

Peer de Smit

»Schwimmendes Licht«

Annäherungen an Poetologie, Sprache und Aktualität
Paul Celans im Jahr seines 100. Geburtstags und 50. Todestags

Den äußeren Anlass für diesen Aufsatz bilden der 100. Geburtstag Paul Celans am 23. November und sein 50. Todestag am 20. April in diesem Jahr. Den inneren Anstoß gibt die unausweichliche Aktualität seines Werks. Ich werde dieser Aktualität vor allem unter dem Aspekt von Celans werkimmanenter Poetologie und Sprachauffassung nachgehen. Zweifelsohne gibt es auch Themen in Celans Lyrik, von denen aus sich im Jahr 2020 Bezüge zur gesellschaftlichen, politischen, persönlichen Aktualität herstellen lassen. Auch wenn die thematischen Aktualitäten besorgniserregend genug sind, möchte ich doch die poetologischen Implikationen vorziehen, weil mir scheint, dass deren spirituelle Dimension alle anderen Aktualitäten umfasst und sie in ihr gut aufgehoben sind. Mit dieser Akzentuierung berühre ich erkenntnistheoretische und rezeptionelle Fragestellungen grundlegender Art, die mit der Frage nach den möglichen Zugängen zu Celans Gedichten unmittelbar verbunden sind. Aber wo beginnen, wo enden bei einem Werk, über das schon so viel gesagt worden ist, dass es zuweilen unter dem wachsenden Berg der Interpretationen zu verschwinden droht?

KROKUS, vom gastlichen
Tisch aus gesehen:
zeichenfühliges
kleines Exil

einer gemeinsamen
Wahrheit,
du brauchst
jeden Halm.¹

Dieses Gedicht aus dem sechs Jahre nach Paul Celans Tod publizierten Band ›Zeitgehöft‹ ist das vorletzte, das er geschrieben hat – wenige Tage vor seinem Tod. Auch wenn man das lyrische Ich nicht mit der Person des Autors verwechseln und das Gedicht nicht in einer Rekonstruktion biografischer Umstände aufgehen lassen sollte, so kann es doch kaum verkehrt sein, die konkrete Verfassung, die Lebensumstände des Schreibenden in jenen Wochen nicht völlig außer Acht zu lassen.² Das Gedicht spricht aus der Not, aus einer Lebenslage, in der jeder rettende Halm gebraucht wird, wo sich einer nicht mehr zu helfen weiß und ihm vielleicht auch nicht mehr zu helfen ist.

Der Krokus, blühendes (Vor-)Zeichen des Frühlings, wird zum »zeichenfühligen« Ort einer Wahrheit, die sich teilen lässt. Ein vorübergehender Fluchttort für einen Vertriebenen, welcher der Shoa nur knapp entkommen war, dem Paris ein Exil bot, dessen Sprache nicht die seine war und für den Deutschland – das Land seiner Muttersprache und zugleich der Mörder seiner Mutter – ein unmöglicher Wohnort blieb. Exile bieten Zuflucht, weil sie in der Fremde liegen. Zumeist ist diese Fremde auch mit einer fremden Sprache verbunden. Das gilt dann wohl auch für den Krokus als Ort »einer gemeinsamen Wahrheit«.

Der Krokus als »zeichenfühliges Exil« ist nicht nur Verweis auf eine den Schwertlilien zugehörige Pflanze und den sinnlichen »Aufenthaltsort« für die Augen, er ist vor allem auch ein Ort der Sprache. Als erstes Wort des Gedichtes und zugleich in Stellvertretung eines Titels hat der Name der Blume besonderes Gewicht. Da sich das Gedicht auf die bloße Nennung des Namens beschränkt, tritt das Wort als Wort, als Bewegung und lautliches Ereignis besonders deutlich hervor. Es vermittelt also nicht nur eine Bedeutung, sondern vollzieht sich in der Unmittelbarkeit eines sprachlichen Geschehens, das durch die K-Laute an den Silbenanfängen maßgeblich geprägt wird. In beiden Silben, insbesondere aber in der ersten, manifestiert sich eine Stärke und durchbrechende Kraft, die der Name mit ähnlich lautenden Wörtern wie *Krone*, *Krokodil* oder *Krach* und *Krieg* gemein hat. In der starken Präsenz der Laute ist auch der *Kuss*, den die zweite Silbe anklingen lässt, kaum zu überhören.

1 Die Texte von Paul Celan werden zitiert nach Paul Celan: ›Gesammelte Werke in 5 Bänden‹ (GW), hrsg. von Beda Allemann & Stefan Reichert, Frankfurt a.M. 1983. ›Krokus‹ findet sich in GW Bd. 3, S. 122.

2 Vgl.: »Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht. Dann wäre das Gedicht – deutlicher noch als bisher – gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen, – und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz.« – Paul Celan: ›Der Meridian‹, GW Bd. 3, S. 197.

