materie, die andere Materie informiert. Wir stellen sie zusammen oder auseinander. Beschleunigen oder verlangsamen. Befeuern oder löschen. Verlöten oder lösen. Vielleicht sind es Milieus geringen Umfangs. Hat ein Milieu einen messbaren Umfang?! Manche strahlen so deutlich über sich hinaus. Aber auch so unkontrollierbar.*

### **Anders-Schreiben – Anders-Denken**

Schreiben wir in der Philosophie literarisch, wirbelt das oft viel auf. Staub, Widerworte, Kritik, Abwehr. Aufgewirbelter Staub legt bislang verdeckte Schichten frei. So auch die überraschenden Wortwendungen einer queeren, einer écriture féminine, die eine andere Zirkulation des Begehrens<sup>16</sup> in der Sprache befreien will, eine andere Logik zur »Logik des Einen«<sup>17</sup> in Gang setzen und die daher – wie Anna Babka vorschlägt – auch als »allo-écriture«<sup>18</sup> bezeichnet werden kann, ein »Anders-Schreiben«.

Ein solches *Anders-Schreiben* attestieren Gilles Deleuze und Félix Guattari jedem künstlerischen Schreiben, wenn sie verkünden: »Unablässig stellen die Menschen einen Schirm her, [...] auf dessen Unterseite sie [...] ihre Konventionen und Meinungen schreiben; der Dichter, der Künstler aber macht einen Schlitz in diesen

---

<sup>16</sup> Vgl. Cixous' gleichnamigen Text: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, Berlin: Merve Verlag 1977.

<sup>17</sup> Luce Irigaray, *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin: Merve Verlag 1979, u. a. S. 25.

<sup>18</sup> Anna Babka, »Frauen.Schreiben – Jelink.Lesen. Aspekte einer allo-écriture (féminine) in Texten Elfriede Jelineks (nach Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva)«, in: Liu Wei/Julian Müller (Hg.), *Frauen.Schreiben. Österreichische Literatur in China*, Wien: Präsens 2014, Band 2, S. 15-50.

Schirm.«<sup>19</sup> So tropft etwas durch, der Schirm der Konvention, des konventionellen Sprachgebrauchs wird durchlässig, und was durchgelassen wird, ist eine Bewegung, eine Fließbewegung, die die Bedeutungen mobilisiert, anders werden lässt, die einen *qualitativen Wechsel* in Gang setzt. Jenen qualitativen Wechsel, von dem Paul Celan an seinen Schriftsteller-Kollegen Hans Bender am 18. November 1954 schreibt: »Die Lebensumstände, das Leben im fremden Sprachbereich haben es mit sich gebracht, dass ich mit meiner Sprache viel bewusster umgehe als früher – und doch: das Wie und Warum jenes *qualitativem Wechsels*, den das Wort erfährt, um zum Wort im Gedicht zu werden, weiß ich heute nicht näher zu bestimmen. Dichtung, sagt Paul Valery irgendwo, sei *Sprache in statu nascendi, freiwerdende Sprache...* «<sup>20</sup>

Ein durchlässiger Schirm, ein qualitativer Wechsel an der offenen Schwelle eines Risses und die freiwerdende Sprache können Gedichte in Gang bringen, die anderes sagen, von einem anderen Leben, einem anderen Leben der Worte zu kündigen wissen, noch Unvernommenes, Unsichtbares, Unerhörtes, das passiert. Es tropft. Es fällt. Anderer Sinn. Fließt. Was diese Schwelle passiert, taucht ein in ein Metamorphosieren, aus dem Gedichte hervorgehen können. Gedichte passieren diese Schwelle der Metamorphose, gehen daraus hervor und wenden sich auch immer schon dagegen. Kein Gedicht, das diese doppelte Bewegung nicht vollzöge, keins, das sich nicht von der Geschichte, die es hervorgebracht hat, absetzte und sich deshalb auch noch abzusetzen vermag von sich selbst. »Was unser ist, löst sich von uns ab.«<sup>21</sup> Das Gedicht ist bereits Disseminationsbewegung, nicht länger seiner selbst, sondern immer schon eines anderen. Es verliert *sich*. Immer schon. Und indem es sich verliert, ausstreut, sich von sich wegbewegt und verlässt, beweint es sich und spricht.

