

Laura Cheie (West-Universität Temeswar/Timișoara)

„Holzgesichtiger, / schlackermäuliger / Narr überm Tretrad“¹. Masken des Wahns in Celans Spätlyrik

Zusammenfassung: Celans Leben und Werk wurden von erlebten Traumata im und nach dem Zweiten Weltkrieg eindeutig geprägt: Die Ermordung der Eltern in einem Konzentrationslager, antisemitische Attacken, eine jahrelang skrupellos gegen ihn geführte Rufmordkampagne, das Unverständnis auch enger Freunde für seine existenzielle Situation sind schmerzliche Erlebnisse, die beim sensiblen und luziden Dichter aus der Bukowina tiefgreifende Gefühle der Schuld des Überlebenden, der Vereinsamung und Verzweiflung entstehen ließen. Spuren des zerstörerischen bzw. des rebellischen Wahns der Täter bzw. der Opfer durchziehen mehr oder weniger explizit seine Gedichte. Der folgende Beitrag konzentriert sich auf Celans Auseinandersetzung mit dem pathologischen Wahnsinn in seiner Spätlyrik, anhand der Gedichte *Schief* aus dem Band *Fadensonnen* und *Holzgesichtiger* aus dem Zeitraum des Bandes *Schneepart*, und erläutert, wie die Umfunktionierung des Wahns in eine Maske Ängste objektiviert und somit begreifbar und ertragbar macht.

Schlüsselwörter: Celan, Masken des Wahns, *Schief*, *Holzgesichtiger*.

Wahnsinn als das Andere der Vernunft und in diesem Sinne als dämonische Besessenheit oder als göttliche Gabe in der musisch-inspirierten Poesie, oder aber als Zustand einer pathologischen Irrationalität, die als Melancholie, Schwermut oder Irrsinn wahrgenommen wurde, schwankt in der Literatur, mit Bernadette Malinowski gesprochen², zwischen Sakralisierung und Pathologisierung. Eine gewisse Ambivalenz kennzeichnet Wahnsinnskonzepte bereits seit der Antike, als Platon *mania* sowohl im Sinne eines produktiven, göttlich inspirierten poetischen Wahn-

¹ Entstanden im Zeitraum des Bandes *Schneepart*. NKG 2018, S. 492.

² Malinowski, Bernadette: *Literatur und Wahnsinn – Aspekte eines kulturhistorischen Paradigmas*. In: *Germanica*, 32/2003. In: <https://journals.openedition.org/germanica/1844> (Zugriff am 27.01.2022).

sinns³ als auch als einen visionären, religiösen oder erotischen Enthusiasmus und ebenfalls als ein pathologisch gestörtes Verhältnis körperlicher Säfte in Anlehnung an die hippokratische Humorallehre deutet.⁴ Eine moralische Dimension misst das christliche Mittelalter dem Wahnsinn bei, sofern er nicht als Ausdruck göttlicher Ergriffenheit empfunden wird, und wertet diesen demnach als dämonische Besessenheit und Strafe Gottes für einen in Sünde Gefallenen.⁵ Allerdings setzt sich im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit auch die beliebte und zutiefst ambivalente Figur der Narren durch, sei es als volkstümlicher, karnavalesker Schalk oder als königlicher Entertainer und maskierter Berater am Hofe, im Sinne des Weisen, der im Kostüm des Irren als einziger über die Freiheit verfügt, unangenehme Wahrheiten ungestraft auszusprechen. Durch seine Maske und Gestik spiegelt die Gestalt des spätmittelalterlichen und neuzeitlichen Narren eine besonders breit gefächerte Symbolik, die von Dummheit und Lächerlichkeit, Wahn und Laster, Sinnbild einer verkehrten Welt bis zur mitunter auch politisch agierenden Weisheit reicht.⁶ Diese allseits tolerierte Verkörperung des Wahnsinns leistet, bei aller pathologisch anmutenden Groteske, eine humorvolle, ja satirische Performance, eine theatralische

³ Vgl. Westermann, Hartmut: Ästhetik. In: Horn, Christoph/Jörn Müller/Joachim Söder (Hgg.): *Platon – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart ²2017, S. 240-241.

⁴ Malinowski 2003.

⁵ Wahnsinn ist im Mittelalter vielmehr ein moralischer als ein psychologischer Zustand, wie Foucault bemerkt: „Das Mittelalter hatte dem Wahnsinn in der Hierarchie der Laster einen Platz eingeräumt. [...] Er gehört in Paris wie in Amiens zu den schlechten Truppen und zu jenen zwölf Dualitäten, die sich die Herrschaft über die menschliche Seele teilen: Glaube und Idolatrie, Hoffnung und Verzweiflung, Milde und Geiz. Keuschheit und Fleischeslust, Vorsicht und Tollheit, Geduld und Zorn. Sanftheit und Härte, Eintracht und Zwietracht, Gehorsam und Auflehnung, Beharrlichkeit und Unbeständigkeit“. Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. [Aus d. Franz. von Ulridi Koppen]. Frankfurt am Main 1973, S. 42.

