

„Wie oft habe ich ‚Paul‘ sagen können...“ – zur (De-)Konstruktion des/der ‚Beschickten‘ in Ingeborg Bachmanns und Paul Celans Briefwechsel *Herzzeit*

Peter Clar, Universität Wien

1. Von der Untrennbarkeit von Literatur und Literaturwissenschaft

Die Wächter der Tradition, die Professoren, die Universitäre und Bibliothekare, die Doktoren und Autoren von Dissertationen sind schrecklich neugierig auf Korrespondenzen (worauf sonst kann man eigentlich neugierig sein?), auf PKs, private oder publike KORRESPONDENZEN (eine Distinktion ohne Triftigkeit in dem Fall, von daher, die Postkarte, PK, halb-privat, halb-publik, weder das eine noch das andere, und die nicht die Postkarte *stricto sensu* abwartet, um das Gesetz des Genres zu definieren, aller Genres), neugierig auf Texte, adressiert, destiniert, dediziert von einem bestimmmbaren Signatar einem besonderen Empfänger,¹

beschwert Jacques Derrida*, gekennzeichnet mit einem Asterix, weil er „ohne Zweifel mehrere“ sei und „nicht so allein, wie ich es bisweilen sage“², sich bei dem/der Beschickten, seinem Gegenüber welches er (oder vielleicht eher sie) scheinbar adressiert (scheinbar er, scheinbar der/die Beschickte), scheinbar selbst der Schickungsort, der, obwohl vorab vom Absender gesetzt, sich erst bei Ankommen der Karte/des Briefs als solcher entpuppt, vorher nicht ist (oder schon, aber immer nur als notwendige Möglichkeit, nicht als feststehender Ort). Und er fährt fort, was schon bis zu jener Seite 79 passiert ist, mit seinen Postkarten (deren einzelne Textlänge aber auch schon das Format der Karte sprengt) oder Briefen oder ist es ein Roman?, die Gattungen zu hinterfragen, binäre Oppositionen wie privat–öffentlich, Sender–Empfänger, Literatur–Egodokumente etc. nicht nur umzukehren, sondern zu verwirren, und damit auch jene Zuschreibungen in Frage zu stellen, die Briefe, gegenüber der ‚Literatur‘ (was immer das auch sein soll) eine höhere Authentizität zusprechen (weil autobiographisch, weil ‚wahrer‘). „Dichtung als ‚Flaschenpost‘ bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann“³ nennt Gudrun Kohn-Waechter einen Beitrag zu gegenseitigen Bezugnahmen in den Texten der beiden AutorInnen und *Das Briefgeheimnis der Gedichte*⁴ Andrea Stoller und Hans Höller ihr Nachwort

¹ Jacques DERRIDA, *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*. (1. Lieferung). Berlin 1989, S. 79.

² Ebd., S. 11.

³ Vgl. Gudrun KOHN-WAECHTER, Dichtung als ‚Flaschenpost‘ bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann. In: Bernhard Böschstein/Sigrid Weigel (Hg.), *Poetische Korrespondenzen*. Frankfurt a. M. 1997, S. 211–230.

⁴ Vgl. Hans HÖLLER/Andrea STOLLER, *Das Briefgeheimnis der Gedichte*. In: Ingeborg Bachmann/Paul Celan, *Herzzeit*. Frankfurt a. M. 2009, S. 224–243.

zum 2009 erschienenen Briefwechsel zwischen Bachmann und Celan. Dabei geht es in beiden Aufsätzen um das Auffinden der biographischen Spuren in der Lyrik beider AutorInnen. Die Suche nach dem ‚Authentischen‘ in literarischen Texten nimmt dabei schon fast groteske Züge an, kann aber scheinbar trotzdem nicht unterlassen werden, was bei Stoller und Höller in Sätzen wie „Bachmanns biographisch radikalste fiktionale Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Herkunft“⁵ gipfelt. Welche Mühe es macht, das authentisch-biographische in den ‚literarischen‘ Texten zu suchen, oder vielmehr: selbiges in die Texte hineinzulesen, wird hier deutlich, der Satz dekonstruiert sich quasi selbst, ‚biographisch‘ und ‚fiktional‘ werden ein und demselben Textprojekt (hier den *Todesarten*) zugeschrieben, ihre sonst behauptete Differenz damit aufgehoben. Trotzdem setzt Höller, um es salopp auszudrücken, „noch eines drauf“, indem er in seiner 2011 erschienenen Polemik gegen Sigrid Weigels Bachmann-Biographie derselben empfiehlt, doch nach Kärnten zu reisen, um Bachmanns erste Erzählung *Das Honditschkreuz* richtig zu verstehen, oder, wie es Höller ausdrückt, ihre „Lektüre korrigieren [zu] können.“⁶

