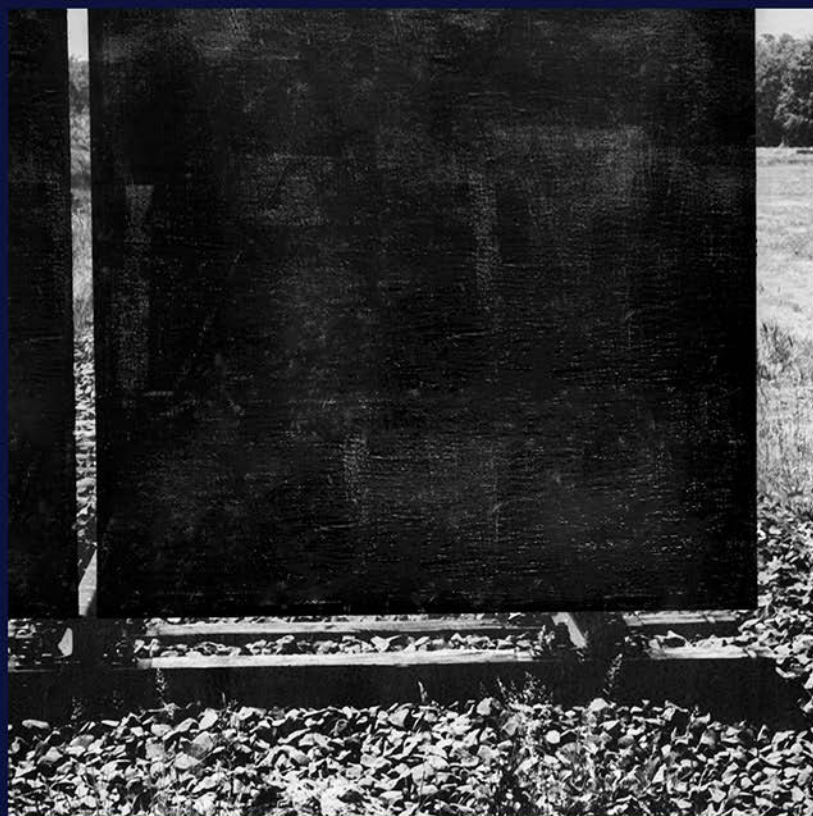


Johannes Bennke,
Dieter Mersch (Hg.)

Levinas und die Künste



[transcript] Edition Medienwissenschaft

Johannes Bennke, Dieter Mersch (Hg.)
Levinas und die Künste

Diese Publikation wurde gefördert durch ein Minerva Stipendium der Minerva Stiftung Gesellschaft für die Forschung mbH.

Johannes Bennke (Dr. phil.) ist Postdoc-Fellow der Minerva Stiftung der Max-Planck-Gesellschaft am Dept. of Communication and Journalism an der Hebräischen Universität Jerusalem. Er forscht zu Bild- und Medienphilosophie, Ethik und Epistemologien des Ästhetischen, Medien der Verifikation, Erinnerungskultur und Wissensformen des Vertrauens in digitalen Gemeinschaften.

Dieter Mersch (Prof. Dr. em.) ist ehemaliger Leiter des Instituts für Theorie und Professor für Ästhetik und Theorie an der Zürcher Hochschule der Künste und bis 2021 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik. Hauptarbeitsgebiete: Philosophien des 20. und 21. Jahrhunderts, Philosophische Ästhetik, Medienphilosophie, Bildtheorie.

Johannes Bennke,
Dieter Mersch (Hg.)

Levinas und die Künste

[transcript]

Diese Publikation ist im Rahmen einer finanziellen Förderung folgender Institutionen entstanden: Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) der Bauhaus-Universität Weimar, das mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert wurde; Institut für Theorie an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK).

Schriften des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, Band 44



Internationales Kolleg für
Kulturtechnikforschung und
Medienphilosophie



GEFÖRDEBT VOM
Bundesministerium
für Bildung
und Forschung



hdk
Zürcher Hochschule der Künste

Eine Liste der bisher erschienenen Bände findet sich unter
www.ikkm-weimar.de/publikationen/schriftenreihe/

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.



Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld
©Johannes Benke, Dieter Mersch (Hg.)

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-No-Derivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Umschlagkonzept: Natalie Herrmann, Theresa Annika Kiefer, Lena Sauerborn,
Elisa Siedler, Meyrem Yücel

Gestaltung und Satz: Reinhard Schmidt

Umschlagabbildung: Sacha Sosno, »*Double Oblitération noire*« – *Voix Voie Ferrée*, 1975, Acryl auf Leinwand, 80 x 80 cm, Fotografie und digitale

Restaurierung: JC Fraicher, © Archiv Sosno.

Schriftart: Rungli von Kaj Lehmann

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN Print: 978-3-8376-5766-1

ISBN PDF: 978-3-8394-5766-5

<https://doi.org/10.14361/9783839457665>

Buchreihen-ISSN: 2569-2240

Buchreihen-eISSN: 2702-8984

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

- Johannes Bennke, Dieter Mersch* 9
Levinas und die Künste: Eine Einleitung

Kunst und Ästhetik

- Emmanuel Levinas* 57
Jean Atlan und die Spannung der Kunst
- Françoise Armengaud* 59
Sacha Sosno und die Obliteration: Eine Kunst der Zurückweisung?
- Catherine Chalier* 70
Hommage für David Gritz
- Catherine Chalier* 71
Kurze Betrachtung des Schönen
- Richard A. Cohen* 95
Levinas über Kunst und Ästhetizismus:
,Die Wirklichkeit und ihr Schatten‘ richtig auslegen
- Dieter Mersch* 141
Emmanuel Levinas‘ Ethik der Ästhetik
- Hagi Kenaan* 160
Im Angesicht der Bilder nach Levinas
- Aaron Rosen* 183
Emmanuel Levinas und die Gastfreundschaft der Bilder
- Burkhard Liebsch* 203
Ergriffen und davongetragen: Emmanuel Levinas zwischen Ethik,
Kunst und Musik
- Jean-Luc Nancy* 229
Auslegung der Kunst

Katastrophe, Medium und Kreativität

<i>Michael Mayer</i>	245
Kritik der Zerstörung: Benjamin, Levinas und die kapitalistische Ökonomie	
<i>Amit Pinchevski</i>	273
Levinas als Medientheoretiker: Für eine Ethik der Vermittlung	
<i>Johannes Bennke</i>	303
Media oblivionis: Eine Epistemologie des Vergessens nach Levinas	
<i>Marie Aude-Baronian, Raphael Zagury-Orly</i>	331
Zwischen Kunst und Bild: Ein unablässiger Überfluss	
<i>Marie-Aude Baronian</i>	359
Der Nacken und der Schock: Eine Levinas'sche Lesart	
<i>Oliver Ruf</i>	371
Levinas als Designtheoretiker	
Nachweis für die Veröffentlichung der Originaltexte	390
Autorinnen- und Autorenverzeichnis	391
Danksagung	395
Index	396
Personenindex	400

EINLEITUNG

Johannes Bennke, Dieter Mersch

Levinas und die Künste: Eine Einleitung

Welche Bedeutung hat das Werk von Emmanuel Levinas für das Denken von Kunst und Medien heute? Und was macht ästhetisches und mediales Denken am Werk von Levinas neu und anders lesbar? Diese Fragen, die das Denken von Emmanuel Levinas mit dem Denken der Künste in Verbindung bringen, mögen diejenigen überraschen, die in Levinas den Philosophen des Ethischen, der Alterität, und einer Sozialphilosophie sehen, in der die Ethik als *prima philosophia* begründet und der Ontologie konsequent vorangestellt wurde. Das Soziale steht damit am Anfang, was gleichzeitig bedeutet, die anderen philosophischen Disziplinen, insbesondere Ästhetik und Epistemologie, zu reformulieren, indem sämtliche konstitutiven Kategorien wie überhaupt die Sprache von Philosophie und Wissenschaft sozial und mit Blick auf ihr Verhältnis zur Andersheit terminiert werden. Die Wahrheit bedeutet dann entsprechend keine *adaequatio intellectus et rei*, keine theoretische Kohärenz oder Passung, keine perzeptive Präsenz oder Übereinstimmung mit den Tatsachen der Welt, die allein durch diese verbürgt würde, sondern eine ‚Bezeugung‘, die der sozialen Bindung bereits bedarf – wie ebenso das Ästhetische nicht ausschließlich durch ästhetische Begriffe – wie das künstlerische Werk, Entwurf und Phantasie oder Schönheit und Darstellung – bestimmt werden kann, sondern in Ansehung ihrer Bezogenheit auf eine Welt als einer immer schon *auf* Andere hin erfahrene, *durch* Andere getragene und *mit* Anderen geteilten Wirklichkeit verstanden werden muss.

Auch wenn Levinas' Werk keinerlei Zweifel daran lässt, dass seine Philosophie eine Ethik ist, lassen sich dennoch aus seinen verschiedenen Schriften, allem voran den beiden Hauptwerken *Totalität und Unendlichkeit* sowie *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, ferner aus den zahlreichen, über einen Zeitraum von fast 50 Jahren entstandenen Aufsätzen eine Reihe von – direkten und indirekten – Hinweisen zu Kunst und Ästhetik entnehmen. Drei Gruppen von Quellen lassen sich dabei besonders unterscheiden: *Erstens* Texte zur Kunst, darunter in erster Linie der frühe, 1948 in *Les Temps Modernes* veröffentlichte und stark umstrittene Aufsatz *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*, darüber hinaus kürzere Texte wie der in diesem Sammelband erstmals auf deutsch erscheinende Essay *Jean Atlan und die Spannung der Kunst* (1986) oder das 1988 geführte Gespräch *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*. Daneben finden sich explizite

Auseinandersetzungen mit Literatur und Dichtung, darunter mit Marcel Proust, Michel Leiris oder Paul Celan, wie sie in dem Maurice Blanchot gewidmeten Band *Eigennamen*¹ von 1975/76 versammelt sind – abgesehen von verstreuten Einzelreferenzen, die das Gesamtwerk durchziehen.

Obleich Levinas Zeit seines Lebens im Schatten anderer französischer Denker geblieben ist, kann sein Einfluss auf die Philosophie des 20. Jahrhunderts kaum überschätzt werden. Dabei hat sich Levinas jeweils nur vereinzelt zu Literatur und Kunst geäußert und keine eigene Ästhetik und Kunstphilosophie ausgearbeitet. Vielmehr hat er eine Sprache angeboten, die, im Anschluss an die Husserl'sche, Sartre'sche und Merleau-Ponty'sche Phänomenologie als einer Methode, der Sozialphilosophie, gleichsam als Fundament allen Denkens, einen angemessenen Rahmen zu verleihen suchte. Die Konjunktion von Levinas' Werk mit den Künsten und den Medien verdankt sich damit nicht bloß einer Neuaspektierung eines peripheren Phänomens seines Werkes, sondern berührt Grundlegendes und damit seine Ethik selbst.

LEBEN UND WERK VON EMMANUEL LEVINAS

Emmanuel Levinas wurde 1906 als zweites von drei Kindern in der litauischen Stadt Kaunas geboren. Zu dieser Zeit gab es in Kaunas eine lebendige jüdische Kultur, deren kulturelles und religiöses Zentrum Vilnius, das ‚Jerusalem des Nordens‘, war. Diese jüdische Tradition war besonders bekannt für ihre intellektuelle Offenheit gegenüber der Moderne und ihre Bibelexegese, die einem dialektischen Denken in der Tradition von Maimonides, Rachi und Elijah Ben Salomon Salman, dem Gaon von Wilna folgte. Gaon von Wilna war ein Rabbiner des 18. Jahrhunderts, der einer aufklärerischen und rationalen Strömung des Judentums verpflichtet war und dem traditionelleren und mystischen chassidischen Judentum misstraute, wie es aus der Ukraine hervorgegangen war.

Levinas' liberal-bürgerlichen, jüdischen Eltern besaßen ein Buch- und Schreibwarengeschäft im Stadtzentrum und hielten Lernen und Studieren für äußerst wichtig. Er wuchs mit Ivrit, dem modernen Hebräisch auf, während gleichzeitig zuhause Russisch gesprochen wurde. Puschkin, Gogol, Dostojewski und Tolstoi gehörten zu seiner frühen Lektüre. Nachdem die litauische Regierung während des Ersten Weltkriegs 1917 die Ausweisung der jüdischen Bevölkerung angeordnet hatte, musste Levinas im Alter von elf Jahren mit seiner Familie in die Ukraine fliehen. Mit der Gründung Litauens 1920 kehrte die Familie zurück. Obwohl während seiner Kindheit in Russland, der Ukraine und Europa antisemitische Pogrome stattfanden,

1 Emmanuel Lévinas: *Eigennamen: Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, übers. v. Frank Miething, München 2008.

empfand Levinas sein Leben als glücklich und harmonisch.² Nach dem Abitur 1923 versuchte Levinas zunächst, sich an den Universitäten in Berlin und Halle einzuschreiben, wurde aber wegen seiner jüdischen Identität abgelehnt. Daraufhin schrieb er sich in Straßburg ein, da diese Stadt in Frankreich Litauen am nächsten lag.³ Zu seinen Professoren gehörten Maurice Halbwachs und Charles Blondel, die ihn in Henri Bergsons Philosophie der Zeit als Dauer einführten.

Erst in Straßburg lernte Levinas Französisch und wurde von Professoren unterrichtet, die für ihn das Ideal der französischen Aufklärung verkörperten, indem sie über die Dreyfus-Affäre, die griechische Philosophie und die demokratischen Prinzipien diskutierten. In dieser Zeit machte er auch die Bekanntschaft mit Maurice Blanchot, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte. In den Jahren 1928 und 1929 verbrachte Levinas ein akademisches Jahr in Freiburg i. Br. und besuchte Kurse bei Edmund Husserl und Martin Heidegger. Später wird Levinas über diese Zeit mit einem Augenzwinkern sagen: „Ich kam zu Husserl und fand Heidegger.“⁴ Mit seinem *doktorat en lettres* unter dem Titel *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl* (*Husserls Theorie der Anschauung*)⁵ und einer Übersetzung von Husserls *Cartesianische Meditationen* ins Französische führte Levinas die Phänomenologie im Frankreich der 1930er Jahre ein.⁶ Nach einem kurzen Militärdienst wurde Levinas 1930 französischer Staatsbürger, heiratete seine Kindheitsnachbarin Raissa Levi und begann in Paris an der *École normale israélite orientale (ENIO)* zu unterrichten, wo Juden in französischer und jüdischer Kultur ausgebildet wurden, um schließlich als Lehrer und Rabbiner im Mittelmeerraum eingesetzt zu werden.⁷ Im Jahr 1935 wurde seine Tochter Simone geboren. Bei den philosophischen Abenden von Gabriel Marcel in Paris lernte Levinas die philosophische Avantgarde jener Zeit kennen. Als französischer Offizier geriet er zudem 1940 in deutsche Kriegsgefangenschaft und verbrachte die gesamte Kriegszeit im Arbeitslager Fallingbostal bei Hannover. Als französischer Offizier stand er, obwohl er Jude war, unter dem Schutz der Genfer Konvention zum Schutz von Kriegsgefangenen („Die französische Uniform schützte uns noch vor der Hitler'schen

2 François Poirié: *Emmanuel Lévinas*, Besançon 1992, S. 53.

3 Ebd., S. 57.

4 Emmanuel Levinas: »Intention, Ereignis und der Andere. Gespräch zwischen Emmanuel Levinas und Christoph von Wolzogen am 20. Dezember 1985 in Paris«, in: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 148.

5 Emmanuel Lévinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, übers. v. Philippe Haensler, Sébastien Fanzun, Wien, Berlin 2019.

6 Edmund Husserl: *Méditations Cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, übers. v. Gabrielle Pfeiffer, Emmanuel Levinas, Paris 1931. Die deutsche Originalfassung wurde von Husserl deutlich erweitert und erschien posthum 1950 in Band 1 der Husserliana: Edmund Husserl: *Gesammelte Werke*, Band 1, den Haag 1950.

7 Marie-Anne Lescourret: *Emmanuel Levinas*, Paris 1996, S. 91–97.

Gewalt.⁸). Dank der Bemühungen einiger Freunde, darunter Maurice Blanchot, überlebten seine Frau und seine Tochter den Krieg und wurden von der christlichen Ordensgemeinschaft *Sœurs de Saint Vincent de Paul* in der Nähe von Orléans versteckt. Alle anderen Familienmitglieder überlebten den Holocaust nicht. Nach seiner Rückkehr nach Paris wurde Levinas auf Anraten von René Cassin, dem amtierenden Präsidenten der *Alliance israélite universelle* und späteren Friedensnobelpreisträger, Direktor der ENIO. Diese Position hatte er bis 1967 inne, als er als Professor für Philosophie an die Universität Paris-Nanterre berufen wurde und ab 1973 dann an die Sorbonne wechselte. 1949 wurde sein Sohn Michaël geboren.

Auf Vermittlung seines Freundes Henri Nerson macht Levinas 1947 die Bekanntschaft mit Monsieur Chouchani, einem Mythen umrankten Universalgelehrten. Während der fast fünf Jahre, die Chouchani (mit Unterbrechungen) auf dem Dachboden des Apartments wohnte, das Levinas in der ENIO bewohnte, gab dieser Lektionen in der Exegese des Talmuds, die sich Levinas, Nerson und andere einiges Kosten ließen.⁹ Diese Bekanntschaft ist für Levinas nicht weniger wichtig als die Begegnungen mit Husserl und Heidegger.

Levinas' Schriften umfassen in der Folge sowohl philosophische Arbeiten als auch die talmudische Exegese. Gemeinsam ist beiden Richtungen eine methodische Strenge, ein Interesse am Anderen und die tief empfundene Bedeutung von Tradition und ihrer Erneuerung. Für Levinas umfasst sie die beiden Traditionslinien des westlichen Denkens, die er in »Die Bibel und die Griechen« auf eine Formel bringt.¹⁰ Auch wählte er zwei verschiedene Verlage für seine jeweiligen Schriften. Sein erstes Hauptwerk *Totalität und Unendlichkeit*¹¹ wurde 1961, als Levinas bereits 55 Jahre alt war, als *Thèse d'État* veröffentlicht, die ihm die Lehre an der Universität ermöglichte. Darin systematisiert er das Verhältnis zum Anderen in einer Weise, dass der Andere nicht auf ein anderes Selbst, auf ein Ich und Du reduziert wird;¹² vielmehr ist für Levinas die soziale Beziehung zum Anderen eine Beziehung der Nähe und der Verletzlichkeit, des Anderen als eines Nachbarn, der der Fürsorge bedarf. Diese ethische Beziehung, die den Vorrang des Anderen vor dem Selbst als Alterität in den Vordergrund stellt,

8 Emmanuel Levinas: »Nom d'un chien ou le droit naturel«, in: ders.: *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris 1976, S. 233 [Franz. i.O., Anm. v. V.].

9 Lescourret: *Emmanuel Levinas*, a.a.O., S. 142-144. Hanoch Ben-Pazi: »A Philosopher in the Eye of the Storm: Monsieur Chouchani and Lévinas's 'Nameless' Essay«, in: *AJS Review* 41 (2), 2017, S. 315-331.

10 Emmanuel Levinas: »Die Bibel und die Griechen«, in: ders.: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, hrsg. v. Pascal Delhom, Alfred Hirsch, Berlin, Zürich 2007, S. 151-154.

11 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014.

12 Vgl. die Kritik von Levinas an Martin Buber in Emmanuel Levinas: »Einige Anmerkungen zu Martin Buber«, in: ders.: *Außer sich. Meditationen über Religion und Philosophie*, München 1991, S. 38-48.

bleibt der zentrale Punkt seines gesamten Œuvres. Im Gesicht, *le visage* des Anderen, begegnet uns unsere unendliche Verantwortung. Das Gesicht oder Antlitz, wie es wahlweise ins Deutsche übersetzt wird, bezeichnet entsprechend den Hauptbegriff im Levinas'schen Denken über Alterität.

In seinem zweiten Hauptwerk *Jenseits des Seins oder Anders als Sein geschieht* von 1974 entwickelt er seinen Ansatz der Nähe und Fürsorge für den Anderen als „Verantwortung für den Anderen“¹³ weiter, wobei er die Perspektive von der Welt der Phänomene auf das Transzendente verlagert. Die Sprache selbst wird zum Brennpunkt, in dem und mit dem Levinas auf die Forderungen eines Transzendenten antwortet, das er in einem etymologischen Sinne für notwendig hält: Das lateinische ‚necessarius‘ bedeutet das, was nicht vermieden werden oder dem man nicht entkommen kann, das, was unvermeidlich ist. Folglich ist eine solche Ethik, anders als moralische Tugenden, Gesetze oder Gebote, nicht tröstlich und verweist nicht auf eine Reihe von Regeln. Sondern eine solche alteritäre Ethik ist höchst beunruhigend, ja störend und derart desorientierend, dass man auf sie nur antworten kann, etwa durch Handlungen oder im Schreiben. Fast programmatisch veröffentlicht Levinas ein Spätwerk mit dem Titel *Wenn Gott ins Denken einfällt*,¹⁴ in dem er darauf verweist, dass der Appell für eine Antwort so anspruchsvoll ist, dass sie nie genug sein kann. In seinem mit *Unterschrift* betitelten Abriss seiner intellektuellen Autobiographie beschreibt er seine ethische Lehre als den Versuch, sich vom Zwang der Selbstrepräsentation zu befreien, und als Subjekt auf das zu antworten, „was über das Maß seiner Intentionen hinausgeht.“¹⁵

Im Ganzen lässt sich sein Werk weder als optimistisch noch als pessimistisch charakterisieren. Vielmehr ist seine Ethik *utopisch* in dem Sinne, dass der Andere keinen festen Platz hat und nicht wie ein wissenschaftliches Objekt analysiert werden kann.¹⁶ Die Beziehung zum Anderen hat vielmehr mit der Infragestellung des Selbst zu tun, mit der Suche nach einer Antwort und der Sensibilität für die Verletzlichkeit des Anderen. Diese Auffassung, die innerhalb der europäischen Philosophie singulär ist, hebt Levinas auch aus den zeitgenössischen Diskursen, die von Bergson, der Kybernetik und Informationstheorie (z.B. Simondon) sowie dem Existenzialismus und dem Strukturalismus dominiert werden, heraus.

Obwohl Levinas als einer der wichtigsten Philosophen des 20. Jahrhunderts gilt, steht er im Schatten bekannter Intellektueller wie Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Hannah Arendt, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Alain Badiou, Hélène

13 Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011, insbes. S. 37–41.

14 Emmanuel Levinas: *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München 1999.

15 Emmanuel Lévinas: »Unterschrift«, in: ders.: *Eigennamen*, a.a.O., S. 114.

16 Salomon Malka: »Entretien avec Emmanuel Lévinas«, in: *Lire Lévinas*, Paris 1989, S. 109.

Cixous und anderen, die sich entweder auf Levinas bezogen oder, wie im Fall von Derrida, seinem Werk mehrere Essays gewidmet haben.¹⁷ Derrida schrieb und verlas auch die Grabrede zu Levinas' Beerdigung 1995, die später unter dem Titel *Adieu*¹⁸ veröffentlicht wurde, die ihrerseits eine Antwort auf Levinas als einen Anderen gibt, der nun vermisst wird und dessen Vermächtnis bei denjenigen verbleibt, die seine Werke nicht nur lesen, sondern auch auf sie reagieren und sie kommentieren.

LEVINAS UND DIE KÜNSTE

Levinas' Werk kann sich bis heute einer kontinuierlichen Rezeption erfreuen, die vornehmlich in der Theologie,¹⁹ den Jüdischen Studien,²⁰ der Philosophie,²¹ der politischen Theorie,²² der Kunstgeschichte²³ und auch der Literaturwissenschaft²⁴ stattfindet, aber auch ausgreift auf Filmemacher:innen,²⁵ Schriftsteller:innen²⁶ oder Künstler:innen,²⁷ die sich auf

17 Zur Geschichte dieses Wechselverhältnisses vgl. Stéphane Mosès: »Levinas lecteur de Derrida«, in: *Cités. Philosophie, Politique, Histoire* 25 (1), 2006, S. 77–85. Online unter: <https://www.cairn.info/revue-cites-2006-1-page-77.htm> (letzter Zugriff 28.07.2023). Ze'ev Levy: »Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida«, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 145–154. Vgl. hierzu insbesondere auch die späten Schriften von Jacques Derrida: »Eben in diesem Moment in diesem Werk findest Du mich«, in: *Parabel. Schriftenreihe des Evangelischen Studienwerks Villigst, Bd. 12: Levinas. Zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie*, hrsg. v. Michael Mayer, Markus Hentschel, Gießen 1990, S. 42–83.

18 Jacques Derrida: *Adieu. Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München 1999.

19 Bernhard Casper: *Angesichts des Anderen. Emmanuel Levinas – Elemente seines Denkens*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2009.

20 Hilary Putnam: *Jewish Philosophy as a Guide to Life: Rosenzweig, Buber, Lévinas, Wittgenstein*, Bloomington 2008.

21 Sarah Hammerschlag: *Broken Tablets: Levinas, Derrida, and the Literary Afterlife of Religion*, New York 2016. Simon Critchley: *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*, Edinburgh 1999.

22 Vgl. zur politischen Dimension in den Schriften von Levinas insbes. das Vorwort von Pascal Delhom und Alfred Hirsch: »Vorwort«, in: Emmanuel Levinas: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Zürich, Berlin 2007, S. 7–70. Vgl. Nathan Bell: *Refugees. Towards a Politics of Responsibility*, New York et. al. 2021.

23 Jolanta Nowak: »Judgment, Justice, and Art Criticism«, in: *Contemporary Aesthetics* 10 (5), 2012.

24 Idit Alphandary: *Forgiveness and Resentment in the Aftermath of Mass Atrocities: Jewish Voices in Literature and Film*, Boston 2024; Joseph Libertson: *Proximity, Levinas, Blanchot, Bataille and Communication*, The Hague 1982.

25 Vgl. die Filme von Jean-Luc und Pierre Dardenne; Marie-Aude Baronian: »La camera à la nuque' ou esthétique et politique dans le cinéma des frères Dardenne«, in: Jacqueline Aubenas (Hg.): *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Brüssel 2008, S. 151–157; vgl. auch *L'avenir* (Mia Hansen-Løve, FR, 2016), sowie *Phoenix* (Christian Petzold, BRD, 2014).

26 Jüngere literaturwissenschaftliche Arbeiten haben das Denken von Levinas mit Werken von Schriftstellern und Schriftstellerinnen wie Ian McEwan, Cormac McCarthy, J.M. Coetzee, W. G. Sebald, Paul Auster und Han Kang in Verbindung gebracht. Vgl. hierzu u.a. den sehr instruktiven Sammelband von Michael Fagenblat, Arthur Cools (Hg.): *Levinas and Literature: New Directions*, Berlin 2021.

27 Vgl. Sacha Sosno: »Où se trouve l'œuvre d'art«, in: ders.: *La perception esthétique*, Nice 2011, S. 13. Vgl. auch die Arbeiten von Christian Boltanski, Gerhard Richter, Jochen Gerz und deren Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte, Archiven und Erinnerung.

Schriften des Philosophen beziehen. Dabei gibt es ein starkes Ungleichgewicht in der Rezeption zugunsten der im Werk genannten literarischen Referenzen im Vergleich etwa zu Werken der bildnerischen Künste oder gar Medien und Technologie. Während es eine recht beachtliche Menge an Kommentaren zu Levinas' Auseinandersetzung mit Dichtung und Sprache gibt,²⁸ finden sich nur wenige monographische Werke, die Levinas auch als einen Denker des Ästhetischen profilieren.²⁹ Aus der einschlägigsten französischsprachigen Anthologie zum Thema wurde das Nachwort von Jean-Luc Nancy für den vorliegenden Band erstmals auch ins Deutsche übertragen.³⁰ In manchen Lesarten wird Levinas sogar eine grundlegend skeptische Haltung gegenüber der Kunst im Allgemeinen und dem Bild im Besonderen nachgesagt,³¹ oder es wird lediglich in seinem Spätwerk ein affirmatives Verhältnis zur Kunst ausgemacht.³² Andere Lesarten trennen das Bild lediglich vom Idol,³³ wieder andere werten die Ästhetik zu einer „ersten Ethik“³⁴ auf oder verkürzen diese auf die Frage „Können Kunstwerke ein Antlitz haben?“³⁵ Solche Fragestellungen laufen Gefahr, einer Repräsentationslogik zu verfallen, bei der ethische Konzepte auf Bilder und Kunst lediglich appliziert werden. Und die wenigen Ansätze, in denen Levinas' Werk für ein Medientdenken fruchtbar gemacht wird, sind überschaubar und einige Ansätze in diesem Band erstmals versammelt.³⁶

Diese Tendenzen in der Rezeption mögen auch daran liegen, dass Levinas eine Reihe sprachphilosophischer Überlegungen angestellt hat und sich zu literarischen Werken einiger Dichter und Schriftsteller direkt geäußert hat, aber nur an wenigen Stellen kunstphilosophisch über Bilder und Plastiken einzelner und ausschließlich männliche Künstler geurteilt

28 Jill Robbins: *Altered Reading: Levinas and Literature*, Chicago 1999. Robert Eaglestone: *Ethical Criticism: Reading after Levinas*, Edinburgh 1997.

29 Françoise Armengaud: *L'art de l'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, Paris 2000. David Gritz: *Levinas face au beau*, Paris, Tel-Aviv 2004.

30 Jean-Luc Nancy: »Exégèse de l'art«, in: Danielle Cohen-Levinas (Hg.): *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, Houilles 2010, S. 267-277.

31 Richard Kearney: »The Crisis of the Image: Levinas's Ethical Response«, in: Gary B. Madison, Marty Fairbairn (Hg.): *The Ethics of Postmodernity. Current Trends in Continental Thought*, Evanston 1999, S. 12-23.

32 Reinhold Esterbauer: »Schattenspendende Moderne. Zu Levinas' Auffassung von Kunst«, in: Thomas Freyer, Richard Schenk (Hg.): *Emmanuel Lévinas – Fragen an die Moderne*, Wien 1996, S. 25-49. Susanne Dungs: »Bildlichkeit bei Emmanuel Lévinas«, in: *Tà katoptrizómēna, das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik* 25, 2003, online unter: <https://www.theomag.de/25/sd1.htm> (letzter Zugriff 27.07.2023).

33 Uwe Bernhardt: »Die Jugendlichkeit des Werkes. Zum Status der Kunst bei Levinas«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 26 (3), 2001, S. 225-244.

34 Henry McDonald: »Aesthetics as First Ethics: Levinas and the Alterity of Literary Discourses«, in: *Diacritics* 38 (4), 2008, S. 15-41.

35 Katharina Bahlmann: *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, Wien 2008.

36 Vgl. in diesem Band die Sektion »Katastrophe, Medium und Kreativität«, ab S. 243. Vgl. auch David J. Gunkel, Ciro Marcondes, Dieter Mersch (Hg.): *The Changing Face of Alterity: Communication, Technology, and other Subjects*, London; New York 2016; Dave Boothroyd: »Touch, Time and Technics Levinas and the Ethics of Haptic Communications«, in: *Theory, Culture & Society* 26 (2-3), März 2009, S. 330-345, <http://tcs.sagepub.com/content/26/2-3/330> (letzter Zugriff 27.07.2023).

hat. Bezugnahmen auf Medien und zu zeitgenössischen Technologien beschränken sich auf wenige Abschnitte, bleiben skizzenhaft und vergleichsweise allgemein. Dazu zählen etwa seine Äußerungen zur Großaufnahme im Film,³⁷ zu Chaplin³⁸ oder seine Überlegungen zur emanzipatorischen Kraft der Technologie anlässlich des ersten bemannten Raumflugs von Juri Gagarin.³⁹

Es stimmt, dass sein Texte ein zweideutiges und widersprüchliches Bild zur Kunst abgeben, denn *zum einen* scheint Levinas die Kunst wegen ihrer Ungebundenheit, ihrer Loslösung oder Abtrennung vom Sozialen und Ethischen zu kritisieren, insofern sie zur moralischen Indifferenz, zur ‚Verantwortungslosigkeit‘ neige, andererseits erweist sich Levinas als ihr subtiler und scharfsinniger Interpret, der die außerordentlichen Möglichkeiten künstlerischer Sensibilität emphatisch hervorhebt und mit präzisiertem Gespür ihre Potenziale für das Leben, die Tragödien des Sozialen und die daraus erwachsene Verpflichtung für den Anderen entbirgt. *Zweitens* enthält der durchgängige Bezug auf die phänomenologische Methode Husserls selbst ästhetische Züge, soweit ihr nach Ferdinand Fellmann immer schon eine genuine Ästhetik zugrunde liegt.⁴⁰ Dies zeigt sich vielleicht dort am Eindringlichsten, wo Levinas auf die für seine gesamte Philosophie zentrale Figur der *visage* abhebt. Die Fremdheit des Gesichts, seine ‚absolute Differenz‘, die gleichzeitig ‚entgegenblickt‘ (*ante-litze*) wie sie sich aufdrängt und den ethischen Appell „Du wirst mich nicht töten“ formuliert, ist gleichwohl ohne dessen sinnliche Erfahrung, ohne Rekurs auf eine radikale *aisthesis* nicht *plausibel* zu machen, auch wenn der „Augenblick seines Eintritts“, des Gesichts als Einbruch oder Einschnitt, alle Bedeutungen zerreißt und mit dem konfrontiert, was der Ausdruck ‚Alterität‘ immer und immer wieder markieren soll: Eine Kluft, die nicht zu überspringen ist, ein Riss oder eine Unterbrechung, die jede Subsumption unter einen Begriff oder eine Beschreibung verbietet. Das Gesicht ist Transzendenz – ‚Antlitz‘ mit der ganzen Kraft einer impliziten Numinosität – und zugleich Immanenz, das heißt das Gesicht eines konkreten Anderen, der sich zuwendet, der attraktiv oder abstoßend erscheint, der unser Interesse weckt und uns auf buchstäbliche Weise antworten lässt.⁴¹ Keine Reaktion kann neutral sein, keine grußlose Gleichgültigkeit ohne ethische

37 Emmanuel Lévinas: *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg i.Br., München 1997, S. 66.

38 Emmanuel Lévinas: *Ausweg aus dem Sein*, Hamburg 2005, S. 41 und Emmanuel Lévinas: ‚Ich und Totalität‘, in: ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, übers. v. Frank Miething, München 1995, S. 25.

39 Emmanuel Lévinas: ‚Heidegger, Gagarin und wir‘, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017, S. 173–176.

40 Ferdinand Fellmann: *Phänomenologie als ästhetische Theorie*, Freiburg 1989.

41 Vgl. bes. Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 430ff; das Antlitz wird erstmals erwähnt in dem 1957 erschienenen Text, Emmanuel Lévinas: ‚Die Philosophie und die Idee des Unendlichen‘, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg i.Br., München 2012, S. 185–208.

Konsequenz; und doch geschehen diese Haltungen durch eine ästhetische Erfahrung hindurch, die gleichwohl nicht konstitutiv ist.

Nicht minder deutlich wird diese Ästhetizität des Denkens, wo Levinas vom Begehren, der Responsivität und der ursprünglichen ‚Verantwortlichkeit‘ als den unentrinnbaren Grundlagen sozialer *koinonia* spricht, wo er uns als „Geisel“ des Anderen bezeichnet oder von der „Nacktheit“ im Sinne existenzieller Ärmlichkeit spricht. *Drittens* aber ist auffällig, dass Levinas viele Paradigmen seiner Analysen literarischen Beschreibungen verdankt – zu nennen sind im Besonderen Tolstoi, Dostojewski oder Gogol. Er war ein intensiver Leser wie er im selben Maße an der Dichtung Vorbild nahm und Diskurs und Poetik miteinander zu versöhnen trachtete, wenn auch überall ein Vorrang des Wortes vor der bildenden Kunst zu konstatieren ist.

Rundweg von einer Negation der Ästhetik oder einem gebrochenen, ja ‚feindlichen‘ Verhältnis gegenüber der Kunst kann also keine Rede sein; vielmehr bildet das Ästhetische in seinen unterschiedlichsten Fassetten einen untilgbaren Aspekt der Levinas’schen Philosophie selbst. Über die Ethik hinaus ist also die Frage nach der Beziehung zwischen dem Ethischen und den Künsten wie auch nach ihrem Verhältnis zum Sozialen für Levinas keine entlegene, sondern notwendige Problematik – Anlass genug, ihr näher nachzugehen und verschiedene Stimmen aus Frankreich, den USA, Großbritannien, Israel und Deutschland zusammenzuführen, die sich im Besonderen mit der Kunstphilosophie von Levinas, auch im Kontext anderer, zeitgenössischer Kunstphilosophien auseinandersetzen. Dabei begründet sich die hier vorgenommene Auswahl an Texten aus ihrer Heterogenität. Es geht gerade nicht um ein einheitliches Bild, sondern darum, die sperrigen, problematischen, zuweilen auch ungerechten und ungerechtfertigten Einlassungen von Levinas den originellen, denkwürdigen und produktiven gegenüberzustellen und aus ihrem Dialog das hervorgehen zu lassen, was man eine ‚ungeschriebene ästhetische Lehre‘ bei Levinas nennen könnte. Die so versammelten Texte ziehen also keineswegs in Zweifel, dass Levinas’ Ethik von einer Verantwortung gegenüber dem Anderen und von Fragen der Gerechtigkeit handelt, argumentieren aber auf unterschiedliche Weise dafür, dass Levinas durch die skeptische Zugewandtheit zu Bildern und Plastiken das spannungsreiche Verhältnis zwischen Ästhetik und Ethik diskutiert. Es wäre also verfehlt, Levinas zu bescheinigen, dass er kunstfeindlich, unbeholfen oder unverständig auf Kunstwerke geblickt habe.