⁶ Vgl. Mezger, Werner: *Hofnarren im Mittelalter. Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amts*. Konstanz 1981; Lever, Maurice: *Zepher und Narrenkappe. Geschichte des Hofnarren*. Ins Deutsche übersetzt von Evelin Roboz. München 1983; Mezger, Werner: *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*. Konstanz 1991. Vgl. zusammenfassend in Bezug auf Literatur: Haekel, Ralf: Narr. In: Butzer, Günter/Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Berlin ³2021, S. 430-431.

Darbietung, der vor allem die literarische Moderne und Postmoderne, darunter auch Paul Celan einen subversiven Charakter hinzudeutet.⁷

Eine entscheidende Wende in der Wahrnehmung des Wahnsinns setzt nach Michel Foucault⁸ im Übergang von der Renaissance zur Aufklärung an. Wenn die Renaissance noch „gastfreundschaftlich“⁹ mit den Wahnsinnigen umging, indem sie diese sozial, literarisch und künstlerisch zu integrieren versuchte, beginne laut Foucault mit der rationalistischen Philosophie Descartes' und dem Definieren des Menschen über die Vernunft die Verurteilung des Wahnsinnigen zum Schweigen und seine Exilierung in ein Nicht-Sein außerhalb der Gesellschaft. Wahnsinn als das Andere der Vernunft werde dann für die Moderne zum Objekt der rationalen Analyse in der Psychoanalyse, die der französische Denker als Teil eines komplexen Dispositivs der Überwachung interpretiert, durch welchen die Herrschaft über den Wahnsinn in die Autorität des Arztes verlagert wird. Die Entstehung des Asyls bedeutet in diesem Zusammenhang eine neue Form des Ausschließens des Wahnsinnigen aus der Gesellschaft durch Internierung, die im Sinne Foucaults einem Wegsperrern, einer Einkerkierung gleichkommt und die schließlich jeden Dialog

⁷ Narren wie Till Eulenspiegel stören zwar durch ihre oft boshaften Streiche jede Ordnung und Hofnarren testen gleichfalls durch beißende Ironie die Grenzen der Autorität, doch haben sie keine politischen Ambitionen im Falle der volkstümlichen Narren bzw. agieren Hofnarren vielmehr als Garanten der bestehenden Ordnung. Vgl. Lever 1983, S. 122. Daphinoff bemerkt diesbezüglich, dass der Hofnarr dem König: „mit der einen Hand zwar den Spiegel vor[hält], worin er sein wahres Gesicht erblicken kann, mit der anderen Hand aber muss er ihm helfen, das Gesicht zu wahren.“ (Daphinoff, Dimiter: Shakespeares Narren. In: Huber, H. (Hg.): *Der Narr: Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch*. Studia ethnographica Friburgensia, Bd. 17, Freiburg 1991, S. 65). Narren wie Till Eulenspiegel machen zwar keine kompensierenden Gesten, sondern laufen nur spöttisch lachend davon, doch gehen sie auch nicht weiter als ihnen die alternative Welt des Karnevals vorübergehend erlaubt. Denn auch die in der Verkehrung der Ordnung ver-rückte Welt des Karnevals gilt lediglich als Ventil zur Erhaltung bestehender Verhältnisse. Trotzdem bot sich der Narr später eben in der Funktion eines Gegenpols zur Autorität der Herrschenden oder zu gesellschaftlichen, religiösen und philosophischen Ordnungen der Vernunft als ein unkonventioneller Rebell an.

⁸ Foucault 1973.

⁹ Vgl. Geisenhanslüke, Achim: Wahnsinn und Gesellschaft. In: Kammler, Clemens/Rolf Parr /Ulrich Johannes Schneider (Hgg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2020, S. 29.

zwischen Vernunft und Wahnsinn unmöglich macht: „Die Internierung, die Gefängnisse, Kerker, ja sogar die Strafen knüpfen zwischen Vernunft und Unvernunft einen stummen Dialog an, der Kampf war. Dieser Dialog wird jetzt aufgelöst, das Schweigen ist absolut, und es gibt zwischen Wahnsinn und Vernunft keine gemeinsame Sprache mehr“¹⁰. Die somit verlorene Beziehung zum Wahnsinn führt laut Foucault in die Entfremdung des Menschen und zur Distanzierung von seiner dunklen Wahrheit. Diese rätselhafte Wahrheit des Wahnsinns spricht hier von einer Ordnung der Subjektivität, in welcher der Wahnsinn eine archaische Identität bewahre, die im Gegensatz zur moralischen und gesellschaftlichen Wahrheit des Menschen stehe. Die Vernunft trachte danach, den Menschen von eben dieser geheimen Wahrheit zu heilen, ohne aber einen wirklichen Zugang zu ihr zu haben, jedenfalls nicht über Psychologie und Psychoanalyse. Lediglich die Literatur, glaubt Foucault, könne sich dem Wahnsinn und seiner dunklen Wahrheit öffnen: „Seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts manifestiert sich das Leben der Unvernunft nur noch im Aufblitzen von Werken wie Hölderlins, Nervals, Nietzsches oder Artauds.“¹¹ Vor allem die Literatur des als Kritik der Vernunft begriffenen Tragischen, soll durch die Erfahrung der Unvernunft zu dieser Form ursprünglichen Wahnsinns zurückfinden, denn, wie Achim Geisenhanslüke bemerkt: „Was Foucault in der Bestimmung des Tragischen in *Wahnsinn und Gesellschaft* festzuhalten sucht, ist eine Form der Subversion des Wissens, für die die Literatur der Moderne das Modell abgibt.“¹²

