

# „SCHNEEWÄRTS“... UNTERWEGS ZUM PERSÖNLICHEN MYTHOS?

**Gabriel H. DECUBLE**

Universitatea din București

horatiu.decuble@lils.unibuc.ro

**DOI: 10.35923/AUTFil.61.06**

## **“Snowwards”... On the Way Towards the Personal Myth?**

The statement according to which “snow” is one of the prevalent motifs in Celan’s poetry should be more than the mere object of statistical verification; one should rather place it in the right exegetical context. While in a first period, prior to the publication of the volume *Atemwende* (1966), “snow” was mainly a sign of topographic uncertainty or a “non-lieu” of horrific unpunished crimes of the past for which Celan’s poetry is struggling to testify—*cf.* the frequent references to the Siberian site of Ossip Mandelstamm’s execution (with snow being, in Celan’s symbolical language, also a silent witness of the Holocaust) — beginning with the second period, in Celan’s work “snow” refers to the timid hope of reunion with the dead by means of an abstruse alchemy of dream, the breath crystal (“Atemkristall”) being its strongest symbol. Celan’s various biographic experiences of snow and readings about snow continuously enriched the term’s wide semantics. However, the following article argues that the lead image of a “breath crystal” and other symbols related to it were inspired by intense readings of H. C. Andersen’s *Snow Queen*, Thomas Mann’s *Magical Mountain*, and Wolfram’s *Parzival*. In the light of these newly considered sources of inspiration, some key poems are being reinterpreted, whereas for the last work period, especially along with the posthumous volume *Schneepart*, one can acknowledge Celan’s preoccupation to open new perspectives on “snow” as a sign of hope for social Parousia, i.e., the return of the Holocaust’s victims in guise of nowadays living sufferer, thus formulating an implicit lyrical manifesto, which could also provide an answer to Adorno’s refutation of poetry after Auschwitz as being barbaric.

**Keywords:** *Celan; Snow; Snow Queen; Hans Castorp; Parzival.*

### **Vorsicht, Chiffre!**

In einem am 19. Dezember 1960 datierten Brief teilte Paul Celan seinem Adressaten unmittelbar vor den standardmäßig höflichen Abschiedsworten und in unverfälschter Vorfreudestimmung folgendes Reisevorhaben mit: „Ich fahre heute nacht nach Montana (Chalet »Les Fougères«); es soll da schon etwas geben, das man als Schreibender dringend benötigt: Schnee.“ (Celan 2019: 477)

Der Adressat dürfte beim Lesen des Briefes eine Augenbraue erhoben haben: Wie dringend kann denn die Not nach Schnee sein? Gibt es diese Not überhaupt? Von Chionophilie mag er niemals etwas gehört haben. Noch fremder dürfte ihn der Gedanke gedünkt haben, Celan würde mit diesen Worten dem Schneekonsum so nonchalant huldigen, wie Baudelaire einmal zwecks Steigerung der Kreativität zu Wein- oder Haschischgenuss (vgl. Baudelaire 2017: 33-73) anregte. Ob der Adressat wusste, dass „Schnee“ spätestens seit M. Agejevs in einem Pariser Exilverlag und in russischer Sprache 1936 – also relativ kurz bevor Celan sein Medizinstudium in Frankreich aufnahm – erschienenem *Roman mit Kokain* allmählich Jargonbezeichnung für ein Rauschmittel wurde (vgl. den Ausdruck *сухой снег*, „trockener Schnee“, Агеев 1990: V), dessen prominentester Apologet, kein Geringerer als der von Celan systematisch rezipierte Begründer der Psychoanalyse Sigmund Freud, schon im frühen Essay *Über Coca*<sup>1</sup> in Verbindung mit einem Schneeerlebnis am Beispiel des finnischen Arztes J. Collan (vgl. Freud 1885: 14) gebracht hatte, spielt an sich keine Rolle, denn: Man fährt nicht ins Gebirge für

<sup>1</sup> Vgl. insbesondere die Episode der stundenlangen Wanderung durch den Schnee, ohne dass Collan dabei das geringste Ermüdungssymptom verspürt hätte. Dahingehend, dass die Vokabel „Verlorenheit“ in Celans Gedicht *Bei Wein und Verlorenheit* (GW 1: 213) als Effekt des Kokainkonsums zu entschlüsseln sei, könnte man mehr oder weniger plausibel argumentieren. Der Tod Georg Trakls an einer Überdosis Kokain dürfte für Celan ein bestimmt nicht uninteressantes literaturgeschichtliches Datum repräsentiert haben. Die Lesart wird von dem Zusatz „bei beider Neige“ (vgl. auch fr. *neige*) unterstützt, und die auf halluzinogene Wirkungen zurückzuführende Identifikation des lyrischen (unbewussten) Ich mit einer Pferdstimme legitimiert jenen „Ritt durch den Schnee“ und jenes „Gewieher“ als Bilder psychotroper Erlebnisse, die das Gedicht mangels authentischer Ausdrucksmittel „in eine/ ihrer [der Menschen] bebilderten Sprachen“ umlügen muss. Unsicher bleibt aber, ob dieses lyrische Ich als ein autobiografisches postuliert werden kann, so dass man den psychoanalytischen Interpretationsraster, der doch naheläge, auf das Gedicht nicht vorbehaltlos anwenden kann.

eine Prise Schnee. Ferner konnte der Adressat keineswegs vermuten, dass neue Gedichte aus der Feder Celans gerade im Gären waren, die von „gastlichen Gletscherstuben und -tischen“ (*Weggebeizt*, GW 2: 31) schwärmen und teilweise chionophag anmuten würden: „Du darfst mich getrost/ mit Schnee bewirten“ (*Du darfst*, ebd.: 11).

Der Adressat hieß Armin Mohler. In ihn erblickte der durch die Goll-Affäre emotional destabilisierte Celan einen Anhänger der so genannten Konservativen Revolution mit dubioser Vergangenheit in der Waffen-SS, insofern dokumentiert auch dieser Brief, genauso wie viele andere, die von Helmut Böttiger zertifizierte Zerrissenheit des Dichters (vgl. Böttiger 2020: 49-72; 123-153), der im Sinne eines literarischen Brückenbauers mit konservativ gesinnten Literaten in der Regel besser, weil vorsichtiger, umging als mit politisch Gleichgesinnten wie Günter Grass oder Heinrich Böll, mit denen er selten, und wenn schon, dann kurzfristig, harmonierte.

Mohler konnte nicht unerlaubt weit ausholen, um sich die unsachliche Mitteilung Celans zu erklären. Dahingegen konnte er dem ernstzunehmenden Kontext und der Pragmatik des Schreibens entnehmen, dass keine Spur von Ironie in den Worten des Absenders auszumachen war und dieser damit nicht etwa frivole Künstlerklischees verbreitete: Es handelte sich um einen aufrichtigen Dankesbrief, der dadurch veranlasst wurde, dass Mohler in einem kurz davor in „Die Tat“ erschienenen Artikel Celan gegen seine Verleumder verteidigt hatte. Über die Dankesworte hinaus versuchte Celan in diesem Brief Mohler vorsichtig nahezu legen, dass auch dieser in mancherlei Hinsicht irrte, so dass er ihn mit großer Sorgfalt für das literarhistorische Detail korrigieren musste: Übersetzt habe er nicht etwa Verse aus dem *Traumkraut*-Zyklus Yvan Golls, da die Originale an sich auf Deutsch verfasst worden waren (vgl. Celan 2019: 477), sondern drei französischsprachige Zyklen: *Élégie d'Ithpétonga*, *Géorgiques Parisiennes*, *Chansons Malaises*.

Schält man die Äußerung Celans aus ihrem ursprünglichen Kontext – als Schreibender benötige man also dringend Schnee –, so möchte man sich gleich fragen: Wozu? Wieso? Ein erster Versuch, diese Fragen zu beantworten, soll zunächst nicht in die tiefen Abgründe der Seele Celans blicken, sondern bei aller einkalkulierten interpretativen Naivität im Hoheitsgebiet der Poetologie verharren und auf den impliziten Vergleich zwischen Schnee und dem weißen, unbeschriebenen Papierblatt abzielen, meinte doch der junge Dichter in einem am 12. November 1949 an Erica Lillegg adressierten Brief, dass das Papierblatt einer Wiese im Winter,

einer „weißen Schneedecke“ ähnele, die man am liebsten „mit Blumen, mit Safran besäen“ (Celan 2019: 60) möchte.

Der Schnee bietet tatsächlich, sobald er die Landschaft restlos, etwa als Wüstenphänomen, als „Gleichmachendes“ (Gadamer 1973: 15), erobert hat, eine natürliche Projektionsfläche für allerlei Gedanken und – die Tiefenpsychologie schleicht sich durch die Hintertür ein – für Ängste, Komplexe, Triebkräfte und Frustrationen, denn er erzeugt, solange er unbefleckt und dementsprechend nicht limitativ vorbelastet bleibt, allerlei Assoziationen: mit Leere, Reinheit, Blendung, Erstarrung, Tod, Metamorphose, Wiedergeburt usw. Kann man aber dem Schnee nur ausgehend von den obigen Aussagen des Dichters eine zentrale Funktion in seiner Lyrik beimessen, etwa die eines Leitmotivs, einer poetischen Chiffre oder gar in bestimmten Wortkonfigurationen die Funktion einer „obsessiven Metapher“, die einen „persönlichen Mythos“<sup>2</sup> legitimieren würde?

Rein statistisch lässt sich diese Vermutung bestätigen, denn, zieht man eine Wortkonkordanz (vgl. Neumann 1969: 101f.), einen Wortindex (vgl. Nielsen/ Pors 1981: 197f.) oder ein rückläufiges Wortregister (Pors 1989: 9) heran, so stellt man unschwer fest, dass das Schnee-Motiv mit 16 Okkurrenzen des Substantivs als solches und mit zahlreichen vereinzelt Belegen entweder als Grundwort oder als Bestimmungswort in Komposita („Märzschnee“, „Büßerschnee“, „Schneekorn“, „Schneepart“ usw.) oder aber in adjektivischen und adverbialen Formen wie „schneeig“ oder „schneewärts“ zu den vergleichsweise häufigen onomasiologisch zu erschließenden Gegenständen der poetischen Sprache Celans gehört. Gewiss ließen sich zu diesen Belegen auch zahlreiche semantische Korrelate addieren, etwa die symbolträchtige Farbe „Weiß“ oder die ebenfalls häufig belegten Lemmas: „Firn“, „Flocke“, „Frost“, „Eis“, „Winter“ usw. mit den entsprechend abgeleiteten oder zusammengesetzten Formen wie „Frostschub“, „Eisbuckel“, „durchwintert“, „Eiskummerfeder“, „Eislicht“, „Wabeneis“ u.v.m.

