

FRIEDERIKE FELICITAS GÜNTHER

# Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan



Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



BEITRÄGE  
ZUR NEUEREN  
LITERATURGESCHICHTE  
Band 372





FRIEDERIKE FELICITAS GÜNTHER

Grenzgänge zum  
Anorganischen bei  
Rilke und Celan

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILD

From the *Golgotha Series* 1996

© Christer Strömholm | Strömholm Estate

ISBN 978-3-8253-6772-5

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-  
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen  
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2018 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg

Imprimé en Allemagne · Printed in Germany

Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

# Inhaltsverzeichnis

I	Einleitung .....	1
I.1	„Aufstoßen aufs Anorganische“ bei Rilke .....	8
	Erhabene Ästhetik des Schreckens 8 • Momente monistischen Misslingens 13 • Verlust des Menschlichen auf dem Weg zum steinernen Numinosum 17 • Der Schrecken des Leblosen als Menschenwerk 18	
I.2	Das Gedicht als steinernes Gegenwort bei Celan .....	21
	Menschenfremdes als Schule der Menschlichkeit 21 • Uneinholbarkeit des Vergangenen in die Gegenwart 22 • Uneinholbarkeit des Anorganischen ins Organische 25 • Die poetologische Funktion des Steins als inkommensurables Gegenüber und Schule der Wahrnehmung 30	
I.3	Kunstmetaphysik versus Anthropologie des Steinernen .....	36
	Innere Versteinerung als poetischer Auftrag bei Rilke 36 • Die geistige Sphäre der Kunst als Refugium anorganischer Gesetzmäßigkeit 37 • Rilkes Verlust des Ich im steinernen Kunstwerk 39 • Anthropologie und Geschichtlichkeit des Anorganischen bei Celan 40	
I.4	Das Tote als Menschenwerk .....	42
	Der Tod als Kulturprodukt 43 • Die Schlagkraft des Steins – von der Tödlichkeit der Poesie 45 • Raumgreifende Präsenz des Anorganischen als Existenzfrage: Leben als Todeskonfrontation 47	

II	Rilke: Anthropologie zum Tode hin .....	51
	„Dinge machen aus Angst“. Ästhetik des Anorganischen als Ästhetik des Schreckens 51 • Vorläufer der Schreckensästhetik: Privation durch Dunkelheit 57 • Privation durch Blindheit 62	
II.1	Grenzgänge zum Anorganischen .....	67
II.1.1	<i>Vielleicht, daß ich durch schwere Berge gehe</i> (1903). Gott als Stein....	67
	Großstadtschrecken und Gesteinsmetaphorik im <i>Buch von der Armut und vom Tode</i> 67 • Wechsel vom Schrecken des Organischen zum Schrecken des Anorganischen 71 • Das Du im Gedicht als Stein 74 • Prospektive Vereinigung mit dem Steinernen 77 • „[D]unkle Himmelfahrt“: Eine unmenschliche Heilserfahrung 80 • Abkehr von Nietzsche: apollinischer statt dionysischer Charakter des Göttlichen 83	
II.1.2	<i>Der Gefangene</i> (1906). Anpassung an die Zeit des Anorganischen .....	87
	Der Gleichtakt des Anorganischen, die Notwendigkeit der Materie (Henri Bergson) 88 • Die anorganische Zeit als göttliche in den <i>Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> 90 • Ausschluss von Retention und Protenion in der anorganischen Zeit 94 • Das Gefängnis als Schule der Indifferenz 97 • Stationen der Entmenschlichung im Raum des Gedichts 101	
II.2	Grenzübertritte zum Anorganischen I: Kunst und Kosmos .....	105
II.2.1	<i>Der Einsame</i> (1907). Erhabenes Kunst-Ding ohne Grauen .....	105
	Erhabenes Kunstwerk statt erhabenem Schrecken 105 • Der ägyptische Sphinx als apollinisches Medusenhaupt 107 • Kunstseliges Gegenprogramm zu den <i>Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> 110 • Bauten aus Stein 112 • Marginalisierung des Ich und seines Gegenübers 113 • <i>Täglich stehst du mir steil vor dem Herzen</i> 114 • Herzwerk ohne Ich 117 • <i>Die Liebende</i> (1907). Übergang des Ich ins Kristalline 118 • Priorität des Geschaffenen vor dem Schaffenden 122 • Herstellung kosmischer Stille auf Kosten des Endlichen 127 • Versteinerung des Ich 129 • Das Tilgen menschlicher Züge aus dem Gesicht des Kunstwerks 130	

II.2.2	<i>Der Käferstein</i> (1908). Verlust des Organischen im Anorganischen... 133	133
	Stein und Stern 134 • Entgrenzung von Raum und Zeit im Medium des Blutes 135 • Henri Bergson: zeitliche Entgrenzung des Gedächtnisses 138 • Überwindung der Zeitlichkeit ( <i>Auguste Rodin</i> ) 142 • Atomarer Monismus unter Ausschluss des Endlichen (Bergson) 148 • Erhabener Schrecken in Rilkes Briefen über Cézanne 151	
II.3	Grenzübertritte zum Anorganischen II: Stein und Stern.....	153
II.3.1	<i>Heimkehr: wohin?</i> (1914). Ein Herz aus Stein .....	153
	Puppen und Narziß als „Aufstoßen aufs Anorganische“ 155 • <i>Heimkehr: wohin?</i> Der verlorene Sohn bei Rilke und Gide 162 • Auszug aus dem Heimatlichen zur Befremdung des Ich 164 • Die Figur des Hirten als „Ausgleich zwischen dem Einzelnen und dem All“ 166 • Einholen der Indifferenz ins Herz: Stein werden 169 • <i>Lied vom Meer</i> : Triebkraft des Anorganischen (Schopenhauer) 175 • Anpassung an die Gleichgültigkeit des Elementaren 178	
II.3.2	<i>Einmal noch</i> (1914). Strömendes Antlitz .....	181
	Verlockungen des Lebens im Angesicht des Todes 181 • Atem und Atemlosigkeit als poetische Opposition 184 • Vom Menschlichen entleerter Himmel 186 • Das Gedicht als weinendes statt als steinernes Gesicht 186 • Der Tod als Münden in eine kosmische Strömung 188 • Strom und Gestein: Beginn und Ende der <i>Zehnten Elegie</i> 189	
II.4	Das Tote als Menschenwerk .....	203
II.4.1	<i>Cimetière à Flaach</i> (1921). Steinerner Absolutheit des Todes .....	203
	Ausnahmestellung von <i>Cimetière à Flaach</i> unter Rilkes französischen Gedichten 204 • Starrheit des Grabmals gegenüber der Lebensganzheit der Natur 205 • Menschenwerk als Mortifikation 206 • Valéry's <i>Le cimetière marin</i> : Ausbruch des dionysischen Lebens 207 • Gegenüberstellung von <i>Le cimetière marin</i> und <i>Cimetière à Flaach</i> 211 • Exzentrizität des Menschen und seines Werkes 212 • Die Schrecklichkeit des apollinischen Menschenwerkes 213	

### III Celan: Anthropologie vom Tode her ..... 217

Der Dualismus von Lebendem und Totem als konstitutives Merkmal des Gedichts 217 • Provokation des Lebens durch die Alterität des Steinernen 219

#### III.1 Bruch mit der Tradition poetischer Todesaffinität.....225

##### III.1.1 *Am letzten Tor* (1948). Abschied vom Herbst ..... 225

Der Beginn als Finale: Bezüge zu Kafka 225 • Kein Austausch zwischen Lebendem und Totem im Gedicht 227 • Das Gedicht als Gericht. Schillers *Kraniche des Ibykus* 229 • Steinerner Himmel: Die fehlende Antwort Gottes 231 • Absage an den Herbst als Todes- und Vergänglichkeitsmetapher 233 • Absage an die tragische Ästhetik des Dionysischen (Trakl) 236 • Aufruf und Leerlauf jüdischer Glaubenstraditionen 237 • Problematik der schönen Sprache 245 • Stein und Kranich als Widerstandsmotive 246

##### III.1.2 *Der Stein aus dem Meer* (1950). Abschied vom Herzen ..... 249

Abschied von der Kunstmetaphysik 250 • Herzlose Schönheit 252 • Mandel'stams *Die Muschel* und die apollinisch-dionysische Ästhetik 253 • Historische Verortung statt metaphysischer Überhöhung des Toten 256 • Georg Heym: *Die Schläfer* 258 • Ostwärts: Absage an Erlösungshoffnungen 260 • Verteidigung des Steins mittels der Schönheit 261 • Kämpferische Wachheit statt poetischer Träumerei 263 • Menschengemachter Tod 266 • Der Stein als Vergegenwärtigung des Leblosen 268

#### III.2 Spielräume poetischen Sprechens in einer Totenlandschaft .....269

##### III.2.1 *Flügelnacht* (1954). Anorganische statt organischer Sprache ..... 269

Verschwinden der organischen zugunsten einer weißen Sprache 270 • Keine *tabula rasa*. Abgrenzung von Eichs *Inventur* 273 • Reduktion von Bewegung, von Bildlichkeit und poetischer Traditionsgebundenheit 277 • Eichendorffs *Mondnacht* und Celans *Flügelnacht* 278 • Vergegenwärtigung des Toten statt Erinnerung an die Verstorbenen 283 • Das Elementare als Ausdruck für die Gegenwärtigkeit des Toten 287

III.2.2	Die Halde (1954). Regung des Menschlichen im Leblosen.....	291
	Adorno: Der „Übergang ins Anorganische“ in Celans Gedichten 291	
	• Celan gegen Rilke ( <i>Zehnte Elegie</i> ) 297 • Celan mit Rilke ( <i>Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge</i> ) 300 • Lebensbewegung in der toten Gedichtlandschaft 301 • Poetische Trunkenheit als Vereinigungsvision: Hölderlin und Hofmannsthal 306 • Ménage à trois der Liebenden mit dem Leblosen 311 • Vom Weinen über den Wein zum Stein: <i>Die Winzer</i> und <i>Auf der Klippe</i> 314	
III.2.3	<i>Schneebett</i> (1957). Todesnähe als Nähe zum Toten .....	317
	Noch einmal zum „Übergang ins Anorganische“ (Adorno) 318 • Erleben statt Erinnern 320 • Weltblindheit bei Celan und Rilke 324 • Das Gedicht als Überlebenskampf 328 • Schriftsprache als Totenzeugnis, Sprechen als Lebenszeichen 331 • Todesbegegnung des Ich statt Wiederbegegnung mit den Toten 333 • Verdoppelung des Ich im Spiegel des Anorganischen 335 • „Wir alle fallen“. Bezug zu Rilkes <i>Herbst</i> 341 • Uneinholbarkeit des Vergangenen 344 • Vertikale und Horizontale als Sprachgitter 346	
III.3	Hoffnungsschimmer? Helligkeit und Singbarkeit.....	351
III.3.1	<i>Die hellen Steine</i> (1961). Unerträgliche Leichtigkeit des Steins .....	351
	Ambivalente Helligkeit der Steine 355 • Passive Öffnung statt aktiver Einflussnahme des Gedichts 361 • „Erniedrigung des Geistes ins Anorganische“. Benns <i>Probleme der Lyrik</i> 364 • Selbstzurücknahme des Dichter-Ichs. Abgrenzung von Hegels Ästhetik 367 • Hinwendung zum Du als Phototropismus 369 • Gewalttätigkeit des Du gegenüber dem Ich 372 • Das Ich als Niemand: Selbstausslöchen als Lebensrettung 378	
III.3.2	<i>Singbarer Rest</i> (1964). Tödliche Schrift und Sprechrest .....	383
	Die Tödlichkeit der Schrift 384 • Überleben als Bruchstelle 386 • Freud: Schrift als Sprache des Abwesenden 389 • Differenzen zum Umriss in Rilkes <i>Zehnter Elegie</i> 391 • Melden statt Singen 393 • Herzlosigkeit und Herzbezogenheit des Gedichts 395 • Die Leerstelle des Toten in kosmischen Dimensionen 397 • Funken als Brücke zwischen oben und unten 400 • Aktualisierung dessen, „was geschah“ zu „etwas geschieht“ 402	

III.4	Die Tödlichkeit des Toten.....	405
III.4.1	<i>Wer schlug sich zu dir?</i> (1967). Leere der Höhe .....	405
	Herauswirbeln alles Lebendigen aus dem Hohen 406 • Das tödliche Gegenüber 408 • Lerchenhaftigkeit des Gedichts? 408 • Hochwir- beln in die Tonlosigkeit 410 • Solidarität des Gedichts mit dem To- ten 413	
III.4.2	<i>Du gleissende</i> (1969). Tödlichkeit und Sterblichkeit des Gedichts .....	415
	Das Auslöschungspotenzial des Hellen und Hohen 416 • Integration des Gedichts ins Kosmische 418 • Zuwendung des Todes 419 • Krea- türliche Ansprache 421 • Der kreatürliche Trieb zum Töten – Ab- wandlungen von Freuds „Todestrieb“ 423 • Das Gedicht zwischen dem Tödlichen und als Tödliches zur Sprache bringen 428	
IV	Schlusswort .....	429
V	Abkürzungen.....	435
VI	Literaturverzeichnis .....	437
VII	Namenregister .....	455

# I Einleitung

Wer ins einzelne geht, verhilft  
den Dingen zu ihrem Recht.

Paul Celan, 28.1.1969<sup>1</sup>

Paul Celans Werk ist die Auseinandersetzung mit Rilke von Beginn an eingeschrieben.<sup>2</sup> Die größte Nähe ihrer Gedichte besteht in der fortwährenden Beschäftigung mit dem Tod, doch zeigt sich gerade hier auch ihre grundsätzliche Differenz. In der Forschung wird daher vornehmlich ihre Unvereinbarkeit betont.<sup>3</sup> Zwar gilt beiden Dichtern der Tod als das letzte

<sup>1</sup> Paul Celan: *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlass. Kritische Ausgabe*, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt a. M. 2005, Nr. 103.2, S. 57.

<sup>2</sup> Dass sich Celan in seiner Jugend insbesondere an Rilke orientierte, dessen Gedichte er über weite Teile auswendig kannte, ist bekannt. Vgl. Israel Chalfen: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt a. M. 1983, S. 60ff.; Bollack: *Rilke in Celans Dichtung*, in: ders.: *Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur*, hg. u. übersetzt von Werner Wögerbauer, Göttingen 2006 [frz. 2001], S. 219-242, hier S. 223ff.