Das Wort *zeichenfühlilig* spricht von einem Umgang mit Zeichen, der sich nicht auf das Verstehen von Bezeichnetem beschränkt. Noch vor allem Verstehen berührt mich in diesem Text die Inständigkeit und zugleich das Fragile des Zuspruchs, der Zuwendung, der Worte, mit denen der Sprechende sich selbst zuredet – mich anspricht. Denn lesend komme ich nicht umhin, mir diese fremden Worte zu eigen zu machen, als spräche ich sie selbst. Wie anders als aus solcher Mimesis heraus ließe sich begreifen, was zu begreifen ist? Was sich im Raum der mimetischen Verwandlung *zeichenfühlilig* und fühlbar ereignet, ist von einer Spiritualität durchdrungen, die durch die Worte hindurchsickert. Filigrane Bewegungen eines Bildeprozesses, der vielleicht jenem gleicht, aus dem der kräftige und zugleich so ungemein zarte Krokus Gestalt gewonnen hat. Lesend bewege ich mich durch Fremdland. Lesend werde ich von Fremdem bewegt: »kleines Exil / einer gemeinsamen Wahrheit«.

Das Gedicht steht für sich.³ Es behauptet sich. Aber es spricht nicht für sich. Es spricht jemanden an. Es richtet sich an ein Du. Sprache es für sich, erübrigte sich jedes weitere Wort über seinen Wortlaut hinaus. Worte über diejenigen des Gedichtes hinaus, gehen stets mit der Gefahr einher, die Worte des Gedichtes zu ersetzen. Statt für den Wortlaut, die Sprache, das Gesagte des Gedichtes hellhörig zu machen, geben dann unversehens die Worte von Erklärungen den Ton an. Wissen, das von andernorts stammt, verdrängt das Wissen, das im Gedicht selbst zu gewinnen wäre. Wissen, das diesem im Gedicht verorteten Wissensgewinn nicht zugutekommt, schließt sich ein, schließt sich ab, schließt das Gedicht aus. Es wird, und dies vielfach im Zeichen von Wissenschaftlichkeit, hermetisch.

Wenn ich versucht habe, meine Erfahrungen mit dem Gedicht – durch biografische Anhaltspunkte ergänzt – zu beschreiben, so vor allem, um auf diese Weise mit ihm ins Gespräch zu kommen. Die hierzu erforderliche Offenheit des Gedichts, der Wirklichkeit und der Lesenden, die es anspricht, ist ihm zumindest im Selbstverständnis des Autors mitgegeben:

Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein [...]. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares

**Ansprechbares
Du, ansprechbare
Wirklichkeit**

3 Vgl.: »Das Gedicht ist etwas Faktisches, etwas das für sich steht; es ist keine Metapher.« Aufzeichnung einer Aussage Celans von Rainer Marten, zitiert in: »Celan Jahrbuch 10«, hrsg. von Hans-Michael Speyer, Würzburg 2018, S. 322.

4 Paul Celan: ›Ansprache anlässlich der entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen‹, GW Bd. 3, S. 186.

5 Ders.: ›Der Meridian‹, GW Bd. 3, S. 198f.

6 Vgl. ›Verbracht ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur‹. – Paul Celan: ›Engführung‹, GW Bd. 1, S. 197.

Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit. Um solche Wirklichkeiten geht es, so denke ich, dem Gedicht.⁴

In ihrem Unterwegssein auf ein ansprechbares Du, worin die Lesenden nicht weniger einbezogen sind als die Phänomene der Welt, verstand Celan seine Gedichte als Gespräch:

Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. [...] Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifeltes Gespräch.

Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.

Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer ›offenbleibenden‹, ›zu keinem Ende kommenden‹, ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage – wir sind weit draußen.

Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort.⁵

Bedeutungsoffen unterwegs sein

Das Gedicht (und dies gilt natürlich nicht nur für Celans Gedichte) versetzt mich – oder, um mit einem Wort aus Celans ›Engführung‹ zu sprechen, ›verbringt‹⁶ mich – zugleich an einen anderen, an seinen Ort, es verändert meine Position und Disposition. Es setzt mich gleich auf mehreren Ebenen in Bewegung: Im Medium der Sprache; in der eigenen Leiblichkeit; in einer Wahrnehmung, an der mehrere Sinne partizipieren; in der Gedankenbildung; in der Gefühlsbildung.

Seine Worte, seine Pausen und Lücken, sein Rhythmus berühren einen, sobald man ihnen Aufmerksamkeit schenkt. Nicht im Sinne einer diffusen emotionalen Rührung, die zuweilen mit Poesie in Verbindung gebracht wird, sondern in der Unmittelbarkeit

eines Ereignisses, das einen Bewusstseinsvorgang auslöst, der ungemein genau ist und zugleich so schwer zu beschreiben wie das Schillern der Farben auf einem Schmetterlingsflügel oder die flirrenden Schatten des Nussbaums. Bewegungsfiguren der Sprache, des Denkens, die sich im Resonanzraum der sinnlichen Welt als Bild wiederfinden und in eine poetische Formulierung eingehen. Insofern solche Bewegungen nicht für sich bleiben, sondern »auf ein ansprechbares Du«, »eine ansprechbare Wirklichkeit« zuhalten, könnte man sie gestisch nennen.⁷ Damit wäre im Bereich der Sprache das besondere Wie einer Bewegung angedeutet, mit dem sich ein Subjekt zur Welt in Beziehung setzt. Es ist dieses Wie einer sprechenden und ansprechenden Bewegung, die mich in Celans Gedichten seit jeher mit einer Unausweichlichkeit und Unmittelbarkeit getroffen hat, die ohnegleichen ist und die immer wieder neue Augenblicke einer »gemeinsamen Wahrheit« ermöglicht hat.

