Zeitschrift: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie = Revue philosophique et théologique de Fribourg = Rivista filosofica e teologica di Friburgo = Review of philosophy and theology of Fribourg

Band: 35 (1988)

Heft: 3

Artikel: Die Schriftspur des Anderen : Emmanuel Lévinas als Leser von Paul Celan

Autor: Lesch, Walter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-760808

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

WALTER LESCH

Die Schriftspur des Anderen

Emmanuel Lévinas als Leser von Paul Celan*

«La poésie ne s'impose pas, elle s'expose.»
Paul Celan am 26.3.1969[1]

«Wenn man schon eine Philosophie zum Lesen von Celans Gedichten braucht, könnte man sich auf Celans Schicksalsgefährten E. Lévinas einlassen (...)»[2]. – Diesen Hinweis von Otto Pöggeler möchte ich aufgreifen und exemplarisch an einem Text vertiefen, den Lévinas kurz nach Celans Suizid geschrieben hat. Dabei werden sich tiefgreifende Parallelen zwischen Lévinas' Philosophie und Celans Poetik zeigen, die zum Verständnis der Werke *beider* Autoren von Interesse sind. Zunächst werde ich Lévinas' Kunsttheorie anhand von zwei bislang wenig beachteten Texten aus den späten vierziger Jahren erläutern und zeigen, daß dieser Ansatz auch noch in «Totalité et Infini» seine volle Gültigkeit hat (1). Sodann sollen die wichtigsten Gemeinsamkeiten mit Celans Theorie von Kunst und Dichtung, die er vor allem in seiner Büchner-Preis-Rede «Der Meridian» entfaltet hat, diskutiert werden (2). Und

* Vortrag am 6.12.1987 im «Centre Culturel Saint-Thomas» in Straßburg, anläßlich einer Tagung der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart zu Lévinas' «Totalität und Unendlichkeit», das 1987 in deutscher Übersetzung erschienen ist.

[1] Celans Werke werden zitiert nach der Ausgabe: Gesammelte Werke in fünf Bänden, hg. von B. ALLEMANN und S. REICHERT unter Mitwirkung von R. BÜCHER, Frankfurt a. M. 1983, hier: G. W. III, 181.

[2] O. PÖGGELER, Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans, Freiburg/München 1986, 405 Anm. 10.

schließlich wird zu fragen sein, inwieweit Lévinas' Celan-Interpretation als ein Element des Übergangs zwischen den beiden philosophischen Hauptwerken «Totalité et Infini» und «Autrement qu'être ou au-delà de l'essence» zu verstehen ist (3).

1. *Im Schattenreich der Kunst*

Zur Interpretation der Lyrik Paul Celans wird immer wieder auf Martin Heidegger verwiesen, dessen Interesse an Celan sehr groß war (obwohl er nie über ihn geschrieben hat) und dessen Schriften auch von Celan aufmerksam zur Kenntnis genommen wurden[3]. Dennoch war eine Verständigung zwischen den beiden fast unmöglich, weil bei Celan die Verwundung durch die nationalsozialistische Barbarei zu tief saß, als daß er den Fehltritt jenes Rektors der Freiburger Universität von 1933/34 hätte vergessen können. 1967 kam es zu einer Begegnung in Freiburg und anschließend in Heideggers Hütte in Todtnauberg. Doch Celans Mißtrauen blieb. In dem in Anschluß an die Begegnung geschriebenen Gedicht «Todtnauberg» erwähnt er seine Eintragung in das Hüttenbuch:

«die in das Buch
– wessen Namen nahms auf
vor dem meinen? –
die in dies Buch
geschriebene Zeile von
einer Hoffnung, heute,
auf eines Denkenden
kommendes
Wort
im Herzen»[4]

Der Denker Heidegger hatte geschwiegen. Zum Problem einer Philosophie *nach* Auschwitz ist er seinen Beitrag schuldig geblieben und wird auch aus diesem Grund der Philosoph des 20. Jahrhunderts bleiben, an dem sich die Geister scheiden[5]. Auch Lévinas, der ihn in

[3] Vgl. G. Baumann, Erinnerungen an Paul Celan, Frankfurt a. M. 1986, 58ff., bes. 65.

[4] G. W. II, 255. Aus: «Lichtzwang» (1970).

[5] Die sarkastische Polemik gegen Heidegger in Thomas Bernhards Roman «Alte Meister» (Frankfurt a. M. ³1985, 87ff.) ist eine in der literarischen Fiktion extreme, aber

Freiburg gehört hatte, hat sich an ihm gerieben: «Mon admiration pour Heidegger est surtout une admiration pour *Sein und Zeit*. J'essaie toujours de revivre l'ambiance de ces lectures où 1933 était encore impensable»[6]. Adornos Diktum «Nach Auschwitz gibt es keine Gedichte mehr» mag man zwar *de facto* für widerlegt halten; es ist aber immer noch die eindringlichste Mahnung gegen das Vergessen, das sich mehr und mehr als das stärkste Merkmal unserer «condition postmoderne» herauskristallisiert[7]. Was J. B. Metz als Kriterium zur Beurteilung von Theologie formuliert hat, ließe sich analog auch an die Adresse von Philosophie und Literatur(wissenschaft) richten: «Fragt euch, ob die Theologie, die ihr kennenlernt, so ist, daß sie vor und nach Auschwitz eigentlich die gleiche sein könnte. Wenn ja, dann seid auf der Hut»[8].

Lévinas gehört zu den wenigen herausragenden Philosophen, die sich der Aufgabe eines philosophischen Neubeginns nach der Shoah gestellt haben – mit intellektueller Redlichkeit und aus existentieller Betroffenheit, jedoch in einem sehr zurückhaltenden Ton, der keine emotionale Gereiztheit kennt. Verbitterte Anklage und weinerliches Lamentieren sind ihm fremd. Die Trennung von philosophischem und essayistischem Werk geben seinem Werk eine Noblesse, die heute ihresgleichen sucht. Seine ersten Veröffentlichungen nach dem Krieg zu Fragen der Ästhetik stehen in einem Kontext, der durch die Pariser Existentialismus-Mode vorgeprägt war, und überraschen durch den Ort ihrer Publikation: es sind zwei Aufsätze von 1948 und 1949 in der von Sartre herausgegebenen Zeitschrift «Les Temps Modernes»[9], in der

wichtige Position. Denn das Phänomen Heidegger mit seiner erstaunlichen internationalen Wirkung ist nun einmal untrennbar mit der traumatischen deutschen «Geistesgeschichte» verbunden. Vgl. A. Gethmann-Siefert; O. Pöggeler (Hg.), Heidegger und die praktische Philosophie, Frankfurt a. M. 1988.