Paul Celan, in dessen Bibliothek Michel Foucaults Bücher *Psychologie und Geisteskrankheit* (1968) und *Wahnsinn und Gesellschaft* (1969) in deutscher Übersetzung standen und der nachweislich ein aufmerksamer Leser von psychologischen und psychiatrischen Studien war¹³, mag sicherlich auch die antipsychiatrische Welle der 1960er Jahre rezipiert haben. Dabei hat Celans Interesse an psychischen Vorgängen, darunter am Wahnsinn vor allem in den 1960er Jahren wenig mit seinem früh, wegen des Ausbruchs des Zweiten Weltkrieges abgebrochenen Medizinstudium

¹⁰ Foucault 1973, S. 520.

¹¹ Foucault 1973, S. 536.

¹² Geisenhanslüke 2020, S. 35.

¹³ Vgl. dazu zusammenfassend Olschner, Leonard: Medizin, Psychiatrie, Psychoanalyse und Psychologie. In: May, Markus/Peter Goßens/Jürgen Lehmann (Hgg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2012, S. 296-298.

(1938/39) im französischen Tours zu tun. Dieses Studium mag zwar sein Interesse für Naturwissenschaften geweckt haben, doch sind es vielmehr spätere, schmerzliche, ja traumatische Erfahrungen jene, die Celan zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Dynamik der Psyche veranlassen. Die Celan-Forschung¹⁴ untersuchte diesbezüglich einen vielschichtigen Kontext. Darin spielen die Erfahrung des Holocaust oder des Churban im Zweiten Weltkrieg, in welchem Celans Eltern im Konzentrationslager Michailowa, östlich des Bug, umgebracht wurden und er als traumatische Folge davon mit der Schuld des Überlebenden leben sollte, aber auch die noch weiterhin antisemitisch geprägte Nachkriegsgesellschaft im deutschsprachigen Raum, in welchen Hakenkreuz- und Parolenschmierereien an Synagogen lediglich die sichtbarste und primitivste Form antisemitischen Verhaltens waren¹⁵, eine wichtige Rolle. Darüber hinaus wurde Celan bis zu seinem Lebensende von den breit gestreuten ungerechten Plagiatsansculdigungen der Witwe Yvan Golls und ihrer Handlanger gequält. Diese 1953 begonnene Rufmordkampagne intensivierte sich zu Beginn der 1960er Jahre. Celan deutete die Angriffe gegen ihn zurecht als antisemitisch gefärbte Versuche seiner Auslöschung als Dichter und denkenden Menschen, nachdem Claire Golls Vorwürfe ungeprüft von der deutschen Presse übernommen und eingesetzt wurden, um seine Publikationen und ihn selbst beispielsweise als Büchnerpreisträger in Frage zu stellen oder sogar zu verhindern. Er fühlte sich dabei oftmals auch von Freunden unverstanden und im Stich gelassen. Enttäuscht und zutiefst verletzt schreibt er diesbezüglich am 8. Februar 1962 an seinen Freund, Mentor und Förderer Alfred Margul-Sperber:

Die letzte Phase ist diese: ich werde als Person und Autor totgeschwiegen [...] 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

¹⁴ Vgl. Wiedemann, Barbara: „Ins Hirn gehaun“. Paul Celans Deutung des Wahnsinns. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Bd. 54, Heft 4, 2004, S. 433-452; Horn, Peter: *Die Garne der Fischer im Irrsee. Zur Lyrik von Paul Celan*. Oberhausen 2011.

¹⁵ Vgl. Emmerich, Wolfgang: *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg 21999, S. 106: „Bereits bis zum Jahr 1960 wurden von der Polizei über 600 Fälle von Hakenkreuz- und Parolenschmierereien registriert, bevorzugt an Synagogen.“

jüdischen Zügen. [...] Ich bin ebenfalls – wörtlich, lieber Alfred Margul-Sperber – der, den es nicht gibt. Außerdem wird mein ‚Zusammenbruch‘ bekanntgegeben bzw. mein ‚Wahn-Sinn‘ [...] Und weit und breit kein Mensch. Aber allerlei ‚Philosemiten‘ und ‚Juden‘. Na ja.¹⁶

Das war allerdings nicht nur ein subjektives Empfinden des Dichters, denn seine Befürchtungen, dass Claire Goll die Nachlaßtexte ihres Mannes manipuliert hatte, um Celans Gedichte als Plagiate aussehen zu lassen, sollten sich später als begründet herausstellen, genauso wie das Wahrnehmen antisemitischer Nuancen in der Beurteilung seines Lebens und Werkes, wie Barbara Wiedemann bemerkt:

