CELANS PUPPEN

Laura CHEIE
Universitatea de Vest din Timișoara
laura.cheie@gmail.com

Paul Celan's Puppets

Paul Celan's 1960 speech, known under the title "Meridian", was delivered on the occasion of his being awarded the prestigious Georg Büchner award. It discussed his ideas on art that lacks substance and authenticity, comparing it to the mechanical and artificial art of the puppet play. Influenced by Büchner and probably by the ironic Dada mannequins, Celan sees in the string puppet, beyond the aesthetic aspect, a symbol image of political manipulation but also the potential for revolt against the great puppeteers of history. In these roles, the poet from Bucovina's puppets are reminiscent of the nationalist and racist propaganda in the two world wars, or of the socialist and communist propaganda through the puppet play. They convey not only images of power, obedience and mechanical beauty, but also reflect the wish and courage of liberation from aesthetic constraints, political and personal, becoming thus an important poetical and ontological metaphor in Celan's work.

Keywords: *puppets*; *Kasper(l)*; *Büchner*; *art*; *manipulation*; *revolt*.

„Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich, ein marionettenhaftes, jambisch-fünffüßiges und – diese Eigenschaft ist auch, durch den Hinweis auf Pygmalion und sein Geschöpf, mythologisch belegt – kinderloses Wesen." (TCA M: 2). So beginnt die wohl bedeutendste poetologische Rede Paul Celans, der als *Meridian* bekannte Diskurs, gehalten am 22. Oktober 1960, anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Celan war damals ein anerkannter, wie auch umstrittener Dichter. Er konnte sich bereits mit drei Gedichtbänden – *Mohn und Gedächtnis* (1952), *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) und *Sprachgitter* (1959) – als wertvollen deutschsprachigen Dichter etablieren, was schon zwei ihm verliehene Preise, genauer der Literaturpreis

BDD-A32376 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:27 UTC)

des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie (1956) und der Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen (1958), bezeugten. Allerdings sorgte auch die noch zu Beginn der 1950er Jahre mit Celan befreundete Witwe des Dichters Yvan Goll mit Plagiatsanschuldigungen für Aufsehen. Seit 1953 startete nämlich die streitbare Claire Goll eine Diffamierungskampagne gegen ihn, indem sie Celan durch Briefe an Kritikern, Verlagen und Rundfunkredaktionen als Plagiator der Dichtung ihres Mannes zu denunzieren versuchte (Vgl. Wiedemann 2000). Diese ursprünglich im privaten, nicht öffentlichen Rahmen ausgedrückten und verbreiteten Beschuldigungen wurden 1960 publik, als Claire Goll in der März/April-Ausgabe der Münchener Literaturzeitschrift „Baubudenpoet" einen Artikel publizierte, in dem sie nicht nur den Dichter explizit des geistigen Diebstahls am Werk Golls bezichtigte, sondern Celan auch charakterlich zu diskreditieren versuchte. Die Debatte um die Plagiatsvorwürfe Claire Golls, die von mehreren namhaften deutschen Schriftstellern zurückgewiesen und schließlich auch durch eine von der Deutschen Akademie für Sprache und Forschung in Auftrag gegebene Untersuchung als unhaltbar nachgewiesen wurden, sollte sich zwar erst nach der Verleihung des Bücher-Preises an Celan voll entfalten, doch sie belasteten ihn außerordentlich und überschatteten die ganze Entstehungszeit des *Meridian*, wie die Herausgeber der Tübinger Werkausgabe bemerken:

> „Die Belastung durch den diffamierenden Text von Claire Goll in der literarischen Münchner Zeitschrift *Baubudenpoet* (Heft 5. März/April 1960), den er am 3. Mai 1960 zu lesen bekam, überschattet die ganze Entstehungszeit des *Meridian* und findet ihren unausgesprochenen Niederschlag in der scharf polarisierten Konfrontation von ‚Dichtung' und ‚Kunst'." (TCA M: XIII)

Celan, der sich nie öffentlich auf das Niveau dieser „Infamie" einlassen wollte, aber zutiefst verletzt und verzweifelt in zahlreichen Briefen an Freunden diese um ein unterstützendes „Gegenwort" bat, reagierte durch seine Dichtung und seine Reden über Literatur. Und darin unter anderem mit Ausführungen zur puppenhaften Kunst.

