

Experimentierräume **in der österreichischen Literatur**

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)



© Brigitta Falkner. Aus: *Populäre Panoramen I*. Wien: Klever, 2010.

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Westböhmische Universität Pilsen

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

*Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)*

Westböhmische Universität Pilsen
2019

 **Bundesministerium**
Bildung, Wissenschaft
und Forschung



 **Franz
Werfel
Stipendium**
Finanziert durch die Republik Österreich

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

Herausgeberinnen:

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi

Review:

Dr. habil. Attila Bombitz

Dr. habil. Sławomir Piontek

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout:

Jakub Pokorný

Erschienen bei

Westböhmisches Universität Pilsen

Univerzitiní 2732/8, 301 00 Pilsen, Czech Republic

Gedruckt von

PREKOMIA s.r.o.

Západní 1322/12, 323 00 Pilsen, Czech Republic

Erste Ausgabe, 345 Seiten

Auflage: 300

Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0901-3

© Westböhmisches Universität Pilsen, 2019

AutorInnen, 2019

„Ich zwi und zwi / im Nienienie“. Paul Celans poetische Narrenmaske

Laura Cheie

Abstract

Paul Celans Beziehung zur Avantgarde, genauer zur experimentellen Poesie, war ambivalent. Sie gehörte einerseits deutlich zu seiner dichterischen Entwicklung und Herausbildung seiner eigenen poetischen Sprache bis hin zu seiner Spätdichtung; andererseits genügte ihr reiner Ausdruck nicht seinen hohen ethisch-humanistischen Ansprüchen. Doch das, was oft auch in Celans Gelegenheitsdichtung als bloßes, harmloses, ja humorvolles Sprachspiel aussah, wird in seiner ‚gültigen‘ Dichtung zu einem ernstesten Instrument der Provokation und Warnung, das eine komplexe poetische Narrenmaske entstehen lässt. Der Beitrag versucht Celans Beziehung zur experimentellen Lyrik aufgrund der Vielschichtigkeit eben dieser dichterischen Narrenmaske zu durchleuchten.

Schlüsselwörter

Paul Celan, experimentelle Poesie, Narrenmaske, Nonsensdichtung, Wahn

1. Gegen das „Herumexperimentieren mit dem sogenannten Wortmaterial“

Im Jahre 1960 schreibt Paul Celan in einem Brief an den Schriftsteller Hans Bender:

Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht. Man komme uns hier nicht mit ‚poiein‘ und dergleichen. [...] Gewiß, es gibt Exerzitien – im geistigen Sinne, lieber Hans Bender! Und daneben gibt es eben, an jeder lyrischen Straßenecke, das Herumexperimentieren mit dem sogenannten Wortmaterial.¹

Die deutlich abwertende Bemerkung Paul Celans gilt selbstverständlich der Konkreten Poesie, die er vor dem österreichischen Lyriker Hugo Huppert sechs Jahre später sogar noch schärfer zurückweisen

¹ Celan, 2000, S. 177.

wird. Laut Huppert meint Celan während eines Besuchs in Paris unter anderem: „Was aber die vorgegaukelte ‚poésie concrète‘ betrifft, so betrachte ich sie als eindeutige Scharlatanerie, als sinn-entleerten Schwindel.“² 1969 wird diese Evaluierung der experimentellen Lyrik vor der damaligen Dissertantin Esther Cameron nochmals entschieden bestätigt. Celan wendet sich in dem Gespräch mit Cameron dieses Mal offensichtlich gegen die serielle Poesie von Max Bense mit den Worten: „Jedes Gedicht ist der Anti-Computer.“³ Als Cameron dann später auf kritische Betrachtungen seines Bandes *Fadensonnen* (1968) bezüglich eines Mangels an ästhetischer Konstruktion hinweist, erwidert Celan irritiert: „Aber ich schere mich zum Teufel um die ästhetische Konstruktion!“ Und, so Cameron weiter: „Mit *Fadensonnen* hätte er etwas Kontrabandes, ‚einen Widerstand‘, ein ‚du‘ [sic!] schaffen wollen.“⁴

Tatsächlich stoßen hier zwei unterschiedliche Auffassungen von Wesen und Funktion der Dichtung aufeinander. Celan geht vom „wahren“⁵ Gedicht als Ausdruck einer tiefgreifenden Aufrichtigkeit, als poetische Zeugenschaft und Rebellion aus, die sich sowohl auf individuell als auch auf kollektiv Erfahrenes beziehen. In seiner *Meridian*-Rede verdichtet er dies in den Stichworten ‚Schicksal‘, ‚Richtung‘ und ‚Atemwende‘. Hingegen definieren konkrete Dichter wie Max Bense und Reinhard Döhl die neue Dichtung als eine rein ästhetische ohne jeglichen ethischen Anspruch:

poesie [ist] heute kein transportmittel mehr für zumeist fragliche ethische inhalte, kein rechtfertigungsvehikel mehr für weltanschaulichen unfug [...]. zwar bleibt auch dieser autor, als intellektuelles

² Huppert, 1988, S. 321.

³ Cameron, 1988, S. 339.

⁴ Ebd.

⁵ Im Jahre 1958 bemerkt Celan in der Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker in Paris: „Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ‚Schönen‘, sie versucht, wahr zu sein.“ Celan, 2000, S. 167. Kurz vor seinem Tod formuliert dies Celan noch vehementer, in Israel, vor dem dortigen Hebräischen Schriftstellerverband, wenn er meint, dass große Dichtung einem Wahrheitszwang unterliege: „Und ich finde hier, in dieser äußeren und inneren Landschaft, viel von den Wahrheitszwängen, der Selbstevidenz und der weltoffenen Einmaligkeit großer Poesie.“ Ebd., S. 203.

individuum einer zivilisation und ihrer gesellschaft, ebendieser gesellschaft verpflichtet: aber an stelle der ethischen verpflichtung tritt die ästhetische moral, an stelle des kategorischen imperativs zählt die ästhetische auseinandersetzung (mit der sprache des unmenschen etwa), an stelle der mitgeteilten fabel gilt das ästhetische spiel.⁶