Celan versteht die Plagiatsvorwürfe [...] zurecht als eine Art Ausschwitzlüge des Literaturbetriebs, die die neonazistischen Anschläge vom Jahresanfang 1960 auf dieser Ebene fortsetzen. Dritte, auch engere Freunde begreifen die existentielle Dimension der Affäre nicht, halten Celans wache Sensibilität für die antisemitischen Nuancen in Wortlaut und Substanz der Vorwürfe für zumindest überempfindlich, wenn nicht gar für Zeichen eines beginnenden Realitätsverlustes, für paranoid.¹⁷

Die Bereitwilligkeit des Literaturbetriebs, die Vorwürfe Golls unreflektiert zu akzeptieren und das Unverständnis mancher Freunde haben dem Dichter sehr zugesetzt, ihn an den Rand des Wahnsinns getrieben. In diesem Kontext führen die 1960er Jahre somit zu einer starken psychischen Fragilisierung des Dichters aus der Bukowina und zu mehreren Einweisungen in psychiatrische Anstalten in und bei Paris. Darüber hinaus erfolgte ebenfalls krankheitsbedingt die Trennung von seiner Frau und seinem Sohn. Als ihn sein rumänischer Freund Petre Solomon im Sommer 1967, kurz nach einem erneuten Klinikaufenthalt besuchte, fand er ihn stark verändert, vorzeitig gealtert, wortkarg, mürrisch. [...] ‚Man macht Experimente mit mir‘, sagte er mit ersticker Stimme, aufseufzend wahrscheinlich wegen der erlittenen Schocktherapie und der ihm verabreichten Beruhigungsmittel. [...] Paul war nicht die ganze Zeit deprimiert, manchmal hatte er freudige Momente – aber freilich sehr kurze, und unterbrochen von einem nervösen Lachen, das schrill und zerstört klang.¹⁸

¹⁶ Solomon, Petre: *Paul Celan. Dimensiunea românească*. Bukarest 1987, S. 262-263.

¹⁷ Wiedemann 2004, S. 435.

¹⁸ Solomon 1987, S. 167-169: „un om profund schimbat, îmbătrînit prematur, taciturn, posac. [...] ‚Se fac experiențe pe mine‘, mi-a spus la un moment dat, cu un glas stins, întrerupt

In seinem lyrischen Werk befremdet es also nicht, dass Celan den Wahnsinn mehr oder weniger direkt thematisiert. Ebenso nicht zufällig und sehr wohl kontextgebunden ist das wiederholte Erscheinen des Wahns in Celans Gedichten der 1960er Jahre¹⁹ und darunter auffallend oft in seiner Spätlyrik ab dem Band *Atemwende* (1967). Dabei etabliert sich der Wahn sogar als Wortmatrix für Neuschöpfungen wie „Wahnbrot“²⁰, „Wahndock“²¹, „Wahnfahrt“²², „Wahngang“²³, „Wahngänger-Augen“²⁴, „Wahnsold“²⁵, „Wahnstiege“²⁶ etc. Doch Wahn ist nicht gleich Wahn im Werk Celans. Seine Deutungen reichen von der Verrücktheit der Welt, welche den brutalen Rassenwahn, die extreme Skrupellosigkeit der nazistischen und neonazistischen Täter, wie auch den Wahn der Opfer, deren Traumata und deren ungebrochenen, subversiven Widerstand einschließt (z.B. in *Huhediblu*²⁷), zum Wahn als künstlerische Maske und Schutz vor der aggressiven Welt (z. B. in *Tübingen, Jänner*²⁸), bis zum pathologischen Wahn des Individuums, der ebenfalls als eine Form des leidenden Menschen und der verletzten Menschlichkeit empfunden werden kann

de oftaturile acelea care veneau, poate, din șocurile electrice și din tranchilizantele administrate de medici. [...] Paul nu era tot timpul abătut, avea uneori momente de mare veselie, foarte scurte ce-i drept și punctate de rîs nervos, strident, sacadat.“ Vgl. dazu die deutsche Übersetzung in: Felstiner, John: *Paul Celan. Eine Biographie*. Deutsch von Holger Fliessbach. München 1997, S. 311.

¹⁹ Vgl. Lyon, James K.: Die (Patho-)Physiologie des Ichs in der Lyrik Paul Celans. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 106. Heft 4, S. 605-606; Emmerich ²1999, S. 160.

²⁰ *Das angebrochene Jahr*. Zeitraum des Bandes *Schneepart*. In: Celan, Paul: *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*. Hg. u. kommentiert v. Barbara Wiedemann. Berlin 2018, S. 487. Im Folgenden NKG abgekürzt.

²¹ Hafen. Bd. *Atemwende*. NKG 2018, S. 192-194, hier 194.

²² Die Hochwelt. Bd. *Fadensonnen*. NKG 2018, S. 257.

²³ Angerempelt. Bd. *Lichtzwang*. NKG 2018, S. 287.

²⁴ Wahngänger-Augen. Bd. *Lichtzwang*. NKG 2018, S. 305.

²⁵ Warum aus dem Ungeschöpften. Zeitraum des Bandes *Schneepart*. NKG 2018, S. 495.

²⁶ In Prag. Bd. *Atemwende*. NKG 2018, S. 198.

²⁷ Bd. *Die Niemandrose*. NKG 2018, S. 160-161.