[6] Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo, Paris 1984 (= biblio essais 4018) 28. Vgl. A. Peperzak, Einige Thesen zur Heidegger-Kritik von Emmanuel Lévinas, in: A. Gethmann-Siefert; O. Pöggeler, a.a.O. (Anm. 5) 373–389.

[7] Vgl. Postmoderne – Strategien des Vergessens. Ein kritischer Bericht von Burghart Schmidt, Darmstadt/Neuwied 1986.

[8] Jenseits bürgerlicher Religion. Reden über die Zukunft des Christentums, München/Mainz ²1980, 42.

[9] La réalité et son ombre, in: Les Temps Modernes n° 38 (novembre 1948) 769–789; La transcendance des mots. A propos des *Biffures*, de Michel Leiris, in: Les Temps Modernes n° 44 (juin 1949) 1090–1095. Vgl. zur ausführlichen Interpretation dieser Texte: Th. Wiemer, Die Passion des Sagens. Zur Deutung der Sprache bei Emmanuel Lévinas und ihrer Realisierung im philosophischen Diskurs, Freiburg/München 1988, 315 ff.

1947 dessen Programmschrift «Qu'est-ce que la littérature?»[10] erschienen war. Immerhin spricht es für die Offenheit der Redaktion, die beiden Beiträge aufzunehmen, von denen besonders der erste dem Programm einer engagierten Literatur vehement und intelligent widerspricht, was in einem redaktionellen Vorwort auch eigens vermerkt ist[11]. Nebenbei ist daran zu erinnern, daß es Sartre nicht darum ging, Literatur für ein bestimmtes parteipolitisches Programm zu instrumentalisieren, jedenfalls noch nicht in den späten vierziger Jahren. Insofern trifft auch die diesbezügliche Kritik von Lévinas weitgehend ins Leere. Denn auch Sartre behauptet, daß Literatur im Idealfall eine *freie* kommunikative Praxis sei, und kritisiert eine Kunst, die sich ästhetisierend aus der Verantwortung stiehlt, indem sie das selbstreferentielle sprachliche Zeichen zum Fetisch macht. Somit ist sein literaturtheoretisches Programm ein Aufruf, nach 1945 nicht so weiterzumachen, als sei nichts geschehen. Bei all dem bewahrt sich Sartre jedoch ein ungebrochen naives Verhältnis zur Sprache, die in dem, was er «prose» nennt, das Vehikel einer idealen Kommunikationsgemeinschaft sein soll.

Hier denkt Lévinas radikaler, wenn er zunächst *jede* Art künstlerischer Fiktion unter Ideologieverdacht stellt: «Le monde à achever est remplacé par l'achèvement essentiel de son ombre. Ce n'est pas le désintéressement de la contemplation, mais de l'irresponsabilité. Le poète s'exile lui-même de la cité. A ce point de vue la valeur du beau est relative. Il y a quelque chose d'égoïste et de lâche dans la jouissance artistique. Il y a des époques où l'on peut en avoir honte, comme de festoyer en pleine peste»[12]. Übrigens ist diese Bemerkung zur (braunen)

[10] N° 17 (février 1947) – n° 22 (juillet 1947). Erweiterte Ausgabe in: J.-P. Sartre, Situations, II, Paris 1948. Taschenbuchausgabe von «Qu'est-ce que la littérature?» ab 1964: coll. Idées 58. Es wäre eine eigene Studie wert, die parallelen Wege von Sartre und Lévinas (beide Jahrgang 1905), die sich nur selten gekreuzt haben, vergleichend darzustellen. Neben vielen thematischen Berührungspunkten in philosophischen Grundfragen, die freilich meist in diametral entgegengesetzte Antwortversuche mündeten, war v. a. Sartres Solidarität mit dem Staat Israel verbindend. Vgl. zu wichtigen Aspekten eines Dossiers «Lévinas/Sartre»: S. Malka, Lire Lévinas, Paris 1984, 26–37.

[11] A.a.O. (Anm. 9) 769f. «Plus optimiste, Sartre pense que l'art et la littérature peuvent se sauver eux-mêmes s'ils se retrouvent comme parole ou signification vivantes, et que la liberté de l'art a des complices en tout homme. Ou, si l'on veut, plus pessimiste, il ne pense pas que les difficultés de l'action ou de l'expression philosophique soient moindres que celles de la littérature ou de l'art, ni d'un autre ordre. Pour l'un comme pour l'autre, la conscience artiste doit être sauvée d'elle-même, et nous souhaitons qu'E. Lévinas contribue ici même à la réveiller respectueusement.» (770).

[12] A.a.O. (Anm. 9) 787. Weitere Seitenangaben zu diesem Aufsatz sind in meinem Text in Klammern notiert.

Pest der einzige Hinweis im Aufsatz, der sich zeitgeschichtlich deuten läßt. Ansonsten argumentiert Lévinas grundsätzlicher und plädiert für eine *philosophische* Kunstkritik: «Il s'agirait, en effet, de faire intervenir la perspective de la relation avec autrui – sans laquelle l'être ne saurait être dit dans sa réalité, c'est-à-dire dans son temps» (789). Die Dimension der *Zeitlichkeit* ist also ein unterscheidendes Merkmal philosophischer Kritik.

Für unsere Fragestellung ist nun von Interesse, was Lévinas unter *Kunst* versteht. Er äußert sein Befremden über eine Kunst, die erkenntnistheoretische Funktionen übernommen hat. «Là où le langage commun abdique, le poème ou le tableau parle. Ainsi l'œuvre, plus réelle que la réalité, atteste la dignité de l'imagination artistique qui s'érige en savoir de l'absolu» (771). Von der Kunstkritik werde dieses Dogma erhärtet, und zwar gerade weil die Kritik sich parasitär des vermeintlich privilegierten künstlerischen Zugangs zur Wahrheit bediene. «Un fond de réalité, pourtant inaccessible à l'intelligence conceptuelle, devient sa proie. Ou bien la critique se substitue à l'art» (771). Auch das Projekt einer engagierten Literatur sieht Lévinas auf der Linie der Funktionalisierung von Kunst, weil man der Kunst Möglichkeiten zubilligt, die dem philosophischen Diskurs und der Alltagspraxis prinzipiell versperrt seien: neue Möglichkeiten der Erkenntnis und der Moral. Doch gegen diese Vereinnahmung spreche die unerbittliche *Vollendung* des echten Kunstwerks, bei dem nichts hinzuzufügen und nichts zu streichen ist, das in sich ruht und daher auch keinen Dialog initiieren kann (773): es ist «dégagement», nicht als Flucht in eine *jenseitige* Welt («au-delà»), sondern eine Verdunkelung *diesseits* («en deça») der Erkenntnis. Die Kunst ist «l'événement même de l'obscurcissement, une tombée de la nuit, un envahissement de l'ombre» (773), keine lichtvolle Wahrheit also, sondern Dunkelheit und Schatten. Diese Einschätzung teilt Lévinas mit seinem Freund Maurice Blanchot, dessen Texte er kommentiert hat[13].