Celans vehement ablehnende Haltung gegenüber der experimentellen Dichtung ist allerdings nicht neu. Sie bildet sich nicht erst während seiner mittleren und späten Schaffensperiode heraus, denn schon früh, in seiner Bukarester Zeit, scheint sich Celan von radikalen dichterischen Experimenten wie jenen des Dada oder Lettrismus nicht angezogen zu fühlen. Der befreundete rumänische Dichter Petre Solomon bemerkt diesbezüglich: „Paul Celan hatte keine besondere Bewunderung für Aragon oder für Tzara: Von den Dichtern der surrealistischen Strömung fühlte er sich Paul Eluard am nächsten.“⁷ Als Solomon seinen Dichtergefreund Celan 1966 in Paris besucht und ihm seinen Wunsch mitteilt, den Begründer des Lettrismus, Isidore Isou,⁸ begegnen zu wollen, meint Celan: „Geh nicht zu ihm, er ist ein Scharlatan.“⁹ Solomon stimmt schließlich Celans Ablehnung zu und deutet sie folgenderweise: „Seine Reaktion auf den ‚Lettrismus‘ erschien mir als symptomatisch. Sie muss [...] als eine völlig begründete Ablehnung des exzessiven Experimentalismus, eine die wahren Neuerungen bedrohende Übertreibung, angesehen werden.“¹⁰ Celan gehörte auch nie einer literarischen Gruppierung an, auch jenen der rumänischen oder französischen Surrealisten nicht, und dies trotz seiner Sympathie für diese Bewegung und der deutlichen surrealistischen Spuren vor allem in seinem Frühwerk.¹¹ Denn, so Solomon:

Celan nimmt vom Surrealismus das, was ihm passt, genauer das Poetische. Den Traum, die Nacht, das Wundersame. Und das Spielerische, den Sprachwitz, die Freiheit der Imagination. Kurz gesagt

⁶ Bense und Döhl, 2001, S. 167.

⁷ Solomon, 1987, S. 44. Wenn nicht anders angegeben, Übersetzung von der Verfasserin.

⁸ Isidore Isou, eigentlich Ioan-Isidor Goldstein, aus der südlichen Bukowina stammend, war ein französischer Schriftsteller, Künstler und Philosoph. 1945 siedelte er sich in Paris an, wo er den Lettrismus oder die Kunst der autonomen Buchstaben, Zeichen und Laute begründete. Vgl. zum Lettrismus den synthetisierenden Beitrag von Andreas Puff-Trojan in: Puff-Trojan, 2009, S. 191–192.

⁹ Solomon, 1987, S. 158.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. diesbezüglich Wiedemann-Wolf, 1985, S. 121–153.

wurde Celan – der einsame Partisan der Avantgarde, der sich durch nichts vereinnahmen ließ –, nicht von der eigentlichen Bewegung des Surrealismus angezogen, sondern von ihrem Geist.¹²

Zu diesem „Geist“ aber gehörten ebenfalls die Revolte und der „schwarze Humor“¹³. Barbara Wiedemann-Wolf bemerkt diesbezüglich richtig, dass der Surrealismus mit der Freiheit der Sprache und der Imagination auch eine soziale und ideologische Freiheit verbindet und seine Dichtung „als ‚art engagé‘ versteht, aber nie als ‚art de propagande‘“¹⁴, was für die rumänischen Surrealisten in einem in den 1940er und 1950er Jahren stalinistisch regierten Land zunehmend schwierig wird.

Für Celan selber ist die Revolte im Namen der Opfer und gegen die TäterInnen und ihre MitläuferInnen ein tragender Gedanke seiner gesamten Lyrik und das Gedicht das radikale „Dokument einer Krise“, wie er in einem Brief an Ingeborg Bachmann aus dem Jahr 1963 bekennt.¹⁵ Diese künstlerische Radikalität ist allerdings bei Celan von einem, man könnte sagen, klassischen Ernst, denn sie bezieht sich dabei nicht nur auf den sprachlichen Ausdruck, sondern im mindestens gleichen Maße auf ein kompromissloses Engagement für die Verteidigung der Wahrheit und der menschlichen Würde. In seiner Büchner-Preis-Rede, der bereits erwähnten *Meridian*-Rede, ortet Celan authentische und befreiende Dichtung im Gegenwart, „das den ‚Draht‘ zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den ‚Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte‘ bückt“¹⁶. In radikaler Weise gelingt das, so Celan, durch das *ad absurdum* geführte Gegenwart. Denn die „Majestät des Absurden“ zeuge „für die Gegenwart des Menschlichen“, so Celan weiter.¹⁷ Sie zeuge aber auch, wie Marlies Janz richtig hervorhebt, von einer als absurd empfundenen Realität „und erhebt zugleich Einspruch gegen sie“.¹⁸ Celans Ernst schließt aber den dunklen, spielerischen, bitteren, subversiven Scherz nicht aus. Denn eine andere Verbindung Celans zum surrealistischen ‚Geist‘ war der ‚schwarze Humor‘, dem

¹² Solomon, 1987, S. 100.

¹³ Wiedemann-Wolf, 1985, S. 121.

¹⁴ Ebd., S. 115.

¹⁵ Bachmann und Celan, 2016, S. 159: „Das Dokument einer Krise, wenn Du willst – aber was wäre Dichtung, wenn sie nicht auch das wäre, und zwar radikal?“

¹⁶ Celan, 2000, S. 189.

¹⁷ Ebd., S. 190.