²⁸ Bd. *Die Niemandrose*. NKG 2018, S. 137.

(z. B. in *Halbzerfressener*²⁹, *Give the Word*³⁰, *Das angebrochene Jahr*³¹, *Heddergemüß*³², *Ihn ritt die Nacht*³³). In seiner Spätlyrik tritt zunehmend der pathologische Wahnsinn auf, den Celan sehr wohl wahrnimmt und den er durch das Schreiben zu überwinden oder ihm zumindest zu widerstehen versucht³⁴. In zwei Gedichten wird Wahn in eine Maske umfunktioniert, um wahrscheinlich Ängste zu objektivieren und dadurch begreifbar und ertragbar zu machen, wie in Folgendem gezeigt werden soll.

Am 5./6. April 1967, als das Gedicht *Schief* entstanden ist, befand sich Paul Celan schon seit Mitte Februar in der Psychiatrischen Universitätsklinik Saint-Anne in Paris, nachdem er im Januar desselben Jahres einen knapp mißlungenen Selbstmordversuch durch einen Stich in die linke Lunge überlebte. Ein Jahr davor wurde er wegen eines Mordversuchs an seiner Frau während eines paranoiden Anfalls eingewiesen. Zum Schutz der Eheleute Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange wie auch des gemeinsamen Sohns Eric findet somit kurz vor dem Entstehen des Gedichts *Schief* ein Gespräch zwischen ihm und seiner Frau statt, in welchem die räumliche Trennung des Dichters von seiner Familie vereinbart wurde.³⁵

Schief
Schief,
wie uns allen,
sitzt dir die Eine
Hörklappe auf,
frei,
und das Gehörlose an dir,
drüben, beim Schläfenfirm,

²⁹ Bd. *Atemwende*. NKG 2018, S. 199.

³⁰ Bd. *Atemwende*. NKG 2018, S. 212.

³¹ Zeitraum des Bandes *Schneepart*. NKG 2018, S. 487.

³² Bd. *Fadensonnen*. NKG 2018, S. 265.

³³ Bd. *Lichtzwang*. NKG 2018, S. 279.

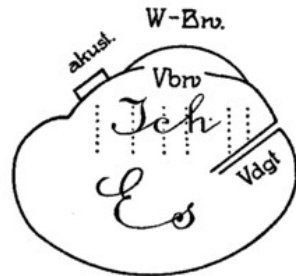
³⁴ Vgl. die Verse eines Nachlassgedichts, entstanden im Zeitraum nach dem Band *Schneepart*: „Aus dem zerscherbten / Wahn / steh ich auf / und seh meiner Hand zu, / wie sie den einen / einzigen / Kreis zieht“. NKG, S. 574.

³⁵ Vgl. zu den kontextuellen Informationen: Wiedemann, NKG 2018, S. 932-933.

blüht sich jetzt aus, mit Narren-
schellen an jedem
Kelchblatt.³⁶

Das Gedicht trägt Spuren der Lektüre von Freuds *Das Ich und das Es* (1923), einem grundlegenden Text seiner Theorie des Unbewußten³⁷. Hier schreibt Freud:

Aber auch das Verdrängte fließt mit dem Es zusammen, ist nur ein Teil von ihm. Das Verdrängte ist nur vom Ich durch die Verdrängungswiderstände scharf geschieden, durch das Es kann es mit ihm kommunizieren. Wir erkennen sofort, fast alle Sonderungen, die wir auf die Anregung der Pathologie hin beschrieben haben, beziehen sich nur auf die – uns allein bekannten – oberflächlichen Schichten des seelischen Apparates. Wir könnten von diesen Verhältnissen eine Zeichnung entwerfen, deren Konturen allerdings nur der Darstellung dienen, keine besondere Deutung beanspruchen sollen. Etwa fügen wir hinzu, daß das Ich eine »Hörkappe« trägt, nach dem Zeugnis der Gehirnanatomie nur auf einer Seite. Sie sitzt ihm sozusagen schief auf.³⁸



Laut Freud ist die Dynamik der Psyche von drei Instanzen bestimmt, genauer vom Es, der psychischen Instanz der Triebe, Leidenschaften und des Verdrängten, die von der Außenwelt abgeschnitten ist, dem vom rationalen Denken gestützten Ich, das unter dem Einfluss der Außenwelt entsteht, und dem Über-Ich, das dem Ich

³⁶ Bd. *Fadensonnen*. NKG 2018, S. 248.

³⁷ Vgl. Wiedemann 2018. In: NKG, S. 933.

³⁸ Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. In: Ders.: *Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe*. Bd. III. Frankfurt/Main 1982, S. 292-293. [1923]

kritisch gegenübersteht und unbewusste Schuldgefühle auslösen kann. Ich und Es sind dabei nicht scharf voneinander getrennt, doch das Ich versucht das Es zu steuern. Wenn das dem Ich nicht gelingt, greift das Über-Ich als moralische Zensur ein. Freuds Zeichnung verweist darauf, dass das Ich über ein Wahrnehmung-Bewusstsein (W-Bw.) und ein Vorbewusstes (Vbw) verfügt. Das Vorbewusste beinhaltet akustische Worterinnerungen, worüber das Verdrängte bewusst wird. Sprache hat also eine entscheidende Bedeutung im Bewusstmachen von Verdrängtem. Die schief sitzende „Hörkappe“³⁹ verbindet dabei bei Freud eine Topik des Psychischen mit jener der Gehirnanatomie.