Da bisher die Bezüge von Levinas zur bildenden Kunst vergleichsweise rar geblieben sind, nehmen viele der hier versammelten Texte Bezug auf das Bild und auf verschiedene ästhetische Praktiken in der bildenden Kunst, der Musik und dem Film sowie der philosophischen Kunstkritik. Mit dieser Textsammlung, so das Anliegen, wird Levinas als Denker des Ästhetischen und des Medialen vorgestellt.

LEVINAS UND DIE SPRACHE

Levinas' Interesse an der Literatur ist aus seinen literaturkritischen Schriften über Samuel Agnon, Marcel Proust, Maurice Blanchot, Edmond Jabès, Michel Leiris und Paul Celan bekannt.⁴² Weniger bekannt ist bisher, dass Levinas auch ein literarisches Werk hat, das jedoch Fragment geblieben ist und lediglich posthum veröffentlicht wurde. Dokumentiert sind Gedichte, die er seit den 1920er Jahren auf Russisch, Jiddisch und Hebräisch geschrieben hat, sowie die beiden Romanentwürfe *Eros* oder *Triste opulence* und *La Dame de chez Wepler*, die auf literarische Weise seine Kriegserfahrungen verarbeiten und bezeugen. Diese Schriften wurden als Teil einer dreibändigen Serie posthum 2013 unter Mitarbeit von Danielle Cohen-Levinas veröffentlicht und mit einem Vorwort von Jean-Luc Nancy versehen.⁴³ Obgleich Levinas also nicht als Schriftsteller im eigentlichen Sinne gelten kann, ist seine literarische Leidenschaft eng mit seinem philosophischen Projekt verwoben. Dies äußert sich nicht nur durch kontinuierliche Referenzen auf Schriftsteller und Schriftstellerinnen,⁴⁴ sondern auch in seinem Schreibstil, der sich „gleich der ununterbrochenen Beharrlichkeit des Wellenschlags gegen einen Strand“ ergießt, „an dem sich jedoch alles wieder zusammenzieht und in unendlicher Weise erneuert und bereichert.“⁴⁵ Jacques Derrida hatte in seinem ersten Kommentar zu Levinas anlässlich des Erscheinens von *Totalität und Unendlichkeit* auf diese Eigenart des Levinas'schen Schreibstils aufmerksam gemacht, weil hier die literarische Form eng mit der darin zum Ausdruck kommenden Ethik verwoben sei. Und auch Levinas selbst hat immer wieder herausgestellt, dass für ihn die Sprache der geeignetste Ort ist, um die Verstrickung (*intrigue*) in der Beziehung mit dem Anderen darzustellen.

Sprachphilosophisch betrachtet, teilt Levinas die Sprache in das Sagen (*le Dire*) und das Gesagte (*le Dit*) ein.⁴⁶ Levinas unternimmt einigen Aufwand, um zwischen dem Gesagten als linguistisches System und dem Sagen, das heißt dem Kontakt und der Nähe zum Anderen, zu unterscheiden.⁴⁷ So gibt es durch seine vielfältigen Schriften bis hin zu den Talmud-

42 Vgl. Lévinas: *Eigennamen*, a.a.O.

43 Emmanuel Lévinas: *Eros, littérature et philosophie: essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'éros*, hrsg. v. Jean-Luc Nancy, Danielle Cohen-Levinas, Jean-Luc Marion, Paris 2013.

44 Levinas bezieht sich u.a. auf Simone Weil, Vassili Grossman, Shakespeare und Dostojewski. Vgl. auch seine Arbeiten in Lévinas: *Eigennamen*, a.a.O.

45 Jacques Derrida: »Gewalt und Metaphysik«, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 129 FN6.

46 Erstmals in Emmanuel Levinas: »Rätsel und Phänomen«, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: 2012, S. 236–260. Levinas publiziert diesen Artikel 1965 nach *Totalität und Unendlichkeit* und vor seinem zweiten Hauptwerk *Jenseits des Seins*, worin er diese Unterscheidung weiter ausdifferenziert. Emmanuel Levinas: »Enigme et phénomène«, in: *Esprit* 6, Juni 1965, S. 1128–1142.

47 Zum Sagen als Gebet vgl. Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 327, 332.

Lektüren ein Bemühen um einen dezidierten, ein zwischen ‚Sagen‘ und ‚Gesagtem‘ oszillierenden Stil, der der Sprache selbst eine *Écriture* des ‚Zeigens‘ und ‚Bezeugens‘ entlockt, die der diskursiven Aussage vorangeht. Keine Rede, sogar noch die formalste oder nüchternste, kommt ohne diese ‚Ästhetik des Sagens‘, ohne Anzeige oder rhetorische Figuration aus, die das, was zum Ausdruck gebracht werden soll, durch das Medium der Andeutung, der Evokation zu *gestalten* versucht. Bei Levinas sind es vorzugsweise die hingestellten Aperçus, die Aufreihung von umkreisenden Ausdrücken, die Wiederholungen und Stockungen, die nicht nur ein Thema beständig variieren und umbesetzen, sondern auch die chronischen Unzulänglichkeiten, das ‚Sich-Versagen‘ des ‚Sagens‘ betonen.

Ähnlich wie Walter Benjamin in seinen sprachphilosophischen Überlegungen⁴⁸ geht Levinas damit, von einem Unendlichen und Unvermittelbaren als jenem anarchischen Bereich aus, der nicht durch die notwendige Begrenztheit und Endlichkeit der Sprache artikuliert werden kann. Der Buchstabe, das Wort, der Satz und die Sprache im Allgemeinen sind für Levinas also von vornherein durch eine fundamentale Ambiguität der Artikulation kompromittiert. Damit besteht die innere Spannung der Sprache für Levinas in einem durchgestrichenen *Sagen*, das immer wieder zu evozieren ist.

Dies lässt sich paradigmatisch am Begriff des ‚Kerygma‘ zeigen, den Levinas verwendet, um das Regime des Gesagten zu bezeichnen. Das Altgriechische *κήρυγμα* bezeichnet die Aussage des Boten (*κήρυξις*) und bedeutet im biblisch-theologischen Kontext „die Mitteilung einer göttlichen Botschaft im Auftrag des offenbarenden Gottes.“⁴⁹ Insbesondere durch die Evangelien des Neuen Testaments hat es Eingang in die systematische Theologie gefunden. Das Kerygma ist eine der zentralen Funktionen der Predigt als Teil der Liturgie. Folgt man den Hinweisen von Theolog:innen ist das Kennzeichen des Kerygma die direkte Anrede, identifizierende Benennung von (künftigen) Fakten, eine klare Botschaft oder ein kontinuierliches Narrativ, ein logischer Aufbau von Argumentation und Syntax sowie eine strukturierte Hermeneutik und im Gegensatz zur theoretischen Betrachtung eine Anleitung zum rechten Tun.⁵⁰ Eben dieses *kerygma*, das „korrelativ ist zum Gesagten“,⁵¹ habe nach Levinas das Telos der Schließung. Es versperre das Sagen und lasse es vergessen. Zwar präge das Sagen

48 Walter Benjamin: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band II.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 140–157. Walter Benjamin: »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band IV.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 9–21.

49 Johannes Kahmann: »Verkündigung«, in: Herbert Haag: *Bibel-Lexikon*, Leipzig 1981, S. 1828.

50 Vgl. Rudolf Bultmann: *Glauben und Verstehen*, Band 1, Tübingen 1966, insbes. S. 172ff. Vgl. den Eintrag: »Kerygma«, in: Walter Kasper (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 5, Freiburg u.a. 1996, S. 1406–1411.

51 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 93 [Kursivierung i.O.].

dem Gesagten sein Siegel ein, setzt die Botschaft aber unter das Vorzeichen des Verfalls, einer begrenzten Gültigkeit und Instabilität. Das Gesagte droht, die Transzendenz zu verraten und in der Übertragung nicht nur das Medium der Sprache vergessen zu machen, sondern auch den Sinn zu versperren. Die eigentliche Bedeutung für Levinas besteht aber darin, die Verstricktheit in die zwischenmenschliche Beziehung zum Ausdruck zu bringen, was sich etwa in der Unterbrechung des Gesagten zeigt, in einer Art Stottern.

Dieser Spur einer Unterbrechung im Gesagten folgend wird etwa auf der metaphorischen Ebene im Werk von Levinas ein philosophisches Idiom erkennbar, dass sich dem Feld des Traumas und der Verletzlichkeit annähert. Elisabeth Weber hat diese Metaphorik, die sich nicht in psychoanalytischen Kategorien erschöpft, mit den Erfahrungen der Shoah in Verbindung gebracht. So wird entsprechend die Unterbrechung des Gesagten von einer Traumatisierung oder Verwundung der Sprache her geschrieben.⁵² Erste Spuren dieser Verwundung zeigen sich bereits in Levinas' Frühwerk, etwa in seiner Analyse zur Verletzlichkeit des Leibs in seinen *Betrachtungen zur Philosophie des Hitlerismus* von 1934.⁵³ Wenn also von einer Verwundung der Sprache die Rede ist, bei der sich das Unerinnerbare der Shoah, aber auch das Vorrangige der Beziehung zum Anderen in die Sprache selbst einträgt, dann geht es darin um ein anderes Denken, das die Spuren der Katastrophe nicht einfach auslöscht. In einer hyperbolischen Bewegung führt dies bei Levinas immer wieder auch zu überraschenden Umdeutungen der Begriffe, wenn er etwa in einer Umkehrung gewohnter Bezüge einen Freiheitsbegriff einsetzt, der in einer Geiselhaft am Anderen besteht. Der Philosoph Hent de Vries hat diese Tendenz hyperbolischer Formulierungen bei Levinas auch mit der *via eminentiae* als einem dritten Weg zum Transzendentalen in Verbindung gebracht.⁵⁴ Verantwortung und Verpflichtung sind nicht bloß ethische Konzepte, sie haben Gewicht in dem Sinne, dass sie die Bürde einer Antwort auf die Beziehung zu diesem Anderen, einem Nicht-Erinnerbaren und doch nicht zu Vergessendem auf sich nehmen und in der Sprache bezeugen.

Ohne Zweifel ist das Angesicht-zu-Angesicht die zentrale ethische Szene im Denken von Levinas. Diese Beziehung aber wiederum selbst in der Sprache zum Ausdruck zu bringen, bedeutet auch, dass sich etwas der Sprache Fremdes in das Gesagte als Spur einträgt. Daher sieht auch der Philosoph und Theologe Bernhard Casper das zentrale epistemologische

52 Elisabeth Weber: *Verfolgung und Trauma: zu Emmanuel Lévinas', 'Autrement qu'être ou au-delà de l'essence'*, Wien 1990.

53 Emmanuel Levinas: »Einige Betrachtungen zur Philosophie des Hitlerismus«, in: ders.: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg i.Br., München 2006, S. 23–34.

54 Vgl. Hent de Vries: *Minimal Theologies: Critiques of Secular Reason in Adorno and Levinas*, Baltimore 2019, S. 375 ff. Vgl. Fran O'Rourke: »Via causalitatis; via negationis; via eminentiae«, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 2017, S. 1034–1037.

Problem bei Levinas zwischen dem Sagen und dem Gesagten. „Es darf sich für das von Levinas geforderte neue Denken überhaupt nie eine bleibende Terminologie ausbilden.“⁵⁵ *Im* Medium und *durch* das Medium der Sprache versucht Levinas, dieses Verstricktsein zum Ausdruck zu bringen, gleichwohl ohne aber zu einem Abschluss zu kommen. Aus dieser Dynamik einer Sisypusarbeit erwächst auch Derridas Bild einer Wellenbewegung im Schreiben bei Levinas. Damit gibt für Levinas weder der Märtyrer noch der Überlebenszeuge das Paradigma für Zeugenschaft ab, sondern die Sprache selbst.⁵⁶ *In* und *mit* der Sprache ruft Levinas die Sprache für das Bezeugen einer Manifestation dieser „dia-chronen Verstrickung“⁵⁷ auf, während er selbst dies im Modus der philosophischen Rede schreibt. Daher kann das Schreiben von Levinas auch als ein *epistemisches Verfahren der Zeugenschaft* angesehen werden, worin sich ein Akt der Sozialisierung vollzieht.⁵⁸ Nicht nur gibt die Sprache ein Paradigma für die Zeugenschaft ab, sondern der Schreibstil von Levinas kann als eine Weise performierten Bezeugens gelten, die mit dem Vokabular der Ethik eine ethische Sprache einsetzt und so ein Anderes bezeugt.

LEVINAS UND DAS BILD

Für das Verhältnis von Levinas zu den Künsten ist der frühe Artikel *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* eine zentrale Referenz. Als der Text 1948 von Jean-Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty in *Les Temps Modernes* publiziert wurde, war Levinas noch jung und unbekannt. Drei Jahre zuvor war er aus deutscher Kriegsgefangenschaft wieder nach Paris zurückgekehrt, und hatte das in der Gefangenschaft geschriebene schmale Bändchen *Vom Sein zum Seienden* publiziert, darin einige Reflexionen zur Kunst angestellt, ohne aber auf den im Aufwind befindlichen Existenzialismus eingegangen zu sein – mangels der neuesten Literatur wie er entschuldigend im Vorwort einwendet.⁵⁹

Nun aber wendet er sich explizit gegen die zu jener Zeit prominente Position Sartres zur ‚engagierten Literatur‘, wie sie dieser in *L’imaginaire* und *Qu’est-ce que la littérature?* zuvor formuliert hatte.⁶⁰ Vermutlich

55 Bernhard Casper: »Der Zugang zu Religion im Denken von Emmanuel Levinas«, in: *Philosophisches Jahrbuch* 95 (2), 1988, S. 272.

56 Vgl. zur Zeugenschaft Sybille Krämer, Sibylle Schmidt, Johannes-Georg Schüle (Hg.): *Philosophie der Zeugenschaft: eine Anthologie*, Münster 2017.

57 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 68.

58 Sybille Krämer: »Vertrauen schenken: Über Ambivalenzen der Zeugenschaft«, in: Sybille Krämer, Sibylle Schmidt, Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft*, Bielefeld 2011, S. 128.

59 Emmanuel Levinas: »Vorwort«, in: ders.: *Vom Sein zum Seienden*, a.a.O., S. 11–12. Vgl. insbesondere die Passagen zur Kunst im Kapitel zum »Exotismus« auf S. 62–69.

60 Jean-Paul Sartre: *L’imaginaire: psychologie phénoménologique de l’imagination*, Paris 1940. Jean-Paul Sartre: *Das Imaginäre: phänomenologische Psychologie der*

zögerten die Herausgeber etwas und hielten es daher für nötig, dem Artikel eine kurze Notiz voranzustellen, das mit T.M. (Temps Modernes) unterschrieben ist.⁶¹ Mittlerweile weiß man, dass dieses Vorwort von Merleau-Ponty stammt.⁶² Er bereitet darin die Leserschaft auf eine andere ästhetische Perspektive vor, in dem er die Levinas'sche Position beschreibt als eine Perspektive, in der das Ethos der Autorschaft einer Künstler:in oder Schriftsteller:in entscheidend ist, der oder die sich der Welt in der Einsamkeit des künstlerischen Schaffens nicht entziehen kann und sich in Frage gestellt sieht. In dieser Einsamkeit des vormenschlichen Bereichs des künstlerischen Schaffens, so Merleau-Ponty über Levinas, entscheide sich erst das Menschliche.⁶³ Dabei betont Merleau-Ponty einerseits das noch offene Problem, den der Begriff des Bildes für die Phänomenologie darstellt, andererseits merkt er kritisch gegen Levinas an, dass viele Fragen Sartres ungelöst geblieben sind, und dass auch die Rolle der philosophischen Kunstkritik, die Levinas seiner Meinung nach an der Wahrheit orientiert, keineswegs mit geringeren Problemen konfrontiert ist, wie die Kunstwerke selbst.⁶⁴

Allzu schroff scheint Levinas darin die Kunst und ihr Vermögen, vor allem als Präsentation des Schönen zu verwerfen. Die meisten der hier versammelten Auseinandersetzungen nehmen entsprechend von dort ihren Ausgang, entweder um den Text angemessen zu deuten und seine ganze Ambivalenz auszuloten, oder um ihn zu relativieren oder dahingehend zu korrigieren, dass Levinas keineswegs die Künste der Verantwortungslosigkeit bezichtigen will, sondern auf höchst subtile Weise die innere Dialektik aufdeckt, die die künstliche Praxis zum Sozialen unterhält.

So handelt es sich *erstens* bei dem Text nicht um den Nachweis einer grundsätzlichen Kunstskepsis bei Levinas, sondern um eine präzise Analyse des Bildes, das ein Problem in der phänomenologischen Methode offenbart. Das Bild ist nämlich in einem doppelten Sinne „mitreißend“,⁶⁵ wie Levinas formuliert: verführend und befreiend. Levinas stellt sich damit

Einbildungskraft, Reinbek 1994. Jean-Sartre hatte 1947 in einer Folge von sechs Essays die Frage bearbeitet: „Was ist Literatur?“. Dies wurde 1948 als Essaysammlung publiziert: Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1948. Dt.: Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur?*, Reinbek 1990.

61 Vgl. Maurice Merleau-Ponty: »[Herausgebernotiz ohne Titel]«, in: *Les Temps Modernes* 38 (4), 1948, S. 769–770, hier S. 770. Die Herausgebernotiz ist wiederabgedruckt in Maurice Merleau-Ponty: *Parcours 1935–1951*, Lagrasse 1997, S. 121–124.

62 Vgl. die Anmerkungen von Hent de Vries: »Levinas über Kunst und Wahrheit«, in: Matthias Fischer, Hans-Dieter Gondel, Burkhard Liebsch (Hg.): *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*, Frankfurt a.M. 2001, S. 102.

63 Merleau-Ponty: »[Herausgebernotiz ohne Titel]«, a.a.O., S. 769.

64 Später wandte sich Merleau-Ponty ebenfalls der Kunst zu, hier aber zeichnet sich bereits eine erste Auseinandersetzung mit Levinas ab. Vgl. Bernhard Waldenfels: *Idiome des Denkens: deutsch-französische Gedankengänge II*, Frankfurt a. M. 2005, S. 186–245.

65 Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schattens«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 70.

gegen die von Eugen Fink angestellten Überlegungen zum Bild, in dem sich das Bild wie ein Fenster zur Welt ausnimmt.⁶⁶

Zweitens wird oft als Hauptaussage des Aufsatzes des Topos des jüdischen Bilderverbots rekuriert, der hier auf die Kunst überhaupt übertragen werde und alle künstlerische Praxis der Idolatrie zeihe – denn heißt es nicht in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*, dass das „Bilderverbot [...] wahrhaftig das höchste Gebot des Monotheismus“ sei?⁶⁷ Der Verweis, der sicher richtig ist, aber verkürzt bleibt, verfehlt allerdings, neben mancher an die Adresse des Ästhetischen gerichteten Zumutungen, die gleichfalls vorhandene scharfsinnige und scharfsichtige Beobachtung zur Kunst, mit der Levinas durchaus sein Eigenes und Unvermutetes zu einer generellen ästhetischen Theorie beizutragen vermag. Einige der vorliegenden Interpretationen versuchen gerade diesen Faden aufzunehmen und über eine präzise Lektüre hinaus an einigen der Gedanken weiterzuarbeiten – mit Levinas zum Teil auch gegen ihn. Denn Levinas fasst das Bilderverbot nicht als allgemeines Verbot für bildnerische Werke auf, sondern als Idolatrieverbot und in einer ideologiekritischen Lesart als Kritik am Geltungsanspruch der Rationalität.⁶⁸

Nicht unbedeutend ist hierbei, dass seine Äußerungen zur Kunst und zum Bild in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* unter dem unmittelbaren Eindruck des Krieges und des Holocausts geschrieben wurde. Unter der „Vorahnung des Nazigrauens und der Erinnerung daran“⁶⁹ zieht Levinas Konsequenzen für das Denken und seine phänomenologische Methode. Darin setzt er alles daran, den Anderen nicht zu objektivieren. Dies stellt Levinas in die Tradition der Vernunft- und Repräsentationskritik, gleichwohl ohne die Errungenschaften von Benennungen und vernünftiger Argumentation zu leugnen.

Drittens ist das Bild zeitphilosophisch zu lesen als etwas, das unvorhergesehen in eine Wirklichkeit und den kontinuierlichen Verlauf der Zeit einbricht.⁷⁰ Dies macht es zugleich auch zu einem entscheidenden Indikator für die Unterscheidung zwischen einem idolatrischem Ästhetizismus,

66 Vgl. Eugen Fink: »Vergegenwärtigung und Bild: Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit«, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 11 (1930), S. 239–309. Levinas verweist auf diesen Text in *Von Sein zum Seienden*, a.a.O., S. 65. Levinas lernte Eugen Fink 1929 in Davos kennen, bei dem berühmten Treffen zwischen Ernst Cassirer und Martin Heidegger. Vgl. Michael Friedman: *Carnap, Heidegger, Cassirer. Geteilte Wege*, Frankfurt a.M. 2004.

67 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 81.

68 Diese Lesart rückt Levinas auch in die Nähe der Kritischen Theorie und der Kulturwissenschaft Aby Warburgs. Vgl. die Lesart des Bilderverbots bei Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 2008, S. 30 ff, sowie die Beiträge in Beniamino Fortis: *Bild und Idol. Perspektiven aus Philosophie und jüdischem Denken*, Berlin 2022.

69 Lévinas: »Unterschrift«, in: ders.: *Eigennamen*, a.a.O., S. 108.

70 Johannes Bennke: »Zur Ethik des Bildes bei Emmanuel Lévinas«, in: *figurationen* 17 (1), Mai 2016, S. 93–114.

das dem Kunstschönen verpflichtet ist,⁷¹ und einer ikonoklastischen Ästhetik, deren Prinzip Negations- und Destruktionsformen sind, wie sie etwa in der Obliteration zum Ausdruck kommen. Um dies aber auch beschreiben zu können, bedarf es *viertens* der philosophischen Kunstkritik, einem unterschätzten Genre der Kunstphilosophie.⁷²

Levinas hat sich an einigen Stellen zur modernen Malerei geäußert, etwa der von Charles Lapicque. Die darin artikulierte „Simultaneität“ der Formen auf der Leinwand bringt Levinas mit dem Schreibstil der „biffures“ (Streichungen) oder „bifures“ (Weggabelungen) von Michel Leiris in Verbindung. Leiris hatte versucht, den Schreibprozess selbst durch eine assoziative Schreibweise zum Ausdruck zu bringen.⁷³ Wenn man von einer Ästhetik nach Levinas sprechen kann, dann wird sie besonders schneidend in seinem Text über Jean Atlan deutlich, der im vorliegenden Band ebenfalls erstmals auf Deutsch erscheint. Darin fragt er:

Eröffnet das künstlerische Engagement nicht eine der privilegierten Weisen für den Menschen, in die anmaßende Selbstgefälligkeit des Seins einzudringen, das sich bereits als Erfüllung versteht, und dessen schwere Schichten und gleichmütige Grausamkeiten völlig zu erschüttern?⁷⁴

In dieser Abkehr von der „Selbstgefälligkeit des Seins“ vollzieht Levinas eine Umkehr der ontologischen Hierarchie vom Sein zum Seienden, wendet sich darin von der Ontologie Martin Heideggers ab und bezeichnet diese nicht-intentionale Methode als *désintéressement*.⁷⁵ Die räumliche Metaphorik des Bruchs („einzudringen“, „erschüttern“) kennzeichnet eine Ethik des Anderen, ist aber zeitlich zu verstehen. 1964 schreibt er zur Verbindung von Kunst und Ethik:

Der Andere, der sich im Antlitz kundgibt, *durchbricht* in gewisser Weise seine eigene plastische Wesensform, wie ein Seiendes, das das Fenster öffnet, in dem sich seine Gestalt doch schon abzeichnete.⁷⁶

71 Vgl. in diesem Band den Beitrag von Catherine Chaliel: »Kurze Betrachtung des Schönen«, S. 71–93.

72 Vgl. Georg Bertram: »Die Missachtung der Kunstkritik in der Kunstphilosophie«, in: ders.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2018, S. 324–330.

73 Emmanuel Lévinas: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigennamen*, a.a.O., S. 85–92.

74 Emmanuel Levinas: »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57. Auch Françoise Armengaud erwähnt dies einleitend in ihrem Interview in Emmanuel Levinas: *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Zürich 2019, S. 32.

75 Emmanuel Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, in: ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, a.a.O., S. 44. Vgl. darin auch das bereits genannte Interview mit Christoph von Wolzogen, Levinas: »Intention, Ereignis und der Andere«, a.a.O., S. 141.

76 Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, a.a.O., S. 40f. Emmanuel Levinas: »La signification et le sens«, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 69 (2), April–Juni 1964,

Genau in dieser Öffnung des Seienden hin zum Anderen sieht die französische Philosophin Françoise Armengaud eine enge Verwandtschaft zwischen Levinas und den Obliterationsarbeiten des litauisch-französischen Künstlers Sacha Sosno. Neben *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* ist das Kunstgespräch zwischen Armengaud und Levinas der wohl prominenteste Ort, wo sich Levinas zur bildenden Kunst geäußert hat.⁷⁷ Die bildnerischen und plastischen Arbeiten Sosnos sind in vielen Fällen durch geometrische Formen gekennzeichnet, die Figuren, Gesichter und Bilder verdecken oder aushöhlen und dadurch unkenntlich machen. Das Bild, das den Umschlag dieses Buches zierte, ist eine Obliterationsarbeit von Sacha Sosno aus dem Jahre 1975. Das obliterierte Bild zeigt Bahngleise, die in ein Konzentrationslager führen. Sosno hatte 1975 Deutschland und Polen besucht und Aufnahmen verschiedener Konzentrationslager gemacht, unter anderem von Dachau, Fallingbommel (in dem auch Levinas interniert war), Bergen-Belsen und Auschwitz.⁷⁸

Durch die geometrische Form ist das Bild bis zur Unkenntlichkeit entstellt und macht dadurch auf etwas aufmerksam, was sich vielleicht nicht der Darstellbarkeit, sehr wohl aber der Repräsentation entzieht.⁷⁹ Diese dadurch entstehende Rätselhaftigkeit nimmt Levinas zum Anlass, über die in der Obliteration zum Ausdruck kommende Unvollständigkeit (*inachevement*) als Grundkategorie der modernen Kunst nachzudenken. Dies steht auch in Verbindung mit dem Bilderverbot und der „theology of the slashed nose“,⁸⁰ die ein wichtiger Impulsgeber für die Diskussion zur „Jüdischen Ästhetik“⁸¹ ist. Aufgrund dieser Unvollständigkeit beschreibt Armengaud in ihrem jüngsten Text zur Obliteration, diese auch als Widerstandsfigur und „Kunst der Zurückweisung“.⁸²

An all diesen Textstellen geht es weniger um die Frage, ob Kunstwerke ein Antlitz haben können. Vielmehr geht es um Formen, die das Antlitz

S. 125–156. Erneut abgedruckt im Sammelband Emmanuel Levinas: *Humanisme de l'autre homme*, Paris 1972 [Kursivierung v.d.V.].

77 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O.

78 Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei der Aufnahme um das KZ-Hailfingen/Tailfingen bei Rottenburg am Neckar. Sosno gab ungenau Details zu seinen Bildern an. Die Witwe Mascha Sosno hat in den Notizen von Sosno zum Bild lediglich „Voix Ferrée Rottebourg“ gefunden. Der Titel spielt mit dem homophonen Klang von *voix* (Stimme) und *voie* (Bahngleis). Mascha Sosno in einer Email an Johannes Bennke vom 6. April 2021.

79 Zur Frage der Darstellbarkeit der Shoah vgl. Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, München 2007; Georges Didi-Huberman: *Aus dem Dunkel heraus: Brief an László Nemes*, übers. v. Markus Sedlaczek, Wien 2017.

80 Vgl. Steven Schwarzschild: »Aesthetics«, in: Arthur A. Cohen, Paul Medes-Floht (Hg.): *20th Century Jewish Religious Thought. Original Essays on Critical Concepts, Moments, and Beliefs*, New York 1987, S. 3.

81 Ob es eine jüdische Ästhetik überhaupt gibt, ist Teil dieser Diskussion. Vgl. Steven Schwarzschild: »The Legal Foundation of Jewish Aesthetics«, in: *Journal of Aesthetic Education* 9 (1), Jan. 1975; Johannes Bennke: »Bilderverbot in der Ästhetik von Emmanuel Levinas«, in: Beniamino Fortis (Hg.): *Bild und Idol. Perspektiven aus Philosophie und jüdischem Denken*, Berlin 2022, S. 157–184.

82 Vgl. den Beitrag in diesem Band von Françoise Armengaud, S. 59–69.

in der Kunst bezeugen und damit ähnliche Effekte wie das Antlitz entfalten. Insofern spürt auch Levinas der Frage nach, was korrespondierende Formen des Sagens in der Kunst sind. Wenn Levinas beispielsweise einem Arm oder einer Hand von Rodin eine Gesichthaftigkeit zuspricht, „[o]hne Mund, ohne Augen, ohne Nase“,⁸³ oder „in einigen Arbeiten von Sosno eine Art des Versteckens, die paradoxerweise einen Sinn suggeriert“,⁸⁴ sieht, dann spricht er diesen Formen einen ethischen Impuls zu – unabhängig von einem repräsentationalen Verhältnis zum menschlichen Gesicht.

Wenn es also um andere, nicht-repräsentativ verfahrenende Wissensformen geht, dann tritt dies in Resonanz mit den in der Kunst, den Kunstwissenschaften und der philosophischen Ästhetik andauernden Diskussion um ein Wissen der Künste. Dadurch gerät unversehens auch die Ethik von Levinas in ein neues Licht: Was nämlich wären Formen des Ethischen, die sich außerhalb der Sprache etwa in Gesten, Bildern, Musik, den darstellenden Künsten oder Filmen zeigen? Was wären korrespondierende praxisbasierte Artikulationsformen etwa im künstlerischen Forschen?⁸⁵

LEVINAS UND DIE MEDIEN

An nur wenigen Stellen äußert sich Levinas zu Massenmedien. In einer der wenigen Passage, in denen Levinas auf die Rolle von Medientechnologien Bezug nimmt, ruft er das Bild vom „global village“⁸⁶ auf und macht darin auf eine Ambivalenz aufmerksam: Die den Globus umspannenden Kommunikationstechnologien verbinden zwar potentiell jeden mit jedem, aber sie tun dies auch zum Preis einer gewissen „Anonymität“. ⁸⁷ Die Ambivalenz der Medientechnologie bestehe damit zwischen einer Verbindung zu fernen Ereignissen und einem Gefühl, dass die eigene Freiheit und das Glück von Kräften abhängen, die mit „unmenschlicher Kraft operieren“. ⁸⁸ Trotz dieser Anonymität hält die Technik für Levinas in scharfem Kontrast zu Heidegger ein Emanzipationspotential bereit, den Menschen von sich zu lösen und hin zum anderen zu orientieren. Diese Emphase „beruht nicht auf dem schönen mechanischen Spielzeug, das die ewige Kindlichkeit der Erwachsenen in Versuchung führt“, sondern hängt mit

83 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 41.

84 Ebd., S. 40.

85 Zum Topos der künstlerischen Forschung vgl. Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich 2015.

86 Vgl. Marshall McLuhan: »Die neue elektronische Interdependenz verwandelt die Welt in ein globales Dorf«, in: ders.: *Die Gutenberg-Galaxis: das Ende des Buchzeitalters*, hrsg. v. Max Nänny, Bonn u.a. 1995, S. 39–40.

87 Vgl. Emmanuel Levinas: »Der Pakt«, in: ders.: *Jenseits des Buchstabens. Talmud-Lesungen*, Frankfurt a.M. 1996, S. 104.

88 Ebd.

der Erschütterung der selbsthaften Zivilisation zusammen, mit dem Abbröckeln der lastenden Schwere der Vergangenheit, mit dem Verblässen des Lokalkolorits, mit den Rissen, die alle diese sperrigen und beschränkten Dinge bekommen, an die sich die menschlichen Partikularismen anlehnen.⁸⁹

Die Technik hat in dem Sinne ein befreiendes Potential, als dass sie erlaubt, „die Menschen außerhalb der Situation wahrzunehmen, in der sie sich vorübergehend aufhalten, das menschliche Antlitz in seiner Nacktheit aufleuchten zu lassen.“⁹⁰ Darin, in der „Tatsache, den Ort verlassen zu haben“,⁹¹ und „das Universum entmystifiziert“⁹² zu haben, sieht Levinas eine Universalität, die die Möglichkeit beinhaltet, sich nicht von Natur, Idolen, oder dem Schönen ablenken zu lassen, sondern das Antlitz des anderen Menschen zu entdecken. Die Raumfahrt wird hier zur Metapher für eine Entwurzelung vom angestammten Ort des Denkens, die zum Unbekannten führt.

Lassen sich diese Überlegungen unter den Bedingungen des Digitalen und der ubiquitären Vernetzung, die die Beziehungen „zwischen uns“ auf verfügbare Relationen verkürzen,⁹³ kaum aufrechterhalten, erweisen sich solche und ähnliche Passagen zudem ohne weitere Kontextualisierung zu anderen Stellen des Levinas'schen Werkes und zu seiner Ethik aber für die Medienwissenschaft unbrauchbar. Versuche, die Levinas etwa mit der Kybernetik in Verbindung bringen, lassen eine Reihe von Fragen unberücksichtigt. So stellt Richard A. Cohen die basale ethische Frage: Was tun mit den Medientechnologien?⁹⁴ Dass aber in einer solchen Fragestellung ein anthropologisches Medienverständnis mitschwingt, das Massenmedien gleichermaßen als Produkte menschlicher Weltbeherrschung wie als Instrumente einer Wirklichkeitsbewältigung betrachtet, bleibt darin weitgehend unproblematisiert. Den Medien wird dann tendenziell eine anthropologisch-psychologische Entlastungsfunktion zugeschrieben, wobei nicht die Instrumente, sondern die Handlungsweisen, der jeweilige Umgang mit Technologien, als gut oder schlecht beurteilt wird. Unberücksichtigt bleibt auch, dass Ethik unabhängig von Technik gedacht wird, und Technik auf ihren instrumentellen Charakter reduziert wird. Und auch einige filmwissenschaftliche Annäherungen mit Levinas verbleiben innerhalb des Paradigmas des Gesichts, ohne Konsequenzen für die Methode oder die zugrunde liegenden Konzepte zu ziehen.⁹⁵ Im Gegensatz dazu

89 Levinas: »Heidegger, Gagarin und wir«, a.a.O., S. 173.

90 Ebd., S. 175.

91 Ebd.

92 Ebd., S. 176.

93 Vgl. dazu Dieter Mersch: *Humanismen und Antihumanismen. Kritische Studien zur Gegenwartsphilosophie*, Zürich, Berlin 2024.

94 Vgl. Richard A. Cohen: »Ethics and Cybernetics. Levinasian Reflections«, in: Peter Atterton, Matthew Calarco (Hg.): *Radicalizing Levinas*, Albany 2010, S. 153–167.

95 Sarah Cooper: »Introduction: The Occluded Relation: Levinas and Cinema«, in: *Film-Philosophy* 11 (2), 2007, S. i–vii. Online unter: <http://www.film-philosophy.com/2007v11n2/>

diskutiert Marie-Aude Baronien in ihrer philosophischen Filmkritik *Der Nacken und der Schock* die Möglichkeit eines kinematographischen Ausdrucks Levinas'scher Ethik.⁹⁶

In der Kommunikationswissenschaft konzentrieren sich die Aneignungen der primordialen Ethik von Levinas auf deren Applizierung auf Kommunikation und Rhetorik.⁹⁷ Dabei geht es um Fragen des richtigen Argumentierens, der Anerkennung des vernünftigen Dialogs, des Respekts und anderen Umgangsformen. Man muss auch konzedieren, dass Levinas nicht in der Art über Medien nachgedacht hat, wie andere seiner Generation, etwa Theodor W. Adorno, Walter Benjamin oder Siegfried Kracauer. Sein Bezug zu Medien und Technik spielt sich auf einer anderen Ebene ab.

Darauf macht insbesondere Amit Pinchevski aufmerksam, wenn er danach fragt, wie sich das Sagen im Gesagten auch in anderen Medien als der Sprache zeigt. „Wie kann man die Singularität und Irreversibilität des Sagens innerhalb der Wiederholbarkeit und Reversibilität des Gesagten aussprechen?“⁹⁸ Für Pinchevski führt diese ethische Bedeutung des Nicht-Hermeneutischen zur „Materialität der Kommunikation“⁹⁹ und ihren „Präsenzeffekte[n]“¹⁰⁰ in der Übertragung. Hieraus leitet er Konsequenzen für eine Medienethik ab, die sich vor allem an der Sichtbarkeit des Scheiterns von Übertragungsvorgängen orientiert.

Medien tilgen durch die Prozeduren der Mediatisierung gerade die Sichtbarkeit dieses Scheiterns; ihnen eignet eine Glätte, wie sie sich in der Reibungslosigkeit von Technologien verkörpert, die vorgeben, den Riss zwischen dem Medialen und dem Mediatisierten zu tilgen. Wenn es Medien gibt „weil es Alterität gibt“,¹⁰¹ dann ist darin ebenso ausgedrückt, dass in dem Maße, wie sie sich in ihren Bezügen selbst verbergen, sie eine Differenz einbehalten, die sich ununterbrochen fortschreibt und reproduziert, je mehr der Schein erweckt wird, sie zu überwinden. Das gilt für Bilder, die, was immer sie darstellen, das Dargestellte im selben Sinne hervorbringen wie verwandeln und verdunkeln; das gilt für die Archive der Erinnerung, die die Gedächtnisse im Bewahren ordnen wie stillstellen und manipulierbar machen, und es gilt im Besonderen für die Kommunikationsmedien, die das Gesicht des Anderen in ihre Strukturen einschreiben, seine

introduction.pdf (letzter Zugriff 15.11.2023). Sam B. Girgus: »Beyond Ontology: Levinas and the Ethical Frame in Film«, in: *Film-Philosophy* 11 (2), 2007, S. 88–107, Online unter: <http://www.film-philosophy.com/2007v11n2/Girgus.pdf> (letzter Zugriff 15.11.2023).