<sup>3</sup> An die „nicht einzebne historische Differenz“ zwischen Rilkes und Celans Werk erinnert nachdrücklich Marlies Janz: „Judendeutsch“. *Paul Celans ‚Gespräch im Gebirg‘ im Kontext der ‚Atemwende‘*, Celan-Jahrbuch 9 (2003-2005), Heidelberg 2007, S. 75-102, hier S. 92-94. An vergleichenden Forschungsarbeiten zu Celan und Rilke, die relativ überschaubar sind, wären zudem hervorzuheben: die Arbeiten von Bernhard Böschstein (*Celan und Rilke*, in: ders.: *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan* [1992], München 2006, S. 173-185; *Im Zwiegespräch mit Hölderlin: George, Rilke, Trakl, Celan* [1988], a. a. O., S. 78-92) und Jean Bollack (*Rilke in Celans Dichtung*), die auch durch den persönlichen Kontakt zu Celan von seinen Rilke-Affinitäten und -Aversionen wussten, sowie die Arbeiten von Ulrich Fülleborn: „*Es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen*“. *Celan schreibt den spätesten Rilke fort*, in: ders.: *Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nicht-possessives Denken in der deutschen Literatur*, München 2000, S. 385-401; ders.: *Rilke und Celan*, in: Ingeburg H. Solbrig / Joachim W. Storck (Hg.): *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*, Frankfurt a. M. 1975, S. 49-71. Vgl. ferner James K. Lyon: *Rilke und Celan*, in: Amy D. Collin (Hg.): *Argumentum e silentio*, Berlin 1987, S. 199-213; Christine

verbliebene Numinosum einer gottesfernen Wirklichkeit, das sie in ihren Gedichten suchen und ansprechen.<sup>4</sup> Doch während Rilke in vielen seiner Werke die Grenze zwischen Leben und Tod transzendiert – unter anderem, indem er Begegnungszonen von Toten und Lebenden schafft – erscheint das Tote in Celans Gedichten als unerreichbares Gegenüber, dessen Präsenz es aber nichtsdestotrotz unablässig wachzurufen gilt. Ihr gemeinsames poetisches Programm – die Annäherung an den Tod als das leblose Gegenüber – zeitigt ganz unterschiedliche Konsequenzen: Die zunehmend radikaleren poetischen Grenzgänge zum Toten in Celans Werk gehen auf Kosten des Lebendigen, sein Gedicht wird einer „Sprache des Leblosen“, des Anorganischen ähnlicher,<sup>5</sup> während Rilkes Gedichte – wie

Ivanovič: „*Urnen-Mohn*“. Rilke, *Schmerz und Gedächtnis im Werk Paul Celans*, in: *Celan Jahrbuch* 9 (2003-2005), S. 193-220; Ulrich Baer: *The perfection of poetry: Rainer Maria Rilke and Paul Celan*, in: *New German Critique* (2003) 91, S. 171-189. Weitere Arbeiten, die Rilke und Celan behandeln (aber nicht explizit miteinander vergleichen), sind u. a. Volker Kaiser: *Das Echo jeder Verschattung. Figur und Reflexion bei Rilke, Benn und Celan*, Wien 1993; Otto Lorenz: *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin, Rilke, Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*, Göttingen 1989.

- <sup>4</sup> Der Begriff des Numinosen geht auf Rudolph Ottos Schrift *Das Heilige* von 1817 zurück, der es unter anderem als Erfahrung „eines schlechthin Übermächtigen“ versteht, das „in rationalen Begriffen nicht faßbar, [...] ‚unsagbar‘“ ist (Rudolph Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Neuauflage München 2014, S. 10).
- <sup>5</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt a. M. 1970, S. 477. Die Bedeutung, die das Anorganische in Celans Dichtung einnimmt, ist so offensichtlich, dass kaum eine Celan-Interpretation am Nachdenken darüber vorbei kommt. Zu den wichtigsten Monographien, die den Stein im Gedicht und das Steinerne des Gedichts im Werk Celans reflektieren, zählen Kurt Hahn: *Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz*, München 2008; Rochelle Tobias: *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan*, Baltimore 2006; Uta Werner: *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, München 1998. Das Anorganische mit Bezug auf den Tod bzw. die Toten bei Celan behandeln zudem Janz: „*Judendeutsch*“; Karr: *Die Toten im Gespräch*, bes. S. 49 und die älteren Studien von Monika Schmitz-Emans: *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*, Heidelberg 1993 (Kap. „Zur Bedeutung von Steinen

in der Vorstellung eines bis ins Weltall reichenden Kreislaufs<sup>6</sup> – das Leblose immer wieder in das Leben einholen wollen. Die Präsenz des Anorganischen als Figuration des Leblosen, vom Steinernen bis hin zum Kosmischen, lässt sich daher sowohl als Schnittstelle wie auch als Divergenzpunkt der Werke Celans und Rilkes lesen.

Doch Rilkes Gedichte beschränken sich nicht darauf, das Leben noch im Tod zu feiern, und Celans Gedichte suchen nicht allein das Tote zu Lasten des Lebenden. Die folgende Studie wird anhand der Analyse exemplarischer Gedichte zeigen, dass sich beider Werke mitunter doch näher stehen als eine solche Gegenüberstellung vermuten ließe. Rilkes poetische Annäherungen an den Tod weisen oftmals Begleiterscheinungen auf, die in ihrer Konsequenz einer Auslöschung des lebenden menschlichen Individuums im Gedicht gleich kommen. In solchen Momenten seines Werks steht das Leblose in anorganischer Gestalt dem Leben absolut unvereinbar gegenüber und das Gedicht artikuliert ein Grauen, das in der Tradition des ästhetisch Erhabenen steht – allerdings ohne dessen philosophische Kompensationsmöglichkeiten zu übernehmen. Diese Spur des Anorganischen, dem gegenüber sich das individuelle Leben im Gedicht oftmals nur noch als unartikulierter, kreatürlicher

und steinerner Materie“ bei Celan: S. 18-28); und James K. Lyon: *Paul Celan's language of stone: the geology of the poetic landscape*, in: *Colloquia Germanica* 8 (1974), Nr. 3/4, S. 298-317. Eine eher motivgeschichtliche Herangehensweise findet sich etwa bei Erika Schellenberger-Diederich: *Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan*, Bielefeld 2006 oder Anita Riede: *Das „Leid-Steine-Trauerspiel“. Zum Wortfeld „Stein“ im lyrischen Kontext in Nelly Sachs' ‚Fahrt ins Staublose‘ mit einem Exkurs zu Paul Celans ‚Engführung‘*, Berlin 2001. Zu Kristall und Stern vgl. Anja Lemke: *„kein Himmel ist, keine Erde, und beider Gedächtnis gelöscht“. Siderische Rede in Paul Celans Dichtung*, in: Maximilian Bergengruen u. a. (Hg.): *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2006, S. 69-82; Emmanuel Bouju: *Celans Kristall: note sur l'identité et la dispersion poétique de Paul Celan*, in: Bernard Banoun (Hg.): *Paul Celan. Traduction, réception, interprétation*, Tours 2006, S. 141-151.

<sup>6</sup> Die Bedeutung einer das Individuelle übersteigenden Bewegung für Rilke untersucht erneut die Monographie von Jana Schuster: *„Umkehr der Räume“. Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung*, Freiburg i. Br. u. a. 2011 im Anschluss an Paul de Mans Deutung von Rilkes „Figur“ (vgl. Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt a. M. 1990, S. 71).

Schrei äußert, führt von Rilke zu Celan. Denn auch Celans Gedichte durchmessen ein solches Ausgesetztsein des lebendigen Ich inmitten einer leblosen Gedichtlandschaft, in deren umfassender Präsenz es auf existenzielle Daseinslaute reduziert ist, die in der Werkchronologie zunehmend karger werden. Celans Werk ist zwar grundiert von der Gegenwärtigkeit einer allumfassenden Totenlandschaft, doch konzentriert es sich gerade auf die Daseinsäußerungen, die dem hier verbliebenen Leben – als Überleben – noch möglich sind.

Die Auswirkungen, die diese poetische Auseinandersetzung mit dem Toten in Gedichten Rilkes und Celans hat, zeigen mitunter frappierende Ähnlichkeit. Ein geradezu grausam anmutendes Programm der Privation, im Zuge dessen das ausgesetzte Leben im Gedicht sein Sehvermögen, menschliche Nähe und Erinnerungen aufgibt, um dem Leblosen näher zu kommen, lässt sich bei beiden beobachten. Ihre Intentionen unterscheiden sich gleichwohl in einem zentralen Punkt: Das Streben zum Anorganischen in Rilkes Gedicht steht in einer religiös konnotierten Tradition der Annäherungsversuche an das Numinose, das – auch wenn es ins Irdische eingeholt ist – noch immer ein Erfüllungsversprechen suggeriert, nämlich den Wahrnehmungshorizont noch um das Außermenschliche weiten zu können.<sup>7</sup> Das Streben zum Anorganischen in Celans Gedicht dagegen lässt diese Hoffnung hinter sich.<sup>8</sup> Gerade die Uneinholbarkeit des Steiner-

<sup>7</sup> Diese Ambivalenz der „leeren Mitte“ und deren Versprechen bei Rilke erläutert Wiebke Amthor: „*Der Name [...] kann nicht ausgesprochen werden.*“ *Rilkes Poetik der Leerstelle*, in: Hans Richard Brittnacher u. a. (Hg.): *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den Weltinnenraum*, Würzburg 2000, S. 41-62, bes. S. 49-56.

<sup>8</sup> Ulisse Dogà: *Der Entreimte. Über Paul Celans Spätwerk*, Aachen 2007, S. 60f., hat die Herauslösung aus organischen Ganzheitsvorstellungen entsprechend auch auf das Bundesversprechen Gottes bezogen. So ziele Celans „Kritik des Organismus auf die Lösung des alten Bundes, der zwischen Mensch und Gott bestand – seine Dichtung will damit | die Einsamkeit und konsequenterweise die Herauslösung des allein gebliebenen Körpers [...] anzeigen –, andererseits spiegelt sich in seiner Darstellung auch die ‚griechische‘ und ‚christliche‘ Endlichkeit des zeitgenössischen Menschen, sodass man in seiner Dichtung auch eine anthropologische Auflösung der Einheit des Organismus am Werk sehen kann.“

nen ins Lebende steht für eine Widerständigkeit des Gedichts, die es inkompatibel für alle Eingemeindungsversuche in bestehende Wahrnehmungs- und Ausdrucksstrukturen macht. Das Leblose wird als klaffende Leerstelle begriffen, der gegenüber sich das Gedicht auf sein Sprechen als das verbliebene Leben konzentriert, das von dieser Leerstelle bestimmt bleibt: Rilke schreibt zum Tode hin, Celan „[v]om Tode her“.<sup>9</sup>

Wie diese einleitenden Bemerkungen bereits deutlich machen, handelt es sich bei der vorliegenden Arbeit um keine Motivstudie zu Erscheinungsformen des Anorganischen in der Lyrik mit besonderem Blick auf Rilke und Celan.<sup>10</sup> Solche bereits vorhandenen Studien nehmen das Anorganische am Beispiel von Stein, Stern und Kristall zwar in den Blick, doch verfolgen sie tendenziell eher die Durchdringungsmomente von Gestein und organischem Leben in der literarischen und kulturhistorischen Tradition,<sup>11</sup> insbesondere in der Literatur der Romantik.<sup>12</sup> Diese Vorstellung

<sup>9</sup> TCA/M, Nr. 203, S. 99. Bernd Witte: *Eine Poetik des Todes. Celans Baudelaire-Übertragung und das Motiv des Todes in seinem Spätwerk*, S. 236, schreibt daher zu Recht, dass Dichten von Celan als ein Verfahren verstanden wird, „das seinen Ursprung im Tod hat, das den Tod im Text selbst ansiedelt.“

<sup>10</sup> Motivgeschichtliche Studien zum Anorganischen nehmen auch Rilke und Celan in Blick, konzentrieren sich allerdings vorwiegend auf die Erscheinungsformen des Anorganischen im Werk sowie deren Bezug auf die literarische Tradition und weniger auf die Eigenheiten des jeweiligen lyrischen Werks. Vgl. Tanja Rudtke: *Herzstein und Wortkristall – Eine literarische Mineralogie. Ausprägungen eines Motivfeldes in Romantik, Moderne und Gegenwart*, Heidelberg 2014; Schellenberger-Diederich: *Geopoetik*.

<sup>11</sup> So verfolgt Schellenberger-Diederich: *Geopoetik*, S. 271-285 u. a. das Ineinanderblenden von Stein und Fisch in Rilkes *Auslage des Fischhändlers* oder die Übergänge zwischen Stein und Auge bei Celan.

<sup>12</sup> Rudtke: *Herzstein und Wortkristall*, macht dies deutlich, insbesondere in ihrem Kapitel „Die anorganische Welt in der romantischen Naturphilosophie“, S. 48-53: „Das Anorganische ist ebenso Teil einer Stufenfolge wie die organischen Naturerscheinungen, durch die der unbewusste Geist [...] hindurchgeht, der erst im Ich des Menschen Bewusstsein erlangt“ (ebd., S. 48). Sie bezieht sich damit auch auf Lothar Pikulik: *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*, München 1992, etwa S. 475: „Die gesamte Natur, einschließlich des anorganischen Bereichs, ist ein Organismus, erfüllt von Leben, das sich in einer Stufenfolge von minder organisierten zu höher organisierten Formen er-

steht der Willensphilosophie Schopenhauers nahe,<sup>13</sup> derzufolge ein weltimmanenter Willen als Triebkraft den Zusammenhang zwischen allen Erscheinungen – auch der anorganischen<sup>14</sup> – stiftet. Daraus folgt eine „Inversion der Metaphysik“, die den Zugang zur Transzendenz weg vom Jenseitig-Überirdischen hin in die dunkle Triebwelt verlegt.<sup>15</sup> Die vorliegende Arbeit verfolgt ein genau entgegengesetztes Interesse: Nicht die poetische Zusammenschau der Sphären des Organischen und Anorganischen steht im Fokus, sondern vielmehr Augenblicke der Lyrik, in denen – auch bei Rilke – Lebendes und Lebloses unvereinbar auseinandertreten.

Der motivgeschichtliche Ansatz hat, wie auch der themenorientierte der Kulturwissenschaften, bei aller Bereicherung durch neuartige Blickwinkel häufig den Nachteil, dass er das komplexe künstlerische Gebilde, aus dem ein Motiv oder Thema zugunsten einer weiter gefassten Fragestellung entnommen werden, aus den Augen verliert. Bei einem Gedicht jedoch erweisen sich diese und ähnliche Herangehensweisen als weniger

hebt, und beseelt ist von Geist, der aus Stadien des Unbewußten zum Bewußtsein seiner selbst im Menschen emporwächst, seinerseits aber etwas Naturhaftes ist.“

<sup>13</sup> Vgl. dazu Wolfgang Riedel: *Homo natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Neuaufl. Würzburg 2011, S. 196-208.