Anstatt mich nach Kärnten (nach Wien, Rom oder Paris) zu begeben, möchte ich mich aber lieber den Texten Bachmanns, genauer ihren Briefen, widmen, für die ich eine Lektüre vorschlagen möchte mit der/durch die/in der Dekonstruktion, eine literaturwissenschaftliche Lektüre für angeblich faktionale Texte also (angeblich nicht, weil sie nicht auch faktional sind, sondern niemals rein faktional), denn, so Paul de Man, alles Sprechen sei rhetorisch: „Die Trope ist keine abgeleitete, marginale oder anormale Form der Sprache, sondern das linguistische Paradigma par excellence,“ schreibt er und unterstreicht das mit Nietzsche: „Es giebt gar keine unrhetorische ‚Natürlichkeit‘ der Sprache [...], die Sprache selbst ist das Resultat von lauter rhetorischen Künsten.“⁷

Ja selbst die Literaturwissenschaft müsse, nach de Man, und auch das will ich hier versuchen, so es „Literaturwissenschaft in einem genuinen Sinn geben soll“⁸, sich den Modus der Literatur aneignen, einen Modus, der sich immer seiner eigenen ‚Unlesbarkeit‘ bewusst ist, der die Vieldeutigkeit, die Brüchigkeit der Sprache, der Begriffe aufzeigt. Ich werde daher für meine Lektüre nicht nur de Mans Konzept der Prosopopeia verwenden, sondern auch einen nicht ‚klassisch‘ literaturwissenschaftlichen Text, wiewohl auch

⁵ Ebd., S. 241.

⁶ Hans HÖLLER, Sigrid Weigels anti-biographische Biographie. Eine kritische Lektüre. In: Wilhelm Hemecker/Manfred Mittermayer (Hg.), *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*. Wien 2011, S. 37–53. Hier: S. 48.

⁷ Paul DE MAN, Rhetorik der Tropen (Nietzsche). In: ders., *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M. 1988, S. 146–163. Hier: S. 148.

⁸ Werner HAMACHER, Lectio. De Mans Imperativ. In: ders., *Entferntes Verstehen*. Frankfurt a. M. 1998, S. 151–194. Hier: S. 174.

die ‚wissenschaftlicheren‘ Texte der dekonstruktiven Denkbewegung, den Begriff der ‚Methode‘ lehnt Derrida mit dem Hinweis ab, die Dekonstruktion sei

im Grund genommen [...] keine Methode und auch keine wissenschaftliche Kritik, weil eine Methode eine Technik des Befragens oder der Lektüre ist, die ohne Rücksicht auf die idiomatischen Züge in anderen Zusammenhängen wiederholbar sein soll,⁹

die keine ‚klassisch literaturwissenschaftlichen‘ sind. Es handelt sich dabei um Derridas *Die Postkarte (1. Lieferung)*, und ich verzichte bewusst (‚ich‘/‚bewusst‘) auf Gattungszuschreibungen. („Die Gattungen nicht vermischen. Ich werde die Gattungen nicht vermischen. Ich wiederhole: nicht die Gattungen vermischen. Ich werde es nicht tun“¹⁰, schreibt Jacques Derrida in *Das Gesetz der Gattung* nur, um es zu tun, um zu zeigen, dass Texte nie einer Gattung zuordenbar sind, immer nur „Teil an einer oder mehreren Gattungen [haben], jeder Text ist in gewisser Weise eine Gattung, die Teilhabe bedeutet jedoch keine Zugehörigkeit.“¹¹)