Statistisch aufgestellte Wort-Konkordanzen, -indices und -register können sich aber als irrelevant erweisen, wenn die Häufigkeit eines bestimmten Lemmas und seiner semantischen Korrelate sich nicht an poetisch bedeutenden Stellen belegen lässt. Mit einem Körnchen Salz ließe sich hierzu anmerken, dass die Lemmas der Onomasiologie nichts

---

<sup>2</sup> Beide Ausdrücke stammen aus der so genannten Psychokritik des international vielleicht zu Unrecht schwach rezipierten französischen Literaturwissenschaftlers Charles Mauron. Sein Überdeckungsverfahren mehrerer Werke desselben Autors erlaubt, die Vernetzung obsessiver Assoziationen sichtbar werden zu lassen. Vgl. Mauron 1963: 229-373.

auszusagen haben, solange sie nicht zu Dilemmas der Semasiologie werden. Wer würde denn auf die Bedeutung der Präposition „an“ in der Lyrik Paul Celans tippen? Sie kommt nämlich satte 140 Mal vor. (Vgl. Nielsen/ Pors 1981: 5) Kein anderer als Horst Peter Neumann hielt in seiner ursprünglich 1968 verfassten, zwei Jahrzehnte später revidierten Einführung in die Lyrik Paul Celans fest, dass das Eis- und das Schnee-Motiv eng verbunden mit dem Wort-Motiv seien: „Beide, *Schnee* und *Eis*, sind deutbar als Schweigen: Chiffren der Sprachlosigkeit.“ (Neumann 1990: 73) Ob das so formulierte Urteil zutrifft, sei vorerst dahingestellt. Ich halte das methodisch Relevante fest: Um die Funktion eines Motivs innerhalb des Gesamtwerkes eines Dichters möglichst präzise darstellen zu können ist ein interpretativer Ansatz vonnöten, der die Beleghäufigkeit des Motivs nicht als sein hermeneutischer Stellenwert rangieren lässt, sondern es erst in Verbindung mit einer Pluralität von gegenseitig sich erläuternden Motiven deutet.

Zweifelsohne lässt sich die Interpretation Neumanns im Sinne der werkimmanenten Methode mit Textbelegen aus zahlreichen Gedichten aus wiederum vielen disparaten Bänden untermauern. Bemängeln kann man aber an dieser Methode, dass sie eine synchrone Werkimmanenz für ein erst diachron sich konstituierendes Gedichte-Korpus postuliert und damit das Risiko eingeht, die Poetik Celans in ihren Entwicklungsstufen, d.h., als Werden zu verkennen. Es hieße dann, ihre *energeia* vor lauter *erga* nicht mehr zu sehen. Sind die poetischen Chiffren zeitresistent? Bestehen sie a priori? Können sie nicht etwa im Laufe der Zeit mutieren? Wo bleiben das Vorhin der vielleicht noch mimetischen Darstellung und das Nachher des stark verschlüsselten Signums? Und wo bleibt jenes „Dazwischenliegende“ – d.h., in Celans eigener Auslegung, lauter „Stunden, Jahre, Erfahrungen (mit Menschen und Dingen)“<sup>3</sup> –, welches er neben der Materialität des Wortes zu den grundlegenden, unabdingbaren Inhalten der Lyrik zählte?

Diese Fragen sind umso relevanter, als Neumann selbst in seiner durchaus verdienstvollen Studie auf Grund einer „statistischen Zusammenstellung die zunehmende Neigung Celans“ feststellen konnte, „immer neue Komposita zu bestimmten Vokabeln zu erfinden“. (Neumann 1990: 16) Er nannte diese Neigung das „Entwicklungsprinzip“ der Dichtung Celans, welches er am Beispiel des Substantivs „Herz“ zu veranschaulichen suchte: „Dem neunundzwanzig- bzw. sechsmaligen Vorkommen dieses Wortes in den ersten zwei Sammlungen steht kein einziges Kompositum gegenüber. [...] In den Gedichten der *Atemwende* schließlich tritt *Herz* nur noch in

<sup>3</sup> So im Brief an Norbert Koch, Paris, 23.01.1962, nicht abgesandt, Celan 2019: 552.

Zusammensetzungen auf.“ (Neumann 1990: 16; 18) Analoges gilt aber auch für das Wort „Schnee“, welches in *Atemwende* nur noch zweimal – und danach nur noch ein einziges weiteres Mal in *Lichtzwang* – als selbstständiges Substantiv, viel häufiger allerdings in verschiedenen Komposita vorkommt. Diese Feststellung wirft weitere Fragen auf.

Man darf, so meine These, in der poetogenetischen Rekonstruktion einer Chiffre grundsätzlich davon ausgehen, dass diese, solange sie auf Konkreta zurückverweist und (auch) unmittelbare Erfahrungen bzw. Wahrnehmungen eines Dichters thematisiert, aus diachroner Perspektive mindestens drei Momente durchmachen muss – die sich synchron wiederum zu einem Bedeutungsbündel zusammenfügen –, um überhaupt als Chiffre fungieren zu können. Die drei Momente wären: erstens ein biografisch nachweisbares Erlebnis – oder eine Handvoll davon, falls dokumentierbar –, zweitens die durch Lektüren und Neulektüren erfolgende Bereicherung des biografisch verifizierten Motivs und seine damit verbundene Resemantisierung qua Deutung von „Dazwischenliegendem“, drittens eine eigenpoetische Dynamik im Sinne der Dialektik von Erlebtem und frei Imaginiertem, von Verdrängtem und Aufgearbeitetem, von Vergessenem und Wachgerufenem, von „Mohn und Gedächtnis“. In Bezug auf die Schnee-Chiffre kann man ausreichende Hinweise auf die beiden zuerst genannten Stufen in Celans Biografie und Werk finden, während die eigenpoetische Dynamik erst deutbar wird, wenn man zeigt, wie Emotion und Kognition des lyrischen Subjekts sprachlich sublimieren. Im Folgenden sei allerdings nicht auf die *stricto sensu* biografischen Einzelheiten eingegangen, die eine Celansche Schnee-Poetik mögen getriggert haben, sondern ausschließlich auf die zweite und dritte Stufe.

### **Lesen als Erlebnis**

Jemand, der seine Geliebte mit den Worten „Lies, Ingeborg, lies!“<sup>4</sup> so energisch zum Lesen ermuntern kann, muss doch die Lektüre und ihre kognitiv-emotionalen Vorzüge besonders schätzen. Ja, bestimmte Lektüren eignen sich außerordentlich gut, um den Leser nicht nur kognitiv zu bereichern, sondern vor allem um ihn emotional zu stabilisieren. Wenn nichts mehr da ist, woran man sich festhalten kann, dann hilft vielleicht die Flucht in die Märchenwelt. Diese bewahrt trotz der ihr innewohnenden Fantastik und bei allem Eskapismus des Lesers genug Elemente der mimetisch-deterministischen Darstellung, um nicht gleich betörend surreal

<sup>4</sup> So die Aufforderung Celans, die er dem Ingeborg Bachmann am 17.10.1957 gewidmeten und zugeschickten Gedicht *Weiß und Leicht* voranstellte, Bachmann/ Celan 2008: 58.

zu wirken. Auch in Märchen gibt es die natürliche Abfolge der Jahreszeiten, auch in Märchen schneit es.

Celan hat die böse Majestät der Schneelandschaft u.a. personifiziert in der Gestalt der Schneekönigin aus Hans Christian Andersens gleichnamigem Kunstmärchen, einem ihm am Herzen liegenden und immer wieder referierten literarischen Stoff, kennenlernen können.<sup>5</sup> Brigitta Eisenreich erinnerte sich nostalgisch in ihren Memoiren an die „freundlich-zärtliche[n] Aspekte der Märchenwelt“, die während der Gespräche über die „reizvolle Liebesgeschichte zwischen Kay und Gerda [...] mit ihrer Schneeflocken- und Rosen-Metaphorik“ (Eisenreich 2010: 141) ans Licht gekommen seien. Auch erklärte sie den Grund dafür, dass solche Gespräche im Sommer 1955, d.h., nach ihrer Rückkehr von einer Reise nach Finnland, Schweden und Dänemark, aktuell wurden. Mit dem Wert eines Kuriosums trug sie Celan vor, dass man in Dänemark auf dem Lande „an jeder Straßenkreuzung einen Wegweiser vorfinde, der die Richtung zum Haus des Märchendichters anzeigt, welches aber letzten Endes unauffindbar bleibe.“ (Ebd.)

Der Dänen skurriler Sinn für Humor muss Celan nicht zum ersten Mal imponiert haben, schon Andersen hatte ihn auf exemplarische Weise verkörpert. So dürfte Celan Andersens Hinweis auf den Psalm gefolgt sein, in welchem die Rede von Rosen sein soll („en psalme, og i den stod der om roser“, Andersen 1844: 29), um einen alttestamentlichen Anhaltspunkt für die in seiner Lyrik rekurrente Zeitmetapher „Rose“<sup>6</sup> im Sinne der Vergänglichkeit aller Lebewesen finden zu können, die er doch bei Andersen bestätigt sah: „Die Rosen, sie blühen und verwehen,/ Wir werden das Christkindlein sehen!“ (Andersen 1847, 1: 74)

<sup>5</sup> Das Gedicht *Die Schneekönigin* (GW 6: 130) gehört zu Celans lyrischen Anfängen noch aus Czernowitzer Zeit (vor 1944); auch im bereits zitierten Brief an Erica Lillegg äußerte sich der Dichter ausführlich über den Stoff, ja er verglich die Adressatin sogar mit dem Räubermädchen im Märchen, vgl. Celan 2019: 61. Auch was sonstige Motive oder narrative Stoffe betrifft, ließ sich Celan von Andersen gern inspirieren (vgl. u.a. das Gedicht *Der Reisekamerad*, GW 1: 66) und bekannte sich zu dieser Inspirationsquelle ausdrücklich, so in einem Brief an Walter Jens (Paris, 19.05.1961): „Wir lesen unserem Buben viel Andersen vor, und... ich sehe, was da alles, auf nicht immer so augenfällige Weise wie in der Überschrift »Der Reisekamerad« in meinen Gedichten mitgesprochen hat.“ (Celan 2019: 511)

<sup>6</sup> Vgl. z.B. den Ausdruck „sieben Rosen später“, der auf den Altersunterschied zwischen dem Dichter und seiner Frau Gisèle de Lestrange anspielt, im Gedicht *Kristall*, GW 1: 52, und wiederaufgenommen als Titel eines Gedichtzyklus im Band *Von Schwelle zu Schwelle*, vgl. ebd.: 83. Vgl. ferner die schon früh belegten Formeln „Blume der Zeit“ (*Umsonst malst du Herzen*, GW 3: 33) oder „Blattwerk der Jahre“ (*Die Hand voller Stunden*, ebd.: 37).