Für dieses Wie ist die Bewegung der Worte nicht weniger ausschlaggebend als die Bewegungen nach oder zwischen den Worten, die Bewegung der Stille, die Bewegung auch, die ein Zeilenbruch oder Doppelpunkt in Gang bringen können. Und natürlich vollziehen sich diese Bewegungen nicht isoliert von den Bedeutungsfeldern der Worte, und was durch diese verständlich wird, nimmt seinen Einfluss auf die Bewegungsfiguren.

DIE POSAUNENSTELLE

tief im glühenden
Leertext,
in Fackelhöhe,
im Zeitloch:

hör dich ein
mit dem Mund.⁸

Wie viele Gedichte Paul Celans hat auch dieses appellativen Charakter. Es versetzt einen an den Ort, wo es sich ereignet, und leitet einen zugleich zu einer Handlung an diesem Ort an, die sich auf das Gedicht selbst beziehen lässt. Zugang wird auf diese Weise zu einer mithin leiblichen Angelegenheit, einem Gehen und Hineingehen, einem »Einhören« mit dem Mund: »hör dich ein / mit dem Mund«. Der Ort in diesem Gedicht ist eine mit Worten bezeichnete Leerstelle. Ein Ereignisraum, an den Worte heranführen, ohne ihn mit Worten zu besetzen.

7 Vgl. meinen Aufsatz »Das Gestische der Sprache. Begegnungen mit Worten bei Paul Celan«, in Veronika Darian & Peer de Smit: »Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven«, Berlin 2020.

8 GW Bd. 3, S. 106.

Das Unterwegssein von Celans Gedichten, das dialogische Zuhalten »auf eine ansprechbare Wirklichkeit« bringt es mit sich, dass sie auch zu den »Bedeutungen« ihrer Worte unterwegs sind. Damit bleibt das Lesen und Hören dieser Gedichte ein offener, unabschließbarer Prozess. Sie sind bedeutungsoffen, obgleich alles andere als beliebig deutbar, für eine ihnen zum Du gewordenen Welt. Sie »besitzen« keinen Sinn, sie suchen ihren Sinn im Bezug. Diese innere Haltung hatte bereits Rainer Maria Rilke als poetologische Maxime formuliert: »Das Faßliche entgeht, verwandelt sich, statt des Besitzes erlernt man den Bezug«. ⁹ An die Stelle eines Wissens, das man besitzt und behält, tritt bei Celan die Offenheit eines dialogischen Bezugs, in dem sich ein Wissen bildet, das nicht festgehalten werden kann. Statt eines vereinnahmenden Begreifens gewinnt die Suchbewegung eines »Verstehens« Raum, das so vorläufig wie vorübergehend ist. Indem es in Beziehung verortet wird, in einer unabdingbaren Voraussetzung alles Dialogischen, kennzeichnet dieses Verstehen eine Verbindlichkeit, die es jeder vorgefassten Meinung, aber auch jeder End-Gültigkeit entzieht. Worte über die Worte des Gedichtes hinaus beschränken sich dann weitgehend auf die Beschreibung und Darstellung dessen, was sich in der Begegnung mit ihm ereignet.

Wissen und Begegnung

Dass Celans Gedichte schwierig, dunkel oder hermetisch seien, ist mehr oder weniger *Common Sense*. In dieser Lage bieten sich vor allem die umfangreich dokumentierten biografischen Daten und Umstände als Halt an, als Falle von dort her genügend Licht in das Dunkel der Texte, als genüge der schiere Hinweis auf einen Aufenthalt in Tübingen, ein Treffen mit Nelly Sachs in Zürich oder die Liebschaft mit Ingeborg Bachmann in Wien, um das Gedicht zugänglich zu machen. Fingerzeige auf Orte, Personen, die Historie scheinen einen Radius des Verstehens zu definieren, in dem ein Gedicht sinnfällig wird. Durch die kommentierten Ausgaben der Gedichte und Briefe, die Barbara Wiedemann herausgegeben hat, ¹⁰ steht mittlerweile ein Basiswissen zur Verfügung, an dem man nur mit schlechtem Gewissen vorbei agieren kann. Dieses Wissen reicht von »Lektürespuren« in den Büchern von Celans Bibliothek, von denen sich Verbindungslinien zu den Gedichten ziehen lassen, über biografische Umstände der Textentstehung bis hin zu Mitteilungen, die sich den publizierten Briefwechseln und Aufzeichnungen von Freunden und Bekannten entnehmen lassen.

9 Brief an Ilse Jahr vom 22. Februar 1923 in Rainer Maria Rilke: »Briefe«, Wiesbaden 1950, S. 819f.

10 Vgl. Paul Celan: »Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band«, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M. 2003; und ders.: »»etwas ganz und gar Persönliches«. Briefe 1934-1970«, ausgewählt, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2019.