### **Tränen in Anwesenheit von ...**

Texte, die sich verlieren und im Verlustig-Gehen erst zu dem werden, was sie sind, sind nicht immer Gedichte. Es können auch Übersetzungen sein. In Übersetzung verlieren Texte sich immer, peu à peu. Oder auch peau à peau. Träne um Träne. »Was unser ist, löst sich von uns ab.«<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000. S. 241.

<sup>20</sup> Zitiert nach: Neuhaus, Volker (Hg.), *Briefe an Hans Bender*, Köln: Kulturkreis der Deutschen Industrie e.V. 1984, S. 34. (Hervorhebungen E. S.).

<sup>21</sup> Hélène Cixous, *Das Lachen der Medusa*, a. a. O., S. 131.

<sup>22</sup> Ebd.

Es ist nun schon einige Jahre her, dass ich dabei war, als in Anwesenheit von Hélène Cixous Tränen fielen – von einigen gibt es nichts weiter zu sagen, als dass sie mit einem Arm voller Tulpen aufgewogen wurden. Von anderen mehr: Es sind die Tränen der Übersetzung, bei der immer etwas verloren geht – bisweilen auch das, was nie originär da war.

Im Zuge der Übersetzung des Essays »Blind Schreiben«<sup>23</sup> ins Deutsche insistierte Cixous darauf, dem dissidenten Geschlecht des Textes in der Übersetzung gerecht zu werden und erinnerte die Tränenlinien, die Henri de Saint-Simon nach dem Tod seiner geliebten Frau in das Manuskript seiner Memoiren aufgenommen hatte:

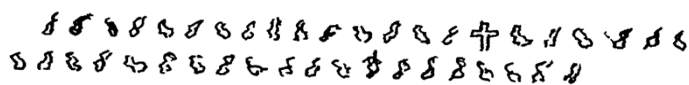


Abbildung 1. Tränen von Henri de Saint-Simon. Quelle: Bibliothèque national de France (mit freundlicher Genehmigung von Marie-Odile Germain).

Um zu erklären, wie diese Tränenzeile aussieht, zeichnete Hélène Cixous an einem allzu niedrigen Cafétischen in einer Wiener Hotellobby ebenfalls sechs Tränen:

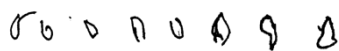


Abbildung 2. Tränen von Hélène Cixous. Foto: Esther Hutfless.

Was in diesem Augenblick für einen singulären Text ge-/er-funden wurde, hat inzwischen über die Publikation von »Blind Schreiben« hinaus ein Eigenleben entwickelt und ist in leicht veränderter Weise bereits in der deutschen Übersetzung von Cixous' Text »Meine Homère ist tot«<sup>24</sup> weitergeschrieben worden.

Als die beiden Herausgeber\*innen der deutschen Übersetzung von »Blind Schreiben« haben Esther Hutfless und ich diese grafischen Elemente – die Tränen des Saint-Simon und die von der Hand Hélène Cixous' – überall dort in die Übersetzung eingetrofft, wo der französische Text die klaren Bestimmungen verwischt, die wir zu Geschlechterfragen konventioneller Weise zu haben glauben, und wo – ohne die Tränen – die deutsche Sprache ein zu eindeutiges, zu strenges und festschreibendes System eingeführt hätte. Tränen sind nicht harmlos. Sie

<sup>23</sup> Esther Hutfless/Elisabeth Schäfer (Hg.), *Hélène Cixous. Gespräch mit dem Esel. Blind Schreiben*, Wien: Zaglossus Verlag 2017.

<sup>24</sup> Hélène Cixous, *Meine Homère ist tot*, Wien Passagen Verlag 2019.

zeugen von Harm. Tränen sind ein besonderer Saft. Sie sind schließlich nur dann Tränen, wenn sie gerade vergossen werden. Eine Träne, die auf einen Tisch, ein Papier, auf einen Mantelkragen fällt, kann von einem Regentropfen nicht mehr unterschieden werden. Die Träne, die sich aus einem Auge löst, ist solange Träne wie sie sich in dem Verweisungszusammenhang des Weinens befindet. Tränen sind flüchtig, sie verwandeln sich

in Nicht-Tränen, sobald sie den Kontext des Weinens verlassen. Und, Tränen sind immer da. In unseren Augen. Den Blick durch Tränen in den Augen zu werfen, ist die Voraussetzung für den Akt des Sehens. Und auch das blinde Auge öffnet sich zur Welt mit einem Tränenschleier.