Den Grund für den Verdunkelungseffekt sieht Lévinas in der Eigenart des Imaginären. Imagination ist für ihn das Gegenteil von

[13] E. Lévinas, Sur Maurice Blanchot, Montpellier 1975, 11: «C'est le Monde, le Pouvoir, l'Action où se loge toute l'étendue de l'Humain. En dehors de l'art toutefois qui accède à un autre espace, à la Nuit.» Eine umfassende Rekonstruktion der Lévinas'schen Reflexionen zur Kunst würde sinnvollerweise bei seinen Blanchot-Studien einsetzen.

Freiheit und präziser Begrifflichkeit: musikalische und magische Manipulation der Sinne, rhythmische Akzentuierung, die uns in ihren Bann zieht, Automatismus eines Tanzes, Abfolge vorprogrammierter Figurationen (774ff.). Das Bild gewinnt diese verführerische Kraft, weil es zu den abgebildeten Objekten in einer *Ähnlichkeitsrelation* steht. Lévinas unterscheidet sich sehr deutlich von Sartres Kunsttheorie, wenn er für die Beschreibung von künstlerischer Kreativität theologische Kategorien wie Schöpfung und Offenbarung strikt ablehnt (773). Das Bild ist keine *creatio ex nihilo,* sondern nur eine *Allegorie* des Seins (779) und gewinnt gerade dadurch seinen verzaubernden Charme. Die geheimnisvolle Fremdheit der Welt, die im Kunstwerk erfahrbar gemacht werden kann, ist nur die Schattenseite der *einen* Welt, nicht aber deren Jenseits. Mit diesem Zugang gelingt Lévinas eine Entzauberung des Kunstschönen, das aufgrund seiner Relativität niemals zu einem Organon der Erkenntnis werden kann. Kunsterfahrung ist sinnliche Wahrnehmung (*aisthesis* im ursprünglichen Sinn), nicht eine geheimnisvolle Macht jenseits aller Vorstellungskraft. Es wäre jedoch auch ein Irrtum, rationalistisch die totale Transparenz des Bildes zu fordern. Denn Kunst kann nur deshalb zur *Karikatur des Seins* werden, weil das Sein einer fixierbaren Eindeutigkeit entbehrt. «L'être n'est pas seulement lui-même, il s'échappe» (778).

Das Schattenreich der Bilder etabliert sich in einem zeitlichen Intervall, der Zwischenzeit («entretemps»), die ein ästhetischer Augenblick der Ewigkeit ist. «L'art accomplit précisément cette durée dans l'intervalle, dans cette sphère que l'être a la puissance de traverser, mais où son ombre s'immobilise. La durée éternelle de l'intervalle où s'immobilise la statue diffère radicalement de l'éternité du concept – elle est l'*entretemps,* jamais fini, durant encore – quelque chose d'inhumain et de monstrueux» (786). Das Bild ist *Idol*[14] (781), versteinerte Verdoppelung und lächerliche Karikatur der Wirklichkeit, weil eine Notwendigkeit vorgetäuscht wird, die – nimmt man sie ernst – zum Schicksal wird. «La magie, reconnue partout comme la part du diable, jouit en poésie d'une incompréhensible tolérance» (787). «La proscription des images est véritablement le suprême commandement du monothéisme, d'une doc-

[14] Vgl. hierzu die Beiträge in: B. Casper (Hg.), Phänomenologie des Idols, Freiburg/München 1981.

trine qui surmonte le destin – cette création et cette révélation à rebours» (786)[15].

Läuft also Lévinas' Kunstverständnis letztlich auf ein jüdisches Bilderverbot hinaus? So weit geht er nicht. Aber er relativiert die hochgespannten Erwartungen an die Kunst, die den schönen Schein der Wirklichkeit vorziehen, und attackiert die ästhetische Idolatrie, die sich jedoch zunehmend in Auflösung befinde. Immer mehr Künstler seien nicht mehr bereit, «nur» Künstler zu sein, und betätigten sich als Interpreten ihrer eigenen Mythen, die möglicherweise Folgeerscheinungen der Geisteslage nach dem behaupteten Tod Gottes seien (789)[16].

Was Lévinas den Traumwelten der Kunst entgegensetzen möchte, wird ansatzweise in dem zweiten in «Les Temps Modernes» abgedruckten Text deutlich, da die kurze Besprechung eines Buches von Michel Leiris nur der Vorwand zur fragmentarischen Präsentation eines eigenen Programms ist. Gegen den Primat der Schriftsprache und der kulturellen Konventionen des Sprechens will er nämlich das *gesprochene Wort* aufwerten, das uns in die Gegenwart des Anderen führe, der aus den Kunstwelten immer ausgeblendet werden könne. «La présence de l'Autre, c'est une présence qui enseigne; c'est pourquoi le mot comme enseignement est plus que l'expérience du réel, et que le maître est plus qu'un accoucheur d'esprits. Il arrache l'expérience à sa suffisance esthétique, à son *ici* où, en paix, elle repose. Dans ce sens, nous avons pu dire ailleurs que la critique – parole d'un être vivant parlant à un être vivant – ramène l'image où l'art se complaît, à l'être pleinement réel. (...) Par la parole proférée, le sujet qui se pose s'expose et, en quelque manière, prie»[17].

[15] Vgl. zum prophethischen Pathos monotheistischer Sprachkritik: E. Lévinas, Monothéisme et langage (1959), in: ders., Difficile liberté. Essais sur le judaïsme, Paris ³1984 (= biblio essais 4019) 249–252. «(...) nous juifs, musulmans et chrétiens – nous monothéistes – nous sommes là pour rompre l'enchantement, pour dire des mots qui s'arrachent au contexte qui les déforme, pour dire des paroles qui commencent dans celui qui les dit, pour retrouver la parole qui tranche, la parole qui dénoue, la parole prophétique.» (252). Die Frage ist seit O. Marquards «Lob des Polytheismus» erneut aktuell. Vgl. dazu: J. Taubes, Zur Konjunktur des Polytheismus, in: K. H. Bohrer (Hg.), Mythos und Moderne, Frankfurt a. M. 1983, 457–470 (zur Kritik unserer mythogenen Geisteslage!).