Solcherart verfügbare biographische Informationen sind zu- meist so unstrittig wie die Fakten, die sie wiedergeben. Darüber hinaus sagen sie aber auch kaum etwas anderes aus. Wenn man das angesprochene Du im Gedicht ›Corona‹ als Ingeborg Bach- mann identifiziert hat, was hat man davon? Das Gedicht spricht den Namen nicht an und nicht aus und ist ihm noch nicht ein- mal in der Form einer Widmung mitgegeben. Mit gutem Grund. Wie viele andere Momente des Lebens mag auch die Liebesge- schichte von Celan und Bachmann den Anstoß zu einem Ge- dicht gegeben haben. Aber bleibt nicht, was einen Anstoß gibt, zurück und das Angestoßene bewegt sich von ihm fort?

Bei allem Wissen, das mittlerweile zugänglich ist, stellt sich bei jedem einzelnen Gedicht neu die Frage, wie sinnvoll damit um- gegangen werden kann, ob es tatsächlich einen Schlüssel liefert für das »Verständnis« des poetischen Textes. Dieser Frage im Ein- zelnen hängt die allgemeine an, ob die Zugänglichkeit künstle- rischer Werke vom Aufschließen dessen abhängt, was angeblich in ihnen verschlüsselt ist. Das Unerklärte ist nicht nur da, um erklärt zu werden, es gehört zur poetischen Konstitution. Nicht- Verstehen heißt nicht zwangsläufig Nichts-Verstehen. Das will nicht heißen, dass man nicht vorhandenes, etwa biografisches Wissen auf Wegen der Annäherung hinzuziehen sollte. Man sollte aber auch nicht alles darauf abstützen oder darin begrün- den. Nicht das »hermetische« oder dunkle Gedicht ist verschlos- sen, sondern das verstandene und erklärte, die Interpretation, die sich unversehens an seine Stelle setzt.

Das Schwierige von Celans Lyrik verdankt sich nicht dem avant- gardistischen Experiment oder der ästhetischen Revolution. Es liegt in den geschichtlichen und politischen Ereignissen begrün- det, die sich in seiner Biografie brechen. Sein Schreiben nach 1945 gilt maßgeblich dem Versuch, die Sprachlosigkeit, die das Inferno der Shoa bedingte, zu überwinden. Diesen Vorgang hat Celan 1958 mit noch heute bestürzender Eindringlichkeit als elementare Voraussetzung seiner Arbeit beschrieben:

Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlo- sigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbrin- gender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Gesche-

**Voraussetzungen
dichterischen
Sprechens**

hen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, »anreichert« von all dem.

In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen.¹¹

»Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her«, kann die deutsche Lyrik der Nachkriegszeit wie Celan in einer Umfrage angedeutet hat, »nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint«¹².

Während die Gedichte der Vorkriegszeit durch den rhythmischen Strom traditioneller metrischer Formen und eine magische Musikalität und Bildhaftigkeit bezaubern, versagen sich die Gedichte, die Celan nach 1950 geschrieben solcher Wirkungsmittel. Die frühen Gedichte tragen einen. Die Gedichte, die er nach dem Inferno geschrieben hat, muss man selber tragen.

Zeitbezug – Geist der Sprache – zukunftsöffener Raum

Inhaltlich erweisen sich Celans Gedichte, bei aller Dunkelheit, die ihnen immer wieder attestiert wird, als weder weltfern, noch weltfremd. Sie absorbieren und reflektieren seismografisch das Zeitgeschehen und die gesellschaftlichen Veränderungen der Nachkriegsjahrzehnte, nehmen Elemente aus Literatur-, Kultur- und Geistesgeschichte, aus Philosophie und Religion, Künsten, Technik und Naturwissenschaften auf. Die »Anreicherung« der dichterischen Sprache macht ihre Welthaltigkeit aus. Sie ist nicht auf die Vorgänge des nationalsozialistischen Völkermords beschränkt, auch wenn *diese* »Anreicherung« mit keiner anderen verglichen werden kann. Celans Gedichte geben ein Echo auf die Welt und seine Gedichte sind offen für die Echos der Lesenden, zu denen sie unterwegs sind.

Dichterisches Sprechen hat schon immer über eine bloße Verwendung der Sprache zum Zweck der Verständigung hinausgeführt. Dichterische Sprache spricht nicht nur von etwas, sondern es spricht etwas in ihr, das Walter Benjamin das »geistige Wesen der Sprache«¹³ nennt. Auch wenn Celan, der mit den Schriften Benjamins vertraut war, diesen Begriff nicht aufgreift, so spricht doch vieles dafür, Celans Werk als eine konsequent und produktiv geführte Suche nach diesem geistigen Wesen zu lesen. Ihre Spiritualität gewinnen seine Gedichte nicht, indem sie über geistige Inhalte reden. Die Worte markieren und schaffen viel-

11 Paul Celan: »Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen«, in: GW Bd. 3, S. 185.

12 Ders.: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)«, in: GW Bd. 3, S. 167.

mehr Leerräume, in die das geistige Wesen der Sprache eintreten kann. Die Worte des Gedichts umkreisen dieses geistige Wesen. Sie halten auf es zu, ohne es zu benennen.