Wenn wir von Tränen schreiben oder sprechen, sind Tränen als sprachliche Figur, als Bild zumeist überdeterminiert. Sie können auf unterschiedliche und ambivalente Bedeutungen verweisen. Als Figuren in einem Text reichern sie u. a. diesen zu dem an, was Eribon als das Potenzial der Literatur bezeichnet, eine Assemblage von ambivalenten und widersprüchlichen Theorieelementen zu sein, die miteinander verbunden sind. Tränen können für Trauer und Verlust, für Freude und überfließendes Glück, für Rührung etc. stehen. Sie sind ein Überschuss, ein *sur plus*. Sie sind ein Sekret und manchmal sind sie auch Geheimnisse eines Körpers. Sie sind flüssig und flüchtig. Sie sind stumm, genau wie das stumme »a« in Jacques Derridas *différance*, »[d]as a der *différance* ist also nicht vernehmbar, es bleibt stumm, verschwiegen und diskret [...]«. <sup>25</sup> Tränen verweisen einerseits auf das Konkrete, Besondere und Einzigartige (Glück, Trauer, etc.) und gleichzeitig immer auf die grundlegende Bedingung des Aktes des Sehens oder Nicht-Sehens hin.

Tränen in einen Text »einzutropfen« ist noch keine Tränenschrift. Mit Tränen schreiben ist unmöglich. Sich dem Unmöglichen einer Tränenschrift anzunähern, bedeutet, die Fließeigenschaften der Zeichen zu bejahen, die Materialität der Sprache zu bejahen und mit dieser Fluidität zu arbeiten. Tränen-Schreiben bedeutet, nicht »monolithisch zu signifizieren«. <sup>26</sup> So sind Tränen bereits offen für neue Bewegungen des Sinnes. Tränen-Schreiben ist jedoch noch keine andere Schrift. Es ist ein Anders-Schreiben im Augenblick radikaler Offenheit, im *statu nascendi*, im Werden. Tränen-Schreiben gewährt Einblick in einen flüchtigen Moment einer Schrift,

---

<sup>25</sup> Jacques Derrida, »Die *Différance*«, in: Jacques Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen 1982, S. 30.

<sup>26</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, Durham: Duke University Press 1993, S. 4.

der sich all jenen erschließen kann, die nicht das Fertiggewordene, sondern das Unabgeschlossene, Offene zu sehen und auch auszuhalten vermögen.

### ***Von einer freiwerdenden Sprache***

Dort, wo das Imaginäre ins Symbolische drängt, schmiegen sich die Tränenbilder in die Schrift, unterbrechen die Schrift, verbinden sie, erweitern sie bis zu Unleserlichkeit. Mit Tränenbildern in einer Schrift an der Stelle von Zeichen, zwischen Schriftzeichen, steigt der Text Hélène Cixous' in ein Schreiben *Mitbild*. Damit vollzieht der Text die entgegengesetzte Bewegung zu Paul Celans Gedicht »Aus dem Moorboden«, in dem es heißt: »Aus dem Moorboden ins / Ohnebild steigen, [...]«<sup>27</sup> Ins *Ohnebild* steigen, das ist zunächst ein Steigen in das aporetische Syntagma des *Ohnebild*, eine Wortbildung, die zwei einander ausschließende Bedeutungstendenzen verschränken sich. Das Bild von einem Ohne ist zwar ein Bild ohne Bild, aber immer doch auch noch Bild des Ohne. *Ohnebild* hat damit also sowohl am Bild wie am Bildlosen teil und trägt Spuren von dem einen wie dem anderen: vom Bild und vom Bildlosen. Was die Wortbildung *Ohnebild* zeigen kann, ist, dass das Zeigen sich entzieht.