96 Vgl. den Beitrag in diesem Band von Marie-Aude Baronian: »Der Nacken und der Schock. Eine Levinas'sche Lesart«, S. 359–370.

97 Für eine Übersicht zur aktuellen Debatte, vgl. Lisbeth A. Lipari: »Communication Ethics«, in: *Oxford Encyclopedia of Communication*, online unter: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.58> (letzter Zugriff 27.07.2023).

98 Vgl. den Beitrag von Amit Pinchevski: »Levinas als Medientheoretiker«, in diesem Band, S. 273–301.

99 Ebd., S. 292.

100 Ebd.

101 Vgl. Dieter Mersch: *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 9.

Singularität und Fremdheit auslöschen, indem sie es den ‚vielen Gesichtern‘ eines ununterbrochenen dialogischen Stroms egalisieren, aneinander angleichen und handhabbar machen. Woran also eine Medientheorie, die mit Levinas denkt, anschließen könnte, wäre, dass Medien die Eigenart besitzen, diese Klüfte, die das Mediale immer wieder aufreißt, zu verbergen und zuzudecken, das heißt ihre genuine Negativität zu dekurvieren, die neben der Beschreibung ihres Potenzials zugleich Anlass zu ihrer permanenten Kritik bietet.¹⁰²

Vielleicht ist mit dem Problem der gebrochenen und unmöglichen Vermittlung zwischen dem Sagen und dem Gesagten auch die grundlegende Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Partikularen und dem Universellen aufgeworfen, die sich weder getrennt denken noch zur Deckung bringen lassen. Levinas beschreibt diese unauflösliche Spannung in einem seiner talmudischen Kommentare als „universalistischen Partikularismus“.¹⁰³ Es ist eine Art „*double-bind*“ von partikularer Universalität und universaler Partikularität“, der den „Gegensatz von Philosophie und Religion im Werk von Levinas“¹⁰⁴ beherrscht, wie Michael Wetzel in seinem Nachwort zur *Stunde der Nationen* schreibt. Die Unmöglichkeit, diese Gegensätze miteinander zu versöhnen, weist auf ein Drittes als Unsagbares hin, das gleichwohl in die Ausdrucksformen und Kommunikationsprozesse hineinwirkt, aber nicht direkt adressierbar ist. Für die Konjunktion von Levinas und Medien bedeutet dies, dass sich der wesentliche Teil weder in den Technologien der Massenmedien abspielt noch im Bereich der Basismedien wie etwa dem Wort, dem Bild oder dem Ton, sondern in den kontinuierlichen Aushandlungen eines *tertium datur*, eines Dritten, das bestenfalls zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in den Modi eines Zeigens und Sichzeigens virulent ist.¹⁰⁵

ÄSTHETISCHES DENKEN NACH AUSCHWITZ

Dass die ästhetische und mediale Rezeption des Werkes von Levinas erst mehrere Dekaden nach dessen Tod einsetzt, mag mit der philosophischen Spezifik seines Werks und den akademischen Moden zu tun haben. Peter Atterton und Matthew Calarco machen in ihrer Einleitung einer Textsammlung zum Werk von Levinas drei Wellen der Rezeption aus. Mit der ersten Welle bezeichnen sie die Auseinandersetzung mit der Sozialethik in

102 Vgl. ebd., S. 219ff.

103 Emmanuel Levinas: »Messianische Texte«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 2017, S. 103.

104 Michael Wetzel: »Nachwort«, in: Emmanuel Levinas: *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, übers. v. Elisabeth Weber, München 1994, S. 179 [Kursivierung i.O.].

105 Vgl. Dieter Mersch: »Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie«, in: Stephan Münker, Alexander Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a.M. 2008, S. 304–321.

den 1970er und 1980er Jahren, wobei insbesondere Levinas erstes Hauptwerk *Totalität und Unendlichkeit* im Fokus stand.¹⁰⁶

Mit der zweiten Welle bezeichnen sie zum einen die Auseinandersetzung mit dem Kommentar *Gewalt und Metaphysik*¹⁰⁷ von Jacques Derrida zu *Totalität und Unendlichkeit* und zum anderen die Positionierung von Levinas' Schriften im Kontext des Poststrukturalismus gerade auch unter der Perspektive der Sprachphilosophie in *Jenseits des Seins*.

Mit der dritten Welle, die die beiden Herausgeber mit ihrer Anthologie selbst abbilden möchten, stellen sie Levinas in den aktuellen soziopolitischen Kontext und fassen darunter etwa auch die feministische, postkoloniale, tier- und umweltethische Dimension. Zwar gibt es darin eine Sektion zu „Science and Technology“, worin auch medienwissenschaftliche Motive anklingen, darin bleibt Levinas jedoch weitestgehend als Denker von Medien und Medialität unprofiliert.¹⁰⁸

Diese Wellenbewegungen aufgreifend könnte man von einer vierten Welle der Levinas-Rezeption sprechen, die nun ästhetische und mediale Aspekte diskutiert. Ein solcher ästhetischer und medienwissenschaftlicher Ansatz verspricht auch deswegen einen wirkmächtigen Impuls, weil die von Atterton und Calarco genannten Wissensfelder unter medientechnischen Bedingungen stehen, ohne dass dies eigens reflektiert wurde. Es geht dann darum, ästhetische Formen des Sagens und diachrone Medialitäten in den verschiedenen Wissensfeldern aufzuweisen und dafür eine Sprache zu finden. Ein solcher Ansatz ist der Äußerlichkeit nach gekennzeichnet durch disziplinäre und damit auch methodische Vielfalt (Kunstwissenschaft, Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, Design), ferner der Diversität der diskutierten Medien (Sprache, Bild, Musik, Film etc.) und die Internationalität. Insbesondere aber fragt ein solcher Ansatz nach den ästhetischen und medialen Implikationen von Levinas' Werk und Denken und zieht Konsequenzen für Theorien der Kunst und einem Denken des Medialen – auch in anderen Medien als denen der Sprache. Eine solche Perspektive verdankt sich nicht zuletzt auch einer seit etwa 30 Jahren andauernden Aufwertung anderer Denkformen, in und mit anderen Medien, für die vor allem die philosophische Ästhetik, sowie die dem *iconic* oder *pictorial turn* folgenden Bild- und Medienphilosophien argumentiert haben.¹⁰⁹

106 Peter Atterton, Matthew Calarco: »Editors Introduction. The Third Wave of Levinas Scholarship«, in: dies. (Hg.): *Radicalizing Levinas*, Albany 2010, S. x.

107 Derrida: »Gewalt und Metaphysik«, a.a.O.

108 Vgl. Edith Wyschogrod: »Levinas's Other and the Culture of the Copy«, in: Atterton, Calarco (Hg.): *Radicalizing Levinas*, a.a.O., S. 137–152. Richard A. Cohen: »Ethics and Cybernetics. Levinasian Reflections«, in: Atterton, Calarco (Hg.): *Radicalizing Levinas*, a.a.O., S. 153–167.

109 Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1995; W. J. T. Mitchell: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994; Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986; Lorenz Engell: »Medienphilosophie des

Levinas also in den Vordergrund einer Diskussion um Ästhetik und Medien treten zu lassen, dient der Archäologie eines Denkens, das wesentlich vernunft- und repräsentationskritisch ist und auf einem ‚Denken nach Auschwitz‘ aufbaut. Denn kaum ein anderes Werk ist derart stark einem solchen ‚Denken nach Auschwitz‘ verpflichtet, wie dasjenige von Levinas.¹¹⁰ Hält man sich außerdem vor Augen, dass Levinas seinen kunstkritischen Essay kurz nach dem verheerenden Zweiten Weltkrieg und der Katastrophe des Holocaust geschrieben hat, von dem er und seine Familie so schmerzhaft betroffen war, dann lesen sich die Ausführungen wie ein Appell an eine ethische Neuverfassung des Sinns des Ästhetischen sowie gleichzeitig als eine Variation des später von Adorno aufgestellten Diktums, dass sich nach Auschwitz nicht mehr dichten ließe.¹¹¹ Nicht einmal zu schweigen führe aus dem Zirkel heraus,¹¹² weil im Angesicht der Vernichtung noch das unschuldigste Wort und jede Geste seine Komplizenschaft mit dem Grauen bekunde.

Die eigentliche philosophische Herausforderung der Epoche besteht entsprechend für Levinas in der Restitution einer nichtnormativen Ethik jenseits von Gebot und Verbot, sodass weniger die Frage nach der Möglichkeit und dem Gelingen der Künste im Zentrum seiner Interessen lag als vielmehr die Frage nach der Gerechtigkeit, dem Verhältnis zum Anderen oder dem Grund von Verantwortlichkeit. Die besondere historische Konstellation verlangt gleichzeitig einen Umsturz sämtlicher Grundbegriffe abendländischer Philosophie, jedoch in anderer Richtung als bei Adorno oder auch bei Heidegger, mit denen Levinas zwar zahlreiche Verwandtschaften teilt, deren epistemologische und ontologische Voraussetzungen er aber – im Wortsinne – einer konsequenten *me-ontologischen* Destruktion unterzog, um das Denken gegen die Überlieferung aus der Idee einer radikalen, das heißt durch keinen Begriff und keine Verständlichkeit einholbaren Alterität neu zu bestimmen. Damit sind auch die Grundbegriffe der Ästhetik betroffen, sodass der frühe Aufsatz einer prinzipiellen Positionsbestimmung gilt, die die Künste auf ein neues Fundament stellen sollte. Denn dem Schein des Ästhetischen – seinem „Schatten“ – kann nur dann eine adäquate Rolle zugewilligt werden, wenn sich die künstlerische Arbeit in Termen eines ebenso responsiven wie verantwortlichen Sinns fassen ließe.

Die Kritik und scheinbare Reduktion der Ästhetizität des Ästhetischen auf eine primäre Ethizität, die eine spezifische moralische Dogmatik zu

Films*, in: Mike Sandbothe, Ludwig Nagl (Hg.): *Systematische Medienphilosophie*, Berlin 2005, S. 283–298; Mersch: *Medientheorien zur Einführung*, a.a.O.

110 Zu nennen wären hier auch Theodor W. Adorno, Günther Anders, Hannah Arendt, Ernst Bloch, Max Horkheimer, Siegfried Kracauer, Leo Löwenthal, Herbert Marcuse, Franz Neumann und Walter Benjamin, sowie Primo Levi. Vgl. Dan Diner: *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a.M. 1988. Ergänzend hierzu sind auch Jacques Derrida, Jean-François Lyotard und Jean-Luc Nancy zu nennen.

111 Theodor W. Adorno: *Metaphysik. Begriff und Probleme*, hrsg. v. Rolf Thiedemann, Frankfurt a.M. 2006, S. 172.

112 Ebd., S. 187.

atmen scheint und angesichts der Avantgarden nachgerade anachronistisch anmutet, dient folglich diesem „anderen Anfang“, der zugleich alles Denken verwandelt, um der Kunst erneut einen sekundären Ort zuzuschreiben.

So ließe sich vielleicht aus seinem Werk die Lehre ziehen, dass ein Denken einzusetzen sei, das nicht durch Errungenschaften gekennzeichnet ist, sondern durch kontinuierliches Einüben und Erproben an den Erfordernissen der Gegenwart im Hinblick auf ein Zusammenleben mit Anderen. Wenn die vorliegende Textsammlung eine These verfolgt, dann die, dass dieses Einüben *immer wieder* auch mit anderen Metaphern und Medien als der Sprache *notwendig* ist. Es bedarf also anderer und neuer Grammatiken, „Fremdsprachen in der Sprache“, auch in Form des „Stotterns“ und in neuen Rhythmen.

Evident wird dies auch durch die Entfernung von den Zeitzeugen der Shoah und durch den Eintritt in das Zeitalter der ‚third-generation witnesses‘. Evident wird die Relevanz ästhetischer und mediale Fragen auch dort, wo eine Erinnerungskultur ohne Zeitzeugen, unter Nutzung verschiedener Medien, ganz neue Fragen und Probleme aufwirft oder gar Unbehagen auslöst,¹¹³ etwa ob zum Erinnern nicht auch Formen des Vergessens gehören.¹¹⁴ Denn eine Erinnerungskultur bedeutet nicht nur, zu erinnern, was war, sondern darin auch immer wieder neue Bedeutungsdimensionen freizulegen und Bezüge zu aktuellen Ereignissen herzustellen. Das tief in der deutschen Erinnerungskultur verankerte „Nie wieder!“, dessen Ausrufezeichen einen ethischen Impuls markiert, artikuliert einen Widerstand gegen antisemitische Kräfte. Dass die Herausforderungen eines Denkens nach Auschwitz aber damit nicht nur nicht erledigt sind, sondern dieses Denken in weiten Teilen erst am Anfang steht und ebenfalls einer Erneuerung bedarf, zeigen die jüngsten antisemitischen Äußerungen der linken und rechten politischen Lager sowie des islamischen Fundamentalismus nach den Angriffen der Hamas am Samstag, den 7. Oktober 2023 auf die Zivilbevölkerung in israelischen Städten.

Wenn es darum geht, ein solches Denken nach Auschwitz auch unter den Eindrücken neuer Ereignisse zu aktualisieren, dann kommt der Technik, der Kunst und den Medien angesichts einer global vernetzten Welt mit einer multidirektionalen Erinnerungskultur eine besondere Bedeutung zu.¹¹⁵ Kunst und Medien sind dann nicht periphere Instrumente und Ausdrucksformen, sondern greifen in dieses Denken selbst mit ein, gestalten es mit, formen es um und lassen es zirkulieren. Ein Mediendenken also, dass sich nicht unberührt und gleichgültig zeigt gegenüber den Grausamkeiten

113 Aleida Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: eine Intervention*, München 2016.

114 Vgl. den Beitrag in diesem Band von Johannes Bennke: »Media oblivionis: Eine Epistemologie des Vergessens nach Levinas«, S. 303–330.

115 Michael Rothberg: *Multidirektionale Erinnerung: Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung*, übers. v. Max Henninger, Bonn 2021.

der menschlichen Wirklichkeit und den Möglichkeiten der Freiheit, verbleibt nicht einfach bei der Aufzeichnung, der Übertragung und der Speicherung von Fiktion und Wirklichkeit, sondern problematisiert die Grenzen der Vermittelbarkeit, etwa in Form einer ikonoklastischen Ästhetik oder diachronen Medialität.

Schließlich, und dies wäre der größere zeithistorische Rahmen, leben wir in einer Zeit der Krisen und notwendigen Anpassungen, in einer Zeit des Um- und Aufbruchs im geopolitischen Maßstab, in der sich nicht nur staatliche Akteure neu positionieren, sondern auch außerstaatliche und nichtmenschliche Akteure zunehmend eine entscheidende Rolle spielen, wie etwa der Klimawandel, die Migration und die Digitalisierung.¹¹⁶ Jeder dieser Bereiche stellt eigene Herausforderungen für das Denken und Handeln dar. Für eine Ethik des Anderen bedeutet dies, neue Artikulationsformen für aufkommende Fragen nach Gerechtigkeit zu finden, etwa in digital vernetzten Gesellschaften, worin es nicht nur um das kulturell Andere geht, sondern auch um eine gänzlich neue medientechnische Grundlage der Kommunikation und des Miteinanders. Es ist zwar nicht das Anliegen mit den hier versammelten Beiträgen Antworten auf diese planetaren Herausforderungen zu geben, jedoch wird in einigen Beiträgen auf ein Denken aufmerksam gemacht, das zu eben jenen Katastrophen, Krisen und zu einem Hass auf den Anderen geführt hat. Dadurch ist auch ein Hinweis auf einen Umgang oder eine Überwindung gegeben. Denn gerade die Kunst und die philosophisch informierte Kunstkritik vermögen durch eine Fokussierung auf Fragen des Medialen nicht nur eine Dynamisierung ins Denken wieder einzuführen, sondern auch über eine Instrumentalisierung von Medien hinaus andere Wissensformen zu zeigen und aufzuweisen, die den Anderen zumindest sichtbar machen und – so die Hoffnung – ein Zusammenleben ermöglichen.

ÜBER DIE BEITRÄGE

Den Anfang der Sammlung und Auftakt der hier zusammengeführten Überlegungen zur Kunsttheorie von Levinas bildet ein kleiner, erstmals in deutscher Sprache erscheinender Text von Levinas über den in Algerien geborenen jüdischen Künstler Jean-Michel Atlan (1913–1960). Atlan studierte zwischen 1930 und 34 an der Pariser Universität *Sorbonne* Philosophie und kam, aufgrund des Verlustes seiner universitären Lehrberechtigung unter dem Vichy-Regime während der Kriegsjahre autodidaktisch zur Malerei. Der heute zu den wichtigsten Vertretern der *Nouvelle École de Paris* gerechnete Künstler, der zeitweise mit der europäischen

116 Vgl. Herfried Münkler: *Welt in Aufruhr: Die Ordnung der Mächte im 21. Jahrhundert*, Berlin 2023. Philipp Staab: *Anpassung: Leitmotiv der nächsten Gesellschaft*, Berlin 2022.

Avantgarde-Gruppe *COBRA* in Verbindung stand, schloss sich früh der französischen Résistance an, wurde 1942 festgenommen und unter dem Vorwand der Geisteskrankheit im *Hôpital Saint-Anne* interniert. Die ersten Ausstellungen, wie ebenso die Veröffentlichung eines Gedichtbandes unter dem Titel *Le sang profond*, erfolgten dann nach der Befreiung Frankreichs, doch blieb Atlan der Durchbruch und die internationale Anerkennung zu Lebzeiten verwehrt. Erst seit den späten 1960er und 70er Jahren, vor allem mit der Retrospektive seiner Arbeiten im *Musée national d'art moderne* des *Centre Georges-Pompidou* 1980 wurden seine Bilder angemessen gewürdigt, wobei wir es mit abstrakten, aber außerordentlich ausdrucksstarken und pastos gemalten Arbeiten zu tun bekommen, die heute im Besitz des *Hirshhorn Museum* in Washington sowie des *Museum of Modern Art* in New York sind. Durchzogen von schweren schwarzen Linien und oszillierend zwischen Figuralem und Non-Figuralem, wirken sie wie ein einziger Aufschrei, eine Auflehnung gegen die massive Inhumanität und Gewalt seiner Zeit. Levinas würdigt in dem Artikel die Gleichzeitigkeit ihrer Reduktivität und Expressivität als elementare „Rhythmik“, auf die Atlan selbst immer wieder hingewiesen habe, sowie die „Simultaneität“ und „primordialen Koexistenz“ der Formen, die sich auf der Leinwand begegnen und einander widerstreiten, um gleichsam die „ursprüngliche Räumlichkeit des Raumes“ durch den Pinsel hervorzukehren. Es sei geradezu das Lebendige selbst, die Existenzweise des Lebens, „die lebendiger ist als das Leben“, die so zur künstlerischen Reflexion gebracht würden und die Levinas mit der Frage umreißt, die sein ästhetisches Denken wie in einem Nukleus komprimiert, ob „das künstlerische Engagement nicht eine der privilegierten Weisen für den Menschen (sei), in die anmaßende Selbstgefälligkeit des Seins einzudringen.“ Dieses Eindringen verstehe sich als Erfüllung, und zwar durch die „Spannung der Kunst, die zwischen der Verzweiflung und der Hoffnung des Menschen ausgelebt“ werde.

Ein zweiter Text von Levinas, der sich explizit mit einem künstlerischen Werk befasst hat, handelt von dem Maler und Bildhauer Sacha Sosno (Alexandre Joseph Sosnowsky 1937–2013), dessen Arbeiten durch seltsame Aushöhlungen, Aussparungen oder Versperrungen auffällt, als wolle er das Geschaffene zugleich durchbrechen oder durchstreichen und dementieren. Durch Initiative von Françoise Armengaud hat sich Levinas zur Obliterationskunst Sosnos geäußert und diese mit anderen philosophischen und literarischen Motiven, sowie seiner eigenen Ethik in Verbindung gebracht. Den Text des Gesprächs, versehen mit Bildern der Arbeiten Sosnos sowie einem Vorwort und Nachwort, haben die Herausgeber des vorliegenden Bandes der deutschen und angelsächsischen Leserschaft 2019 zugänglich gemacht.¹¹⁷

117 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O. (dt.); engl.: *On Obliteration. An Interview with Françoise Armengaud Concerning the Work of Sacha Sosno*, übers. v. Richard A. Cohen, Brian Alkire, Zürich 2019.

In ihrem Beitrag zu dieser Textsammlung widmet sich die französische Autorin Françoise Armengaud genau dieser Geste der ‚Obliteration‘, der Durchstreichung, Annullierung oder Zurückweisung, der er eine duplizitäre Natur zuweist, denn in der Streichung, dem Verlust, ergibt sich zugleich etwas Anderes, zuweilen sogar ein Gewinn, eine Fülle. Sie besteht in der Duplizität einer Anwesenheit der Abwesenheit, einer *absentia in praesentia*, die in der Intention der Einklammerung oder Zurücknahme eine zweite, entgegengesetzte Geste des Zeigens offenbart. Dabei arbeitet Armengaud acht verschiedene Perspektiven aus, nach denen sich diese Dopplung verstehen lässt, um gleichzeitig Levinas spezifisches Interesse an diesem Verfahren herauszustellen: die Fähigkeit, die Ambivalenz des Künstlerischen selbst zu dekuvirieren, denn das Skandalöse der Streichung trifft zur gleichen Zeit die Skandalösität des Schönen oder der Vollkommenheit. Entscheidend ist dabei nicht, dass deren Schein fragmentiert und durchbohrt wird, sondern dass die Obliteration, wie Levinas hervorhebt, die Rupturen der Schönheit aufdeckt und zu erkennen gibt, dass sie im selben Maße „Mitgefühl“ wecken muss, denn, wie es im Gespräch über Sosno heißt, „sobald es eine Obliteration gibt – durch Öffnung oder durch Schließung [...] –, gibt es eine Wunde“, deren Bedeutung sich für uns dadurch ergibt, dass sie ihren Grund in einem fundamentalen anthropologischen Riss hat.

Gleichermaßen setzt auch die Pariser Philosophin Catherine Chalier in ihrer *Kurzen Betrachtung des Schönen* bei Levinas' Beziehung zum Schönen an. Dem Text ist zudem eine Hommage für den Philosophen David Gritz vorangestellt, der am 31. Juli 2002 bei einem Terroranschlag an der Hebräischen Universität Jerusalem ums Leben kam. Schönheit, heißt es im Text, ist eine fragile und verführerische Metapher, die von Chalier mit Bezug auf den frühen Aufsatz *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* von 1948 kritisiert wird, der vor dem Hintergrund der Katastrophe der Shoah den Vorwurf einer immanenten Verantwortungslosigkeit des Ästhetischen zu erheben scheint. Der Vorwurf gilt allerdings kaum der Kunst im Allgemeinen, sondern vor allem jener, die gleichsam ‚um der Kunst willen‘ ihre eigene ästhetische Reinheit feiert. Dem Schönheitskult ist eine Indifferenz gegenüber dem Guten inhärent, die ihn zugleich verdirbt, sodass jeder Schönheit von sich her schon ein Ungenügen und eine Paradoxie innewohnt, die dort am stärksten wirke, wo das Schöne die zweifelhafte Macht besitze, uns ebenso in Bann zu ziehen wie unsere Aufmerksamkeit vom Elend des Menschen abzuziehen. War seit je die Schönheit mit der Vollkommenheit assoziiert, ist es aber gerade die moderne Kunst, die das Unvollkommene herausstellt, den Schein der Dinge von der Fülle ihrer Farben und Formen entkleidet, um uns, ähnlich wie es Martin Heidegger im *Ursprung des Kunstwerks* formuliert hat, mit dem einfachen „Dass ist“, das bloße „Es gibt“ [*il y a*], in der Diktion von Levinas, zu konfrontieren. Von dort scheint der Weg nicht weit, sich überhaupt des Schönen zu entsagen

und stattdessen auf die ethischen Ansprüche des Ästhetischen zu pochen, die zwar nie ganz eingelöst werden können, die gleichwohl aber den Verführungen des Ästhetizismus widerstehen.

Man hat diesem frühen Aufsatz von Levinas, gerade mit seinen zum Teil allzu direkten Invektiven gegen den Mangel des Schönen, ein unangemessenes und letztendlich dogmatisches Verhältnis zur Kunst bescheinigt, doch scheint es Levinas wesentlich um die innere Dialektik von Ästhetik und Sozialität zu gehen, die weit komplexer zu fassen ist, als es zunächst den Anschein hat. Im Gegensatz zu Catherine Chaliers Apologie der Levinas'schen Schönheitskritik formuliert deshalb Richard A. Cohens Beitrag *Levinas über Kunst und Ästhetizismus. ‚Die Wirklichkeit und ihr Schatten‘ richtig auslegen* eine Metakritik, die zugleich eine angemessene Textexegese vorzuschlagen sucht. Macht Chaliel klar, dass die Reduktion der Kunst auf die Darstellung des Schönen, wie die Tradition sie vornimmt, nicht nur anachronistisch bleibt, sondern der Kunst ihrer eigensten Möglichkeiten beraubt, weil das Schöne, wenn es, nicht unähnlich den Kritiken Theodor W. Adornos, den Anruch eines Kompensatorischen, einer falschen Versöhnung und Verklärung verkörpere, die angesichts der Gewalt und der menschlichen Verbrechen einen unmittelbar dehumanisierenden Zug besitze, betont dagegen Cohen in seinem inzwischen kanonisch gewordenen Text, dass jede Auslegung der Frühschrift in die Irre führen muss, wenn ihr ein allgemeiner Kunstbegriff unterlegt wird, der die Künste auf Kriterien festlegt, die allein in sich selbst begründet sind. Levinas' Invektiven, so Cohen, träfen deshalb ausschließlich den ‚Ästhetizismus‘, das heißt eine nur auf *ästhetischen Kriterien* beruhende künstlerische Praxis, die sich selbstgenügsam im Dekor und der Ekzentrizität ihrer angeblichen Autonomie gefällt. Das entscheidende Argument Cohens lautet, dass Levinas zwischen der „Ungebundenheit“ und der „Gebundenheit“ der Kunst unterscheidet – man könnte sagen: zwischen ihrer ästhetischen Souveränität einerseits, sich aller Sozialität zu entledigen, um gleichsam ihrem eigenen Gesetz, dem Gesetz des Genies zu folgen, und andererseits ihrer nie zu überspringenden Abhängigkeit von der Zeit, der Geschichte und ihrem Kontext, der ihr allererst einen Platz, eine Stellung im Ganzen der Welt erteilt. Kunst kann dann nicht von den Bedeutsamkeiten des sozialen Lebens getrennt werden; sie bleibt vielmehr überall *bezogen*, trotz ihres anhaltenden Drangs zum Tabubruch und ihrer Unabhängigkeit von Geschichte und Gesellschaftlichkeit. Verneint sie dennoch diesen notwendigen Bezug, ‚entbindet‘ sie sich von allen Relationen und verselbständigt sich zur narzisstischen Pose jenes *l'art pour l'art*, dessen Desengagement sie ihres eigenen, auch ethischen Potenzials beraubt. Sie zerstört buchstäblich mit ihrer Bindung ihren Wert. Wenn man also der Kunst eine exquisite Sonderstellung, ein besonderes Verhältnis zur Kritik und Freiheit bescheinigt, dürfe dies niemals auf Kosten ihrer genuinen sozialen Gebundenheit geschehen.

Dieter Merschs Aufsatz macht den Versuch, mit Levinas diese wesentliche Sozialität der Künste als entscheidenden Teil ihres ästhetischen Selbstverständnisses zu entbergen. Die Ethik ist daher der Ästhetik immer immanent. Ausgehend von Paul Celans Rede *Der Meridian*, die in nuce dessen Dichtungstheorie entwickelt, und dem kurzen Prosatext *Gespräch im Gebirg* von 1959, das direkt auf Martin Buber anspielt, skizziert Mersch zunächst Grundzüge der Levinas'schen Philosophie der Alterität und ihrer direkten Beziehung zu Celan. Denn in einem maßgeblichen Sinne ist das dichterische Sagen für Levinas ein Zeugnis; die Dichtung, wie die Kunst, in erster Linie ein Bezeugen, das sich an den Anderen wendet, sich ihm zuwendet, zuspricht und darin die Bürde einer gleichzeitigen Verantwortlichkeit und Verantwortung übernimmt. Verantwortung als Antwort bedeutet wiederum die Bezeugung der Nähe zum Anderen, wie sie Levinas paradigmatisch in der Dichtung Celans findet, soweit diese eine „der Frage vorausgehende, zuvorkommende Antwort“ zu vollziehen sucht, um sich umgekehrt den – Celan immer vorgeworfenen – Idiosynkrasien des Persönlichen zu enthalten. „Das Persönliche: von mir zum Anderen,“ heißt es bei Levinas, und mit unmittelbarer Ansprache an Celan, sein Wort zitierend: „Das Gedicht hält auf das ‚Anderer‘ zu. Es hofft, es befreit [...]. Das einsame Werk des Dichters [...] ist der Akt des ‚Aufsuchens‘ eines ‚Gegenüber‘. Das Gedicht ‚wird Gespräch – oft ist es verzweifelt Gespräch‘ [...].“ Das Kriterium der Kunst bleibt dann die Zuwendung, die sich gleichsam an der Erfahrung des Anderen schon gewendet hat, um darin seine elementare Ethizität zu finden. Jenseits des Sartre'schen literarischen „Engagements“ oder des späteren „Aktionismus“ und der künstlerischen „Performance“ ist die künstlerische Handlung und Haltung nicht an sich her schon politisch, sondern vor der Politik kommt die Ethik, weshalb die Kunst keineswegs für die Welt oder um der Welt willen geschieht, auch nicht um deren Veränderung willen, sondern um des Sozialen willen, das der Dichtung und mit ihr den anderen Werken der Kunst allererst einen Sinn erteile.

Das Motiv des Bilderverbots, das bei Levinas immer wieder aufscheint und dem in Bezug auf die Frage nach der Kunst eine besondere Rolle zufällt, wendet sich der israelische Philosoph Hagi Kenaan in *Im Angesicht der Bilder nach Levinas* zu. Kontrovers diskutiert wird der Zusammenhang von Bild und Gesicht bei Levinas, denn den geradezu klassischen Topos, dass Bilder uns anschauen und ihnen deshalb eine eigene Gesichtlichkeit zukomme, baut Kenaan zu einer dialektischen Figur zwischen Bildbetrachtung und Gesehen-werden aus, wobei sich das Argument nicht nur darauf beschränkt zu behaupten, dass Bilder eine Oberfläche besäßen, die im Sinne des englischen ‚Surface‘ ein ‚Face‘, ein Antlitz beinhalten würde, sondern dass diese sich uns ostentativ zuwendet und anspricht, um von uns betrachtet zu werden. Das „Was wir sehen, sieht uns an“, wie es Paul Valéry pointiert hat, gehört ebenso hierher, wie Walter Benjamins Überlegungen zur „Aura“, allerdings nicht vordergründig, sondern mit Blick

auf einen Appell. Zwar scheint diese Auslegung vor dem Hintergrund der Levinas'schen Ausführungen riskant, denn heißt es nicht in seinem ersten Hauptwerk *Totalität und Unendlichkeit*, dass die Dinge, im Gegensatz zu Anderen, gerade „kein Antlitz (haben)“,¹¹⁸ soweit Statuen wie auch Landschaften, Architekturen oder technische Artefakte einander nicht begegnen können; vielmehr schauen sie mit „leeren Augen“, „die nicht sehen“.¹¹⁹ Das Bild ist dann kein Gegenüber – und doch, wie Kenaan anhand von chimärenhaften Tier-Mensch-Klones aufzeigt, die als Graffitis unvermutet an verschiedenen Hauswänden, Gebäuden, Türen, Ecken oder auf Stromkästen in Tel Aviv auftauchten und die öffentliche wie kategoriale und visuelle Ordnung zu stören schienen, bilden Bilder eigene „Wesen“, die sich selbst präsentieren, indem sie zugleich ihre „Betrachtungsbedingungen zur Schau stellen.“ Auf sie trifft dann nicht der Vorwurf zu, dass sie sich „an die Stelle des Gesichts“ setzten – jene Figur, die gleichsam das Bilderverbot in die menschliche Sphäre zurückversetzt –, vielmehr treten diese Bilder auf spezifische Weise mit uns in einen Dialog, indem sie unseren Blick, unsere Identität verunsichern und damit auch als Fremde in Frage stellen.

In seinem Beitrag *Emmanuel Levinas und die Gastfreundschaft der Bilder* setzt dann der Religionswissenschaftler Aaron Rosen den Dialog zwischen Levinas und der Bild- und Blicktheorie aus der Perspektive von Theologie und den Visual Culture Studies fort. Dabei wendet er sich zum einen gegen das Stereotyp des Bilderverbots in den abrahamitischen Religionen, das heißt des Judentums, des Islam wie auch des Christentums, denn trotz gegenteiliger Ansichten seien Juden und Muslime Völker gleichermaßen des Bildes wie des Buches und der Interpretation. Die Bilder aber besitzen ein besonderes Potenzial, dass Rosen als „Gastlichkeit“ beschreibt, soweit sie nicht nur Räume eines interreligiösen Dialogs eröffnen, sondern ihre einzigartige kulturelle Rolle erschließt sich überhaupt aus dem für Levinas so zentralen Topos einer Ethik der Gastfreundschaft. Insbesondere verweist Rosen gegen die Kritik der Bilder, wie sie Levinas in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* vorzubringen scheint, darauf, dass es sich bei dieser Kritik keineswegs um eine generelle Zurückweisung handelt, sondern um die Erinnerung der schweigenden Realität des Bildlichen an die Notwendigkeit einer Kunstkritik, die ihm allererst ein soziales Leben und eine Bezogenheit auf den Anderen einhaucht. Entsprechend setzt Rosen dem Platonischen Topos des Scheins und der doppelten *mimēsis* eine „gastfreundlichere Hermeneutik“ entgegen, die bei der ‚Begegnung‘ ansetzt. Paradigma jeder Begegnung aber ist die Erfahrung des Antlitzes, die, trotz aller Abweisung seiner Bildlichkeit, eine visuelle Erfahrung bedeutet, und die Rosen, wie zuvor schon Hegi Kenaan, in seiner ganzen Zweideutigkeit als Modell dafür nimmt, Bilder nicht als Repräsentationen von etwas

118 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 199.

119 Ebd., S. 321.

zu nehmen, sondern als ‚Gabe‘. Diese ‚Gabe‘ geschieht zum Beispiel angesichts einer Bilderfahrung, die für Levinas selbst bedeutsam geworden ist und die auf die Zeit des beginnenden Krieges in Paris zurückreicht. Er wurde nämlich, wie er in zwei Vorträgen von 1957 und 1987 ausführte, einer kleinen Abbildung von Hanna und Samuel in einem Winkel der Kirche St. Augustin gewahr, die ihn im Bewusstsein der drohenden Katastrophe Europas „augenblicklich zur Menschlichkeit“ zurückführte. Es ist weniger das, was das Bild zeigt, als vielmehr die Einladung zu sehen und zu fühlen, die Rosen mit der anderen Bildkultur der „Gastfreundschaft“ assoziiert, die eine interkulturelle Ressource für die spezifischen ethischen Anforderungen der Zeit darstellen kann.

Sensibilität bildet auch das ästhetische Stichwort des philosophischen Beitrags von Burkhard Liebsch. Der Phänomenologe stellt die ästhetische Erfahrung unter den Topos des „Ergriffenwerdens“, das auf der Grundlage der Levinas’schen Beschreibungen die gewöhnliche Rezeptivität des Künstlerischen dahingehend überschreitet, dass sich uns Bilder aufdrängen, sie uns förmlich nachstellen, wie ebenso Musikstücke nachhallen und uns „davontragen“ können – ähnlich wie es Heidegger im *Ursprung des Kunstwerkes* ausgedrückt hat, dass die Werke im Gewöhnlichen ans Ungeöhnliche rühren und einen „Stoß ins Offene“, „ins Un-geheure“ versetzen, um uns jäh an einen anderen Ort zu katapultieren.¹²⁰ Liebsch macht dies vor allem hinsichtlich der musikalischen Erfahrung deutlich, deren Eindringlichkeit Levinas aus persönlichen Gründen – sein Sohn Michaël ist Pianist und Komponist neuer Musik – neben der Dichtung besonders nahe stand. Anders als Bild und Plastik – die Levinas seinerseits als „musikalisch“ kennzeichnet – charakterisiert denn auch Liebsch die Musik als eine „Kunst der Rückkehrlosigkeit *par excellence*“, soweit sie der Zeit, der ununterbrochenen Retention und Protention unterliegt und keine Wiederholung duldet. So oft sie auch reproduziert werde, bleibe dennoch jede Ausführung einmalig und ereignishaft, als eine „permanente Alteration“, die in jedem Augenblick von einem Verschwinden, einer nicht aufzuhaltenden Auflösung affiziert wird. Musik bedeute darum, wie Levinas selbst betont, eine „Entbegrifflichung der Wirklichkeit“, die allein in einer relationalen Struktur aufgeht, die uns „ergreift“ und „fortträgt“, und zwar, mit Levinas weiter, „[v]om Selbst in die Anonymität“. In diesem Sinne kann uns „das Ganze der Welt [...] musikalisch anrühren“, deren Affektivität, so Liebsch, der ästhetischen Dimension eine besondere Bedeutung verleiht, die der ethischen nicht zuwiderläuft, sondern sie unterstützt, trägt und fördert.