Finden konnte Celan allerdings nichts, nicht die geringste Spur von Rosen im ganzen Psalter. Sosehr er darauf beharrte, darin Zeile für Zeile nach Rosen zu stöbern, konnte er höchstens die florale Metapher vom Blühen und Ausdörren des Morgens (Ps 90: 6) sowie zwei interpretationsbedürftige Andeutungen auf die „Stacheln des Wegdorns“ bzw. auf „Dornenfeuer“ (Ps 58: 9; Ps 118: 12)<sup>7</sup> ausfindig machen. Ob er vermuten konnte, dass diese Enttäuschung nicht ausschließlich auf ein übersetzungstechnisches Problem zurückzuführen war, ist unklar. Jedenfalls räumte erst die Celan möglicherweise nicht zugängliche Übertragung Julius Reuschers<sup>8</sup> das Missverständnis durch die Äquivalenz „ein Lied“ aus (vgl. Andersen 1900: 277), während das Wort „Psalm“ in der vom dänischen Autor selbst besorgten deutschsprachigen Ausgabe sowie in allen anderen Übersetzungen wortwörtlich (vgl. z.B. Andersen 1847, 1: 74), mithin irreführend wiedergegeben wurde.

Die ganze Anekdote um den haltlos alludierenden dänischen Autor, sprich Schöpfer, dessen Wohnsitz trotz der vielen Wegweiser nicht verortet werden kann, muss Celan auf ironische Weise das von der Aufklärung vermittelte Bild eines *Deus absconditus* vor Augen geführt haben, der sich nur noch als Niemand hypostasieren und seine Kreaturen zu Nichts werden lässt, indem er ihnen den Dorn der Vergänglichkeit ins Fleisch schreibt und zynisch jegliches Wissen vorenthält. Um sich gegen das Elend des Kreatürlichen zu wehren, hilft nur, dass man die Farce bloßlegt und selbst einen *Psalm* verfasst:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,  
niemand bespricht unsern Staub.  
Niemand.

---

<sup>7</sup> Die Psalmen werden hier zitiert aus der Ausgabe *Das Buch der Preisungen. Die Schriftwerke*. Verdeutscht von Martin Buber. 6. Aufl. Heidelberg. 1986: 89, 137, 173. Celan besaß davon ein 1962 erschienenes Exemplar, vgl. die Signatur BKSigel: MV:288 in der Marbacher Celan-Bibliothek.

<sup>8</sup> Zur Zirkulation der Andersen-Ausgaben im deutschsprachigen Raum gibt es spärliche und für die vorliegende Diskussion leider nicht gerade aufschlussreiche Hinweise, vgl. z.B. Brunken u.a. 1998: 1089, sowie Klotz 1990, 1: 4-6. Hier wie dort werden die Ausgaben inventarisiert, ohne dass man etwas über die Auflagenhöhe und den sowieso schwer rekonstruierbaren Vertrieb erfährt. Auch Hans-Jörg Uther berücksichtigt in seinem Aufsatz zur frühen Rezeption der Märchen Andersens in Deutschland nicht etwa die Geschichte der Übersetzungen und ihrer Zirkulation, sondern beschränkt sich auf die anhand verschiedener Rezensionen (vgl. Uther 1993, 367-370) messbare Popularität des Autors bzw. seiner literarischen Stoffe.



Gelobt seist du, Niemand. [...]

Ein Nichts  
waren wir, sind wir, werden  
wir bleiben, blühend:  
die Nichts-, die  
Niemandrose. (GW 1: 225)

Die ursprüngliche Begegnung mit dem Märchenstoff dürfte allerdings eine Identifikationslektüre gewesen sein, die dem werdenden Dichter nicht nur konkret vormachte, wie Atemkristalle in anthropomorpher Tracht entstehen („und die Kälte war so groß, daß sie [Gerda] ihren eigenen Athem sehen konnte; der ging ihr wie Rauch aus dem Munde. Der Athem wurde dichter und dichter und gestaltete sich zu kleinen Engeln“, Andersen 1847, 1: 110), sondern auch eine mögliche Antwort auf jenes „Eissspiel des Verstandes“, auf das große *Wozu* allen Dichtens nahelegte: Genauso wie die Hauptgestalt Kay, soll jeder Dichter danach eifern, in den zersprungenen „Spiegel des Verstandes“ das Wort „Ewigkeit“ (vgl. ebd., 112f.) so hineinzusetzen, dass es mit allen anderen Scherben zusammenpasst.

Das Märchen Andersens ist aber an sich ziemlich abstrus, so dass es den Dichter vermutlich zu oft wiederaufgenommenen Lektüren veranlasst hat. Der thematische Komplex, der sich um Termini wie „Glas“, „Spiegel“, „Scherben“, „Sandkorn“ sowie um den Vergleich der lebendigen Schneeflocke mit einer „prächtigen Blume“ (vgl. die naheliegende Parallele zur Rose) abzeichnet, muss zur allmählichen Vertiefung des Interesses für die Leitmetapher des „Atemkristalls“ geführt haben. Dafür gab es begünstigende Umstände.

Bereits das frühe Gedicht *Ich* zeugte von dieser Faszination für den glazialen Mikrokosmos, dessen kühne Formen und durch Lichtbrechung erzeugte scharfe Farbkanten kaleidoskopartig changieren, sobald sie von einem mnemonischen Medium umrahmt wahrgenommen werden. Dieses Medium kann ein Glas oder ein Fenster sein, durch welches die hier zu Asche „abgeblühten“, einst aber prächtigen Formen und Farben der Pflanzenwelt – als Analogon zur Schneeflocke – sich betrachten lassen:

ICH bin allein, ich stelle die Aschenblume  
Ins Glas voll reifer Schwärze. Schwestermund,  
du sprichst ein Wort, das fortlebt vor den Fenstern,  
und lautlos klettert, was ich träumt, an mir empor.

Ich steh im Flor der abgeblühten Stunde  
Und spar ein Harz für einen späten Vogel:  
Er trägt die Flocke Schnee auf lebensroter Feder;  
Das Körnchen Eis im Schnabel, kommt er durch den Sommer. (GW 1: 55)

Wiederum nicht viel anders als Kay vom Liebeszauber der Schneekönigin, kann auch das lyrische Ich vom alle Wahrnehmungsgegenstände entstellenden „Körnchen Eis“ im eigenen Auge nicht genesen, bis kleine Gerda – ein „Schwestermund“ – es durch ihr Wort des Zuspruchs nicht heilt. Andernfalls kann es vergebens warten, „bis unter allen den Augen ein Sandkorn [ihm] aufglimmt“ (*Ein Körnchen Sands*, GW 1: 91), diese Hoffnung ist nicht einlösbar. Allein das Träumen hilft noch – z.B. das Träumen davon, was einmal lebendig war und in die Erinnerung der Lebenden „lautlos“ wieder emporklettert –, denn auch der Traum ist, wie der Schnee, ein diesmal im Organischen wurzelndes Gedächtnismedium.

Was dem lyrischen *Ich* im – zufällig? – so betitelten Gedicht noch schillernd vorschwebte, nämlich die Antwort auf die Frage, wie man die Verbindung zwischen verschiedenen Gedächtnismedien herstellen könnte, dürfte Celan durch die *Schneekönigin*-Lektüre – vgl. die träumenden Blumen, bei denen Gerda sich nach Kays Befinden vergebens erkundigt (Andersen 1847, 1: 84-89) – sowie durch weitere Identifikationslektüren, denen er den Wert eines Erlebnisses beimaß<sup>9</sup>, klarer geworden sein.

Zwar hielt Celan schon in seinen lyrischen Anfängen eine Antwort auf diese Frage parat. Es genügt, wenn man auf das Gedicht *Die Schwelle des Traums* hinweist, in welchem das florale Element mitten in einem ebenfalls mnemonischen Rahmen vorkommt („Im Fenster schwankt die Kamille“, GW 3: 26), der als Tor zur Traumlandschaft hin fungiert (vgl. ferner „deine Seele träumt im Rot“, *Mohn*, GW 3: 17); man kann aber mutmaßen, dass Celan diese rekurrente Verbindung zwischen Pflanzenwelt und scheinbar oneirischen Erlebnissen – eigentlich aber nur einem poetisch inszenierten Gedenken der Toten, – vgl. ferner Gedichte wie *Traumbesitz*, *Der Einsame*, *Halbe Nacht*, ebd.: 12, 24, 38 – nach den absurden Vorwürfen Claire Golls und sonstiger freiwilliger Hilfsankläger, er habe Yvan Golls *Traumkraut* plagiiert, einfach unterdrückt hat, um kein Wasser auf die Mühlen seiner Verleumder zu leiten. Es blieb ihm aber ein anderer, wenigstens genauso

<sup>9</sup> Es ist das Verdienst Barbara Wiedemanns, systematisch auf den Erlebniswert der Lektüren Celans – sei es aus großen Autoren, sei es aus Sachbüchern – hingewiesen zu haben. Zur Art und Weise, wie sogar weniger rezeptionsanfällige Texte, wie z.B. Presseartikel, einen Weg in seine Lyrik gefunden haben, vgl. Wiedemann 2004: 181-185.

vielfersprechender Pfad, den er einschlagen konnte, um den Traum zum vorzüglichen Kommunikationsmedium mit den Toten erheben zu können.