<sup>14</sup> Die Verbindung zwischen anorganischer und organischer Natur vermittelt Schopenhauer durch eine musikalische Analogie, die den Willen zum *basso continuo* erklärt, vor dessen Hintergrund die Einzelphänomene entstehen und vergehen. Vgl. Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung, nach den Ausgaben letzter Hand*, hg. von Ludger Lütkehaus, Zürich 1988, Bd. 1, § 52, S. 341f.: „Ich erkenne in den tiefsten Tönen der Harmonie, im Grundbaß, die niedrigsten Stufen der Objektivierung des Willens wieder, die unorganische Natur, die Masse des Planeten. Alle die hohen Töne, leicht beweglich und schneller verklingend, sind bekanntlich anzusehn als entstanden durch die Nebenschwingungen des tiefen Grundtones, bei dessen Anklang sie immer zugleich leise miterklingen, und es ist Gesetz der Harmonie, daß auf eine Baßnote nur diejenigen hohen Töne treffen dürfen, die wirklich schon von selbst mit ihr zugleich ertönen (ihre sons harmoniques) durch die Nebenschwingungen [...]. – Der Grundbaß ist uns also in der Harmonie, was in der Welt die unorganische Natur, die roheste Masse, auf der Alles ruht und aus der sich Alles erhebt und entwickelt.“

<sup>15</sup> Riedel: *Homo natura*, S. 52.

geeignet, wenn man seine Struktur und Form als Teil seiner Aussage begreifen will, deren Komplexität und Vieldeutigkeit sich nicht auf den Nachweis thematisch-motivischer Bezüge reduzieren lässt. In der modernen Lyrik und gerade in Bezug auf die beiden hier behandelten Autoren ist ein solches Ernstnehmen des Gedichtzusammenhangs in allen seinen ästhetischen Aspekten aber in jedem Fall geboten. In ihren poetologischen Äußerungen, die im Verhältnis zum umfangreichen dichterischen Werk eher spärlich sind,<sup>16</sup> beziehen sich Rilke wie Celan auf die Grundbedingung moderner Lyrik, dass die Sprache des Gedichts im Gegensatz zur Alltagssprache neben der semantischen auch alle weiteren Ausdrucksdimensionen aktiviert, zu denen auch die „Konstellation“ zählt, in der das einzelne Wort des Gedichts steht (Rilke),<sup>17</sup> ebenso wie der im Gedicht sprachlich – syntaktisch, lautlich, rhythmisch, semantisch – vollzogene

<sup>16</sup> Paul Celan hat, wenn er um Erläuterung seiner Gedichte gebeten wurde, nicht etwa auf seine Büchnerpreisrede verwiesen, sondern die erneute, genaue Lektüre der Gedichte empfohlen. Shmueli berichtet, er habe bei solchem Ansinnen gesagt: „Ich habe Gedichte geschrieben, was kann ich noch sagen“ (Ilana Shmueli: *Sag, daß Jerusalem ist. Über Paul Celan. Oktober 1969 – April 1970*, Eggingen 2000, S. 9 und S. 99), und an anderer Stelle: „Meine Gedichte haben ja gesprochen“ (ebd., S. 29). In einem Brief Celans vom 17.2.1958 an eine Bremer Schulklassse, abgedruckt in Robert André: *Gespräch von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin*, Hamburg 2001, S. 34f., nennt er es eine „Bedingung“ für das Verständnis des Gedichts, „das im Gedicht zur Sprache Kommende nicht auf etwas zurückzuführen, das außerhalb des Gedichts steht.“ Dazu muss man wohl auch seine Notizen, Entwürfe und poetologischen Äußerungen zählen.

<sup>17</sup> Rilke äußert sich außerhalb der Gedichte in publizierter Form eher selten zum Selbstverständnis seines poetischen Handwerks – diesbezügliche Aussagen und Reflexionen finden sich, wenn überhaupt, in seinem Briefwerk. In einem Brief vom 17.3.1922 an Gräfin Margot Sizzo-Noris Crouy betont er jedenfalls, dass die Aussagekraft des poetischen Wortes durch seine Stellung im Gedicht bedingt ist: „Kein Wort im Gedicht (ich meine hier jedes ‚und‘ oder ‚der‘, ‚die‘, ‚das‘) ist *identisch* mit dem gleichlautenden Gebrauchs- und Konversations-Worte; die reinere Gesetzmäßigkeit, das große Verhältnis, die Konstellation, die es im Vers oder in künstlerischer Prosa einnimmt, verändert es bis in den Kern seiner Natur [...]“ (B 2: 339f.). Celan spricht in seiner Büchnerpreisrede vom „schärfere[n] Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe“ im Gedicht im Vergleich zur alltäglichen Rede (GW 3: 198).

„Weg“ (Celan).<sup>18</sup> Rezeptionsästhetisch steckt darin die Aufforderung zum Nachvollzug dieses Prozesses als ästhetische Erfahrung, deren Leitlinien und Grenzen durch die Strukturvorgaben des Gedichts bestimmt sind. Wenn die vorliegenden Einzelinterpretationen Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan verfolgen, dann impliziert bereits der Titel eine solche prozessuale Erfahrung, die von den ausgewählten Gedichten evoziert und zum Ausgangspunkt der jeweiligen Deutung genommen wird. Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht daher nicht die Frage nach dem Anorganischen in der Lyrikgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts, sondern die Auseinandersetzung mit einzelnen Gedichten von Rilke und Celan, die einen Grenzgang zum Anorganischen konstitutiv umsetzen, woraus sich Aussagen über ihr Werk im Kontext ihrer Zeit ziehen lassen.

### I.1 „Aufstoßen aufs Anorganische“ bei Rilke

Bezogen auf die Erfahrung eines menschlichen Individuums ist die Annäherung an das Tote mit existenzieller Angst verbunden. In Bezug auf die ausgewählten Gedichte Rilkes und das Werk Celans lässt sich die Frage nach dem Anorganischen daher weniger an eine organisch-monistische Ästhetik mit Blick auf Schopenhauer anschließen, sondern vielmehr an eine Ästhetik des Schreckens.<sup>19</sup> Seit dem späten 17. Jahrhundert wird diese im Begriff des ästhetisch Erhabenen artikuliert, evoziert und vor allem auch gebändigt.<sup>20</sup> Anorganische Naturphänomene wie Berg und

<sup>18</sup> Vgl. Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956, S. 181: „Der Gehalt des Gedichts liegt in seiner Bewegungslineatur“. In der Büchnerpreisrede nennt Celan das Gedicht wiederholt einen Weg, der durchlaufen werden muss (GW 3: 201), in seinen Notizen dazu bezeichnet er dies als einen „Weg ins Nichts“ (TCA/M, Nr. 845, S. 199).

<sup>19</sup> Vgl. Klaus Poenicke: *Eine Geschichte der Angst? Appropriationen des Erhabenen in der englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in: Christine Pries (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 75-90, hier S. 75, der die „Intensivierung des Diskurses über das Erhabene [...] vor allem als Emanation der Angst“ liest.

<sup>20</sup> Das Erhabene als ästhetische Kategorie geht ursprünglich von der Rezeption spätantiker Rhetorik aus, emanzipiert sich jedoch schnell zum „Prädikat einer überwältigenden Erscheinung“ ebenso wie deren ästhetischer Erfahrung. Vgl.

Fels erscheinen neben anderen Eindrücken in der europäischen Literatur des späten 17. Jahrhunderts als Auslöser einer tiefen Angsterfahrung und Sinnesüberwältigung, die eine Art lustvollen Todesschrecken erzeugt.<sup>21</sup> „Die Literaturgeschichte des Erhabenen gehört zur Gefühlsgeschichte der Endlichkeitserfahrung des Menschen.“<sup>22</sup> „[W]e seem'd to be enclose'd on all sides“, schreibt John Dennis in einem Brief von einer frühen touristischen Erkundung der Alpen im Jahr 1699, „the impending Rock that hung over us, the dreadful Depth of the Precipice“ lösen bei ihm „a delightful Horrour“ aus, der die Trennung von ästhetisch Schönem und ästhetisch Erhabenem einläutet.<sup>23</sup> Semantisch verweist das englische „sublime“ bzw. „erhaben“ auf ein Attribut des Göttlichen, das nunmehr auf eine Naturerfahrung übertragen wird, und zwar auf die Erfahrung der Natur in

Hans Graubner: ‚Erhaben‘, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Klaus Weimar u. a., Bd. 1, Berlin / New York 1997, S. 490-493, hier S. 490. Wie Graubner ausführt, ist die Geschichte des Erhabenen nach der Auflösung metaphysischer Bewältigungskonstruktionen des Erhabenen eine „Geschichte der Darstellung der Grenze zum Unfaßbaren“ (ebd., S. 492). Deren Spuren im 20. Jahrhundert verfolgt Torsten Hoffmann: *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Berlin / New York 2006.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Hartmut Böhme: ‚Berg‘, in: Ralf Konersmann (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt (3. Aufl.) 2011, S. 49-63, bes. S. 56-61 zu den Bergen als „Orte des Schreckens“ und „Monumente[n] des Erhabenen“.

<sup>22</sup> Graubner: ‚Erhaben‘, S. 492.

<sup>23</sup> Zitate aus John Dennis' in der Geschichte der erhabenen Ästhetik wichtigem *Letter describing his crossing the Alpes, dated from Turin, Oct. 25, 1688*, in J. Dennis: *The Critical Works*, hg. von Niles Hooker, Baltimore 1964, Bd. 2, S. 380-382, hier S. 133 u. 139. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: ders.: *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 5, Wiesbaden 1957, S. 171-620 (B 104), S. 349, nennt später unter dem Erhabenen entsprechend „kühne, überhängende, gleichsam drohende Felsen“. Vgl. dazu und zur Geschichte des Erhabenen die einschlägigen Arbeiten von Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987, sowie ders.: *Über den Grund des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen*, in: ders. / Peter Genodolla (Hg.): *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in den alten und neuen Medien*, Heidelberg 1990, S. 55-91.

ihrer dem Menschen fremden und unheimlichen Gestalt, zu der das unerschlossene Gebirge („rauh, unregelt, schroff, wüst und wild, wie urzeitliche Relikte“<sup>24</sup>) ebenso wie das Steinerne (als „Gebeinhaus der Natur“<sup>25</sup>) zählt. Die Ästhetik des Erhabenen ist von Beginn an von den unterschiedlichsten Bewältigungsstrategien für dieses innerliche Grauen begleitet.<sup>26</sup> Am nachhaltigsten wirkt Kants idealistische Ästhetik des Erhabenen nach, der das Überwältigende der erhabenen Erfahrung auf das Sinnliche beschränkt sieht, während sich der Mensch demgegenüber durch seinen Intellekt über den Schrecken hinwegsetzen und so das sinnlich inkommensurable Außen mit dem moralischen Gesetz „in mir“ vereinen könne.<sup>27</sup> „Kants Ästhetik ist über das Erhabene doch immer – erhaben“.<sup>28</sup> Doch interessieren in Bezug auf das Thema der vorliegenden Arbeit weniger die Wege und Mittel, mit denen das Erhabene als existenzielle Über-

<sup>24</sup> Böhme: ‚*Berg*‘, S. 55.

<sup>25</sup> Ebd., S. 57.

<sup>26</sup> Das Schreckliche der Natur deutet die Physikotheologie als „Hinführung zu Gott“ (Graubner: ‚*Erhaben*‘, S. 491). Dem Hochgebirge beispielsweise unterstellt man im 18. Jahrhundert physikotheologisch eine göttliche Intention, so zu lesen in Dieter und Ruth Groh: *Von den schrecklichen zu den schönen und erhabenen Bergen. Zur Entstehung ästhetischer Naturerfahrung*, in: dies.: *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1996, S. 92–149, hier S. 100f., zudem wird es wissenschaftlich in Mineralogie, Montan- und Metallurgietechnik domestiziert. Vgl. Hartmut Böhme: *Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremdesten“*, in: Pries (Hg.): *Das Erhabene*, S. 119–141, hier S. 130f.

<sup>27</sup> Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, in: ders.: *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 4, Wiesbaden 1957, S. 103–302 [A 288], S. 300. Die erhabene Erschütterung, so Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a. M. 1991, S. 110, betrifft bei Kant „nur das sinnliche Vermögen, nicht aber das vernünftige Selbst des Menschen.“ Vgl. ebenso Hartmut Böhme: *Das Steinerne*, S. 119–141. „Die Angst beherrschen: das eben meint das Kantische Programm“ (ebd., S. 123). Vgl. zu dieser kritischen Auseinandersetzung mit Kants Definition des Erhabenen auch Hoffmann: *Konfigurationen des Erhabenen*, S. 21–28 („Immanuel Kant. Von der Überwältigung zur Bewältigung“).

<sup>28</sup> Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 110.

forderung menschlicher Sinneskapazitäten anthropologisch wie ästhetisch gefügig gemacht wird. Zu diesen Strategien zählt sicherlich auch die Einverleibung des Anorganischen in das Organische als Teil eines Prozesses der „Zivilisierung des Steinernen“, denn hier, so Hartmut Böhme, „ist das Drohend-Großartige, das Amorph-Übermächtige verfriedlicht“.<sup>29</sup> Vielmehr geht es um solche ästhetischen Momente, in denen die Begrenztheit menschlicher Kompensationsstrategien eingesehen und die „bei Kant abgedrängte Erfahrung des überwältigend Erhabenen als des Außermenschlichen“ wieder in den Vordergrund tritt.<sup>30</sup> Es handelt sich hier um die in Martin Seels *Ästhetik der Natur* als „Extremfall“ geschilderte Erscheinungsform des ästhetisch Erhabenen als „erhabene Nacht der Indifferenz“, in der keine Korrespondenz zwischen der inneren und der äußeren Natur hergestellt werden kann und „die inkommensurable Natur als Ausdruck eines Seins in kosmischer Fremde“ erscheint, zu der das Leben „keine Entsprechung zu finden vermag“.<sup>31</sup> Man kann darüber streiten, ob hier überhaupt noch von einem ästhetischen Lusteffekt, der *per definitionem* mit dem Schrecken des Erhabenen verbunden wird, gesprochen werden kann – mit Adorno lässt sich dieser wohl ehestens in einem „Gefühl des Standhaltens“ finden, das die Kunst vermittelt.<sup>32</sup>

Diese Deutung des Erhabenen scheint allerdings weit von den wesentlichen Antrieben der Dichtung Rilkes entfernt, der gemeinhin nicht als ein Dichter des Anorganischen gilt. Seine Bildwelt ist nicht von der toten, sondern vielmehr von der lebendigen Natur bestimmt, von Frucht und Kern, Baum und Panther, von Treiben, Wachsen und Verwelken, vom Zyklus der Jahreszeiten und vom Kreislauf des organischen Lebens, der als poetisches Telos in seinem Werk oftmals in weitere Räume und Zeiten vordringt als das begrenzte, endliche Einzelwesen. Auch seine spätestens seit dem *Stunden-Buch* „selbstgestellte Aufgabe, den Tod zu deuten“,<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Böhme: *Das Steinerner*, S. 130.

<sup>30</sup> Graubner: ‚*Erhaben*‘, S. 492.

<sup>31</sup> Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 110.

<sup>32</sup> Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 31, vgl. Martin Welsch: *Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen*, in: Pries (Hg.): *Das Erhabene*, S. 185-213.

<sup>33</sup> Wolfgang Braungart: ‚*Das Stunden-Buch*‘, in: Manfred Engel (Hg.): *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart / Weimar 2004, S. 216-227, hier S. 220.

geht dieses Jenseits des Lebendigen vom Organischen her an: der Tod wachse in uns wie „die Frucht, um die sich alles dreht.“<sup>34</sup> Bis in sein spätestes Werk artikuliert sich diese Sehnsucht nach dem großen Zusammenhang der Gegensätze von Leben und Tod, Endlichkeit und Unendlichkeit, Innen und Außen.<sup>35</sup> Das Anorganische als das Leblose, Kalte, Steinerne und Widerständige dagegen, das Paul Celans Gedichtlandschaften prägt, scheint von Rilkes monistischer Ästhetik, Rilkes „Poetics of Becoming“<sup>36</sup> meilenweit entfernt, und entsprechend selten fällt der Blick der Forschung auf diesen Aspekt seines Werks.<sup>37</sup> Der Kern von Rilkes poetischem Streben ist, wie er 1914 an Andreas-Salomé schreibt, „für einen Augenblick

<sup>34</sup> *Das Stunden-Buch* (KA 1: 236). Zur organologisch-monistischen Affinität Rilkes vgl. unter anderen Riedel: *Homo natura*, S. 196-208; Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Tübingen 1993, S. 308-318, die insbesondere auf „die Erfahrung des überindividuellen Lebens in der Erfahrung des Todes“ hinweist (ebd., S. 310), wie sie in dem genannten Zitat auch die Einbettung des Todes ins Organische unternimmt.