Im *Meridian* sind Puppen als an Fäden gezogenen Marionetten oder als Automaten eine der zentralen Verbildlichungen der Fremdbestimmung, der Ohnmacht und des Falschen. Ausgehend von Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena*, in welchem das Liebespaar als vermeintliche Automaten eine vom Narren Valerio inszenierte Hochzeit *in effigie* zu feiern scheinen, denkt Paul Celan, Büchner zitierend, über den „schnarrenden Ton" einer Kunst nach, die „nichts als Pappendeckel und Uhrfedern" (TCA M: 2), also

BDD-A32376 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:27 UTC)

als substanz- und seelenlose Mechanik zu bieten hat. Und weiter assoziiert Celan, sich dieses Mal auf Büchners *Lenz* berufend, den verlogenen Idealismus derartiger Kunst mit jenem der „Holzpuppen“: „Lenz, also Büchner, hat, ‚ach, die Kunstʻ sehr verächtliche Worte für den ‚Idealismusʻ und dessen ‚Holzpuppenʻ. Er setzt ihnen [...] das Natürliche und Kreatürliche entgegen.“ (TCA M: 4)

Sicherlich entsprechen diese Puppenbilder nicht den romantischen Vorstellungen der „Anmut“ und der „natürlichen Grazie“, bei völliger Abwesenheit des Bewußtseins allerdings, die Kleist beim Betrachten der tanzenden Puppen im Marionettentheater vorschwebten und die der Dichter aus der Bukowina sehr wohl kannte, wie sein frühes Essay über den surrealistischen Künstler Edgar Jené bezeugt[1]. Celans Puppen stehen vielmehr in der Tradition Büchner’scher Marionettenmetaphorik, wie auch der Variantenapparat der *Meridian*-Rede dies deutlich zu erkennen gibt. Denn in einem der vorausgehenden und begleitenden Entwürfe des eingangs zitierten Beginns der Rede hält Celan folgende Worte Camilles aus Büchners *Danton’s Tod* fest: „Schnitzt einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen...“ (TCA M: 51).

Büchners Marionetten sind eine geradezu allgegenwärtige Metapher in seinem Werk (Vgl. Viehöver 2009: 6-7) und als solche kontextuell und semantisch vielfach verankert. Laut Britta Hermann dienen Marionetten und Automaten beim Autor von *Danton’s Tod*, *Lenz* und *Leonce und Lena*

> „einem analogischen Denken jeweils als epistemologische Figuren für die Abhängigkeiten des menschlichen Subjekts von übergeordneten Strukturen und Steuerungen: für physiologische und naturgeschichtliche Determinismen, für den Apparat des Unbewussten und die Negation der Willensfreiheit, für die Mechanik historischer Abläufe, für politische und soziale Interdependenzketten, für eine primär konventionsgesteuerte Reproduktion ästhetischer und kommunikativer Zeichen“ (Hermann 2015: 255).

Anders gesagt sind Büchners Puppen und Automaten Figuren für den Determinismus der Natur wie für den Automatismus der Geschichte und Gesellschaft, der das Ich und seine Willensfreiheit in Frage stellt, aber auch Symbole für eine Mechanisierung des Inneren, für die psychische Manipulation durch das Unbewusste bis hin zum Ich-Verlust, für die

[1] Vgl. *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, in Celan 2000: 156: „Hier gedenke ich eines Gespräches mit einem Freunde, dem Kleists ‚Marionettentheaterʻ zugrunde lag.“

BDD-A32376 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:27 UTC)