Zu den biografisch dokumentierbaren und mit Hilfe von Lektüren gedeuteten, semantisch erweiterten und schriftlich ausgelagerten Schneeerlebnissen können die bestimmt nicht nur einmal eintretenden Schneestürme gezählt werden, die Paul Antschel in seiner Jugend (vgl. beispielsweise Silbermann 2010: 54) erleben musste. Diese Erlebnisse sollen ihm das literarische Analogon in Thomas Manns *Zauberberg*-Roman – vgl. vor allem das Kapitel *Schnee* (Mann 1939: 591-627) – so vertraut gemacht haben, dass jener sich unwiderstehlich gern mit der Figur Hans Castorps identifizierte und gelegentlich sich vielleicht sogar die zuversichtlichen Worte zubrummte: „Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken!“ (ebd.: 625) Die Identifikation erfolgte zum einen in verschlüsselter Weise, um die wachenden Hunde der Zensur nicht zu wecken und zugleich, um alle unnötigen Sorgen seiner Freundin auszuräumen, als er Ruth Kraft am 22. Dezember 1943 aus dem Arbeitslager schrieb: „Von Hans Castorp habe ich Nachricht, er wohnt sehr gut, auf einem Gutshof, und ist gesund. Chérie, gestern ist hier zum erstenmal Schnee gefallen, ich war allein auf der Landstraße, allein, ohne Dich, und habe denken müssen, wie schön es wäre mit Dir zu sein, auch im Winter, und nachhausezugehen im Schnee...“ (Celan 2019: 22) Zum anderen aber tat er das Gleiche neun Jahre später, diesmal ohne sich selbst zensieren zu müssen, um noch aus der Position des Bewerbers gemeinsame Sujets seiner zukünftigen Ehefrau Gisèle de Lestrange vorzuschlagen, so in einem am 10. August 1952 datierten Brief, in welchem der Hinweis auf Thomas Manns Roman sowie die Motivation dafür ziemlich durchsichtig sind: „[...] j’ai surtout pensé à vous, un peu rassuré a l’idée que vous étiez en compagnie de Hans Castorp, ce viel ami avec lequel j’espérais pouvoir m’identifier un moment, lors de la rencontre avec Madame Chauchat...“ (ebd.: 128)

Thomas Mann, der in einem 1939 vor Princeton-Studierenden gehaltenen Vortrag seine literarische Gestalt als Gralsuchenden, als modernen Parzival darstellte, hat Celan den nachdrücklichen Hinweis auf die (Neu-)Lektüre des mittelalterlichen Epos zu verdanken. Der erwähnte Vortrag wurde dem Roman in der Stockholmer Ausgabe als Vorwort beigegeben.<sup>10</sup> Celan kann den Ratschlag des Autors unmöglich übersehen haben: „Vielleicht lesen Sie das Buch noch einmal unter

---

<sup>10</sup> Celan besaß in seiner persönlichen Bibliothek ein 1954 erschienenes Exemplar davon, vgl. die Signatur BPC:K127/ G: Celan, Paul im Marbacher Literaturarchiv.

diesem Gesichtspunkt“, und auch die Begründung dieser Einladung zur Neulektüre kann ihm nicht entgangen sein:

Sie werden dann auch finden, was der Gral ist, das Wissen, die Einweihung, jenes Höchste, wonach nicht nur der tumbe Held, sondern das Buch selbst auf der Suche ist. Sie werden es namentlich finden in dem »Schnee« betitelten Kapitel, wo der in tödlichen Höhen verirrte Hans Castorp sein Traumgedicht vom Menschen träumt. Der Gral, den er, wenn nicht findet, so doch im todesnahen Traum erahnt, bevor er von seiner Höhe herab in die europäische Katastrophe gerissen wird, das ist die Idee des Menschen, die Konzeption einer zukünftigen, durch tiefstes Wissen um Krankheit und Tod hindurchgegangenen Humanität. (Mann 1939: 20)

Ob das durch und durch christlich konnotierte Gralsmotiv Celan etwas bedeutete, ist a priori zu verneinen, zumal ausgerechnet Anhänger des so genannten esoterischen Hitlertums an die Gralsmotivik anzuknüpfen versucht haben, um sie ideologisch zu instrumentalisieren. Das heißt aber nicht, dass Celan diese Motivik ganz und gar uninteressant fand. Das Wort „Gral“ kommt in seiner Lyrik zwar niemals vor, rhetorisch kann man aber hierzu fragen, wie subtil eine Lyrik wirkt, die ausschließlich mit denotativen Bildern arbeitet. Von einem „Becher Bluts“ kann man schon im frühen Gedicht *Nachts ist dein Leib* (GW 3: 32) lesen, und gleich mehrere Gedichte der frühesten Anfänge thematisieren eine rekurrente Ritterfigur – vielleicht sogar die eines Tempplers in seiner Funktion als Gralshüter – nebst ihrer typischen Ausstattung: Harnisch, Visier, Ritt, Speer, Schwert, Degen usw. (vgl. Gedichte wie *Ein Krieger*, *Bergfrühling*, *Flügelrauschen*, *Ein Lied in der Wüste*, *Umsonst malst du Herzen* usw., GW 3: 16, 18, 23, 31, 33)

Celan hatte Zugang zur mittelhochdeutschen Literatur schon in den späten 1930er Jahren, wie Edith Silbermann bestätigte. Kein anderer als ihr Vater habe „Paul [...] mit mittelhochdeutscher Literatur vertraut gemacht.“ (Silbermann 2010: 54) Gedichten wie *Matière de Bretagne* sowie Celans wiederholten Anspielungen auf das Avalun-Motiv, entnimmt man ein konstantes Interesse für das mittelalterliche Imaginäre. Er bestätigte es, sooft er konnte, so z.B. im bereits erwähnten Brief an Norbert Koch, in dem er schrieb: „Ja, die »Matière de Betragne« bezieht sich auch – und das sollte schon in der Überschrift deutlich werden – auf den [...] bretonischen Sagenkreis. Ich habe »einen alten Verkehr« mit diesen Dingen“. (Celan 2019: 551f.) Trotzdem fand dieses Interesse wenig Beachtung in der Forschung<sup>11</sup>,

<sup>11</sup> Vgl. insbesondere Kapitel IV. *Things (Quasi-) Medieval*, in: Bekker 2008: 71-95, wobei auch Bekkers Ausführungen zur Celanschen Rezeption mittelalterlicher Stoffe keine

so dass es nach wie vor unklar ist, inwiefern gewisse Gedichte Celans beispielsweise dem Gedankengut Wolframs von Eschenbach verpflichtet sein könnten und ob diese Inspirationsquelle eine Zäsur zwischen zwei unterschiedlichen Kodierungsmodi des Schnee-Motivs erklären würde.

Zu den gesicherten Bedeutungen des Schnee-Motivs in der Lyrik Celans aus der frühen und mittleren Schaffensphase, d.h., bis einschließlich zum Band *Die Niemandrose* (1963), konnten folgende gezählt werden: „Tod“ (Grab, Schattenreich, Totenstimmen, Kremation, Fremde, Trauma usw.), „Liebe“ und durch Liebe motiviertes „Gedächtnismedium“ (bzw. Projektionsfläche der Nostalgie) und schließlich „(W)Ortlosigkeit“ als unmittelbare Wirkung der Spannung zwischen Liebe und Tod. Zu diesen gesellt sich der literale Sinn erwartungsgemäß hinzu, der aber nur begrenzt eine Meteopoetologie (vgl. Wachter 2021: passim) sui-generis legitimiert. Schon deutlich umrissen, doch noch vage in seiner poetischen Funktion zeigt sich am Horizont das Motiv des Atemkristalls, das sich in gewandelter Form im nicht in *Die Niemandrose* aufgenommenen, aus der gleichen Schaffenszeit (1959) datierenden Gedicht *Wolfsbohne* hinter einem Hölderlin-Zitat („Untrüger Kristall“, GW 7: 306) verbirgt.

Zwar streiften mehrere Gedichte aus der *Sprachgitter*-Zeit diese noch nicht ‚herauskristallisierte‘ Metaphorik, die in Formulierungen wie „Kristall in der Tracht deines Schweigens“ (*Unten*, GW 1: 157), „atemgeflecktes Geleucht“ bzw. „das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett./ Kristall um Kristall“ (*Schneebett*, ebd.: 168) oder „wo uns das Licht wuchs, vor/ dem Atem“ (*Entwurf einer Landschaft*, ebd.: 184) ihrem prägnanten Ausdruck nachspüren.<sup>12</sup> Erst in *Wolfsbohne* wird allerdings die Möglichkeit einer pneumatischen Wende eröffnet („Auf der Atemspur lebst du, auf/ Atemsuche, im/ Gedicht“, ebd., 307), die im Band *Atemwende* (1967) zur vollen ästhetischen Geltung kommen wird, in welchem Gletscherlandschaften vielleicht aus dem Grund oft inszeniert werden, dass die Luft in den entlegensten höchsten Plateaus sehr dünn ist und eine an den Vergasungstod erinnernde Atemnot bewirkt: Mangelstoff ist immer kostbar.

Bei der Komplexität der bisher festgestellten Schnee-Semantik nimmt nicht wunder, dass die einzelnen Sememe noch zu einem weitgehend

---

präzise umrissenen Intertextualitätsbezüge bespricht. Das tut dagegen, wenn auch in Streifzügen, Wolfgang Emmerich mit dem Vergleich zwischen dem frühen Gedicht *Russischer Frühling* und dem Nibelungenlied, vgl. Emmerich 2020: 35. Spuren der Tristanepos-Lektüre werden auch im Celan-Handbuch vage dokumentiert, vgl. CH: 345.

<sup>12</sup> Vgl. ferner die Analogie zwischen dem Schnee und dem Schaum der Meereswogen: „mit Lichtschaum und stäubender Welle“ (*Weiß und leicht*, GW 1: 165).

bruchstückhaften Narrativ zusammengewoben worden sind, sosehr der *Wolfsbohne*-Text durch seine Affinität zum *genre objectif* – vgl. die vielen Verben im Präteritum – sich um eine einheitliche Geschichte bemüht. Den Leser verwundert vielmehr, dass der Schnee vielleicht gerade wegen der ‚Daten‘ des Gedichts („Weit, in Michailowka, in/ Gaissin, in/ der Ukraine“, ebd., 306) aus dieser Geschichte einfach ausgelassen wird.

Das verhält sich genauso im Gedicht *Tübingen. Jänner*, in dem die Aussage „Zur Blindheit überredete Augen“ (GW 1: 226) das Vorhandensein einer realexistierenden blendenden Schneelandschaft optisch voraussetzt, sie aber apophatisch beschreibt. Die Entstehungsbedingungen des zuletzt genannten Gedichts sind u.a. aus einem Brief an Dieter Roser vom 3. Februar 1961 bekannt, in dem Celan berichtete: „Ich bin in Tübingen gewesen, zwölf kurze Stunden lang, Eßlingen blieb, wie der Hölderlinturm, Schneebild und Folie.“ (Celan 2019: 363) Das Gedicht nennt den Schnee nicht, sondern deutet ihn nur als Folie an, denn das lyrische Ich wurde sich längst dessen bewusst, dass die weiße Pracht, statt zu verorten, nur *verunortet* und so die Landschaft zum Schattenreich par excellence werden lässt: „Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:/ Wohin jetzt, Schattenentblöfter, wohin?“ (*Sprich auch du*, GW 1: 135), wohingegen es sich in *Tübingen. Jänner* um Hölderlins Tübingen handeln soll und nicht etwa um einen unpräzisen „Schneeort“, womit der Todesort Ossip Mandelstamms im Gedicht *Singbarer Rest* (vgl. ausführlich hierzu Zanetti 2006: 134-136) gemeint wird. Zur Apophatik der Poetik Celans gehört im Übrigen die systematische Dichotomie zwischen dem revelatorischen Nachtlicht und dem blendenden Tageslicht.<sup>13</sup> So ist die Netzhaut des Wahrnehmenden bei Nacht immer „verholzt“, d.h., „bildbeständig“ (*Nacht*, GW 1: 170) und einprägsam wie ein Holz, das sich gut schnitzen lässt, während das falsche (Erkenntnis-) Licht des Tages einen Zwang einleitet, der jeglichen Traum zerreißt und den Dialog mit den Schatten verhindert.<sup>14</sup>

Die „üppige Traumstufe null“ darf mit ihren „Lidschlagreflexen“ erst in der nächtlichen Schneelandschaft einsetzen (vgl. *Eingehimmelt*, GW 2: 153), in welcher der gefrorene Atem wie von selbst leuchtet. Alle Kristalle der frühen Poetik Celans, jene „Körner der Stille“ (GW 3: 26), d.h., die (salzhaltigen) Tränen des weinenden lyrischen Ich, die ihre Entsprechung in einer durch den Topos *natura plangens* realisierten Klagegemeinschaft der

<sup>13</sup> Weiterführend zur Apophatik der Lyrik Celans vgl. Decuble 2014: 186-194.