<sup>35</sup> In einem Brief vom 13.11.1925 schreibt Rilke in Bezug auf die *Duineser Elegien* an Witold Hulewicz „*Lebens- und Todesbejahung erweist sich als Eines*“ (B 2: 480). Vgl. seinen Brief vom 14.1.1919 an Adelheid von der Marwitz, „daß die Vergänglichkeit nicht Trennung ist –, denn wir haben sie, vergehend wie wir sind, gemeinsam mit den uns Vergangenen –, und sie und wir sind zugleich einig in einem *Sein*, in dem ebensowenig Trennung denkbar ist [...]. Ja, ich meine, es kann der Geist an keiner Stelle sich so klein machen, daß er nur unser Zeitliches und Jetziges beträfe: wo er uns anbraust, da sind wir Tote und Lebendige in Einem.“ (B 2: 119).

<sup>36</sup> Ben Hutchinson: *Rilke's Poetics of Becoming*, London 2006.

<sup>37</sup> Untersuchungen zum Anorganischen im Werk Rainer Maria Rilkes beschränken sich, sofern überhaupt vorhanden, auf Motivforschung zum Thema Stein und Stern wie etwa Wolfram Grodeck: „*Entstellte Sterne*“: *Gedanken zu Rilkes Astropoetik*, in: Maximilian Bergengrün u. a. (Hg.): *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2006, S. 39-53; Caroline Torra-Mattenklott: *Das Sternbild als „Pathosformel“*. *Zur Poetik der Abstraktion in Rilkes zehnter Duineser Elegie*, a. a. O., S. 191-208, oder Karin Wawrzynek: *Die Bedeutung und Funktion der Symbole am Beispiel der Einhorn-, Rosen- und Steinsymbolik im lyrischen Werk Rainer Maria Rilkes*, in: *Studia Niemcoznawcze* 36 (2007), S. 445-458. Forschung, die im Rahmen von Einzelinterpretationen Aspekte der elementaren Metaphorik Rilkes aufgreift, wird in den Gedichtanalysen behandelt.

die ganze Welt“ – einschließlich des Toten – „zum Innenraum [zu] machen“.<sup>38</sup> Rilkes Ideal der poetischen Grenzüberschreitung zwischen Innen und Außen zieht sich durch sein gesamtes Werk, anfangs als von Andreas-Salomé beeinflusster „lyrischer Ozeanismus“, später als „sentimentalisches Ideal“ wie in den *Duineser Elegien*.<sup>39</sup> Im Bildfeld des Schwingens, Strömens und Fließens „usurpiert das einzelne Bewußtsein den kosmischen Raum“,<sup>40</sup> indem es, wie beispielsweise in *Erlebnis* (1913), durch innere Schwingungen die Verbindung zur organischen, elementaren und kosmischen Welt aufnimmt.<sup>41</sup>

Doch ist Rilke nicht immer gleich Rilke. Anders als Celan mit seiner poetologisch reflektierten Konsequenz lässt sich Rilkes Werk kaum systematisch erfassen. Wie schon häufig in der Rilkeforschung – mitunter frustriert – festgestellt, ist sein Werk in seiner „Vielgesichtigkeit und Widersprüchlichkeit“ nicht „mit einem geschlossenen Denk-System in Deckung zu bringen“.<sup>42</sup> Man könne „nie gefahrlos vom Einzelnen auf das Ganze schließen“.<sup>43</sup> Ein „Nebeneinander unterschiedlichster ästhetischer

<sup>38</sup> Brief Rilkes vom 20.2.1914 an Andreas-Salomé (LAS 315). In diesem Streben nach einer „ganze[n] Welt“ steht er insbesondere der Willensphilosophie Schopenhauers nahe. Vgl. dazu Riedel: *Homo natura*, S. 196-208. Rilke hat Schopenhauer nachweislich bereits früh gelesen, vgl. August Stahl: „*ein paar Seiten Schopenhauer*“ – Überlegungen zu Rilkes Schopenhauer-Lektüre und deren Folgen, in: Schopenhauer-Jahrbuch 69 (1988), S. 569-582 und 70 (1989), S. 174-187.

<sup>39</sup> Vgl. dazu Riedel: *Homo natura*, S. 196-208, Zitate S. 199 und 205.

<sup>40</sup> Anthony Stephens: *Nacht, Mensch und Engel. Rainer Maria Rilkes Gedichte an die Nacht*, Frankfurt a. M. 1978, S. 209f.

<sup>41</sup> Vgl. Kap. II.2.2.

<sup>42</sup> Sascha Löwenstein: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884-1906)*, Würzburg 2004, S. 34f.

<sup>43</sup> Ulrich Fülleborn: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes*, Heidelberg 1973, S. 88. Zum *Lied vom Meer*, S. 44. Diesbezüglich gilt ebenso die Beobachtung von Engel (Hg.): *Rilke Handbuch*, S. 175ff., dass Rilkes Werk durch Rückbezüge auf frühere, scheinbar abgetane Werkphasen eine chronologische Deutung immer wieder unterläuft. Vgl. dazu u. a. auch Ulrich Fülleborn: *Rilke – ein Dichter der Zukunft*, in: Vera Hauschild (Hg.): *Rilke heute*. Bd. 3: *Der Ort des Dichters in der Moderne*, Frankfurt a. M. 1997, S. 7-14, sowie Peter Por: *Rilke zwischen Mosès, Cézanne, Newton und Klee*, in: *Blätter der Rilke-*

Konzepte“ sei geradezu „charakteristisch für Rilke“.<sup>44</sup> Ein Grund mehr, sich seinem Werk induktiv durch Einzelinterpretationen zu nähern.

Einen besonders auffälligen Widerspruch in Rilkes Werk weist das für die Fragestellung dieser Arbeit zentrale Verhältnis von Innen und Außen auf. Als „Konflikt zweier einander ganz entgegengesetzter Haltungen“ ist dieser Widerspruch von Antony Stephens bereits in den siebziger Jahren mehrfach hervorgehoben worden, der festhält, dass neben der Idee des ‚Weltinnenraums‘ als eines ganzheitlich orientierten Ich- und Welt-Verhältnisses „eine vollentwickelte Theorie des geteilten Ich“ bei Rilke zu finden sei.<sup>45</sup> In anderen Worten: die Zielrichtung seines organischen Monismus – das poetische Über-sich-Hinauswachsen in weitere Räume und Zeiten jenseits der organischen Lebenssphäre – schließt bei Rilke das Gegenteil nicht aus, indem er in allerdings weitaus weniger Passagen seines Werkes die unvereinbare Gegenüberstellung von Lebendigem und Totem konstatiert. Stephens nimmt diesbezüglich die sogenannte Krisenzeit Rilkes Anfang der zehner Jahre in den Blick, doch werden die in den folgenden Kapiteln untersuchten Gedichte zeigen, dass sich dieser Gegensatz zwischen monistisch-mystischer und dualistischer Weltsicht im gesamten Werk findet, ja mitunter sogar in ein und demselben Gedicht.<sup>46</sup> Marcel

*Gesellschaft* 30 (2010), S. 261-278, hier S. 270: „Die Kenner von Rilkes sonderbarer schöpferischer Logik werden es nicht erstaunlich finden, daß man den Ansatz zu dieser Konstruktion rückwirkend von den Anfängen des Werks an entdeckt“.

<sup>44</sup> So Torsten Hoffmann in seinem sehr lesenswerten *Nachwort zu R. M. Rilke: Schriften zur Literatur und Kunst*, Stuttgart 2009, S. 228-254, hier S. 239.

<sup>45</sup> Anthony Stephens: *Rilkes Essay ‚Puppen‘ und das Problem des geteilten Ich*, in: Käte Hamburger (Hg.): *Rilke in neuer Sicht*, Stuttgart 1971, S. 159-172, hier S. 159, vgl. ebd., S. 168: „Rilkes Denken weist hier in der Tat keine einlinige Entwicklung auf.“ Vgl. ders.: *Nacht, Mensch und Engel. Rainer Maria Rilkes Gedichte an die Nacht*, Frankfurt a. M. 1978, S. 193ff. Wichtige Beiträge zu Rilkes Krisen monistischen Denkens versammelt der Band von Brittnacher u. a. (Hg.): *Poetik der Krise*.

<sup>46</sup> Statt von Wendungen Rilkes in seinem Werk zu reden wie etwa „um 1900“ oder „um 1914“, sieht Winfried Eckel: *Wendung. Zum Prozess der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*, Würzburg 1994, S. 130, eher eine permanente Bewegung der „Umkehr, die immer wieder und stets noch bevorsteht, die historisch gar nicht fixierbar ist.“

Kunz weist darauf hin, dass sich Rilkes poetische Landschaft in zwei kontrastierende Erfahrungen teilt: „Entweder ist sie ausgeströmtes Ich oder Gegenform zum Ich.“<sup>47</sup> Neben das „von Auflösung bedrohte tritt das in konträre Hälften geteilte Ich“, und diese Erfahrungen sind voneinander zu unterscheiden,<sup>48</sup> ja sie laufen sogar „aneinander vorbei“.<sup>49</sup>

Letzteres wird insbesondere dann anschaulich, wenn Rilke anstelle des Wassers oder der Luft Bildfelder des Anorganischen als elementares Gegenüber wählt.<sup>50</sup> Für das Anorganische gilt in hohem Maße, was Erich Heller über Rilke schreibt: „Auf sein Gebot reist die Seele [...]; doch kommt sie an einem Orte an, wo zu sein sie nie begehrte.“<sup>51</sup> Es ist eben ein Unterschied, ob das Unermessliche in der ästhetischen Erfahrung als unaufhörliches Strömen begegnet oder ob es in der Präsenz anorganischen Gesteins gegenübersteht. Löst die erste als Todeserfahrung noch die erhabene Angstlust aus, weil sie wie das nietzscheanische Dionysische das Grauen über die eigene Auflösung mit dem Entzücken eines Empfindens

<sup>47</sup> Marcel Kunz: *Narziss. Untersuchungen zum Werk Rainer Maria Rilkes*, Bonn 1970, S. 123.

<sup>48</sup> Stephens: *Nacht, Mensch und Engel*, S. 208, zu dem Gedicht *Hinhalten will ich mich*.

<sup>49</sup> Fülleborn: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes*, S. 88. Zum *Lied vom Meer*, S. 146, vermerkt „zwei Richtungen [...], in die Rilke selber weist, wenn er erstens von sich aus in mehrfachen Ansätzen um *Überwindung*, Vertiefung oder Sprengung *seiner Subjektivität* ringt und zweitens wieder ein Betroffen- und *Übertroffensein durch mehr als Ichhaftes* bezeugt, durch [...] alles Geschehen, das den Menschen wesentlich angeht. Aber merkwürdig: die beiden Bewegungen vom Ich weg und die auf das Ich zu, laufen aneinander vorbei.“

<sup>50</sup> Vgl. Böhme: *Das Steinerne*, S. 128. Das Anorganische, ein chemiewissenschaftlicher Neologismus aus dem frühen 19. Jahrhundert, wird gerade dadurch definiert, dass es leblos ist und aus ihm aufgrund der fehlenden Kohlenstoffverbindungen auch kein Leben entstehen kann. Zur Jahrhundertwende definiert das *Brockhaus Konversationslexikon*, Leipzig 1894-96, Bd. 1, S. 666: „Anorganisch oder unorganisch nennt man in der Naturwissenschaft im allgemeinen die dem Mineralreiche angehörnden oder aus mineralischen Stoffen sich unmittelbar ableitenden Körper, im Gegensatz zu den organischen oder den aus dem Pflanzen- oder Tierreiche herstammenden Stoffen.“

<sup>51</sup> Erich Heller: *Rilke und Nietzsche*, in: ders.: *Nirgends wird Welt sein als Innen. Versuche über Rilke*, Frankfurt a. M. 1975, S. 73-120, hier S. 117.

der All-Einheit verbindet,<sup>52</sup> so verursacht die Gegenüberstellung von Innen und Außen, von Ich und Tod etwa in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* schlicht nackte Angst. Die „Funktion des Todes“ in diesem Buch Rilkes sei es geradezu, so Monika Fick treffend, die Synthese zwischen Innen und Außen systematisch zu zerstören.<sup>53</sup> Die daraus resultierende plötzliche Konfrontation mit dem „Großen“ lässt sich vom Protagonisten Malte Laurids Brigge nicht assimilieren, sondern erscheint im Sinne von Seel als „Extremfall“ des Erhabenen,<sup>54</sup> wenn das Ich, statt den Tod als höchste Steigerung des Lebens zu bejahen, im erwähnten Sinne des Erhabenen bei Adorno ihm nur noch standzuhalten vermag.<sup>55</sup> „In der Angst manifestiert sich das Prinzip der Grenzziehung am deutlichsten“, so Winfried Eckel in Bezug auf die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. „Wo immer sie begegnet [...], sie ist in einem Angst um das Selbst und Angst vor dem Andern“.<sup>56</sup> Angst ist geradezu ein Anzeiger dafür, dass die ersehnte Einheit poetisch in die Erfahrung des Anderen als Gegenüber umschlagen könnte: „Die Angst [...] zeigt sich als die Kehrseite der monistischen Lebenszuversicht“.<sup>57</sup>

Auf der Spur der Momente, in denen die Einheitsvisionen von Innen- und Außenwelt im Werk Rilkes auseinanderbrechen, ist die Angst eine der zentralen Einbruchschneisen anorganischer Bildgebung, zugleich aber auch eine ästhetisch bewusst gesuchte Entgrenzungserfahrung. Am Beispiel von solchen Schreckensszenarien im frühen Werk wird dies einleitend nachvollzogen (Kap. II). So zeigt Kap. II.1.1, wie die beunruhigende Großstadterfahrung, deren monistische Eingemeindung dem Protagonisten der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* nicht gelingen will und auch den Autor Rilke in Angst und Grauen versetzt, in dem Gedicht *Vielleicht, dass ich durch schwere Berge gehe* als drückende,

<sup>52</sup> In Nietzsches biologisch motivierter Vorstellung des Dionysischen als unaufhörlich Erscheinungen vernichtende, zugleich aber ebenso unaufhörlich schöpferische Bewegung des „Ur-Einen“ (*Geburt der Tragödie*, KSA 1: 39) löst sich das einzelne organische Leben mit seinem Tod in einem größeren Zusammenhang auf, der letztlich seiner eigenen zeitlichen und organischen Verfasstheit verwandt gedacht ist.

<sup>53</sup> Fick: *Sinnenwelt und Weltseele*, S. 312.

<sup>54</sup> Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, S. 110.

<sup>55</sup> Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 31, vgl. Welsch: *Adornos Ästhetik*, S. 185.

<sup>56</sup> Eckel: *Wendung*, S. 72.

<sup>57</sup> Fick: *Sinnenwelt und Weltseele*, S. 318.

dunkle, aber göttliche Gesteinslast der Berge bewusst erbeten und auch erlebt wird. Im Unterschied zu den Vereinigungserfahrungen mit dem Außermenschlichen als Strömung wird das im Gedicht sprechende Ich hier durch das Einholen der steinernen Außenwelt nicht etwa sanft erweitert (wie etwa in *Hinter mir sind dunkle Chöre*, wenn der Atem Gottes in die Brust des Künstlers fährt und diese ausdehnt, KA 4: 169). Vielmehr bedeutet die gesuchte und vollzogene Vereinigung mit dem Numinosen als Berggestein eine existenzielle Grenzerfahrung des Ich, die seine Äußerungsmöglichkeiten auf ein Schreien reduzieren.