¹⁸ Janz, 1984, S. 113.

rumänische Surrealisten wie Gellu Naum und Virgil Teodorescu eine Ventilfunktion, und zwar jene, den individuellen Schmerz erträglicher zu machen, zuschreiben.¹⁹ „Diese Art von Humor bleibt Celan, als Rettungsanker gewissermaßen, aber nur als provisorischer, erhalten.“²⁰ Und laut Hans-Peter Bayerdörfer wird sich dieser Humor immer deutlicher in Sarkasmus verwandeln.²¹

2. Spielerische Lust am Experiment in der Gelegenheitslyrik

Allerdings integriert Celans lyrischer Humor sehr wohl auch sprachliche Techniken der experimentellen Poesie, wie zunächst seine Gelegenheitslyrik deutlich zeigt. Gedichte wie „Abzählreime“, „Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz“, „ST“ oder „Ein- und Ausfahrt freihalten! Gedicht!“²² nähern sich dem spielerischen Nonsense dadaistischer und konkreter Laut- und Visualgedichte. Monika Schmitz-Emans zeigt in ihrer detaillierten Analyse, dass trotz der schroffen Distanzierung Celans von der Konkreten Poesie, die gesamte Lyrik des Dichters aus der Bukowina sehr wohl kontextuell, über ihre fundamentale Sprachskepsis und Sprachreflexion, aber auch artistisch, über den Segmentationsprozess einer gestammelten, gestotterten, ja zum Nonsense verformten Sprache, über die „Partikularisierung des Wortes“ und die „atomisierende[] Lettristik“

¹⁹ Vgl. Wiedemann-Wolf, 1985, S. 120–121.

²⁰ Ebd., S. 121. Barbara Wiedemann-Wolf verweist zugleich auf Celans Erlebnisdifferenz zu den französischen Surrealisten, die vom Krieg nicht so betroffen waren wie der Dichter aus der Bukowina, sieht aber zugleich eine ganz andere diesbezügliche Nähe zu den rumänischen Symbolisten, die „den Krieg unter der faschistischen Regierung und als deren erklärte Gegner erlebt haben“ (ebd., S. 125), und in deren Dichtung, z. B. bei Paul Păun oder Virgil Teodorescu, Kriegseindrücke und das Thema Tod sehr wohl präsent sind. In Celans Werk entwickelt sich der ‚schwarze Humor‘ allerdings zu einer immer bittereren Ironie, die wie Burkhard Meyer-Sickendiek in seiner umfassenden Studie zum literarischen Sarkasmus erläutert, vor allem bei jüdischen AutorInnen und Holocaust-ZeugInnen als Schutz vor einer Retraumatisierung durch die Erinnerung an schmerzliche Erfahrungen fungiert. Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek, 2009.

²¹ Hans-Peter Bayerdörfer sieht darin sogar das definitorische Merkmal von Celans späten Dichtung. Vgl. Bayerdörfer, 1977, S. 42–54 passim.

²² Bei diesen Gedichten handelt es sich um verstreute Publikationen aus dem Zeitraum der Gedichtbände *Sprachgitter* („Abzählreime“, in: Celan 2003, S. 121), *Die Niemandrose* („Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz“, ebd., S. 171) und *Fadensonnen* („ST“, ebd., S. 272). Das Gedicht „Ein- und Ausfahrt freihalten! Gedicht!“ entsteht in Zusammenarbeit mit Kurt Leonhard, dem Mitherausgeber und Mitübersetzer der Dichtungen Henri Michaux‘ (ebd., S. 557, vgl. Wiedemanns Erläuterungen dazu in: ebd., S. 986).

mancher Verszeile (z. B. im Gedicht „Keine Sandkunst mehr“), über kindisch-spielerischen Humor oder verfremdende Textstrategien der Aussparung und Verdichtung einen nachweisbaren Bezug zur experimentellen Dichtung hat.²³ Schmitz-Emans verkennt dabei jedoch einen von Celan oft zur Sprache gebrachten Grundanspruch seiner Poesie, ein Zeugnis von den Opfern und der Wahrheit abzulegen, wenn sie meint, dass das Celan'sche Nonsense-Gedicht „auf Wahrheit nicht mehr verpflichtet“²⁴ beziehungsweise dass Wirklichkeit nur „gesucht“ und „entworfen“ sei.²⁵ Und auch mit Amy Colins Interpretation des spielerischen Nonsense als Teil einer sprachmagischen Hermetik in seiner Poesie²⁶ sei der Dichter nicht gänzlich einverstanden gewesen, nachdem er sich 1958 ganz entschieden gegen eine Dichtung des „Wohlklangs“ und für eine, die dem „Schönen mißtraut“ und nur versucht, in einer „graueren“, aber genaueren Sprache „wahr zu sein“, ausgesprochen hatte.²⁷ Es stimmt aber, dass Celan in seiner Gelegenheitsdichtung mit Stilmitteln der experimentellen Lyrik exerziert, die zum sprachlichen Habitus des Dada, des Lettrismus oder der Konkreten Poesie gehören. Sie bezeugen zunächst seine Lust zum Kalauern,²⁸ wie das 1967 entstandene Gedicht „ST Ein Vau“ zeigt. Es ist Celans Beitrag für eine Festschrift zum 70. Geburtstag von V. O. (Victor Otto) Stomps, dem Herausgeber der *streit-zeit-schrift*, in welcher auch experimentelle und konkrete Texte erschienen waren:

ST
Ein Vau, pf, in der That,
schlägt, mps,

²³ Vgl. Schmitz-Emans, 1993, S. 181–236 passim.

²⁴ Ebd., S. 210. Sie argumentiert mit den Gedichten „Abzählreime“ und „Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz“. Wie schon in der Forschung erkannt, gibt es zumindest in „Abzählreime“ dennoch eine lesbare Botschaft, die sich auf die Rivalität der Großmächte des Kalten Krieges, der USA und der UdSSR, „die sich in den Bemühungen um eine ‚Eroberung‘ des Weltraums zeigt“, bezieht. Vgl. Zymner, 2009, S. 170. Vgl. auch Barnert, 2007, S. 191: „Vers 12 vollzieht das politisch-militärische Spannungs- und Kräfteverhältnis zwischen den beiden Großmächten Rußland und Amerika während des Kalten Krieges konkret am Wortmaterial nach.“

²⁵ Schmitz-Emans, 1993, S. 231.

²⁶ Vgl. Colin, 1980.

²⁷ Celan, 2000, S. 167.