<sup>14</sup> Vgl. Verse wie: „Doch konnten wir nicht/ hinüberdunkeln zu dir:/ es herrschte/ Lichtzwang.“ (*Wir lagen*, GW 2: 239).

Toten findet („Ich geh noch vors Haus zu forschen nach Wasser im Sande“, ebd.) – vgl. ferner das Gedicht *Kristall* (GW 1: 52) – entbehren noch der pneumatischen Komponente. Diese wird aktuell erst in *Atemwende*, genauer genommen im ersten, 1965 unter dem Titel *Atemkristall* als bibliophile Ausgabe veröffentlichten Zyklus, am deutlichsten in Gedichten wie *Weggebeizt* und *Singbarer Rest* (vgl. GW 2: 31, 36), in denen der Schnee nicht nur „Blickmasse“ ist, sondern auch Negativfolie für die als Silhouetten rekonstruierbaren Totengestalten: hier „der Umriß/ dessen, der durch/ die Sichelschrift lautlos hindurchbrach“, dort „Büßerschnee“ (ebd.).

Dass der Schnee nicht nur blendet und Todesnähe suggeriert, sondern auch ein plastisches, formbares Medium ist, hat Celan wohl nicht nur auf eigener Netzhaut erleben, sondern vielleicht auch im bekannten Schnee-Motiv des Parzival-Epos vorformuliert finden können, z.B. in der Episode mit den vorbeifliegenden Wildgänsen, die vom Schnee geblendet sich in der Lichtung verirren, in welcher Parzival übernachtet hatte, und so dem ihm Gesellschaft leistenden Falken leicht zur Beute fallen.<sup>15</sup> Dabei hinterlässt eine schwer verwundete Wildgans drei Blutstropfen im Schnee, die Parzival als Ikone seiner Frau Condwiramurs deutet.

Die Lektüre des *Parzival*-Romans – kein „wundgelesenes“ Schriftstück (vgl. GW 2: 24) – dürfte weitere Implikationen gehabt haben, und die zuvor besprochene Zäsur im Werk Celans, jene poetische Wende im nicht umsonst so betitelten Band *Atemwende*, wird schon im Titel des Gedichts *Weggebeizt* sichtbar, wenn man die Partizipialform als Resultat der Beizjagd, der einer Kunst an sich gleichkommenden Falknerei (mhd. *beize*) deutet, zumal auch Celans Dichtervorbild Rilke ein *Falken-Beize*-Gedicht (Rilke 1980, I: 370f.) verfasst hatte, in welchem Celan nicht nur einen Ansporn zur Neulektüre der einschlägigen Parzivalstelle gefunden haben soll, sondern auch eine nachahmungswürdige Wortkombinatorik.<sup>16</sup> Meine Deutung des Partizips „weggebeizt“ schließt die in der Forschung eingebürgerten Interpretationen nicht aus<sup>17</sup>, räumt allerdings die Lesart ein: „von der Stelle gewaltsam

<sup>15</sup> Das Schnee-Motiv in Parzival ist für das mittelalterliche Epos nicht gerade gewöhnlich, außerdem ist die hier referierte Episode ein Naturkuriosum, welches Sommerschnee inszeniert: „zeinen pfinxten daz geschach,/ odr in des meien bluomenzit.“ (P VI, 281, 18-19)

<sup>16</sup> Celans „Tiefimschnee“ (GW 2: 39) ist zwar keine Analogie zu Rilkes „zärtlicher Erinnerungen tieftiefinneres Geläut“ (Rilke 1980, I: 370f.), es stellt aber wenigstens als Vokalschema eine Reminiszenz daran dar.

<sup>17</sup> Ich meine vor allem den Vergleich mit den natürlichen Erosionsphänomenen (zunächst bei Buhr 1987: 52, vgl. ferner Gellhaus 1993: 59 und Schulze 1993: 228f.) oder mit der Säurewirkung in der Grafik (vgl. Jamme 1993: 221 und Pöggeler 2000: 122f.).

entrückt wie durch einen mächtigen Greifvogel‘ für die einleitenden Verse „Weggebeizt/ vom Strahlenwind deiner Sprache“. Denn, genauso wie in *Wolfsbohne* („Gestern kam einer von ihnen und/ tötete dich/ zum andern Mal in/ meinem Gedicht.“, GW 7: 307), wird auch hier „das bunte Gerede des An-/ erlebten – das hundert-/ züngige Mein-/ gedicht, das Genicht“ (GW 2: 31) der mörderischen Verlogenheit beschuldigt, indem das lyrische Ich darin die Sprache des Greifvogels am Werk sieht, dessen Gewalttaten den Weg „zu den gastlichen Gletscherstuben und -tischen“ (ebd.) ausgewirbelt, also menschenleer hinter sich gelassen hat:

Aus-  
gewirbelt,  
frei  
der Weg durch den menschen-  
gestaltigen Schnee,  
den Büßerschnee (ebd.)

Diese Interpretation stellt den Zusammenhang mit einem anderen Gedicht im selben Band her, *Keine Sandkunst mehr*, welches von der Forschung zwar mit Recht als ein poetologisches eingestuft, indes meist in Verbindung mit dem Mallarméschen *Coup de dés* interpretiert wurde (vgl. hierzu in extenso z.B. Bollack 1987: 125-151 und Hermann 2016: 128-157). Ohne solche Ansätze ausmustern zu wollen – gute Gedichte sind gut, gerade weil sie irreduzibel auf ein einziges, ausschließliches Interpretament sind –, kann man die intertextuellen Bezüge nicht einfach von sich abweisen, die vom Text doch als Nächstes hervorgerufen werden:

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.  
Nichts erwürfelt. Wieviel  
Stumme?  
Siebenzehn [...] (GW 2: 39)

Die erste Hälfte des durch Knappheit, Parataxe und scheinbar unlogische Prädikation gekennzeichneten Gedichts kann einen befremden. Die interrogative Formel „Wieviel Stumme“ hat keinen Sinn, solange man den frühen Text *Die Schwelle des Traumes* mit seinen „siebenzehn Krügen“ (GW 3: 26) nicht als Deutungsmittel heranzieht, wie Giuseppe Bevilacqua mit Recht es tat (Vgl. BEVILACQUA 2004: 48-60), oder aber als Alternative dazu den inopportunen Laut „t“ im Wort „Stumme“ nicht entfernt, der das Wort „Summe“ doch nur *verstümmelt* und so vielleicht erst recht zum *Verstummen* bringt. Die von mir angedeutete Lesart ‚Summe‘



erklärt die schließlich doch nicht so ungewöhnliche<sup>18</sup> Form des Zahlwortes „siebenzehn“, welche die Vermutung zulässt, dass es sich hier um ein Nebeneinander von Zahlwörtern handelt: sieben und zehn. Was hier fehlt ist eine Drei, ein... „singbarer Rest“.

Will man dieser Formel eine Zahlensymbolik zuschreiben, die eben keine erwürfelte<sup>19</sup> ist, so lässt sich behaupten, dass sie das problematische Nebeneinander des siebenstämmigen Israel und der christlichen Dreieinigkeit beschreibt, die bewirkt, dass eine Gebetsgemeinschaft – ein Gebetsquorum nach geltenden jüdischen Regeln (*minjan*, vgl. Nouis 2006: 45) – unmöglich entstehen kann. Diese Symbolik wird auch sonst im Werk Celans verwendet und in etwa durch das Gedicht *Oben, geräuschlos* aus dem Band *Sprachgitter* (1959) vorweggenommen:

OBEN, GERÄUSCHLOS, die  
Fahrenden: Geier und Stern.  
Unten, nach allem, wir,  
zehn an der Zahl, das Sandvolk. [...]

Zähl und erzähl, die Uhr,  
auch diese, läuft ab. [...] (GW 1: 188)

Aus diesem etwas expliziteren Gedicht geht hervor, dass die Höchstsumme allen Zählens und Erzählens eben die für die Zusammensetzung einer Gebetsgemeinschaft nötige Zehn ist, doch über dem betenden Volk, das vor dem Terror der Geschichte bröckelig wie Sand dasteht, walten unhörbar Geier – der christliche Greifvogel – und Stern – Davids Stern – und verkünden so das heimlich herannahende Unheil. Fragt man danach, was aus dem im Gedicht *Keine Sandkunst mehr* angedeuteten Nebeneinander zukünftig entstehen kann, so steht die Antwort grundsätzlich jedem frei, der aus den Lektionen der Geschichte etwas lernen möchte, doch egal wie sie fällt, verrät sie nur die Machtlosigkeit des fragenden Subjekts, unter anderem auch der Dichtung, wenn man diese Zeilen wie eine Selbstanrede

<sup>18</sup> Vgl. auch die „siebenzig fetten Gedanken“ in einem unbetitelten, aus dem Zeitraum *Atemwende* datierenden Gedicht, die als ‚zehnmal sieben Gedanken‘ interpretiert werden können: „Mit allen Scheren/ zerschneidet sie [die Stimme] sieben Teufel/ zu siebenzig fetten/ Gedanken“ (GW 7: 102).