Auf Welt und Wirklichkeit dezidiert bezogen, geben Celans Gedichte doch nichts wieder. Sie entziehen sich einem Verstehen, das auf dem Festschreiben von Inhalten besteht. Sie entwerfen Wirklichkeiten, die mehrdeutig und zugleich präzise auf die Welt, ihre Außenräume und Innenräume sowie das, was sich in ihnen ereignet, bezogen werden können. Darin gewinnen sie ihre Bedeutungen, darin werden sie bedeutsam. Sie beziehen sich auf diese Welt, aber unterwerfen sich nicht der Sprache, die über diese Welt informiert und die das Denken und Urteilen über die Welt bekanntlich entscheidend beeinflusst.

So unübersehbar das »Düsterste und Fragwürdigste« sich den Gedichten auch eingebrannt hat und so sehr sie auch Mahnmale und Orte des Andenkens sind, so verfehlt wäre es doch, Paul Celans Gedichte einzig auf das Zur-Sprache-Bringen dieses Düsterten festzuschreiben. Eine solche Perspektive kann sich einer Begegnung mit dem Gedicht und dem Gespräch, das es eröffnet, geradezu entgegenstellen. Auf die Historie fixiert, entgeht dem Blick, was aus der offenen Zukunft auf ihn zukommt.

Die besondere Weise, in der das Gedicht sich in Beziehung setzt, ist vor allem im Rückblick auf die erste Begegnung mit Celans Gedichten immer wieder hervorgehoben worden. Versucht man sie zu beschreiben, droht einem unweigerlich zu entgleiten, was sie ausmacht, aber ich glaube das Konkrete, Unmittelbare und Wahre darin ist für die besondere Weise des Ansprechens wesentlich. Vielleicht lässt sie sich am besten mit dem Zusammenhang von Gedicht und Hand beschreiben, den Paul Celan mit dem oft zitierten Satz aus einem Brief an Hans Bender hergestellt hat: »Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht.«¹⁴ Die Gleichsetzung von Händedruck, Wahrheit und Gedicht betont die Unmittelbarkeit, Leiblichkeit, Präsenz seiner Worte. Die Hand als Schreibhand, als Instrument der Handlung überhaupt, als Organ des Berührens, der Mitteilung, der Erkenntnis ist eines der wichtigsten durch das gesamte Werk wiederkehrenden Motive. Das Gedicht ist eine Hand, die nicht nur zeigt, sondern berührt und ergreift.

Das Gedicht öffnet einen *Zukunftsraum möglicher Begegnung*. In diesem seinem innersten Gestus rührt es an, berührt es wie eine vorsichtig ausgestreckte Hand.

13 »Was teilt die Sprache mit? Sie teilt das ihr entsprechende geistige Wesen mit. Es ist fundamental zu wissen, dass dieses geistige Wesen sich *in* der Sprache mitteilt und nicht *durch* die Sprache. [...] Die Sprache teilt sich in sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das ›Medium‹ der Mitteilung.« – Walter Benjamin: ›Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen‹, in ders.: ›Gesammelte Schriften. Bd. 4, hrsg. von Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1980, S. 142.

14 Zitiert nach Hans Bender: ›Mein Gedicht ist mein Messer‹, München 1964, S. 86f.

Konstitution von Erfahrung

Als ich den Gedichten von Paul Celan zum ersten Mal begegnet bin, war ich siebzehn. Ich habe die Gedichte nicht verstanden, aber sie haben mein Leben umgewendet. Ich habe begriffen, dass es nicht nur darauf ankommt, etwas zu verstehen, sondern alles davon abhängt, sich auf etwas einzulassen, hellhörig, aufnahmebereit zu werden, eine Begegnung zuzulassen, eine Berührung. Das Gewahren und Beschreiben dessen, was auf diesem Weg geschieht, kann dem semantischen Verstehen kaum abträglich sein. Solche Annäherungen aber sind alles andere als systematisch und geradlinig. Sie schließen Nebenwege, Umwege, Irrwege mit ein. Celans Gedichte nötigen einen förmlich dazu, die Position, die »Einstellung«, die Perspektiven zu überprüfen, mit denen man seine Erkenntnisse gewinnt. Kaum etwas an diesen Gedichten – jedenfalls an denen, die Celan nach dem Krieg geschrieben hat – ist so, wie man es erwarten könnte, wie man es gewohnt ist. Stützen, Sicherheiten, die man im Beurteilen von Phänomenen hat, brechen weg. In der Verunsicherung sind Denken, Fühlen und Handeln aufs höchste gefordert. Diese Gedichte drängen einen zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit gegenüber der Sprache und dem, was als *Geist der Sprache* in ihr vernehmbar wird, zu einer hellhörigen Wahrnehmung und Empfindung noch vor aller Reflexion und Spekulation.