²⁸ Solomon führt Celans Freude am Kalauern auf den surrealistischen Geist der Bukarester Zeit zurück, „cette belle saison des calembours“, wie er Celan selbst zitiert (Solomon, 1987, S. 79). Gleichzeitig verweist er auf eine rumänische literarische Tradition des Kalauers, so wie sie bei Urmuz oder Arghezi zu finden sei (vgl. ebd., S. 85). Diese wurde von den rumänischen Surrealisten und Dadaisten weiterentwickelt.

ein Sieben-Rad:

O

OO

OOO

O²⁹

In diesem Gedicht wird der Name des Gefeierten, beziehungsweise sein Pseudonym Vauo,³⁰ zum ‚konkreten‘ Spielball. Er wird spielerisch in einem ‚Pfaunenrad‘ von Buchstaben aufgefächert und durchgemischt, so dass sich der Text zum humorvollen Suchbild des Namens entwickelt. Das „Sieben-Rad“, das vom Buchstaben ‚o‘ dabei geschlagen wird, erinnert zum einen an die ‚Augen‘ der Pfaunefedern, zum anderen verweist es auf das runde Alter von V. O. Stomps, wenn man bedenkt, dass das „O“ auch als Null, also Teil der Zahl Zehn gelesen werden kann. Damit bewegt sich das O-Rad konkret zwischen Bild, Buchstabe und Zahl³¹ und arbeitet somit mit einer Mehrfachkodierung, die sowohl dem ‚lyrischen Gedicht‘³² wie auch der experimentellen Dichtung eigen ist. In diesem Sinne entsteht eine Art ‚buchstabenkonstellation‘, über die Franz Mon schreibt: „in den buchstaben wird die sprache zum zweiten mal erfunden [...] ein einzelner buchstabe von bestimmter gröÙe an einer bestimmten stelle auf einer fläche von bestimmter gröÙe kann ein text sein“³³, wobei sich der neue Sinn des typografischen Bild-Textes ebenfalls aus dem Bezug der einzelnen Buchstaben zum Leerraum ergibt, denn „das auge lernt in jeder richtung zu lesen das positive zeichen in einheit mit dem negativen leerraum zu sehen ihren möglichen beziehungen nachzugehen und in der einfachsten anordnung die vielfalt der bezüge zu erkennen“³⁴. Hier

²⁹ Celan, 2003, S. 272.

³⁰ Vgl. den Titel des Almanachs *guten morgen vauo – ein buch für den weißen raben v. o. stomps* (Fuchs und Pross, 1962).

³¹ Schmitz-Emans interpretiert den Text auch als Visualgedicht und „Ideogramm“. Vgl. Schmitz-Emans, 1993, S. 235–236. Zymner sieht darin ein Figurengedicht in der Tradition Christian Morgensterns. Vgl. Zymner, 2009, S. 175.

³² Borgstedt, 2009, S. 47. Borgstedt veranschaulicht das überzeugend anhand von Morgensterns Gedicht „Fisches Nachtgesang“ und schreibt als Fazit dazu: „Damit macht es den intermediären Charakter der Literatur zwischen Schriftcode, Graphé oder Bildcode, Sprech- und Gesangscode zum Thema und führt genau das vor, was die Definition des lyrischen Gedichts als Versrede zu negieren sucht. Gattungstheoretisch zeigt dies sehr anschaulich, dass sogar eine Gattung, die so eindeutig auf Rede festgelegt zu sein scheint, wie das lyrische Gedicht, zum Codewechsel fähig ist [...].“

³³ Mon, 2001, S. 175.

³⁴ Ebd., S. 175–176.

scheint der sich steigernde ‚Pfauenschweif‘ dieser unkonventionellen Hommage gleichsam diskret und anschaulich auf eine vielfache Gestik von Lachen, Verwunderung und Anerkennung zu deuten.

Ein anderes Gedicht, das Celan im Almanach *guten morgen vauo – ein buch für den weißen raben v. o. stomps*,³⁵ herausgegeben im Herbst 1962 von Günter Bruno Fuchs und Harry Pross, drucken ließ, ist „Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz“:

In der R-Mitage,
da hängt ein blauer Page.
Da hängt er, im Lasso:
er stammt von Pik-As(so?)
Wer hängt ihn ab?
Das Papperlapapp.
Wo tut es ihn hin?
Nach Neuruppin.
In den Kuchen.
Da könnt ihr ihn suchen.
Da könnt ihr ihn finden,
bei den Korinthen
aus der époque bleue,
links von der Kö,
rechts von der Düsseldorf,
in einer blauen Schüssel.
Er hockt auf der Kante
und schwört aufs Blümerante.³⁶

Der Text steht, wie bereits in der Forschung erkannt, in seiner kindlich anmutenden Sprechweise dem klassischen poetischen Nonsense³⁷

³⁵ Mit dem „weißen raben“ wird auf Stomps als Gründer des Verlags Rabenpresse in Berlin und die dortige Herausgabe der Literaturzeitschrift *Der weiße Rabe* (1932–1934) angespielt.

³⁶ Celan, 2003, S. 171.

³⁷ Vgl. Schmitz-Emans, 1993, S. 211. Die klassische Unsinnsdichtung fasst Peter Christian Lang unter anderem als eine Vorform der Avantgarde auf. Er spricht nicht nur von „der Begründung des literarischen Unsinn als voravantgardistischem Phänomen“ (Lang, 1982, S. 9), sondern betrachtet sie auch „als unbewusste Antizipation der Avantgarde und teilweise sogar der Post- und Neoavantgarde“ (ebd., S. 12). Denn Nonsense antizipiere, so Lang, die Integration des Disparaten in die Werke der Avantgarde und sei eine „Voraussetzung für eine weitergehende Sprachverfremdung“ (ebd., S. 113). Sowohl der literarische Nonsense als auch die Avantgarden, vor allem Dada, reagierten laut Lang auf eine Sprachkrise, die Avantgarde überwinde jedoch den literarischen Nonsense durch ihre in der Unsinnsdichtung nicht anzutreffende vehemente Selbstkritik der Institution Kunst beziehungsweise Literatur. Vgl. ebd.