Den ersten Teil, eben die „erste Lieferung“, wie es in der deutschen Übersetzung so schön altmodisch heißt, der *Postkarte* – „eine[r] Mischung aus argumentativem Stil und performativer Entfaltung“¹² – werde ich dabei parallel zu Bachmanns Briefen an Celan lesen, werde beide Texte nebeneinandersetzen, sie vermischen und einander überlagern lassen, werde also alles tun, außer sie hierarchisch anzuordnen, nach dem Motto: hier der literarische Text, dort die den Text explizierende, ausführende literaturwissenschaftliche Betrachtung. Wenn, wie de Man ausführt, „die ‚Dekonstruktion‘ [...] in erster Linie ihre Argumente im Text selbst [findet]“ und zudem „nicht zwischen Behauptungen [...], wie in einer logischen Erwiderung oder in einer Dialektik, sondern [...] sich stattdessen zwischen metasprachlichen Aussagen über die rhetorische Praxis andererseits, die diese Aussagen in Zweifel zieht“¹³ vollzieht, dann erscheint es notwendig, eben den Text selbst, in diesem Fall die Briefe Bachmanns (und Celans), zu Wort

⁹ Florian RÖTZER, *Französische Philosophen im Gespräch*. Boer 1986, S. 67–87. Hier: S. 70 [= Interview mit Jacques Derrida].

¹⁰ Jacques DERRIDA, *Das Gesetz der Gattung*. In: ders., *Gestade*. Wien 1994, S. 245–283. Hier: S. 247.

¹¹ Anna BABKA, *Derrida, Jacques (1994): ‚Das Gesetz der Gattung‘ [kommentiert (D)]*. In: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung, 6.10.2003. URL: http://differenzen.univie.ac.at/bibliografie_literatursuche.php?sp=195 (Stand: 3.5.2014).

¹² Marcus HAHN, ‚*Qu'est-ce que lire ce livre. ‚Derridas Kant-Lektüre in Die Wahrheit in der Malerei‘*‘. In: diss.sense. Zeitschrift für Literatur und Philosophie, o. J., URL: <http://www.dissense.de/le/hahn.html> (Stand: 3.5.2014).

¹³ Paul DE MAN, *Genese und Genealogie (Nietzsche)*. In: ders., *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main 1988, S. 118–145. Hier: S. 140.

kommen zu lassen, was ich, vor/mit/hinter/neben der Folie der Derrida'schen *Postkarte* zu tun gedenke.

2. De Mans Autobiographiebegriff

Die Unbeantwortbarkeit der Frage nach den ‚autobiographischen Momenten‘ erklärt (und konstituiert sich gleichzeitig, immer beeinflussen Fragen und Antworten einander wechselseitig, setzt die Frage die Antwort ebenso voraus, wie sie der Antwort voraus-gesetzt ist) sich dabei durch die de Man'sche Definition des Begriffs der ‚Autobiographie‘ selbst. Diese sei in aller Kürze skizziert:

Trotz deutlicher Kritik an autobiographischen Lesarten, bleibt der Begriff der ‚Autobiographie‘ bei de Man von großer Bedeutung für die ‚Lesbarkeit‘ – wenn auch nur die Lesbarkeit der Unlesbarkeit¹⁴ (die aber die einzig mögliche Lesbarkeit ist) – eines Textes. Der/die AutorIn, diese oszillierende, ambivalente Figur, die sich uns in dem Moment entzieht, in dem wir ihr Sein feststellen wollen, die die Sprache hervorbringt, durch die sie selbst hervorgebracht wird, ist dem Text vorausgesetzt und doch selbst bloß gesetzte Figur, literarische Version, ist Fiktion und Autobiographie zugleich, denn

Autobiographie ist [...] keine Gattung oder Textsorte, sondern eine Lese- und Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt. Das autobiographische Moment ist der Prozeß einer wechselseitigen Angleichung der beiden am Lese-prozeß beteiligten Subjekte, bei der sie einander gegenseitig durch gemeinsame reflexive Substitutionen bestimmen.¹⁵

Die Autobiographie wird damit zu einer generellen Figur „der Lektüre aller Texte“ (die sich allerdings „selbst demontiert“¹⁶), jedes Buch wird autobiographisch:

Wenn ein Autor sich selbst zum Gegenstand seines eigenen Verständnisses macht, wird diese Struktur wechselseitiger Reflektion zu einem inneren Textmerkmal, doch dies macht nur den weiter reichenden, mit jeder Autorschaft verbundenen Anspruch explizit, der immer dann vorliegt, wenn von einem Text gesagt wird, er sei von jemand und dieser Umstand sei für sein Verständnis von Bedeutung. Das heißt aber letztlich nichts anderes, als daß jedes Buch mit einem lesbaren Titelblatt in gewisser Hinsicht autobiographisch ist.¹⁷

¹⁴ Vgl. u. a. Anm. 8, S. 178.