Rilke ist bereit, den Grenzgang zum Anorganischen sehr weit zu treiben, indem sein Gedicht nicht nur den Außen-, sondern auch den Innenraum für das Leblose öffnet, dem Ich dadurch seine Lebendigkeit nimmt und ihm eine zunehmende Gleichgültigkeit gegenüber menschlichen Belangen wie Liebe, Zuneigung oder identitätsstiftenden Erinnerungen abverlangt. Wie in Kap. II.1.2 am Beispiel von *Der Gefangene* gezeigt wird, müssen für die Vereinigung mit dem Anorganischen Voraussetzungen auf Seiten des Ich geschaffen werden, die es an die äußerste Grenze des Lebensmöglichen bringen. Um in die Felswände seines Verlieses überzugehen, muss der Gefangene alles aufgeben, woran er hängt und was ihn zum Menschen macht – Gesellschaft, Empfindungen, Gedächtnis und körperliche Eigenrhythmik –, bis das sprechende Ich ganz verschwindet und nur noch als kleinstmögliche Lebensgröße angesprochen wird („Und du lebst doch“, KA 1: 469). Der Anspruch der Vereinigung von Innen- und Außenwelt kann in Bezug auf das Steinerner offenbar nur auf Kosten der menschlichen Züge eines individuellen Ich eingelöst werden, und es bleibt hier letztlich fraglich, ob sie im Gedicht überhaupt zu leisten ist.

In *Heimkehr, wohin* (Kap. II.3.1) wird diese Annäherung an das Leblose von innen her erprobt. Es handelt sich um ein Widmungsgedicht für André Gide und bezieht sich auf dessen Drama *Retour de l'enfant prodigue*. Anders als der biblische verlorene Sohn strebt dieser bei Gide gerade fort von aller menschlichen Liebe und gewinnt in Rilkes Deutung dann eine allumfassende innere Teilnahmslosigkeit, die die äußere Umgebung des ihm aus seiner Zeit als Hirte vertrauten anorganischen Felsgesteins nun auch in seinem Inneren spiegelt.<sup>58</sup> Entgegen dem naheliegenden Verständnis von ‚Herz‘ bedeutet Rilkes zeitgleiche poetische Aufforderung:

<sup>58</sup> Diesen Aspekt thematisiert Böhme: *Das Steinerner*, S. 136ff., bereits mit

„tue nun Herz-Werk“<sup>59</sup> für das Ich in diesem Fall, sich gegenüber den Nächsten die Teilnahmslosigkeit des Anorganischen anzueignen und dem eigenen Herzen eine „innige Indifferenz“ anzutrainieren.<sup>60</sup> Damit geht eine Entmenschlichung einher, die hier weniger als leidvolle Erfahrung eines Ich nachvollzogen wird, sondern als poetisches Programm zu verstehen ist. Rüdiger Görner beschreibt dies als Rilkes Anforderung, „das menschliche Empfinden [...] zu entherzen“.<sup>61</sup>

Selten hat Rilke die Grenze zwischen Innen und Außen so unüberwindlich dargestellt und zudem theoretisch reflektiert wie in seinem Artikel *Puppen* vom Frühjahr 1914, auf den Stephens diesbezüglich mehrfach hingewiesen hat und dem er Rilkes Metempsychose in *Erlebnis* ge-

Bezug auf Novalis: „Das Erhabene wirkt versteinern“ (ebd., S. 136) bzw. „Der Fels wird zum Du, der Mensch zum Fels“ (ebd., S. 137). Beinahe dieselbe Formulierung findet sich in Rilkes *Heimkehr: wohin* („Zum nächsten Stein zu sagen: | Du bist jetzt ich; ich aber bin der Stein“, KA 2: 115).

<sup>59</sup> *Wendung* (KA 2: 102).

<sup>60</sup> Zitat aus der Erzählung vom verlorenen Sohn in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (KA 3: 629). Vgl. „ich aber bin der Stein“ aus *Heimkehr, wohin* (KA 2: 115). Eine ähnlich problematische Ambivalenz wie hier in Bezug auf das Antrainieren einer inneren Gleichgültigkeit gegenüber den Nächsten lässt sich in Bezug auf Rilkes Idealisierung des Opfers erkennen, aufgezeigt von Hans Richard Brittnacher: *Poesie des Verzichtes. Rilkes Alkestis*, in: ders. u. a. (Hg.): *Poetik der Krise. Rilkes Rettung der Dinge in den ‚Weltinnenraum‘*, Würzburg 2000, S. 23-40. Schon in *Vielleicht, daß ich durch schwere Berge gehe* wird das Ich angesichts der steinernen Nähe Gottes zum Erzgang (Kap. II.1.1). Vgl.: „daß ich durch schwere Berge gehe | in harten Adern, wie ein Erz allein“ (KA 1: 233). Böhme: *Das Steinerne*, S. 139, weist auf diesen Prozess der inneren Versteinering als einer „dezentrierenden, die Einheit des Selbstbewußtseins unterlaufenden Bewegung der nach innen wachsenden Steinrinde“ als Erscheinungsform des Erhabenen (gegenüber dem „Meerischen“) hin. Vgl. die Kontextualisierung der poetischen Rede vom ‚kalten Herzen‘ von der Romantik bis hin zu Celan bei Manfred Frank: *Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext*, in: *Das kalte Herz und andere Texte der Romantik*, Frankfurt a. M. 1978, S. 233-356, hier 352: „Der Eisgürtel der modernen Seelen-Arktis wächst, bis er sich eng ums Herz gelegt hat“.

<sup>61</sup> Rüdiger Görner: *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*, Wien 2004, S. 176.

genüberstellt. Unverkennbar hervorgegangen aus der Auseinandersetzung Lou Andreas-Salomés mit der Psychoanalyse thematisiert Rilke in diesem Artikel die frühkindliche Entwicklung des Ich-Bewusstseins. Die „individuelle Existenz beinhaltet hier zunächst die Notwendigkeit einer Abtrennung des Ich von seiner Umwelt“, so Stephens.<sup>62</sup> Was in *Erlebnis* ebenso wie im Konzept eines „Weltinnenraums“ ausgespart bleibe, „jene negativen Möglichkeiten des Subjekt-Objekt-Verhältnisses“ im Sinne einer Unvereinbarkeit, das trete hier in den Vordergrund.<sup>63</sup> Weniger ins Blickfeld der Forschung geraten ist die Tatsache, dass in der Diskussion dieses Rilke-Textes und seines Gedichts *Narziss* im Briefwechsel mit Andreas-Salomé diese individuelle Erfahrung eines unumkehrbaren Auseinandertretens von Innen- und Außenwelt als „Aufstoßen auf das Anorganische“ bezeichnet wird (vgl. Kap. II.3.1).<sup>64</sup> In Gestalt der Puppe, die als heißgeliebte Erweiterung des Ich in den Armen des Kindes plötzlich als das Leblose erscheint, das sie ist, markiert Rilke den Bruch mit dem frühkindlichen Einheitsgefühl als Erfahrung des fundamentalen Gegensatzes zwischen Lebendigem und Totem. Zu Recht verbindet Andreas-Salomé in ihrer Reaktion das kindliche Erleben in *Puppen*, plötzlich einen „grausige[n] Fremdkörper“, eine „Wasserleiche“ in den Händen zu halten (KA 4: 687), mit Rilkes Gedicht *Narziß* von 1913, der in seinem zurückgeworfenen Spiegelbild „nichts, als Gleichmut überstürzter Steine“ erblickt (KA 2: 56). Hier treten das lebendige, für alle Sinneserfahrungen offene Gefühl und das leblose Außen (der Gleichmut der Steine), das Rilke in seinem Werk fortwährend zu verbinden sucht, schroff auseinander, und das diese Erfahrung begleitende Gefühl ist die Angst, eine Verbindung auch niemals (wieder) herstellen zu können – eben ein „Aufstoßen auf das Anorganische“, wie Andreas-Salomé konstatiert.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Stephens: *Rilkes Essay ‚Puppen‘*, S. 165.

<sup>63</sup> Stephens: *Nacht, Mensch und Engel*, S. 193.

<sup>64</sup> Brief Andreas-Salomés an Rilke vom 27.6.1914 (LAS 335).

<sup>65</sup> *Lass dir, daß Kindheit war* (letzte Stufe des Entwurfs), SW II: 458f.: „Aber die Angst! [...] die raschen Verdachte, es würde | immer ein Teil nur später ergreiflich sein [...] nicht einmal | alle verbindbar [...]“. Sowohl im Aufsatz *Puppen* wie auch in seinem weiteren Werk neutralisiert Rilke diese Erfahrung wiederum – vornehmlich durch die Zwischeninstanz des Engels in der *Vierten Elegie* Vgl. Ruth Hermann: *Im Zwischenraum zwischen Welt und Spielzeug. Eine Poetik der Kindheit bei Rilke*, Würzburg 2002, S. 129: „uns fügt er [der

Es gibt ein spätes Gedicht, in dem Rilke diese Problematik erneut reflektiert, das unter seinen hier behandelten Gedichten Celan sicherlich am nächsten steht. Das in französischer Sprache verfasste *Cimetière à Flaach* von 1921 fungiert entsprechend als Überleitung zwischen dem Rilke- und Celan-Teil dieser Arbeit (Kap. II.4.1). In diesem Gedicht erscheint das Steinernerne als eine anorganisch-leblose Präsenz, die vollkommen von allen Lebensprozessen abgetrennt bleibt und dennoch mitten im Leben vor Augen tritt. Der Kreislauf des Lebens läuft unverbunden neben diesem Steinernen einher; alle in Rilkes Werk geschaffenen Brücken, Zonen und Figuren des Übergangs zwischen Leben und Tod sind aus diesem Gedicht verschwunden. Losgelöst vom biologisch-dionysischen Paradigma des frühen Nietzsche, nach dem die Vernichtung des einzelnen Lebens immerhin noch als unausweichliche Folge der unaufhörlichen Schaffenskraft der Natur erscheint, werden hier in Gestalt des Steinernen alle Seile zwischen Lebendem und Totem gekappt. In diesem lyrischen Augenblick zeigt sich der Anteil der auf Celan vorausweisenden ästhetischen Anthropologie Rilkes besonders deutlich. Der Schrecken erregende Grabstein in *Cimetière à Flaach* wirkt nämlich deshalb so schrecklich, weil er vom Menschen aus dem Naturzusammenhang des Gebirges herausgerissen wurde. Erst als isolierter, menschengeschaffener Grabstein verkörpert er dauerhaft das Grauen des Todes, den die Leichen unter ihm schon längst überwunden haben, indem sie sich unabhängig vom über ihnen stehenden Stein im Naturzusammenhang auflösen. In solchen Momenten liegt der im Anorganischen verkörperte erhabene Schrecken nicht auf der „andere[n] Seite der Natur“ wie in *Erlebnis* (KA 4: 667), sondern vielmehr auf der Seite des Menschen. Er ist es, der dem Toten in Gestalt des von ihm aus allen natürlichen Kontexten gelösten Steins ein verstörendes Denkmal setzt.

Angesichts solcher Momente in Rilkes Lyrik scheint eine theoretische Anbindung an das ästhetisch Erhabene insofern legitim, als sie sich als Fortentwicklung einer Spur betrachten lässt, die Böhme in Bezug auf die Zeit der Aufklärung und der Romantik gelegt hat. In Auseinandersetzung

Engel] wieder zusammen, was wir entzweien“. Vgl. Stephens: *Rilkes Essay ‚Puppen‘*, S. 167. Eine ähnliche Neutralisierung des Schreckens geschieht in Bezug auf Narziß, der im gleichnamigen Gedicht von 1913 auf die Teilnahmslosigkeit des Anorganischen stößt, im Orpheus-Sonett aber als „der klare gelöste Narziß“ das Spiegelstadium aufhebt. Vgl. dazu Kunz: *Narziss*, S. 42.

mit Kants idealistischer Lösung des Problems des Erhabenen schreibt Böhme, dass das „Steinerne, als das dem Menschen Fremdeste“, eine „Dimension des Erhabenen erschließe“, die „nicht mehr im Sinne der Kantischen überlegenen Selbsterhaltung, sondern der Selbstbegrenzung und der Anerkennung des Anderen“ zu verstehen ist.<sup>66</sup> Diese Dimension des Erhabenen ist Ausgangspunkt einer literarischen Gegengeschichte zum philosophisch Erhabenen in der Nachfolge Kants, die im 20. Jahrhundert nicht zuletzt mit Rilkes und Celans Grenzgängen zum Anorganischen weitergeführt wird. Diese Gegengeschichte sucht die sinnliche Konfrontation mit dem Anderen in Gestalt des Anorganischen als unheimliches und inkommensurables Gegenüber, das als Lebloses und Unmenschliches nicht nur die eigenen Grenzen, sondern die Grenzen des Menschen wie auch des Menschlichen erfahrbar macht.

## I.2 Das Gedicht als steinernes Gegenwort bei Celan

Böhmes Hinweis auf die erhabene Wirkung des Steinernen im Sinne einer Konfrontation mit dem ‚Menschenfremdesten‘, das als grundsätzliche Infragestellung des Daseins nicht integriert, sondern nur anerkannt werden kann, ist ein Modell, das sich in Celans poetologischen Notizen zum Anorganischen im Umkreis seiner Büchnerpreisrede wiederfindet:

Der Stein, das Anorganische, Mineralische, ist das [...] dem Menschen Entgegen- und Gegenüberstehende. Der Stein ist das Andere, Außer-menschliche [...].<sup>67</sup>

Der Stein steht hier in seiner undurchdringlichen Solidität für eine Instanz, die als etwas Lebensfremdes dennoch gegenwärtig erfahrbar ist, die trotz ihrer Außermenschlichkeit also kein metaphysisches Jenseits repräsentiert. Die Terminologie des ‚Außermenschlichen‘ in Verbindung mit dem ‚Anderen‘ und dem Anorganischen erscheint in den Notizen auch als Synonym des Toten: „Vom Tode her bestimmt“ sei „das Winterliche,

<sup>66</sup> Böhme: *Das Steinerne*, S. 128.

<sup>67</sup> TCA/M, Nr. 195, S. 98.

Kristallnahe, Anorganische“, das er im Anschluss als „Totenland“ bezeichnet, dem sich der „im Gedicht Sprechende[ ] zuwendet.“<sup>68</sup> Daraus könnte man nun schließen, dass die anorganischen und leblosen Substanzen und Landschaften, denen das sprechende Ich in vielen Gedichten Celans gegenübersteht, die Toten repräsentieren, die auf diese Weise erinnert und mit denen im Gedicht eine Begegnung möglich wird. Diese Lesart schlägt die Studie von Uta Werner vor,<sup>69</sup> in deren Nachfolge die Mehrzahl der motivgeschichtlichen Überlegungen zum Steinernen und Geologischen in Celans dichterischem Kosmos stehen. Darin liegt allerdings ein Problem, das jüngere Studien zu Celan deutlich hervorgehoben haben, insofern diese Lesart die Zeitgebundenheit des Gedichts ignoriert.<sup>70</sup>

Kein Gedicht kann die Toten tatsächlich zurückholen und ihnen etwa das zuvor verwehrte Grab bereiten – auch die Bezeichnung des ‚Totengedenkens‘ ist in Bezug auf Celans Gedichte insofern problematisch.<sup>71</sup> Würde man den Stein in Celans Gedicht in diesem Sinne als Erinnerungsmedium verstehen, dann ignoriert man damit die Tatsache, dass das anorganische

<sup>68</sup> TCA/M, Nr. 203, S. 99: „Vom Tode her bestimmt: das Winterliche, Kristallnahe, Anorganische als Bereich der eigentlichsten Zuwendung des im Gedicht Sprechenden, Menschenland – Totenland.“

<sup>69</sup> Uta Werner: *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, München 1998.