Wenn in den 70er Jahren in meinem damaligen Bekanntenkreis die Rede auf Paul Celan kam, wurden seine Texte oft als verkopft und intellektualistisch abgetan oder als politisch irrelevant und verstiegen. Intellektualistisch erschien mir aber weniger Celans Lyrik, als die Erwartungen, die an sie gerichtet wurden. Und was sie politisch mitzuteilen hatten, bestand nicht aus Parolen. Fast alle, mit denen ich über seine Gedichte sprach, empfanden sie als deprimierend, düster, destruktiv. Im Blick auf den biografischen und geschichtlichen Hintergrund ist dies durchaus nachvollziehbar. Die Shoa, die Ermordung seiner Eltern, der fortdauernde Antisemitismus und die infamen Plagiatsvorwürfe von Claire Goll haben sich in Celans Werk eingeschrieben.

In der Ereignishaftigkeit seiner Gedichte aber finde ich etwas ganz anderes: eine schöpferische Bewegung, Zukunft und Zukunft und eine Unmittelbarkeit der Berührung, die ohnegleichen sind. Auch dort, wo sie sich inhaltlich auf Vergangenes beziehen, nehmen sie uns in die Gegenwart eines Raumes hinein, wo etwas Neues in ihrer spezifischen sprachlichen Form erfahrbar wird. Zu diesem Schluss kommt auch der Lyriker Peter Waterhouse, der wie wenige mit dem Werk Celans vertraut ist:

»Ich glaube, die Poesie von Celan ist ein durchgehender Entstehungsvorgang. Vielleicht ist das die Poesie allgemein. Bei Celan ist nicht der Untergang für mich das Berührende, sondern das Entstehen.«¹⁵ Und Werner Hamacher und Winfried Menninghaus nennen Celans Gedichte »Erkundungen in einem Bereich, in dem Erfahrungen, statt sich als schon gemachte darzustellen, prekär, auf dem Grat der Sprache, der Schrift und ihrer Zwischenräume, sich allererst konstituieren«.¹⁶

KLOPF die
Lichtkeile weg:

Schwimmen

das schwimmende Wort
hat der Dämmer.¹⁷

An kaum einer anderen Lyrik scheinen überkommene Erkenntnisweisen so fundamental zu versagen wie an der Paul Celans. Seine Lyrik fordert aber nicht nur zu neuen Erkenntnisweisen auf, sondern viele seiner Gedichte geben durch ihre poetisch poetologischen Implikationen die Richtung an, in die sich solche Erkenntnisweisen entwickeln können. Das Gedicht ›KLOPF die / Lichtkeile weg‹ kann solcherart als Anweisung zu einem neuen Umgang mit Sprache und den durch Sprache vermittelten Erkenntnissen gelesen werden.¹⁸ Genauer: als Eingriff in das tradierte Verhältnis von Wort und Bedeutung, der die feste Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem, die das Gedicht als im Wort steckender Lichtkeil vergegenwärtigt, auflöst. Vom Licht verstandener Bedeutung befreit wird das Wort dunkel. Aus seiner festgestellten Bedeutung befreit beginnt es sich zu bewegen, beginnt zu schwimmen in einem flüssigen, dämmrigen und wie andere Gedichte formulieren schattigen Medium.

15 Zitiert nach Norbert Hummelt: ›Paul Celan, Dichter‹ – ›SWR2 lesenswert Feature‹ vom 21. April 2020 – www.swr.de/swr2/literatur/paul-celan-dichter-swr2-lesenswert-feature-2020-04-21-102.html

16 Werner Hamacher & Winfried Menninghaus (Hrsg.): Paul Celan, Frankfurt a.M. 1988, S. 7.

17 GW Bd. 2, S. 268

18 Schon früh haben Celans Texte sehr grundlegende rezeptionelle wie epistemische Fragen aufgeworfen. Seine Gedichte bringen es mit sich, dass sie das landläufige oder wissenschaftlich methodische Verstehen auf eine harte Probe stellen, wo nicht radikal in Frage stellen. Insofern Denken und Erkennen, Wissensgewinn und Erfahrung der sprachlichen Form und Darstellung bedürfen, um mit anderen geteilt, um mitgeteilt zu werden, verbinden sich nicht nur Sprachkunst, sondern ebenso Wissenschaft und Theorie mit elementaren sprachlichen Fragestellungen, auch wenn dies selbst in Literatur- und Sprachwissenschaft eher selten zu einer grundlegenden methodischen Selbstreflexion geführt hat.

Das Gedicht ›Sprich auch du‹ entwirft eine Sprachlandschaft, in der sich die vertikale Differenz zwischen einem Stern(-Licht) oben und der Dünung wandernder Worte unten aufzuheben beginnt. Das angesprochene Du verwandelt sich in einen vermittelnden Faden, »an dem er herab will der Stern / um unten zu schwimmen, unten, / wo er sich schimmern sieht: / in der Dünung / wandernder Worte«¹⁹.