¹⁵ Paul DE MAN, Autobiographie als Maskenspiel. In: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 131–146. Hier: S. 134.

¹⁶ Bettine MENKE, De Mans ‚Prosopopöie‘ der Lektüre. Die Entleerung des Monuments. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Asthetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. Frankfurt a. M. 1993, S. 34–78. Hier: S. 36.

¹⁷ Wie Anm. 15, S. 134.

Gleichzeitig bedeutet dies natürlich, dass kein Text autobiographisch, dass die Idee einer Autobiographie immer schon unterlaufen ist, dass die Autobiographie nicht auf etwas verweist, sondern vielmehr „die Illusion der Referenz erzeugt“. Die Figur der Sprache, die eben diese Illusion erzeugt, weist, so Bettine Menke, de Man als Autobiographie aus, „bevor sie dann als *Prosopöie* bestimmt wird.“¹⁸ Wenn aber jedes Schreiben autobiographisch ist, dann ist natürlich die *Prosopopeia* auch die Trope *jedes* Schreibens. Zudem hinterfragt „Autobiographie als Maskenspiel“ generell das Verhältnis von Leben und Schreiben über das Leben und ist damit für den Umgang mit dem autobiographischen Moment in Bachmanns Texten von zentraler Bedeutung, denn:

Wir nehmen an, das Leben würde die Autobiographie hervorbringen wie eine Handlung ihre Folgen, aber können wir nicht mit gleicher Berechtigung davon ausgehen, das autobiographische Vorhaben würde seinerseits das Leben hervorbringen und bestimmen? Wird nicht alles, was der Autor einer Autobiographie tut, letztlich von den technischen Anforderungen der ‚Selberlebensbeschreibung‘ beherrscht und daher in jeder Hinsicht von den Möglichkeiten seines Mediums bestimmt? Und da das hier vorausgesetzte Funktionieren der Mimesis nur eine Art der Figuration unter anderen ist, so fragt sich, ob die Redefigur vom Referenzobjekt bestimmt wird oder ob es sich umgekehrt verhält: ergibt sich die Illusion der Referenz nicht als Korrelation der Struktur der Figur, so daß das „Referenzobjekt“ überhaupt kein klares und einfaches Bezugsobjekt mehr ist, sondern in die Nähe einer Fiktion rückt, die damit ihrerseits ein gewisses Maß an referentieller Produktivität erlangt?¹⁹

Kann man also nicht ebenso gut sagen, die Texte Bachmanns, auch und gerade die vermeintlich ‚autobiographischen‘ (wie eben die Briefe) bringen ihr Leben hervor und bestimmen es? ‚Ihr Leben‘ darf man aber nicht mit dem ‚realen Leben‘ der Autorin verwechseln: Denn das Ich, dem die Autobiographie dessen Leben erzählt, ist kein homogenes, in sich geschlossenes, ist ein vervielfachtes, nie identes (selbst wenn sie den gleichen Namen tragen), ist (oder sind) sozusagen die Wiederholung eines Namens, sind aber zu unterschiedlichen Zeitpunkten und also voneinander unterschieden. Das ‚Ich‘, das aus dem Text herausgelesen (oder/und in den Text hineingelesen) wird, ist immer ein anderes, die Ichs sind wiederholte aber sich voneinander unterscheidende ‚Ichs‘/‚Leben‘. Der ‚Name‘, oder der Name, oder der Name* der dieses Ich, diese Ichs bezeichnet (und/oder diese setzt) bleibt dabei eine wichtige, wenn auch verschobene/verrückte/verstellte,

¹⁸ Wie Anm. 16, S. 36. Ob, wie Menke es bei de Man liest, „die *Prosopöie* [den] Terminus [...] der ‚Autobiographie‘“ ablöst oder sie, wie Anna Babka feststellt, „die Figur oder Trope der Autobiographie“ ist, ist dabei für diese Arbeit nicht von entscheidender Bedeutung. Siehe Anm. 16, S. 36, sowie Anm. 11.

