

**„KOMM AUF DEN HÄNDEN ZU UNS“
ZU EINEM KIPPBILD DER BEGEGNUNG
BEI PAUL CELAN**

Laura Cheie

West-Universität Temeswar / Universitatea de Vest din Timișoara

laura.cheie@e-uvvt.ro

DOI: 10.35923/AUTFil.61-1.06

“Come to us on your hands”. About an Ambiguous Image of the Encounter in Paul Celans Work

One of the essential images of the lyrics and poetics of Paul Celan is hand walking, an image inspired from the novel *Lenz* by Georg Büchner. This appears not only in poems such as *Stimmen* and *Es geht*, but also in the most important text written by Celan about his poetics, in the discourse *Meridian*, whose variants reveal the complex semantics of the hand motif in Celan's thinking. Essential in articulating the truth both in quotidian gestures and in the „mimics” of poetry or poetical reflexion, the hand participates, through hand walking, to the change in perspective on the world, to the meeting with abyssal depths and the opening of a dialogue with Büchner, Pascal, Nietzsche, Isaak Babel and also with the important themes of the Holocaust and the exile. The present study proposes an investigation on the manner in which hand walking becomes an ambiguous image of the encounter and the dialogue, generating a poetic language in which the chiasmic reversals or quasi-absurd linguistic distortions communicate the aim of poetry about which Celan says it does not change the world, but the way of being in the world.

Keywords: *ambiguous image; hand walking; poetic corporeality and poetic gestures; dialogue; intertextuality.*

In einem Brief vom 18. Mai 1960 an seinen Freund und Schriftsteller Hans Bender schreibt Paul Celan Folgendes über das Sein und Schreiben von Gedichten:

Handwerk ist, wie Sauberkeit überhaupt, Voraussetzung aller Dichtung. *Dieses* Handwerk [Hervorh. P.C.] hat ganz bestimmt keinen goldenen Boden – wer weiß, ob es überhaupt einen Boden hat. Es hat seine Abgründe und Tiefen [...] Handwerk – das ist Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur *einem* Menschen [Hervorh. P.C.], d. h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht. Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht. (Celan 1983: 177)

Als Paul Celan diese Zeilen an Hans Bender schrieb, arbeitete er bereits an seiner bedeutendsten Rede, die er am 22. Oktober 1960, anlässlich der Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises halten sollte. Der als *Meridian* bekannte Diskurs stellt die Quintessenz seines poetologischen Denkens dar und fußt auf einigen entscheidenden gedanklichen Begegnungen, darunter auf der wohl in diesem Kontext relevantesten, und zwar jener mit dem Werk Georg Büchners. Celans Bezug zu Büchner beruht, wie die Herausgeber der Tübinger Werkausgabe bemerken, vor allem auf der Analogie zu Lenz, der in Büchners Novelle „auf den Kopf gehen“ möchte. „Diese erste Stelle aus Büchners Werk, die Celan aufschreibt, ist – so Bernhard Böschstein und Heino Schull – zugleich diejenige, die für ihn bis zuletzt die wichtigste bleiben wird und auf die er seinen eigenen Bezug zu Büchner vornehmlich gründen wird.“ (Celan 1999: XII) In Celans Denken und Dichtung verwandelt sich aber der Gang auf dem Kopf in ein Gehen auf den Händen, das bereits in *Stimmen*, dem Eingangsgedicht des Bandes *Sprachgitter* (1959) als Wunschbild einer besonderen Begegnung mit den Toten des Holocausts erscheint: „Stimmen vom Nesselweg her: // Komm auf den Händen zu uns. / Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand, draus zu lesen.“ (Celan 2018a: 95) Es sind Zeilen, die Celan in der *Meridian*-Rede zitieren wird (vgl. Celan 1999: 11), wobei er hier die zweite Verszeile – *Komm auf den Händen zu uns* – hervorhebt, was implizit auf die Relevanz der Hände-Semantik für sein Werk verweist. Und tatsächlich gilt diese Vorstellung für Celan als eine poetologische wie existenzielle Denkfigur, die er zu einem komplexen Kippbild entwickelt, das zugleich die Bedeutung des Performativen für seine Dichtung veranschaulicht.