Entmachtung des Ich sowie für die Mechanik der Sprache. Mit Kleists Marionetten haben die Büchner'schen eines gemeinsam: Sie können hier wie dort als parodische Darstellungen des ästhetischen Idealismus Schillers gelesen werden (Vgl. Shahar 2006: 160). Doch für Celans Verständnis von Kunst im *Meridian* ist Büchners seelenlose Marionette als Metapher für den gängigen Kunstdiskurs ausschlaggebend. „[D]er Automat – ist das Seelenlose" schreibt er in seinen Aufzeichnungen zu Büchner (TCA M: 179). In dem von Celan aus *Danton's Tod* aufgenommenen Zitat zur marionettenhaften Kunst bezieht sich Camille vor allem auf das Theater, in dem, wie Galili Shahar zusammenfasst: „Künstliche Spielformen, verfälschte Figuren, leere Ideale, künstlerische Eitelkeit schwingen in der Vorstellung vom Schauspieler als dumpfer Puppe mit. Das Theater sei ein irriges Ideal, sagt Camille und zeigt mit dem Finger auf das Publikum" (Shahar 2006: 161), das schließlich auch der Realität und Geschichte wie einem Puppenspiel zuschaut. Der tatsächlich zur Marionette stilisierte Schauspieler (und damit die puppenhafte Kunst) sollte jedoch im Theater der Jahrhundertwende, etwa bei Alfred Jarry in *Ubu Roi*, und in der späteren Literatur der Avantgarde, zum Beispiel in jener des Dada, als verfremdete Identifikationsfigur und irritierendes Symbol für die antibürgerliche Kultur der Moderne die Bühne erobern (Heß 2006: 251-336). Als oft dichterisches Alter Ego des Künstlers sind die Marionetten der Avantgarde aber nicht nur Ausdruck der Verfremdung und Fremdbestimmung sondern auch Mittel einer demonstrativen Inszenierung von Protest und Provokation. Bei aller nicht selten schrillen „Buffonade" (Ball 1994: 20) lassen die dadaistischen Puppen ein ausgesprochen ironisch-kritisches, ja rebellisches Potenzial erkennen. Mit Birgit Heß gesprochen gelang es den Dadaisten „Puppen eine Schockwirkung zu verleihen, die über die symbolische Handlung hinaus eine politische Wende einleiten sollte." (Heß 2006: 256). Darin steckt eben auch die Energie der ihrer Abhängigkeiten bewusst gewordenen Marionette, die den Draht zerreißt und auf welche schließlich auch Celan im *Meridian* anspielt. Durch das „Gegenwort" entwickelt sich bei ihm die Marionette zu einem politischen Symbol, wodurch die klassische Vorstellung von der Puppe als Ausdruck der Abhängigkeit, Fremdbestimmung, Gefühlskälte, Künstlichkeit und Zeichenhaftigkeit (Vgl. Drux ^{2}2012: 261-262), die noch bei Büchner zu finden ist, einer modernen, der emanzipierten, rebellierenden Puppe oder vielmehr der durch Revolte abgelegten marionettenhaften Existenz weicht: „Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den ‚Draht' zerreißt [...] es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt." (TCA M: 3)

BDD-A32376 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:27 UTC)

Celan dürfte die Mannequins avantgardistischer Happenings, aber auch die Faszination für Marionetten und Puppenspiele der Literatur, so wie sie beispielsweise in Dichtungen, Briefen und Essays bei Rilke, in Carl Einsteins *Bebuquin*, in den Texten Hugo Balls, Hans Arps oder Max Frischs erscheinen, gekannt haben. Sicherlich hätte er dabei weder der Rilke'schen Verklärung der Puppe als quasi engelhaftes Symbol des Weltinnenraums, noch ihrer karnevalesken Feier in den spielerisch-grotesken Narrenstücken der Avantgarde zugestimmt. Aber eine Faszination für Marionetten gab es bereits beim jungen Celan, der im Kreis seiner Jugendfreunde als glänzender Unterhalter galt und selbst zum Schalk werden konnte (Vgl. Chalfen 1983: 107). So erzählt die an der Czernowitzer Universität Mitstudierende Dorothea Müller-Altneu, dass er zur Erheiterung der Studienkollegen sein „lebendes ‚Kasperl'-Theater" darbot, „für welches er das Motto ‚per c-aspera ad astra'" erfunden hatte (Zit. n. Chalfen 1983: 96). Diese humoristische Überbrückung einer eigentlich schwierigen Zeit, genauer der russischen Besatzung der Bukowina im Jahr 1940[2], gehört ohne Zweifel zum studentischen Ulk. Doch Vorstellungen wie das marionettenhafte Wesen der Welt, bzw. das Subversive am Puppenhaften wirkten schon damals dichterisch inspirierend, wie ein frühes Gedicht mit dem Titel *Puppenspiel* bezeugt:

Wem in dem Land der schmerzlichen Beweise
bringt dieses Leben hölzernen Bescheid?
Das Jahr zieht in den Ebenen die Kreise.
Den Puppen blüht es leise um das Kleid.

Das tolle Kasperl und der freche Kater;
die Maid der Stille, der Korsar vom Meer:
Für alle sorgt der große Puppenvater
mit Drähten, Farbe und mit Teer ..