[16] Vielleicht gebe es einmal ein Stadium der kulturellen Entwicklung, in der Kunst kein höchster Wert mehr sei und nur noch einen begrenzten Aspekt menschlichen Glücks darstelle: als Unterhaltung und Quelle der Freude (788). Hegels Satz vom Ende der Kunst findet hier ein Echo.

[17] A.a.O. (Anm. 9) 1094.

Im Verhältnis zur Entwicklung der literarischen Avantgarde seiner Zeit nimmt Lévinas eine eigentümlich ambivalente Haltung ein. Einerseits steht er quer zum Trend einer wachsenden Aufwertung der «écriture», die sich vom Surrealismus bis zur «Tel Quel»-Bewegung der sechziger Jahre durchsetzte und angesichts derer die Beschwörung der «parole vivante» fast ein wenig altväterlich und banausenhaft klingt. («Logozentrismus» und «Phonozentrismus» würde man ihm heute vorwerfen ...) Andererseits bricht er aber sehr wohl mit der mächtigen Tradition einer Inhaltsästhetik, die sich einem mimetischen Repräsentationszwang verschreibt und an die totale Abbildbarkeit von Wirklichkeit durch Sprache glaubt. In dieser Hinsicht ist Lévinas moderner als die formalistische Avantgarde, weil er die Konturen einer Rezeptionsästhetik vorausdenkt, die den Sprechakt handlungstheoretisch deutet und auch von seinen Inhalten loslösen kann. Er ist auf der Suche nach einer Sprache jenseits des totalitären Formalismus autonomer Sprachsysteme, aber auch jenseits des ebenso menschenfeindlichen Systems bloß funktionaler Kommunikation.

Die skizzierte Position aus dem Jahr 1948/49 blieb nicht auf die damals aktuelle Kontroverse mit der engagierten Literatur beschränkt, sondern findet sich auch in verstreuten Aussagen in «Totalité et Infini» (1961)[18] wieder. Für unser Thema sind folgende Stellen aufschlußreich:

- Im Kapitel über «Sinnlichkeit» («sensibilité») wird konstatiert, daß die Welt der Dinge nach der Kunst verlangt, um das Unendliche der Idee in ein endliches Idol zu verwandeln. Lévinas verweist auf die Ästhetisierung der Gebrauchsgegenstände, z.B. das *schöne* Auto (frz. 114 / dt. 200), über dessen Vergötzung wir keine weiteren Worte verlieren müssen.
- Lévinas postuliert eine Ethik des Sprechens, die z.B. beim Dichten in gefährlicher Weise suspendiert werden könne. Kunst, Dichtung, Poesie und Sprechen, Rede, Prosa werden einander entgegengesetzt. Die Rede («discours») bricht den Zauber des poetischen Rhythmus (frz. 177 / dt. 292).
- Die Theorie des Idols und der Kunst als Zwischen-Zeit («entre-temps») wird als Kontrastfolie herangezogen, um die Zeitlichkeit der

[18] Vgl. Totalité et Infini. Essai sur l'Extériorité, Den Haag ²1965. Dt. Ausgabe: Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität (Übersetzt von W. N. Krewani), Freiburg/München 1987.

ethischen Beziehung herauszuarbeiten (frz. 197 / dt. 321). In einer Fußnote verweist Lévinas ausdrücklich auf den Artikel « La réalité et son ombre ».

- In der Phänomenologie des Eros wird beschrieben, wie sich im Kunstwerk die Schönheit des Weiblichen in schwerelose Anmut verwandeln kann (frz. 239f. / dt. 384f.).
- Im Schlußkapitel richtet sich der Autor gegen eine unpersönliche Neutralität der Philosophie, die einer Selbstverabschiedung des Denkens gleichkomme und z.B. die Auflösung von Philosophie in Kunst bedeute (frz. 275 / dt. 433).

In Lévinas' fundamental-ethischem Ansatz wird die Kunst als potentielle Gefährdung sittlichen Gelingens begriffen, weil sie für die Begegnung mit dem Anderen eine Barriere sein kann. Eine Neuauflage platonischer Dichterkritik[19] und Verbannung der Kunst aus der Polis? Ein rigider Ikonoklasmus? Sicherlich eine nicht zuletzt religiös motivierte Skepsis gegenüber einer Kunst, die so leicht zur Kunstreligion werden kann.

Man mag nun einwenden, daß es wohl gar keinen Sinn habe, sich ausgerechnet mit Lévinas auf die Suche nach einer Dichtungstheorie zu begeben, da dieser durch eine *petitio principii* den Zugang zur Kunst als einer autonomen Sphäre verweigere und in seinem moralistisch-pädagogischen Sendungsbewußtsein gar nicht wisse, wovon er rede. Darauf ist zu antworten, daß Lévinas durchaus kein Verächter des *homo ludens* ist, solange dieser nicht mit metaphysischen Prätentionen auftrumpft. Aber kann es heute eine ernsthafte Philosophie geben, auch eine Philosophie der Kunst, die nicht in ihrem Kern fundamental-ethisch ausgerichtet ist – ohne Moralinsäure? Jedenfalls ist Lévinas' monomanisches und redundantes Denken im Konzert der Gegenwartsphilosophie als Versuch einer solchen Fundamentalethik zu würdigen. Daß sein *Versuch über die Exteriorität* auch von dichtungstheoretischer Relevanz ist, zeigt die Begegnung mit der Lyrik Paul Celans.

[19] Platon ist in Lévinas' philosophischen Schriften neben Husserl, Heidegger, Hegel und Descartes die wichtigste und häufigste Referenz!

2. *Kunst und Dichtung*

Am 22. Oktober 1960 hat Paul Celan in Darmstadt anläßlich der Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises die Rede mit dem Titel «Der Meridian»[20] gehalten, in der er im Anschluß an Büchner ein Verständnis von *Kunst* entwickelt, das dem von Lévinas sehr ähnlich ist.