Das Bild entsteht allerdings in dem für den Dichter aus der Bukowina schmerzlichen Kontext antisemitischer Vorfälle und der zwar unhaltbaren, aber

rufschädigenden Plagiatsanschuldigungen der Witwe Yvan Golls, die Celan durch Briefe an Kritikern, Verlagen und Rundfunkredaktionen als Plagiator der Dichtung ihres Mannes zu denunzieren trachtete (vgl. Wiedemann 2000). Die ursprünglich im privaten Rahmen ausgedrückten Beschuldigungen wurden 1960 publik, als Claire Goll in der März/April-Ausgabe der Münchener Literaturzeitschrift „Baubudenpoet“ einen Artikel publizierte, in dem sie dem Dichter explizit den geistigen Diebstahl am Werk Golls vorwarf und ihn auch charakterlich zu diskreditieren versuchte. Die Debatte um die Plagiatsvorwürfe Claire Golls, die von mehreren namhaften deutschen Schriftstellern zurückgewiesen und schließlich auch durch eine von der Deutschen Akademie für Sprache und Forschung in Auftrag gegebene Untersuchung als unhaltbar nachgewiesen wurden, sollte sich zwar erst nach der Verleihung des Bücherpreises an Celan voll entfalten, doch sie belastete Celan außerordentlich und überschattete die ganze Entstehungszeit des *Meridian*, wie die Herausgeber der Tübinger Werkausgabe, Bernhard Böschstein und Heino Schmall, bemerken (Celan 1999: XIII). Celan, der sich nie öffentlich auf das Niveau dieser „Infamie“ einlassen wollte, aber zutiefst verletzt und verzweifelt in zahlreichen Briefen an Freunde diese um ein unterstützendes „Gegenwort“ bat, reagierte darauf durch seine Dichtung und seine Reden über Literatur, unter anderem mit seiner Vorstellung vom Handeln der Hände.

In diesem Zusammenhang legt ein Blick in die zurückgelassenen Aufzeichnungen und Textentwürfe von Reden und Briefen unter anderem den Bezug des Hand-Motivs zur „Goll-Affäre“ nahe. So schreibt Celan in einem undatierten, im Sommer 1960 entstandenen Textentwurf für eine Entgegnung (vgl. Celan 2018b: 752) mit dem suggestiven Titel *Haltet den Dieb!* Folgendes:

Die Freunde der Dichtung in Deutschland und anderswo werden es sicherlich verstehen, daß ich es meinen Gedichten schuldig bin, in ihrem Sinne zu handeln. Mit denjenigen, die einer Claire Goll oder deren Helfern auf diese oder jene Weise die Hand drücken, habe ich ab heute nichts mehr zu tun. Ich unterscheide nicht zwischen Händedruck und Gedicht. (ebd.: 169)

Auf dieser symbolischen Bedeutung des Händedrucks als Zeichen einer unreinen oder reinen, bzw. lügnerischen oder aufrichtigen Begegnung und Anerkennung basiert sicherlich auch die Vorstellung von „wahre[n] Hände[n]“, die „wahre Gedichte“ schreiben. Moralische „Sauberkeit“ ist für Celan Voraussetzung aller authentischen Dichtung, wie im Brief an Hans Bender erwähnt. Noch deutlicher und konkreter formuliert er es in einem Entwurf zu diesem Brief: „Man spricht auch gerne und sehr unbekümmert

vom Handwerk der Dichtung – ohne sich vorher die Hände gewaschen zu haben, jedenfalls nicht im Wasser wirklicher Worte. Handwerk ist eine Sache reiner Hände“ (Celan 1999: 154). So bezieht er das Schreiben von Gedichten über die Metapher der Hände auf die charakterliche Stärke des Verfassers und gleichzeitig auf dessen Erfahrungen, die „Daten“ der Erfahrungswelt, die den schreibenden Händen und schließlich dem Gedicht eingeschrieben bleiben, wie es im *Meridian* lautet.¹ „Dem Gedicht ist der Dichter als Person mitgegeben“ (ebd.: 116) heißt es deutlich in einer Aufzeichnung. Denn nur auf diese Weise ließe sich das Geschriebene als Ausdruck eines „einmaligen und sterblichen Seelenwesen[s]“ (Celan 1983: 177) beschreiben, das „unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht.“ (Celan 1999: 9)