<sup>70</sup> Dies ist der zentrale Punkt der Kritik von Rochelle Tobias und Anja Lemke an Werners (und Szondis) Celan-Interpretation: „the poem cannot be [...] an instantiation of its own utterances, insofar as it, like the very phenomena it represents, is subjekt to time“ (Tobias: *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan*, S. 6); „die Idee des Textgrabs“ drohe „den unüberwindbaren zeitlichen Abstand zwischen dem Versuch der Erinnerung und dem Ereignis [...] zu verwischen“ (Anja Lemke: *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*, München 2002, S. 422).

<sup>71</sup> Die Auffassung von Erinnerung als eine mögliche Vergegenwärtigung des Vergangenen kritisiert schon Lyotard in Bezug auf den Holocaust (Jean-François Lyotard: *Heidegger und ‚die Juden‘*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1988, S. 37). Lyotard befürwortet stattdessen eine Ästhetik des Erhabenen, die das Unsagbare als Unsagbares vor Augen führt (ebd., S. 59). Vgl. die Darstellung der Thesen Lyotards (und kritische Positionen dazu) bei Hoffmann: *Konfigurationen des Erhabenen*, S. 263-265.

„Totenland“<sup>72</sup> bereits in den Notizen Celans im Gedicht etwas „Außermenschliche[s]“ und als solches einen bleibenden Fremdkörper im Erleben des sprechenden Ich darstellt, der gerade nicht durch Erinnerung einholbar ist.<sup>73</sup>

In Celans leblosen Sprachlandschaften wird die Konfrontation eines lebenden Ich mit dem Toten als dem Anderen und Fremden zwar wieder und wieder gesucht,<sup>74</sup> doch bleibt dieses Anorganische als Gegenüber bei Celan „das Inkommensurable“.<sup>75</sup> Die Präsenz der Toten grundiert als Präsenz des Anderen Celans Gedichte, als leblose Gegenwärtigkeit nehmen die Toten werkchronologisch immer mehr poetischen Raum ein, sind dadurch aber für das lebendige Ich in keiner Weise nahbarer geworden. Eine Begegnung zwischen Lebenden und Toten, wie Rilke ihn in seinen Visionen des „Frühtod[s]“<sup>76</sup> oder in Gestalt der Revenants in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* als Zwischenstadium vielfach dichterisch umsetzt, findet sich in Celans Gedichten nicht. Die Forschungsarbeiten zu Celans Rilke-Rezeption haben diese Differenz immer wieder hervorgehoben. Zu Recht schreibt Bernhard Böschenstein, dass „in allen Phasen von Celans Dichten [...] ein antagonistischer Dialog mit Rilke eingeschrieben ist“, denn bei Celan sei „eine Zäsur zwischen Leben und Tod eingetreten, die das Gedicht niemals überspringen kann“.<sup>77</sup>

<sup>72</sup> Wie Anm. 68.

<sup>73</sup> Anja Lemke erinnert zudem daran, dass der tradierte Erinnerungsbegriff in Bezug auf die als Massenvernichtungsmaschinerie intendierte radikale Auslöschung von Menschenleben in der Shoah ungenügend bleiben muss, weil es sich um einen „Versuch der vollkommenen Vernichtung“ handelte, der nicht revidierbar ist – insbesondere nicht durch eine Sprache, die von diesen Vernichtungsprozessen eingefärbt bleibt (Lemke: *Konstellation ohne Sterne*, S. 422). Celan spricht in seiner Bremer Rede von 1958 bekanntlich davon, dass die deutsche Sprache immer mit durch das Geschehene „hindurchgehen“ musste und davon „angereichert“ wurde (GW 3: 186).

<sup>74</sup> „Der Tod [...], seine Allgegenwart im Gedicht. – [...] (der Tod als Du?)“, überlegt er entsprechend in seinen Notizen TCA/M, Nr. 321, S. 116.

<sup>75</sup> Vgl. TCA/M, Nr. 485, S. 141, wo sich Celan in Bezug auf das Gedicht notiert, unterstreicht und nachträglich doppelt am Rand anstreicht: „– das Inkommensurable des Anderen mitsprechen lassen“.

<sup>76</sup> *Zehnte Elegie* (KA 2: 233).

<sup>77</sup> Vgl. Böschenstein: *Celan und Rilke*, S. 217. Scharf wendet sich Celan daher, wie Böschenstein zeigt, gegen die mystisch-monistischen Züge Rilkes.

Ebenso negiert Jean Bollack jede Nähe Celans zu Rilkes poetischen Ausflügen in das Totenreich im Sinne einer Einholung des Toten ins Reich des Organisch-Lebendigen: „Was zugrunde gerichtet wurde, ist nicht mehr. Das Gedicht weiß beides, daß es war und daß es zerstört wurde. Es fällt in den Abgrund des Nichtseins; was aus diesem Abgrund wieder emporsteigt, gehört nicht in die Welt des Natürlichen.“<sup>78</sup> Celans dem eigenen Anspruch nach „dialogisch[e]“ Dichtung<sup>79</sup> wendet sich zwar permanent diesem Gegenüber zu, doch entsteht daraus kein Dialog, weil die Sprache des Anorganischen „nicht für dich und nicht für mich“ gedacht ist, wie sein Prosatext *Gespräch im Gebirg* konstatiert.<sup>80</sup> Die Hinwendung zum Anderen bestimmt das Gedicht insofern auch nicht als Hoffnung auf eine zukünftige Begegnung oder einen prospektiven Austausch mit den Toten wie häufig bei Rilke, sondern sie ist die gegenwärtige Daseinsbestimmung des Gedichts. Es steht keine spekulative Einheitsidee romantischer Prägung hinter Celans Ausrichtung am Anderen, Menschenfremden, die noch die sentimentalischen monistischen Visionen Rilkes einfärbt. Celan verbietet sich diese Art von Trost; der Tod kann in seiner historisch-biographischen Lage keine ganzheitliche Heimkehr bedeuten. Vielmehr steht er für den gewaltsamen Tod, für den Mord als einen schrecklichen und endgültigen Riss, den der (Über)lebende nicht kitten kann, dessen Resultate aber dennoch seine Gegenwart bestimmen. In seiner Auflistung möglicher zeitlicher Ausrichtungen des Gedichts wählt Celan in der Bühnenpreisrede explizit nicht die Zukunft und auch nicht die Vergangenheit,

<sup>78</sup> Bollack: *Rilke in Celans Dichtung*, S. 240.

<sup>79</sup> Bremer Rede (GW 3: 186): „Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein [...]. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu.“

<sup>80</sup> *Gespräch im Gebirg* (GW 3: 170). Mit dieser Lesart des Anorganischen wende ich mich auch gegen Interpretationen von Celans Werk, die sein Gedicht als Raum eines möglichen wechselseitigen Dialogs zwischen Lebenden und Toten lesen. Das so vielfach betonte ‚Dialogische‘ seiner Dichtung ist missverständlich: es bezieht sich nicht auf einen Austausch mit dem angesprochenen Du, sondern auf dieses fremde, andere, leblose Du als eine Richtung, in die sich das Sprechen wendet. Von einer Antwort ist keine Rede: „das Du des Gedichts gibt [...] niemals Antwort“ (TCA/M, Nr. 500, S. 143).

sondern vielmehr „den Akut des Heutigen“.<sup>81</sup> Die romantische Ausrichtung auf das Lebensende aus Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*: „Wo gehen wir denn Hin? – Immer nach Hause“;<sup>82</sup> kommentiert Celan in einer späten Notiz:

Ich nicht! ich hause im Nach, das da geht und geht.<sup>83</sup>

Der Tod als ‚Hingang‘ ist aus Celans Perspektive bereits geschehen und setzt sich gegenwärtig fort.<sup>84</sup> Ihn als Hintertür ins Paradies zu verstehen, wäre aus seinem Blickwinkel geradezu zynisch.<sup>85</sup> Seine Dichtung dreht sich nicht wie Rilkes Werk um Tod und Sterben als angestrebte Erweiterung der Lebensperspektive, sondern um das endgültig Tote, dessen gewaltsames Ende bereits eingetreten ist („ich hause im Nach“), dessen gewaltsame Ablösung vom Lebenden sich aus Sicht des Überlebenden unaufhörlich und schmerzhaft fortsetzt („das da geht und geht“) und dem sich Celans Gedichte als dem „Winterliche[n], Kristallnahe[n], Anorganische[n]“<sup>86</sup> immer wieder öffnen.

Insofern ist die unüberwindliche Trennung von Lebendem und Totem das zentrale, widerstrebige und zugleich konstitutive Moment der Dichtung Celans (vgl. Kap. III). Daher ist es nötig, die hier verfolgte Deutung

<sup>81</sup> *Meridian* (GW 3: 190)

<sup>82</sup> Novalis: *Werke / Briefe. Dokumente*, hg. von Ewald Wasmuth, Bd. 1: *Die Dichtungen*, Heidelberg 1953, S. 188. Aus der Bibliothek Paul Celans. Vgl. den Kommentar von Wiedemann (Celan: *Mikrolithen*, S. 447).

<sup>83</sup> Ebd., Nr. 107, S. 58, wohl von 1969.

<sup>84</sup> Vgl. die gleiche Standortbestimmung Celans bei Bernadette Malinowski: „...den Himmel als Abgrund unter sich“. *Zu einer Poetik des Endes bei Paul Celan*, in: *Germanica* 24 (1999), S. 1-19, S. 3: „Diese Grenzerfahrungen, die historischen Daten des ‚Tausendjährigen Reiches‘ sind der Ort, von dem sich Celans Leben und Werk herschreiben. Seine Poesie und seine Poetik haben ihren Anfang am Ende“ – „Dichtung schreibt sich nach dem Holocaust vom Ende her und bewahrt dieses Ende“ (Malinowski: „...den Himmel als Abgrund unter sich“, S. 4).

<sup>85</sup> Celan macht er diese Haltung früheren Gedichten aber nicht zum Vorwurf. Vgl. TCA/M, Nr. 335, S. 117: „„Überstehn ist alles‘ – das ist in seinem Kontext, einmalig; es ist, wie je das Gedicht, nicht ins Zynische zu übersetzen.“

<sup>86</sup> Wie Anm. 68.

des Anorganischen von Tendenzen der Forschung abzusetzen, die in Celans Dichtung das Tröstungsmoment einer – in der Tradition der Romantik stehenden – angestrebten oder umgesetzten Vereinigung von Organischem und Anorganischem sehen,<sup>87</sup> also die Möglichkeit einer Vereinigung von Lebenden und Toten impliziert. Das Beispiel der Gedichte *Am letzten Tor* und *Der Stein aus dem Meer* (Kap. III.1) zeigt überaus deutlich, dass schon Celans erste Publikationen sich im Zeichen des Anorganischen gegen romantische und monistische ästhetische Strömungen der Jahrhundertwende ebenso wie gegen die tragische Ästhetik Nietzsches in der Rezeption zu Jahrhundertbeginn richten.<sup>88</sup> Einer Einhegung des Todes in den Zyklus der Naturabläufe ebenso wie in religiöse und poetische Traditionen erteilt *Am letzten Tor* eine deutliche Absage (Kap. III.1.1). An die Stelle einer göttlichen, dem Leid zugewandten Instanz tritt ein steinerne Himmel, an die Stelle des poetischen Gesangs die einsame Klage des Kranichs, die – ebenso wenig wie der Schrei der Kraniche in Schillers *Die Kraniche des Ibykus* – die Ermordeten nicht wiedererwecken, sondern den Mord nur anklagen kann. Gegen eine Poetisierung der Vergänglichkeit, die den Tod zyklisch einfriedet, wendet sich auch *Der Stein aus dem Meer* (Kap. III.1.2). Hier rückt der Stein ausdrücklich an die Stelle einer ‚Herzendsichtung‘, die – mit deutlichem Hinweis auf die Lyrik Trakls – sich zwar dem Tod und der Vergänglichkeit zuschrieb, diese aber mit ihrer Herbstmetaphorik wiederum in die Naturzyklen tragisch eingebettet sah.

<sup>87</sup> Schmitz-Emans: *Poesie als Dialog*, S. 23f., sieht – im Gegensatz zum Stein – beispielsweise in Celans „Bild des Wort-Kristalls“ eine Wiederaufnahme romantischer Einheitsutopien: „Celans besonderes Interesse gilt ambivalenten Phänomenen im Zwischenreich zwischen toter Materie und lebendiger Gestalt. Gerade Kristalle signalisieren – nicht erst bei Celan, sondern bereits in der romantischen Literatur – die fließende Grenze zwischen Totem und Lebendigem. [...] – in jedem Fall erinnert kristalline Materie mit ihren pflanzen- oder gar organartigen Strukturen daran, daß es keine definitive Trennung zwischen Totem und Lebendigem gibt.“

<sup>88</sup> Dass sich Celan in dieser Absetzungsbewegung auch gegen seine eigenen poetischen Vorlieben richtet, ist in der Forschung zum frühen Celan bereits hervorgehoben worden. Vgl. Jean Firges: *Der Tod, die Mitgift des Lebens*, in: ders.: *Den Acheron durchquert ich. Einführung in die Lyrik Paul Celans*, Tübingen 1998, S. 63-176, hier S. 64.

Der Stein als neue Dichtung dagegen steht bei Celan wehrhaft gegen solche Einhegungen des Todes in die Naturkreisläufe und muss als solcher verteidigt werden.

Gleichwohl liest z. B. die Studie von Schellenberger-Diederich in Celans Metaphorik des Gesteins eine „Geopoetik“, die sich an die Tradition der Romantik unmittelbar anschließen lasse.<sup>89</sup> Im Wesentlichen sieht sie in der zeitgenössisch kontrovers diskutierten „Geodynamik“, also der Überzeugung von der inneren Erdbewegung der Gesteinsschichten und der geologischen Vorstellung einer permanenten globalen Umverteilung der Stoffe ein für Celans Dichtung bestimmendes „trostspendendes Prinzip“.<sup>90</sup> Eines der Beispiele, an denen sie die Bedeutung dieser geologischen Erkenntnisse bei Celan festmacht, ist die in seiner Büchnerpreisrede zentrale Gestalt der Lucile aus *Dantons Tod*. In der Passage, die sich Celan in seinem Büchner-Exemplar anstreicht,<sup>91</sup> sieht man Lucile nach der Ermordung von Camille vor der Guillotine sitzen und sinnieren:

Der Strom des Lebens müßte stocken [...]. Die Erde müßte eine Wunde bekommen von dem Streich. | Es regt sich Alles [...], das Wasser rinnt und so so Alles weiter bis da, dahin, – nein! es darf nicht geschehen, nein

<sup>89</sup> Schellenberger-Diederich: *Geopoetik*. Wie zuvor schon Uta Werner nimmt sie Celans nachweisliche intensive Studien der Geologie als Schlüssel der Interpretation seiner poetischen Intention, kommt jedoch zu einem anderen Schluss als Werner. Sie hebt die Relevanz hervor, die erdgeschichtliche Formationen und Bewegungen für Celan in seinen Studien der Geologie hatten, indem sie die von ihm gelesenen Werke und Unterstreichungen berücksichtigt. Dies ergibt einen interessanten Abriss der Geologiegeschichte insbesondere auch in ihrer Entwicklung im 20. Jahrhundert (Schellenberger-Diederich: *Geopoetik*, S. 319-328). Doch während Werner: *Textgräber*, ihre Quellenfunde zu Celans geologischen Studien mit detaillierten Interpretationen einzelner seiner Gedichte verbindet und so deren wechselseitige Bezogenheit methodisch überzeugend herausarbeitet, setzt Schellenberger-Diederich die aus der Lektüre Celans gewonnenen Erkenntnisse beispielsweise der geologischen erdgeschichtlichen Bewegung unmittelbar mit dessen poetischen Formationen gleich, ohne dies detailliert am konkreten sprachlichen Erscheinungsbild des jeweiligen Gedichts abzugleichen.