Jean-Luc Nancys *Auslegung der Kunst* führt schließlich wieder zurück zu dem ursprünglichen Text *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* sowie auf den Komplex von Idolatriekritik und Antlitzhaftigkeit des Bildes

120 Martin Heidegger: »Ursprung des Kunstwerks«, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1977, S. 53, 54, 56.

sowie auf die Frage einer An-Ethik des Ästhetischen, die diese vom Genuss und nicht von der Verantwortung her liest. Der Text, der als Nachwort in der von Danielle Cohen-Levinas herausgegebenen Anthologie *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas* erschienen ist, gibt Anlass zu einer Reihe von sehr eigenständigen Meditationen, die die Ambivalenzen des Levinas'schen Aufsatzes herauszuschälen versuchen. Immer wieder kreisen Nancy Bemerkungen um die Frage der Diesseitigkeit und Jenseitigkeit des Bildes, sein Stillstand, sein „*dégagement*“, seine Ungebundenheit, die darin besteht, dass das Werk sich in sich schließt und sich von der Welt ablöst, wie auch die verschiedenen Verhältnisse zwischen Tod und Bild, die Levinas zwar andeutet, aber kaum ausgeführt hat. Nancy spürt, wie ein Psychoanalytiker, den Zweideutigkeiten nach, um klarzustellen, dass sich die Kunst nach Levinas über die Welt hinwegsetzt, dass ihr Wesen ebenso die Autonomie wie die Transzendenz ist, die paradoxerweise aber nicht in der Überschreitung zum Ausdruck kommt, sondern ins Diesseitige übertritt, um, wie es heißt, die „Dunkelheit des Wirklichen“ zu berühren. Nach Levinas eröffne diese eine „Zwischenzeit“, die erneut den Übergang beschreibt wie auch den Tod, der gerade nicht einen Schlusspunkt setzt, sondern „der im Kunstwerk festgehaltene Tod“, wie Nancy schreibt, sei zuletzt das „Mittel der Kunst“, zum Sprechen zu bringen. Gleichzeitig, und das ist ein singulärer Punkt in den assoziativen Auslegungen Nancys, bringe Levinas die Fertigkeit der Kunst mit dem Denken in Verbindung, soweit sie als sinnliches Pendant des Intelligiblen beschrieben werden muss, das sich zugleich im Sinnlichen verwirklicht. Dann ist die Möglichkeit der Kunst die Möglichkeit des Sinnlichen, in der das „Subjekt [...] außerhalb von ihm [selbst]“ gerät – in fast Hegelscher Manier: „ein Außen des Innersten“.

Tatsächlich umkreisen die meisten Beiträge des vorliegenden Bandes die wenigen Texte, die Levinas explizit zur Ästhetik hinterlassen hat und suchen nach weiteren Bezügen im Gesamtwerk, um so etwas wie Zugänge, Grundlinien oder Ambiguitäten eines nicht entfalteteten ästhetischen Denkens, vor allem aber Bezüge zu den großen Thesen des ethischen Werkes zu finden. Im weitesten Sinne zur Ästhetik gehören aber auch Fragen nach dem Schöpferischen sowie Fragen zu den angrenzenden Disziplinen der Designwissenschaft, der Medienwissenschaft und der Filmtheorie, um nur einige zu nennen. Übergehend zu den Beiträgen der Sektion *Katastrophe, Medium und Kreativität* widmen sich Michael Mayers philosophisch-medientheoretische Erörterungen zu Levinas, Benjamin und die kapitalistische Ökonomie der Dialektik von Destruktion und Kreativität unter dem Titel *Kritik der Zerstörung*. Das zentrale, gewöhnlich der Ästhetik zugerechnete, aber in Wahrheit weiter ausgreifende Thema wird gewöhnlich mit der inneren Beziehung zwischen ökonomischer Produktion und Überproduktion und deren Bedingung in der Vernichtung von Ressourcen, Arbeitsleistung und Menschenleben in Verbindung gebracht. Mayer fragt stattdessen nach den Möglichkeiten einer schöpferischen Zivilisation, die

„der Sucht und dem Sog der Selbstzerstörung“ nicht ausgeliefert ist, die sich der immanenten Destruktivität widersetzt und in der das Schöpferische anders, gleichsam utopisch seine Positivität zu wahren sucht. Dazu wählt Mayer einen Umweg über Walter Benjamins Fortschrittskritik, in der das „Weiter so“ als Katastrophe gedeutet wird, die gleichzeitig aber eine Umkehr, einen Richtungswechsel anmahnt, die nicht anders als durch die Zerschlagung der Ordnung oder des Dispositivs der katastrophischen Ökonomik denkbar erscheint. Mayer verfolgt deren Kontur bis weit in die Geschichte christlicher *Oikonomia* zurück, um deren latent theologische Verwurzelung, die gleichzeitig bis zur Techno-Ökonomie der Gegenwart vorweist, zu entschälen. Der Rohheit der Zerschlagung, deren Bruchstücke noch den Möglichkeitssinn einer anderen Produktivität heimsuchen würde, setzt Mayer allerdings die Levinas'sche *Obliteration* entgegen, in der er eine Ähnlichkeit mit Adornos Nicht-Begriff des Nichtidentischen erkennt. Auch die Obliteration, die ästhetische Geste der Streichung, der Aushöhlung, der Annullierung, die das Gestrichene, Ausgehöhlte und Annullierte noch wachhält und, als Abwesenheit, in seiner Sichtbarkeit wahr, beschreibt eine Negation, aber eine, die von einer instantanen Antinomie zehrt, einem Paradox, das nicht in einen Widerspruch als einer Verunmöglichung mündet, sondern sich zu einem Vexierbild verdichtet, das gerade dadurch eine alternative Produktivität ermöglicht. Sie ‚nichtet‘ nicht, sondern wendet sich dem Begehren einer Eröffnung zu. Ihr liegt damit ein anderes Versprechen zugrunde als dem Schnitt, dem Anhalten des ‚Weiter so‘ Benjamins: nämlich der ‚passiblen‘ Anrührung durch eine ‚Zu-kunft‘, die nicht schon durch einen Plan, eine Vision domestiziert wäre. Johannes Bennke deutet diese auf die Zukunft gerichtete, aber in der Gegenwart wirksame Dimension in seinem Beitrag mit dem Begriff der ‚Medieneschatologie‘ ebenfalls an.

Dass die – ungeschriebene, nur in Andeutungen vorhandene – Ästhetik von Levinas ihre Produktivität nicht nur in Bezug auf die Kunstinterpretation, sondern auch mit Bezug auf eine Philosophie der Technik, der Medientheorie und in Ansehung des Kinos und der Designforschung wahr, bezeugen zudem die Beiträge von Amit Pinchevski, Johannes Bennke, Marie-Aude Baronian und Raphael Zagury-Orly sowie Oliver Ruf, die das Feld der Überlegungen insgesamt disziplinär erweitern. Amit Pinchevski argumentiert dafür, Levinas als Kommunikations- und Medientheoretiker zu lesen. Die ungewöhnliche, für manche vielleicht provozierende Perspektive bildet eher eine Testung, die ausprobiert, inwieweit eine Philosophie, die die Ethik als erste Philosophie und den Begriff der Verantwortung wiederum als erste Kategorie des Ethischen versteht, Bedeutung für die Beschreibung unserer medialen Situation besitzt. Den Schlüssel dazu bildet die Begegnung mit dem anderen Menschen, die Nähe des Antlitzes und die Frage der Vermittlung. Kennzeichen des Medialen ist dabei für Pinchevski die Unterbrechung, wie sie bereits durch die Sprache, die

‚zwischen‘ ‚Von-Angesicht-zu-Angesicht‘ tritt, gilt, sodass Pinchevskis Ansatz sich vor allem auf das zweite Hauptwerk von Levinas *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* bezieht, in dem dieser an zentraler Stelle den Gegensatz zwischen Sagen und Gesagtem entwickelt. Das Gesagte bezeichnet die eigentliche sprachliche Thematisierung, ihre Repräsentation durch die Aussage, während das Sagen als Exposition einer Nähe aufgefasst werden kann, die dem Gesagten vorausgeht und es ermöglicht, ohne von ihm erfasst zu werden. Dann erweist sich die Hin- oder Umwendung zum Anderen als primär, wohingegen die Rede den Status einer Adressierung und eines Antwortens erhält, dem die Repräsentation nachfolgt. Eben diese Konstellation sucht Pinchevski auf moderne audiovisuelle Medien zu applizieren, die sowohl die Beziehung zum Anderen neu gestalten als sie auch neue Gestalten des Alteritären hervorbringen, indem sie die „Dichotomien zwischen der Präsenz des Sprechens und der Entrücktheit der Schrift verkomplizieren“. Alles hängt dann davon ab, eine angemessene Distanz auszutarieren, die dem ethischen Problem medialer Kommunikation eine metaethische Perspektive hinzufügt, die sie reflexiv macht. Erst dann könne ausgelotet werden, inwieweit sie zu einem von Sprache geschiedenem ‚anderen‘ Träger ethischer Botschaft werden kann.

Der Film- und Medienwissenschaftler Johannes Bennke entwickelt mit *Media oblivionis: Eine Epistemologie des Vergessens nach Levinas* eine eigene Medientheorie des Ästhetischen, die – ähnlich wie bei Mayer – in dem für die Levinas’sche Kunsttheorie zentralen Topos der *Obliteration* gründet. Ausgangspunkt bildet das jede Memorialkultur herausfordernde *skandalon* des Vergessens. Es wird in seinen verschiedenen Formen mit ihren je unterschiedlichen Effekten nachgezeichnet, um zu einer zunächst kontraintuitiven „Ethik des Vergessens“ zu gelangen, die im „Vergessen des Sich“, das heißt der Selbstzurücknahme um des Anderen willen wurzelt. Das Vergessen erschöpft sich dabei nicht in den negativen Praktiken der Auslöschung, des Überschreibens, der Tilgung, Verdeckung oder Überlagerung bis hin zum Vergessen des Vergessens, dessen Negation vollständig wäre; vielmehr kommt ihm ebenso sehr eine öffnende oder aufschließende Funktion zu. Man muss also zwischen dem Vergessen als ein Auswischen und Vernichten von einem Vergessen als einer Bedingung für die Medialität kultureller Fortsetzungen unterscheiden. Bennke ist es um diese Dialektik zu tun, die mit Blick auf eine *media oblivionis* Figuren der Produktivität geltend macht, die vermittels immer neuen Narrativen das Gelöschte in Erinnerung ruft und damit in einen neuen Sinn verwandeln. Das heißt auch, dass die Obliteration beständig ihre Stimme erhebt und gegen das Verschwinden dadurch aufbegehrt, dass sie einen Strom generationenübergreifender Imaginationen zu erzeugen vermag, die fortwährend um Erneuerung ringen. Bennkes *media oblivionis* führen auf diese Weise Widerstands- und Differenzfiguren in die Orte kulturellen Gedächtnisses ein, die zugleich ein transgenerationales Konzept für die Grundlegung von

Kultur formuliert, welches zuletzt von unseren konstitutionellen Verstrickungen in einen gemeinsamen Raum zwischenmenschlicher Erfahrungen ausgeht.

Daran schließt sich ein Gespräch zwischen der Film- und Medientheoretikerin Marie-Aude Baronian und dem Philosophen Raphael Zagury-Orly über Umgang und Rezeption von Bildern und Kunstwerken an. Ausgehend vom Misstrauen und der Zögerlichkeit von Levinas in Bezug auf die visuelle Kultur suchen beide dessen ‚Vor-sicht‘ zum Anlass zu nehmen, in einer Epoche überbordender Bildproduktion zu einem anderen Denken der Bildlichkeit zu gelangen, dessen Spuren gleichsam von den Bildern selbst gelegt werden. Dabei rückt das Motiv des „Ver-lesens [*dé-lire*]“ in den Fokus, das nicht nur die systematische Verschiebung durch Fehllektüre adressiert, sondern vor allem die Einübung in ein anderes Lesen, das Umwege nimmt, indem es sich vom Exzess, dem Überschuss im Bildlichen leiten lässt. „Ver-lesen“ bezeichnet dann, angesichts der Bilder, „eine gewisse Verrücktheit“, die die Konventionen verlässt und die vorgegebenen Rahmungen des Sehens und Denkens sprengt, um etwas zu gewahren, was deren Ordnungen nicht zu erkennen vermögen. Exzess und Überschuss aber laden gleichzeitig zu einer Zurückhaltung, einer Behutsamkeit und Verantwortlichkeit in Bezug auf Bilder ein, die sich ebenso an uns wenden und sich uns aussetzen wie wir ihnen gleichzeitig durch unsere Zuwendung nicht gerecht zu werden vermögen: Sie erfüllen sich nicht in unserem Blick. Das bedeutet auch, Bilder über das rein visuelle Paradigma hinaus zu betrachten. Levinas’ Ethik vermag hier Klarheit zu verschaffen, denn, wie Baronian betont, geht es weder darum, dem Bild eine Art Pseudo-Alterität zuzuschreiben, noch in ihm einen „Verrat am Sinnlichen“ zu sehen, vielmehr gibt es keine Bildbetrachtung ohne Ethik, die uns, wie Zagury-Orly ergänzt, zur Reserve mahnt, denn das Bild birgt zugleich die Gefahr, seiner immersiven Kraft zu erliegen. Beide plädieren demnach – am Beispiel von Claude Lanzmanns *Shoah* (1985) –, mit Levinas im Rücken und seinem mahnenden Blick über den Schultern, für eine produktive Skepsis, die vor allem ein reflektierendes Sehen betont. Es zweifelt überall an der Darstellung und am Dargestellten im Sinne einer Suspension, die die Repräsentation und das Zeugnis gewissermaßen verzögert oder verlangsamt, um der affirmativen Gläubigkeit, die Bilder von uns zu verlangen scheinen, konsequent zu widerstehen.

Ein eigener Text von Marie-Aude Baronian mit dem kryptischen Titel *Der Nacken und der Schock. Eine Levinas’sche Lesart* vervollständigt außerdem die Bemerkungen des Gesprächs, führt sie weiter, insbesondere spielt er auf ein Motiv des Filmemachers Luc Dardenne an, das am Schluss des vorangegangenen Dialogs zur Sprache gekommen ist: der Schock des Anderen, nicht indem sein oder ihr Schicksal, die Demonstration sozialer Probleme oder die dehumanisierenden Aspekte des Gesellschaftlichen angeprangert werden, sondern insofern das Leben der Figuren und deren

„menschliche Angelegenheiten“ zum entscheidenden Movens eines Kinos der Widerständigkeit, der ‚Nicht-Identifikation‘ und Sperrigkeit gerät. Wir eignen sie uns nicht an, sondern sie kommen zu uns. Es gibt darum, wie Baronian schreibt, „eine kontinuierliche Alterität in den Bildern; sie wählen uns aus“, zerreißen die Sinnlichkeit, wofür sie den Ausdruck „Nackenkamera“ wählt, um das Verfahren der ‚Schulterkamera‘ abzuwandeln. Denn es geht darum, gleichsam vom Rücken her die ganze Person in ihrer Autorität, ihrer Schwäche wie auch ihrer Zerbrechlichkeit und Gewalt in Augenschein zu nehmen und in eine „Nähe“ zu bringen. Für diese Erfahrung steht paradigmatisch der Nacken, der, so Baronian, ebenso eine Alterität bedeutet wie das Gesicht, das sich uns zuwendet. Im Text *Der Nacken und der Schock* wird dies anhand des ungarischen Films *Son of Saul* (2015) von László Nemes exemplifiziert. Der Film zeigt den „monströsen und organisierten Alltag der radikalen Zerstörung“ durch die Sonderkommandos in den nationalsozialistischen Lagern, und er verwendet dafür Schockerfahrungen. Baronian appliziert darauf das ethische Denken von Levinas, im Besonderen die Erfahrung des Gesichts, das den Appell: „Du wirst mich nicht töten“ ausdrückt. Eine Ethik, die sie in der obsessiven Geste der Kameraführung, der Art und Weise ihrer Sichtbarmachung selbst entdeckt, um den Preis allerdings, wie sie selbst schreibt, einer anfechtbaren Verschiebung und Übersetzung der Levinas’schen „Ethik als erster Philosophie“ in den sichtbaren Bereich des Kinos. Entscheidend ist dafür einerseits die Kamera als Arbeitswerkzeug, zum anderen der Schock, der darin besteht, von den Momenten des Sichtbaren und seinem „unvorhersehbaren Kommen“ ergriffen zu werden. Der Schock des Films ist deshalb nicht die Trauer oder die Klage, sondern die Vergangenheit geht hier sozusagen auf „Kollisionskurs“ und mobilisiert alle Instanzen der Zeitlichkeit und Erfahrung des Zuschauers.

Der letzte Beitrag des Bandes gilt Levinas’ Relevanz für eine Ethik von Gestaltung und Design. Darin stellt der Medien- und Designwissenschaftler Oliver Ruf Levinas herausfordernd „als Designtheoretiker“ dar, was wiederum höchst indirekt zu lesen ist, denn die Rolle des Philosophen für Entwurf und Gestaltung ist und bleibt spekulativ, spricht doch Levinas in seinem gesamten Werk an keiner Stelle vom Design. Dennoch besteht die Absicht des Textes darin, den phänomenologischen Ansatz von Levinas in eine Diskussion mit der Ästhetik von Entwurfs- und Gestaltungswissenschaften zu bringen und Levinas „als (Vor)Denker“ einer „reflexiv“ verstandenen „Designdisziplin“ zu verstehen, wobei sich Ruf bevorzugt auf das Frühwerk, namentlich die 1930 erschienene Dissertationsschrift *Husserls Theorie der Anschauung* bezieht. Entscheidend ist für Ruf, dass von dort her die Praxis des Designs als eine Art Denken betrachtet werden muss, das sinnliche und intellektuelle Akte miteinander vereint, allerdings so, dass der maßgeblich eingenommene Modus die gestalterische „Einstellung“ oder Haltung bezeichnet. Dann wird deutlich, dass es das Design

weniger mit Produktplanung oder Formgebung zu tun hat, als – wie auch der Designtheoretiker Klaus Krippendorff Ende der 1980er Jahre herausgestellt hat – mit Sinngebung: Gestaltung bedeutet in erster Linie einen Gegenstand verständlich zu machen, und Verständlichkeit heißt hier im Besonderen, auf den Nutzer oder die Nutzerin zu antworten, dessen oder deren Dingumgang zu verantworten. Dann erst wäre Design im letzten Sinne als einen immer neu zu bestimmenden Beitrag zu einer „Ästhetik der Kommunikation“ aufzufassen.

QUELLENVERZEICHNIS

- Adorno, Theodor W.: *Metaphysik. Begriff und Probleme*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 2006.
- Adorno, Theodor W., Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 172008.
- Alphandary, Idit: *Forgiveness and Resentment in the Aftermath of Mass Atrocities: Jewish Voices in Literature and Film*, Boston 2024.
- Armengaud, Françoise: *L'art de l'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, Paris 2000.
- »Sacha Sosno und die Obliteration: Eine Kunst der Zurückweisung?«, in diesem Band, S. 59–69.
- Assmann, Aleida: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: eine Intervention*, München 2016.
- Atterton, Peter, Matthew Calarco: »Editors Introduction. The Third Wave of Levinas Scholarship«, in: dies. (Hg.): *Radicalizing Levinas*, Albany 2010, S. ix–xvii.
- Bahlmann, Katharina: *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, Wien 2008.
- Baronian, Marie-Aude: «La camera à la nuque' ou esthétique et politique dans le cinéma des frères Dardenne», in: Jacqueline Aubenas (Hg.): *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Brüssel 2008, S. 151–157.
- Bell, Nathan: *Refugees. Towards a Politics of Responsibility*, New York et al. 2021.
- Ben-Pazi, Hanoch: »A Philosopher in the Eye of the Storm: Monsieur Chouchani and Lévinas's 'Nameless' Essay«, in: *AJS Review* 41 (2), 2017, S. 315–331.
- Benjamin, Walter: »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band IV.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 9–21.
- »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band II.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1977, S. 140–157.

- Bennke, Johannes: »Zur Ethik des Bildes bei Emmanuel Lévinas«, in: *figurationen* 17 (1), Mai 2016, S. 93–114.
- »Bilderverbot in der Ästhetik von Emmanuel Levinas«, in: Beniamino Fortis (Hg.): *Bild und Idol. Perspektiven aus Philosophie und jüdischem Denken*, Berlin 2022, S. 157–184.
 - *Obliteration. Für eine partikuläre Medienphilosophie nach Emmanuel Levinas*, Bielefeld: 2023.
 - »Media oblivionis: Eine Epistemologie des Vergessens nach Levinas«, in diesem Band, S. 303–330.
- Bertram, Georg: »Die Missachtung der Kunstkritik in der Kunstphilosophie«, in: ders.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart 2018, S. 324–330.
- Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1995.
- Boothroyd, Dave: »Touch, Time and Technics Levinas and the Ethics of Haptic Communications«, in: *Theory, Culture & Society* 26 (2–3), März 2009, S. 330–345, <http://tcs.sagepub.com/content/26/2-3/330> (letzter Zugriff 27.07.2023).
- Bultmann, Rudolf: *Glauben und Verstehen*, Band 1, Tübingen 61966.
- Casper, Bernhard: »Der Zugang zu Religion im Denken von Emmanuel Levinas«, in: *Philosophisches Jahrbuch* 95 (2), 1988, S. 268–277.
- *Angesichts des Anderen: Emmanuel Levinas – Elemente seines Denkens*, Paderborn München Wien Zürich 2009.
- Chalier, Catherine: »Kurze Betrachtung des Schönen«, in diesem Band, S. 71–93.
- Cohen, Richard A.: »Ethics and Cybernetics. Levinasian Reflections«, in: Peter Atterton, Matthew Calarco (Hg.): *Radicalizing Levinas*, Albany 2010, S. 153–167.
- Cohen-Levinas, Danielle (Hg.): *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, Houilles 2010.
- Cooper, Sarah: »Introduction: The Occluded Relation: Levinas and Cinema«, in: *Film-Philosophy* 11 (2), 2007, S. i–vii. Online unter: <http://www.film-philosophy.com/2007v11n2/introduction.pdf> (letzter Zugriff 15.11.2023).

- Critchley, Simon: *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*, Edinburgh 1999.
- Delhom, Pascal, Alfred Hirsch: »Vorwort«, in: Emmanuel Levinas: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Zürich, Berlin 2007, S. 7–70.
- Derrida, Jacques: »Gewalt und Metaphysik«, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 121–235.
- »Eben in diesem Moment in diesem Werk findest Du mich«, in: *Parabel. Schriftenreihe des Evangelischen Studienwerks Villigst, Bd. 12: Levinas. Zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie*, hrsg. v. Michael Mayer, Markus Hentschel, Gießen 1990, S. 42–83.
- *Adieu: Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München 1999.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, München 2007.
- *Aus dem Dunkel heraus: Brief an László Nemes*, übers. v. Markus Sedlaczek, Wien 2017.
- Diner, Dan: *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt a.M. 1988.
- Dungs, Susanne: »Bildlichkeit bei Emmanuel Lévinas«, in: *Tà katoptrizómena, das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik* 25, 2003, online unter: <https://www.theomag.de/25/sd1.htm> (letzter Zugriff 27.07.2023).
- Eaglestone, Robert: *Ethical Criticism: Reading after Levinas*, Edinburgh 1997.
- Engell, Lorenz: »Medienphilosophie des Films«, in: Mike Sandbothe, Ludwig Nagl (Hg.): *Systematische Medienphilosophie*, Berlin 2005, S. 283–298.
- Esterbauer, Reinhold: »Schattenspendende Moderne. Zu Levinas' Auffassung von Kunst«, in: Thomas Freyer, Richard Schenk (Hg.): *Emmanuel Lévinas – Fragen an die Moderne*, Wien 1996, S. 25–49.
- Fagenblat, Michael, Arthur Cools (Hg.): *Levinas and Literature: New Directions*, Berlin 2021.
- Fairbairn, Marty (Hg.): *The Ethics of Postmodernity. Current Trends in Continental Thought*, Evanston 1999.

- Fellmann, Ferdinand: *Phänomenologie als ästhetische Theorie*, Freiburg 1989.
- Fink, Eugen: »Vergegenwärtigung und Bild: Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit«, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 11 (1930), S. 239–309.
- Fortis, Beniamino: *Bild und Idol. Perspektiven aus Philosophie und jüdischem Denken*, Berlin 2022.
- Friedman, Michael: *Carnap, Heidegger, Cassirer. Geteilte Wege*, Frankfurt a.M. 2004.
- Girgus, Sam B.: »Beyond Ontology: Levinas and the Ethical Frame in Film«, in: *Film-Philosophy* 11 (2), 2007, S. 88–107, Online unter: <http://www.film-philosophy.com/2007v11n2/Girgus.pdf> (letzter Zugriff 15.11.2023).
- Gritz, David: *Levinas face au beau*, Paris, Tel-Aviv 2004.
- Gunkel, David J., Ciro Marcondes, Dieter Mersch (Hg.): *The Changing Face of Alterity: Communication, Technology, and other Subjects*, London; New York 2016.
- Hammerschlag, Sarah: *Broken Tablets: Levinas, Derrida, and the Literary Afterlife of Religion*, New York 2016.
- Heidegger, Martin: »Ursprung des Kunstwerks«, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1977, S. 1–74.
- Husserl, Edmund: *Méditations Cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, übers. v. Gabrielle Pfeiffer, Emmanuel Levinas, Paris 1931.
– *Gesammelte Werke*, Band 1, den Haag 1950.
- Kahmann, Johannes: »Verkündigung«, in: Herbert Haag: *Bibel-Lexikon*, Leipzig 1981, S. 1827–1831.
- Kasper, Walter (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 5, Freiburg u.a. 1996.
- Kearney, Richard: »The Crisis of the Image: Levinas's Ethical Response«, in: Gary B. Madison, Marty Fairbairn (Hg.): *The Ethics of Postmodernity. Current Trends in Continental Thought*, Evanston 1999, S. 12–23.

Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986.

Krämer, Sybille: »Vertrauen schenken: Über Ambivalenzen der Zeugenschaft«, in: Sybille Krämer, Sibylle Schmidt, Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft*, Bielefeld 2011, S. 117–140.

Krämer, Sybille, Sibylle Schmidt, Johannes-Georg Schüle (Hg.): *Philosophie der Zeugenschaft: eine Anthologie*, Münster 2017.

Lescourret, Marie-Anne: *Emmanuel Lévinas*, Paris 1996.

- Levinas, Emmanuel: »La signification et le sens«, in: *Revue de Métaphysique et de Morale* 69 (2), April–Juni 1964, S. 125–156.
- »Enigme et phénomène«, in: *Esprit* 6, Juni 1965, S. 1128–1142.
 - *Humanisme de l'autre homme*, Paris 1972.
 - »Nom d'un chien ou le droit naturel«, in: ders.: *Difficile Liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris 1976, S. 231–235.
 - »Unterschrift«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, übers. v. Frank Miething, München 1988, S. 107–114.
 - »Einige Anmerkungen zu Martin Buber«, in: ders.: *Außer sich. Meditationen über Religion und Philosophie*, München 1991, S. 38–48.
 - »Ich und Totalität«, in: ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, übers. v. Frank Miething, München 1995, S. 24–55.
 - »Der Pakt«, in: ders.: *Jenseits des Buchstabens. Talmud-Lektüren*, Frankfurt a.M. 1996, S. 101–128.
 - *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg i.Br., München 1997.
 - »Vorwort«, in: ders.: *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg i.Br., München 1997, S. 11–12.
 - *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München 1999.
 - Die Bedeutung und der Sinn«, in: ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 44.
 - »Intention, Ereignis und der Andere. Gespräch zwischen Emmanuel Levinas und Christoph von Wolzogen am 20. Dezember 1985 in Paris«, in: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 131–150.
 - *Ausweg aus dem Sein*, Hamburg 2005.
 - »Einige Betrachtungen zur Philosophie des Hitlerismus«, in: ders.: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg i.Br., München 2006, S. 23–34.
 - »Die Bibel und die Griechen«, in: ders.: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, hrsg. v. Pascal Delhom, Alfred Hirsch, Berlin, Zürich 2007, S. 151–154.
 - *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, übers. v. Frank Miething, München 1988.

- »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, übers. v. Frank Miething, München 1988, S. 85–92.
- »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–86.
- *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011.
- »Die Philosophie und die Idee des Unendlichen«, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg i.Br., München 2012, S. 185–208.
- »Rätsel und Phänomen«, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München: 2012, S. 236–260.
- *Eros, littérature et philosophie: essais romanesques et poétiques, notes philosophiques sur le thème d'éros*, hrsg. v. Jean-Luc Nancy, Danielle Cohen-Levinas, Jean-Luc Marion, Paris 2013.
- *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014.
- »Heidegger, Gagarin und wir«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017, S. 173–176.
- »Messianische Texte«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 2017, S. 58–103.
- *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019.
- *On Obliteration. An Interview with Françoise Armengaud Concerning the Work of Sacha Sosno*, übers. v. Richard A. Cohen, Brian Alkire, Zürich 2019.
- *Husserls Theorie der Anschauung*, übers. v. Philippe Haensler, Sebastien Fanzun, Wien, Berlin 2019.

Levy, Ze'ev: »Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida«, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 145–154.

Libertson, Joseph: *Proximity, Levinas, Blanchot, Bataille and Communication*, The Hague 1982.

Lipari, Lisbeth A.: »Communication Ethics«, in: *Oxford Encyclopedia of Communication*, online unter: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.58> (letzter Zugriff 27.07.2023).

McDonald, Henry: »Aesthetics as First Ethics: Levinas and the Alterity of Literary Discourse«, in: *Diacritics* 38 (4), 2008, S. 15–41.

Merleau-Ponty, Maurice: »[Herausgebernotiz ohne Titel]«, in: *Les Temps Modernes* 38 (4), 1948, S. 769–770.

– *Parcours 1935–1951*, Lagrasse 1997.

Mersch, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006.

– »Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie«, in: Stephan Münker, Alexander Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a.M. 2008, S. 304–321.

– *Epistemologien des Ästhetischen*, Zürich 2015.

– *Humanismen und Antihumanismen. Kritische Studien zur Gegenwartsphilosophie*, Zürich, Berlin 2024.

Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.

Mosès, Stéphane: »Levinas lecteur de Derrida«, in: *Cités. Philosophie, Politique, Histoire* 25 (1), 2006, S. 77–85. Online unter: <https://www.cairn.info/revue-cites-2006-1-page-77.htm> (letzter Zugriff 28.07.2023).

Münkler, Herfried: *Welt in Aufruhr: Die Ordnung der Mächte im 21. Jahrhundert*, Berlin 2023.

Nowak, Jolanta: »Judgment, Justice, and Art Criticism«, in: *Contemporary Aesthetics* 10 (5), 2012.

O'Rourke, Fran: »Via causalitatis; via negationis; via eminentiae«, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 2017, S. 1034–1037.

Poirié, François: *Emmanuel Lévinas*, Besançon 1992.

Putnam, Hilary: *Jewish Philosophy as a Guide to Life: Rosenzweig, Buber, Lévinas, Wittgenstein*, Bloomington 2008.

Robbins, Jill: *Altered Reading: Levinas and Literature*, Chicago 1999.

Rothberg, Michael: *Multidirektionale Erinnerung: Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung*, übers. v. Max Henninger, Bonn 2021.

- Sartre, Jean-Paul: *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris 1940.
- *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1948.
 - *Was ist Literatur?*, Reinbek 1990.
 - *Das Imaginäre: phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Reinbek 1994.
- Schwarzschild, Steven: »The Legal Foundation of Jewish Aesthetics«, in: *Journal of Aesthetic Education* 9 (1), Jan. 1975.
- »Aesthetics«, in: Arthur A. Cohen, Paul Medes-Floht (Hg.): *20th Century Jewish Religious Thought. Original Essays on Critical Concepts, Moments, and Beliefs*, New York 1987, S. 1–6.
- Sosno, Sacha: »Où se trouve l'oeuvre d'art«, in: ders.: *La perception esthétique*, Nice 2011, S. 9–13.
- Staab, Philipp: *Anpassung: Leitmotiv der nächsten Gesellschaft*, Berlin 2022.
- Vries, Hent de: »Levinas über Kunst und Wahrheit«, in: Matthias Fischer, Hans-Dieter Gondel, Burkhard Liebsch (Hg.): *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*, Frankfurt a.M. 2001, S. 99–129.
- *Minimal Theologies: Critiques of Secular Reason in Adorno and Levinas*, Baltimore 2019.
- Waldenfels, Bernhard: *Idiome des Denkens: deutsch-französische Gedankengänge II*, Frankfurt a. M. 2005, S. 186–245.
- Weber, Elisabeth: *Verfolgung und Trauma: zu Emmanuel Lévinas' 'Autrement qu'être ou au-delà de l'essence'*, Wien 1990.
- Wetzel, Michael: »Nachwort«, in: Emmanuel Levinas: *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, übers. v. Elisabeth Weber, München 1994, S. 165–192.
- Wyschogrod, Edith: »Levinas's Other and the Culture of the Copy«, in: Atterton, Calarco (Hg.): *Radicalizing Levinas*, Albany 2010, S. 137–152.

KUNST UND ÄSTHETIK

Emmanuel Levinas

Jean Atlan und die Spannung der Kunst

In einem Brief, den Jean Atlan im November 1959 an die japanische Zeitschrift *Geijutsu Shincho* schrieb, reflektiert er über seine Berufung als Maler und die Bedeutung seiner Kunst: „Abenteuer, das den Menschen mit den unbezwingbaren Kräften in ihm und außerhalb von ihm, dem Schicksal und der Natur, konfrontiert.“ Authentisches Bewusstsein der wahren kreativen Tätigkeit und ihrer Bezüge zum Absoluten, zum Letztgültigen, ihres tragischen und eschatologischen Wesens. Eröffnet das künstlerische Engagement nicht eine der privilegierten Weisen für den Menschen, in die anmaßende Selbstgefälligkeit des Seins einzudringen, das sich bereits als Erfüllung versteht, und dessen schwere Schichten und gleichmütige Grausamkeiten völlig zu erschüttern? Spannung der Kunst, die zwischen der Verzweiflung und der Hoffnung des Menschen ausgelebt wird – ein Kampf, der so dramatisch ist wie die Enthüllung des Wahren und der fordernde Anspruch des Guten. Aber das ist wahrscheinlich die eigentliche Verstrickung des Menschlichen.

Es ist offenkundig, dass Jean Atlan die Reduzierung der Malerei – deren anthropologische und ontologische Dimension er kennt – auf einige Formeln oder technische Anleitungen seiner Zunft, die der Sanktion des Gefallens und Missfallens unterliegen, nicht hinnehmen kann. Mit Ironie verweist er auf das Problem, dass die Zukunft der Farben und Formen durch die Wahl zwischen dem Figurativen und dem Nicht-Figurativen entschieden werden müsste. „Rhythmen des Lebens“, „Herz, das in einem kräftigen Rhythmus schlägt, wie alles Lebendige“, „Rhythmus, der die Materie des Bildes belebt“, „essenzielle Rhythmen“ – das sind die Worte, die Atlan einfallen, wenn er über sein Werk oder seine Erwartungen an dieses spricht. Beabsichtigt er nicht, mit dem Pinsel die Diachronie des Rhythmus oder den Takt der Zeitlichkeit oder die Dauer oder das Leben herauszukehren, die dadurch diesen Raum der Sammlung und Synthese negieren, der dieses Leben bedeckt und verbirgt – durch die Simultaneität der kontinuierlichen Formen, der primordialen Koexistenz, die sich auf der Leinwand vollzieht, durch die ursprüngliche Räumlichkeit des Raumes, die der Pinsel selbst affirmiert oder verkörpert? Und verleiht er diesem Leben nicht eine neue metabiologische und metaphysische Existenzweise, die lebendiger ist als das Leben, das auf seine eigenen Reflexionen in der Malerei achtet?

Sicherlich ist es Jean Atlans Kunst selbst und die Bewegungen seiner schöpferischen Hand, in denen er die Kontraktion all seiner Gliedmaßen

und den Tanz seines gesamten menschlichen Wesens bekennt, die erhehlen, was seine Worte nahelegen und bekennen. Und vielleicht sollte man die Werke selbst nicht kommentieren, wenn sie im Sich-Zeigen das letzte Wort zu haben scheinen.

Und doch ist es nicht verboten, sich zu fragen, ob die Analyse dieses Bewusstseins des Rhythmus, der unter der Ausbreitung der gemalten Oberflächen pulsiert, und dieses mysteriösen Lebens nicht in der Lage ist, der philosophischen Reflexion die Idee eines Zugangs zum Sein zu unterbreiten, der zu den Dingen selbst führt? Die Bewegung, die durch ihre wahrgenommenen Formen hindurchgeht, die auch Abschirmungen sind und den Blick, den sie einnehmen, versperren. Die Ambiguität der Formen, die das Reale darstellen und bedecken und von denen der Gelehrte nichts anderes erwartet als ihre Enthüllung. Die Ambiguität, mit der sich das rationale Wissen abfindet, die aber durch die ‚Narrenhaftigkeit‘ der Kunst die Dinge selbst verbirgt! Oberflächen, die verbergen: Sie haben dem Ding bereits eine Bedeutung, ein Gewicht, einen Endzweck, einen Nutzen verliehen. Sie haben es bereits in eine Welt integriert! Jedes Ding wurde bereits von etwas anderem gemessen. Aber die Kunst sucht nach dem Ding ohne Gewand. Die Kunst sucht nach der Schönheit des Dings. Die Schönheit des Dings ist seine Nacktheit, die sein Leben ist. Der reine Exotismus des ‚Anderswo‘, wohin sich manche Künstler flüchten, befreit die Dinge nur von unseren Gewohnheiten. Er entblößt sie nicht, um sie in der Schönheit einer ästhetischen Zärtlichkeit anzubieten, die man als schamhafte Erotik bezeichnen kann. Erotik ohne Lüsternheit, in der sich die Innerlichkeit des Seins als Schönheit anbietet! Eine Identität, die tiefer ist als die des Bekannten, das in der Wahrheit enthüllt wird. Vielleicht ist die informelle Malerei genau das. Schamhafte Erotik, Zärtlichkeit, Mitgefühl und vielleicht Barmherzigkeit, die an die Bibel denken lassen.