näher, was auch seine Aufnahme in die Anthologie *Die Meisengeige. Zeitgenössische Nonsensverse, mit einer Zwischengeige in zehn Zeichnungen von Ali Schindehütte*, herausgegeben von Günter Bruno Fuchs im Jahre 1964, bestätigt.³⁸ Das rätselhafte Bild, das dieses Gedicht dominiert, ist jenes des „blaue[n] Page[n]“, das von Picasso, wie es deutlich im Erstdruck des Textes stand,³⁹ genauer aus seiner ‚Blauen Periode‘, der ‚époque bleue‘, die im Werk Picassos mit Sterben und Tod verbunden ist,⁴⁰ stammen soll. Die Tatsache, dass kein derartiges Gemälde in der Malerei von Picasso entdeckt wurde, veranlasste die Kritik, von einer ‚verrückten‘ Parodie auf Picasso, von dem Celan 1954 brotberuflich ein Theaterstück mit beigegebenen Gedichten übersetzte,⁴¹ oder von einem reinen nonsensikalischen Wortspiel zu sprechen.⁴² Allerdings ist ein Protagonist der Malerei Picassos zwar nicht der Page, sehr wohl aber der Harlekin, der zugleich unter dem Namen Jolly eine Figur des französischen Kartenspiels ist,⁴³ auf das das Spiel mit dem Namen Picasso im Gedicht verweist. Der Harlekin ist eine Gestalt, die leitmotivisch bereits in Picassos ‚Blauer Periode‘ erscheint und zum Hauptdarsteller seiner nachfolgenden ‚Rosa Periode‘ wird. Wie sehr der Maler sich mit dieser professionellen Maske des Narren als Symbol des frei agierenden, absoluten Künstlers identifizierte,⁴⁴ zeigt das 1905 entstandene Bild *Au Lapin Agile*, auf dem sich Picasso selbst als Harlekin zusammen mit seiner damaligen Geliebten Germaine Gargallo porträtierte. Später (1924) wird er auch seinen drei Jahre alten Sohn Paul als Harlekin darstellen. In neoklassizistischem Stil gemalt, trägt auf diesem Bild das Kind ein blau-gelb kariertes Kostüm, dessen Blau an den „blaue[n] Page[n]“ erinnern könnte. Auch

³⁸ Vgl. Celan, 2003, S. 717.

³⁹ Vgl. die Erläuterungen Wiedemanns in: Celan, 2003, S. 717.

⁴⁰ Die frühe ‚Blaue Periode‘ der Malerei Picassos (1901–1904), in welcher der Künstler vorwiegend in Blautönen malte, entfaltete sich nach dem Selbstmord seines Freundes Carlos Casagemas. ProtagonistInnen seiner Bilder in dieser Periode waren vor allem schwermütige Gestalten wie BettlerInnen, Obdachlose, KünstlerInnen, einsame Frauen und Kinder.

⁴¹ Vgl. Pöggeler, 1998, S. 16–17. Im Gedicht Picassos „lausche der Stunde“ spricht der Maler von Augen, die er „très bleu“ nennt und die Celan mit „blaublau“ übersetzt. Vgl. ebd., S. 16; Celan, 2003, S. 717.

⁴² Vgl. Zymner, 2009, S. 172–173.

⁴³ Auch die Spielkarten sind ein Thema der Malerei Picassos z. B. in Gemälden wie: *Die Spielkarten* (1912), *Spielkarten, Tabak, Flasche und Glas* (1914), *Spielkarte, Glas und Flasche auf einem Tisch* (1916).

⁴⁴ Hans Belting interpretiert den Harlekin als ambivalente Maske des absoluten Künstlers im „Theater der Malerei“, eine quasi mythische Gestalt auch in der Bildkunst der Moderne. Vgl. Belting, 2001, S. 400–402.

Celans Gedicht übernimmt die kindliche Perspektive und scheint das Kindlich-Sprachspielerische mit dem Nonsense und punktuell mit der kubistischen Ästhetik der Zersplitterung des Bildsujets bei Picasso zu verbinden.⁴⁵ Diese nonsensikalische Zerschlagung der semantischen Zentralperspektive des Textes in der Sprachmaske des Narren geschieht sehr wohl im Geiste der Avantgarde. Als „Narrenspiel“ wird Dada beispielsweise von Hugo Ball in seinem Tagebuch definiert:

Was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind; eine Gladiatorenengeste; ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln; eine Hinrichtung der posierten Moralität und Fülle. // Der Dadaist liebt das Außergewöhnliche, ja das Absurde. [...] Jede Art Maske ist ihm darum willkommen.⁴⁶

3. In der komisch-ernsten Maske des (Sprach-)Narren

Celan selbst hat ein konstantes dichterisches Interesse an der Maske des Narren, doch nicht aus rein spielerischem Gehabe, sondern vielmehr als radikale Kippfigur des Sinns und der Revolte. Im frühen Gedicht „Puppenspiel“, wahrscheinlich 1942 entstanden,⁴⁷ erscheint der Harlekin, „das tolle Kasper!“, in dem sich wie in allen Puppen „seltsam weh der Puppenstolz / gegen den Draht und gegen seinen Meister“⁴⁸ bäumt. In einigen Gedichten des Bandes *Die Niemandsrose* (1963) schlüpft der Dichter sprachlich in die Maske des Wahns, wobei gerade das Maskenhafte durch Zitat und Überzeichnung hervorgehoben wird. So in „Tübingen, Jänner“,⁴⁹ in dem er die geistige Umnachtung Hölderlins als die närrische Larve eines ‚Aussteigers‘ zu interpretieren scheint. Oder in Gedichten wie „Eine Gauner- und Ganovenweise“⁵⁰ und „Huhediblu“⁵¹, in welchen er in der Sprachmaske des Narren ein

⁴⁵ Die Zerschlagung der Zentralperspektive im analytischen Kubismus ist, wie Werner Hofmann bemerkt, auf Picasso zurückzuführen: „Diese Tendenz zur zerklüfteten Form, der es schwerfällt, sich kontinuierlich der gesamten Bildfläche zu bemächtigen – sie ist besonders für die sogenannte analytische Phase des Kubismus charakteristisch – dürfte auf Picasso zurückgehen.“ Hofmann, 1987, S. 279.

⁴⁶ Zit. n. Liede, 1992, S. 220.