<sup>19</sup> Wolfram von Eschenbach verwendet die Würfelspielmetaphorik, sooft er Parzivals Werdegang als eine Reihe von schicksalhaften Ereignissen, Begegnungen oder Taten beschreibt – so schon seine Geburt: „hies der âventiure wurf gespilt“ (P II, 112, 9) – oder, noch wichtiger, wenn er die Vorbestimmung seines Helden zum Gralkönig hervorheben will: „umbe den wurf der sorgen/ wart getoppelt, do er den grâl vant,/ mit sînen ougen, âne hant/ und âne wûrfels ecke.“ (P V, 248, 10-13)

des lyrischen Ich liest: „Deine Frage – deine Antwort./ Dein Gesang, was weiß er?“ (GW 2: 39)

Der Gesang weiß nicht viel, denn er ist Ausdruck des kognitiv-emotionalen Versagens und beschränkt sich darauf, die Antwort nur als eine beim Kontakt mit einer körperwarmen Flüssigkeit sich von selbst ergebenden Schneeskulptur anzudeuten: „Tiefimschnee,/ Iefimnee,/ I – i – e.“ (ebd.) Im Schnee liegen die drei Blutstropfen, die den in Trance versetzten Helden an seine wahre Minne erinnern – im Falle Celans könnte das entweder die rekurrente Ikone der ermordeten Mutter oder die Ikone aller ermordeten Schwestern bedeuten –, wobei auch der Schnee sein Weiß den Blutstropfen verleiht („sît der snê dem bluote wîze bôt“, P VI, 283, 5) und diese so zum Gedächtnismedium werden lässt, denn sie bilden die drei Tränen im Gesicht der leiderfüllten Frauengestalt nach: „zwên zaher an ir wangen,/ den dritten an ir kinne.“ (P VI, 283, 12-13)

Plastischer hätte diese Suggestion nicht wirken können, denn, nimmt man die schmerzerfüllten Gesichtszüge mit tränenden Augen und gesenktem Mund als Folie und setzt man Tränen Spuren darauf, so hat man tatsächlich die drei Buchstaben vor Augen: „i“, „i“, „e“.<sup>20</sup> Fast möchte man sagen, Celans uferlose Einbildungskraft habe vor Jahrzehnten antizipiert, was beinahe jeder Teenager von heute mühelos kann: Emoticons mit Textzeichen einsetzen. Das wäre aber vielleicht eine zu gewagte Behauptung und aus diesem Grund halte ich hier nur fest, dass Celan die Szene mit den drei Blutstropfen im Schnee in Wolframs Epos einfach unwiderstehlich fand und sich dabei als ein höchst kreativer Rezipient des mittelalterlichen Stoffs erwies.

### **„Im großen Gelausche“. Schneeflocke und Wiederkunft**

Petre Solomon, der enge Freund Celans aus den Bukarester Jahren, evoziert in seiner Monografie die heiteren und von allen Gästen sichtlich genossenen Abende bei Nina Cassian, in denen „Joachim“ gespielt wurde. Das Spiel bestand in der freien surrealistisch anmutenden Assoziation von Begriffen in der Manier André Bretons; es war, wie Solomon erklärt, ein „verbales Lotteriespiel“ (Solomon 2008: 114), das den Spielenden vor allem im Nachhinein viel Spaß bereitete, als man das kollektive, durch Aufreihung der einzelnen Definitionsbeiträge entstandene Werk laut vorgelesen hat. Solomon hat nicht viele dieser Zettel bewahrt, einen allerdings, der die unverwechselbare Handschrift Paul Celans trägt, konnte er noch retten, als Faksimile abbilden und daraus ausführlich zitieren. Unter den Definitionen

<sup>20</sup> Celan pflegte die in seinem Besitz sich befindenden Bücher mit der Sigle »-i-« zu versehen, vgl. Eskin 2020: 99.

befindet sich auch folgende: Was ist Wiederkunft? – Annähernd nichts, könnte aber eine Schneeflocke sein.<sup>21</sup>

Wenigstens was diese Formulierung betrifft, ist die Einstufung der improvisierten Definitionen als surrealistisch nicht stichhaltig. Die Schneeflocke bedeutet tatsächlich Wiederkunft nicht nur im Sinne der zyklischen Abfolge der Jahreszeiten (vgl. den populären Refrain „Alle Jahre wieder...“), sondern auch auf Grund ihres „liminaren [sic!] Charakters“ (Celan 2019: 188)<sup>22</sup>, denn sie steht an der Schwelle zwischen Totenreich (als Kristall) und Leben (diesseits des Gefrierpunktes), wobei das abwechslungsreiche Spiel der Aggregatzustände in der Natur eine für den linksgesinnten Intellektuellen, der mit allen tradierten Gottesvorstellungen stets gehadert hat, durchaus vertretbare, um die Figur des Erlösers allerdings gekürzte Similireligion der Hoffnung, ja einen säkularisierten, wiewohl aporetischen Parusie-Glauben<sup>23</sup> – vgl. den bitteren Ausdruck der uneinlösbaren Verheißung „Das Eis wird auferstehen“ im Gedicht *Es war Erde in ihnen* (GW 1: 224) – nähren konnte.

Dass jedes Spiel seinen heiligen Ernst hat und ein gewisses Engagement seitens des Spielenden voraussetzt, ist eine längst gewonnene Erkenntnis der Kulturanthropologie.<sup>24</sup> Der Aussage, die Wiederkunft sei eine Schneeflocke, ist eine merkwürdige Mischung aus Ernst, Nostalgie und Hoffnung abzulesen, welche die für Celan unendlich ambivalente Semantik des Schnees erneut hervorhebt. Interessant für die vorliegende Diskussion ist der Bogen, der sich zwischen den späten in Bukarest verbrachten 1940er Jahren, die von Solomon als generell glücklich dargestellt wurden und in Celans Rückblick darauf auch nicht anders erscheinen (vgl. Celan 2019: 32-34), und dem Ende der 1960er spannt, denn die Hoffnung-Komponente

<sup>21</sup> Im Original: „Ce este întoarcerea? – Aproape nimic, dar ar putea să fie un fulg de zăpadă.” (Solomon 2008: 116) Rum. *întoarcere* hat eine ziemlich umfangreiche Semantik und kann kontextbedingt auch „Umkehr“ oder „Rückkehr“ bedeuten, hier allerdings scheint der Akzent eher auf dem Zyklischen in den Naturvorgängen und nicht so sehr auf dem Einmaligen oder Ereignishaften derselben zu liegen.

<sup>22</sup> Dazu und mit dieser Terminologie äußert sich Celan im bereits zitierten Brief an Jürgen Rausch, in dem er u.a. den Bandtitel *Von Schwelle zu Schwelle* erklärt.

<sup>23</sup> Der Parusie-Gedanke war in Celans Lyrik kein Einfall, sondern wurde wiederholte Male in Verbindung mit Schnee und dessen liminalem Charakter artikuliert. Das beweist u.a. ein titellos, schwer datierbares Nachlass-Gedicht, welches, vermutlich weil es in keinen Band aufgenommen wurde, unverschlüsselt mitteilt: „Auch wir wollen sein,/ wo die Zeit das Schwellenwort spricht,/ das Tausendjahr jung aus dem Schnee steigt“ usw. (GW 7: 305)

<sup>24</sup> Um nur eine zum Klassiker gewordene Zwischenstation auf dem langen, schon bei Platon beginnenden Entwicklungsweg dieser Vorstellung zu nennen, vgl. Huizinga 2004: 27-30.

dieser Wiederkunft-Semantik scheint bei gleichbleibendem Ernst und nicht erlöschen wollender Nostalgie inzwischen in eine endlose Empathie übergegangen zu sein, die als Movens für das politische Gedicht Celans vorausgesetzt werden könnte.

Freilich wird man nicht dahingehend argumentieren können, dass auch die letzten Jahre vor Celans Entscheidung für den Freitod genauso glücklich waren, wie die Bukarester Jahre. Schon der Suizidversuch 1967 und die wiederholten Einweisungen in psychiatrische Kliniken sprechen dagegen. (Vgl. CH 14-16) Allerdings konnten die immer größer werdende Distanz zum Elternverlust und das qualvolle Auseinanderbrechen der Ehe mit Gisèle LeStrange-Celan bzw. die dadurch verdüsterte Pariser Existenz – vgl. die mit dem Umzug verbundenen Frustrationen („Dorfluft, rue Tournefort“, GW 2: 389), die im Brief an Petre Solomon vom 23. November 1967 prägnant zum Ausdruck kommen (Celan 2019: 789f.) – gelegentlich kompensatorische Energien freisetzen, die sein Engagement oder wenigstens seine Neugier anderswo beanspruchten und ihn somit legitimierten, „in eines Anderen Sache zu sprechen“ (*Der Meridian*, GW 3: 197). Die Reisen nach Berlin, London oder Israel bzw. das Erleben der Pariser Unruhen im Mai 1968 auf der Seite der rebellierenden Studierenden zeugen von solcher Neugier.

Mit dieser Entwicklung einher geht die immer deutlicher artikulierte Gespaltenheit des lyrischen Subjekts, die sich in den Bänden *Lichtzwang* (1970), *Schneepart* (posthum, 1971) und im von Celan selbst nicht für den Druck redigierten Zyklus *Zeitgehöft* (posthum, 1976) in der Form eines einseitig-fordernden Dialogs des lyrischen Ich mit einem lyrischen Du zuspitzt, das mal träge („Vertag dich nicht, du“, *Mapesbury Road*, GW 2: 365), mal von schwer zu hemmenden Reflexen der Frömmigkeit („Schneid die Gebetshand/ aus/ der Luft/ mit der Augen-/ schere“, GW 2: 273; vgl. auch das Gedicht *Die entsprungenen*, GW 2: 269) oder von Ängsten geplagt erscheint („Einmal, der Tod hatte Zulauf,/ verbargst du dich in mir“, GW 2: 249; vgl. ferner *Wie du*, GW 2: 261) und, als ob Celan der Wahrheit psychiatrischer Befunde über seinen Zustand unbedingt ins Gesicht schauen wollte<sup>25</sup>, sich vom Ich lossagt: „ich verliere dich an dich, das/ ist mein Schneetrost“ (*Die Pole*, GW 3: 105).

<sup>25</sup> Die Geisteskrankheit Celans ist in vielen Aspekten noch weitgehend unerforscht geblieben. Schon die Dokumente zu den klinischen Untersuchungen, Diagnosen und Behandlungsmethoden fehlen, geschweige denn eine ausgereifte Auseinandersetzung mit dem Thema. Zum Einstieg vgl. immerhin Sekiguchi 2007: 6-12, der im Grunde die kausale Verbindung zwischen traumatischem Gedächtnis und Krankheit zu beweisen versucht.

Wie eine offene Wunde klafft die Psyche des lyrischen Subjekts auseinander, die unverhüllt zugibt: „die Pole sind in uns“ (ebd.) und nur noch hoffen kann, dass der Schnee, der zum Zeitmesser überhaupt erhoben wird, auch diese „Königszäsur“ (GW 3: 108) zwischen den einzelnen Identitäten, diese schmerzliche Lücke, tilgen wird:

MERKBLÄTTER-SCHMERZ,  
beschneit, überschneit:

in der Kalenderlücke  
wiegt ihn, wiegt ihn  
das neugeborene  
Nichts. (GW 2: 321)

Die Frage danach, was das von wiederholten Krisen erschütterte Identitätskonstrukt ‚Ich‘ noch zusammenhält, ist in diesem Kontext nicht nur unabwendbar, sie wird zur existenziellen Frage par excellence:

WAS NÄHT  
an dieser Stimme? Woran  
näht diese  
Stimme  
diesseits, jenseits?