> «Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich, ein marionettenhaftes, jambisch-fünffüßiges und – diese Eigenschaft ist auch, durch den Hinweis auf Pygmalion und sein Geschöpf, mythologisch belegt – kinderloses Wesen» (M 187).
> «Die Kunst, meine Damen und Herren, ist, mit allem zu ihr Gehörenden und noch Hinzukommenden, auch ein Problem, und zwar, wie man sieht, ein verwandlungsfähiges, zäh- und langlebiges, will sagen ewiges. (...) Von der Kunst ist gut reden» (M 188).

Celan belegt das Unheimliche der Kunst u.a. mit einem Zitat aus Büchners «Lenz»:

> «‹Wie ich gestern neben am Tal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen: die eine band ihr Haar auf, die andere half ihr: und das goldene Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht, und die andere so sorgsam bemüht. Die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon. Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen›» (M 191f.)[21].

Mit Büchner versteht Celan Kunst also als etwas Stilisiertes, Sterilisierendes, Petrifizierendes, das wie ein Medusenhaupt das Leben erstarren läßt und einen Hauch von Ewigkeit vorgaukelt. Eine solche Kunst, die sich als autonomer Bereich konstituiert, ist nicht mehr in der Lage, ihre eigene Bedingtheit zu reflektieren, und wirkt, ohne es vielleicht zu wollen, affirmativ. Genau dies ist aber das Problem einer Dichtung nach Auschwitz: jede Dichtung geht *auch* den Weg der Kunst und ist somit in der Gefahr, das Grauen im Rhythmus des Totentanzes

[20] G.W. III, 187–202 (im weiteren Text zitiert mit der Sigle M und Seitenangabe!).

[21] G. Büchner, Werke und Briefe, Darmstadt ³1984, 76.

(oder der « Todesfuge » ? !) zu ästhetisieren und (ungewollt) die Opfer zu verhöhnen. Es ist offensichtlich, daß sich zu Celans Kunstverständnis bis in die Einzelheiten Parallelen bei Lévinas nachweisen lassen.

1972 veröffentlichte « La Revue des Belles-Lettres » eine Gedenknummer für Paul Celan [22], die auch den Aufsatz von Lévinas enthält, der sich in den siebziger Jahren gelegentlich auf Celan bezogen hat [23]. Die Textgrundlage für den Aufsatz ist ein Band von 1971 mit der Übersetzung ausgewählter Celan-Texte ins Französische [24], insbesondere dreier Prosatexte : « Der Meridian », « Brief an Hans Bender » [25] und « Gespräch im Gebirg » [26]. Das Problem der folgenden Ausführungen ist das Problem jedes Metadiskurses : ich interpretiere eine Interpretation, die sich ihrerseits bereits auf poetologische Texte und nicht direkt auf Lyrik stützt. Ich möchte deshalb auch Celan ausführlich zu Wort kommen lassen (auch Lévinas zitiert ausgiebig aus der französischen Übersetzung), um so die Legitimität der Lévinas'schen Deutung aufzuzeigen.

Bereits die Kommentierung eines Satzes aus dem Brief an Bender macht die Intention von Lévinas' Deutung erkennbar : « Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht » (B 177), heißt es bei Celan. « Voilà le poème, langage achevé, ramené au

[22] 96 (1972) n° 2–3, Lévinas' Beitrag : De l'être à l'autre. 193–199. Nach dieser Ausgabe werde ich zitieren (Sigle EA). Der Text ist auch abgedruckt in : E. Lévinas, Noms propres, Paris 1987 (= biblio essais 4059) 49–56.

[23] Vgl. O. Pöggeler, a.a.O. (Anm. 2) 11 : « Emmanuel Lévinas hat ein entscheidendes Kapitel seines Buches *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* von 1974, das den Millionen Opfern des Hasses des Anderen gewidmet ist, unter ein Motto aus Celans Gedichten gestellt ; er hat dafür nicht eine Formulierung gewählt, die in dieser oder jener Weise als ‹repräsentativ› ausgegeben wurde, sondern eine Zeile aus dem Gedicht *Lob der Ferne,* die den Wurzelgrund von Celans Gedichten aufzeigt : ‹Ich bin du, wenn ich ich bin.› »

Ferner liegt in der Bibliographie des Buches von F. Poirié (Emmanuel Lévinas. Qui êtes-vous ?, Lyon 1987, 181) ein Hinweis auf einen kurzen Text vor, den ich bislang nicht habe konsultieren können. E. Lévinas, Lettre à « Terriers » (à propos de Paul Celan), in : Terriers n° 6 (février 1979) 11–12.

[24] Strette, Paris 1971 (Mercure de France). Der Band enthält u. a. Übersetzungen von Jean Daive und André du Bouchet und markiert den Beginn des intensiven französischen Interesses an Celan, der von 1948 bis 1970 in Paris lebte. Vgl. die Bibliographie « Celan en France », in : M. Broda (Hg.), Contre-Jour. Etudes sur Paul Celan (Colloque de Cerisy 1984), Paris 1986, 223–227. Vgl. zur Internationalisierung der Celan-Forschung : W. Hamacher ; W. Menninghaus (Hg.), Paul Celan, Frankfurt a. M. 1988 (= Suhrkamp Taschenbuch Materialien 2083). (Lit. !).

[25] G. W. III, 177 f. (Sigle B).

[26] G. W. III, 169–173 (Sigle G).

niveau d'une interjection, d'une expression aussi peu articulée qu'un clin d'œil, qu'un signe donné au prochain! Signe de quoi? de vie? de bienveillance? de complicité? Ou signe de rien, ou de complicité pour rien: dire sans dit. Ou signe qui est son propre signifié: le sujet donne signe de cette donation de signe au point de se faire tout entier signe. Communication élémentaire et sans révélation, balbutiante enfance du discours, bien maladroite insertion dans la fameuse *langue qui parle,* dans le fameux *die Sprache spricht,* entrée de mendiant dans la *demeure de l'être* » (EA 193). Lévinas interpretiert Celan mit seinen sprachphilosophischen Kategorien « dire » und « dit », wonach die *Rede* als lebendige verbale Geste, durch die ich den Kontakt mit dem Anderen herstelle, wichtiger ist als das Sprachsystem des *Ausgesagten* (« dit »). « Langage de la proximité pour la proximité, plus ancien que la *vérité de l'être* (...) » (EA 194).

Die Deutung enthält eine doppelte Abgrenzung: gegen Heidegger und gegen die Pariser Avantgarde einer « objektiven » Lyrik, die sich in den Sprachspielen des Strukturalismus bewegt (EA 194). Diese modernen Autoren verstehen Rimbauds Formel « Je est un autre » als Auflösung des Subjekts in den objektiven Strukturen der Sprache und haben als Autoren kein persönliches Schicksal mehr. Lévinas spricht hingegen bewußt von einer « donation de signe », also nicht von einem anonymen Sprachgeschehen. Damit ist auch die Differenz zu Heidegger angesprochen, der vom Schwarzwald herab über Hölderlin, Rilke und Trakl orakelt[27].