Daraus entwirft ihr schlafendes Gefühl
die Welt der Tränen und der Flammenwinke ..
Und niemals wird ihnen die Bühne schwül.
Trotz schlechter Winde und trotz schlechter Schminke.

Doch vielen beben manchmal unterm Holz
die großen Herzen aus Papier und Kleister.
Dann bäumt sich seltsam weh ihr Puppenstolz
gegen den Draht und gegen seinen Meister.

[2] So die Interpretation von Israel Chalfen.Vgl. Chalfen 1983: 96.

BDD-A32376 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:27 UTC)

Dann geben ihre Hände, ihre Knie,
nur schwer die vielen fremden Zeichen weiter,
die alles andre sind, und doch nur sie,
auf ihrem Weg zur schwanken Himmelsleiter..

Der Hand am Draht entrollt der Würfel Liebe.
Dem sieht ein Glasaug nach, verzückt und scheel.
Dann fragt sich stumm, ob ihr kein Lächeln bliebe,
die Puppe ohne Falsch und ohne Fehl..

Mitunter aber spielen sie das Spiel..
(Und sind fast froh, daß sie es spielen dürfen?)
„Wir wissen von der Täuschung viel zu viel:
was gebt ihr uns den Wein der Welt zu schlürfen?"
.....

Vom Aste baumelt jetzt der Neunmalkühne..
Die Winde stolpern in ein Morgenrot..
Mit roten Buckeln grüßen von der Bühne
der Affe Leben und der Affe Tod.[3]

Das Gedicht dürfte Ende Juli 1942 entstanden sein (Vgl. NKG: 1047), also ein Jahr nach dem Einzug der rumänischen Truppen und der SS-Einsatzgruppe D in Czernowitz. Die Einnahme der Nordbukowina beendete zwar deren brutale Besetzung durch die Rote Armee, doch nur um eine neue gewalttätige Ordnung durchzusetzen, die bereits bis Ende August 1941 über 3000 Juden das Leben kosten sollte. Celans Eltern fielen im Juni 1942 der zweiten Deportationswelle nach Transnistrien zum Opfer, wo der Vater im Herbst 1942 entweder an Typhus starb oder erschossen und die Mutter im Winter 1942/43 durch Genickschuß umgebracht wurde. Im gleichen Winter noch sollte ihr Sohn diese traumatisierende Nachricht durch einen aus Transnistrien geflüchteten Verwandten bekommen (Vgl. Emmerich [2]1999: 45). Celan selbst, der während der russischen Okkupation Romanistik und Russisch an der Czernowitzer Universität zu studieren begann, musste als Jude Zwangsarbeit zunächst in der Stadt und später, im Juli 1942, im Straßenbau, in Tăbărești leisten. In diesem Kontext also könnte Celan beim Schreiben des Gedichts *Puppenspiel* sehr wohl sich selbst und die im Arbeitslager Internierten als „Marionetten in einem fremden Spiel" vor Augen gehabt haben, wie Axel Gellhaus bemerkt (Zit. n. Viehöver 2009b: 24-26).

[3] Paul Celan: Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hrsg. v. Barbara Wiedemann, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 358-359. Im Folgenden NKG abgekürzt.

BDD-A32376 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:27 UTC)