⁴⁷ Der Text ist ein Manuskript aus der Bukowiner Zeit, der von Celan keinem Band einverleibt wurde. Vgl. Wiedemanns Erläuterungen in: Celan, 2003, S. 891.

⁴⁸ Celan, 2003, S. 395–396, hier S. 396.

⁴⁹ Ebd., S. 133.

⁵⁰ Ebd., S. 135–136.

⁵¹ Ebd., S. 156–157.

dichterisches Zeugnis für die Opfer und gegen die Täter der Verbrechen an der jüdischen Bevölkerung ablegt. Die Maske des Narren hält sich bis in die späte Dichtung in Texten wie „Schief“ aus dem Band *Fadensonnen* (1968) und „Zeitlücke“, entstanden im Zeitraum des Bandes *Fadensonnen*, „Allmählich clowngesichtig“ aus dem Band *Lichtzwang* (1970) und „Holzgesichtiger“ aus dem Band *Schneepart* (1971).⁵² Es ist somit nicht befremdend, dass auch im Zeitraum der späten Dichtung Gedichte entstehen, die dieser sprachlichen Verkleidung entsprechen wie „Zwitscher-Hymnus am hyperuranischen Ort“:

Ich zwi und zwi
im Nienienie,
aus Vür mach fünf,
aus fünf mach mü,
aus mü mach mi⁵³

Der Text erinnert an Jandls permutatives Wortspiel im Gedicht „lichtung“ (1966), aber auch an Goethes Hexeneinmaleins in *Faust*.⁵⁴ Im jiddisch gefärbten⁵⁵ lautlichen Unsinn scheint sich jedoch Sinnvolles zu verbergen, wenn man bedenkt, dass der altgriechische Buchstabe Mü, der im modernen Griechisch zu Mi wird und im antiken milesischen Zahlensystem, aber auch in der hebräischen Zahlenschrift den Zahlenwert 40 hat, möglicherweise laut Peter Horn „auf das schicksalhafte Jahr 1960, in dem Celan 40 Jahre alt wurde“⁵⁶, verweist und somit an die Rufmordkampagne erinnert, die – von der Witwe Yvan Golls gegen ihn wegen des vermeintlichen Plagiats losgetreten – 1960 ihren Höhepunkt erreichte. In diesem Sinne ließe sich das Zwitschern: „ich zwi und zwi / im Nienienie“ als einsamer und vergeblicher Ruf in die unendliche Leere lesen. Diese Lesart scheint ein am 8. Oktober 1967 entstandener expliziter Text, der das Zwitschern deutlich als Ausdruck der Leidenserfahrung eines Ausgestoßenen erkennen lässt, zu bestätigen:

(Er hatte in der Stadt Paris
den Spatzeneid geschworn,

⁵² Ebd., S. 244; 490; 298; 323.

⁵³ Ebd., S. 497–498. Der Text entstand im Zeitraum des Bandes *Fadensonnen*.

⁵⁴ Vgl. Horn, 2011, S. 146.

⁵⁵ „Fin“ ist die jiddische Bezeichnung des Zahlwortes „fünf“.

⁵⁶ Horn, 2011, S. 146.

kein Giftkorn blieb unaufgepickt,
 kein Dorn ging je verlorn.
 Er hatte in der Stadt Paris
 getschilpt vor jedem Tor.
 Was sich nie auftat, fliegt jetzt auf,
 tschilpt ihm das Jenseits vor.)⁵⁷

Das Spiel mit Zahlen und Buchstaben könnte aber auch in eine andere Richtung weisen, denn einer der Textzeugen dieses Gedichts trägt mit 8. Dezember 1966 das Datum jenes Tages, an dem Chanukkah,⁵⁸ das jüdische Lichterfest, beginnt. Während des Festes spielen Kinder mit dem Dreidel, einem Kreisel mit vier Seiten, auf welchen je ein hebräischer Buchstabe (Nun, Gimel, He, Schin oder Pe) geschrieben steht. Die Buchstaben stehen für die Initialen des Satzes: „Nes gadol haja sham“ / „Ein großes Wunder geschah dort“ oder „Nes gadol haja po“ / „Ein großes Wunder geschah hier“.⁵⁹ Möglicherweise unterschwellig darauf bezogen und zugleich *ad absurdum* geführt, also in Celan'scher Auffassung in radikaler Weise ausgedrückt, scheint sich das hiesige Zwitschern im Leeren nach einem ‚großen Wunder‘ zu sehnen, das durch einen unsinnig-lakonischen „Hymnus“ wie durch ein kindliches Spiel mit Buchstaben oder einen magischen Abzählreim hervorgerufen werden soll. Dabei spielt die Lautgestalt des Textes eine entscheidende Rolle, die ebenfalls an Konkrete Poesie erinnert. Denn die Verzweiflung des Zwitscherns wie auch die sprachspielerisch ersehnte Wandlung werden durch ein akustisches Bild von dramatischen Zisch- und Reibelauten (z, ch) und der Dominanz des extrem hohen und geschlossenen Kardinalvokals ‚i‘ getragen.

Von einem Übergang vom Zwitschern zum Wahn scheint das am 25. Januar 1968 entstandene Gedicht „Zrtsch“ zu sprechen:

Zrtsch
 Zahniger Zorn,
 ich zätsche,
 zundere,

⁵⁷ Celan, 2003, S. 502.

⁵⁸ Vgl. Wiedemanns Erläuterungen in: Celan, 2003, S. 947.