¹⁹ Wie Anm. 15, S. 132–133.

Kategorie, er (oder seine Inszenierung, in vielfacher Bedeutung inszeniert, in der Inszenierung im, aber auch schon vor dem Text) ist es, der die Frage nach seinem Referenten stellt (indem er auf ihn zu verweisen scheint, aber nicht tatsächlich verweist, obwohl die Möglichkeit dazu immer auch gegeben ist), der gelesen zu werden verlangt, aber nicht gelesen werden kann, der, um de Man zu paraphrasieren „ein für allemal den Zugang zu einer Bedeutung sperrt, die dennoch immer danach verlangt, verstanden zu werden.“²⁰

3. Herzzeit

„Paul, lieber Paul, ich hab Sehnsucht nach Dir und unserem Märchen“²¹, schreibt Ingeborg Bachmann im Frühjahr 1949, und verortet ihrer beider Leben, jene Leben, die aus den Briefen entstehen, in die Briefe hineinlesbar werden, schon von Anfang an im Bereich der Literatur – oder besser *auch* im Bereich der Literatur. Nicht nur die Erinnerung an das Leben formt den Text, der Text formt das (Er-)Leben („Ich sage mir oft vor, daß Du an mich denkst. Sag Du auch Dir vor, daß ich an Dich denke.“²²), ja, ermöglicht das Leben überhaupt erst: „Ein Wort von Dir – und ich kann leben“²³, gibt oder nimmt, gibt und nimmt *zugleich* Leben, „[v]ersteh mich, wenn ich schreibe, eben hier, auf diesen unzähligen Postkarten, dann vernichte ich nicht allein das, was ich sage, sondern den einzigartigen Beschickten, den ich konstituiere [...]“²⁴ Was hier sichtbar wird, ist das, was Paul de Man mit dem Namen der Prosopopeia als die Trope der Autobiographie benennt, das Geben und Nehmen von Gesichtern, der Maskierung und der Demaskierung, der Figuration und der Defiguration. Der ‚Name‘ („Wie oft habe ich ‚Paul‘ sagen können...“²⁵), durch den der damit angesprochene Referent durch die Prosopopeia gesetzt wird, wird im Gesetzt-Werden zu einem „entleerte[n] Monument des Namens, [dem] markierende[n] Epitaph für die Entleerung.“²⁶ Indem man eine Figur mittels eines Namens adressiert, setzt man diese einerseits und setzt sie (und zugleich sich selbst) andererseits als gegeben voraus, vergisst aber zugleich ihr Gesetzt-Sein. Der Name also bezeichnet/setzt nichts Lebendiges, wie das Gesicht, die Stimme, die die Prosopopeia dem bis dahin unbelebten Gegenstand verleiht, selbigen nicht lebendig macht, belebt auch der Name nicht. Vielmehr ist die Prosopopeia „die Fiktion einer persona, einer Maske fürs Abwesende, Stumme, damit

²⁰ Paul DE MAN, Lesen (Proust). In: ders., *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a. M. 1988, S. 91–117. Hier: S. 111.

²¹ Ingeborg BACHMANN/Paul CELAN, *Herzzeit*, Frankfurt a. M. 2009, S. 10. [Bachmann an Celan]

²² Ebd., S. 89. [Bachmann an Celan]

²³ Ebd., S. 65. [Celan an Bachmann]

²⁴ Wie Anm. 1, S. 44.

²⁵ Wie Anm. 21, S. 95. [Bachmann an Celan]

²⁶ Wie Anm. 16, S. 35.

dieses spreche und verstanden werde.“²⁷ („Du bist der Lebensgrund, auch deshalb, weil Du die Rechtfertigung meines Sprechens bist und bleibst.“²⁸) Diese Fiktion wäre aber nicht notwendig, wäre das Angesprochene nicht abwesend, wie es „keiner Nachahmung bedürfen [würde], wenn die Anwesenheit nicht a priori ihrer Fülle beraubt wäre, wenn die Anwesenheit nicht immer schon in Frage gestellt wäre.“²⁹ „Du wirst nach allem schliessen, dass ich Dir sehr fern wäre. Ich kann Dir nur eines sagen, so unwahrscheinlich es mir selbst erscheint, ich bin Dir sehr nah.“³⁰