Im „Land der schmerzlichen Beweise“ lässt sich das allseits beliebte, Fröhlichkeit verbreitende Kasperltheater natürlich anders wahrnehmen. Es wird zum Kippbild eines Märchens, wenn sich in der gehorsamen „Puppe ohne Falsch und ohne Fehl“ der „Puppenstolz / gegen den Draht und gegen seinen Meister“ aufbäumt und sie die Revolte probt. Der „neunmalkühnen“ Marionette wird schließlich aus dem Draht ein Galgenstrick gedreht, während die Welt zum Affentheater verkommt. Die künstliche Welt der Marionette, für die „der große Puppenvater“ „mit Drähten, Farbe und mit Teer“ sorgt, ist falsch, nur eine schlechte Nachahmung („schlechter Winde“, „schlechter Schminke“) märchenhafter Geschichten, welche die ihrer selbst bewusst gewordene Puppe schließlich als „Spiel“ und „Täuschung“ erkennt. Doch schon zu Beginn des Gedichts deutet ein leiser Hinweis auf die Gefährlichkeit der fremdgesteuerten Welt hin, denn „Den Puppen blüht es leise um das Kleid“, wobei das mehrdeutige „blüht“ Vorstellungen des Gedeihens und der Bedrohung überlagert. Mit dem Erwachen des Puppenstolzes beginnt sich zugleich ein Bewusstsein für die im Spiel versteckte Macht des Meisters der Drähte bemerkbar zu machen. Die Puppen versuchen daraufhin der Manipulation leise zu widerstehen – „Dann geben ihre Hände, ihre Knie, / nur schwer die vielen fremden Zeichen weiter“ –, Akzeptanz vorzutäuschen oder sich resignierend anzupassen – „Mitunter aber spielen sie das Spiel“ – wobei die in Klammern gestellte Frage „Und sind fast froh, daß sie es spielen dürfen?“, die wie eine beiseite gesprochene Bemerkung auf der Bühne klingt, sogar auf eine allzu bereitwillige Anpassung, auf Opportunismus und Mitläufertum anspielt. Die Letzteren erfahren schließlich im doppelten Endbild des Affen eine zusätzliche Steigerung. Doch erst durch die explizite Entlarvung des Spiels als Täuschung und damit durch das puppenhafte „Gegenwort“ – „Wir wissen von der Täuschung viel zu viel: / was gebt ihr uns den Wein der Welt zu schlürfen?“ – wendet sich die Situation der kühnen Puppe abrupt ins Tödliche, indessen die punktierte Linie zwischen den letzten beiden Strophen zwar den Akt der Exekution verschweigt, zugleich aber das vom Tod und Töten geprägte Schweigen quasi bildlich veranschaulicht. Vera Viehöver glaubt zu Recht im „großen Puppenvater“ und seiner mörderischen Macht einen Vorläufer des „Meisters aus Deutschland“ aus der *Todesfuge* zu erkennen (Viehöver 2009b), was u. E. gleichfalls auf das heikle Thema der Politisierung des Marionettentheaters im 20. Jahrhundert hindeutet.

Tatsächlich wurde das Kasperltheater immer wieder politisch instrumentalisiert. So spricht Elisabeth Strauss von einem „feldgrauen“, einem

BDD-A32376 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:27 UTC)

„roten“ und einem „braunen“ Kasper im 20. Jahrhundert (Vgl. Strauss 2002). Zum „feldgrauen“ Kriegstreiber, der gegen Briten, Franzosen, Russen, Italiener oder Kriegszweifler vor den Soldaten an der Front, in Lazaretten wie auch im Hinterland hetzte, stilisierte man den schalkhaften Freigeist von mitunter aggressiver Komik im Kontext des Ersten Weltkrieges. „Das tolle Kasperl“ widersetzte sich zwar ursprünglich in der Rolle des Soldaten zum Krieger gedrillt zu werden, was sich jedoch im Laufe des 19. Jahrhunderts und vor allem in der Nähe des Ersten Weltkrieges ändern sollte, wie Evelyn Zechner zusammenfasst:

> „Meist lässt sich der aufmüpfige Lustigmacher noch nicht en passant zum Krieger umkrempeln [...] Die Wahrscheinlichkeit, dass Kasper(l) kooperiert, sowie das Ausmaß, mit dem er Teile einer militärischen Existenz annimmt, steigen jedoch, je näher der Erste Weltkrieg zeitlich rückt. Diese Tendenz steht in direktem Zusammenhang mit den Entwicklungsprozessen, die die Figur im Verlauf des 19. Jahrhunderts erfassten und die da wären: deren zunehmende Domestizierung, deren Pädagogisierung sowie letztlich [...] deren Politisierung und Ideologisierung.“ (Zechner 2011: 17-18).

Zum Propagandawerkzeug degradiert, sollte der ursprünglich mit Humor gegen die Obrigkeit ankämpfende Kasper oder Kasperl nun die Kriegslust erhalten und Fremdenfeindlichkeit schüren.

> „Der Kasper(l) der Weltkriegszeit geht nicht nur auf altbekannte Opfer, die da beispielsweise wären: seine Ehefrau, Tod, Teufel, Gespenst oder Ungeheuer, los, seine Aggressionen richten sich zudem ganz direkt gegen zeitaktuelle, weit verbreitete Feindbilder in Gestalt der Vertreter der gegnerischen Nationen oder der Zweifler am sicher scheinenden Sieg im eigenen Lande.“ (Zechner 2011: 64), so Zechner.