Aus dem Französischen übersetzt von Johannes Bennke.

Françoise Armengaud

Sacha Sosno und die Obliteration: Eine Kunst der Zurückweisung?*

Die Obliteration beginnt mit der Streichung [*la rature*]. Man könnte sagen, dass die Obliteration als *Anekdote* in Sosnos Leben einbricht. Sosno erzählt, er habe eines Abends im Jahr 1971, während einer Pause im Kino in der Rue du Dragon in Paris, ‚mechanisch ohne darüber nachzudenken‘ die Reproduktion der fotografischen Arbeit eines Freundes (eine Kriegsreportage in der Zeitung *Libération*) mit einem Filzstift in engen Strichen teilweise durchgestrichen. Das Ergebnis hat ihn überrascht: „Es schien mir, dass daraus etwas Interessantes entstand. Ich habe es weiterverfolgt und systematisiert.“ Dieses Zusammentreffen der *Geste* der Streichung und dem *Visuellen* des Verbergens ist wie ein Zufall, der sich zu der Notwendigkeit entwickeln wird, deren Frucht er vielleicht bereits schon war.

Folgen wir dem ‚roten Faden‘ der Streichung, wird sie uns vorausschauend über die Obliteration unterrichten. In der Tat, und das ist der Punkt, der uns interessieren wird, gibt es eine Duplizität, die der Streichung eigen ist. Ich möchte eine im Nachhinein sehr aufschlussreiche Aussage von Almuth Grésillon aus dem Jahr 1996 zitieren, in der sie feststellt, dass die Streichung „eine doppelte Existenz hat“ und dass sie „gleichzeitig Verlust und Gewinn, Mangel und Überfluss, Leere und Fülle, Vergessen und Erinnerung“¹ ist. Wir werden später sehen, dass die Sosno’sche Obliteration durchaus auch etwas beinhaltet, das wir durch Grésillons Ausführungen umreißen können. Wir werden dann zu einer Art ‚Jenseits‘ der Wahrnehmung geführt, da die Streichung uns auf das hinweist, auch wenn sie es uns verweigert, was wir nicht mehr wahrnehmen können. Almuth Grésillon lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine ziemlich verblüffende Ambivalenz, wenn sie schreibt, dass es „einerseits eine Synonymie zwischen *raturer*, *rayer* und *radier* gibt, die alle drei ‚aufheben‘ bedeuten. Andererseits gibt es die doppelte Bedeutung von *radier*, die gleichzeitig ‚aufheben‘ und ‚strahlend glänzen‘ bezeichnet.“ Sie fährt fort und fragt: „Ist es dann nicht die Sprache selbst, die das Paradoxon nahelegt, dass die Streichung gleichzeitig dazu dient, ‚auszulöschen‘ und zu ‚strahlen‘?“² Unter

* [Der Text wurde vor der Übersetzung von der Autorin erneut durchgesehen und leicht überarbeitet. Françoise Armengaud: »Sacha Sosno et l’obliteration: un art du refus?«, in: *Cygnos* (28), 2012, Sonderausgabe: Christian Gutleben, Michel Remy (Hg.): *Le Refus, éthétique, littérature, société, musique*, S. 49-60, Anm. d. Ü.]

1 Almuth Grésillon: »Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier«, in: Bertrand Rouge (Hg.): *Ratures et repentirs*, Pau 1996, S. 49.

2 Ebd., S. 54.

einem ähnlichen Blickwinkel betont Bertrand Rougé, dass die Streichung ‚auslöschen muss‘, dass es ihr aber unmöglich ist „den Ort auszulöschen, denn ihre Auslöschungsgeste wird sofort verortet, denn sie hat auf Antrieb ein Ziel, und dieses Ziel ist auf einen Ort gerichtet. Und da der Ort also anvisiert ist, *hebt* die Streichung ihn *hervor* – wenn auch nur in dem Maße, in dem sie die Funktion hat, ein Ereignis zu schaffen.“³

Zu den interessanten Aspekten gehört auch, dass die Geste der Streichung eine impulsive Gewalt der Auslöschung und eine aufwendige Bemühung um Ausbesserung miteinander verbindet. Jede Zurückweisung ist zweifellos in unterschiedlichem Maße an beiden beteiligt. Auch wenn wir diesen Vorschlag machen, wollen wir diese Richtung nicht näher verfolgen.

I. DIE ERSTE FRAGE, DIE WIR UNS STELLEN MÜSSEN, IST: WAS IST DIE OBLITERATION?

1) Versuchen wir, eine Definition zu geben. Zunächst einmal durch Rückgriff auf die Etymologie. Das lateinische ‚ob‘ verweist auf die Idee des Hindernisses und ‚littera‘ auf den Buchstaben. *Ob-litterare*: einen Text durch Durchstreichen oder Ausradieren unlesbar machen; durch Aushöhlung oder Maskierung verschwinden lassen. Dies ist die allgemeine Definition. Was wird bei Sacha Sosno daraus? Es wird zu einer künstlerischen Operation an einem Objekt – einer Skulptur –, die darin besteht, es entweder in einen Block mit geometrischer Form einzuschließen: Obliteration durch die Fülle (wie z. B. bei *Liberté penchée* – siehe Abb. 1) oder es im Inneren auszuschneiden, ebenfalls entsprechend einer geometrischen Form: Obliteration durch die Leere (wie z. B. bei *La tête aux quatre vents*, siehe Abb. 2). Die Obliteration hat, wie wir bereits festgestellt haben, mit der Streichung, der Auslöschung, der Zensur und dem Vergessen zu tun.⁴ Ebenso wie die Streichung setzt die Obliteration so etwas wie einen ambivalenten Schwebezustand zwischen Ablehnung und Entwurf ein. Streng genommen, d.h. geometrisch, gibt es eine strikte Äquivalenz zwischen der Obliteration durch die Leere und der Obliteration durch die Fülle. Aber für die empfindsame Subjektivität ist die Lesart ihrer vielfältigen Wirkungen natürlich nicht die gleiche.

³ Bertrand Rougé: »La rature, le repentir et ,l'avoir eu lieu‘, in: Bertrand Rouge (Hg.): *Ratures et repentirs*, a.a.O., S. 14.

⁴ Vgl. Ralph Hutchings: *Sosno. Vers une intégrale. Catalogue raisonné 1971-2005*, Monaco 2007.



Abb. 1: Sacha Sosno, *Liberté penchée*, 1986, Bronze, 49,5 × 35 × 15 cm, Foto: Adam Rzepka, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.



Abb. 2: Sacha Sosno, *Tête aux quatre vents*, 1980, Bronze, 26 × 21 × 23,5 cm, Privatbesitz, Foto: © François Fernandez.

II. WIR KOMMEN NUN ZUM KERN UNSERES ANLIEGENS: OBLITERATION ALS ZURÜCKWEISUNG.

1) Die Obliteration ist zunächst eine Zurückweisung des Unerträglichen (Fotos von Sosno, Kriegsreporter in Bangladesch und Biafra) und der Gleichgültigkeit gegenüber dem Unerträglichen. Wir stoßen dabei auf ein anregendes Paradoxon: eine Zurückweisung, die nicht eine Weise ist, auszuweichen, sich zu distanzieren, sondern im Gegenteil, etwas positiv anzugehen. Die Obliteration wirkt wie eine subversive Zensur: Sie erscheint als eine verzerrte Art und Weise, dieses Verfahren zu nutzen, um Aufmerksamkeit zu erregen, indem sie auf der ursprünglichen Intention des Kaschierens aufbaut, um eine zweite (und entgegengesetzte) Intention des Zeigens zu erreichen. Es wird zu einem Kaschieren, um besser zu zeigen. Das Unerträgliche zu obliterate bedeutet, das Abwenden der Augen zu verhindern, die Aufmerksamkeit zu forcieren und das Grauen anzuprangern. Der Philosoph Emmanuel Levinas, mit dem ich mehrere Gespräche über Sosnos Werk führen konnte, wird uns durch den gesamten Kommentar begleiten, den ich Ihnen vorschlage. Sehr schnell erkennt Levinas in der Obliteration die Fähigkeit, „das Skandalöse zu zeigen“. Er fragt: „Warum die Obliteration?“ Und er sagt: „Weil diese heimliche Beschränktheit im Gesicht skandalös ist. Die Obliteration zeigt den Skandal; sie erkennt ihn und lässt ihn erkennen. Sie ist voller Mitgefühl.“⁵ Und sie weckt nicht nur Mitgefühl, sondern auch Verantwortung gegenüber dem Anderen, einem obliterateiten, d.h. verletzten, leidenden Anderen. Der Philosoph fährt fort:

⁵ Emmanuel Levinas: *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019, S. 42f.

„Sobald es eine Obliteration gibt – durch Öffnung oder durch Schließung, das bleibt sich gleich –, gibt es eine Wunde. Aber ihre Bedeutung für uns beginnt nicht aufgrund des Prinzips, das durch sie aufgerissen wird, sondern im Menschen, in dem sie Leid ist, und im Anderen, in dem sie unsere Verantwortung hervorruft.“⁶

2) Obliteration als Zurückweisung des Vergessens und dadurch Aufzeigen der Abnutzungserscheinungen des Seins. Hören wir Emmanuel Levinas zu: „Die Obliterations-Kunst, ja; das wäre eine Kunst, die die Leichtfertigkeiten oder die unbeschwerte Sorglosigkeit des Schönen anprangert und an die Abnutzungen des Seins erinnert, an die ‚Ausbesserungen‘, von denen es bedeckt ist, und an die sichtbaren oder verborgenen Streichungen, in seinem Beharren zu sein, zu [er]scheinen und sich zu zeigen.“⁷ Zurückweisung des gewohnheitsmäßigen, faden, blasierten, abgestumpften Erinnerungszustands. Zurückweisung des Verlusts an Wirkung und Existenz, Zurückweisung der Entropie. Zurückweisung der Eindeutigkeit des Sinns: Die Obliteration reinigt, korrigiert, berichtigt, überdeterminiert, erleichtert in einem Sinn und belastet zugleich in einem anderen Sinn. Arbeit am kulturellen Gedächtnis, Art und Weise, den Werken durch den Appell an einen erneuerten Blick vom Anderen wieder Virulenz zu verleihen.

3) Obliteration als Zurückweisung des förmlichen Belassens wie es ist. Zurückweisung des Belassens im Status quo, wie Luc Fontana, der die Leinwand zerschneidet. Zurückweisung dessen, was ist in seiner illusionären Dauerhaftigkeit. Ein anderer Effekt: Zurückweisung der Wiederholung, d.h. des Verfalls: Eine Briefmarke oder eine Fahrkarte zu obliterieren bedeutet, sie mit punktierten Markierungen zu versehen, um eine Zahlung zu belegen und anzuzeigen, dass sie ihre Gültigkeit verloren haben. Das Obliterierte ist das, was einmal benutzt wurde und nicht mehr benutzt werden soll. Bei der Umsetzung hat man auch die Emotion, die durch das, was nur einmal geschieht, hervorgerufen wird, Vladimir Jankélévitchs „Semelfaktive“, das von Levinas heraufbeschworen wird.

4) Die Obliteration als Zurückweisung der Totalität, sei es die Totalität der Dunkelheit oder die Totalität des flammenden Lichts. Die Form wird zerbrochen. Man hat dann zwei mögliche Effekte: entweder die Nicht-Totalität als Endlichkeit, als Entzug, oder die Nicht-Totalität als Unendlichkeit und Öffnung für das Unendliche. Ich möchte hier einen ganz entscheidenden Text von Levinas zitieren: „Der Andere, der sich im Antlitz kundgibt, durchbricht in gewisser Weise seine eigene plastische Wesensform, wie ein Seiendes, das das Fenster öffnet, in dem sich seine Gestalt doch schon

6 Ebd., S. 44.

7 Ebd., S. 35.

abzeichnete. Die Gegenwart des Anderen besteht darin, sich der Form zu entkleiden, von der er doch schon zum Vorschein gebracht wurde. Seine Manifestation ist ein Mehr über die unvermeidliche Lähmung der Manifestation hinaus.“⁸ Der Philosoph, der darüber nachdachte, konnte nicht anders, als empfänglich zu sein für die insistierende Wiederholung des Durchbruchs, der – übrigens nicht ohne ein Gefühl der *beunruhigenden Fremdheit* hervorzurufen – die Obliterationen durch die Leere strukturiert. Man muss zudem anerkennen, dass die Obliteration die Levinas'sche Forderung nach Unterbrechung erfüllt: Denn Unterbrechung bedeutet hier, der Sprache der Kritik, die das Werk in seinen menschlichen Kontext, seine Geschichte einordnet, und der Sprache des Dialogs, die es in die Beziehung zu anderen stellt, gleichermaßen Platz einzuräumen. Um diese These zu untermauern, zitiere ich folgende Aussage, die Levinas an mich gerichtet hat: „Die Obliteration, damit bin ich einverstanden, bringt zum Sprechen. Es lädt zum Sprechen ein. Sie sagen: Die Obliteration unterbricht das Schweigen des Bildes. Ja, es gibt einen Appell des Wortes an die Sozialität, das Sein für den Anderen. In diesem Sinne führt die Obliteration selbstverständlich zum Anderen.“⁹

5) Obliteration als Zurückweisung der Verzauberung. Meines Erachtens verdeutlicht die Sosno'sche Obliteration diesen Bruch mit der Verzauberung, den Levinas in einer Schlüsselpassage von *Difficile liberté* forderte, wo er die Zeit als ein Herausreißen und dieses Herausreißen als die Seinsweise des menschlichen Subjekts beschreibt: „Ein solches Sichlosreißen ist nicht ein geringeres Sein, sondern die *Seinsweise* des Subjekts. Sie ist die Fähigkeit zum Bruch, Ablehnung der Hegel'schen Totalität und der Politik, der behexenden Rhythmen der Kunst.“¹⁰

6) Die Obliteration als Zurückweisung des Vollendeten. Einige Werke von Sosno tragen den Titel *Les inachevés* [*Die Unvollendeten*]. Levinas scheut sich nicht, das Unvollendete als Schlüssel für die Moderne zu betrachten. So hebt er hervor: „Die Unvollendetheit, und nicht die Vollendung, wäre demnach, paradoxerweise, die Grundkategorie der modernen Kunst.“¹¹ Der Philosoph gibt der Unvollendetheit eine ontologische Bedeutung: „Und das Werk ist deshalb niemals abgeschlossen, weil die Wirklichkeit immer schon verfehlt, in diesem Sinne obliteriert ist.“¹² Vor allem aber, so möchten wir

8 Emmanuel Levinas: »Die Bedeutung und der Sinne«, in: ders.: *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 40–41.

9 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 45f.

10 Emmanuel Lévinas: »Unterschrift«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 110 [Der Text erschien ursprünglich in *Difficile liberté*, ist aber in der deutschen Fassung von *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017 nicht abgedruckt, Anm. d. Ü.].

11 Emmanuel Lévinas: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigennamen*, a.a.O., S. 88.

12 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 40.

betonen, gibt er der Unvollendetheit eine ethische Bedeutung. Wir erinnern uns, dass seine ersten strikten und harschen Schriften über die Kunst häufig auf das *vollendete* Werk Bezug nahmen, das ihm die Statue als Inbegriff des Kunstwerks, aber auch als Prototyp des (dreidimensionalen) Idols erschien, wenn er schrieb, dass jedes Kunstwerk „letztlich eine Statue [ist], ein Standbild – ein Stillstand der Zeit oder besser noch ein Verzug der Zeit auf sich selbst.“¹³ Obliteriert entzieht sich die Skulptur dieser Bestimmung. Die Idee der Vollendung des Kunstwerks, die mit der Zeit, aber nicht nur mit der Zeit verbunden ist, führt zur Selbstgenügsamkeit: das, was keinen Mangel hat, den eine Zukunft eventuell ausfüllen könnte. Also dazu, was keine Zukunft hat. Abgeschlossenheit. In Bezug auf den Maler Jean Atlan schreibt Levinas: „Eröffnet das künstlerische Engagement nicht eine der privilegierten Weisen für den Menschen, in die anmaßende Selbstgefälligkeit des Seins einzudringen, das sich bereits als Erfüllung versteht, und dessen schwere Schichten und gleichmütige Grausamkeiten völlig zu erschüttern?“¹⁴ Die Schlussfolgerung zu diesem Punkt entnehme ich dem jungen, viel zu früh verstorbenen Philosophen David Gritz:

In *Die Obliteration* scheint Levinas der Obliterations-Kunst die Fähigkeit zuzusprechen, die Einschließung in den gegebenen Bildern zu überwinden. Die Obliteration bedeutet in der Tat für das Sein in seiner Fülle eine Art und Weise, sich seiner Substanz zu entleeren, und für die Kunst, eine Tür innerhalb der Vollendung des Bildes selbst zu öffnen.¹⁵

7) Die Obliteration als Zurückweisung des Idols, bei der man sich fragen kann, ob es sich um eine ‚ikonoklastische‘ Zurückweisung handelt. Erinnern wir uns daran, mit welchen Worten die Bibel das Pseudo-Leben der Statue, des Idols, beschreibt. Die Zeit greift in ihren Stillstand ein, nicht auf dem Bild, sondern durch das Bild. Das Bild stellt das Sein in ein erstarrtes Schicksal, wo es seiner Freiheit beraubt erscheint. Nichts kann mehr geschehen, man befindet sich in der Versteinerung, der Salzsäule. Auf dieses Thema des Stillstands bezieht sich Levinas in seinem Hauptwerk *Totalität und Unendlichkeit*: „[W]ie die Götter, die in den Zwischenräumen des Seins wohnen, oder wie die bewegungslosen Götter in der Zwischen-Zeit der Kunst; diese sind auf ewig am Rande des Intervalls gelassen, an der Schwelle einer Zukunft, die nie eintritt, Statuen, die sich mit leeren Augen

13 Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, München 2011, S. 76.

14 Emmanuel Levinas: »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57–58.

15 David Gritz: *Levinas face au beau. Préface de Catherine Chalier intitulée ‚Brève estime du beau‘*, Paris, Tel-Aviv 2004, S. 109–110. Dieses Buch ist die von Catherine Chalier überarbeitete, gekürzte und veröffentlichte Version der Magisterarbeit (2001 an der Universität Paris X Nanterre verteidigt) dieses jungen Philosophen, der 2002 im Alter von 24 Jahren bei einem Anschlag an der Hebräischen Universität in Jerusalem ums Leben kam. [Vgl. auch die Hommage für David Gritz von Catherine Chalier in diesem Band, S. 70].

anblicken, Idole, die, anders als Gyges, sich darstellen und nicht sehen.“¹⁶ Mit großer Sicherheit präzisiert David Gritz die Dinge folgendermaßen: „Die Obliterations-Kunst“, schreibt er in seiner Abschlussarbeit,

besteht darin, diesen ‚Mangel‘ an Präsenz des Gesichts einzustellen. Die Nichtdarstellbarkeit des Gesichts, die Tatsache, dass es ‚das Ausbleiben der Phänomenalität‘¹⁷ ist, liegt also in der Tatsache begründet, dass es keine ‚Präsenz‘ des Gesichts gibt, weder in der Zeit noch im Raum. Sosnos Obliteration macht dieses ‚Ausbleiben‘ sichtbar, indem sie ihren zeitlichen Aspekt auf ihren räumlichen Aspekt reduziert. Die ‚materielle‘ Lücke verweist tatsächlich auf eine Art ‚Loch‘ im ‚diachronischen‘ und ‚nicht wiederherstellbaren‘ Gedächtnis, das für das Denken und für die Darstellung unmöglich ist.¹⁸

8) Obliteration als Verweigerung, als Entzug. Zurückweisung des Egos für den Anderen, als Zurückweisung der Selbstgefälligkeit, als Diskretion und Rücksicht. Die Werke von Sacha Sosno scheinen in der Tat aus dem Leben des Künstlers wie zurückgezogen, ohne romantische Spuren, eher im Geheimen. Der Künstler nimmt sich selbst bis in seine eigenen Titel zurück, die meist Zitate sind, von denen einige biblische Anspielungen sind. *Va voir ce que le peuple en dit* [Gehe hin und sieh, was das Volk dazu sagt]. *Un espace au sein des eaux* [Ein Raum inmitten der Fluten]. *Mais les lettres se sont évoluées* [Aber die Buchstaben sind verflogen]. *Mes enfants m'ont vaincu* [Meine Kinder haben mich besiegt]. Einige Titel stellen Weisheitsmaximen dar: *S'il a des défauts, il s'en défait* [Wenn er Fehler hat, legt er sie ab] (Abb. 3). *Il faut préférer le permanent au transitoire* [Man soll das Dauerhafte dem Vorübergehenden vorziehen]. *Il faut en toutes choses préférer l'intérieur à l'extérieur* [Man sollte in allen Dingen das Innere dem Äußeren vorziehen]. Andere sind wie Rätsel: *Répondre sans parler* [Antworten, ohne zu sprechen]. *Obscurcir... porte de toute merveille* [Verdunkeln ... Tor zu allen Wundern]. Man könnte meinen, dass die Titel das allzu Beängstigende an der Stille der Skulpturen besänftigen sollen, während sie gleichzeitig in ihrer eigenen strengen sprachlichen Ordnung bleiben, die parallel zu der der Skulptur verläuft, über die sie nichts aussagen. Doch die Titel sollen laut des Künstlers nicht nur beruhigen, sondern auch beunruhigen: „Die Titel, die ich verwende, sind Teil der Verwirrung, die ich dem Betrachter zu kommunizieren versuche.“¹⁹ Sosno hält sich hinsichtlich der Interpretation seiner eigenen Werke noch zurück. Ich denke an das, was

16 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014, S. 321.

17 Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011, S. 199.

18 Gritz: *Levinas face au beau*, a.a.O., S. 54.

19 Vgl. Françoise Armengaud: *L'art d'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, préface de Daniel Charles, Paris 2001, S. 129 [Franz. i.O., Anm. d. Ü.].

Bertrand Rougé über die Streichung sagt, über ihre erste Funktion: „Die Streichung wird vollzogen, um etwas aus dem Feld des Sichtbaren oder des Lesbaren zu entfernen [...]“ Die Arten der Rücknahme können „bis zu einer bestimmten Art, *sich* zurückzunehmen“ gehen.²⁰

III. SOSNOS OBLITERIERENDE ZURÜCKWEISUNG:

WÄRE DIES EINE PARADOXE ART, BESSER ZU BEJAHEN?

Dies ist der vielleicht erstaunlichste Punkt, der sich hier abzeichnet. Die Obliteration verleiht der Abwesenheit eine eindringlichere und störrischere Kraft als der Präsenz. Die Zurückweisung oder Verneinung stellt sich als eine höhere, stärkere und lebhaftere Art der Bejahung dar. Die Obliteration, die besser sehen lässt, die über das Sichtbare hinaus sehen lässt. Nach Sacha Sosno besteht eine der ultimativen Bedeutungen der Obliteration darin, „zu kaschieren, um besser sehen zu können.“ Es ginge darum, darauf zu verzichten, alles zu sehen, um besser sehen zu können, und gleichzeitig zu zeigen, dass man ohnehin (d.h. vor der Obliteration) nicht alles sieht. Mehr als die Verneinung oder die Zurückweisung ist es vielleicht die Aufteilung, das Partielle, die Teilung, die eine der anfänglichen Komponenten von Sosnos Obliterationsgeste wäre.

Die obliterierende Zurückweisung wäre vielleicht eine List, um die klassische Schönheit zu bewahren und sie zu genießen, indem man ein Opfer bringt. Sollte man in der Sosno'schen Zurückweisung eine aufopfernde Facette sehen? Ich lasse diese Frage offen.

Eine Büste von Sosno mit dem präzisen Titel *Je vois tout* (Abb. 4) zeigt eine abgeflachte Figur, die kein Gesicht und keine Augen mehr zum Sehen hat. So wie ich es empfinde und verstehe, veranschaulicht es auf einzigartige und eindringliche Weise das uralte Thema der Umwandlung der Blindheit in eine extreme Sicht auf das Jenseits der Dinge. Ich denke an den Dichter Edmond Jabès, der dies als „Augenblick“ bezeichnete, „der ein leuchtender Schnitt in der umschriebenen Rede ist, ein providentielles Loch, das den Durchgang zum Buch öffnet.“²¹

Natürlich ist die Obliteration nie ein reines Durchstreichen, sondern ein endloses Oszillieren zwischen Hülle und Form, oder vielmehr zwischen geometrischer Form und lebendiger Form, manchmal zwischen Sockel und Skulptur. Suspense, Erwartung, Zögern, ein Wechselspiel zwischen Retrospektion und Antizipation, Unentschlossenheit, die uns gleichzeitig einfriert und mobilisiert, uns in Erstaunen und Verblüffung versetzt und uns gleichzeitig einem Zittern aussetzt, das den Aufbruch in die Zukunft ankündigt.

20 Bertrand Rougé: »La rature, le repentir et ,l'avoir eu lieu', a.a.O., S. 7-14.

21 Edmond Jabès: *Aely*, Paris 1981, S. 142.



Abb. 3: Sacha Sosno, *Coupe, Coupe, s'il a des défauts, il s'en défait*, 1979, Bronze, 51 × 24 cm, Foto: © Jean-Claude Fraicher.



Abb. 4: Sacha Sosno, *Je vois tout*, 1984, Bronze, 23,6 cm, Foto: Adam Rzepka, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

Vielleicht ist es einfach die Zurückweisung, es dabei bewenden zu lassen, sich endgültig dem ‚Es gibt‘ zu beugen, dem, was Levinas die Schwere des Seins und die Leichtfertigkeiten sogar des Schönen nannte. Diese Art der Zurückweisung wäre vielleicht Schaffung eines Mangels, wo der Mangel zu fehlen schien. Was diese Zurückweisung mit sich bringt, ist nicht nur das Erwachen in eine andere Zukunft, sondern auch eine Erinnerung, die mit der Angst vor dem Verschwinden verbunden ist. Die Zurückweisung kommt, um die Unruhe, die Unstillbarkeit wiederherzustellen. Die Zurückweisung des bereits Vorhandenen lenkt uns auf das ‚noch nicht Vorhandene‘. Die Zurückweisung, sich mit dem Selben zu begnügen, lenkt unser Verlangen nach dem Anderen.

Halten wir zusammenfassend fest, dass man die Obliteration als kritische Zurückweisung betrachten kann, d.h. als eine, die ihr Objekt in eine Krise versetzt. Sie fordert den Betrachter und trägt zu einer Trauerarbeit zwischen der Angst vor Verlust und der Zustimmung zum Verlust bei. Die Zurückweisung wird zur Quelle – und Nostalgie – der Akzeptanz des Verlusts, aber auch zur Frustration, die sie hervorruft (für den Fall, dass es sich nicht um die Zurückweisung eines Unerträgliches, sondern eines Begehrenswerten handelt). Daher die Melancholie der Obliteration, die uns unablässig die Evidenz des Verlustes vor Augen führt, während sie uns gleichzeitig mit einer Art Ironie versichert, wie wenig wichtig dieser Verlust ist.

Aus dem Französischen übersetzt von Johannes Bennke.

QUELLENVERZEICHNIS

Armengaud, Françoise: *L'art d'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, Charles, Paris 2001.

Grésillon, Almuth: »Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradiier«, in: Bertrand Rouge (Hg.): *Ratures et repentirs*, Pau 1996, S. 49–60.

Gritz, David: *Levinas face au beau. Préface de Catherine Chalier intitulée ‚Brève estime du beau‘*, Paris, Tel-Aviv 2004.

Hutchings, Ralph: *Sosno. Vers une intégrale. Catalogue raisonné 1971–2005*, Monaco 2007.

Lévinas, Emmanuel: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 85–92.

– »Unterschrift«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München 1988, S. 107–116.

– »Die Bedeutung und der Sinne«, in: ders.: *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 40–41.

– »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–86.

– *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011.

– *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014.

– *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019.

– »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57–58.

Rougé, Bertrand: »La rature, le repentir et, l'avoir eu lieu«, in: Bertrand Rouge (Hg.): *Ratures et repentirs*, Pau 1996, S. 7–14.

BILDER

Abb. 1: Sacha Sosno, *Liberté penchée*, 1986, Bronze, 49,5 × 35 × 15 cm, Foto: Adam Rzepka, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

Abb. 2: Sacha Sosno, *Tête aux quatre vents*, 1980, Bronze, 26 × 21 × 23,5 cm, Privatbesitz, Foto: © François Fernandez.

Abb. 3: Sacha Sosno, *Coupe, Coupe, s'il a des défauts, il s'en défait*, 1979,
Bronze, 51 × 24 cm, Foto: © Jean-Claude Fraicher.

Abb. 4: Sacha Sosno, *Je vois tout*, 1984, Bronze, 23,6 cm,
Foto: Adam Rzepka, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

Catherine Chalièr

Hommage für David Gritz

Parfois les absents sont là/ Plus intensément là/ Mêlant au dire
humain/ au rire humain/ Ce fond de gravité/ Que seuls / ils sauront
conserver/ Que seuls/ ils sauront dissiper/ Trop intensément là/ Ils
gardent silence encore¹

Seit dem brutalen Ableben von David Gritz (1978–2002) sind mehrere Jahre vergangen. Doch die Bürde seiner Abwesenheit – seine Bedeutung und Gewichtigkeit – bleibt für diejenigen, die das Privileg hatten, ihn zu kennen, und die spüren, dass nichts mehr so ist wie vorher, und dass nichts mehr so sein wird wie früher. Diese Abwesenheit bleibt in der Tat wie ein schmerzliches und insistierendes Rätsel, ein für immer ungelöstes Rätsel, das aber zumindest manchmal denjenigen eine erstaunliche Kraft verleiht, die sich ihm nähern wollen; merkwürdigerweise handelt es sich sogar um ein Rätsel, das eine gewisse Besänftigung hervorruft.

Ich glaube nicht, dass es David gefallen hätte, wenn man von ihm ausschließlich als Opfer des terroristischen Wahnsinns gesprochen hätte. Zusammen mit vielen anderen Menschen, die einem unerbittlichen Hass zum Opfer fielen, war er das gewisse, aber dieses Wort – Opfer – beraubt Menschen allzu oft all dessen, was den Reichtum, das Salz und die Freiheit ihres Lebens ausmachte. Und genau das ist es, worüber wir wachen müssen, woran wir ein lebendiges Gedenken aufrechterhalten müssen, anstatt uns von der unermesslichen Verzweiflung über den Tod niederschmettern zu lassen, der durch den einzigartigen Wunsch herbeigeführt wird, denjenigen zu vernichten, der – hier und jetzt – als Feind betrachtet wird, den es zu töten gilt, egal, was er denkt, sagt oder tut.

Die Kraft der philosophischen Arbeit von David Gritz ließ auf große Errungenschaften hoffen. Die Zeit dafür blieb ihm jedoch nicht vergönnt. Am 31. Juli 2002 kam er bei einem Terroranschlag auf die Hebräische Universität in Jerusalem ums Leben. Sein Tod erregte in Frankreich und Israel großes Aufsehen. Die Würdigungen, die ihm zuteil wurden, zeugen von einer tiefen Betroffenheit, die all jene erfasst, die sich weigern, sich auf die Seite der Katastrophe zu schlagen, zu der Geschichte so häufig wird. Sich an die unvollendeten Leben zu erinnern und ihre Worte, Gesten und Taten in unsere eigenen Leben, Entscheidungen und Widerständigkeiten einfließen zu lassen, ist zweifellos eine zwingende Verantwortung, sowohl gegenüber den Abwesenden als auch gegenüber denjenigen, die heute in ihrer verletzlichen Gegenwart an unserer Seite sind.

1 François Cheng: *À l'orient de tout. Œuvres poétiques*, Paris 2005, S. 297.

Catherine Chalièr

Kurze Betrachtung des Schönen*

Für Nevenka und für Norman

Unablässig von Buch zu Buch auf die Stimme des Seins und dann auf dem noch anspruchsvolleren Tonfall eines Jenseits des Seins hörend, zieht sich durch das Werk von Levinas der strenge und sanfte Duktus von Formulierungen, der den Appell des Guten im Herzen des Lebens vernehmen lässt, das vor allem auf sein eigenes Glück bedacht ist und schnell bereit ist, sich aus besten Gründen von allem anderen loszusagen. „Gutes jenseits des Seins“, „Güte des Guten“, „ursprüngliche Einwirkung des Guten auf sich selbst“ oder auch „Güte wider Willen“ sind die Leitlinien eines Werks, das sich der Verantwortung für andere widmet, ohne Raum für Überlegungen zu lassen, die von dessen Dringlichkeit ablenken würden.¹ Die Begriffe „Schönheit“ und „schön“ tauchen in den Büchern des Philosophen nur selten auf, und wenn sie doch unter seine Feder gelangen, dann werden sie sofort mit zahlreichen Vorbehalten versehen, als ob ihre bloße Anwesenheit eine Verführung darstellte, die von vornherein zu vereiteln und schließlich zu verbieten sei. Das Sein verbirgt seine Karikatur und absorbiert seinen Schatten mithilfe der Schönheit; in seiner „unbeschwerten Sorglosigkeit“ ist das Schöne „Wächter des Schweigens“ und „es lässt gewähren“.² Anstatt zum Dienst am Guten einzuladen, lenkt die Betrachtung des Schönen davon ab: Wie in den Gemälden von Renoir erfreut es mit seinem Glücksversprechen, das durch die unbändigen Ungestümheiten der Verletzungen und der Verzweigung ungetrübt bleibt, und es lindert die Angst desjenigen, der sich ihm hingibt, aber gerade dadurch erleichtert es ihn auch von der unerträglichen Konfrontation mit dem Elend und der Ungerechtigkeit, die die Welt verdorren lassen. Das Schöne führt nicht zum Besseren, denn für das Gute einzutreten, ist nicht seine Aufgabe. Es kann die Menschen von ihrer Einsamkeit, ihrem Schmerz und ihrer Trauer ablenken oder ihr

* [Der Artikel ist erschienen als Vorwort in David Gritz: *Levinas face au beau*, Paris, Tel-Aviv 2002.]

1 [Die Zitate sind *Jenseits des Seins* entnommen und hier teilweise von Chalièr etwas abgewandelt, vgl. Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011, S. 136, 213; nicht genauer bezeichnete Zitate sind in eckigen Klammern gesetzt; Anm. d. Ü.]

2 Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: ders.: *Die Unvorhersehbarkeit der Geschichte*, Freiburg, München 2004, S. 105–124, wiederabgedruckt in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, Fink 2011, S. 65–86, hier S. 76 [wir zitieren aus dem Wiederabdruck, Anm. d. Ü.] und Emmanuel Levinas: *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Jonas Hock, Johannes Bennke, Berlin, Zürich 2019, S. 35, 33, 34.

Streben nach Heiterkeit fördern, um endlich von der Düsternis der Welt befreit zu werden, doch gleichzeitig lässt es die durch den menschlichen Wahnsinn verursachten Wunden unberührt, bekämpft sie nicht, sondern fördert sie sogar durch seine Gleichgültigkeit und Nachlässigkeit. Obwohl es mitunter die Kraft verleiht, die Nacht, die auf dem eigenen Leben lastet, klaglos besser zu ertragen, ermutigt es auch gleichzeitig dazu, von anderen zu verlangen, sie mögen das Gleiche tun, wodurch man sich selbst davon entlastet, sie anzusehen, ihnen zuzuhören und ihnen zu helfen.

Diese kompromisslose Warnung in Augenblicken, in denen das Herz im Herzen des Menschen leichter schlägt, muss genauestens abgewogen werden. Verdient das Schöne so viele Vorbehalte, so viel Angst oder so viel Unmut? David Gritz zeigt, dass Levinas nicht nur deshalb Anklage erhebt, weil er sich der schuldhaften Schamlosigkeit derer bewusst ist, die inmitten der ‚Pest‘ feierten, wenn sie durch die Kunstgalerien streiften oder die Weimarer Musiksaison eifrig besuchten, während Millionen von Unschuldigen, die verfolgt und vernichtet wurden, keine Hilfe fanden. Vielmehr ist er der Meinung, dass die Gleichgültigkeit gegenüber dem Guten oft den Charakter eines Schönheitskults annimmt, als ob ein Rest vager Religiosität weiterhin in den Seelen sein Recht einfordert, die zynisch oder gläubig verkünden, dass Gott tot ist. Diese Ersatzreligion würde es darüber hinaus ermöglichen – wie vielleicht in alten heidnischen Kulturen –, Menschenopfer in unmittelbarer Nachbarschaft mit seiner Komplizenschaft zu dulden, ohne auch nur den geringsten Widerspruch zu äußern. Levinas gibt sich jedoch nicht damit zufrieden, die Verantwortungslosigkeit dieser Haltung anzuprangern, sondern versucht zu ergründen, warum das Schöne die gewaltige und subtile Macht hat, die Aufmerksamkeit vom menschlichen Elend abzulenken.

Gibt es im Angesicht des Schönen keinen Schimmer Klarheit und keinen Funken Hoffnung auf ein besseres Leben? Müsste die Schönheit unwiderruflich das Zeichen dieses ‚Albtraums‘, dieses tragischen ‚Schicksals‘ tragen oder auch nur diese einzige Bestimmung besitzen, den beunruhigenden Schatten des Seins, seinen untrennbaren Doppelgänger zu verbergen? Haben sich das Gute und das Schöne trotz der oftmals vorherrschenden Nostalgie für ihre Harmonie auf unveränderliche und verletzende Weise einander als fremd erwiesen?