<sup>90</sup> Ebd., S. 301: „Geodynamik als trostspendendes Prinzip“.

<sup>91</sup> Vgl. den Kommentar in KG 833.

– ich will mich auf den Boden setzen und schreien, daß erschrocken Alles stehn bleibt, Alles stockt, sich nichts mehr regt.<sup>92</sup>

Schellenberger kommt nun zu dem Ergebnis, dass Celan – obwohl er „wusste, dass die Hoffnung der Lucile [...] ein Wunsch bleiben wird“ – in seiner Poesie diesen Wunsch Realität werden lasse, indem er die geologisch nachgewiesene „harmonische Dynamik“ der Erde poetisiere, als arbeite wenigstens diese „sanft an einer Art Wiedergutmachung [des Todes, FFG] in Form des Anlagerns neuen Gesteins.“<sup>93</sup> Daraus ergebe sich „ein im Großen und Ganzen tröstliches Weltbild, in dem die form- und gestaltverändernde Wiederkehr der Dinge Prinzip ist und eine totale Auslöschung und Vernichtung von Materie nicht möglich ist.“<sup>94</sup> Für diese Umdeutung des Wunsches der Lucile nach einer Reaktion der Natur und des Weltgeschehens auf den Tod Camilles als eine geologisch motivierte Tröstungsvision bei Celan werden keine Belege angeführt – und sie sind auch nicht zu finden.

Celan nimmt das bei Büchner artikuliert Erleben einer schrecklichen Differenz zwischen dem unumkehrbaren Ende eines individuellen Lebens und dem gleichgültigen Weiterlaufen der Welt, zu dem auch die Naturabläufe gehören, sehr ernst. Dem Wunsch Luciles wird schon bei Büchner nicht stattgegeben: ihr Schreien, das alles zum Stocken bringen will, verhallt ohne Wirkung, die Erde bekommt eben keine Wunde und das Erdgeschehen läuft gleichgültig weiter („Das hilft nichts, da ist noch Alles wie sonst [...], der Wind geht, die Wolken ziehen. – Wir müssen's wohl leiden“<sup>95</sup>).

<sup>92</sup> Georg Büchner: *Dantons Tod*, in: ders.: *Dichtungen*, hg. von Henri Poschmann, Frankfurt a. M. 2006, S. 11-90, hier S. 88.

<sup>93</sup> Schellenberger-Diederich: *Geopoetik*, S. 328. Vgl. ebd., S. 299: „Die Grundvorstellung einer sich stetig weiterentwickelnden Erde mit einer sich permanent in großen Umgestaltungen befindlichen Oberfläche bestimmt ein im Großen und Ganzen tröstliches Weltbild, in dem die form- und gestaltverändernde Wiederkehr der Dinge Prinzip ist und eine totale Auslöschung und Vernichtung von Materie nicht möglich ist.“

<sup>94</sup> Schellenberger-Diederich: *Geopoetik*, S. 328: In Bezug auf die „Menschenvernichtung“ der Juden vermittelte ihm diese „Betrachtung der stofflichen Vorgänge“ der Erde „einen gewissen, allerdings sehr schwachen Trost“.

<sup>95</sup> Büchner: *Dantons Tod*, S. 89. „Wir müssen's wohl leiden“ ist ein Vers aus dem Volklied *Ein Erntelied* aus *Des Knaben Wunderhorn*, das mit „Es ist ein

1967 betont Celan noch einmal das Ausbleiben einer außermenschlichen (der Natur, Gottes) wie auch einer menschlichen Reaktion („die Indifferenz der Geschichte und der Menschen“<sup>96</sup>) auf den gewaltsamen Tod. In *Du liegst im großen Gelausche* heißt es nach der aus der Perspektive der Mörder geschilderten, roh-gleichgültigen Ermordung von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg: „Nichts | stockt“ (KG 316). Bereits in seiner Büchnerpreisrede macht Celan deutlich, dass er sich in seinem Schreiben nach der Ermordung von Millionen Opfern des Nationalsozialismus keinesfalls auf ein „trostspendendes Prinzip“<sup>97</sup> der Natur beruft, das sich schon Lucile nicht zeigen will, vielmehr beruft er sich mit seinen Gedichten auf den zweiten Schrei der Lucile, den sie ausstößt, nachdem eine Reaktion der Außenwelt auf den Tod nach ihrem ersten Schrei ausgeblieben ist: „Es lebe der König!“<sup>98</sup> Für Celan liegt die Bedeutung dieses Schreis in seiner Eigenschaft als Anrufung eines Gegenübers. Bevor sie ihren Schrei ausstößt, sitzt sie auf den Stufen der Guillotine und spricht diese an („Du Totenglocke“<sup>99</sup>) – ihr ‚absurder‘ Schrei „Es lebe der König!“ nimmt keine andere Richtung und hat kein anderes Gegenüber als den Tod.<sup>100</sup> Für Celan ist jedoch die Ausrichtung ihres Schreis das Entscheidende.<sup>101</sup> Denn dieser Schrei bewirkt eben jenes ‚Stocken‘, das von der Natur angesichts des Todes nicht zu erwarten ist. Luciles Ausruf, der zu

Schnitter, der heißt Tod“ beginnt, das Lucile gleich darauf anstimmt (vgl. den Kommentar ebd., S. 583f.) und damit ebenfalls den Tod als die Richtung angibt, auf die das Leben unweigerlich zusteuert.

<sup>96</sup> Peter Szondi: *Celan-Studien*, Frankfurt a. M. 1972, S. 123.

<sup>97</sup> Schellenberger-Diederich: *Geopoetik*, Kap. „Geodynamik als trostspendendes Prinzip“, S. 301ff.

<sup>98</sup> Büchner: *Dantons Tod*, S. 90, bei Celan: *Meridian* (GW 3: 189).

<sup>99</sup> Büchner: *Dantons Tod*, S. 90.

<sup>100</sup> Ruven Karr hat dies als Möglichkeit gedeutet, den anonymen Tod des Massenmords, auf den Celans Büchnerverweise in Bezug auf den Mord an Camille und den Dantonisten überaus deutlich anspielen, in einen individuellen Tod zu verwandeln und dadurch dem Ich wieder eine Stimme zu verleihen. Vgl. dazu Karr: *Die Toten im Gespräch*, S. 39-47.

<sup>101</sup> Celan weist dezidiert darauf hin, dass Sprache für Lucile „Richtung“ ist (GW 3: 194). Dieselbe „Richtung“ des individuellen Todes wird Celan in seiner Rede dann auch für Büchners *Lenz* aufzeigen, wie auch Karr sehr überzeugend argumentiert: „Die ‚Richtung‘ sowohl von Lucile als auch von *Lenz* ist der Tod.“ (Karr: *Die Toten im Gespräch*, S. 44).

ihrem Tod führt, ist insofern nicht Hinnahme des Todes, sondern ein Ausdruck des Widerstands („das Gegenwort, [...] ein Akt der Freiheit“, GW 3: 189) gegen zwei Gewalten, die ein solches Stocken nicht kennen: einerseits die Gewalt des gleichgültigen Laufs der Natur und der Welt und andererseits die Gewalt der dem Tod gegenüber gleichgültigen Rede, mit der Celan die Kunst identifiziert.<sup>102</sup> Wenn man diese Differenz, die Luciles Schrei (und Celans Dichtung) motiviert, durch Einebnung des Todes in geologische Naturabläufe nivelliert, dann verfehlt man die Legitimation der Dichtung Celans als „Gegenwort“.<sup>103</sup>

Wenn die Geologie in dieser Hinsicht nicht als Stichwortgeber für Celans poetische Intention dienen kann, bleibt die Frage offen, warum er ausgerechnet den Stein als dasjenige bezeichnet, das als Gegenüber Menschlichkeit provoziert. In dem Gedicht *Was geschah?* ist der aus dem Berg tretende Stein Auslöser der dichterischen Sprache von Du und Ich (vgl. Kap. III). In der zweiten Strophe steht die Zweisamkeit von Ich und Stein als Zusicherung, dass das Gedicht nicht verstummt: „Wohin gings? Gen Unverklungen. | Mit dem Stein gings, mit uns zwein“ (KG 153). Der Grund für diese Affinität der Dichtung zum Stein lässt sich zwar geologisch deuten, doch in anderer Hinsicht als im Sinne eines „Übergangs“ der Dichtung „ins Anorganische“.<sup>104</sup> Nicht der Stein als Teil einer gigantischen, unermüdlichen und naturhaften Gesamtbewegung der Erdmassen ist für Celan von Interesse, sondern vielmehr zwei dieser Naturbewegung

<sup>102</sup> Automat und Medusenhaupt setzt Celan in eins als „Kunst“ und „Rede“, beispielsweise wenn mit „kunistreiche[n] Worte[n]“ der Freunde Dantons „vom gemeinsamen In-den-Tod-gehen die Rede ist“. Nicht durch diese erstarrte Rede könne man Camilles Tod „als den seinen empfinden“, sondern nur eben in Luciles „Es lebe der König!“ als Dichtung, in der – anders als der Verlauf der Natur – der Atem für einen Moment stockt (als „Atemwende“, GW 3: 195).

<sup>103</sup> Celans Dichtung zielt mit dem „Gegenwort“ gerade auf die Einmaligkeit des Todes für das individuelle Leben, wie Ruven Karr: *Die Toten im Gespräch*, S. 42f., am Beispiel der „Meridian-Poetik“ herausarbeitet, und nicht auf eine ‚tröstliche‘ Eingemeindung des Todes in einen allgemeinen Naturzusammenhang. Dagegen meint Schellenberger-Diederich: *Geopoetik*, S. 321, dass sich anhand der Gesteinsmetaphorik Celans „ein unerschütterlich auf Erinnerung und Wiederkehr abzielendes Weltverständnis ablesen“ lasse.

<sup>104</sup> Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 477.

entgegengesetzte Qualitäten: Zum einen die Fähigkeit des Steins, wie in *Was geschah?* als einzelner aus dem Gesamtzusammenhang der geologischen Masse hervorzutreten, und zum anderen seine Widerstandsfähigkeit gegen die Zeitläufe:

Das Gedicht [...] ist Gestalt gewordene Sprache eines Einzelnen, es hat Gegenständlichkeit, Gegenständigkeit, Gegenwärtigkeit, Präsenz. Es steht in die Zeit hinein.<sup>105</sup>

Betrachtet man das Gedicht als sprachlich geschaffene Wirklichkeit, dann repräsentiert es als „Sprache eines Einzelnen“ auch eine Ästhetik des Widerstands gegen den sich über den Einzelnen hinweg wälzenden Lauf der Zeit und der Dinge. Celan vergleicht daher das Gedicht mit einem verirrtten Steinblock, d. h. einem ‚erratischen‘ Stein, der – ganz wie der Grabstein in Rilkes *Cimetière à Flaach* (Kap. II.4.1) – durch erdgeschichtliche Prozesse aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gerissen wurde und sich als Fremder von seiner nächsten Umgebung absetzt: „die einzige Hoffnung: das Gedicht möchte noch einmal, erratisch, da sein“.<sup>106</sup> Ganz ähnlich wie der Stein in Rilkes *Cimetière à Flaach* handelt es sich um einen vom Menschen aus seinen Naturkontexten herausgerissenen Stein, der auch in Celans Gedicht *Le Menhir* als anorganisches Gegenüber auftritt, das sich weder in die Landschaft noch in die Gegenwart einfügen will.<sup>107</sup> Der Stein wird insofern gerade nicht als Naturmaterie aufgefasst, sondern als eine uneingepasste, nicht einzugemeindende Wirklichkeit.<sup>108</sup>

<sup>105</sup> *Die Dichtung Ossip Mandelstamms*, TCA/M, S. 215.

<sup>106</sup> TCA/M, Nr. 187, S. 97.

<sup>107</sup> Vgl. dazu die Einblicke von Helmut Böttiger: *Wie man Gedichte und Landschaften liest. Celan am Meer*, Hamburg 2006, S. 37: „Der Stein ist [...] monumental, ohne weitere Erklärungen. Das Erklärungslose ist es, was einen gefangen hält.“ Vgl. ebd., S. 40: „Dass der künstlich hergerichtete, auf dunkle, vorgeschichtliche Zusammenhänge verweisende Stein als ein menschenähnliches Wesen erscheint, führt in Bereiche, die sich den gewohnten Vorstellungen entziehen.“

<sup>108</sup> In dieser Hinsicht setzt sich Celans poetologische Inanspruchnahme des Steins von Nelly Sachs ab, wie die Arbeit von Anita Riede: *Das „Leid-Stein-Trauerspiel“: Zum Wortfeld „Stein“ im lyrischen Kontext in Nelly Sachs‘ ‚Fahrt ins Staublose‘ mit einem Exkurs zu Paul Celans ‚Engführung‘*, Berlin

Diese Widerständigkeit sieht Celan auch als rezeptionsästhetische Herausforderung:

Wer schon durchschaut hat, ehe er wahrnimmt und anschaut, dem erscheint das Gedicht in seiner ganzen – auch im geologischen Sinne zu verstehenden – Mächtigkeit gegenüber, es füllt sich mit dem Dunkel des Dagegenstehenden; ein erratischer Sprachblock, schweigt es dich an. ~~Es wirft dir dein Gerede zurück: bis sich dir der Atem wendet [...]~~<sup>109</sup>

Der Stein widersteht durch seine Materialität der ‚menschlichen‘ Neigung, sofort alles in gewohnte Muster einzuordnen und es damit nicht als anderes wahrzunehmen, weil das Fremde sofort ins Eigene übersetzt wird. Mit einem Wortspiel entlarvt Celan diesen Automatismus der Wahrnehmung: Das Durchschauen nimmt nicht das Phänomen wahr, sondern schaut durch es hindurch.<sup>110</sup> Der menschlichen Wahrnehmungsform eignet – wie der Sprache der Kunst in der Büchnerpreisrede<sup>111</sup> – etwas Abtötendes, indem sie auf Wiederholung als Bestätigung des immer schon Gewohnten und Gewussten aus ist. Auf diese Parallele zur Büchnerpreisrede

2001, gezeigt hat. Bei Nelly Sachs wird das Elementare als das Erlösungsbedürftige gelesen (was nicht immer gelingt). „Der durch diese Motive [Sand, Staub, Stein und Asche] markierte defizitäre Zustand der reinen Materialität, des Seelen- und Erkenntnislosen bedarf der Erlösung, der Verwandlung in eine seelenvolle, durchgeistigte, die bloße Materie übersteigende Daseinsform [...]. Dies betrifft die Elemente, die ganze Erde mit der lyrischen Bewegungsrichtung auf ein naturmagisch-esoterisches Konzept“ (ebd., S. 59). Gegen solche Einordnungen wendet sich Celans Einforderung eines poetisch provozierten ‚Stockens‘ der gegebenen Kreisläufe und Vorgänge, das die Natur gerade nicht leistet und das nur in der Konfrontation mit dem Gedicht als ‚erratischem‘ Stein entsteht, der sich nicht eingemeinden lässt.