Die Abgründe sind  
eingeschworen auf Weiß, ihnen  
entstieg  
die Schneenadel [...] (GW 2: 340)

Das Wort „Schneenadel“, das eine dreieckig-gleichschenkelige, von Ewigschnee bedeckte und besonders schwierig zu besteigende Bergspitze bezeichnet, ist dem Bergsteigervokabular nicht fremd, allerdings ist eine solche Lesart hier genauso wenig gewährleistet, wie die einer dünnen spitzen Nähndel, denn weiter unten liest man: „Schluck sie,/ du ordnest die Welt“ (ebd.) und so wird klar, dass auch mit dieser Metapher eine Uhrnadel – im musikalischen Kontext des Bandes *Schneepart* vielleicht sogar die eines Metronoms, die einem das Tempo seines psychisch-körperlichen Verfalls vortickt – gemeint wird. Schnee wird so zum Inbegriff der Zeit und der mit dem Zeitvergehen verbundenen Dekomposition, insofern ist der im Spätwerk eintretende Dialog mit einem lyrischen Du auch als Dialog der Lebensalter zu verstehen, wie schon dem Gedicht *Wie Du* aus dem Band

*Lichtzwang* zu entnehmen ist, in dem die Nahtstelle als wirren, technisch noch schier unraffinierten Knoten dargestellt wird:

WIE DU dich ausstirbst in mir:

noch im letzten  
zerschlissenen  
Knoten Atems  
Steckst du mit einem  
Splitter  
Leben. (GW 2: 261)

Die einst als revelatorisch gedachten Träume sind allerdings inzwischen zu kleinen abgetragenen Steinen geworden, wie das Gedicht *Schneepart* belegt: „Flachträume schirken/ übers / geriffelte Eis“. (GW 2: 345) Zwar sind auch im Band *Schneepart* Reverberationen der im Frühwerk oft thematisierten, der Mutterfigur gewidmeten Schmerzpoetik anzutreffen, doch wird der Schnee, sofern er einen Todesort beschreibt, nicht mehr genannt, sondern als „weißes Daneben“ umschrieben, wie im Gedicht *Schludere*, welches gerade mit diesem ungewöhnlichen Imperativ anhebt und die Opposition von Sand (Tod) und Schnee (Reinheit) – diesmal als Ausdruck der heimlichen Hoffnung darauf, dass das Spiel der Kontingenz ein anderes Ende nehmen könnte – hervorhebt:

SCHLUDERE, Schmerz,  
schlag ihr nicht ins Gesicht,  
erpfusch dir  
die Sandknubbe im  
weißen Daneben. (GW 2: 352)

Es geht nicht darum, dass der Tod sich andere Opfer auswählt, auch verbietet der „Schneetrost“, dass man den Tod unschuldiger Opfer durch die Opferung der Unschuld begleicht. Aber im Schludern arbeitet die vernichtende Zeit nachlässiger und räumt somit einen verspäteten Tod ein. Den Dialog der Lebensalter sollte man sich über Jahrzehnte hinweg vorzugsweise symmetrisch, d.h., in unveränderter Figurenkonstellation, ausmalen: Wie oft wird Celan sich nicht gefragt haben, worüber er mit der mitunter weißhaarigen Mutter (vgl. die Figur der „*Geschneete[n]*“ im Gedicht *Warum dieses jähe Zuhause*, GW 2: 363) hätte wohl stundenlang beratschlagen können, wäre sie nur am Leben geblieben? Diese Symmetrie ist allerdings vom Schicksal unwiederbringlich zerstört worden, und das

lyrische Ich kann nicht umhin, es muss sich nicht ohne einen leisen Ton der Selbstironie von allen heimlichen, egoistisch formulierten Hoffnungen befreien und implizite von seinem früheren Schrifttum distanzieren, so im Gedicht *Ich höre*, in welchem im Gegenzug zum mikrosozialen Familienglück die politisch engagierte Lyrik Bertolt Brechts<sup>26</sup> mit all ihren Implikationen für die Ästhetik des Spätwerks Celans widerhallen darf:

ICH HÖRE, DIE AXT HAT GEBLÜHT,  
ich höre, der Ort ist nicht nennbar,

ich höre, das Brot, das ihn ansieht,  
heilt den Erhängten,  
das Brot, das ihm die Frau buk,

ich höre, sie nennen das Leben  
die einzige Zuflucht. (GW 2: 342)

Damit erleidet das Schnee-Motiv eine Mutation, die glaubwürdig macht, dass Celan mit seiner früheren Vorstellung von der (U-)Topografie des Leidens inzwischen Frieden geschlossen hatte. Es ließe sich auch über konkrete Schauplätze der traumatischen Geschichte gut dichten, wenn man nur wüsste, wie der einzelnen Opfer zu gedenken und ihr Gedächtnis für die Nachwelt zu retten sei, und darin soll man vielleicht auch die implizite Antwort Celans auf Adornos Diktum über die Dichtung nach Auschwitz erraten.

Tatsächlich stößt man beim Lesen des Bandes *Schneepart* auf ein poetisches Novum im Werk Celans: die Erwähnung von Schneelandschaften in nunmehr geografisch lokalisierbaren Orten. Davon zeugt sowohl eines der den Band abschließenden Gedichte (vgl. den Hinweis auf Prag, in *Kalk-Krokus*, GW 2: 406), wie schon das zweite Gedicht im Band, in welchem die leicht erkennbare Berliner Szenerie als ein besonders geschichtsträchtiger Ort dargestellt wird:

DU LIEGST im großen Gelausche,  
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,  
geh zu den Fleischerhaken,  
zu den roten Äppelstaken  
aus Schweden [...] (GW 2: 334)

---

<sup>26</sup> Vgl. ferner das Gedicht *Ein Blatt* (GW 2: 385), das als Antwort auf Brechts *An die Nachgeborenen* konzipiert wird.

Dass die Vokabel „Fleischerhaken“ die von Celan besuchte Plötzenseer Hinrichtungskammer evoziert, in welcher die Verschwörer vom Juli 1944 erhängt worden waren, wie Peter Szondi anhand einer minutiösen Rekonstruktion der Bedingungen gezeigt hat, unter denen das Gedicht entstanden ist (vgl. Szondi 1972: 395), rückt nochmal das Neue an diesem Band und am ganzen Spätwerk Celans in den Vordergrund: Die Lyrik versteht sich selbst nunmehr als politisch-*historische* Schrift. In ihr sind die traumatischen Erfahrungen der Vergangenheit aufeinander geschichtet, darunter auch die des Subjekts. Sie will sich aber den Obsessionen des lyrischen Ich, die sie rechtzeitig zwar nicht als sensorieell-emotionale, aber immerhin als kognitive Täuschung erkannt hat (vgl. Verse wie „die Schminke Wahrheit blauegefrorn/ im Winkelmund“, *Allmählich clowngesichtig*, GW 2: 313), weder widerstandlos hingeben noch will sie von ihrem sozialgeschichtlichen Kontext entfremdet wirken und lässt aus diesem Grund das Selbstporträt desselben ‚Ich‘ durch das gestalterische Eingreifen eines sozialen Über-Ich bis zur Entstehung eines Kippbildes relativieren, hinter dessen Zügen, je nach Nähe oder Distanz des Betrachters, jedes Geschichtsoffer wiedererkannt werden kann, welches zu den Lebenden hin noch ‚überzuwintern‘ (vgl. *Bergung*, GW 2: 413) vermag:

Frostpollen Puder auf dem blanken Überschädel,  
rund um die dünne Fragelocke Schwarz,

die Brauen, Brauen: wachsend,  
zwei Riesenfühlerkämme, zwei,  
– du großgestrählte,  
großespürte Rauhnacht Immerimmer –,  
schon fortgeschwungen aus der Flocke Welt,  
nicht hin, nicht her. (GW 2: 313)

Auch will die Lyrik nicht der leicht zu trivialisierenden politischen Parole verfallen – die ja im Band *Die Niemandrose* noch verlockend genug war, um Zitatverse wie „No pasarán“ oder „Friede den Hütten!“<sup>27</sup> zu rechtfertigen –, und so wird sie an eine fremde, unparteiische Instanz veräußert, die das „Immerimmer“ des Historischen in sich bewahrt: Sie soll als „Schneepart“ gelten, denn Schnee ist, wie bereits gezeigt, die Zeitleiste überhaupt, auf welcher die einzelnen aufeinanderfolgenden Noten des Geschichtsportativs sich gut, d.h., ungeschminkt schreiben lassen.

<sup>27</sup> Beide Zitate kommen im Gedicht *In eins* (GW 1: 270) vor.



Dabei durchbricht das Historische den poetischen Diskurs um der gesteigerten Authentizität willen als rohe dokumentarische Sprache der Gewalt: So referieren die Verse „der Mann ward zum Sieb, die Frau/ mußte schwimmen, die Sau“ (GW 2: 334) bekanntlich die Ermordung von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, und zwar im genauen Wortlaut der Mörder, so wie Celan ihn aus der von Szondi ihm ausgeliehenen, von Elisabeth Hannover-Drück und Heinrich Hannover 1967 herausgegebenen Dokumentation (vgl. Szondi 1972: 394) erfahren konnte.

War aber Celan nicht von Anfang an derjenige, der in der Sprache des Mörders dichten musste? Wozu dann die ganze Anstrengung um ein eigenes poetisches Idiom, um eine unverwechselbare Signatur, um einen ‚persönlichen Mythos‘? Bevor der Kreis der obsessiven Schnee-Metaphorik mit einem selbstgenügsamen Narrativ sich geschlossen und auf diese Weise den schon im Frühwerk belegten, phantasmatischen „Sohn der Nordlichter“<sup>28</sup> (*Edgar Jené und der Traum vom Traume*, GW 3: 159) dazu gebracht hätte, „in den Schneewäldern seiner Verzweiflung in Fesseln“ (ebd.) zu erstarren, konnte Celan seine Lyrik vor der Gefahr der hohlen Manier retten, die doch im Werk aller Dichter, die lange genug daran schreiben, lauert.<sup>29</sup>

Wer sich unbeirrbar über Jahre hinweg darum bemüht, genauso wie Andersens Märchengestalt Kay, das Wort *Ewigkeit* in den Eisscherbenspiegel der „Flocke Welt“ hineinzuschreiben, muss früher oder später sich aus dem selbststüchtigen Dauerkummer, in dem er zu verkümmern droht, freikämpfen; bisweilen sogar so, dass er gegen die eigenen Sprachreflexe zu Felde zieht. Er muss sich umsehen, umhören, er muss „im großen Gelausche“ (GW 2: 234) untertauchen und das Leid seines sozialen Umfeldes, von dem er sich „umbuscht, umflockt“ fühlt (ebd.), erkunden.