Mit Celan schleicht sich Lévinas als Bettler in das Haus des Seins[28] ein, das doch durch die Verantwortlichkeit für den Anderen und durch den Dialog überhaupt erst bewohnbar wird. Gegen eine Mythologisierung des dichterischen Sprechens protestiert Celan mit der Erinnerung daran, daß Dichtung *Handwerk* ist. « Handwerk – das ist eine Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur *einem* Menschen, d.h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme

[27] Die neostrukturalistische Avantgarde ist zu einem großen Teil eine « Wiederaufbereitung » Heideggerscher Manierismen im Stil des « schnellen Brüters » (J. Greisch). Auch in dieser Hinsicht ist Heidegger eine Schlüsselfigur unseres Jahrhunderts. Vielleicht muß man ihn in französischer Übersetzung lesen, um nicht an seiner Sprache zu verzweifeln...

[28] Vgl. hierzu: O. Pöggeler, Sprache – Haus des Seins? Sprachphilosophie im Kontext zu Dichtung und Theologie, in: W. Böhme (Hg.) Evolution und Sprache. Über Entstehung und Wesen der Sprache, Karlsruhe 1985 (= Herrenalber Texte 66) 100–122.

und seiner Stummheit einen Weg sucht. (...) Man komme uns nicht mit ‹*poiein*› und dergleichen. (...) Ich habe es vor einigen Jahren mitansehen und später aus einiger Entfernung genau beobachten können, wie das ‹Machen› über die Mache allmählich zur Machenschaft wird» (B 177f.)[29]. Gegen die mystifizierte *poiesis* des dichterischen Wohnens im Haus des Seins und gegen die Annahme eines privilegierten Zugangs zur Wahrheit melden Celan und Lévinas mit Recht ihre Bedenken an.

Laut Lévinas hat Celan wenig Verständnis für eine Sprache, die auf den Spuren der Vorsokratiker das bedeutungsvolle Aufblitzen der Natur verherrlicht. Der Prosatext «Gespräch im Gebirg»[30] kann – dies ist nur ein Aspekt einer reichen Perspektivenvielfalt – als eine jüdische Kritik an einer schwärmerischen Naturmystik gelesen werden. Der Text erzählt von einer Begegnung zweier Juden auf einer schönen Gebirgsstraße.

> «Still wars (...), still dort droben im Gebirg. Nicht lang wars still, denn der Jud daherkommt und begegnet einem zweiten, dann ists bald vorbei mit dem Schweigen, auch im Gebirg. Denn der Jud und die Natur, das ist zweierlei, immer noch, auch heute, auch hier. Da stehn sie also, die Geschwisterkinder, links blüht der Türkenbund, blüht wild, blüht wie nirgends, und rechts, da steht die Rapunzel, und Dianthus superbus, die Prachtnelke, steht nicht weit davon. Aber sie, die Geschwisterkinder, sie haben, Gott sei's geklagt, keine Augen. Genauer: sie haben, auch sie, Augen, aber da hängt ein Schleier davor, nein, dahinter, ein beweglicher Schleier; kaum tritt ein Bild ein, so bleibts hängen im Geweb, und schon ist ein Faden zur Stelle, der sich da spinnt, sich herumspinnt ums Bild, ein Schleierfaden; spinnt sich ums Bild herum und zeugt ein Kind mit ihm, halb Bild und halb Schleier. Armer Türkenbund, arme Rapunzel!» (G 169f.).

Hier treffen sich keine «Hirten des Seins», sondern zwei Menschen, die von der «insomnie dans le lit de l'être» (EA 198) umhergetrieben sind. Kein Staunen vor der Erhabenheit des Naturschönen! Gegen die

[29] Vgl. zum Brief an Hans Bender: M. Broda, La lettre à Hans Bender, «Der Hände Geschick», in: dies., Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan, Paris 1986, 111–118.

[30] Interpretationsversuche: R. Böschenstein-Schäfer, Anmerkungen zu «Gespräch im Gebirg», in: D. Meinecke (Hg.). Über Paul Celan, Frankfurt a. M. ²1973, 226–238; O. Pöggeler, a.a.O. (Anm. 2) 251–259; S. Mosès, Quand le langage se fait voix, in: M. Broda, a.a.O. (Anm. 19) 117–131.

Bebilderung ihres Bewußtseins entsteht in ihren Augen ein Schleier, der sich um die Bilder herumspinnt – der Schleier einer Wunde (so die Deutung von O. Pöggeler), die im Angesicht des Grauens entstanden ist. Die «Sprache» der Natur ist für die beiden Juden eine Fremdsprache.

> «Es hat sich die Erde gefaltet hier oben, hat sich gefaltet einmal und zweimal und dreimal, und hat sich aufgetan in der Mitte, und in der Mitte steht ein Wasser, und das Wasser ist grün, und das Grüne ist weiß, und das Weiße kommt von noch weiter oben, kommt von den Gletschern, man könnte, man solls nicht sagen, das ist die Sprache, die hier gilt, das Grüne mit dem Weißen drin, eine Sprache, nicht für dich und nicht für mich – denn, frag ich, für wen ist sie denn gedacht, die Erde, nicht für dich, sag ich, ist sie gedacht, und nicht für mich –, eine Sprache, je nun, ohne Ich und ohne Du, lauter Er, lauter Es, verstehst du, lauter Sie, und nichts als das» (G 170f.)[31].

Doch die Sprache vom «Gespräch im Gebirg» ist eine dialogische Sprache: poetologische Prosa, ein fiktives Gespräch (wahrscheinlich mit Adorno), das über sich hinausweist, das eine Suchbewegung markiert – ein Unterwegssein wie im «Meridian». Im folgenden geht es mir nicht um eine umfassende Interpretation der Büchner-Preis-Rede, sondern nur um die Punkte, die Lévinas für besonders bedenkenswert hält[32].

«Le poème va vers l'autre» (EA 194)

Selbstverständlich fühlt er sich besonders durch die Kategorie des *Anderen* angesprochen, die in der Rede zentral ist, und deutet sie als eine Bubersche Kategorie.

> Das Gedicht, so Celan, «spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache.
> (...), ich denke, daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in *fremder* – nein, dieses Wort kann ich jetzt

[31] Vgl. zur Kritik am Heideggerschen Naturmystizismus: Totalität und Unendlichkeit, a.a.O. (Anm. 14) dt. 56/frz. 17.