Auch der „rote“ Kasper der deutschen und österreichischen Arbeiterbewegung von 1918-1933 diente der Verbreitung sozialistischer und kommunistischer Vorstellungen. Das Figurenrepertoire erweiterte sich dabei um die Vertreter des Proletariats und deren neue Feindbilder, den Faschichsten und Kapitalisten (Vgl. Weinkauff 1982). Doch der wohl schlimmste Missbrauch des Marionettenspiels erfolgte in der Zeit des Nationalsozialismus als durch die Vereinnahmung und Gleichschaltung des Puppenspiels zum Zweck der Propaganda und der NS-Erziehung auch das Kasperltheater „nazitauglich“ gemacht wurde. Kasperl entwickelte sich zu einem braunen Nationalisten und Rassisten. Eine prägnante Figur des nationalsozialistischen Kasperltheaters war dabei auch jene des Juden mit einer riesigen, nach unten gebogenen Nase, großen Tränensäcken

BDD-A32376 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:27 UTC)

unter den zu Schlitzen verengten Augen, mit lächerlich hoch angesetzten Ohren, niedriger Stirn und winzigem Kinn, den der „braune" Kasperl in antisemitischen Puppenspielen als Gauner und Erpresser entlarvte (Vgl. Bohlmeier 1985). Die Puppen des 20. Jahrhunderts kannten somit viele Facetten der Manipulation in den Händen oft skrupelloser politischer Puppenmeister. Allerdings stehen auch diese Sinnbilder der Fremdbestimmung über den Affen in Celans Gedicht.

Der Affe, ein kulturelles Symbol des Nachahmers, aber auch des Teufels, des Bösen, des Sexualtriebs und der Verantwortungslosigkeit (Borgards [2]2012: 9-10), ist als Imitator des Menschen die Figur einer profunderen Abhängigkeit, und zwar die Karikatur bereitwilliger Anpassung. Bei Celan, dem leidenschaftlichen Kafka-Leser, scheint der Affe entfernt an die Hauptgestalt der Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* zu erinnern. In Kafkas Verwandlungsgeschichte versucht der sprechende Affe Rotpeter durch Nachahmung zum Menschen zu werden, um sich über eine „Menschenperformance", unter anderem als gefeierten Varietékünstler, aus dem Zustand eines Halbwesens zu befreien. Schließlich muss dieser aber erkennen, dass sein angeblicher „Ausweg" lediglich eine Täuschung ist (Vgl. Blank 2010: 233-236). Die Anpassungsnot unter der Kafkas Affe in seinem Käfig leidet, bzw. der Anpassungszwang an die westliche Zivilisation wurden unter anderem mit der Problematik des assimilierten Juden oder des Konvertiten in Zusammenhang gestellt (Vgl. Blank 2010: 236). Celan dürfte das im bereits erwähnten geschichtlichen Entstehungskontext des Gedichts *Puppenspiel* angesprochen haben. Allerdings beziehen sich das Scheitern der Befreiung aus der Manipulation, die erzwungene Anpassung an ein falsches Dasein, wie die Erkenntnis der Täuschung auf das Puppenwesen bei ihm. Der „Affe Leben und der Affe Tod", die mit „roten Buckeln" von der Bühne grüßen und an dressierte Zirkusaffen erinnern, die auch Kafka wohl zu seinem Rotpeter inspiriert haben dürften, sind Sinnbilder clownesker Existenz und lächerlicher Nachahmungskunst. Aber sie verweisen im weiteren Kontext des Gedichts möglicherweise auch auf eine opportunistische Fortführung des falschen Spiels. „Das Gewissen ist ein Spiegel, vor dem ein Affe sich quält" sagt Danton in Büchners *Danton's Tod*. Ein solcher aphoristischer Satz könnte laut Hugo Bekker das frühe *Puppenspiel* mit dem späteren *Meridian* verbinden (Vgl. Bekker 2008: 69). Dass Celan beim Schreiben der Rede tatsächlich an dieses Gedicht gedacht haben soll wird allerdings vom Variantenapparat nicht bestätigt. Vorstellbar wäre aber, dass sich das alte Bild der Marionetten und ihrer Revolte, wie auch jenes