Zur Kreatürlichkeit von Mensch und Dichtung gehört für ihn ebenfalls die expressive, ja kreative Gestik, die unter anderem durch das mehr oder weniger dramatische Handeln der Hände ersichtlich wird. In seinen Notizen spricht Celan dabei über „[d]as Mimische am Gedicht“ und setzt es mit „Person, Gestik, Hände, Physiognomie“ (ebd.: 112) gleich. Nie ist allerdings das Mimische des Gedichts bei Celan eindeutig auszulegen, wie das am Begriff des Handwerks zu bemerken ist. Dichtung als Handwerk ist laut Celan zwar eine unumgängliche „Sache der Hände“, jedoch lediglich eine „Mache“ (Celan 2018b: 137) als rein ästhetisches Spiel der Form, als seelenlose „Wort-Akrobatik“ (Celan 1999: 164), wie er mit einem kritischen Seitenblick auf die experimentelle Lyrik des Lettrismus oder der konkreten Poesie festhält.² Über die „Mache“ kann es schließlich sogar zur „Machenschaft“ kommen, schreibt er unter dem Eindruck der Goll-Affaire an Hans Bender (vgl. Celan 1983: 178). „[D]ie Machart erklärt das Gedicht nicht“ (Celan 2018b: 137) wird er nicht müde zu betonen. Jedenfalls tut sie das nicht allein, denn Dichtung ist für Celan immer belebt: „Gedichte sind nicht herstellbar, sie haben die Lebendigkeit sterblicher Seelenwesen“ (Celan 1999: 113). Somit sollten am ‚Körper‘ eines Gedichts „die Spur unseres Atems in der Sprache“ (ebd.: 115), also „Atem“ und „Atemwende“ wahrnehmbar werden, wodurch Dichtung „Stimme“ und „Rhythmus“ gewinne (ebd.: 116). Die Körperlichkeit des Gedichts ist aber laut Celan auch von der Physiognomie und Gestik eines

¹ Celan 1999: 8: „Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht.“

² In einem kategorischen Ton lehnt Celan in einer nachgelassenen Aufzeichnung das Experiment in der Dichtung ab, obwohl seine Poesie nachweislich von der experimentellen profitiert hat: „ich kenne das Experiment nicht – Experimente in der Dichtung fallen unter den Tisch.“ (Celan 2018b: 101). Vgl. zu Celans Verhältnis zur experimentellen Dichtung s. Cheie 2019: 194-210.

existenziellen und kreativen Seins bestimmt, das sich durch Wende und Umkehr entwickelt. Er definiert explizit das Gedicht als eine Umkehr (Celan 2018b: 170) und die Umkehr „als Umstülpung der Klischees“ (Celan 1999: 179). In diesem Zusammenhang lässt sich auch das Gehen auf den Händen als Sprachbild und Denkfigur einer Dichtung deuten, die Klischees quasi den Boden entziehen und zu einem Umdenken, einer Art Heidegger'schen „Kehre“ anregen möchte. Nicht nur an Hans Bender schreibt er, dass das Gedicht „ganz bestimmt keinen goldenen Boden“ hat, sondern „Abgründe und Tiefen“ (Celan 1983: 177).

Diese Bemerkung vertieft er in der *Meridian*-Rede mit direktem Bezug auf Büchners Lenz und in impliziter Anlehnung an Pascals Gedanken über den Abgrund (vgl. Böschenstein 2012: 168, 170) zu einem Kernsatz seiner Poetik: „wer auf den Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich“ (Celan 1999: 7). Wer also auf den Händen geht, blickt ins Abgründige und findet dabei den Mut, wie Pascal, „Aug-in-Aug mit dem Nichts“ (ebd.: 91), die Schrecken derartiger Bodenlosigkeit zu ertragen und diese darüber hinaus in einen kreativen Schwebезustand umzukehren (vgl. Harbusch 2005: 293-302). Denn der „Abgrund“ entwickelt sich bei Celan zu einem extremen Ort der Dichtung und das Gehen auf den Händen zu einem radikalen Akt, der zugleich, wie Speier bemerkt, das herkömmliche Verständnis von „Kunst“ in Frage zu stellen trachtet (vgl. Speier 1997: 61).³ Ob damit tatsächlich jene heitere Gelassenheit des Schwebens erreicht wird, die Ute Guzzoni bei Celan in Anlehnung an Nietzsche ortet,⁴ sei dahingestellt.⁵ „Bodenlosigkeit“ mag zwar bei Celan Ausdruck einer Verklammerung von Vorstellungen sein, durch die Büchner, Pascal, möglicherweise auch Nietzsche aufeinander treffen, sie schreibt sich aber zugleich von Erfahrungen akuter Weltunordnung, des „verfemten Jüdischen“ (vgl. Ivanović 2005: 89), gelesen im Zusammenhang