Bevor wir eine Antwort wagen, die nicht frivol, pervertiert oder einfach nur naiv ist, ist es notwendig, von einer Forderung auszugehen, zu der uns Levinas' Werk einlädt: Ebenso wie über die Philosophie, die Politik oder die Religion sollten auch die Seiten über die Kunst, die im griechischen und christlichen Europa geschrieben wurden, vor dem abgrundtiefen Hintergrund der Katastrophe neu beurteilt werden. Wie kommt es, dass sich nichts oder fast nichts in der Kultur als geeignet erwiesen hat, die unglaubliche Macht der Finsternis, der Grausamkeit und des Hasses einzudämmen, die über ein Land hereinbrach, in dem vor allem die Schönheit

an vielen Orten ihre Spuren hinterlassen hatte? Wie ist es zu erklären, dass das Gefühl im Angesicht des Schönen von denjenigen empfunden wurde, die in Europa aus der Ferne und manchmal auch aus nächster Nähe an der Errichtung von Scheiterhaufen beteiligt waren, die jedoch im Angesicht gefolterter Gesichter unbeeindruckt blieben?

Ob die Schönheit glücklich oder traurig mache, antwortet Levinas, sie kann auf jeden Fall nie „zum *Besseren* hin gehen“, und das ist sowohl eine ihrer Leiden als auch einer der Gründe für ihre Verführungskraft. Für immer im Augenblick gefangen, in dem der Maler oder Bildhauer sein Werk vollendet hat, trägt die Schönheit das Siegel einer unwiderruflichen Fesselung. Entgegen einer gängigen Meinung geht Levinas in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* von 1948 nicht davon aus, dass die Kunst eine Sprache sei und dass das Schöne zum Menschen spreche. Das Werk drückt nicht die Sehnsüchte oder Befürchtungen der Künstlerin oder des Künstlers aus, es sendet keine bisher unausgesprochene Botschaft über das, was über das Sein hinausgeht, sondern es ist teilnahmslos, stumm und einsam. Manchmal scheint die Schönheit kurz davor zu sein, sich zu verlebendigen, aber es gelingt ihr nie, und sie enttäuscht denjenigen, der sich von ihr eine Erhöhung erhofft hatte. In dieser Hinsicht steht Levinas den Thesen von Franz Rosenzweig über die heidnische Kunst nahe – in der er, wie dieser selbst, eine ständige Versuchung des menschlichen Geistes sieht – und beschreibt das ‚Von-Angesicht-zu-Angesicht‘ mit der Schönheit eines Kunstwerks, sei es ein Gemälde, eine Skulptur oder ein Musikstück, als eine Konfrontation mit den anonymen und brutalen Kräften eines Schicksals, das die Einzigartigkeit der Person ignoriert. Er sieht darin eine Aufforderung, der Wirklichkeit des Elementaren wie der Wahrheit des Seins zuzustimmen. In ihrer Gleichgültigkeit gegenüber menschlichen Freuden und Schmerzen, in ihrer herrlichen und grausamen Neutralität gelingt es dieser Wirklichkeit, die Menschen ohne ihr Wissen oder auch mit ihrer Zustimmung in ihren Bann zu ziehen. Wenn „das Schöne [...] nichts als des Schrecklichen Anfang [ist]“, wie Rilke es feinsinnig formulierte,³ dann, so der Philosoph, weil es die Menschen so sehr in seinen Bann zieht, dass sie sich ihm entfremden, und nicht, wie von Platon gewünscht, in ein Jenseits, sondern in ein *Diesselts* ziehen ohne Aussicht auf Erlösung. In der zeitgenössischen Malerei, so bemerkt er, werden die Objekte aus ihrem gewohnten Bedeutungshorizont gerissen, sie fügen sich nicht mehr in eine Ordnung oder Perspektive ein, die es uns ermöglicht, sie zu benennen und ihnen gegenüber unversehrt zu bleiben. „Indem die Dinge über uns stürzen, bestätigen die Objekte ihre Kraft als materielle Objekte und steigern sich wie zum Paroxysmus ihrer Materialität.“⁴ In der Tat ist es immer diese dichte, grobe und elende Materialität – die auf keinen Fall auf jene insgesamt harmlose

3 Rainer Maria Rilke: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*, Stuttgart 2007, S. 7.

4 Emmanuel Levinas: *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg, München 2008, S. 68.

Materialität reduziert werden kann, die Idealisten und Materialisten beschreiben, indem sie sie dem Geist entgegenstellen, sie aber erst dank seiner verstehen können –, zu der das Kunstwerk letztendlich hinführt. Wie ein umgekehrtes Versprechen der Erwartung, dass für jede(n) endlich glückliche und gute Tage anbrechen, würde das Kunstwerk trotz und gerade wegen seiner Schönheit diese Hoffnung verraten, bis es die schreckliche Nacht liebenswert macht, die Levinas als das bloße *Es gibt* [*l'il y a*] beschreibt. Indem sie die Gegenstände durch einen Farben- und Formenreichtum verkleidet oder sie im Gegenteil in ihrer Nacktheit präsentiert, wie es die zeitgenössische Malerei tut, würde sie schließlich den Menschen aus ihrer Zufriedenheit mit dieser Nacht herausreißen.

Tatsächlich ist zu beachten, dass die ‚Entdeckung der Materialität des Seins‘ oder auch der ‚Nacktheit‘ des Objekts dem Subjekt jegliches Gefühl der Vertrautheit mit der Welt verwehrt. Die modernen Künstlerinnen, die unter dem Bann des ‚Gefühls vom Ende der Welt‘ stehen, bekämpfen den Realismus und streben danach, die Repräsentation zu zerstören, was natürlich das Gefühl der Enteignung und des Unbehagens noch verstärkt. Levinas zelebriert nicht dieses Zu-sich-selbst-Kommen durch die moderne Kunst durch ein Gefühl der Befremdung gegenüber den Objekten und der Welt, als ob es sich um einen ersten Schritt zur Anerkennung ihrer irreduziblen Alterität handeln würde. Ein Schritt, der sich trotz des Unbehagens oder des Schreckens als willkommen erweisen würde, da er den Weg zur Begegnung mit der noch viel geheimeren Alterität der Menschen, die sich in Gesellschaft mit sich selbst befinden, ebnen könnte. Die Kunst würde nicht so sehr einen Moment der Freiheit bieten, der es ermöglicht, die Objekte anders zu sehen, auf eine weniger egoistische Art und Weise, die weniger an das Interesse eines Subjekts oder an seinen eigenen Genuss gebunden ist, als vielmehr einen beängstigenden oder – auf perfidere Weise – subtil verführerischen Vorgeschmack auf das *Es gibt*.

Die Präsenz der Stillleben, Landschaften und vor allem der Porträts aus dem klassischen Zeitalter scheint diesem Urteil sicherlich zu widersprechen. „Es existiert eine Welt von Delacroix, wie es eine Welt von Victor Hugo gibt“, und durch Mitgefühl mit ihrer Seelenwelt wird der Exotismus ihrer Werke „unserer Welt integriert.“⁵ Dieser Zugang durch das ‚Mitgefühl‘ zur Welt der anderen vermeidet zwar den Schrecken, sich mit der durch die moderne Kunst aufgezeigten schwarzen Bedeutungslosigkeit des *Es gibt* auseinandersetzen zu müssen, aber er verfehlt auch die unvorhersehbare und lebendige Alterität der anderen, und zwar auf eine Art und Weise, die zweifellos noch trügerischer ist, da sie die Illusion des Gegenteils erweckt. Er ermöglicht es, sich ihm lediglich durch das Prisma des Werks nur als Alter Ego zu nähern, als ein anderes Selbst, ein Mitmensch also. Das Mitgefühl disqualifiziert sich somit – bereits auf ästhetischer Ebene und noch

5 Ebd., S. 66.

entschiedener auf ethischer Ebene – als Zugang zur wahren Alterität des anderen. Führt es nicht immer dazu, dass man Menschen und ihre Werke nach dem Maßstab der *eigenen* Innerlichkeit bewertet? Das heißt, ihre Alterität zu verfehlen, während man glaubt, ihnen nahe gekommen zu sein. In der „traurigen“ Schönheit, die laut Levinas die zeitgenössische Kunst kennzeichnet, „[brechen] Risse [...] von allen Seiten die Kontinuität des Universums auf“ und bringen somit das Besondere „in seiner Nacktheit, zu sein,“⁶ jenseits der Formen zum Vorschein. Die Begegnung mit dem Fremden, die sich hier aufdrängt, stellt jedoch keine Bewegung der Erhöhung zu einer *Transzendenz* dar, die zum Menschen sprechen und ihn verpflichten würde, beispielsweise zur Güte oder zur Gerechtigkeit. Es handelt sich vielmehr um eine Bewegung der *Transdeszendenz*, so wie es Levinas im Übrigen schreibt, indem er den Ausdruck von Jean Wahl entlehnt und seine Bedeutung dramatisiert, da die Nacht des *Es gibt* zu seinem äußersten Ziel wird. Natürlich ist, wie David Gritz richtig bemerkt, dieser Sturz der Kunst in den schrecklichen und anonymen Limbus des *Es gibt* charakteristisch vor allem für *Vom Sein zum Seienden*. Das ontologische Ereignis des „Umgangs mit dem Dunklen“ in der Kunst, das in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* beschrieben wird, der „Einbruch der Nacht“ oder auch die „Ausbreitung der Schatten“,⁷ die dadurch ausgelöst wird, führen an den Abgrund des *Es gibt*, aber obwohl sie das von ihrer Gewalt „besessene“⁸ Subjekt dazu verurteilen, seine Überlegenheit und Vorherrschaft zu verlieren, hält es sich noch über Wasser. Ein Subjekt, das durch Bilder entfremdet ist, deren „Rhythmus“⁹ sich ihm aufdrängt, ohne dass es ihn annimmt, ist nicht völlig vernichtet. Es leidet unter der auf es ausgeübten Gewalt, weiß nicht mehr, wie es sie bekämpfen soll, oder gewöhnt sich sogar aus Faulheit oder Müdigkeit an sie, aber es besteht immer noch eine schwache Hoffnung, dass es aus seiner Passivität ausbrechen kann. Das Schicksal der Kunst wird also nicht mehr schlicht und einfach mit der Fatalität eines Absturzes in den Schrecken des *Es gibt* gleichgesetzt, auch wenn sie dessen fortwährender Bedrohung ausgesetzt bleibt.

Wenn Levinas das Bild und die Ähnlichkeit als „Allegorie des Seins“¹⁰ und als „Erosion des Absoluten“¹¹ beschreibt, so tut er dies nicht, um Platons uralte Vorwürfe gegen Maler und Dichter neu zu beleben. Er ist nämlich weit davon entfernt zu glauben, dass das Bild von der wahren Beziehung zur ontologischen Wirklichkeit wegführt oder diese trübt, vielmehr behauptet er, dass diese Wirklichkeit nicht nur das ist, was sie in der Wahrheit ist, sondern sie ist *selbst* ihr eigener Doppelgänger, ihr Schatten oder

6 Ebd., S. 68.

7 [Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 68.]

8 [Ebd., S. 69.]

9 [Ebd.]

10 [Ebd., S. 74.]

11 [Ebd., S. 76.]

ihr Bild. Letzteres verweist demnach nicht auf das Sein, als würde es einen unvollkommenen Ersatz für dieses anbieten, der einen geringeren ontologischen Grad aufweist, aber erträglicher und vor allem weniger fordernd ist. „[D]as Ding [ist] zugleich es selbst und sein Bild“, und diese Beziehung „[ist] die Ähnlichkeit“,¹² sagt Levinas. Das ist auch der Grund, warum niemand den beunruhigenden Einfluss der Bilder auf die Psyche auflöst, so wie der Gefangene in Platons Höhle seinen Blick von ihrer immer passiven und gebannten Betrachtung abwendet – ob sie nun die Züge einer Verzauerung oder einer nicht zu entschlüsselnden Angst trägt –, um unter dem gewaltsamen Druck des Philosophen zu beginnen, den Weg zur Wahrheit des Seins zu beschreiten. Denn wenn das Bild die Schattenseite des Seins *ist*, so ist es auch untrennbar mit ihm verbunden, es ist nicht das Ergebnis einer menschlichen Geste – etwa von Dichterinnen oder Malern –, die darauf bedacht ist, einem illusionären Doppelgänger des Seins Leben einzuhauchen, bisweilen um die Menschen zu täuschen und sich ihr Begehren anzueignen: Es ist ein integraler Teil des Seins. Niemand entlässt seinen Schatten, ohne zu sterben. Selbst die frohe Botschaft, dass ein Philosoph in die Höhle gekommen ist, der mit seiner Lehre von der ‚guten‘ dialektischen Gewalt die Geiseln, die von den verhängnisvollen Verlockungen der Bilder unterjocht wurden, losbinden und ihnen den Weg zur Wahrheit zeigen wird, reicht daher nicht aus.

Die Opazität des Bildes widersteht der Dialektik, es wartet nicht auf einen Begriff, der endlich seine sogenannte Botschaft verkündet, die in der Zwischenwelt der Repräsentation gefangen ist, um sie klar und deutlich auszusprechen, so wie Hegel argumentierte, für den der Begriff die Wahrheit der noch stammelnden und ungefähren Sprache der Repräsentation entspricht. Das Bild spricht nämlich bei Levinas nie, nicht einmal auf verwirrende, schale oder kindliche Weise, es verweist auch nicht mehr auf eine Transzendenz, die hinter ihm, jenseits von ihm, in einer Exteriorität zu suchen wäre. Das Gemälde weist nicht auf ein Jenseits, auf eine Überwindung des Wirklichen hin, trotz der Ansprüche mancher Maler, denn die Ähnlichkeit „ist die eigentliche Struktur des Sinnlichen als solche.“¹³ Das Bild vollführt eine „Allegorie“¹⁴ sagt er weiter, wobei er sich weigert, diese mit einer literarischen Gattung gleichzusetzen, die für diejenigen bestimmt ist, deren spekulative Intelligenz zu wünschen übrig lässt, und definiert sie stattdessen als „einen mehrdeutigen Umgang mit der Wirklichkeit“,¹⁵ bei dem sich die Realität „auf ihren Widerschein, ihren eigenen Schatten bezieht.“¹⁶ Im Bild wird das Original nicht neutralisiert, es gibt sich „als ob es sich zurückziehen würde, als ob etwas im Sein im Verzug

12 [Ebd., S. 73.]

13 [Ebd., S. 75.]

14 [Ebd., S. 73–75.]

15 [Ebd., S. 73.]

16 [Ebd.]

zum Sein wäre.“¹⁷ Das Gemälde führt also nicht über sich selbst hinaus zu einem abwesenden Ursprung oder, genauer gesagt, nimmt es den Platz des Abwesenden ein, als ob dieses Abwesende „in seinen eigenen Widerschein“ „vergehen“ oder sich „auflösen“ würde.¹⁸ Diese Formulierungen sind hier bemerkenswert, denn später, diesmal in Bezug auf das menschliche Gesicht – das jedoch entschieden nicht auf das „neutrale“ Bild reduziert werden kann, das „das Auge“ „munter oder leichthin aufhebt“¹⁹ – argumentiert Levinas: „Die Gegenwart des Anderen besteht darin, sich der Form zu entkleiden, von der er doch schon zum Vorschein gebracht wurde.“²⁰ Und einzig – aber das ist natürlich entscheidend – die Idee, dass „das Antlitz spricht“, rettet ihn vor dem „entleiblichten“ Verfall des Bildes. In der Annäherung an das Gesicht „wird das Fleisch Wort, die Liebkosung – Sagen.“²¹ Hier ist es also nicht das Wort der Kritikerin oder des Kunstliebhabers, das das entleiblichte Bild rettet, indem es ihm Fleisch verleiht: Es ist vielmehr das Geheimnis des Fleisches, aus dem das Gesicht spricht und sich dadurch selbst als Gesicht gibt. Doch die Idee eines „Rückzugs“, der untrennbar mit der Manifestation verbunden ist – dem Bild und dem Gesicht also gemeinsam – verdient Aufmerksamkeit.

Diese Idee setzt eine Reflexion über die Offenbarung voraus, denn auch wenn Levinas behauptet, dass „die Kunst nicht in die Ordnung der Offenbarung“²² gehört, ist die Struktur eines Rückzugs, der es ermöglicht, eine Realität wahrzunehmen, sehr wohl mit der Offenbarung verwandt. Die Offenbarung bedeutet nämlich keineswegs die Enthüllung einer Wahrheit in ihrer leuchtenden Fülle und reinen Präsenz, sondern verkündet die Manifestation – oder genauer gesagt, gemäß dem entsprechenden hebräischen Verb, das ‚Herabkommen‘ (Ex. 19,20) – einer Realität, die jedoch verborgen und als solche für die menschliche Sensibilität und den menschlichen Verstand ungreifbar bleibt. Dies begründet in der Bibel das Idolatrieverbot, d.h. das Errichten von „Formen“ (Statuen oder Gemälden), die nach dem Motto „Das sind deine Götter, Israel“ (Ex. 32,4) präsentiert werden sollen. Dies erklärt auch, warum Jahwe nach der Geschichte mit dem goldenen Kalb Mose selbst warnte: „Du kannst mein Angesicht nicht sehen; denn kein Mensch kann mich sehen und am Leben bleiben“ (Ex 33,20). Die Offenbarung macht das Unsichtbare sichtbar, aber nicht als volle Sichtbarkeit, sondern gerade als Rückzug. Das Idol hingegen sättigt das Sichtbare, es verdeckt den Rückzug und verkennt, dass Gott, weil er sich offenbart, ein verborgener Gott bleibt. „[D]er Gott im Heidentum [hat] ein höchst lebendiges, sichtbares Antlitz [...] und [wird] durchaus nicht als ein verborgener

17 [Ebd., S. 74.]

18 [Vgl. ebd.]

19 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 177.

20 Emmanuel Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, in: ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 41.

21 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 211.

22 [Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 68.]

Gott empfunden [...]“²³ Der „Standort des Heidentums“²⁴ liegt also hier: in der verworrenen und verlockenden menschlichen Bestrebung, sich eine angemessene Vorstellung von Gott zu machen, und zwar durch das volle und schöne Licht einer schattenlosen Sichtbarkeit oder durch eine „*Intelligibilität*“, die man auf das Wissen reduzieren möchte“,²⁵ um leichter darüber verfügen zu können und seine Beherrschung zu proklamieren. In beiden Fällen läuft es auf die Illusion hinaus, den Schatten aus dem Leben vertrieben zu haben, um nur das Licht zu bewahren. Es scheint aber das Gegenteil der Fall zu sein: Das Idol hält das Licht zurück, denn trotz seiner Subtilität oder Feinfühligkeit, trotz des Einfallsreichtums der Hände und der Klugheit, die das Gewölbe errichtet haben, hält seine Opazität das Herabkommen des Lichtes auf. Sie blockiert die unvordenkliche Vergangenheit, aus der alles Leben kommt und empfangen wird, die nicht darstellbare und unsichtbare Vergangenheit, die mich im Gesicht des anderen auf unersetzliche und jeden Tag neue Weise fordert und anruft. Die Beherrschung, die der Mensch manchmal durch das Idol über sein eigenes Rätsel und das des anderen zu erlangen glaubt, löst sich übrigens häufig sehr schnell auf, und der Einfluss einer stummen Immanenz über ihn, die ihn zu einer unwiederbringlichen ontologischen Einsamkeit verdammt, macht bald ihre Rechte geltend.

Levinas setzt das Bild und das Idol nicht einfach gleich, aber er ist der Auffassung, dass beide im Hinblick auf das menschliche Begehren nahe miteinander verwandt sind, insofern es bestrebt ist, sich endlich zu erfüllen, um nicht mehr mit der unendlichen Kluft konfrontiert zu sein, aus der es unablässig wiedergeboren wird. Da das Bild jedoch als Schattenseite des Seins selbst und nicht als Werk menschlicher Freiheit betrachtet wird und auch mit der Offenbarung in Verbindung steht, stellt sich die Frage, wie diese Komplexität zu verstehen ist. Zwei Faktoren tragen zum Verfall des Bildes zum Idol bei: die Verzauberung durch seinen Rhythmus und die stille Zufriedenheit mit seiner Schönheit. „Wir fragen uns allerdings“, schreibt Levinas, „ob in der Kunst sich nicht die unpersönliche Gangart des Rhythmus auf faszinierende Art an die Stelle der Sozialität, des Antlitzes, des Wortes setzt.“²⁶ Jedes Bild ist in der Tat „musikalisch“, weil es sich des Künstlers bemächtigt, ihn besitzt und auf „magische“ Weise auf ihn eindringt.²⁷ Diese „Verzauberung“ oder auch „Magie“ sind Ausdruck einer schrecklichen Gewalt, die den Menschen des Selbstgefühls beraubt.²⁸

23 Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a.M. 1988, S. 175f.

24 [Ebd., S. 176.]

25 Emmanuel Levinas: »Bilderverbot und Menschenrechte«, in: ders.: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, hrsg. v. Pascal Delhom, Alfred Hirsch. Berlin, Zürich: diaphanes 2007, S. 118.

26 Emmanuel Levinas: „Ist die Ontologie fundamental?“, in: ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München, Wien 1995, S. 23.

27 [Vgl. Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 69.]

28 [Vgl. ebd., S. 84, 69.]

Vom Rhythmus des Bildes erfasst, verschmilzt der Künstler mit anderen, mit denen, die sich an seinem Werk erfreuen, zu einer anonymen, neutralen und verantwortungslosen Existenz. Die Schönheit des Bildes trägt viel zu diesem Niedergang bei, denn sie ist das, was einen vor Zufriedenheit verstummen lässt und blind macht für die Aufgaben, die noch zu erledigen sind: „Die Welt, die vollendet werden will, wird durch die eigentliche Vollendung ihres Schattens ersetzt.“²⁹

Es gibt eine „Idolatrie des Schönen“, die des größten Vorbehalts bedarf. „[D]as Kunstwerk [setzt] sich an die Stelle Gottes“, sagt Levinas, wobei er sogleich präzisiert, dass „die Bewegung über das Sein hinaus [...] zu Schönheit [erstarrt].“³⁰ Das bedeutet, dass der Gott, dessen Platz das Kunstwerk einnimmt, dem Gott ähnelt, dessen verkündeter Tod nur noch wenige beeindruckt. Ein Gott, so Levinas, dessen Konzept in der menschlichen Erwartung von Belohnungen und Trost angesichts eines Lebens besteht, das oft der Angst und dem Leiden überlassen wird; ein Gott, der belohnt oder bestraft und den der Philosoph als ökonomisch bezeichnet. Dass dieser Gott tot sei, bleibe nicht ohne Folgen für die Kunst: Die Befriedigung, die eine gewisse Verehrung der Kunst mit sich bringe, nehme den Platz ein für die „Religion, welche die Person für sich selbst forderte, anstatt dass die Person sich durch diese Religion eingefordert fühlte.“³¹ Die Schönheit, die im Herzen des Menschen an die Stelle des toten Gottes tritt, würde dann dazu beitragen, dass der Mensch unfähig wird, sich zu einer anderen Vorstellung von Gott aufzuschwingen: einem Gott, der, anstatt mit Gütern zu überhäufen, zur Güte drängt, „die besser ist als alle Güter, die wir erhalten können.“³² Die Gefahr, die von der Opazität und dem Schatten des Bildes ausgeht, besteht also darin, mit dem Licht verwechselt zu werden, insofern die Schönheit befriedigt und verstummen lässt und jenen Gedanken an Gott verunmöglicht, der aus einer nicht darstellbaren, unsichtbaren und unvordenklichen Vergangenheit das Begehren aushöhlt, ohne es zu befriedigen, und der zur Verantwortung verpflichtet. Die menschliche Not anzuprangern, indem man Werke produziert, in denen das Schöne den Blick versperrt, sich an der Bosheit durch Karikaturen zu rächen oder auch die Mächte des Bösen zu beschwören, „indem man die Welt mit Idolen überschwemmt“,³³ wäre eine Art, nicht persönlich von der Aufgabe, die Welt zu vollenden, angegangen zu werden. Anstatt von einem „Sich-vom-Sein-Lösen“ zu sprechen, das der Betrachtung eigen ist, sieht Levinas in

29 [Ebd., S. 82] Levinas denkt hier zweifellos an Gen 2,3: „[...] denn an ihm ruhte Gott, nachdem er das ganze Werk der Schöpfung vollendet hatte (*laasot*).“ Zahlreiche Kommentatoren betonen diese Unvollendetheit und sehen darin einen Aufruf an die menschliche Aufgabe, das Werk der Schöpfung fortzusetzen.

30 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., FN 21 S. 329.

31 Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, a.a.O., S. 31.

32 Emmanuel Levinas: »Gott und die Philosophie«, in: Bernhard Casper (Hg.): *Gott nennen: phänomenologische Zugänge*, München, Freiburg 1981, S. 81–123, hier: S. 107.

33 [Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 82.]

der ungezügelter Liebe zur Kunst eine Art und Weise, zweifellos zuerst bei sich selbst, die Neigung zur Verantwortungslosigkeit, zu einer gewissen Sorglosigkeit und zum Vergessen zuzugeben. Nicht die Stadt ist es, die die Künstler und Künstlerinnen vertreibt, sondern sie verbannen sich selbst durch ihre Haltung ins Exil, wie er drastisch in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* bekräftigt – eine klare Antithese zu den damals vorherrschenden Sartre'schen Vorschlägen zur engagierten Kunst.

In einer unerlösten Welt, im Herzen einer Geschichte, in der finstere Nebel zerbrechliche Leben bedrohen und über ihr privates oder kollektives Unglück lachen, erweist sich „der Friede des Schönen“ daher immer als verfrüht. Die Schönheit mag zwar diejenigen in Versuchung führen, die von Verantwortungslosigkeit oder der Suche nach einer Atempause für sich selbst getrieben werden, aber sie verspricht keine Hoffnung. Sie vermittelt für einen Moment die Illusion, sich im großen Ungemach um uns herum sicher zu fühlen, aber sie kündigt keine Erlösung an und lässt in der Stunde der Einsamkeit keine liebevolle Gegenwart erkennen. Sie kann in der Tat nichts versprechen, denn ihr Schweigen widersteht aller Ungeduld und allen Ängsten. Selbst das schöne Porträt der Madonna Laura, das Simone Martini gefertigt hat und das „einen freundlichen Blick hat und durch sein Aussehen Ruhe verspricht“, erfüllt Petrarca's Erwartungen nicht, und es könnte sein, dass es sein Bedürfnis nach Trost mehr schürt als es befriedigt.³⁴ In ihrer Gelassenheit oder in ihrer ewigen Not würde die Schönheit, die Levinas übrigens nie erwähnt, wenn er über das menschliche Gesicht spricht, dann unvereinbar mit der Last der Welt erscheinen.

Dieser letzte Punkt ist mit äußerster Vorsicht zu genießen, denn es geht nicht darum, unter dem Vorwand der Verantwortung eine Gleichgültigkeit gegenüber der Schönheit oder gar ihre Ablehnung zu befürworten. Was jedoch in Frage gestellt wird, ist die Verbindung von Schönheit und Stille, eine Verbindung, die die Schönheit selbst einzusperren scheint.

Kann das Wort – der Malerin, des Musikers, der Interpretin oder des Kritikers – die Schönheit dennoch retten, so wie es den Buchstaben rettet, der „interpretiere mich!“ ruft, oder das Gesicht, das „du sollst nicht töten!“ gebietet? In den beiden letztgenannten Fällen kommt dies einem unausweichlichen und klaren Appell gleich, der in seiner Ohnmacht und der Abwesenheit einer expliziten verbalen Formulierung eine Realität (den Buchstaben, das Gesicht) zum Leben erwecken soll, die in ihrer großen Einsamkeit nicht in der Lage ist, über ihr eigenes Leben zu wachen, es wachsen zu lassen und den Moment ihres Untergangs zu verzögern. Eine negative Antwort auf die gestellte Frage würde bedeuten, dass die Schönheit absolut nichts vom Menschen verlangt. Sie würde de facto und de jure ein Urteil über die reine und einfache Identität zwischen dem Bild und dem

34 Vgl. Jean-Christophe Bailly: *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits Fayoum*, Paris 1997, S. 107.

Idol ratifizieren, auf das der Mensch (einschließlich der Kritikerin) dann seinen eigenen Ausdruck projizieren würde, der aus seinem Begehren, seinen Leidenschaften und seinen Ambitionen hervorgeht. Die Stummheit des Idols ist nicht die Kehrseite der Sprache oder einer Sprache, die auf Erlösung wartet, sondern die radikale Gleichgültigkeit ihr gegenüber, eine grundlegende Fremdheit gegenüber der Ordnung des Wortes und seiner Bedeutungsmacht. Das Idol ist nur ein stummer und gleichgültiger Träger – sei es eine Skulptur, ein Bild oder sogar ein Konzept oder ein ideologisches System –, der dazu bestimmt ist, den gewalttätigen Abdruck menschlicher Projektionen, Sehnsüchte oder Fantasien aufzunehmen. Sie ist immer eine Opazität. In diesem Fall würde die Schönheit des Kunstwerks in eine Welt ohne Ausweg einsperren, sie würde auf nichts hinweisen und ließe keine Hoffnung aufkommen. Die in einem unveränderlichen Schicksal erstarrte Schönheit, sei sie traurig oder glücklich, die trotz allem von Künstlerinnen über die Nichtigkeit des *Es gibt* gewonnen wurde, würde dem Tod noch zu viele Pfandscheine ausstellen. Das gesprochene Wort könnte ihr niemals zu Hilfe kommen und in ihr eine auf die menschliche Aussage wartende Sprache liefern, da diese Sprache nicht existieren würde. In ihrer Unfähigkeit, inmitten der Schönheit ihrer bewundernswerten künstlerischen und philosophischen Werke aus dem Kosmos herauszutreten, zeugt das antike Heidentum von seiner absoluten ontologischen Einsamkeit.

Eine positive Antwort auf die Frage, ob der Status der Sprache angesichts der Schönheit des Kunstwerks dem des Gesichts oder des Buchstabens ähnelt, setzt jedoch voraus, dass, wie David Gritz sehr genau erkannt hat, in der stillen und sensiblen Schönheit des Bildes selbst der Beginn einer Sprache liegt, die auf ihre Erlösung wartet – eine Erwartung, die es erfordert, die Identifizierung der Schönheit mit dem Idol aufzuschieben. Er behauptet auch, dass die Dichte des Textes von *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* und vor allem die spätere Entfaltung seiner konzeptuellen Komplexität den Leser nach und nach zu dieser Erkenntnis führe. Die Sensibilität ist in der Tat keine rohe Materialität, und Levinas' Beharren auf ihrem eminent *bedeutungsvollen* Platz in der Ethik sollte Anlass sein, sich zu fragen, ob es wirklich möglich ist, die Sensibilität für das Schöne – das von niemandem etwas verlangt oder spricht, das schweigen und sich selbst für die Ewigkeit genügen soll – von der Sensibilität für den Appell zu trennen, der von den geheimsten Gesichtern ausgeht, die ihrerseits einem Dekret der Endlichkeit unterliegen. Die Sensibilität für Gesichter, die aus der Unendlichkeit der Spur gedacht sind, die, ohne zu erscheinen, dennoch zu denen herabsteigt, die ihren an sie gerichteten Befehl hören, hat natürlich nichts mit einer Gefühlsregung aus purem Zufall zu tun.

Indem er zunächst der poetischen Schönheit den Vorzug gibt, plädiert der Text von Levinas mit Nuancen und Vorsicht für die Sache dieser zweiten Antwort. Das Verbot, das seit der Bibel auf den Bildern lastet und das

seiner Meinung nach „wahrhaftig das höchste Gebot des Monotheismus“³⁵ ist, hat im Übrigen nie die Bedeutung eines Schönheitsverbots gehabt. Das Bilderverbot, wie man es zu nennen pflegt, trage vielmehr dazu bei, „vom Nützlichen zum Anmutigen, vom Sakralen zum Heiligen“³⁶ zu erheben, ohne jemals die Schönheit mit einem Bann zu belegen. So versichert der Psalmist, „Vom Zion her, der Krone der Schönheit (*mikhal iofi*), geht Gott strahlend auf“ (Ps 50,2), und er lobt „die Schönheit seiner Stätte (*iéfé nof*)“³⁷ (48,3). Der Bau des Tempels unter der Leitung des Künstlers Betzalel und auf Geheiß des Ewigen selbst (Ex 36–38) ist natürlich untrennbar mit dieser Schönheit verbunden, weshalb die Weisen lehren, dass, „[w]er Jeruſalem in seiner Pracht nicht gesehen hat, [...] im Leben keine herrliche Großstadt gesehen“ habe.³⁸ Auch ist bekannt, dass dieselben Weisen empfehlen, die Gebote (*mitsvot*) mit Schönheit zu erfüllen.³⁹ Maimonides rät dem Melancholiker, seine Traurigkeit durch sie zu vertreiben, durch das Hören verschiedener Arten von Musik, „Spaziergehen in Gärten, Betrachten prächtiger Gebäude und einer Sammlung schöner Bilder“.⁴⁰ Erst in jüngster Zeit hat Rabbi A. I. Kook, der wegen des Ersten Weltkriegs in London festsaß, nach eigenen Angaben viele Stunden in der *National Gallery* verbracht und die Schönheit der Gemälde von Rembrandt bewundert, in denen, so schien es ihm,⁴¹ das Licht des ersten Tages, das jedoch verborgen und für die Gerechten in der kommenden Welt aufbewahrt wurde, noch immer leuchtete. Levinas seinerseits, trotz seines hartnäckigen Vorbehalts gegenüber den Vieldeutigkeiten der rhetorischen Schönheit, deren eloquente Wirkung Leserinnen und Hörer verführt, um sie ihrer Willensfreiheit zu berauben, wird die griechische Sprache gerade wegen ihrer Schönheit loben, d.h., wie er erklärt, wegen ihrer Klarheit.⁴² Schließlich wird er trotz seiner strengen

35 [Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 81.]

36 Levinas: »Bilderverbot und Menschenrechte«, a.a.O., S. 115.

37 [Die Formulierung von Catherine Chalié wurde hier übernommen. In der Einheitsübersetzung der Bibel heißt es: „Sein heiliger Berg ragt herrlich empor“ (Ps 48,3), Anm. d. Ü.]

38 Babylonischer Talmud, Sukkah 51b. [Die (überarbeitete) Übersetzung des Talmuds von Elieser (Lazarus) Goldschmidt, die hier und in Fußnote 38 herangezogen wurde, ist online zu finden unter: <https://www.talmud.de/tlmd/talmud-uebersetzung/sukka/sukka-kapitel-5/#blatt-51b> (letzter Zugriff 08.04.2023).]

39 Vgl. Babylonischer Talmud, Traktat Schabbat 133b: „*Er ist mein Gott, ich will ihn verherrlichen* (Ex 15,2), verherrliche ihn bei der Ausführung der Gebote. Ihm [zu Ehren] errichte dir eine schöne Festhütte, [schaffe dir] einen schönen Feststrauß an, eine schöne Posaune, schöne Çiçith, eine schöne Torarolle, schreibe sie auf seinem Namen mit schöner Tinte, mit schöner Feder, durch einen geübten Schreiber und hülle sie in schöne Seidengewänder.“ (Es ist das Wort *naé*, das in allen diesen Stellen verwendet wird.)

40 Mose Ben Maimon: *Führer der Unschlüssigen*, übers. v. Adolf Weiss, Leipzig 1923, S. CCCVIII.

41 Vgl. »L'interdit de la représentation« im Anhang meines Buches *La trace de l'infini. Levinas et la source hébraïque*, Paris 2002, S. 253ff. Die Gerechten werden sich in der kommenden Welt dieses Lichts erfreuen.

42 Vgl. Levinas: »Die Übersetzung der Schrift«, in: ders.: *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München 1994, S. 63. Der talmudische Kommentar des Verses sagt: „[Gen. 9, 27] *Schönheit schaffe Gott für Japhet* [iofe]“ (gleiche Wurzel im Hebräischen). Nun wird Japhet mit Griechenland in Verbindung gebracht, woraus sich wiederum die

Ablehnung der „Spielregeln des Schönen“⁴³ auch, nunmehr auf der ethischen Ebene selbst, von dem „schöne[n] Wagnis“⁴⁴ der Annäherung als Annäherung, der Aussetzung des einen an das andere, sprechen.

Im Sinne dieser Antwort würde die Sensibilität für die Schönheit eines Kunstwerks also bedeuten, dass das Material – Leinwand, Stein, Holz, Papier etc. – die von Künstlerinnen bearbeitet werden, und insbesondere die Bilder, die sie produzieren, von einer Sprache bewohnt werden, die auf Erlösung wartet. Der Interpret würde nicht seine Sprache auf sie projizieren, sondern dazu beitragen, Bedeutungen zum Leben zu erwecken, die noch in der stillen Einsamkeit des Kunstwerks gefangen sind. Man erkennt hier Levinas' Gedanken über das Lesen von Buchstaben: Das Unendliche wohnt in der Endlichkeit der Schrift, und der Leser und die Interpretin, die sie mit Geduld oder Eifer befragt, schafft es, ihre Aussagekraft zu erhöhen, die immer im Übermaß gegenüber der Immanenz des Gesagten vorhanden ist. Kann man diesen Gedanken jedoch einfach auf das Kunstwerk übertragen?