[32] Vgl. zur detaillierten Auslegung von «Der Meridian»: G. Buhr, Celans Poetik, Göttingen 1976, 21ff. Ferner: O. Pöggeler, «– Ach, die Kunst!», in: D. Meinecke, a.a.O. (Anm. 30) 73–94.

nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise *in eines Anderen Sache* zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines *ganz Anderen* Sache.
Vielleicht, so muß ich mir jetzt sagen, – vielleicht ist sogar ein Zusammentreffen dieses ‹ganz Anderen› – ich gebrauche hier ein bekanntes Hilfswort – mit einem nicht allzu fernen, einem ganz nahen ‹anderen› denkbar – immer und wieder denkbar» (M 196f.).
«Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht dieses Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.
Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen» (M 198).
«Das Gedicht (...) wird Gespräch – oft ist es verzweifeltes Gespräch» (M 198).

Sprache und Dichtung sind ihrem Wesen nach dialogisch und werden durch jene Kunstformen pervertiert, die den Anderen aus dem Blick verlieren. Erst durch die dialogische Struktur der Sprache kann sich das «Wunder des Gebens» (EA 194) überhaupt ereignen. Ob der «ganz Andere»[33] als Chiffre für Gott zu verstehen ist, wird in Celans gesamtem Werk offengehalten. Die gläubige Haltung von Lévinas oder Nelly Sachs hat er jedenfalls nicht selbstverständlich geteilt. Für den Impuls seiner Lyrik ist dies aber unerheblich. Was zählt, ist das Ethos des Dichtens, das ein lebendiges *Gegenwort* gegen künstliche und ritualistische Sicherheiten intendiert. Deshalb müssen selbst die Topoi, Tropen und Metaphern der Lyrik *ad absurdum* geführt werden (M 199), weil sie ästhetische Automatismen vortäuschen, die zu Götzen werden können. Celan betreibt Topos-Forschung im Licht der U-topie des Anderen, der erst noch gesucht werden muß und kein imaginärer Besitz des Dichters ist. Dichterische Sprache hat Gestalt, Richtung und Atem (M 194) und ist – darin unterscheidet sich Celan z.B. von Derrida – nicht an den toten Buchstaben gefesselt. Sie kann sogar, wenn sie den Weg der Kunst geht, ohne zur Kunst zu erstarren, eine «Atemwende» (M 195) bedeuten, die befreit. Es ist z.B. das Gegenwort von Lucile in «Dantons Tod», die ein absurdes und deplaziert erscheinendes «Es lebe

[33] Es muß sich nicht unbedingt um eine Bubersche Kategorie handeln, da der Terminus auch in Religionsphänomenologie und Dialektischer Theologie allgemein verbreitet war. Obwohl Celan mit dem dialogischen Denken Bubers (v. a. aber mit dessen Chassidismus-Forschung) vertraut war, darf die Radikalität seiner Ich-Du-Poetik als eigenständige Neuschöpfung angesehen werden. Falls Celan Lévinas gekannt hat, dürfte er dessen Alteritätstheorie sogar noch viel näher gestanden haben. Lévinas, der Buber ebenfalls sehr viel verdankt, unternimmt doch immer wieder auffällige Abgrenzungsversuche, indem er die Symmetrie in der Ich-Du-Beziehung kritisiert.

der König!» ausruft, als Camille und seine Freunde auf dem Blutgerüst stehen und mit künstlich-feierlichem und ebenfalls deplaziertem Pathos ihrer Hinrichtung entgegensehen. «(...) es ist das Wort, das den ‹Draht› zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den ‹Eckestehern und Paradegäulen der Geschichte› bückt, es ist ein Akt der Freiheit, es ist ein Schritt» (M 189). Ein Schritt von der Selbstvergessenheit und Ich-Ferne der Kunst zur Würde des protestierenden Menschen.

«Une tentative de penser la transcendance» (EA 195)

«Die Dichtung, meine Damen und Herren –: diese Unendlichsprechung von lauter Unsterblichkeit und Umsonst!» (M 200) Lévinas erkennt in Celans Dichtung mit Recht einen Versuch, die Totalität des Sprachsystems und die Enge der Kunst zu transzendieren, fragt sich dann aber sogleich in einer Fußnote: «Transcendance par la poésie – est-ce sérieux?» Diese Skepsis erinnert an seine Aufsätze aus den späten vierziger Jahren, ist nun aber etwas gemildert. Die philosophische Kritik der *reinen* Vernunft sei noch nicht an ihr Ende gekommen, da die Verhältnisbestimmung von Sinneswelt und Verstandeswelt immer noch virulent ist (vgl. EA 195 Anm. 4). Lévinas kann deshalb die «Unendlichsprechung» (in der französischen Übersetzung «conversion en infini») als Ausdruck der Transzendenz im Sinne von «Totalité et Infini»[34] lesen: als Denken des Fremden, des Anderen.

Dichtung, wie Lévinas sie bei Celan vorfindet, spricht «unter dem Neigungswinkel der Kreatürlichkeit» (M 197), d.h. sie nimmt keine prätentiöse Schöpferpose ein, sondern macht sich zum Zeichen für den Anderen. Sie erfüllt damit genau die Merkmale, die Lévinas bei seiner Kunstkritik von 1948/49 auch in der Dichtung vergeblich suchte. Sie ist

- *«Attention comme pure prière de l'âme»* (Malebranche)[35];
- «mode de conscience sans distraction, c'est-à-dire sans pouvoir d'évasion par d'obscurs souterrains»[36];
- «pleine lumière projetée non pour voir les idées, mais pour interdire la dérobade»;

[34] Vgl. z.B. dt. 59ff./frz. 18ff.

[35] Von Celan nach dem Kafka-Essay Walter Benjamins zitiert (M 198).

[36] Vgl. zur «Dunkelheit» der Dichtung: M 195. Celan spricht von Dunkelheit «um einer Begegnung willen».

– «sens premier de l'insomnie qui est la conscience – rectitude de la responsabilité avant tout apparoir de formes, d'images, des choses» (EA 196).

Das Gedicht verschanzt sich nicht im Freiraum des «entretemps», sondern läßt das Eigenste des Anderen mitsprechen: «dessen Zeit» (M 199).