Der Name wird, „verstehbar und erinnerbar wie ein Gesicht“³¹, wird, wie das Gesicht selbst zur Figur der Prosopopeia, die de Man bestimmt als:

Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden oder stimmlosen Entität, wodurch die Möglichkeit einer Antwort gesetzt und der Entität die Macht der Rede zugesprochen wird. Eine Stimme setzt einen Mund voraus, ein Auge und letztlich ein Gesicht, eine Kette, die sich in der Etymologie des Namens der Trope manifestiert: *prosopon poien*, eine Maske oder ein Gesicht (*prosopon*) geben. Die Prosopopöie ist die Trope der Autobiographie, durch die jemandes Name [...] so verstehbar und erinnerbar wird wie ein Gesicht. Bei unserem Thema, der Autobiographie, geht es um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration.³²

Tod, als die radikalste Abwesenheit, und Prosopopeia hängen dabei eng zusammen. Wenn man durch die Prosopopeia die Toten ‚sprechen lässt‘, müssen gleichzeitig die Lebenden ein Stück näher dem Tod gerückt werden, verstummen, verstummen im Sinne von stumm werden, nicht im Sinne von Schweigen – „Aber das allein, das Sprechen ists ja gar nicht, ich wollte ja auch stumm sein mit Dir“³³, schreibt Paul Celan, „Ich bin stumm geblieben. Die Vorstellung, daß Du mich ‚rufen‘ kannst und daß ich nicht antworten kann, erschüttert mich“³⁴, Jacques Derrida.

Indem man sich (und sein Gegenüber/sich durch sein Gegenüber) als Autobiographie setzt, setzt man sich immer auch als Sterblichen, wiederholt man seine Sterblichkeit. Die Verbindung oder vielmehr die Verwirrung

²⁷ Bettine MENKE, *Memmons Bild: Stimme aus dem Dunkel*. In: DVjs 68 (1994) Sonderheft (für Geoffrey Hartman), S. 124–144. Hier: S. 126.

²⁸ Wie Anm. 21, S. 65. [Celan an Bachmann]

²⁹ Paul de Man, *Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation*. In: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 185–230. Hier: S. 210–211.

³⁰ Wie Anm. 21, S. 16. [Bachmann an Celan]

³¹ Wie Anm. 15, S. 142.

³² Ebd., S. 140.

³³ Wie Anm. 21, S. 64. [Celan an Bachmann]

³⁴ Wie Anm. 1, S. 53.

von Leben und Tod, ist dabei immer auch mit der Hinterfragung der Schreibbarkeit (und Lesbarkeit) einer ‚Wahrheit‘ verbunden:

Tod ist ein verdrängter Name für ein sprachliches Dilemma, und die Wiederherstellung der Sterblichkeit durch die Autobiographie (die Prosopopöie der Stimme und des Namens) beraubt und entstellt genau in dem Maße, wie sie wiederherstellt. Die Autobiographie verschleiert und maskiert eine Entstellung des Geistes, die sie selbst verursacht.³⁵

Indem man von Vergangenen, Mortifizierten schreibt (und die sprachlichen Zeichen sind immer schon vergangen, mortifiziert („Die Schriften, totgeborene Kinder [...].“³⁶) macht man dieses zwar unsterblich, aber um den Preis einer nicht-identen Wiederholung³⁷, der Text wird notwendigerweise, indem er niedergeschrieben und damit lesbar wird, unlesbar: „Ich töte dich, ich annulliere Dich an der Spitze meiner Finger, um einen meiner Finger. Es genügt dazu, daß ich lesbar sei – und ich werde Dir unlesbar, Du bist tot.“³⁸

Wie das Ich lesbar und gleichzeitig unlesbar wird (und damit auch das Du, im Falle eines Briefwechsels der/die Beschickte) sind Briefe wie Postkarten, wie jedes Schreiben, dass sich an andere richtet (und damit jedes Schreiben) „weder lesbar noch unlesbar, offen und radikal unverständlich (außer wenn man sich auf ‚linguistische‘, ja grammatische Kriterien verläßt).“³⁹ Aber auch andere Kategorien sind verrückt/verschoben, werden nicht nur hinterfragbar, sondern durch die Texte stets immer schon hinterfragt, so,