³ So interpretiert Speier den absurden Wunsch von Büchners Lenz, auf den Händen zu gehen, als Ausdruck eines befreienden „Gegenwort[es]“ im Sinne Celans. Vgl. Speier 1997: 66.

⁴ Vgl. Guzzoni 2014: 75-76: „Die schwebende Gelassenheit dessen, der den Grund unter sich nicht mehr braucht, weil er sich in den Abgrund des Himmels fallen läßt, ohne doch abzustürzen [...] Er gehört zu denen, die ‚heiter sind und [...] gerne in dem Abgrund eines vollkommen hellen Himmels‘ (Nietzsche) sich aufhalten.“

⁵ Bekanntlich hatte Celan Nietzsche gelesen und Heidegger für seine 1961 erschienenen Nietzsche-Bände, in welchen der Philosoph Vorlesungen und bis dahin unveröffentlichte Abhandlungen zu Nietzsche herausgegeben hatte, mit eben denselben Versen aus dem Gedicht *Stimmen* – „Stimmen vom Nesselweg her: / Komm auf den Händen zu uns./ Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand, draus zu lesen“. – gedankt. (vgl. Jamme 2012: 268) Ein Nietzsche-Einfluss kann somit zwar nicht ausgeschlossen werden, allerdings lässt sich Celans Bild von der abgründigen Bodenlosigkeit, wie alle Kernvorstellungen seiner Lyrik und Poetik, erst im Resonanzraum vielfältiger, sehr wohl auch verschiedener intertextueller Anregungen erklären.

mit seinem Lektürefund des auf Händen gehenden Judenjungen in Isaak Babels Erzählband *Die Reiterarmee* (Celan 1999: 192), von Erfahrungen des Holocaust⁶ und nicht zuletzt des Exils her.⁷ Der Verlust der und überhaupt einer Heimat, den der Dichter aus der Bukowina mehrmals in seinen Gedichten thematisiert und auch im *Meridian* erwähnt – „Ich suche [...] den Ort meiner eigenen Herkunft. Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muß. Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht“ (ebd.: 12) –, schwingt sehr wohl in den poetologischen Konzepten der Ortlosigkeit und Bodenlosigkeit des Gedichts mit, wodurch negative, ja traumatisierende Erlebnisse in dichterische „U-topie“ (ebd.: 10) umgekehrt werden. Grund des Gedichts wird die Schweben in einem semantisch offenen und befreienden Zwischenraum: „In diesem Zwischenraum, in dem Augenblick seines Freiwerdens und Freigesetztseins, in dieser Schweben liegt der Grund des Gedichts – diese seine eigene Bodenlosigkeit legt das Gedicht sich zugrunde. Auch wer auf dem Kopf zu gehn gedenkt, weiß, daß er dann den Himmel als Abgrund unter sich hat.“ (ebd.: 59) – heißt es in den Varianten des *Meridian*.