Anders als im Prosatext *Der Meridian*, in welchem der theoretisierende Celan „keine andere Wahl“ (GW 3: 190) hatte als dem Wort „Kunst“ den „Akut des Heutigen“ (ebd.) zu setzen, musste der Dichter vielen seiner späten Gedichte auch „den Gravis des Historischen“ (ebd.) setzen und darauf hoffen, dass durch die Kombination der beiden Akzente der „Zirkumflex – ein Dehnungszeichen – des Ewigen“ (ebd.) entsteht.

<sup>28</sup> Eigentlich geht es hier um einen von den Nordlichtern halluzinierten Menschen, auf den dieselben sich somatisch auswirken, vgl. Verse wie „Magnetische Bläue im Mund/ erkeuchst du Pol um Pol“, *Magnetische Bläue*, GW 2: 293.

<sup>29</sup> Vgl. Wortspiele wie „von der/ Stehkneipe zur/ Schneekneipe“ (*Lila Luft*, GW 2: 335) oder forcierte Paronomasien wie „geeinsamt/ in der Gefornis“ (*Wir Übertieften*, GW 2: 411), die im Spätwerk gelegentlich vorkommen und von einem leicht abgeblassten Ingenium zeugen.

## Literatur

### Primärliteratur

- \*\*\*, 1986: *Das Buch der Preisungen. Die Schriftwerke*. Verdeutsch von Martin Buber, 6. Aufl. Heidelberg, Schneider.
- АГЕЕВ, М., 1990: Роман с кокаином, Москва: Художественная литература, ohne Seitennummerierung, <http://www.lib.ru/AGEEV/kokain.txt>, Zugriff 24.12.2021.
- ANDERSEN, Hans Christian, 1844: *Nye Eventyr*. Første Bind. Anden Samling. Andet Oplag. Kjøbenhavn.
- ANDERSEN, Hans Christian, 1845: *Märchen und Erzählungen für die Kinder*. Dem Dänischen nacherzählt von Major von Jenssen, illustriert von Georg Osterwald, Braunschweig, Fr. Vieweg und Sohn.
- ANDERSEN, Hans Christian, 1847: *Gesammelte Märchen*. Vollständige vom Verfasser besorgte Ausgabe, 3 Bde, Leipzig, Lorck.
- ANDERSEN, Hans Christian, 1900: *Sämtliche Märchen*. Erstdruck: Erste Fassung in 3 Bänden: Eventyr, Kopenhagen (Reitzel) 1835–1837. Nach der Übers. v. Julius Reuscher, illustriert von Ludwig Richter u.a., 31. vermehrte Aufl., Leipzig, Abel und Müller.
- BACHMANN, Ingeborg, 1978: *Werke*, 4 Bde, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München, Zürich, Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau.
- BACHMANN, Ingeborg/ CELAN, Paul, 2008: *Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange. Herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BAUDELAIRE, Charles, 2017: *Wein und Haschisch. Essays*. Aus dem Französischen übersetzt von Melanie Walz, Nachwort von Tilman Krause, Zürich, Diogenes.
- CELAN, Paul, 1983: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt am Main, Suhrkamp. (Angeführt unter der Sigle GW mit Band- und Seitenangabe)
- CELAN, Paul, 2019: *»etwas ganz und gar Persönliches«. Briefe 1934-1970*. Ausgewählt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- MANN, Thomas, 1939: *Der Zauberberg*. Roman, 2 Bde. Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann. Stockholm, Bermann-Fischer. (Enthält die *Einführung in den Zauberberg. Für Studenten der Universität Princeton*, S. 7-20).
- RILKE, Rainer Maria, 1980: *Werke in sechs Bänden*, Band I.2. Gedicht-Zyklen, Textfassung nach der Ausgabe Rainer Maria Rilke »Sämtliche Werke«. Hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke und Ernst Zinn, Frankfurt am Main, Insel.
- WOLFRAM von Eschenbach, 2000: *Parzival*. Nach der Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok, 2 Bde, Stuttgart, Reclam. (Angeführt unter der Sigle P mit Buch-, Seiten- und Versangabe)

## Sekundärliteratur

- BEKKER, Hugo, 2008: *Paul Celan. Studies in His Early Poetry*, Amsterdam, New York, Brill.
- BEVILACQUA, Giuseppe, 2004: *Auf der Suche nach dem Atemkristall*. Studien, München, Carl Hanser.
- BÖTTIGER, Helmut 2020: *Celans Zerrissenheit - Ein jüdischer Dichter und der deutsche Geist*, Berlin, Galiani.
- BOLLACK, Jean 1987: *Paul Celan sur la langue*, in Amy D. Collin, (Hrsg.), *Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan-Symposium*, Berlin, New York, de Gruyter, S. 113-155.
- BRUNKEN, Otto/ HURRELMANN, Bettina/ PECH, Klaus-Ulrich (Hrsg.), 1998: *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur von 1800 bis 1850*, Stuttgart, Weimar, Metzler.
- BUHR, Gerhart, 1987: *Über Paul Celans Gedicht Weggebeizt*, in „Celan-Jahrbuch“ 1, S. 9-56.
- DECUBLE, Gabriel H., 2014: *Lumen et limen. Der „Lichtzwang“ bei Paul Celan oder die Lyrik im Modus des Apophatismus*, in Gabriel H Decuble./ Maria Irod / Orlando Grossegesse / Stefan Sienerth (Hrsg.), „*Kultivierte Menschen haben Beruhigendes...“ Festschrift für George Guțu*. Ludwigsburg, Pop, S. 179-195.
- EISENREICH, Brigitta, 2010: *Celans Kreidestern. Ein Bericht*. Mit Briefen und anderen unveröffentlichten Dokumenten. Unter Mitwirkung von Bertrand Badiou, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- EMMERICH, Wolfgang, 2020: *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Göttingen, Wallstein.
- ESKIN, Michael, 2020: *»Schwerer werden. Leichter sein« Gespräche um Paul Celan*. Mit Durs Grünbein, Gerhard Falkner, Aris Fioretos und Ulrike Draesner, Göttingen, Wallstein.
- FREUD, Sigmund, 1885: *Über Coca*, Wien, Moritz Perles.
- GADAMER, Hans Georg, 1973: *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Celans Gedichtfolge „Atemkristall“*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- GELLHAUS, Axel, 1993: *Marginalien. Paul Celan als Leser*, in Christoph Jamme / Otto Pöggeler (Hrsg.), „*Der glühende Leertext“*. *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München, Fink, S. 41-66.
- HERRMANN, Michael, 2016: *Einspruch! Akutes Gegenwort. Studien zur späten Dichtung Paul Celans*. (Dissertation, Tübingen, online: [https://publikationen.uni-tuebingen.de/.../Diss\\_Herrmann\\_Einspruch\\_Celan.pdf?sequence=1](https://publikationen.uni-tuebingen.de/.../Diss_Herrmann_Einspruch_Celan.pdf?sequence=1). Zugriff 22.11.2021)
- HUIZINGA, Johan, 2004: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Übers. von H. Nachod. Nachwort Andreas Flitner, Reinbek, Rowohlt.
- JAMME, Christoph, 1993: *Paul Celan: Sprache - Wort - Schweigen*, in Ders./ Otto Pöggeler (Hrsg.), „*Der glühende Leertext“*. *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München, Fink, S. 213-226.
- KLOTZ, Aiga, 1990: *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840-1950*. Gesamtverzeichnis der Veröffentlichungen in deutscher Sprache, Bd. 1, A-F, Stuttgart, Weimar, Metzler.

- MAURON, Charles, 1963: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti.
- MAY, Markus/ GOSSENS, Peter/ LEHMANN, Jürgen (Hrsg.), 2008: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar, Metzler. (Angeführt unter der Sigle CH mit Seitenangabe)
- NEUMANN, Horst Peter, 1969: *Wort-Konkordanz zur Lyrik Paul Celans bis 1967*, München, Fink.
- NEUMANN, Horst Peter, 1990: *Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung*, 2. Aufl. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- NIELSEN, Karsten Hvidfelt/ PORS, Harald, 1981: *Index zur Lyrik Paul Celans*, München, Fink.
- NOUSS, Alexis, 2006: *Un reste chantable (sur Paul Celan)*, in Suzanne Lafont (Ed.): *Le reste*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, S. 43-60.
- PÖGGELER, Otto, 2000: *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten*. München, Fink.
- PORS, Harald, 1989: *Rückläufiges Wortregister zur Lyrik Paul Celans*, München, Fink.
- SCHULZE, Joachim, 1993: *Die reinsten Gletscher der Ästhetik*, in Christoph Jamme / Otto Pöggeler (Hrsg.), „*Der glühende Leertext*“. *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München, Fink, S. 227-243.
- SEKIGUCHI, Hiroaki, 2007: *Paul Celans Poetik des Wahns. Eine pathologische Studie zu seinen späten Gedichten*, in „Jahrbuch der Gesellschaft für österreichische Literatur in Japan“, Heft 23/ 2007, S. 1-12.
- SILBERMANN, Edith, 2010: *Mythen in der Celan-Forschung*, in Amy-Diana Colin / Edith Silbermann (Hrsg.), *Paul Celan – Edith Silbermann. Zeugnisse einer Freundschaft. Gedichte, Briefwechsel, Erinnerungen*, München, Fink, S. 53-61.
- SOLOMON, Petre, 2008: *Paul Celan. Dimensiunea românească*, 2. Aufl, Nachwort von Nina Cassian, București, Art.
- SZONDI, Peter, 1972: *Celan-Studien*, in Ders.: *Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. Celan-Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 319-398.
- UTHER, Hans-Jörg, 1993: *H. C. Andersen und Deutschland. Zur frühen Rezeption seiner Märchen*, in Johan de Mylius / Aage Jørgensen / Viggo Hjørnager Pedersen (Hrsg.), *Andersen og Verden. Indlæg fra den første internationale H. C. Andersen-konference, 25.-31. august 1991*, Udgivet af H. C. Andersen-Centret, Odense, S. 367-75.
- WACHTER, David, 2021: *»aus-/gewirbelt«. Meteopoetologie des Schnees in Celans Lyrik*, in Urs Büttner / Michael Gamper (Hrsg.), *Verfahren literarischer Wetterdarstellung*, Berlin, Boston, S. 211-233.
- WIEDEMANN, Barbara, 2004: *„Lesen Sie! Immerzu nur lesen“*. *Celan-Lektüre und Celans Lektüren*, in „Poetica“ 36, (1-2), S. 169-191.
- ZANETTI, Sandro, 2006: *„Zeitoffen“*. *Zur Chronographie Paul Celans*, München, Fink. (=Zur Genealogie des Schreibens 6)