<sup>109</sup> TCA/M, Nr. 185, S. 97.

<sup>110</sup> Celan hat dagegen in seinen Notizen wiederholt auf die „Opazität“ des Phänomenalen“ hingewiesen (TCA/M, Nr. 180, S. 96), mit der es seine „Gegenständigkeit“ beweist (TCA/M, Nr. 178, S. 96). Dies lässt sich auf sein Gedicht beziehen: „Im Radio-Interview mit Amichai sprach Celan davon, daß seine Gedichte etwas von der ‚Opazität des Steines‘ haben“, schreibt Israel Chalfen: *Paul Celan in Jerusalem*, in: Ilana Shmueli / Thomas Sparr: Paul Celan – Ilana Shmueli. Briefwechsel, Frankfurt a. M. 2004, S. 149-152, hier S. 150.

<sup>111</sup> *Meridian* (GW 3: 200): „Die Kunst, also auch das Medusenhaupt, der Mechanismus, die Automaten [...] – die Kunst lebt fort.“

weist der durchgestrichene Satz der Notiz hin (Der Sprachblock „~~wirft dir dein Gerede zurück~~“). Das „Gerede“ nimmt auf die Unterhaltung der Freunde Dantons vor ihrem Tod Bezug, von der „ein paar Stimmen [...] finden, daß das alles ‚schon einmal dagewesen und langweilig‘ sei“ (GW 3: 189). Das Gerede weist durch seine Wiederholbarkeit ins Automatische, Anonyme,<sup>112</sup> Lucile dagegen hört keine „Rede“ sondern „Sprache“<sup>113</sup> und ist damit diejenige, die, wie in der Notiz gefordert „wahrnimmt und *anschaut*“ (ebd., Herv. FFG) und dabei gerade nicht „*durchschaut*“, wie es in der zitierten Notiz heißt. Die Tatsache, dass der Stein nicht durchschaubar ist und undurchdringlich bleibt, führt dazu, dass jene bis zur Unkenntlichkeit eingeschliffenen, durch die Sprache des ‚Dritten Reichs‘ diskreditierten Wahrnehmungsmuster zerbrechen und sich damit allererst die Möglichkeit eröffnet, das Andere überhaupt als anders wahrzunehmen.<sup>114</sup>

Dieser Anspruch lässt sich durchaus mit Rilke in Verbindung bringen, der in seinen poetischen Anstrengungen immerfort die gewohnte Wahrnehmung außer Kraft zu setzen sucht, die auch er als tödlich erkennt. In einem seiner frühesten Gedichte, *Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort*, bringt er es auf den Punkt: Die Menschen, die „alles so deutlich“ aussprechen und in die eigenen Kategorien einordnen, sind zum Fürchten – von ihnen heißt es: „Ihr bringt mir alle die Dinge um“ (KA 1: 106). Anders als Celan ist Rilke jedoch auf diese andere, von der alltäglich-

<sup>112</sup> Vgl. Agis Sideras: *Paul Celan und Gottfried Benn. Zwei Poetologien nach 1945*, Würzburg 2005, S. 33, der das „Gerede“ mit Bezug auf Heideggers *Sein und Zeit* (§ 35) bei Celan als eben solches ‚Durchschauen‘ liest: „Das Gerede, das jeder auffassen kann, entbindet nicht nur von der Aufgabe echten Verstehens, sondern bildet eine indifferente Verständlichkeit aus, der nichts mehr verschlossen ist.“

<sup>113</sup> Lucile ist „jemand, der hört und lauscht und schaut ... und dann nicht weiß, wovon die Rede war. Der aber den Sprechenden hört, der ihn ‚sprechen sieht‘, der Sprache wahrgenommen hat und Gestalt“ (*Meridian*, GW 3: 188)

<sup>114</sup> Marlies Janz hat diese Kapazität des Steinernen, das ‚Gerede‘ auszuhebeln, überaus plausibel mit Celans eingefordertem Respekt vor den durch die Sprache der Nationalsozialisten entmenschlichten „krummasigen und mauschelnden und kielkröpfigen Toten von Auschwitz und Treblinka“ (TCA/M, Nr. 394, S. 127) in Verbindung gebracht. Der Stein provoziere „die kritische Reflexion einer falschen Sprache“ (Janz: „*Judendeutsch*“, S. 85).

verallgemeinernden unterschiedene Wahrnehmung aus, um sie durchlässig für eine außermenschliche Instanz (das Andere, Unsägliche) zu machen. Celan dagegen situiert diese außermenschliche Instanz bereits im Gedicht und seiner Sprache selbst:

Gegenständlichkeit, Gegenständigkeit der Gedichte: Anschauung kein Durchschauen –: das Gedicht ist schon das Dahinter<sup>115</sup>

Das Gedicht stellt keine Membran für ein wie auch immer geartetes „Dahinter“ dar wie oft bei Rilke, sondern es ist selbst schon dieses „Dahinter“. Die Hoffnung, die Celan antreibt, richtet sich ganz auf eine sprach- und gedichtimmanente, gegenwärtige Präsenz des Anderen, wie sie etwa in Gestalt des schweigenden, erratischen Sprachblocks zum Ausdruck kommt. Der Schockmoment der Konfrontation mit dem ganz Anderen, Inkommensurablen des Steins ist ein Wiederhall des ästhetisch Erhabenen, der aber bei Celan ganz im Zwischenmenschlichen angesiedelt ist: In der Unfähigkeit, den Anderen dem Eigenen zu assimilieren, und dem Willen, sich dieser Erfahrung – auch in Gestalt der Lektüre eines ‚hermetischen‘ Gedichts – auszusetzen („Hinwendung zu diesem Anderen“), erhält sich eine letzte Hoffnung auf Menschlichkeit.<sup>116</sup>

Eine Bedingung für diesen Respekt vor der Fremdheit des Anderen, des Toten ist, wie gesehen, es wie einen Findling nicht in die vorhandenen organischen oder geologischen Lebenszusammenhänge einbeziehen zu können. Entsprechend lautet die Forderung bereits Mitte der fünfziger Jahre in Celans *Flügelnacht*, die organischen Konnotationen der Sprache zugunsten einer anorganischen Sprache „unsichtbar“ werden zu lassen (Kap. III.2.1). Eine wuchernde und wilde Sprache, die zudem noch viele intertextuelle Anknüpfungspunkte an die poetische Tradition der Naturdichtung enthält wie etwa die Eichendorffs, hat ihre Unschuld verloren („braun“ ist nicht die Farbe der Erde, sondern auch die Farbe der Nazi-Uniformen); sie wird im Laufe des Gedichts durch Wörter substituiert,

<sup>115</sup> TCA/M, Nr. 190, S. 97.

<sup>116</sup> TCA/M, Nr. 240, S. 104f.: „darum ist auch das Gedicht, von seinem Wesen und nicht erst von seiner Thematik her – eine Schule wirklicher Menschlichkeit: es lehrt das Andere als das Andere, d. h. in seinem Anderssein verstehen [...]“.

die dem kargerem Bereich des Anorganischen entnommen sind,<sup>117</sup> indem „Kiesel“, „Kreide“, „Schnee“, und „mehr noch des Weißen“ aneinandergereiht werden.

Allerdings wird in den hier untersuchten Gedichten Celans offensichtlich, dass das Anorganische als Sprachgestalt nicht auf diese poetologische und rezeptionsästhetische Funktion beschränkt ist, die sich in den Notizen aus der Zeit der Büchnerpreisrede hinsichtlich des Steins abzeichnet. Neben diese Identifikationsmöglichkeit von Stein und Gedicht als „erratische“, also individualisierte, in die Zeit stehende leblose Gegeninstanz, die eine individuelle Konfrontation mit dem Toten als dem nicht Kompatiblen provoziert, tritt die weit darüber hinaus gehende Präsenz einer allumfassenden und undifferenzierten Masse des Anorganischen, die der anonymisierten Masse des Toten gleicht.<sup>118</sup> Diese ist nicht identisch mit dem Gedicht, sondern stellt seinen Zielpunkt dar. Bereits in *Am letzten Tor* wird der einzelne Stein von einem versteinerten Himmel überwölbt, zu dem er aufsteigt, ebenso die „Kiesel“ in *Flügelnacht*, die dort zudem noch umgeben sind von „mehr noch des Weißen“ (Kap. III.2.1). Im Lauf des Werks rückt das lebendige, lesende Gegenüber, dessen Wahrnehmung des Anderen das Gedicht provozieren will, immer mehr in den Hintergrund zugunsten eines Gegenübers, das ihm als oben situierte, anorganisch-undifferenzierten Region entgegentritt und dem es sich aussetzt. Diese Region zeigt sich als „Abermals-Helle[s]“ in *Die hellen Steine* (Kap. III.3.1), als kosmische „Blickmasse“ in *Singbarer Rest* (Kap. III.3.2), als alles hinauswirbelnde „Höhe“ in *Wer schlug sich zu dir* (Kap. III.4.1), und schließlich als „Sternhaufen-Blau“ in *Du gleißende* (Kap.

<sup>117</sup> Schmitz-Emans: *Poesie als Dialog*, S. 15 u. ö., weist in vielen Beispielen auf die „Versteinerungen und Zersplitterungen des Wortes bei Celan“ hin.

<sup>118</sup> Beide Erscheinungsformen des Anorganischen als individueller Stein und als Masse lebloser Materie fasst Giuseppe Bevilacqua: *Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien*, aus dem Italienischen übersetzt von Peter Göbens und Marianne Schneider, München 2004, S. 75, in seiner Interpretation von *In den Flüssen* (KG 176) zusammen: „Die ‚Schatten‘ der Verstorbenen [...] sind dasselbe wie die Steine, ‚Stein‘ im Sinne von Grabstein oder träge Materie, taub gegenüber jeder Anrufung oder der Möglichkeit eines Kontaktes, denn sie sind die spurlos verlorenen Toten, die zu etwas nicht differenziertem Unorganischen geworden sind [...].“

III.4.2). Diese anorganischen Instanzen unterscheiden sich ganz wesentlich von der in den Notizen formulierten Idee des Gedichts als eines erratischen Steinblocks, weil ihre Gestalt jede individualisierte Form ausschließt. Doch erweist sich der Stein in den meisten der hier analysierten Gedichten als ansprechbares Du, das zwar nicht antwortet und fremd bleibt, aber doch eine Vermittlungsinstanz in Richtung jener anonymen Todesregion darstellt.

Celan zielt also mit dem Anorganischen auf eine das Individualmenschliche und seine Formen übersteigende Region.<sup>119</sup> Sie kennzeichnet die Richtung, in die seine poetologisch verstandenen Einzelformationen als Steine, Kiesel oder Trabanten streben. Insofern kann man in der Werkchronologie Celans feststellen, dass sich das Gedicht – als Stein – den zeitlos-anorganischen Regionen des kosmischen Raums annähert (*Singbarer Rest*, Kap. III.3.2) und schließlich sogar dort ankommt (*Du gleibende*, Kap. III.4.2). Eine ähnliche Bewegung vollzieht das Kunstwerk bei Rilke, wenn seine Gedichte die gelungene Verbindung von Innen- und Außenraum in Bezug auf das Anorganische feiern. Doch macht der Vergleich gerade dieser Gedichte die historisch bedingte Kluft zwischen Rilkes und Celans anorganischen Todesregionen besonders deutlich.

### I.3 Kunstmetaphysik versus Anthropologie des Steinernen

In *Einmal noch* (Kap. II.3.2) erprobt Rilke erneut die äußerste Annäherung eines Ich an das Außermenschliche im Inneren (als Versteinerung) und Äußeren (als kosmische Leere). Zunächst erlebt das Ich sein steinerne Inneres als Abschnüren des Lebensatems, und diese innere Verfassung spiegelt sich in einem von allem Menschlichen entleerten, dem organisch blühenden Tal gegenübergestellten, „ausgestürzt[en]“ Himmel (KA 2: 117), den man beinahe schon als „Abgrund“ wie in Celans Bühnerpreisrede wahrnehmen kann (GW 3: 195). Doch wandelt sich diese äußerste Grenzerfahrung des eigenen „steinigen Gebiete[s]“ und der damit korrespondierenden kosmischen Leere in den letzten Versen in fließende Tränen, in ein „weinendes Gesicht“. Dadurch wird eine Sprache möglich, die selbst das überindividuelle kosmische Geschehen, die Bewegung der

<sup>119</sup> So denkt Celan in einer Notiz darüber nach, künstlerische Formen eine „Huldigung an die Eigengesetzlichkeit des Anorganischen“ zu nennen und bezeichnet „das Kristalline“ als „Ausbruch aus der Kontingenz“ (TCA/M, Nr. 205, S. 100).

Sterne aufnehmen kann. Damit ist der Weg zu den *Duineser Elegien* vorgezeichnet, die mit ihrer tragenden, das Individuum übersteigenden Bewegung des Schwingens und Strömens die Grenze zwischen Diesseitigem und Jenseitigem porös machen. Rilke hat die beiden Pole des Strömens und des Steinernen am Ende der *Zweiten Elegie* benannt. Böhme bezeichnet sie als „zwei Weisen des Erhabenen“, denen „nicht zu entkommen“ sei: „dem Steinernen und dem Meerischen“,<sup>120</sup> die allerdings hier eine ähnliche Funktion erfüllen.

Fänden auch wir ein reines, verhaltenes, schmales  
Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands  
zwischen Strom und Gestein. Denn das eigene Herz übersteigt uns  
noch immer [...].  
(KA 2: 207)

Rilke verortet „Strom und Gestein“ jenseits des Menschlichen, doch stellt das „eigene Herz“ hier wie in *Heimkehr, wohin* (Kap. II.3.1) ein poetisches Einfallstor für dieses Außermenschliche dar und ermöglicht eine Verbindung zwischen Innen und Außen. Charakteristisch für die Intention der *Duineser Elegien* ist, dass er hier nicht zwischen den beiden elementaren Aggregatzuständen – strömend und steinern – unterscheidet. Einer mystisch-monistischen Vision der Vereinigung mit dem Außermenschlichen kann schließlich sowohl das Ozeanische als auch das Anorganische dienen, sofern man das Problem des sterblichen Ich außer Acht lässt. Dies lässt sich bereits in denjenigen der *Neuen Gedichte* beobachten, die das Steinerne nicht im Erleben eines Ich nachvollziehen wie *Der Gefangene*, sondern steinerne Kunstwerke feiern, die unabhängig von der zeitlichen Gebundenheit des Menschen in Kontakt mit dem unendlichen Raum treten wollen.

Dieser Aspekt der Neigung Rilkes zum Anorganischen schließt an kunstmetaphysische Visionen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts an. Die Affinität zwischen den schöpferischen Produkten des Menschen und der von ewigen Gesetzmäßigkeiten bestimmten Sphäre des Anorganischen ist der Ausgangspunkt einer apollinisch-kristallinen Ästhetik, der

<sup>120</sup> Böhme: *Das Steinerne*, S. 141.