„Zwischenraum“ und „Umkehr“ als „Umstülpung“ oder „Umstellung“ (ebd.: 90) sprechen von einer dichterischen Fantasie, die möglicherweise kippbildartig funktioniert. Kippbilder sind als Inversions- oder Umschlagfiguren bekannt, die je nach Blickwinkel abwechselnd als zwei verschiedene Gestaltungen in denselben Konturen wahrgenommen werden können, beispielsweise der Kopfeiner Ente, der nach intensiver Betrachtung schlagartig als Hasenkopf erkannt wird. Wenn Kippbilder für Wahrnehmungspsychologen als Ausdruck multistabiler Wahrnehmung vor allem an das Visuelle gebunden bleiben, sind sie für den Philosophen Ludwig Wittgenstein ein eher kognitives Erlebnis. Das spontane ‚Kippen‘ der Wahrnehmung und somit der wahrgenommenen Gestalt beruht für ihn auf der Erkenntnis eines plötzlichen „Aufleuchten[s] eines Aspekts“ (Wittgenstein 1989: 520), das sich vom Gesamtbild abhebt und das Umschlagen der Wahrnehmung und

⁶ Vgl. den poetischen Kontext im Gedicht *Stimmen*. Oder wie Böschenstein in der Besprechung des *Meridians* argumentiert: „Den Himmel der vergangenen Jahrhunderte findet der heutige Dichter nur in der radikalsten Umkehrung: als Abgrund, und das heißt in der Bodenlosigkeit, dem ‚statu moriendi‘. [...] Dort nur lässt sich der Kontakt mit den Toten finden, der Celans Dichtung legitimiert.“ (Böschenstein 2012: 170).

⁷ Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni verweisen auf eine noch komplexere literarische Herkunft des „Auf dem Kopf Gehens“. Sie orten Variationen des Bildes bereits in Gutzkows Roman *Die Ritter vom Geiste*, Goethes *Faust I*, in Heines *Reisebildern* und Lichtenbergs *Sudelbüchern*, in allerdings unterschiedlicher Bedeutung und Funktion, „als literaturkritische Stellungnahme, als pathologische Symptomatik und als poetologische Grundlegung“. (Bennholdt-Thomsen/Guzzoni 2018: 60).

Deutung anregt. Dieses Aufleuchten eines Aspekts definiert Wittgenstein als „halb Seherlebnis, halb ein Denken“ (ebd.: 525), für welches nicht das Sehen der beiden Figuren, sondern die Erkenntnis des „Aspektwechsels“ (ebd.: 522), das ‚Sehen als‘, die Wahrnehmung des Kippens an sich wichtig ist. Die Erkenntnis des Aspektwechsels bedeutet, einen Blick in den abstrakten Zwischenraum der Doppelgestalt entwickelt zu haben. Erst das Bewusstsein eines derartigen Blickes macht aus dem Kipperlebnis eine Denkfigur, von der Christine Abbt meint:

Das Kipp-Erlebnis bereitet das Verständnis dafür vor, was ‚Alternative‘ heißen kann. Das Erlebnis des Aspektwechsels ist als grundlegendes Denkerlebnis zu begreifen. Darin wird das Gespür für übersehene, aber bestehende Relationen und für den je selektiven Zugriff gefordert und gefördert. Im Kippen vermittelt sich die anspruchsvolle Verknüpfung der Ordnungen von Entweder-Oder und Sowohl-als-auch. (Abbt 2012: 18)

Kippfiguren trainieren somit das Denken in Alternativen und agieren gerade durch ihre Ambivalenz auch als ein Stimulus der künstlerischen Fantasie. Diesbezüglich bemerken Arburg/Stauffer: „Obwohl Kippfiguren im engeren Sinn also momenthaft immer nur eine Interpretation privilegieren, provozieren sie durch das jähre Zusammenspiel mit alternativen Interpretationen trotzdem eine Pluralität von Deutungen. Eben das macht sie zur Herausforderung für das ästhetische Denken.“ (Arburg/Stauffer 2012: 8) Typisch für eine Kippfigur ist also das Oszillieren zwischen mehreren kopräsenten aber nicht gleichzeitig wahrgenommenen oder wahrnehmbaren Ausdrucksmöglichkeiten und Bedeutungen innerhalb gleichbleibender Konturen. Dadurch entsteht ein offener Raum der Bedeutung, ein abstrakter Zwischenraum semantischer „Bodenlosigkeit“, der gerade durch den Aspektwechsel konstituiert wird. Zur symptomatischen Dynamik, die Kippbilder in der Wahrnehmung oder Vorstellung entwickeln können, gehört das Umspringen von Figur und Grund, eine räumliche Bewegung also, in der die Umstülpung von vorne und hinten semantische Folgen hat.