⁵⁹ Gemeint ist das Wunder des geweihten Öls, das bei der Wiedereinweihung des zweiten jüdischen Tempels in Jerusalem acht Tage lang brannte, obwohl es nur für einen Tag hätte reichen sollen, und so die Menora, den siebenarmigen Leuchter im Tempel, vor dem Erlöschen rettete.

zaibe.
Es änn
hinterm Hirn,
es gegittert.
E-e-g! E-e-g!
Ich haare, ich härsche.
Öötschst, Heringst.⁶⁰

In den 1960er Jahren muss sich Celan mehrmals im Wahnzustand mit Halluzinationen und Aggressionen gegenüber seiner Frau und nach einem missglückten Selbstmordversuch in verschiedene Pariser Kliniken einweisen und dort behandeln lassen. Ein Teil seiner späten Lyrik entsteht unter diesen dramatischen Umständen an der Grenze von Sinn und Wahnsinn und bezieht sich unter anderem auf Celans Kampf mit der Psychose, aber auch mit der Psychiatrie und ihren Behandlungsmethoden.⁶¹ Das Gedicht „Zrtsch“ entsteht in der relativ kurzen Zwischenzeit zwischen dem Ende des Aufenthalts in der Psychiatrischen Universitätsklinik Saint-Anne (13. Februar – 17. Oktober 1967) und der Einweisung in das Psychiatrische Krankenhaus Vaucluse in Épinay-sur-Orge (15. November 1968 – 3. Februar 1969).⁶² Der Titel verweist bereits auf die im eigentlichen Sinne des Wortes tonangebende Bedeutung der Laute in diesem Text. Lautmalerisch reproduziert das erfundene Wort in der Überschrift ein knirschendes Geräusch. Der schon im „Zwitscher-Hymnus“ dominante Zischlaut der Verzweiflung ‚z‘ – phonetisch eine Verbindung zwischen einem Explosivlaut und einem Reibelaut – lässt hier einen „zahnige[n] Zorn“ hörbar werden.

⁶⁰ Celan, 2003, S. 524. Der Text gehört zu Celans verstreuten Gedichten, die später aus dem Nachlass veröffentlicht wurden.

⁶¹ Vgl. Horn, 2011, S. 219–220: „In teils ironischer, teils sarkastischer Tonart macht sich Celan über ‚Kreuzkoblde‘, ‚Gottschlucker‘ und ‚Betfrösche‘ lustig, sieht sich aber auch selbst als ‚Zündholzschachtelg’sicht‘; als der von der Polizei ‚Perlustrierte‘ und von der Manie ‚Illuminierte‘ wehrt er sich verzweifelt gegen seine eigene Krankheit, gegen die Versteinigung durch seine Schmerzerfahrung, das steinerne Dunkel der Depression, gegen die Einsperrung in der psychiatrischen Klinik und ‚Durchleuchtung‘ durch die Ärzte in der Klinik, gegen die hohle, ungenaue, unzuverlässige Sprache der Psychiater, sucht paranoisch Ursachen und Zusammenhänge, vor allem in dem von ihm so verstandenen Femegericht und den Verleumdungen der Literaturkritik, aber spielt auch bewusst als ‚Illuminierte‘ mit dem Bild des Verrückten und der verrückten Sprache.“

⁶² Wiedemann gibt den 25. Januar 1968 als Entstehungsdatum des Gedichts an. Vgl. Wiedemann in: Celan, 2003, S. 970. Zu Celans Aufhalten in psychiatrischen Kliniken vgl. Horn, 2011, passim.

Dieser explodiert regelrecht in den alliterierenden Nonsenseverben „zätsche“, „zundere“, „zaibe“, die entfernt an das aggressive Zähne fletschen, das Zündeln und an das Schreiben erinnern, so als versuche ein sprachgestörtes Ich, durch das Festhalten an den Initiallaut des Zorns seine Ohnmacht zu überwinden und der Artikulationsnot eine Richtung zu geben. Denn trotz der Sprachstörung wird die Angst vor dem gähnenden Abgrund hinter dem Hirn und das ‚Gewittern‘ darin wie auch die Furcht vor den einschränkenden ‚Gittern‘ des Denkens in der zweiten Strophe deutlich. Es ist belegt, dass Celan zur Behandlung seiner Wahnzustände Antidepressiva und Neuroleptika verschrieben wurden. Über den damit verbundenen Gedächtnisverlust soll der Dichter höchst beunruhigt gewesen sein.⁶³ Folgerichtig erscheint im Gedicht die Abkürzung der wohl traumatischen Ableitung und Aufzeichnung der Hirnströme durch das Elektroenzephalogramm (EEG). Anschließend scheinen die weiteren Nonsenseverben vage einen Widerstand anzudeuten, auf die Bereitschaft des Ichs, auszuharren und die Situation zu beherrschen. Die unverständliche letzte Zeile scheint auf Superlative zu verweisen, die nur noch anhand der Endungen kategorial zu erfassen sind⁶⁴ und wahrscheinlich einen Höhepunkt der schmerzlichen Erfahrung andeuten.

Was hier durch die Lautstruktur konkret erfahrbar wird, ist eine kaum aussprechbare, zerstörerische Angst vor dem Gedankenvakuum des Wahnsinns, von dem die entgleiste Sprache eine Spur legt und ein Zeugnis gibt. Es scheint so, als würde sich nun die Maske in den Narren zurückverwandeln und das Experimentieren mit der Sprachstörung in den genuinen Ausdruck des Wahns. Dabei kann man hier nicht mehr von einer reinen „Lust am Kalauern“⁶⁵, einem reinen ästhetischen Spiel mit den sprachlichen Bausteinen des Unsinnigen sprechen, wie das

⁶³ Vgl. Horn, 2011, S. 148.

⁶⁴ Dieter Baacke meint: „Nonsense bleibt, solange er an Sprache gebunden ist, immer mit Spuren von Sinn behaftet“ und funktioniert durchaus in analysierbaren grammatischen Strukturen oder in jenen der formalen Logik: „Der sinnlose Satz: ‚Die wenten Krapetten ponteten radital.‘ enthält offenbar ein Adjektiv (wenten), ein Substantiv im Plural (Krapetten), ein Verb in der 1. Vergangenheit (ponteten) und ein Adverb (radital). Die Form dieses Satzes, der inhaltlich unverständlich, unsinnig ist, würde, ins Französische übertragen, lauten: ‚Les crapêts ventieux pontaient raditalement‘, und im Englischen etwa: ‚The ventious crepets pouted raditally.‘“ Baacke, 2001, S. 369. Nonsense ist auch als Syllogismus möglich: „Alle Wudeln sind Schnurden. Dieser Gaboge ist ein Wudel. Also ist er eine Schnurde.“ Ebd. S. 364.