Wenn die vertikale Differenz von Wort und Bedeutungslicht wegfällt, tritt die horizontale Differenz der Worte als Bewegung lebendig hervor. Schwimmend spricht das dem Dämmer zugehörige Wort als Wort. Seiner eindeutigen Zuordnung entzogen wird es mehrdeutig. Indem es schwimmt, ist es bedeutungs-offen auf Bedeutungen hin unterwegs. Es gewinnt seine Bedeutung(en), indem es sich bewegt.

In einem solchen Erfahrungsraum verschwimmen die fest umrissenen Grenzen, die mit der Eindeutigkeit sprachlicher Bezeichnungen und einem daran ausgerichteten Verstehen einhergehen. Kognition aus der Perspektive eines festen Standorts ist hier nicht mehr möglich. Wo Grenzen durchlässig werden, verschwimmen und das eine ins andere übergeht, muss man »mitgehend« selbst in Bewegung kommen. Schwimmend beginnt man das Übergängliche der Sprache als differenzierte Veränderung an sich *selbst* wahrzunehmen. Es geht also keineswegs um die Auflösung des Unterschiedlichen in einem verschwommenen Einerlei, sondern um das Durchschwimmen komplexer, bei Celan oft ausgesprochen heterogener Wirklichkeiten.

SCHWIMMHÄUTE zwischen den Worten,

ihr Zeithof –
ein Tümpel,

Graugrätiges hinter
dem Leuchtschopf
Bedeutung.²⁰

19 GW Bd. 1, S. 135.

20 GW Bd. 2, S. 297.

21 Für das wechselnde Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem in seinen Gedichten hat Hans Arp den Ausdruck »Worte mit und ohne Anker« geprägt. Vgl. den Gedichtband von Hans Arp: ›Worte mit und ohne Anker‹, Wiesbaden 1957.

Bekannte Worte bringt das Gedicht in ungebräuchliche Konstellationen. In ihnen entsteht etwas Neues und die Worte lassen sich nur noch lose auf den festen Grund beziehen, in denen sich, ein »richtiges«, eindeutiges Verständnis verankert. Indem die Signifikanten zu schwimmen beginnen, werden sie zu Worten »ohne Anker«²¹ oder zu einem »schwimmenden Licht«. Ein

»schwimmendes Licht«, ein Licht, das in die lebendige Sphäre der Worte eingegangen ist, steht als angesprochenes Du im Mittelpunkt des Gedichts ›Mit Brief und Uhr‹:

MIT BRIEF UND UHR

Wachs,
 Ungeschriebnes zu siegeln,
 das deinen Namen
 erriet,
 das deinen Namen
 verschlüsselt.

Kommst du nun, schwimmendes Licht?

Finger, wächsern auch sie,
 durch fremde,
 schmerzende Ringe gezogen.
 Fortgeschmolzen die Kuppen.

Kommst du, schwimmendes Licht?

Zeitler die Waben der Uhr,
 bräutlich das Immentausend,
 reisebereit.

Komm, schwimmendes Licht.²²

»Schwimmen« ist sowohl ein Ausdruck für einen Vorgang, der sich an den Worten vollzieht als für unser Sprachverstehen selbst. Ist die Bedeutung eines Zeichens nicht feststellbar, gerät es und wir selbst, die keinen Halt an einer feststehenden Bedeutung gewinnen können, ins Schwimmen. Wer ein Wort nicht verstehen, d.h. in seine »richtige« Bedeutung übersetzen kann, schwimmt. Der Terminus beschreibt unsere Befindlichkeit im Nichtverstehen einer uns völlig unbekanntem Sprache.

Der Ausdruck »schwimmen« wird demnach metaphorisch verwendet, um auszudrücken, dass man keine Orientierung hat, sich nicht zurechtfindet, nicht zurechtkommt. Er deutet – ähnlich dem Schweben – einen Modus an, der als ungeeignet eingeschätzt wird, um *step by step* voranzukommen, ein gesetztes Ziel zu erreichen, mit dem Fortschritt mitzuhalten und er wird

22 GW Bd. 1, S. 154.

insbesondere auf das Nicht-Vorankommen auf einem Weg des Verstehens angewendet. Wer kognitiv »schwimmt«, fühlt sich, indem er nicht versteht, gewissermaßen in einem methodischen Vakuum.²³ Er sucht vermutlich nach einer Methode, das angestrebte, durch eine bestimmte Frage oder Problemstellung bezeichnete Ziel zu erreichen.

Der Modus des *Verstehens* scheint zumindest vom deutschen Wort her auf einen Standort zu setzen, der fest und tragfähig genug ist, dass man auf ihm *stehen* kann. Gesicherte Erkenntnisse setzen demnach einen standsicheren Boden voraus. »Schwimmen« deutet auf den Verlust oder das Aufgeben dieses festen Bodens unter den Füßen. Es handelt sich um eine Fortbewegungsart in einem anderen Medium. Während sich auf dem Festland *Feststellungen* treffen und Zeichen wie z.B. Wegweiser aufstellen lassen, ist dies im Wasser nur sehr beschränkt möglich.

»Schwimmen« im Kontext von Textverständnis kann daher als eine Disposition des Mangels, des Versagens, des Scheiterns beschrieben werden. Dies jedenfalls unter der Voraussetzung, dass sich Rezeption von Text in seinem *Verstehen* erfüllt.