Umstülpung und Sprung sind grundlegende Begriffe auch in der Poetik Celans, die Dichtung somit nicht nur als Ausdruck eines ‚Seins‘ sondern gleichfalls als Handeln definiert. Das „Gegenwort“ ist „ein Schritt“ (Celan 1999: 3), der Rhythmus – „das sind unwiederholbare, schicksalshafte Sinnbewegungen auf ein Unbekanntes zu“ (ebd.: 119), der „kognitive Charakter des Poetischen“ sei „nur in eins mit seinem dialektischen Sprung ins Dasein zu verstehen“ (Celan 2018b: 143), wobei der „Sprung“ zugleich als „Eintritt ins Gedicht“ (Celan 1999: 133) definiert wird. Vieles an der poetischen und

poetologischen Sprache Celans orientiert sich an der Dynamik des Körpers und seiner Wahrnehmung, so auch die Vorstellung vom Dichten als ein Gehen auf den Händen. Im Bild des Gehens auf dem Kopf oder auf den Händen werden oben und unten umgestülpt, was eine neue Deutung von Boden und Himmel ermöglicht. Der Grund unter den Füßen wird quasi schlagartig zum Grund für das Handeln der Hände, wobei das Gehen durch das Erblicken eines semantischen Aspektwechsels schließlich ins Schreiben ‚kippt‘, wie Celan im Gedichtentwurf *Es geht* aus dem Jahr 1961 nahelegt. Fünf Jahre nach der Entstehung von *Stimmen*⁸ kommt er erneut auf das Bild des Gehens auf den Händen zurück, in dem ursprünglich *Ricerca* betitelten Gedicht:

Es geht,
was durch die Hände dir ging,
den Weg deiner Hände, den Nacht-,
den Schicksalsweg geht es.
Es geht seiner Wege.
Die Zeile, einmal
über ein Blatt gehaucht, auf
schwimmendem Tisch:

Über Nacht, über Nacht, da werden,
da werden die Tage, da werden
die Tage
weiß.

Hauchschrift, Handschrift.
Der auf den Händen ging, die
es schrieben: er,
der die Nesselschrift las, der
weiterlas, der Un-
gelesene, Un-
verstandene, er
atmete, er
schrieb –
an die Atem-, die Ich-
Diebe.

(Celan 2018a: 426-427)

⁸ Vgl. Wiedemanns Kommentar in Celan 2018a: 738-739.

Das Gedicht, gerichtet „an die Atem-, die Ich-/ Diebe“, entsteht unter dem Eindruck der Goll-Affaire, die er, wie verschiedene Briefe an Freunde, darunter an Alfred Margul-Sperber, beweisen, als eine Auslöschungskampagne gegen ihn als Dichter, Jude und Mensch empfand. Am 8. Februar 1962 schreibt er von Paris aus an seinen ehemaligen Mentor Alfred Margul-Sperber:

Die letzte Phase ist diese: ich werde als Person und Autor totgeschwiegen, meine Bücher werden, sofern sie überhaupt noch gedruckt werden, ‚am Boden zerstört‘ [...], das aus meiner Feder Gekommene findet man bei anderen Autoren wieder. [...] Nachdem ich als Person, also als Subjekt ‚aufgehoben‘ wurde, darf ich, zum Objekt pervertiert, als ‚Thema‘ weiterleben: als ‚herkunftsloser‘ Steppenwolf zumeist, mit weithin erkennbaren jüdischen Zügen. [...] Ich bin ebenfalls – wörtlich, lieber Alfred Margul-Sperber! – der, den es nicht gibt. (Solomon 1987: 262)