«Le dit de ce dire poétique» (EA 196)

Die Opposition von «dire» und «dit» findet bei Celan eine Entsprechung in den Termini «Gespräch» und «Gesagtes», z.B. in folgendem Gedicht:

«EIN BLATT, baumlos
für Bertolt Brecht:

Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinahe ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt»? [37]

Das Gesagte meint den *Inhalt* des Sprechens, hinter dem die Sprache in ihrer dienenden, instrumentellen Funktion zurücktritt. Im Gespräch tritt hingegen die zwischenmenschliche Dimension in den Vordergrund: das von Inhalten unabhängige Sprechen, Gegenwart des lebendigen Wortes.

Brechts Original lautet so:

«Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!
Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist.
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!» [38]

[37] G.W. II, 385. Aus: «Schneepart» (1971).

[38] An die Nachgeborenen, in: B. Brecht, Gesammelte Werke, Bd. 9, Frankfurt a. M. 1967, 722.

Während Brechts Gedicht zwei mögliche Inhalte vergleicht – «Gespräch über Bäume» und indirekt Reden bzw. Schweigen über Untaten –, ist Celan radikaler, weil er fragt, ob nicht sogar *jedes* Sprechen eine Geschichte des Leids und des Verbrechens mittransportieren kann. Insofern ist Celans Sprachkritik auch noch weitreichender als die von Lévinas. Denn Celan bewegt sich mit seiner zerbrechlichen Lyrik existentiell am Rand des Verstummens; dem Philosophen aber bleibt immer noch die abstrahierende Metasprache.

«Apatridie comme authenticité» (EA 197)

Dichtung eröffnet keine neue, esoterische Seinsdimension, erst recht keine Erfahrung des Seins des Seienden. Das Fremde, das in ihr utopisch aufscheint, ist nicht der dunkle Urgrund des Seienden, sondern *der* Fremde als der Nächste (EA 197). Identität und Authentizität gewinnt der Dichter paradoxerweise im Exil, in der Heimatlosigkeit, die bei Celan durch die endlose Kreisbewegung des Meridians symbolisiert ist: «finalité sans fin», Rückkehr ohne Verwurzelung, ohne die Last einer substantiellen Identität. «Terre natale ou terre promise? Vomit-elle ses habitants quand ils oublient le parcours circulaire qui leur a rendu familière cette terre, et leur errance qui n'était pas pour le dépaysement, qui était dé-paganisation? Mais l'habitation justifiée par le mouvement vers l'autre, est d'essence juive.» (EA 197). Die Anklänge an die Phänomenologie des Wohnens in «Totalité et Infini»[39] sind evident: meine Wohnung ist *meine* Welt, von der ich egoistisch Besitz ergreife. Sie wird jedoch in Frage gestellt durch den Fremden, der an meine Türe klopft.

In seiner Heimatlosigkeit kann der Dichter den Ort der eigenen Herkunft auf der Kinder-Landkarte nicht finden. «Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes: ich finde ... einen *Meridian*» (M 202).

[39] Dt. 217ff./frz. 125ff.

3. Anders als Sein

Versuchen wir abschließend einen kurzen Ausblick auf den Stellenwert von «De l'être à l'autre». Es ist viel darüber spekuliert worden, was Lévinas mit dem enigmatischen Titel seines zweiten philosophischen Hauptwerkes, «Autrement qu'être ou au-delà de l'essence», meint. Wie kann man etwas zur Sprache bringen, das das Sein transzendiert? Ist es überhaupt möglich, mit der Tranzendentalität des Seins zu brechen? Nicht weniger als das ist Lévinas' Programm: die Überwindung von Fundamentalontologie durch eine Fundamentalethik. In der konkreten Utopie Celanscher Lyrik scheint er *einen* möglichen Weg zu diesem neuen Denken zu sehen. Denn Celan strebt nicht nach einer absoluten Poesie im Sinne Mallarmés. Diese wäre ein ideales Konstrukt chemisch reiner Wortmagie, die über den *Sinn* des Seins keine Aussagen machen kann. Es geht ihm auch nicht um ein *dichterisches Wohnen auf dieser Erde* (Hölderlin, Heidegger), da sein Weg in der «errance» und Spurensuche des Anderen besteht. «Ne suggère-t-il pas la poésie elle-même comme une modalité inouïe de *l'autrement qu'être?* (...) Recherche se dédiant en poème à l'autre: un chant monte dans le donner, dans l'un-pour-l'autre, dans la signifiance même de la signification. Signification plus ancienne que l'ontologie et la pensée de l'être et que supposent savoir et désir, philosophie et libido» (EA 198f.).

Ich möchte die Fragen nach den Möglichkeiten dieser Recherche nicht spekulativ beantworten, sondern mit dem Hinweis auf *Erfahrungen* mit Celans Lyrik [40]. Wer sich ernsthaft auf seine hermetischen Texte einläßt, der stößt auf eine Sperre, die diese Texte vor der Funktionalisierung schützt und verhindert, daß die Leidensgeschichte, die in ihnen aufgehoben ist, erneut in die Totalität einer Siegergeschichte integriert wird. Wenn Celans Gedichte an «Herzland» stoßen, ankommen wie eine Flaschenpost [41], dann kann es geschehen, daß Leser befähigt werden, eigene Erfahrungen zu artikulieren. In der Schriftspur des Ande-

[40] Vgl. H. M. Krämer, Eine Sprache des Leidens. Zur Lyrik Paul Celans, München/Mainz 1979.

[41] So formuliert Celan in der Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen: G. W. III, 186.

ren[42] finden sie eine Sprache, die äußerste Konzentration verlangt: eine Ethik des Lesens, die lehrt, mit Menschen umzugehen wie mit Gedichten. Denn Celans Sprache verlangt keine symbolistische Entschlüsselung, sondern vor allem geduldige Spurensuche in den Katastrophen unserer Geschichte. Sie führt zur Atemwende, wenn es uns den Atem verschlägt, zur Spur des Anderen, der sich jeder Vergegenwärtigung und jeder erzwungenen Eindeutigkeit entzieht. Ist nicht genau dies auch die Intention der Philosophie von Emmanuel Lévinas? Über seinem Celan-Aufsatz stehen die Schlußzeilen des Gedichts «Cello-Einsatz»:

«alles ist weniger, als
es ist,
alles ist mehr»[43].

[42] Zur «Spur» bei Celan: O. Pöggeler, a.a.O. (Anm. 2) 20ff. Die «Spur» («trace») wäre gewiß auch das geeignete Motiv zur Erweiterung unserer Untersuchung auf einen Vergleich Celan – Lévinas – Derrida.

[43] G. W. II, 76. Aus: «Atemwende» (1967).