[d]aß die Unterzeichner und die Beschickten nicht immer offensichtlich und notwendig identisch sind von einer Sendung zur anderen, daß die Unterzeichner sich nicht zwangsläufig vermischen mit den Absendern noch die Beschickten mit den Empfängern.⁴⁰

„Indes“, schreibt Paul Celan,

ich bin beteiligt, Inge und so habe ich kein Auge für das, was Du in jener sorgfältig durchgestrichenen, aber doch nicht zur Unleserlichkeit getilgten Stelle in einem Deiner Briefe das ‚Exemplarische‘ unserer Beziehung nennst.⁴¹

³⁵ Wie Anm. 15, S. 145.

³⁶ Wie Anm. 1, S. 34.

³⁷ Vgl. u. a. Rainer JUST, *Zeichenleichen – Leichenzeichen*, 21.5.2007. URL: <http://jelinetz.com/2007/05/21/rainer-just-zeichenleichen-reflexionen-uber-das-untote-im-werk-elfriede-jelineks/> (Stand: 5.8.2013).

³⁸ Wie Anm. 1, S. 44.

³⁹ Ebd., S. 100.

⁴⁰ Wie Anm. 1, S. 10.

⁴¹ Wie Anm. 21, S. 25. [Celan an Bachmann]

Wieder ist das Unlesbare lesbar, aber verwirrt ist auch die Frage nach dem/der AutorIn des Wortes ‚exemplarisch‘. Es ist ein mit dem Namen Paul unterzeichneter Text, der dieses Wort ausspricht, dazu Stellung bezieht, doch mit dem Hinweis, dass die ‚eigentliche‘ Autorin eine andere sei. Paul Celan* wiederholt jenes Wort, das in seinem ‚ursprünglichen‘ Kontext stehend („Ob wir unsere Geleise zusammen legen oder nicht, unsere Leben haben doch etwas sehr Exemplarisches, findest Du nicht?“⁴²) ein anderes war, zudem durchgestrichen. Doch die Durchstreichung hatte wohl die Gründe im angesprochenen Du, indem sich Ingeborg Bachmann* einen lebenden Paul Celan imaginiert, streicht sie die Stelle zwar aus, lässt sie aber doch stehen, lässt eine Restbedeutung über. Das durch die Durchstreichung abwesend gemachte Wort wird zu einem zentralen Moment in Celans Antwort, wie jener Brief Derridas* der nicht zustellbar zurückgekommen war und von dem Derrida in seiner Korrespondenz mit i. (ihr oder ihm) immer wieder spricht.

Neben der Frage der AutorInnenschaft, aber auch der LeserInnenschaft – „[w]er wird beweisen, daß der Schickende derselbe ist, oder dieselbe? Und der oder die Beschickte? Oder daß sie nicht identisch sind? [...] Wo wäre das Identifikationsprinzip? Im Namen? Nein, [...]“⁴³ – werden Fragen nach dem Schickungsort – ist das der Ort an den die Karte adressiert ist, egal ob die Adresse korrekt ist oder falsch und der Ort damit inexistent, oder jener Ort, an dem sie schließlich ankommt, zudem sie [nach-]gesandt und geöffnet wird? („Liebe Inge, Dein zweiter Brief erreichte mich in London [...]“⁴⁴) –, Fragen des Vorher und Nachher („Ebenso wie man ankommen kann, vor dem eigenen Brief“⁴⁵) und, um den Kreis zu schließen, die Frage nach Faktionalität und Fiktionalität, nach Literatur und Egodokument, nach Phantasie und Wirklichkeit gestellt: „Und ich frage mich eben, wer ich bin für Dich, nach so vielen Jahren? Ein Phantom, oder eine Wirklichkeit, die einem Phantom nicht mehr entspricht“⁴⁶, schreibt Bachmann in ihrer großen Abrechnung mit Celan. Sie schickt den Brief nie ab, und doch steht er als Text vor uns und sollte als solcher gelesen werden.

⁴² Ebd., S. 259. [Bachmann an Celan]

⁴³ Wie Anm. 1, S. 281.

⁴⁴ Wie Anm. 21, S. 32. [Celan an Bachmann]

⁴⁵ Wie Anm. 1, S. 278.

⁴⁶ Wie Anm. 21, S. 154. [Bachmann an Celan]