Sicherlich wurden die ersten Zeilen aus dem Gedicht *Schief* von eben dieser schiefen Hörkappe der psychischen Struktur bei Freud angeregt. Celan markiert das mit einer doppelten Randanstreichung in seinem Freud-Band und notiert daneben „Hörkappe“⁴⁰. Das dichterische Wort „Hörklappe“⁴¹ führt die Forschung auf einen Abschreibfehler oder auf Assoziationen mit ‚Klappe‘ für Mund oder ‚Klapse‘ für Irrenanstalt zurück.⁴² Gebunden jedoch an Freuds Vorstellung verweist Celans „Hörklappe“⁴³ auf Verdrängtes, dass durch das (Dichter-)Wort erinnert werden kann. Sie sitzt schief und zugleich frei. Trifft hier eine negative auf eine positive Konnotation? Mit „frei“ kann man bekannte Stichworte des Celanschen Werkes und Lebens, wie Freiheit oder Befreiung assoziieren. Die Semantik von „schief“ ist hingegen vielfältiger und deutet auf eine konkrete (schiefer Winkel, schiefer Turm, schiefer Mund, schiefer Gang etc.), auf eine abstrakte oder auf eine emotionale, ja moralische Schiefelage (schiefe Vergleiche, schiefe Blicke, schiefe Sicht der Dinge etc.). In Celans Gedicht scheint das Wort *schief* jedenfalls auf eine Sonderlage zu deuten, die durch Titel und Wortstellung zu Beginn des Textes besonders hervorgehoben wird: eine Schiefelage der Psyche, vielleicht auch der damit verbundenen

³⁹ Freud 1982, S. 293.

⁴⁰ Vgl. Wiedemann 2018. In: NKG, S. 933.

⁴¹ Das Wort erscheint zwar korrekt übernommen in einer Fassung des Gedichts, wird jedoch bereits in einer späteren Variante und in der Endfassung zu „Hörklappe“ umgeschrieben. Vgl. Celan, Paul: *Fadensonnen. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Bearbeitet v. Schull, Heino, Markus Heilmann und Christiane Wittkop. Tübinger Ausgabe. Frankfurt am Main 2000 (TCA), S. 118-119.

⁴² Vgl. Horn 2011, S. 205.

⁴³ *Schief*. Bd. *Fadensonnen*. TCA, 119.

Sprache. Das psychisch Schiefe, wo allerdings das Verdrängte taub, also quasi nicht mehr wahrnehmbar ist, verwandelt sich in die Maske des Narren. Die „Narren- / schellen an jedem / Kelchblatt“⁴⁴ spielen deutlich auf die Narrenkappe mit angeheften Schellen an⁴⁵, auf das Kostüm des professionellen Narren, also eines Performers des Wahnsinns. Damit verschiebt Celan das Schiefe im Psychischen, womit im erwähnten Kontext sehr wohl der echte, pathologische Wahn und die verdrängte Angst vor ihm gemeint sein kann, auf eine theatralische Erscheinung des Wahnsinns, auf jemanden, der Wahnsinn lediglich als Maske trägt und diesem somit ein künstliches Gesicht verleiht. In diesem Fall ist es zugleich ein kaltes Gesicht, wie der „Schläfenfirn“⁴⁶ nahelegt. Schnee und Kälte sind rekurrente Bilder in Celans Dichtung, insbesondere in der Spätlyrik, wie beispielsweise sein postum erschiener Gedichtband *Schneepart* (1971) zeigt, in dem sich Schnee und Eis zu einem dominanten Motivkomplex entwickeln, der zwischen Reinheit und Unreinheit, Leben, Tod und Erstarrung schwankt.⁴⁷ Schnee und Kälte sprechen in Celans Dichtung von erschütternden Erfahrungen. Wie von der Erinnerung an die im KZ umgebrachten Eltern und an alle Toten der Shoah. Das kalte Gesicht des Wahns im Narrenkostüm scheint in jener dramatischen Lebensperiode des Dichters von einer anderen erschreckenden Wahrnehmung zu sprechen, jener der Angst vor dem Irrsinn. Um diese Angst zu bannen, verwandelt sie Celan in die Maske des schauspielerischen Narren. Es ist zugleich die Maske der Narrenfreiheit, einer zwar skurrilen Freiheit, die nur unter dieser Maske besteht, die aber einen einzig möglichen Bewegungsraum sichert. Sie erlaubt in Celans Gedicht eine Verbildlichung des Wahnsinns in einer entfremdeten, objektivierten Form, die Wahn in einer emotional freieren, distanzierteren Art vor Augen führt und vielleicht auch erträglicher macht. Noch deutlicher wird dies im Gedicht *Holzgesichtiger*, entstanden am 6. Februar 1968:

⁴⁴ Schief. Bd. *Fadensonnen*. NKG 2018, S. 248.