⁶⁵ Horn, 2011, S. 146.

in den Gedichten „ST Ein Vau“ oder „Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz“ noch deutlich der Fall war. Es wird auch keine verfremdete Sprachkritik intendiert. Wohl zeigt die entgleiste Sprache jedoch den extremen Ausdruck eines in Verzweiflung und Angst vor der Auslöschung des Ichs *ad absurdum* geführten Gegenwortes und erreicht so, auch über das Experimentieren mit dem sprachlichen Material, die komplexe Ortlosigkeit, die schwebende ‚hyperuranische‘ U-topie der Dichtung, die in seiner poetologischen *Meridian*-Rede 1960 zu seiner literarischen Leitvorstellung wird: „Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern *ad absurdum* geführt werden wollen [...] im Lichte der U-topie.“⁶⁶

Literaturverzeichnis

- BACHMANN, Ingeborg und Paul CELAN, 2016. *Herzzeit. Briefwechsel*. 5. Aufl. Hrsg. u. komm. v. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518461150
- CELAN, Paul, 2003. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518413902
- CELAN, Paul, 2000. *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Gedichte III. Prosa. Reden*. Bd. 3. Hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung v. Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518065983
- CELAN, Paul, 1999. *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Hrsg. v. Bernhard Böschstein und Heino Schmulz unter Mitarbeit v. Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518410066
- BAACKE, Dieter, 2001. *Spiele jenseits der Grenze. Zur Phänomenologie und Theorie des Nonsense*. In: Klaus Peter DENCKER, Hrsg. *Deutsche Unsinnspoesie*. Stuttgart: Reclam, S. 355–378. ISBN 3150098904
- BARNERT, Arno, 2007. *Mit dem fremden Wort. Poetisches Zitieren bei Paul Celan*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld. ISBN 3878774699
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter, 1977. *Poetischer Sarkasmus. „Fadensonnen“ und die Wende zum Spätwerk*. In: *Text + Kritik*. (53/54), S. 42–54. ISBN 3921402395
- BELTING, Hans, 2001. *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München: C. H. Beck. ISBN 3406481779

⁶⁶ Celan, 1999, S. 10. Deutlicher heißt es noch in einer Variante: „Toposforschung? Gewiß, aber im Lichte des zu Erforschenden, Ortlosen, im Lichte der U-topie.“ Ebd., S. 38.

- BENSE, Max und Reinhard DÖHL, 2001. zur lage. In: Eugen GOMRINGER, Hrsg. *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. Anthologie*. Stuttgart: Reclam, S. 167–168. ISBN 3150093503
- BORSTEDT, Thomas, 2009. *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen: Max Niemeyer [Frühe Neuzeit: Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Bd. 138]. ISBN 9783484970946
- CAMERON, Esther, 1988. Erinnerung an Paul Celan. In: Werner HAMACHER und Winfried MENNINGHAUS, Hrsg. *Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 338–342. ISBN 3518385836
- COLIN, Amy, 1980. Nonsensgedichte und hermetische Poesie. Ein Vergleich am Beispiel der Gedichte Paul Celans. In: *Literatur und Kritik*. XV(141), S. 90–97. ISSN 0024466X
- FUCHS, Günter Bruno und Harry PROSS, Hrsg., 1962. *guten morgen vaou – ein buch für den weißen raben v. o. stomps*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.
- HOFMANN, Werner, 1987. *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. 3. Aufl. Stuttgart: Kröner. ISBN 3520355035
- HORN, Peter, 2011. *Die Garne der Fischer der Irrsee. Zur Lyrik von Paul Celan*. Oberhausen: Athena. ISBN 9783898964203
- HUPPERT, Hugo, 1988. „Spirituell“. Ein Gespräch mit Paul Celan. In: Werner HAMACHER und Winfried MENNINGHAUS, Hrsg. *Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 319–324. ISBN 3518385836
- JANZ, Marlies, 1984. *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Königstein im Taunus: Athenäum. ISBN 376108305X
- LANG, Peter Christian, 1982. *Literarischer Unsinn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Systematische Begründung und historische Rekonstruktion*. Frankfurt am Main, Bern: Peter Lang. ISBN 9783820471601
- LIEDE, Alfred, 1992. *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. ISBN 311012923X
- MEYER-SICKENDIEK, Burkhard, 2009. *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. München: Fink. ISBN 9783770544110
- PÖGGELER, Otto, 1998. *Lyrik als Sprache unserer Zeit? Paul Celans Gedichtbände*. Opladen: Westdeutscher Verlag. ISBN 3531073540
- PUFF-TROJAN, Andreas, 2009. Lettrismus. In: Hubert van den BERG und Walter FÄHNDELS, Hrsg. *Avantgarde*. Metzler Lexikon. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 191–192. ISBN 9783476018663
- SCHMITZ-EMANS, Monika, 1993. *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*. Heidelberg: Winter. ISBN 9783825345891

SOLOMON, Petre, 1987. *Paul Celan. Dimensiunea românească*. București: Kriterion.

WIEDEMANN-WOLF, Barbara, 1985. *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*. Tübingen: Niemeyer. ISBN 9783484180864

ZYMNER, Rüdiger, 2009. Scherz und Ernst in Celans Lyrik. In: Susanne GRAMATZKI und Rüdiger ZYMNER, Hrsg. *Figuren der Ordnung. Beiträge zur Theorie und Geschichte literarischer Dispositionsmuster. Festschrift für Ulrich Ernst*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 163–187. ISBN 9783412203559

Abstract

Paul Celan's relationship to the avant garde and more precisely to experimental poetry was ambivalent. It contributed to his literary development, shaping his poetic voice until finding form in his late poetry. However, the pure expression of experimental poetry could not meet Celan's high ethical and humanistic ideals. Nevertheless, the seemingly harmless and humorous word play in Celan's light verses became a serious instrument of provocation and warning in his 'serious' poetry and gave birth to a complex poetic fool's mask. The chapter attempts to analyze Celan's relationship to experimental lyric poetry on the basis of the complexity of this poetic fool's mask.

Keywords

Paul Celan, experimental poetry, the fool's mask, nonsense poetry, madness