In Bezug auf Paul Celans Texte allerdings – dies ergibt sich aus den Gedichten und ihren poetologischen Implikationen – erscheint ein solcher Modus nicht als Mangel, sondern als notwendige Fähigkeit, sich im Medium dichterischer Sprache erkennend zu bewegen. Schwimmen gewinnt dann nicht zuletzt auch den Charakter eines Sich-Freischwimmens in der überwältigenden Flut der Publikationen zum Werk.

In Schatten, Dämmerung, Wasser lösen sich scharfe Konturen auf, die im Licht der Ratio als scharf umrissen feststellbar waren. Der Terminus »Schwimmendes Licht« bringt Sphären zueinander, die einander gewöhnlich entgegengesetzt sind. Das Gedicht ruft ein Licht herbei, das zugleich Dunkelheit ist.

»Schwimmen« heißt, sich nicht auf Bedeutungen festzulegen, sondern sich auf Sowohl-als-Auch Konstellationen einzulassen und sich in oder zwischen ihnen zu bewegen. Das gilt etwa für die Mehrdeutigkeit des Worts »Posaunenstelle« im weiter oben zitierten Gedicht, die auf eine Stelle in der Apokalypse bezogen werden kann, auf den Ort des Schofarblasens auf dem Tempelberg in Jerusalem oder auf den Posaunenton, der sich unter Donnern und Blitzen erhob, als Gott Moses die zehn Gebote übergab. Auch ein Neokompositum wie »Fadensonnen« legt im Sinne eines Wirklichkeitsentwurfes nahe, die beiden konstituierenden Hauptwörter in paritätischer Beziehung zu sehen, statt

23 Daher zählt »Schwimmen« insbesondere für eine systematische, methodisch gesicherte Vorgehensweise in den Wissenschaften kaum zu einem angestrebten Modus des Vorankommens.

24 GW Bd. 1, S. 33.

25 A.a.O., S. 276.

26 Siehe Anm. 12.

27 »Frei, auch sie, wird Celans Dichtung nomadisch bleiben und sich auflehnen gegen jegliche Vereinnahmung.« – Michael Speyer (Hrsg.): ›Celan Jahrbuch 10‹, Würzburg 2018, S. 325.

das eine dem anderen unterzuordnen wie es eine Genitivkonstruktion, bzw. Genitivmetapher verlangt. Das Neue geht dann aus der schwimmenden Bewegung zwischen *Faden* und *Sonnen* hervor, es entsteht erst in dieser Bewegung. Ein Hin-und-Her-Schwimmen im Lesen erweist sich vor allem an den zahlreichen Stellen unabdingbar, wo Formulierungen Widersprüchliches ineinander verschränken, wie etwa »abtrünnig erst bin ich treu«²⁴ oder »unserer sternrunden Wohnstatt Zerknirschung«²⁵.

Celan reflektiert dichterisches Sprechen als Prozess, der das System des semantisch Festgestellten und Feststellbaren aufbricht und die festen Bindungen löst, die zwischen Wort und Bedeutung im Sinne eindeutiger Lesarten bestehen. Daraus ergibt sich auf der Verstehensebene die von Celan für seine Gedichte in Anspruch genommene »Vielstelligkeit«²⁶ des Ausdrucks. Auf der Ereignisebene der Sprache aber, tritt das Performative der sprachlichen Formen und des Worts umso deutlicher hervor. Wo die eindeutigen Zuordnungen einer Formulierung fehlen und Worte nicht in ihr Verständnis aufgelöst werden, bleibt nichts übrig, als den Worten in ihrer Performanz, in ihrem Vorgängigen, Prozesshaften und Übergänglichen zu begegnen.

In dieser Lage, wo der feste Boden fehlt, auf die Verstehen und die Standpunkte, die es ermöglichen, angewiesen sind, wird Schwimmen zur »rettenden« Expertise. Schwimmend bewegen wir uns im Medium der Sprache, wo wir uns sonst aufs Festland zurückziehen, um gesicherte Bedeutungen ans Land zu ziehen und von der Sprache um des Verstehens willen Abstand zu nehmen. Celans Gedichte führen an eine Grenze, wo das Erkennen so beweglich und flüssig werden muss wie das sprachliche Medium, für das die Gedichte zeugen.

Dieses Erkennen vollzieht sich jenseits des Sesshaften und Altingesessenen, vielleicht ist hierfür »nomadisch« – ein Wort, den Celans Sohn Eric Celan auf die Gedichte seines Vaters angewendet hat²⁷ – ein stimmiger Begriff.

PEER DE SMIT, Prof. em. für Theater im Sozialen. Schauspieler, Regisseur und Autor. Publikationen zu theatertheoretischen, literaturwissenschaftlichen und philosophischen Themen. Zuletzt zusammen mit Veronika Darian (Hrsg.): »Gestische Forschung. Praktiken und Perspektiven«, Berlin 2020. Leitungsmitglied des Instituts »EchoRaum Arts« – www.echoraum-arts.com. Kontakt: peer.desmit@hks-ottersberg.de