⁴⁵ So auch bei Horn 2011, S. 205.

⁴⁶ Schief. Bd. *Fadensonnen*. NKG 2018, S. 248.

⁴⁷ Vgl. dazu Amthor, Wiebke: *Schneepart*. In: May, Markus/Peter Goßens/Jürgen Lehmann (Hgg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2012, S. 115-123, besonders S. 119. Ein dem „Schläfenfirn“ verwandtes Bild taucht in dem Gedicht *In der Fernsten* aus dem Zeitraum des Bandes *Schneepart* auf: „an ihrer einen / herztätigen Schläfe / bildet sich Eis“. NKG 2018, S. 561.

Holzgesichtiger,
schlackermäuliger
Narr überm Tretrad:

am Ohrlapfen hängt
dir das Aug
und hüpf
begrünt.⁴⁸

Barbara Wiedemann erläutert in ihrem Kommentar zu diesem Text: „In der FAZ war die Abbildung einer Schweizer Fastnachtsmaske aus Holz mit großem, hängendem Mund, im Zusammenhang mit dem Artikel *Volkskunst* von Gisela Brackert abgebildet (S. 18); die Ohren sieht man dort nicht.“⁴⁹ Dieses nun tatsächlich von der Maske eines Narren angeregte Gedicht bildet sprachlich ein puppenhaftes Gesicht des Wahnsinns ab. Im Unterschied zu *Schief* betrachtet hier das lyrische Ich die Maske von außen und bezieht sie nicht eindeutig auf sich selbst. Der holzgesichtige Narr mit schlackerndem Mund über ein Tretrad gebeugt hat auch anders als in der Abbildung der FAZ einen Ohrlapfen, an dem ein Auge hängt und sich wahrscheinlich im Rhythmus der Bewegungen des Narren am Tretrad bewegt, so wie es die Schellen der Narrenkappe getan hätten. Celans schiefes, dezentriertes Narren Gesicht, das einem Picasso-Gemälde ähnelt, deutet zugleich auf Marionettenhaftes, denn der Mund hängt nicht starr nach unten, sondern schlackert, so wie es die Gliedmaßen einer Marionette tun, die vom Puppenspieler an Fäden manipuliert wird. Marionetten sind im Denken Celans, so wie das in seiner *Meridian*-Rede, dem Diskurs anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1960) deutlich wird, Symbole der Fremdbestimmung, der Ohnmacht und des Falschen. In Anlehnung an Georg Büchner erwähnt Celan die „Holzpuppen“ als Form einer verlogenen Kunst und des Seelenlosen schlechthin⁵⁰. In *Holzgesichtiger* jedoch erscheint der marionettenhafte Narr in einer quälenden Situation, „überm Tretrad“⁵¹, womit auf einen erschöpfenden Leerlauf oder sogar auf eine Strafe hingewiesen wird. Das

⁴⁸ Entstanden im Zeitraum des Bandes *Schneepart*. NKG 2018, S. 492.

⁴⁹ Wiedemann. In: NKG 2018, S. 1140.

⁵⁰ Vgl. eingehender dazu: Cheie, Laura: Celans Puppen. In: *Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice*. Timișoara 2020, S. 117-128.

⁵¹ *Holzgesichtiger*, Zeitraum des Bandes *Schneepart*. NKG 2018, S. 492.

Tretrad oder die Tretmühle war ursprünglich eine Art Kran der Antike und des Mittelalters, eine Maschine, die mit tierischer oder menschlicher Kraft angetrieben zum Bau von großen Gebäuden, darunter von Kathedralen eingesetzt wurde und den Menschen wie den Tieren eine zermürende und gefährliche Anstrengung abverlangte. Tretmühlen wurden aber auch als körperliche Strafe in Strafanstalten bis ins Viktorianische England verwendet. Da das Arbeiten in einer Tretmühle eine gleichzeitig monotone Tätigkeit war, blieb das später vergessene Instrument durch Redewendungen zur ermüdenden Monotonie des Alltags im kollektiven Gedächtnis bestehen. Auch in *Holzgesichtiger* scheint das Tretrad einen Seelenzustand zu chiffrieren. Der Narr über dem Tretrad wirkt so als sei er in einer ausweglosen Lage gefangen, wobei das „begrünt“⁵² hüpfende Auge am Ohr eine nur noch verrückt wirkende Heiterkeit zeigt. Dadurch entwickelt sich der holzgesichtige Narr zu einem neuen Bild des Wahnsinns als einem Zustand der Fremdbestimmung und des Gefangenseins in einem absurden und zermürenden Leerlauf.