Darüber hinaus ist zu bemerken, wie das Bild des Gehens auf den Händen die Spur der „Handschrift“ mit jener des wohl aus dem früheren „Nesselweg“ des Gedichts *Stimmen* entwickelten „Schicksalsweg[es]“ und der schmerzlichen „Nesselschrift“ überlappt. Der Weg der Hände beschreibt so, gehend und schreibend, einen Leidensweg⁹, der, wie Christine Ivanović bemerkt, „schmerzhafte Spuren auf den Handflächen hinterläßt, Spuren, die lesbar werden“ (Ivanović 2002: 52). Im verkehrten Gang zeigt sich somit, kippbildartig verschränkt, der Weg als Schrift und die Schrift als Weg. Wenn der Boden zum Grund der Hände und das Gehen zum Schreiben wechselt, so kippt auch der Himmel plötzlich zu einem Abgrund, der Ich und Gedicht schwebend in metaphysischen Tiefen verortet. Der Himmel wird nicht mehr als Höhe, sondern als Tiefe wahrgenommen, wobei aber das freie und befreiende Schweben erneut an die himmlische Endlosigkeit erinnert. Höhe und Tiefe überlagern sich demnach quasi kippbildartig über die Sprachbilder der Bodenlosigkeit und Schweben. Doch das Kippen des Bildes vom Gehen ergibt sich bei Celan zugleich aus der intertextuellen Überlappung mehrerer Vorstellungen aus Texten Büchners, Pascals, Nietzsches, Isaak Babels, die vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen des Holocaust und des Exils neu gelesen und gedeutet werden. Explizite wie implizite Verweise auf fremde Worte haben für Celan den Wert kreativer Begegnungen, wie er wiederholt

⁹ Das Gehen auf den Händen, das auf einen Leidensweg verweist, kehrt noch in der Spätlyrik zurück. So in dem 1967 entstandenen Gedicht des Bandes *Lichtzwang*, in *Streu Ocker*, wo der kurz nach der krankheitsbedingten Trennung von seiner Familie leidende Dichter schreibt: „spar / mit Grab- / beigaben, spar, // schreite die Steinreihen ab, / auf den Händen“.

erklärt. So in einer Antwort an Walter Jens zu der von ihm hervorgehobenen Entdeckung eines Trakl-Zitats in der *Todesfuge*: „Ich erwähne das nicht, um die Nähe der Trakl-Zeile zu unterschlagen; ich meine nur, daß hier etwas Entscheidendes sichtbar wird: daß erst Wiederbegegnung Begegnung zur ... Begegnung macht.“ (vgl. Celan 2018a: 690) Das Gedicht ist für Celan grundsätzlich ein Gespräch, wie er es im *Meridian* definiert (Celan 1999: 9), denn: „Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.“ (ebd.: 9) In diesem Zusammenhang stellen Gehen und Kommen, als Bewegungen zum Anderen hin oder vom Anderen her, jene Gestik des Dialogischen dar, die zum „Mimische[n] am Gedicht“ (ebd.: 112) gehört und durch den verkehrten Gang ins Sprachliche und Schriftliche überführt wird.

Bei der Deutung des Gehens auf den Händen klammert Celan offensichtlich zwei auf der Hand liegende Assoziationen aus, und zwar jene mit der gestörten Empfindung eines Wahnsinnigen, die Büchners *Lenz* sehr wohl nahelegt, und der akrobatischen Bewegung eines Narren oder Zirkusclowns, obwohl Narr und Clown zu den literarischen Masken und Sprachmasken seiner mittleren und späten Lyrik gehören.¹⁰ Ob er dadurch bedrückende Ahnungen bezüglich seines sich in den 1960er Jahren zunehmend verschlechternden psychischen Zustandes abwehren wollte, sei hier dahingestellt. Stattdessen entwickelt er diese poetische wie poetologische Vorstellung, passend zum Konzept seiner dialogischen Poetik, zu einem Denkbild der Begegnung: „Auf den Händen, auf denen es zu gehen hatte, kommt das Gedicht zu dir, gibt es sich dir in die Hand.“ (ebd.: 139), heißt es in einer Aufzeichnung, die den kreativen Kreis von Schreiben und Lesen als Rezipieren zu schließen versucht.