Das poetische Bild hat hier einen privilegierten Status, und Levinas widmet der Literatur und der Dichtung den Großteil seiner Analysen über die Kunst. In seiner Besprechung des Werkes von Samuel Agnon schreibt er: „Als vor aller Gegenwart stehend, wird das Nichtwiedergebare im Gedicht nicht *repräsentiert*. Dadurch erst wird es zur Dichtung. Dichtung *bedeutet* die Auferstehung, von der sie getragen wird, auf poetische Weise: nicht in der Fabel, die sie singt, sondern durch ihr Singen selbst.“⁴⁵ Diese Bemerkung ist vor dem Hintergrund der maßgeblichen Unterscheidung zwischen dem Gesagten und dem Sagen zu verstehen, die Levinas vornimmt. Die „Fabel“, die die Dichtung singt, fällt in den Bereich des Gesagten oder auch des Logos, auch wenn die Aussage, ihre Metaphern und Bilder, das Pulsieren oder die Streuung der Worte sich der vernünftigeren Rationalität des Konzepts entziehen. Das Gesagte hält den Überschuss dessen, was es zu sagen gibt, in Schach, es hält den Schwung des Sagens um willen der wesentlichen und nominalen Bedeutungen zurück. Seine prädikativen Sätze beschreiben das Seiende als dies oder jenes, sie bringen das Sein zum Klingen. Im vom Philosophen gewählten Beispiel „das *Rot rotet*“⁴⁶ verdoppelt das Verb nicht eine vorherige Substanz (das Rot), es lässt das Wesen des Rot hören und es verzeitlicht es, es gibt es zu sehen und zu hören, auf jeden Fall zu imaginieren. Es manifestiert es für uns, denn es steht im Dienst der *apophansis*. Nun sind sowohl der Name als auch das Verb für die Manifestation des Seins notwendig; das Verb bringt es in einem bestimm-

Idee des Talmuds ergibt: „[...] das Schönste an der Nachkommenschaft Japhets ist das Griechische [...]“

43 Emmanuel Lévinas: »Vom Sein zum Anderen«, in: ders.: *Eigenamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 64.

44 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 267.

45 Emmanuel Lévinas: »Dichtung und Auferstehung. Notizen zu Agnon«, in: ders.: *Eigenamen*, a.a.O., S. 18f [Kursivierung i.O.].

46 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 97.

ten Rhythmus zum Schwingen und variiert seine Stille in verschiedenen Modalitäten (Farben, Klänge, Wortlaute usw.), mit dem Ziel, einige Obertöne zum Klingen zu bringen. Eine Reihe von Überlegungen widmet Levinas diesem „Erklingen oder Erzeugen des *sein* in Gestalt von Kunstwerken.“⁴⁷

Allerdings geraten die identischen Seienden – die Dinge und die Eigenschaften der Dinge – in der prädikativen Aussage [...] ins Klingen, [...] von der Kunst her, der Zurschaustellung schlechthin – dem auf das bloße Thema, auf die Darstellung reduzierten Gesagten – der Zurschaustellung, die absolut ist bis hin zur Schamlosigkeit und imstande, alle Blicke auszuhalten, für die allein sie sich ausersehen weiß – dem auf das Schöne reduzierten Gesagten, das tragend geworden ist für die abendländische Ontologie. Das *sein* und die Zeitlichkeit geraten darin ins Klingen vor Poesie oder Gesang. Und die Suche nach neuen Formen, von der jede Kunst lebt, hält überall die Verben wach, die gerade dabei sind, wieder zu Substantiven zu werden. In der Malerei rotet das Rot und grünt das Grün [...]. In der Musik erklingen die Klänge, in den Gedichten treten die Wörter, das Material am Gesagten, nicht mehr hinter dem zurück, was sie evozieren, sie singen mit ihren evozierenden Kräften [...]. Die Dichtung erzeugt Gesang – erklingen und Klang, die die Verbalität des Verbs ausmachen oder das *sein*.⁴⁸

Im Hinblick auf diese Überlegungen müsste man also festhalten, dass in Agnons Dichtung, wie in jeder Dichtung, das „Singen“ selbst – und nicht nur die Fabel – Teil des Gesagten ist. Kehrt Levinas hier zu seiner ursprünglichen Behauptung von 1948 zurück, dass Kunst keine Sprache ist?

Das ist nicht sicher, oder zumindest muss man dies etwas differenzierter betrachten. Zunächst einmal drückt das Gesagte nicht so sehr die Gefühle oder die Seele des Malers, Dichters oder Musikers aus, als vielmehr das *sein* seiner Kunst. Über Xenakis' *Nomos alpha* für Solo-Cello (1965) schreibt er: „Das Cello *ist* Cello in der Klangfülle, die in seinen Saiten und in seinem Holz schwingt [...]. Das *sein* des Cello – die Modalität von *sein* – zeitigt sich so im Kunstwerk.“⁴⁹ Und wie in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* appelliert der Philosoph an die Auslegung – an das verbal Gesagte –, die für die Entstehung und Präsentation des Kunstwerks notwendig ist, das ohne ihre Hilfe ‚exotisch‘, d.h. weltentrückt, bliebe. Indem sie das Kunstwerk für jemanden – eine Kritikerin oder einen Liebhaber – und im weiteren Sinne für ein ganzes Publikum existieren lässt, würde das verbal Gesagte der Auslegung das Kunstwerk von seiner wesentlichen Einsamkeit befreien. Die Auslegung ist kein Kommentar außerhalb des Werks, kein belangloses Geschwätz oder ein nutzloser und eitler Anhang, der

47 Ebd., S. 101 [Kursivierung i.O.].

48 Ebd., S. 100 [Kursivierung i.O.].

49 [Ebd., S. 101.]

sogar die Schönheit, die sie zu enthüllen sucht, beunruhigt. Unabhängig von ihren Eigenarten und ihrer Angemessenheit besteht ihre Aufgabe darin, die Resonanz des *seins* in ihrem Gesagten zum Schwingen zu bringen, selbst wenn diese immer noch zu vervollkommen oder zu widerlegen ist, oder besser: sie in einem Bild oder einem Konzept ‚aufleuchten‘ zu lassen.

Aber selbst die geschicktesten und gewagtesten Verben, Verben, die am meisten um neue Inspiration bemüht sind, die von den besten Kritikerinnen angesichts des Kunstwerks ausgewählt wurden, sind von der Gefahr bedroht, in Nomen zurückzufallen. Da „[e]s [...] kein Verb [gibt], das der Nominalisierung widersteht“, verliert das Verb immer seinen Schwung und wird „durch das Nomen“ aufgesammelt und in ihm absorbiert.⁵⁰ Der „Geburtsort“ der Ontologie liegt also im Gesagten, dem das Kunstwerk – wie auch die Philosophie, die Wissenschaft oder die Theologie – nie zu entkommen vermag.

Anstatt die Erfahrung des Unaussprechlichen oder Unsagbaren im Angesicht des Schönen – verbunden mit der Stille – zu preisen, betont Levinas die Notwendigkeit, ihr durch das verbal Gesagte der Auslegung zu Hilfe zu kommen. Doch scheint es – und hier liegt der Unterschied zu den harschen Vorschlägen von 1948 –, dass diese Stille des Werkes (und sei es ein musikalisches Werk) bereits in den Bereich der Sprache fällt. Nicht, weil der Künstler sich darin ausdrücken würde, wie man noch immer gerne behauptet, sondern weil die Kunst in der „Brillanz“ ihrer Bilder – seien sie malerisch, akustisch oder poetisch – dem *sein* bereits ein Zeigen gewährt.

Aber „Sagen, ist das allein die aktive Form des *Gesagten*?“⁵¹ Ausgehend von dieser Frage, die immer wach gehalten wird – denn sie übersteigt die Vollkommenheit der raffiniertesten Konzepte –, müssen wir nun zu den Überlegungen über Agnon, über die Dichtung und über die Kunst im Allgemeinen zurückkehren. Was bedeutet ‚Sagen‘ für den Philosophen, wenn es stimmt, dass es im Gegensatz zu anderen Verben niemandem gelingt, es zu „nominalisieren“, es zu einem beschreibenden Element der Geste des Seins zu machen? Und kann man das Schöne noch denken, wenn das Sagen in den Diskurs einbricht?

Sagen hat Bedeutung noch vor dem *sein* – vor der Manifestation, vor der Thematisierung und vor der Identifikation – und eröffnet eine Orientierung, die niemals auf die Erkenntnis des Begriffs reduziert werden kann, in Richtung ‚jenseits des Seins‘. Auch wenn sich seine „Verstrickung“⁵² in keinerlei Erscheinung niederschlägt, gehört diese Orientierung dennoch nicht zur Ordnung des Unaussprechlichen oder Unsagbaren: Sie bedeutet auf nicht vorhersehbare Weise – weil sie sich dem Maß aller theoretischen

50 [Vgl. ebd., S. 104–105.]

51 Ebd., S. 106 [Kursivierung i.O.].

52 [Vgl. ebd., S. 111. Levinas wählt für die Verschränkung vom Sagen und dem Gesagten das Französische „intrigue“, das nicht ohne Zufall auch Anklänge an die Intrige, und das tragikomische Theater nimmt; Anm. d. Ü.]

Kriterien für das Denken von Wahrheit widersetzt – eine nichtintentionale Aussetzung an den Nächsten und eine Verantwortung für ihn. Oder sie verpflichtet zu einer sensiblen „Nähe“ zu anderen, die die künstlerische Sensibilität zu ignorieren scheint.

Das Sagen enthüllt eine Passivität, die von den Theoretikern der Moderne nicht akzeptiert wird, wenn sie behaupten, dass „es spricht“ oder dass „die Sprache spricht“. ⁵³ Es entblößt im Innersten eines jeden Menschen eine „Passivität, die passiver ist als alle Passivität“ ⁵⁴, die David Gritz als nicht reduzierbar auf die für den Kunstgenuss erforderlichen rezeptiven Qualitäten herausstellt. Im letzteren Fall, wenn sie das Subjekt für einen Moment seiner Aktivität berauben oder das Gefühl seiner eigenen Identität in der Schwebelage halten, erlauben es die Freude am Werk und das Gefühl, über oder unter den eigenen Horizont gezogen zu werden, nicht, in sich selbst jene „Position“ der „unersetzbare[n] Einzigkeit“ zu erreichen, in der für Levinas die „Subjektivität des [verantwortlichen] Subjekts“ ⁵⁵ besteht. Nur die Passivität, die das „Hier bin ich“ (*hinnen*) der unendlichen Verantwortung für andere ohne Erwartung einer Gegenleistung den Lippen entreißt, entblößt diesen „Punkt“ der extremen Verletzlichkeit gegenüber dem Appell des anderen. Aber selbst wenn es vorkommt, dass wir alles tun, um gefährdete Meisterwerke zu retten – manchmal sogar vor den Menschen –, enthält das „Hier bin ich“, das an das Kunstwerk gerichtet ist, eine solche Orientierung durch das Sagen?

Die Antwort setzt voraus, die Analogie zwischen dem Gesicht, dem Bibelvers und dem künstlerischen Werk erneut zu untersuchen. Levinas hat oft argumentiert, dass die großen literarischen Werke, vor allem in Europa, von der Bibel inspiriert sind. Unabhängig von ihrer Genialität benötigen sie Leserinnen, um lebendig zu bleiben. Wenn die Bücher von Dichterinnen, Romanautoren oder Philosophinnen – wie auch die Bibel – einmal geschlossen, in den Regalen einer Bibliothek aufbewahrt oder vor Analphabeten, Gleichgültigen oder Abwesenden offen liegen gelassen wurden, bleibt dann von ihnen – neben der Materialität ihres Daseins und der möglichen Schönheit ihrer Schrift – nur der Appell an diejenigen lebendig, die ihnen durch ihre Lektüre, indem sie den gedruckten oder eingravierten Zeichen ihr Fleisch leihen, für einen Moment die Gnade des Lebens zurückgeben? Sind Gemälde, Skulpturen und Musikpartituren nicht zu einer ähnlichen Abhängigkeit verdammt?

In diesem Sinne, selbst wenn man annimmt, dass ein Werk die Innerlichkeit seines Autors oder seiner Autorin ausdrückt – eine Hypothese, die für Levinas von geringem Interesse ist –, oder dass es ein Bild des Seins ist, muss man vor allem daran denken, dass es von einem stillen Gesagten bewohnt wird: dem eines Appells an die heute Lebenden, die durch ihren

53 Ebd., S. 116.

54 [Ebd., S. 121.]

55 [Ebd., S. 116.]

Blick, ihr Zuhören oder ihre Technik zu seiner Wiederauferstehung beitragen, der ebenso verbindlich ist wie er unmöglich aufgezwungen werden kann. Kann man behaupten, dass das Gesagte in das Sein einbricht, wenn jemand diesem Appell des Werks folgt?

Zunächst ist zu bemerken, dass das Thema eines leisen Appells, der aus dem Innersten des Werkes kommt, die Affirmation von 1948 über die Vollendung, die die Kunst charakterisieren soll, brüchig werden lässt. Levinas räumt dies selbst ein, wenn er meint: „Die Unvollendetheit, und nicht die Vollendung, wäre demnach [...] die Grundkategorie der modernen Kunst.“⁵⁶ Doch selbst ein vollendetes Werk, dessen Schönheit ein Gefühl des Friedens verleiht, so sagte er bereits im Eröffnungstext seiner Überlegungen zur Kunst von 1948, muss mit jemandem in Beziehung treten, was er damals als das Bedürfnis nach ihrer Kritik bezeichnete. Es scheint also, dass der Mensch über den ästhetischen Genuss hinaus oder die Beruhigung, die ein Werk hervorruft, ein gewisses Unbehagen empfindet, wenn die Künste ihm Schweigen auferlegen. In diesem Fall ist es jedoch der Mensch – und nicht das Kunstwerk –, der um Worte bittet, die in die „stets vollendete [...] Welt des Sehens und der Kunst“⁵⁷ eindringen sollen. Er ist es, der hofft, ein Wort zu hören, das ihm das Leben zurückgeben kann, wenn er in stummer Betrachtung oder sogar in atemberaubender Faszination zu versinken droht.

Doch wenn die Künstlerin, indem sie dem Werk ihre Sensibilität und Intelligenz verleiht, es – gleichsam unter den Fingern des Geigenspiels – wieder zum Leben erweckt, und wenn die Bedeutungen, die durch die Worte des Kritikers, der Künstlerin oder des Kunstliebhabenden freigesetzt werden, es ermöglichen, der Not und der Lähmung zu entkommen, führt dies dann auf den Weg des Sagens? Ungeachtet ihrer Größe und Schönheit bringen, wie Levinas bemerkt, die Bedeutungen, die durch die Befragung der Werke ans Licht gebracht werden und die jedem/r helfen, menschlich zu leben bzw. die jede/r durch seine oder ihre Aufmerksamkeit lebendig hält, fast immer einen Pluralismus hervor, der nach Einheit verlangt. Dieses Fehlen eines einzigen Sinns, der das Denken und Urteilen lenken kann, zeigt sich besonders im „unendlichen Spiel der Kunst“ und in der Feier des Kulturrelativismus. Genau in diesem Punkt scheint die Analogie zwischen dem Gesicht, dem Bibelvers und der Kunst ihre Aussagekraft zu verlieren. Kein Kunstwerk, und sei es noch so schön, vermag einen Weg zum Sinn weisen, der den orientierungslosen Bedeutungen fehlt. Die glückliche Schönheit vollendeter Werke oder die dramatische Melancholie von Werken, die zur Traurigkeit zwingen, lassen den „Sinn der Sinne“ unerkannt. Trotz der überragenden Zärtlichkeit ihrer Madonnen und der Verzweiflung der Piëtas, trotz der unerschrockenen Geste der Helden wie auch der chaotischen Gewalt ihrer Verletzungen und Leidenschaften

56 [Emmanuel Lévinas: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigenamen*, a.a.O., S. 88.]

57 Ebd., S. 89.

vermag die Kunst also nicht anzugeben, wie „das Rom, nach dem alle Wege führen, die Sinfonie, in der alle [...] Sinne zu singen beginnen, das ‚Lied der Lieder‘“ gefunden werden kann.⁵⁸

Die Kunst scheitert also an der Forderung des Sagens. Levinas zufolge verkennt sie das „Werk als absolute Orientierung des Selben auf das Andere hin“, diese „radikale Jugend des großzügigen Elans“, die niemals zu sich selbst zurückkehrt und die er auch als „Liturgie“ bezeichnet.⁵⁹ Die Künstlerin kreierte nicht aus reiner Großzügigkeit, denn die Selbsthingabe zur Schaffung eines künstlerischen Werks, so extrem sie auch sein mag, ist nie frei von Interesse; außerdem sind diejenigen, die die Kunst schätzen, selten selbstlos, ob sie nun Zerstreung, Beruhigung, Freude oder Erhebung suchen. In diesem Zusammenhang unterstreicht der Philosoph gerne, dass „jene Freuden am Schönen“ die Großzügigkeit des Künstlers oder der Künstlerin, der oder die sie ermöglicht hat, in Anspruch nehmen und die „ethische Bedingung der Ästhetik [...] sogleich [...] vereinnahmen [...]“.⁶⁰ Im Gegensatz dazu lässt das menschliche Gesicht in seiner Würde und seinem Elend, in seinem Leben, das sich bereits von seiner Form oder seinem plastischen Sein löst, den Betrachter, den es immer in der ersten Person anspricht, vernehmen, dass der Sinn der Sinne allein in der Bewegung des Sich-vom-Seins-Lösen [*désintéressement*] und der Verantwortung liegt, die es ihm auferlegt. Orientiert am Gesicht des anderen, würde dann die Einzigkeit der menschlichen Subjektivität – ihre Unersetzbarkeit oder auch ihr Auserwähltsein – entdeckt werden. Auf dem Höhepunkt ihrer Verantwortung für den anderen, für seine Verwundbarkeit, die vom Tod immer viel unmittelbarer bedroht ist als Kunstwerke, würde die menschliche Subjektivität schließlich wissen, dass die Nostalgie und die Sorge um das eigene Glück ihre Verantwortung für das Gesicht nicht abschwächen, verzögern oder auslöschen kann. Man wendet sich nicht von ihm ab, wie man sich von einem Kunstwerk abwendet, nachdem man seinen Reiz gekostet oder seine Not erfahren hat. Auch die Bibelverse, wie die literarischen und künstlerischen Werke, rufen zur Verantwortung auf: Ihr still Gesagtes wartet darauf, in das Leben der jetzt Lebenden überzugehen, um es zu erleuchten und von ihnen erleuchtet zu werden; und die feinen Züge der gemalten oder gemeißelten Schönheit, strahlend oder diskret, bleiben unvollendet, wenn sie sich nicht erfüllen, indem sie auf andere übergehen, als sie selbst; aber das Gesicht verlangt mehr. Es ist insofern eine Ausnahme, als es eine absolute Bedeutung hat, außerhalb jedes kulturellen oder sozialen Kontextes. Gerade in der sensiblen Exponierung seiner Verletzlichkeit oder auch in der Nähe des einen zum anderen sieht Levinas den „Sinn der Sinne“ zu

58 Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, a.a.O., S. 30.

59 Ebd., S. 35. Im Hebräischen bezeichnet das Wort *avoda* [עבודה] das Werk, die Arbeit und den Gottesdienst.

60 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 34.

sich selbst kommen, der einer Welt so tragisch fehlt, die die Neutralität des Seins mit Bedeutung überhäuft.

Das Gesicht, in der Spur eines abwesenden Unendlichen, jenseits des Seins [*au-delà de l'essence*], setzt sich einer Verantwortung aus, die die Beharrlichkeit des Menschen im Sein in Frage stellt. Noch bevor es ihm erscheint, noch bevor er Zeit hatte, den Kontext der Situation und die möglichen Gefahren für sein eigenes Leben zu prüfen, entlockt es ihm das Wort „Hier bin ich“. Aber diese ethische Nähe verpflichtet, ohne zu Verwirrung, Entfremdung oder Verschmelzung zu führen, sondern lässt im Gegenteil den „Punkt“ der unaustauschbaren Einzigkeit der Subjektivität hervortreten.⁶¹ Die Frage lautet nun: Lassen sich Kunst und vor allem die Schönheit eines Kunstwerks in diese Analyse einbeziehen? Können sie jemals das abwesende Unendliche oder das Jenseits-des-Seins bedeuten und wie ein Gesicht in der Spur des Sagens bleiben?

Obwohl er in seinem Gespräch über Sosno von der Großzügigkeit des Künstlers spricht und in seinem Kommentar zu Paul Celans Werk einräumt, dass das „Zum-Anderen-Sprechen – das Gedicht – [...] jeder Thematisierung voraus[geht]“,⁶² was es für das Sagen öffnet – schließt Levinas diese Hypothese vor allem dann aus, wenn er vom Schönen spricht. Die Künstler, die „die Schönheit der Sache“ erforschen, bringen ihre „Nacktheit“ ans Licht, ohne sie „in der Schönheit einer ästhetischen Zärtlichkeit“ anzubieten, die man als „keusche Erotik“ bezeichnen könnte.⁶³ Vielleicht kommt nur die informelle Malerei dem nahe und vermittelt eine Vorstellung von Zärtlichkeit, Mitgefühl und sogar Barmherzigkeit, die an die Bibel denken lässt.

Die Freude an der Schönheit birgt immer die Gefahr, die Welt und die Verantwortung für andere zu vergessen: Dieses Urteil von Levinas bleibt bestehen. Wenn man jedoch die „anmaßende Selbstgefälligkeit des Seins“ herausfordert und sich weigert, sich mit „seinen gleichmütigen Grausamkeiten“ und „dessen schwere[n] Schichten“⁶⁴ abzufinden, könnte der Verzicht auf Formen in der Malerei (Atlas), in der Bildhauerei (Sosno) oder in der Poesie (Celan) einem Gedanken des Mitgefühls Gestalt verleihen, der den ethischen Anforderungen nahekommt. Indem sie auf Formen verzichten und eine Nacktheit suchen, die radikaler ist als die des Exotismus, der sich damit begnügt, den Blick zu verunsichern – ihn aber unter dem Einfluss des Schönen bestehen lässt – würde die informelle Kunst die Diachronie des inneren Rhythmus des Lebens feiern, wodurch die Formen (oder das Gesagte), die es bereits gefangen halten, aufgelöst werden. Aber bedeutet dieser Rhythmus auch denjenigen des Sagens? Die Skepsis des

61 Diese Idee kann im Rahmen dieses Vorworts nur skizziert werden. Vgl. für eine eingehendere Analyse Catherine Chalier: *La trace de l'infini*, a.a.O.

62 Levinas: »Vom Sein zum Anderen«, a.a.O., S. 60.

63 [Die Quellen der Zitate sind hier nicht genauer genannt; Anm. d. Ü.]

64 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 28.

Philosophen bleibt vorherrschend, auch wenn er zugibt, dass die Kunst von Atlan, diejenige von Sosno oder auch diejenige von Celan sich ihm annähern. Die moderne Kunst enthält Verben, die kurz davorstehen, wieder zu Substantiven oder Seinsarten zu werden, ohne die Formen zu zelebrieren. In ihrem Streben nach Blöße versucht sie, mit der Selbstgefälligkeit des Seins zu brechen. Aber macht sie das Sagen auch zu ihrem Anliegen?

Wie weit auch immer der Finger oder die Stimme eines Künstlers ihn in seinem Streben nach Entformalisierung und seiner Suche nach dem nackten Leben geführt haben mögen, seine Kunst könnte nicht zeigen oder vernehmen lassen, wie der Appell des Unendlichen eine Existenz berührt. Selbst der Versuch, die Transzendenz zu denken, wie er sich in Celans Gedichten so offensichtlich manifestiert, und selbst die Nostalgie nach dem Rauch der Verstorbenen, die sich in den Gedichten von Nelly Sachs so intensiv ausdrückt, können den Gedanken an ein absolutes Anderswo nicht vermitteln. Nur das Gesicht – weil es in der Spur des abwesenden Unendlichen weilt, ohne jedoch seinerseits zur Ikone zu werden – kann die Idee davon in den Geist desjenigen, der es betrachtet, *hinabsteigen* lassen und sein Fleisch beleben. Die Offenbarung – Herabkunft und nicht Manifestation – würde weiterhin ihr Wort vernehmen lassen, ohne dass die Sensibilität und der Verstand auch nur die geringste Möglichkeit hätten, sich für einen Moment in einer Form niederzulassen, dank des Imperativs, über sein Leben zu wachen, aus dem das Sagen des Gesichts besteht.

Der im Artikel *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* von 1948 erwähnten Verantwortungslosigkeit der Kunstliebhaberin, die sich durch das Schöne aus Desinteresse für andere der Welt zu entziehen sucht, stellt Levinas später das Sich-vom-Sein-Lösen der Verantwortung gegenüber. Im Gegensatz zu Kant bringt er, wie David Gritz treffend bemerkt, dieses Sich-vom-Sein-Lösen niemals mit dem Schönen in Verbindung. Er ist äußerst zurückhaltend gegenüber Versuchen, im Schönen etwas anderes als den Wächter des Seins zu sehen. Aber das Unendliche ist nicht gleichbedeutend mit dem Sein, auch wenn man noch so erhaben darüber spricht; keine Form, wie schön sie auch sein mag, kann daher den Gedanken daran vermitteln. Es bedeutet das Gute jenseits des Seins, das nirgends auf ein wesentliches Ereignis reduziert werden kann. Das Schöne spricht nicht von diesem Guten, oder auch von der Scham, die sich manchmal im Menschen auf unbedachte Weise erhebt, weil sie seinen Interessen zuwiderläuft, wenn das „Hier bin ich“ auf das Gesicht antwortet.

In seiner Untersuchung *Emmanuel Levinas face au beau* bietet David Gritz nicht nur eine sorgfältige und zutreffende Analyse jenes Textes, worin der Philosoph seine erste Reflexion über die Kunst entwickelt. Im Gegensatz zu der, seiner Meinung nach, zu schnell angenommenen Idee einer „Entwicklung“ des Denkens des Philosophen über die Kunst argumentiert er, dass der Text von *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* die nie aufgegebene Matrix seiner Reflexion über das Schöne darstellt. Er zeigt auf, wie

die anfängliche Komplexität seiner Thesen zu Weiterentwicklungen – und nicht zur Hinterfragung – führt, die einige der wichtigsten Anliegen des späteren Werks darstellen. Aber kann sich die Kunst vor einer Versuchung des Schönen schützen, die ihren Zauber entfremdet? Im zweiten Teil seiner Untersuchung versucht David Gritz, diese Frage zu beantworten, indem er seine Aufmerksamkeit auf die ethische Bedeutung der Sensibilität richtet und sich fragt, was mit dieser Sensibilität geschieht, wenn sie sich in den Dienst der Kunst stellt. Er schließt seine Untersuchung mit einer sehr aufschlussreichen Neubewertung des technischen Wesens des Kunstwerks ab.

Jeden Moment droht ein eisiger Wind über die Welt zu wehen und die Werke der Menschen bedeutungslos zu machen. Er droht Gemälde zu zerfetzen, Skulpturen umzustürzen und Lichter auszulöschen. Auf tragische Weise verblasen dadurch musikalische und poetische Klänge. Das Geheul des Wortes der Auslöschung, „durch das das Gute, das sich seines Seins rühmende, in die Irrealität zurückgestoßen wird und sich am Grunde einer Subjektivität zusammenkauert, als vor Kälte starre und zitternde Idee“,⁶⁵ hat einst dessen hoffnungslose Verlassenheit zum Ausdruck gebracht, deren Bedrohlichkeit noch nicht erloschen ist. Anderswo, unter anderen Himmeln, mit anderen Henkern und anderen Opfern, trotz es weiterhin dem Guten und entrollt den zynischen Faden des Unglücks, das dem Menschen durch den anderen Menschen zugefügt wird. Das Schöne kann dem nichts entgegensetzen, denn es kann sich nicht, wie das Gute, „am Grunde einer Subjektivität zusammenkauer[n]“ und ganz in der Zerbrechlichkeit des Bewusstseins aufgehen. Das Gute hingegen flüchtet sich in diese prekäre Bleibe, wenn „die großartigen Zivilisationen“ mit der Barbarei ein Band des Todes knüpfen. Ihm bleibt nur dieser Ort ohne Ort, diese menschliche Utopie, die nackter ist als die Blöße, nach der die modernen Künstler suchen. Doch damit diese „Bleibe“ nicht zugleich mit der Zivilisation untergeht, muss sie in einem anderen Rhythmus als diese leben, gemäß einer Diachronie, die älter ist als alle Erinnerungen. Zweifellos stammt diese für Levinas aus dem Unendlichen, das, ohne zu ermüden, aber ohne sich je zu zeigen, dazu aufruft, über das Leben des Nächsten zu wachen.

Aus dem Französischen übersetzt von Johannes Bennke.

65 Emmanuel Levinas: »Namenlos«, in: ders.: *Eigennamen*, a.a.O., S. 106.

QUELLENVERZEICHNIS

Babylonischer Talmud, online unter: <https://www.talmud.de/tlmd/talmud-uebersetzung/> (letzter Zugriff 08.04.2023).

Bailly, Jean-Christophe: *L'apostrophe muette. Essai sur les portraits Fayoum*, Paris 1997.

Chalièr, Catherine: *La trace de l'infini. Levinas et la source hébraïque*, Paris 2002.

Levinas, Emmanuel: »Gott und die Philosophie«, in: Bernhard

Casper (Hg.): *Gott nennen: phänomenologische Zugänge*, München, Freiburg 1981, S. 81–123.

- »Vom Sein zum Anderen«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 56–66.
- »Dichtung und Auferstehung. Notizen zu Agnon«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 12–24.
- »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 85–92.
- »Namenlos«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 101–106.
- »Die Übersetzung der Schrift«, in: ders.: *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München 1994, S. 57–87.
- »Ist die Ontologie fundamental?«, in: ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München, Wien 1995, S. 11–23.
- »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: ders.: *Die Unvorhersehbarkeit der Geschichte*, Freiburg, München 2004, S. 105–124.
- »Die Bedeutung und der Sinn«, in: ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 9–59.
- »Bilderverbot und Menschenrechte«, in: ders.: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, hrsg. v. Pascal Delhom, Alfred Hirsch, Berlin, Zürich 2007, S. 115–123.
- *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg, München 2008.
- *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011.
- »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, Fink 2011, S. 65–86.
- *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019.

Maimon, Mose Ben: *Führer der Unschlüssigen*, übers. v. Adolf Weiss,
Leipzig 1923.

Rilke, Rainer Maria: *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*, Stuttgart
2007.

Rosenzweig, Franz: *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a.M. 1988.

Richard A. Cohen

Levinas über Kunst und Ästhetizismus: ,Die Wirklichkeit und ihr Schatten‘ richtig auslegen¹

1. Die gängige Fehlinterpretation von Levinas zur Kunst

A) EINLEITUNG

Vieles ist in der Sekundärliteratur über Levinas und die Kunst und im Besonderen über Levinas und die Literatur geschrieben worden. Neben Maurice Blanchots Betrachtungen in *Die Schrift des Desasters*, das eher ein eigenständiger Text als eine Sekundärquelle ist, gibt es zwei außergewöhnliche Studien – gut geschrieben, aufschlussreich, nuanciert, kenntnisreich – in englischer Sprache über Levinas und Literatur: Robert Eaglestones Buch von 1997 mit dem Titel *Ethical Criticism: Reading after Levinas* und das 1999 erschienene Buch von Jill Robbins mit dem Titel *Altered Reading: Levinas und die Literatur*.² Zweifellos gibt es noch andere gelungene Studien, aber diese beiden werden für unsere Zwecke ausreichen. Sie sind lehrreich im besten Sinne, denn sie sind vor allem darauf bedacht, Levinas zu verstehen, also hermeneutisch interessiert, und gleichzeitig nehmen sie eine kritische Distanz ein, formulieren Vorbehalte

1 Dieser Aufsatz wurde erstmals als geladene Keynote auf einer internationalen Konferenz über „Levinas, Law, and Literature“ gehalten, die vom *Institute for Jewish Studies* und vom *Center for European Philosophy* an der *Universität Antwerpen*, Belgien, am 20. Januar 2016 veranstaltet wurde. Mein besonderer Dank gilt den Professoren Vivian Liska, Arthur Cools und Luc Anckaert.

2 Vgl. Maurice Blanchot: *Die Schrift des Desasters*, München 2005, insbes. S. 23-46; vgl. auch für einen feinfühligem Vergleich zwischen Blanchot's Beobachtungen in diesem Buch und Levinas, Arthur Cools: »Disastrous Responsibility: Blanchot's Criticism of Levinas's Concept of Subjectivity in *The Writing of the Disaster*«, in: *Levinas Studies* 6, 2011, S. 113-130. Trotz aller Unterschiede, die zwischen beiden bestehen, hat Blanchot einige seiner tiefsten philosophischen Perspektiven, einschließlich seiner Sichtweise der Literatur, Levinas entlehnt. Vgl. auch: Joseph Libertson: *Proximity, Levinas, Blanchot, Bataille and Communication*, The Hague 1982, nachdrücklich empfohlen von Sean Hand: *The Levinas Reader*, Oxford 1989, S. 151. Robert Eaglestone: *Ethical Criticism: Reading after Levinas*, Edinburgh 1997. Jill Robbins: *Altered Reading: Levinas and Literature*, Chicago 1999.

und sind im Grunde nicht von Levinas' Behauptungen überzeugt. Leider haben diese Bücher bei all ihren beachtlichen Vorzügen auch einen ernst zu nehmenden Makel, der in der Sekundärliteratur über Levinas und die Kunst nur allzu oft anzutreffen ist.

Trotz ihres guten Willens und ihrer Klugheit missverstehen beide Bücher grundlegend das Verhältnis von Levinas' Denken über und zur Kunst, und damit auch sein Verhältnis zur Literatur im Besonderen, weil sie das Wesen und den Status seiner Darstellung der Kunst innerhalb seiner Philosophie missdeuten. Das ist gewiss schwerwiegend und bedauerlich. Ein Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, diesen Makel kenntlich zu machen, obwohl er weit verbreitet und tief verwurzelt ist. Ein anderes, positiveres Ziel, das letztlich das Mittel zur Verwirklichung des ersten Ziels ist, besteht darin, eine angemessenere Darlegung dessen zu vermitteln, was Levinas wirklich über die Kunst zu sagen hat.

Gegen die Vorwürfe, die in den beiden oben genannten Büchern gegen Levinas erhoben werden, ganz zu schweigen von den vielen Kommentaren, die mehr oder weniger das Gleiche wiederholen, werden in diesem Artikel zwei Thesen zur Verteidigung seiner Kunstphilosophie vorgelegt. Der Anschuldigung, Levinas habe die Kunst falsch dargestellt, möchte ich erstens entgegenhalten, dass er im Gegenteil sogar ein gutes Gespür für sie hat. Auf den Vorwurf, Levinas sei kunstfeindlich, antworte ich zweitens, dass dies keineswegs der Fall ist. Ein Zeichen dafür sind die – von beiden Kritikern bemerkten – literarischen und ästhetischen Bezüge, die in den eigenen Schriften von Levinas reichlich vorhanden sind. Das heißt, dass Levinas, im Gegensatz zu seinen Kritikern, das Wesen und den Wert der Kunst recht gut erfasst. Seine eigenen literarischen Praktiken, die in seinen Arbeiten zu finden sind, sowie die offensichtlichen Bezüge, wie z.B. Auslegungen von Shakespeare und wiederholte Zitate von Dostojewski und Grossman, ganz zu schweigen von einer Fülle anderer Anspielungen auf Künstler und Schriftstellerinnen einschließlich expliziter Kommentare und Diskussionen über Kunst, all dies steht im Einklang mit meiner These und trägt dazu bei zu untermauern, dass Levinas die Kunst auf besondere Weise versteht und hochschätzt.

Die Philosophie von Levinas formuliert zweifellos – und das kann niemand bestreiten – eine Ethik und keine Ästhetik. Das *ultimum verbum* gehört nicht zur Ästhetik, sondern zur moralischen Verantwortung und dem Streben nach Gerechtigkeit. Hier liegt für diejenigen, die die Ästhetik zum letztgültigen Kriterium machen wollen, die Crux; hier finden wir den Ansporn und das Spekulum für ihre Verzerrungen und Verdunkelungen von Levinas' Kunstphilosophie. Umso notwendiger erscheinen die beiden Seiten des vorliegenden Aufsatzes: Mittels einer sorgfältigen Lektüre seines einzigen, ganz der Kunst gewidmeten Aufsatzes *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* möglichst unvoreingenommen zu verstehen, was Levinas tatsächlich über die Kunst und ihren Wert zu sagen hat und damit die

Unzulänglichkeiten der vorgebrachten Kritiken aufzudecken. Levinas richtig zu erfassen, schließt Kritik keineswegs aus. Angemessenes Verstehen ist jedoch der erste Schritt zu einer ernsthaften Kritik wie auch zur Akzeptanz. Ihn falsch zu begreifen, führt hingegen ins Leere, da man noch nicht einmal begonnen hat, ihn zu würdigen.

Da die Fehldeutungen von Levinas in einem spezifischen Sinne ähnlich sind, behandle ich im Folgenden Robbins' *Altered Reading* und Eaglestones *Ethical Criticism* gemeinsam, ohne jene Unterschiede miteinander zu vermengen, die sehr wohl einen Unterschied machen. Trotz der Heftigkeit meiner Kritik sollte sie uns nicht von den vielen ausgezeichneten Beobachtungen ablenken, die beide Autoren gemacht haben, Beobachtungen, die Levinas' Denken vor allem in Bezug auf seine eigene literarische Praxis erhellen. Wir werden auch sehen, dass meine eigene Position tiefe Affinitäten zu dem hat, was Eaglestone im Titel seines Buches als eine „ethische Kritik“ empfiehlt, sowie zu dem, was Robbins Levinas' „Exempel“ nennt, womit sie das meint, was sie im Schlusssatz ihres Buches als „die literarischen Dimensionen in Levinas“ herausstellt, „die mit der Kraft seines ethischen Diskurses selbst zu tun haben“.³ Was diese beiden Punkte betrifft, so stimmen Eaglestone und Robbins trotz ihrer irreführenden Auslegung und Bewertung von Levinas in gewissem Maße mit meiner eigenen Behauptung überein, sodass eine echte Lektüre genau darin besteht, was ich in meinem eigenen Buch über *Ethics, Exegesis and Philosophy: Interpretation after Levinas*⁴ als „ethische Exegese“ [*ethical exegesis*] herausgearbeitet habe.