Von Celans Auseinandersetzung mit der eigenen psychischen Fragilität sind, soweit bekannt, keine anderen als dichterische Zeugnisse erhalten geblieben⁵³. Er dürfte aber der Psychologie sowie den psychiatrischen Anstalten zumindest skeptisch, im Sinne Foucaults, gegenübergestanden sein und dem Dichterwort als einzigem authentischen Zugang zur dunklen Realität des Wahns vertraut haben. „Zum letzten- / mal Psycho- / logie.“⁵⁴, zitiert er Kafkas Psychologieverbot in seinem 1965 entstandenen Gedicht aus dem Band *Fadensonnen* (1968) *Frankfurt, September*, in dem auch Freuds Namen erscheint, als Zeichen von Protest und Resignation im Zusammenhang mit den erfahrenen psychiatrischen Klinikbehandlungen⁵⁵. Im zu-

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. Olschner ²⁰¹², S. 296: „Es lässt sich die anhaltende Beschäftigung mit Ideen und Publikationen der Anatomie, der Physiologie, der Psychiatrie und vor allem der Psychologie in den 1960er Jahren verfolgen. Diese schlugen sich nicht in den poetologischen Schriften oder in der bislang veröffentlichten Korrespondenz, wohl aber in einigen Gedichten der mittleren und späteren 1960er Jahre nieder.“

⁵⁴ Frankfurt, September. Bd. *Fadensonnen*. NKG 2018, S. 225.

⁵⁵ Vgl. Elm, Theo: Franz Kafka. In: May, Markus/Peter Goßens/Jürgen Lehmann (Hgg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar ²⁰¹², S. 320-324, hier 323; Vgl. auch Felstiner 1997, S. 294-311.

vor erwähnten Bekenntnis gegenüber Petre Solomon empfand er sich zudem vielmehr als Versuchskaninchen psychiatrischer Therapien. Von einem derart luziden Bewusstsein wie jenes Celans darf man jedoch sehr wohl annehmen, dass es seine Fragilität tragischerweise genau erkannt hatte und dass sich der Dichter innerlich damit auch intensiv auseinandersetzte. Als Beweis dafür stehen seine schiefen, dezentrierten Masken des Wahns, in welchen der Dichter dem Anderen der Vernunft, ein Gesicht zu verleihen versuchte, um vielleicht verdrängte Ängste zu objektivieren, zu erkennen und zugleich durch Verfremdung zu bannen.

Literatur

Primärliteratur

Celan, Paul: *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*. Hg. u. kommentiert v. Barbara Wiedemann, Berlin 2018. (NKG).

Celan, Paul: *Fadensonnen. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Bearbeitet v. Schull, Heino, Markus Heilmann und Christiane Wittkop. Tübinger Ausgabe. Frankfurt am Main 2000. (TCA).

Sekundärliteratur

Amthor, Wiebke: Schneepart. In: May, Markus/Peter Goßens/Jürgen Lehmann (Hgg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2012, S. 115-123.

Cheie, Laura: Celans Puppen. In: *Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice*. Timișoara 2020, S. 117-128.

Daphinoff, Dimiter: Shakespeares Narren. In: Huber, H. (Hg.): *Der Narr: Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch*. In: *Studia ethnographica Friburgensia*. Bd. 17, Freiburg 1991, 57-69.

Elm, Theo: Franz Kafka. In: May, Markus/Peter Goßens/Jürgen Lehmann (Hgg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2012, S. 320-324.

Emmerich, Wolfgang: *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg 1999.

Felstiner, John: *Paul Celan. Eine Biographie*. Deutsch von Holger Fliessbach. München 1997.

Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. [Aus d. Franz. von Ulridi Koppen]. Frankfurt am Main 1973.

- Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. In: Ders.: *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe Bd. III, Frankfurt/Main 1982, S. 292-293. [1923].
- Geisenhanslüke, Achim: Wahnsinn und Gesellschaft. In: Kammler, Clemens/Rolf Parr/Ulrich Johannes Schneider (Hgg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin ²2020, S. 26-37.
- Haekel, Ralf: Narr. In: Butzer, Günter/Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Berlin ³2021, S. 430-431.
- Horn, Peter: *Die Garne der Fischer im Irrsee. Zur Lyrik von Paul Celan*. Oberhausen 2011.
- Lever, Maurice: *Zepter und Narrenkappe. Geschichte des Hofnarren*. Ins Deutsche übersetzt von Evelin Roboz. München 1983.
- Lyon, James K.: Die (Patho-)Physiologie des Ichs in der Lyrik Paul Celans. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 106. Heft 4, S. 591-608.
- Mezger, Werner: *Hofnarren im Mittelalter. Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amts*. Konstanz 1981.
- Mezger, Werner: *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*. Konstanz 1991.
- Olschner, Leonard: Medizin, Psychiatrie, Psychoanalyse und Psychologie. In: May, Markus/Peter Goßens/Jürgen Lehmann (Hgg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar ²2012, S. 296-298.
- Solomon, Petre: *Paul Celan. Dimensiunea românească*. Bukarest 1987.
- Westermann, Hartmut: Ästhetik. In: Horn, Christoph/Jörn Müller/Joachim Söder (Hgg.): *Platon – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart ²2017, S. 240-245.
- Wiedemann, Barbara: „Ins Hirn gehaun“. Paul Celans Deutung des Wahnsinns. In: *Germanisch-romanische Monatschrift*. Bd. 54, Heft 4, 2004, S. 433-452.

Internetquellen

- Malinowski, Bernadette: Literatur und Wahnsinn – Aspekte eines kulturhistorischen Paradigmas. In: *Germanica* 32/2003. In: <https://journals.openedition.org/germanica/1844> (Zugriff am 27.01.2022).