Die Tränenbilder als Schrift in Hélène Cixous's Text sind hingegen einer Bewegung verschrieben, die ein Steigen ins *Mitbild* bejaht. *Mitbild*, das ist zum einen, was mit Bild ist; zum andern aber auch das Bild eines Mit. Wissend, dass am Ort der Träne im Text kein Wort steht, vielleicht weil sich keines hat finden lassen, weil kein Wort gekommen ist, weil jedes Wort ausgeblieben ist, dort, wo »die Träne quillt«. Und dort, hat uns bekanntlich die Erde wieder. Ein Schreiben *Mitbild* im Cixous'schen Sinne kann uns also als Poesie des Überlebens erscheinen, wohingegen in Celan's Dichtung das *Ohnebild* auf die Möglichkeit des Nichtüberlebens weist. In Cixous' Schreiben belebt die Kraft des Imaginären die Worte in der Mandorla der Tränen, der Tränenbilder. Deutet Celans enigmatisches *Ohnebild* in Richtung Auflösung, Auslöschung und Tod, weist Cixous' Steigen ins *Mitbild* (von Tränen) in Richtung einer lebendigen Metamorphose, einer Poesis des Anders-Schreibens, das unterwegs zum Anders-Leben ist. Aber schließlich sind diese beiden Bewegungen zwei von vielen möglichen Umrundungsbewegungen des Poetischen und treffen sich schließlich auch dort wieder, wo sie beide etwas im Visier haben. Celan hat »im Flintenlauf Hoffnung« etwas, das er »ein Häm« nennt. »Aus dem Moorboden ins /

---

<sup>27</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Band II, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983ff., S. 389.

Ohnebild steigen, ein Häm / im Flintenlauf Hoffnung, / das Ziel, wie Ungeduld mündig, / darin.«<sup>28</sup>

»Häm« – weder Wort noch Konzept. Ein Wort *in statu nascendi*. Im Werden. Wie Tränenbilder. Häm und ∅ sind Insister. Sie insistieren, dass die Worte nichts schließen, nicht abschließen. Der Sinn bleibt offen – klafft, wie eine Wunde *Ohnebild* oder *Mitbild*. Es passiert eine freiwerdende Sprache, die sich an ihren Rändern und jenen Zonen des Zwischen von Sinn und Nicht-Sinn, Leben und Überleben, Möglichem und Wirklichem, im frei Werden riskiert.

### **Notizen 6**

*Warum überhaupt das alles auf Sprache beschränken. Das ist ja auch häufig so ein Angriffspunkt, wenn eine schreibt. Dann heißt es, warum schreibst du?! Es ist nicht alles Sprache! Ach so. Nicht alles ist Sprache und Sprache ist nicht alles. Die Ausdehnung der Sprache hat ein Ende, aber sie reicht bis in etwas hinein, das gar nicht mehr Sprache ist. Extensions. Sozusagen. Die Sprache nähert sich Zonen, die sich von Sprache affizieren lassen. Und auch nicht. Nicht allein von Sprache. Da ist die Materie resistent. Die Sprache, wenn sie sich lang macht, weit, porös, offenhält, weiß das. Das ist der Augenblick, in dem sich Sinn und Sinne berühren, in Differenz. Sprache und Nichtsprache. Beieinander. Das erzeugt eine Spannung. Auch Spannung im Körper. Auch beim Schreiben. Denn, wenn ich schreibe. Was schreibt denn? Ich frage schon gar nicht mehr: wer? Ich frage, was: Es schreibt sich. Ein ausgedehntes E S schreibt sich. Etwas, das Rhythmus sucht. Das sich Partikel sucht.*

*Flüchtige Spuren. Wandernd. Schiebend, fliegend. Weniger Meta. Mehr Metaxy. Zwischen. Inbetween.*

***Elisabeth Schäfer ist Philosoph\*in am Institut für Philosophie der Universität Wien, wo sie seit 2010 unterrichtet. Zu ihren Forschungs- und Lehrbereichen gehören: Dekonstruktion, Queer-Feministische Philosophie, Écriture féminine, Schreiben als künstlerische Forschung, Performance Philosophy. Website: <https://elisabethschaefer.com>***

---

<sup>28</sup> Ebd.