BDD-A32376 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:27 UTC)

vom dramatischen Galgentod des Kühnen wie eine obsessive kreative Matrix verfestigt und für die Entwicklung weiterer dichterischer Sprachbilder gewirkt haben könnten[4]. Sicherlich wendet sich Celan mit den Marionetten und Automaten der *Meridian*-Rede gegen „die Maschinen der Sprache, die Maschinen der Geschichte" (Schmitz-Emans 2007: 227), wie Monika Schmitz-Emans behauptet, deren es jedoch bedarf, denn „Marionetten müssen aufmarschieren um jenes schockhaften Momentes willen, da ihre Drähte reißen." (Schmitz-Emans 2007: 227). Tatsächlich sind sie bei Celan notwendige Masken marionettenhafter Existenz und Poetik, weil sie eben menschliche Abhängigkeiten von politischen und literarischen Ordnungen und Ideologien vor Augen führen, wobei die Semantik des zum Galgen umfunktionierten oder des durch das (Gegen-)Wort zerstörten Drahtes implizit auf die Macht konventioneller Diskurse, wie auch, im Gegenzug dazu, auf jene der Dichtung verweist.

Marionetten als Teil einer theatralischen Darbietung, die sich unter anderem durch eine prägnante Gestik zu erkennen gibt, verbildlichen außerdem bei Celan etwas, was er in seinen Aufzeichnungen als „Das Mimische am Gedicht = Person, Gestik, Hände, Physiognomie" (TCA M: 112) lakonisch zusammenfasst. Verse wie „Der Hand am Draht entrollt der Würfel Liebe. / Dem sieht ein Glasaug nach, verzückt und scheel. / Dann fragt sich stumm, ob ihr kein Lächeln bliebe, / die Puppe ohne Falsch und ohne Fehl ..." oder „Vom Aste baumelt jetzt der Neunmalkühne.. / Die Winde stolpern in ein Morgenrot.. / Mit roten Buckeln grüßen von der Bühne / der Affe Leben und der Affe Tod." sind auf Mimik und Gestik aufgebaut, die eine für Celan wichtige performative Dimension der Dichtung hervorheben. Dichtung sei somit als mimisch, gestisch, handelnd zu begreifen, was ebenfalls die hohe Rekurrenz der Augen oder Hände in seinen Gedichten zeigt. In diesem Zusammenhang stellt auch das graphisch durch die punktierte Linie dargestellte Schweigen des Textes eine Gestik dar, die das Mimische etwa im Sinne Christian Morgensterns[5], sprachbildlich einfängt. Die Gestik der Sprache und des Textes durchzieht in vielfacher Weise seine Dichtung wenn sie mehr oder weniger musikalisch Sprachbilder und Gedanken „engführt", chiastisch kreuzt, kippbildartig umkehrt, närrisch stottert, subversiv ver-

[4] Vgl zur obsessiven kreativen Matrix: Laura Cheie: Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia, Salzburg/Wien: Otto Müller 2004 [= Trakl-Studien. XXII].

[5] Vgl. Morgensterns Gedicht *Fisches Nachtgesang*. Die Dichtung Morgensterns war Celan schon früh bekannt, wie Bekannte belegen: „Paul schwärmte für Kurt Tucholsky und sprach gegen Karl Kraus, den er nicht mochte. Wenn schon Spott und Ironie, dann war ihm die in der Poesie eines Villon oder eines Christian Morgenstern sympathischer." Chalfen 1983: 91.

BDD-A32376 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:27 UTC)

schweigt etc. Mit seinem Puppenspiel setzt er ebenfalls auf entscheidende (Sprach-)Gebärden, wenn er dem aufgezwungenen Tanz der Marionetten zusieht und die falsche Kunst als ein marionettenhaftes Wesen, die zum Bestaunen auffordert, aber auch wenn er das „Gegenwort" der Revolte als „das Wort, das den ‚Draht' zerreißt" (TCA M: 3) definiert. Auch wenn ‚Draht' hier nicht im eigentlichen Sinne des Wortes gemeint ist, so verweist das Wort trotzdem auf die Marionette, mit deren Hilfe Celan einen grundlegenden Begriff seiner Poetik und Weltanschauung bestimmt.

Celans Puppen oder vielmehr das Marionettenhafte der Kunst und der Weltgeschichte sprechen von einer Falschheit und Manipulation, die der Dichter am eigenen Leibe erlebt hatte, sei es als gefährliche und brutal umgesetzte politische Dogmen, die ihn schließlich in ein lebenslanges Exil trieben, oder als langjährige skrupellos inszenierte Diffamierungskampagne, vor der er am Ende verzweifelt in den Selbstmord flüchtete. Doch sie vermittelten nicht nur Bilder von Macht und Machtdiskursen, von Ohnmacht, hölzerner Schönheit und schnarrenden Tönen, sondern auch die Möglichkeit und Notwendigkeit der Befreiung aus düsteren oder traditionellen Abhängigkeiten, die der Mensch Paul Antschel nicht aber der Dichter Paul Celan sehr wohl meisterte.