Die Idee des verkehrten Ganges bietet auch den Grund, auf dem Celan seine sprachlichen Inversionen, semantischen Umstülpungen und Sprünge mit genialer Virtuosität performt, von chiasmatischen Überkreuzungen wie „der Herr brach das Brot, / das Brot brach den Herrn“ (Celan 2018a: 253) im Gedicht *Tau*, oder „muteinwärts / wandert der Sinn, / sinneinwärts / der Mut“ (ebd.: 297) in *Die Mantis* bis zu nonsensartig anmutenden Sprachbildern wie „Mandelbaum, Bandelmaum. // Mandeltraum, Trandelmaum. / Und auch der Machandelbaum. / Chandelbaum“ (ebd.: 139) in *Eine Gauner- und Ganovenweise* oder der Umstülpung und Verzerrung einer rhetorischen Frage Verlaines: „wann blühen die, hühendibluh, / huhediblu, ja sie, die

¹⁰ Vgl. zu den Masken und Sprachmasken des Narren und des Clowns: *Tübingen, Jänner*; *Eine Gauner- und Ganovenweise* und *Huhediblu* aus dem Band *Die Niemandrose* (1963), *Schief* aus dem Band *Fadensonnen* (1968), *Allmählich clowngesichtig* im Band *Lichtzwang* (1970), *Holzgesichtiger* im Band *Schneepart* (1971).

September- / rosen?“ (ebd.: 160) in *Huhediblu*. Wenn in derartigen Versen die Sprache der Dichtung auf den Händen zu gehen versucht, so tut sie das in der Hoffnung, zumindest als Kippbild von Begegnung das zu erreichen, was ideale Begegnungen bewirken können und mit Celans aphoristischen Worten heißt: „Gedichte ändern wohl nicht die Welt, aber sie verändern das In-der-Welt-Sein.“ (Celan 2018b: 126)

Literatur:

- CELAN, Paul, 1983: *Gesammelte Werke in sieben Bänden, Bd. 3., Gedichte III, Prosa, Reden*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 1999: *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, in ders., *Tübinger Celan-Ausgabe*, hg. v. Bernhard Böschstein und Heino Schull, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2018a: *Die Gedichte: Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann, Berlin, Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2018b: „*Mikrolithen sinds, Steinchen*“: *Die Prosa aus dem Nachlaß, Kritische Ausgabe*, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- ABBT, Christine, 2012: *Ente oder Hase? Vom Vergegenwärtigen und Vergessen*, in „*Figurationen*“, XIII, 2, *Kippfiguren / Figures réversibles*, S. 13-25.
- ARBURG, Hans-Georg von, STAUFFER, Marie Theres, 2012: *Einleitung*, in dies. (Hg.), „*Figurationen*“, XIII, 2, *Kippfiguren / Figures réversibles*, S. 7-11.
- BENNHOLDT-THOMSEN, Anke, GUZZONI, Alfredo, 2018: *Auf dem Kopf Gehen*, in „*Celan-Jahrbuch*“ X, S. 47-60.
- BÖSCHSTEIN, Bernhard, 2012: *Der Meridian*, in: Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan – Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 167-175.
- CHEIE, Laura, 2019: „*Ich zwi und zwi / im Nienienie*“: *Paul Celans poetische Narrenmaske*, in Alexandra Millner, Dana Pfeiferová und Vincenza Scuderi (Hg.), *Experimentierräume in der österreichischen Literatur*, Pilsen, Westböhmische Universität, S. 194-210.
- GUZZONI, Ute, 2014: *Nichts: philosophische Skizzen*, Freiburg/München, Karl Alber.
- HARBUSCH, Ute, 2005: *Gegenübersetzungen: Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*, Göttingen, Wallstein.
- IVANOVIĆ, Christine, 2002: *Nesselschrift: Stimmen im Zentrum von Celans Werk*, in Hans-Michael Speier (Hg.), *Interpretationen: Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, Reclam, S. 42-62.
- IVANOCIĆ, Christine, 2005: *Stimmen*, in Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, S. 73-108.
- JAMME, Christoph, 2012: *Martin Heidegger*, in Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan – Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 268-272.
- SOLOMON, Petre, 1987: *Paul Celan*, Dimensiunea românească, Bukarest, Editura Kriterion.

- SPEIER, Hans-Michael, 1997: *Grund und Abgrund des Gedichts: Raum als poetologisches Phänomen im Werk Paul Celans*, in Irmela von der Lühe und Anita Runge (Hg.), *Wechsel der Orte: Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins*, Göttingen, Wallstein, S. 51-66.
- WIEDEMANN, Barbara, 2000: *Paul Celan – Die Goll-Affäre: Dokumente zu einer „Infamie“*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1989: *Tractatus logico-philosophicus: Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen*, in ders., *Werkausgabe, Bd. I.*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.