Literaturverzeichnis:

CELAN, Paul, 1999: *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Hrsg. v. Bernhard Böschenstein und Heino Schmull, Frankfurt/Main, Suhrkamp (= Tübinger Celan-Ausgabe, TCA M).

CELAN, Paul, 2000: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Bd. III, Frankfurt/Main, Suhrkamp.

CELAN, Paul, 2018: *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hrsg. v. Barbara Wiedemann, Berlin, Suhrkamp (NKG).

BALL, Hugo, 1994: *Die Flucht aus der Zeit*. In Riha, Karl / Schäfer, Jörgen (Hgg.): *Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart, Reclam, S. 16-32.

BEKKER, Hugo, 2008: *Paul Celan: Studies in His Early Poetry*, Amsterdam/New York, Rodopi [= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur. 157].

BLANK, Juliane, 2010: *Ein Bericht für eine Akademie*. In Engel, Manfred / Auerochs, Bernd (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, Metzler, S. 233-236.

BOHLMEIER, Gerd, 1985: *Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland*; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum.

BDD-A32376 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:27 UTC)

BORGARDS, Roland, ²2012: *Affe*. In Günter Butzer / Joachim Jacob (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart / Weimar, Metzler, S. 9 – 10.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard / SCHMULL, Heino: *Editorisches Vorwort*. In Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Hrsg. v. Bernhard Böschenstein und Heino Schmull, Frankfurt/Main, Suhrkamp, S. VII-XVII.

CHALFEN, Israel, 1983: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt/Main, Suhrkamp.

CHEIE, Laura, 2004: *Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia*, Salzburg/Wien, Otto Müller [= Trakl-Studien. XXII].

DRUX, Rudolf, ²2012: *Marionette*. In Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hgg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart / Weimar, Metzler, S. 261-262.

EMMERICH, Wolfgang, ²1999: *Paul Celan*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.

HERMANN, Britta, 2015: *Automaten und Marionetten*. In Bogards, Roland / Neumeyer, Harald (Hgg): *Büchner-Handbuch*, Stuttgart / Weimar, Metzler, S. 255-260.

Puppentheater und NS-Zeit, NS-Zeit im Figurentheater, „Das andere Theater", UNIMA-Zentrum, 24. Jahrgang 2014. ULR: http://www.unima.biz/DaT85.pdf (Abgerufen am 10.11.2020).

SCHMITZ-EMANS, Monika, 2007: *Fragen nach Kaspar Hauser: Entwürfe des Menschen, der Sprache und der Dichtung*, Göttingen, Königshausen u. Neumann.

VIEHÖVER, Vera, 2009a: *„... von unbekannten Gewalten am Draht gezogen". Marionettenmetaphorik im Werk Georg Büchners*. In: „Das andere Theater" [Zeitschrift der Union Internationale de la Marionnette Deutschland] 73, S. 6–7 (Themenheft: Literatur und Puppenspiel).

VIEHÖVER, Vera, 2009b: *Marionetten und Puppenspieler in der Lyrik nach Auschwitz: Paul Celan − Nelly Sachs*. In: „Das andere Theater". [Zeitschrift der Union Internationale de la Marionnette Deutschland] 73, S. 24–26. (Themenheft: Literatur und Puppenspiel). ULR: http://www.rosenfisch.de/download/nach_Auschwitz.pdf (Abgerufen am 31.08.2020)

WEINKAUFF, Gina, 1982: *Der rote Kasper. Das Figurentheater in der pädagogisch-kulturellen Praxis der deutschen und österreichischen Arbeiterbewegung von 1918–1933*. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel. [= Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 8]

WIEDEMANN, Barbara (Hg), 2000: *Paul Celan – Die Goll-Affäre - Dokumente zu einer „Infamie"*. Frankfurt, Suhrkamp.

ZECHNER, Evelyn, 2011: *„Kasper saust von Sieg zu Sieg". Sozialhistorische und soziologische Studien zu auserwählen Puppenspielen aus der Zeit des ersten Weltkriegs*. In: „Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie", Sonderband 2.

BDD-A32376 © 2020 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:42:27 UTC)