Da die ethische Exegese – oder nennen wir sie ethische Kritik – entscheidend, wenn nicht gar der Schlüssel zu Levinas' Denken ist und sich in seinen gesamten Schriften findet, vielleicht am deutlichsten in den Vorträgen, die als „Talmud-Lesungen“ bezeichnet werden, die sowohl die Botschaft als auch das Medium der Philosophie von Levinas darstellen, soweit sie die mündliche und schriftliche Philosophie der Thora betreffen und die in ihrer Art und Weise des Denkens die Unterscheidung zwischen „Sagen“ und „Gesagtem“ oder Moral und Wahrheit unterlaufen, möchte ich, um dies näher zu beleuchten, zunächst die beiden Schlusssätze des Vorworts von *Totalität und Unendlichkeit* zitieren, damit wir von Beginn an auf das Wesen dieser Denkweise aufmerksam werden können, die zwar ein Wissen formuliert, aber gewiss kein geometrisches, auch kein poetisches; vielmehr ist sie Weisheit unter der unausweichlichen Führung der Tugend, d.h. ein verantwortliches Denken.

3 Robbins: *Altered Reading*, a.a.O., S. 154.

4 Richard A. Cohen: *Ethics, Exegesis and Philosophy: Interpretation after Levinas*, Cambridge: 2001, insb. das Herz des Buches, Kap. 7, „Humanism and the Rights of Exegesis“, S. 216–265. Zum selben Thema vgl. auch Richard A. Cohen: *Levinasian Meditations: Ethics, Philosophy and Religion*, Pittsburgh 2010, Kap. 8, „Some Reflections on Levinas and Shakespeare“, S. 150–168, und Kap. 12, „Uncovering the ‚Difficult Universality‘ of the Face-to-Face“, S. 236–254.

Aber das einleitende Wort, das den Schirm aufzureißen sucht, den das Buch selbst zwischen dem Autor und dem Leser spannt, versteht sich nicht als ehrenwörtliches Versprechen. Vorwort zu sein liegt schon im eigentlichen Wesen der Sprache; das Wesen der Sprache besteht darin, in jedem Augenblick ihren Satz durch das Vorwort oder die Erläuterung aufzulösen, das Gesagte zurückzunehmen; das Wesen der Sprache besteht darin, ohne Förmlichkeit das neu zu sagen, was in dem unvermeidlichen Zeremoniell, in dem sich das Gesagte gefällt, schon schlecht verstanden worden war.⁵

B) DIE FEHLDEUTUNG

Wie also haben Robbins und Eaglestone Levinas in Bezug auf die Kunst missverstanden? Was denken sie, sagt er? Zwei miteinander zusammenhängende Komponenten sind zu unterscheiden: Erstens interpretieren sie Levinas' frühen und wegweisenden Artikel über Ästhetik *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* von 1948 – der *textus classicus* von Levinas über Kunst – sowohl als engstirnig und denunziatorisch als auch als gegenüber der Kunst feindselig. Beide Aspekte sind miteinander verknüpft, weil sie Levinas' Fehleinschätzung auf eine Ablehnung und deren Blindheit zurückführen. „Wie der biblische Diskurs gegen die Idolatrie“, schreibt Robbins, „ist Levinas' Beschreibung der Kunst polemisch und einseitig.“⁶ „Levinas' Essay“, fügt sie hinzu, „ist in seiner Denunziation des Kunstwerks und auch des Werks der Kritik streng.“⁷ Eaglestone seinerseits tadelt Levinas im gleichen Sinne: „Von seinem frühesten Werk an“, schreibt er, „zeigt Levinas' Philosophie eine tief sitzende Antipathie – und manchmal regelrechte Feindseligkeit – gegenüber der Kunst.“⁸ Levinas wird also vorgeworfen, dass er die Kunst unangemessen kritisiert, weil er bereits von einer Abscheu gegen sie geblendet sei.

Im Hinblick auf diese angebliche Feindschaft und in Anbetracht des obigen Zitats von Robbins sollte es uns nicht überraschen, dass beide Kommentatoren, wie viele andere auch, sie in gewissem Maße auf den Einfluss religiöser Ressentiments zurückführen, insbesondere auf die jüdischen Verbote gegen die Idolatrie, denen Levinas naiv Folge zu leisten scheint. Levinas?! – wir schrecken fast auf. Aber so stellen sie es dar. Wir

5 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014, S. 33–34.

6 Robbins: *Altered Reading*, a.a.O., S. 85 FN 13 [Englisch i.O., Anm. d. Ü.].

7 Ebd., S. 83.

8 Eaglestone: *Ethical Criticism*, a.a.O., S. 7. Später in seinem Buch wiederholt Eaglestone diese Einschätzung und verweist auf „Levinas' tiefsitzende Antipathie gegenüber der Kunst, von seinem Frühwerk bis zu seinem ersten großen Buch, *Totalität und Unendlichkeit*.“ Ebd., S. 98. Und weiter: „Wenn man seine Position zur Ästhetik in seinen früheren Schriften und in *Totalität und Unendlichkeit* akzeptiert, findet er in Kunstwerken keinen ethischen ‚Sinn‘, sondern nur eine gefährliche und böse Ablenkung oder einen Schwindel.“ Ebd., S. 124 [alle Zitat i.O. in Englisch, Anm. d. Ü.].

lesen bei Eaglestone: „Für Levinas ist alle Kunst idolatrisch, unfähig, die Transzendenz zu erreichen, die ihr manchmal zugeschrieben wird.“⁹ Und Robbins wiederum hält es für notwendig, nachdem sie korrekt festgestellt hat, dass „die Substitution eines Objekts durch ein *Bild* das ist, was Levinas ‚das elementarste Verfahren der Kunst‘ nennt“, gleich im nächsten Satz zu kommentieren, dass „Levinas dieses Substitutionsverfahren letztlich als illegitim ansieht, als gleichbedeutend mit Idolatrie.“¹⁰ Der Vorwurf, dass Levinas das Wesen der Kunst missverstehe, sie falsch darstelle, weil er zuletzt ihr gegenüber feindselig eingestellt ist, wird also dadurch noch verschärft, dass diese angebliche Feindseligkeit dem Einfluss eines jüdischen religiösen Vorurteils zugeschrieben wird. Die kritische Rahmung ist also durchsichtig – oder fadenscheinig – wie sie für viele Möchtegern-Kritiker typisch ist: Levinas, umnachtet, leide an der Unfähigkeit, Glauben und Vernunft, Theologie und Philosophie zu trennen, wodurch letztere zur Dienerin der ersteren werde und somit die Wahrheit verrate.

Auf den ersten Blick scheint diese Sichtweise und Kritik schlüssig bestätigt zu werden, wenn Levinas in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* erklärt: „Das Bilderverbot ist wahrhaftig das höchste Gebot des Monotheismus [...]“. Aber um den Sinn dieser Aussage wirklich zu verstehen, müssen wir den nächsten Abschnitt lesen. Levinas spezifiziert genau, was er mit dem „Bilderverbot“ als „das höchste Gebot“ eines Monotheismus meint, der dem Schicksal, *dike*, oder etwa dem Heidegger'schen *Geschick* entgegengesetzt ist, denn der Monotheismus, als „Lehre“, überwindet „das Schicksal – diese rückwärts gewandte Schöpfung und Offenbarung [...]“.¹¹ Levinas beruft sich folglich auf das berühmte jüdische Bilderverbot nicht als einen Gesetzestext oder als ein donnerndes Himmelsgebot, sondern um zwei Arten von Zeitlichkeit hervorzuheben: die Zeitlichkeit des Schicksals, des Abgeschlossenen, des Stillstands, die er, wie wir sehen werden, mit der Kunst qua Ästhetizismus in Verbindung bringen wird, und die andere, anspruchsvollere Zeitlichkeit des Lebens, die moralische Freiheit, Initiative sowie genuine Neuartigkeit umfasst. Levinas lehnt in der Tat einen Kunstansatz ab, der sie in den Dienst des Schicksals stellen will, aber er tut dies nicht aus unterwürfigem Gehorsam gegenüber den göttlichen Geboten, zumindest nicht in der landläufigen Auffassung. Von all dem sollte eine aufmerksame Leserin von *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* bereits Kenntnis genommen haben, und zwar nicht nur aufgrund des Themas, um das es geht – zwei Arten von Zeit –, oder indem er irgendeine

9 Ebd., S. 119. Hier verweist Eaglestone auf Jean-Luc Marion's *Gott ohne Sein*, und auf die Unterscheidung zwischen Idole, die schlecht sind, und Ikonen, die gut sind. Der Satz, der auf den soeben zitierten Satz folgt, lautet: „Die Kunst wird durch Idole konstituiert, die Ethik durch Ikonen.“ Wir werden später auf Marion zurückkommen [Zitat i.O. in Englisch, Anm. d. Ü.].

10 Robbins: *Altered Reading*, a.a.O., S. 84–85.

11 Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 80.

allgemeine Behauptung über das Versagen einer kindischen Religion aufgreift, sondern weil Levinas im ersten Satz dieses Absatzes, in dem er über den Monotheismus spricht, ganz klar sagt: „Damit verlassen wir nun die spezifische Problematik der Kunst.“¹² Es ist wohlbekannt und allgemein akzeptiert, dass die Zeit ein zentrales Thema der zeitgenössischen Philosophie als Ganze und insbesondere für das Denken von Levinas darstellt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass es für das Verständnis vom Wesen und Wert der Kunst nicht weniger zentral ist. Auf jeden Fall darf man Levinas nicht für einen einfachen oder gar sophistischen Apologeten einer primitiven Religion halten. Er hat immer und überall argumentiert, dass die grundlegende Aufgabe des Judentums darin besteht, sich dem mythologischen Bewusstsein zu widersetzen und es zu vertreiben. Aber Religion ist hier nicht unser Thema, außer um Levinas von einigen offensichtlichen Fehldeutungen zu entlasten.

Der erste Punkt der üblichen Kritik besteht also darin, dass Levinas, aus welchen Gründen auch immer (wahrscheinlich wegen des Judentums), der Kunst gegenüber voreingenommen ist, und aufgrund dieser Antipathie erweist sich seine Charakterisierung der Kunst als verzerrt und einseitig, sowohl was ihr Wesen als auch ihren Wert betrifft. Der zweite Punkt der Kritik von Robbins und Eaglestone besteht darin, dass Levinas' Denken, angesichts dessen Feindseligkeit und Falschdarstellung gegenüber dem Ästhetischen, seine unerklärlichen, aber tatsächlichen literarischen Praktiken, seine allgegenwärtige Referenz auf Kunst durch direkte Verweise, durch mehr oder weniger subtile literarische Anspielungen und ausgedehnte Auslegungen, seien sie literarisch, biblisch oder talmudisch, in der Praxis inkonsistent, ja selbstwidersprüchlich machen und einen Beweis – aus Levinas' eigener Hand – für das Scheitern seiner eigenen Kunsttheorie liefern.

Zu diesem zweiten Punkt ist zu sagen, dass, wenn man der Fehlinterpretation dieser Kritiker zustimmt, dann folgt daraus logischerweise, dass seine eigene Verwendung von Kunst inkonsistent, möglicherweise kontradiktorisch oder zumindest problematisch wäre. Zwar besteht kein Zweifel daran, dass sie Recht haben, dass Levinas sich häufig auf Kunstwerke beruft, insbesondere auf Literatur, was *prima facie* von einer hohen und positiven Wertschätzung der Kunst zeugt und nicht vom Gegenteil. „Kürzlich sahen wir einige Bilder von Charles Lapicque“,¹³ schreibt Levinas 1949 in seiner Besprechung von Michel Leiris' Buch *Biffures* (1948), und fährt dann unbefangen, so scheint es, damit fort, diese Bilder im Lichte seiner Ansichten in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* zu besprechen. Man muss sich fragen, was Levinas bei seiner angeblichen Feindschaft gegenüber Kunst, genauer gesagt seiner angeblichen jüdischen Bilder-Allergie,

12 Ebd., S. 110.

13 Emmanuel Lévinas: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 85–92.

überhaupt in einer Gemäldeausstellung zu suchen hat. Und stellen wir uns vor, dass Levinas, wie Rousseau, der das Theater anprangerte, aber nie eine Vorstellung verpasste, sich gleichzeitig ein heimliches Vergnügen daraus gemacht hat, aber woher nimmt er dann die Kühnheit – die Chuzpe –, dieses Vergnügen in einer Publikation zu veröffentlichen? Levinas hat selbstverständlich Robbins und Eaglestone nicht gelesen. Auf jeden Fall wird er im zweiten Teil ihres Angriffs in seine eigene Schlinge gezogen, denn Levinas scheint unfähig, seiner eigenen Weisung zu folgen, er bricht vielmehr die Regeln. Der zweite Teil des Angriffs ist jedoch eher die Zuschreibung einer Hassliebe denn ein unverhohlener Angriff. Nachdem man Levinas in eine Dr. Jekyll-und-Mr. Hyde-Figur verwandelt hat, in ein „unglückliches Gewissen“, und ihn für das, was er dennoch tut, verunglimpft, muss man ihn gleichwohl für seine guten Praktiken loben, auch wenn sie seiner schlechten Theorie widersprechen. Die Theorie muss verschwinden. Eine geschickte Falle, denn Levinas wird gegen sich gewendet.

Meine eigene Sichtweise, die ich als eine getreuere Lektüre des Levinas'schen Textes verstehe, wird herausstellen, dass beide Punkte des Angriffs falsch sind. Levinas verhält sich weder feindselig gegenüber der Kunst, noch hat er ihr Wesen missverstanden, noch ist sein eigener Umgang mit Kunst angesichts seiner tatsächlichen Theorie inkonsistent oder selbstwidersprüchlich. Der angebliche Hassliebe-Charakter des zweiten Teils der Kritik oder vielmehr der handfeste Beweis, den Levinas' Möchtegern-Kritiker angeführt haben, um seine Vertrautheit mit und die positive Wertschätzung von Kunst und Literatur in seinem eigenen Werk zu belegen, kann in diesem Licht als das gesehen werden, was er wirklich bedeutet, nämlich die Bestätigung, dass seine Theorie der Kunst weder feindlich noch inkonsistent ist. Wenn Levinas weder theoretisch noch faktisch kunstfeindlich ist, wie meine These lautet, oder wie es vielmehr seine These ist, dann ist die häufige, ja allgegenwärtige Berufung auf Kunst in seinen Schriften vollkommen konsequent und liefert Beweise für seine eigene Theorie. Ist es angesichts dessen wahrscheinlicher, sollten wir uns fragen, dass sich Levinas wie ein intellektueller Novize selbst widersprochen hat und sich dessen nicht einmal bewusst war, oder dass umgekehrt seine Möchtegern-Kritiker ihn verkannt und einen bequemen Sündenbock an seine Stelle gesetzt haben? Letzteres behaupte ich. Denn wenn wir, getreu dem, was Levinas tatsächlich gesagt hat, die falsche Behauptung aufgeben, er sei der Kunst gegenüber voreingenommen und wenn wir darüber hinaus die wahre Tiefe seiner faktischen Auffassung von Kunst und seiner faktischen Einschätzung ihres eigentlichen Wertes erfassen, dann sind Levinas' literarische Praktiken vollkommen konsistent – genau so, wie man es von einem Philosophen ersten Ranges erwartet oder eigentlich auch erwarten sollte.

Eaglestone wirft Levinas – zumindest Levinas vor *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* – sogar einen noch allgemeineren Fehler vor, nämlich dass er „die Rolle der Sprache als Repräsentation“ ignoriert, ja

sogar „verdrängt“ habe.¹⁴ Sicherlich würde dies für jede allgemeine Theorie der Bedeutung Probleme aufwerfen, insbesondere für eine zeitgenössische Theorie. Es stellt ein besonderes Problem für Levinas' Theorie der Kunst dar, so argumentiert Eaglestone, weil seine Theorie die Kunst genau auf das „Gesagte“ und die „Repräsentation“ beschränkt – sie sei damit gezwungen, die Sprache auszuschließen. Wenn dies der Fall wäre, würde die Theorie von Levinas in der Tat in Schwierigkeiten geraten. Glücklicherweise trifft aber nichts davon zu. Weder beschränkt Levinas die Kunst auf das „Gesagte“ und die „Repräsentation“, noch verdrängt er in seiner Darstellung der Repräsentation, wie man sie bereits in *Totalität und Unendlichkeit* findet, die Rolle der Sprache. Ganz im Gegenteil. Levinas verrät hier eine ausgesprochen durchdachte Auffassung von Sprache und insbesondere von der Repräsentation, vor allem im Hinblick auf deren spezifische Zeitlichkeit, die die einer „Schein-Ewigkeit“ bildet, insofern die Repräsentation in ihrer Re-Präsentation den zeitlichen Charakter ihrer eigenen propositionalen Wahrheiten „nach dem Ereignis“ wegwischt oder auslöscht. Zweifellos lässt sich hier der zentrifugale Einfluss von Derridas eigenwilliger Lesetechnik erkennen, trotz der Ironie, dass die entscheidenden Strukturen, die diese Lesart leiten, wie „Spur“ (oder „Differenz“), „Philosophie der Präsenz“ und „Auslöschung“ [*effacement*] (oder „Durchstreichung“ [*erasure*]), ursprünglich von Levinas entlehnt wurden. Dies darf uns jedoch nicht davon abhalten, Levinas' eigentliche Theorien der Sprache, der Repräsentation und der Zeit, wie sie bereits in *Totalität und Unendlichkeit* recht gut entwickelt worden sind, genauer zu verstehen. Wie dem auch sei, halten wir fest, dass Eaglestone zumindest in dieser Kritik den Grund für Levinas' angebliche Kunstfeindlichkeit gefunden hat, wenn auch, wie sich herausstellt, zu Unrecht und nicht durch den üblichen Rückgriff auf das jüdische Bilderverbot, sondern in Bezug auf seine Theorie der Repräsentation (denn vielleicht stand auch diese im Bann der jüdischen Gebote?). Im Gegensatz zu

14 Eaglestone: *Ethical Criticism*, a.a.O., S. 112. Eaglestone und Robbins sind beide stark von Derridas Artikel über Levinas aus dem Jahr 1963 beeinflusst, »Gewalt und Metaphysik: Essay über das Denken Emmanuel Levinas«, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 121–235. Sie sind daher geneigt, wie soll ich sagen, einen schärferen Unterschied zu machen, eine Zäsur zwischen *Totalität und Unendlichkeit* und *Jenseits des Seins oder anders als sein geschieht* anzunehmen, eine substantielle Differenz, die auf jeden Fall viel größer ist, als es die Beobachtungen und Argumente dieser beiden Texte rechtfertigen, auch wenn letztere – wie es immer der Fall ist in Levinas' späteren Schriften im Verhältnis zu seinen früheren Schriften – eine nuanciertere und verfeinerte Darstellung einer verantwortlichen Subjektivität und Sprache, des Wesens und des Unterschieds zwischen „Sagen“ und „Gesagtem“ artikuliert, als man sie in *Totalität und Unendlichkeit* findet, wo Levinas bereits ausführlich über Sprache, Repräsentation, Ausdruck und Verantwortung schrieb. Ohne mich zu oft zu wiederholen, sollten sich Leser bewusst sein, dass kein Autor alles auf einmal sagen kann und dass Levinas' Denken sich nicht durch Bruch oder Diskontinuität entwickelt, wie es die Anhänger von Derrida gerne hätten, sondern durch Ausarbeitung, Verfeinerung und Erweiterung, indem ein Satz hier zu einem Absatz dort, ein Absatz hier zu einem Artikel oder Kapitel dort wird. In der Tat ist seine Integrität – über mehr als ein halbes Jahrhundert – ein weiteres bemerkenswertes Merkmal von Levinas' Denken.

Eaglestone und zugunsten von Levinas sei gleich gesagt, dass seine Theorie der Repräsentation nicht mit einer Herabwürdigung der Bilder einhergeht, schließlich verdrängt die Theorie die Repräsentation nicht von vornherein.

Abgesehen von unseren kompromisslosen Vorbehalten gegenüber ihrer Kritik sind wir Robbins und Eaglestone für viele erhellende Einsichten dankbar, soweit sie auf die tatsächlichen literarischen Praktiken in Levinas' Schriften aufmerksam machen und diese unterstreichen. So stellt Robbins, um ein wichtiges Beispiel zu nennen, sehr schön und zu Recht fest, dass Levinas' *Totalität und Unendlichkeit* nach dem Vorwort im Hauptteil des Textes zwei (z.T. nicht zugeordnete) Zitate von Dichtern einfügt: von Rimbaud¹⁵ in seinem ersten Satz und von Baudelaire¹⁶ in seinem zweiten. Anstatt „Widerspruch!“ auszurufen wollen wir eine Auslegung versuchen. Ich erinnere an den berühmten Schluckauf des Eryximachus in Platons *Symposion*, der auf dramatische Weise die Abhängigkeit der Philosophie von der *techné* zeigt. Deutet Levinas, der seinen Gedanken zwischen den Worten dieser beiden Dichter einklammert, nicht damit an, dass die Ethik nicht ohne *Poiesis* auskommt, dass die Rhetorik, ohne auf sie reduzierbar zu sein, dennoch eine unverzichtbare Rolle zu spielen hat? Nicht von der Poesie verführt, wie Nietzsche und Heidegger, aber sie dennoch benötigend. *Techné*, *poiesis* – und auch *epistémé* – müssen der Ethik dienen, nicht umgekehrt. Apropos, wir nehmen Levinas' Anrufung zweier Dichter zum Anlass, an die drei Reden des Sokrates im *Phaedrus* zu erinnern, ein Buch, das Levinas sehr bewundert hat. Indem er die ornamentalen Ausschmückungen und die unverhohlene Unmoral der Rede herausfordert, die *Phaedrus* so begeistert hat (d.h. die blumige Rede des Sophisten Lysis über die Liebe), in zwei Reden, die Sokrates zur Erwiderung hält, zuerst durch Nachahmung und dann durch Spott – wobei beide Reden Sokrates immer noch in Verlegenheit bringen – verlagert sich seine dritte und wahrhaft überlegene Rede, wie seine Rede im *Symposion*, von Lobpreisungen, Schwärmereien und Schlauheit, d.h. von der Rhetorik, die sich selbst genügt, auf die Wahrheit, Besonnenheit und auf echtes Wissen, d.h. zu einer Rhetorik im Dienste der Wahrheit. Auch hier lässt Platon im Namen der Wahrheit die Rede des Sokrates die des Lysis an Schönheit übertreffen und zeigt auf diese Weise, wie schon im *Symposion*, dass die Schönheit nur wirklich schön ist, wenn sie der Wahrheit gehorcht und nicht umgekehrt (trotz der Vorbehalte, die Platon in seinem „Siebten Brief“ geäußert haben mag oder nicht). Hier und noch mehr im *Ion*, wo es nicht um die sophistische Rhetorik des Lysis, sondern um die epische Poesie des Homer geht, stellt Sokrates erneut dieselbe Hierarchie auf und zeigt damit abermals, dass Platon trotz aller Kritik, die nicht von Levinas stammt, in Rhetorik

15 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 35.

16 Ebd., S. 447.

und Poesie bewandert war, und das ganz offen.¹⁷ Um also noch einmal auf Levinas zurückzukommen: Wenn er sein erstes großes Buch – das auch zu einem der großen Bücher der Geschichte der Philosophie gehört – mit Dichtung beginnt und endet, dann kann es sicherlich nicht falsch sein, dies als einen überzeugenden Beweis dafür zu interpretieren, dass Levinas weder kunstfeindlich ist noch sich selbst widerspricht, indem er auf Kunst referiert. Vielmehr erkennt er den echten Wert und Beitrag der Dichtung an, ohne sie zu idolisieren. Es ist unbestreitbar, dass die Schriften von Levinas, literarisch betrachtet, weder trocken noch langweilig sind und in der Tat einen eigenen, unverkennbaren und attraktiven Stil besitzen, ohne sich jedoch von der Stilistik leiten zu lassen oder ihr zu verfallen. Ethik ist nicht Mathematik, und selbst Mathematik hat ihre ‚Poesie‘. Und genau eine solche Aneignung von Kunst in seiner Ethik steht, wie wir sehen werden, im Einklang mit einer der Hauptthesen von *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*, nämlich dass die Kritik – sowohl die Kunstkritik als auch die philosophische Auslegung – der Kunst nicht fremd gegenübersteht, sondern ein wesentlicher Bestandteil von ihr ist und daher nicht nur den Literaten vorbehalten bleibt. Kunst ist überall, aber sie ist nicht alles. Die Ethik äußert sich in Worten und Bildern, hängt von der Sprache ab, so wie die Sprache letztlich eine ethische Struktur hat, nämlich durch die Beziehung einer Person zu einer anderen. Den angemessenen Platz der Kunst zu finden und zu würdigen, ihre wahre Berufung, die letztlich eine ethische Beziehung darstellt, bildet die legitime und notwendige Aufgabe dessen, was Levinas „Kritik“ nennt, und die Philosophie, die letztlich eine Ethik ist, wie die Kunst selbst, wird durch diese Kritik manifestiert und konstituiert.

Wir wollen auch auf einige positive Anmerkungen in den Kommentaren von Robbins und Eaglestone hinweisen. In ihren zahlreichen Ausführungen von Levinas' tatsächlicher literarischer Praxis, abgesehen von der Behauptung ihrer Widersprüchlichkeit, äußern sie die Vermutung, dass Levinas selbst im Laufe der Zeit einen Sinneswandel vollzog. Abgesehen davon, dass ein solcher Wandel nicht notwendig war, erkennen sie mindestens zwei Möglichkeiten einer positiven Beziehung von Levinas zur Kunst an, denen jeder unumwunden zustimmen kann. So weist Robbins auf eine Änderung seiner Perspektive und eine Aufweichung seiner Feindseligkeit in seinen späteren Schriften hin. Und Eaglestone macht in einer orthodoxen ‚dekonstruktiven‘ Lektüre von Levinas das gleiche Zugeständnis, lokalisiert aber die Veränderung zwischen *Totalität und Unendlichkeit* und *Jenseits des Seins oder anders als sein geschieht*. Schön und gut, sage ich,

17 Auch Platon bringt seine große Kunstkenntnis deutlich zum Ausdruck, und seine Dialoge sind sicherlich Kunstdramen ersten Ranges. Ist es nicht so, dass sich auch Platon, wie Levinas, nicht so sehr über die Kunst an sich aufregt, die für ihn auch eine Schattenwelt bildet, sondern über die Behauptung, dass ihre Schatten – *doxa* – ebenso wahr oder wahrer sind als die wissenschaftliche Erkenntnis – *episteme* – der Wirklichkeit. Empört er sich nicht über die Hybris des Künstlers, der behauptet, mehr zu wissen als die Wissenschaftlerin oder der Philosoph? Das Thema übersteigt diesen Essay.

was diese Zugeständnisse angeht. Meine Behauptung, oder nennen wir es eine Gegenbehauptung, besteht jedoch darin, dass Levinas von vornherein nie schuldig war, also auch nie eine solche Änderung vorzunehmen hatte. Ich glaube, dass sich beide Kommentatoren irren, wie so viele andere, indem sie, wie ich oben erwähnt habe, die Gültigkeit und den bedeutenden Einfluss von Derridas *Gewalt und Metaphysik* von 1964 auf Levinas – eine neue Wertschätzung der Sprache – überschätzen.¹⁸ Zweifellos hat der Artikel Derridas dazu beigetragen, Levinas bekannt zu machen, zumal zu jener Zeit ‚Dekonstruktion‘ und ‚Postmoderne‘ die intellektuelle Mode waren. Traurig, aber nicht überraschend ist jedoch, dass diese Aufmerksamkeit auf Kosten einer tiefgreifenden Verdunklung und Verunklung des Levinas’schen Denkens ging. Wenn man die wiederholten und scheinbar hydraköpfigen Gegenbehauptungen dieser Parteigänger als Prahlerei abtut, so zeigen allerdings alle textlichen Belege, dass Derridas Artikel keinen erkennbaren Effekt auf die damals schon gut etablierte Ausrichtung der ethischen Philosophie von Levinas hatte. Aber selbst wenn man die Überschätzung der Bedeutung von Derrida beiseite lässt, können wir uns auf einer tieferen Ebene der enormen Autorität und des Einflusses von Heideggers ‚dichterischem Denken‘ in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts (unter dessen Halbschatten wir Derrida stellen) nicht entziehen, und in Verbindung mit der inzwischen üblichen ‚bohemischen‘ oder ‚avantgardistischen‘ Verachtung der zeitgenössischen Kunstwelt für die geringste Andeutung eines ‚Moralismus‘ können wir besser verstehen – wenn auch nicht billigen –, was dazu geführt hat, dass Levinas’ Gedanken über Kunst und Ethik in der Sekundärliteratur so falsch verstanden und schlecht gemacht wurden. Auf jeden Fall wird Levinas Verfehlungen bezichtigt, die er nie begangen hat, um anschließend für Wiedergutmachungen gelobt, die er nie zu leisten hat. *Basta*.

Es ist an der Zeit, Levinas für sich selbst sprechen zu lassen. Und vielleicht sind die ersten aufhorchen lassenden Worte, auf deren Sinn wir achten müssen, die Restriktion und der Ausdruck der Begrenztheit dessen, was sie in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* vermögen können, nämlich das Eingeständnis, dass die Perspektive „hier bewusst eingeschränkt blieb [...]“.¹⁹ Kunst mag überall sein, wie ich gesagt habe, aber sie ist nicht alles, nicht die letzte Struktur. Dementsprechend muss eine Theorie der Kunst selbst durch die Extension ihres Feldes und ihrer Geltung begrenzt werden. Sie muss, wenn Levinas recht hat, in einer wesentlichen Beziehung zur Ethik stehen.

18 Vgl., Kap. 14 „Derrida’s (Mal)reading of Levinas“ in meinem Buch *Elevations*, Chicago 1994, S. 305–321; und für einen allgemeineren Abriss von Derridas Stil des Philosophierens, vgl. J. Claude Evan: *Strategies of Deconstruction*, Minneapolis 1991.

19 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 84.

2. Was Levinas in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* über Kunst sagt

A) EINLEITUNG

Die Wirklichkeit und ihr Schatten ist ein relativ kurzer Artikel, der in der englischen Übersetzung nur 13 Seiten umfasst. Aber er ist dicht. Es gibt mehrere produktive Zugänge, zum Beispiel – und das ist vielleicht der naheliegendste – die Kontextualisierung von Levinas' Kunsttheorie innerhalb seiner ethischen Metaphysik. Bis zu einem gewissen Grad ist eine solche Herangehensweise unvermeidlich, vor allem wenn wir die innere Beziehung verstehen wollen, die Kritik und Kunst aneinanderbindet. Es ist auch ein nützlicher Ansatz, denn ihre Abwesenheit ist genau das, worauf Levinas abzielt, wenn er uns auf die „Perspektive – die hier bewusst eingeschränkt blieb“ aufmerksam macht. In *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* geht es, wie der Titel bereits andeutet, in erster Linie nicht um das Verhältnis von Kunst und Ethik, sondern um das Verhältnis von Kunst zu Wissen, Wissenschaft und Ontologie. Für das Verhältnis zur Ethik müssten wir uns an *Totalität und Unendlichkeit* und *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* wenden, Texte, die sich auf das Ethische konzentrieren. Sicherlich dreht sich das gesamte Werk von Levinas immer um das Ethische, aber in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* wird dies nicht im Vordergrund stehen. Kein Autor kann alles auf einmal oder in einem einzigen Buch und noch weniger in einem einzigen Artikel leisten. *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* befasst sich mit Kunst und Sein, und weil es von Levinas stammt, bleibt die Ethik unvermeidlich. Eine zweite produktive Herangehensweise an Levinas' Artikel, die wir hier nicht weiterverfolgen können, wäre, die in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* aufgestellten Behauptungen mit den Behauptungen anderer Denker zur Kunst zu kontrastieren und zu vergleichen. Heideggers Vorlesung aus dem Jahr 1935 *Der Ursprung des Kunstwerks* kommt als erstes in den Sinn, nicht nur wegen der ontologischen Orientierung, die wir bereits im Titel von Levinas' Artikel ausmachen, oder wegen der allgemeinen Bedeutung und Prominenz dieses Artikels von Heidegger, sondern weil Levinas tatsächlich darauf antwortet, und zwar recht kritisch.²⁰ Andere naheliegende Kandidaten unter den klassischen Kunsttheorien wären Platon, Aristoteles und Kant, unter den Zeitgenossen etwa Walter Benjamin oder Maurice Blanchot, der nicht nur ein persönlicher Freund von Levinas war, sondern auch ein Schriftsteller und

20 Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks. Mit der ‚Einführung‘ von Hans-Georg Gadamer und der ersten Fassung des Textes (1935)*, Frankfurt a.M. 2012. Einen solchen Kontrast und Vergleich herzustellen, war das Ziel des Vortrags mit dem Titel „Levinas's ‚Reality and Its Shadow‘ and Heideggers ‚The Origin of the Work of Art‘“, den ich an der Vilnius Academy of Arts in Vilnius, Litauen, am 12. November 2010 hielt.

Literaturkritiker, dem Levinas ein kleines Bändchen gewidmet hat (*Sur Maurice Blanchot*, 1976), oder Georges Bataille, ebenfalls ein bedeutender französischer Schriftsteller und Kunstkritiker, der seinerseits Levinas viele Seiten gewidmet hat und dem die ewige Ehre zuteilwird, ihn als allererster im Druck zitiert zu haben.²¹ Solche Vergleiche und Kontraste würden sicherlich viel dazu beitragen, Levinas' eigene Position zu erhellen.

Meine Herangehensweise erscheint dagegen textzentriert, sozusagen binnenorientiert als *explication de texte*. Anstelle der satzweisen Auslegung, die am besten wäre und die der Text verdient und verlangt, schlage ich hier jedoch vor, ihn unter der Rubrik zweier breiter und grundlegender Thesen zu untersuchen, die ich als *Ungebundenheit* [*disengagement*]²² und *Verbundenheit* [*engagement*] bezeichne und unter deren Parameter alle anderen und untergeordneten Behauptungen von Levinas subsumiert und geordnet werden können. Um schließlich Levinas' Theorie in einer vorläufigen und schematischen Weise darzulegen: Kunst und Kunstwerke haben eine innere Tendenz zur Selbstabgeschlossenheit, sie lösen sich in einer zentripetalen Bewegung von der größeren Welt um ihrer eigenen Welt willen und konzentrieren sich auf sich selbst unter Ausschluss von allem anderen, und gleichzeitig sind Kunst und Kunstwerke in einer zentrifugalen Bewegung untrennbar mit der größeren Welt verbunden, verbunden durch das, was Levinas „Kritik“ nennt, womit er sowohl Kunstkritik als auch philosophische Auslegung meint. Diese beiden Aspekte, die Unabhängigkeit von und die Verbundenheit mit der weiteren Welt, sind beide wesentlich, beide notwendig, und zusammen bilden sie kurz gesagt Levinas' Theorie der Kunst. Gewiss bleibt die Aufgabe, genauer herauszuarbeiten, was Levinas im Hinblick auf die Kunst mit Ungebundenheit und Verbundenheit meint. Diese Aufgabe ist umso dringlicher, da, um ein anderes Beispiel zu nennen, auch die Wissenschaft und das wissenschaftliche Wissen ihrerseits sowohl ungebunden als auch gebunden sind.

In der Tat ist die Wissenschaft nicht nur ein zufällig ausgewähltes Beispiel. Sie weist insofern Parallelen zur Kunst auf, als beide in Beziehung zu einer umfassenderen Welt stehen, deren Bedeutung sie jeweils zu totalisieren suchen – die Welt als Kunst, die Welt als Wahrheit –, und doch müssen sie für Levinas bei einer solchen Totalisierung scheitern, weil sie beide letztlich an die Ethik gebunden sind. Um Kunst, Wissenschaft und Ethik angemessen begegnen zu können, müssen wir sie also triangulieren, auch

21 Vgl. meinen Artikel zu Levinas und Bataille, »Crisis, Splendor or Glory«, in: Rita Serpetye (Hg.): *Emmanuel Levinas: A Radical Thinker in the Time of Crisis*, Vilnius 2015, S. 173–187.

22 [Richard A. Cohen bezieht sich hier auf das Französische *dégagement*, das in »Die Wirklichkeit und ihr Schatten« nur an zwei Stellen vorkommt und ins Englische mit *disengagement* und ins Deutsche von Alwin Letzkus als „Ungebundenheit“ und „Herauslösung“ übersetzt wurde. Vgl. Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 67. In *Jenseits des Seins* übersetzt Thomas Wiemer *dégagement* mit „Befreien“ oder „Freilegung“. Vgl. Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011, S. 37, 304; Anm. d. Ü.]

wenn es Levinas in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* in erster Linie um die Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft geht, um die Kunst in ihrer eigenen Aneignung des Seins oder um die Aneignung der Kunst durch das Sein. Auch für diesen Blickpunkt gibt es triftige Gründe. Die Philosophie hat immer das Wissen gegenüber der Kunst und der Ethik bevorzugt. Gerade angesichts dieser zumeist einfach vorausgesetzten Neigung sind die meisten Schriften von Levinas der Neuausrichtung des Wissens auf eine „Ethik als erste Philosophie“ gewidmet, die zwar die Möglichkeit des Wissens respektiert, es aber dennoch entthront. Der vielleicht auffälligste rote Faden, der sich durch Levinas' gesamtes Werk zieht, ist das akribische Bemühen, die Wissenschaft, insbesondere die strenge Wissenschaft der Phänomenologie, die mit dem beginnt, was Edmund Husserl *Epoché* oder „Reduktion“ nannte, d.h. die methodisch-epistemologische Ungebundenheit vom ungeprüften „naiven Realismus“ des gesunden Menschenverstandes, zu unterscheiden von ihrer konkreten Bedingung in einer – eher imperativen anstatt nominativen – Ethik der Nähe, der moralischen Verantwortung als Quelle einer Verstehbarkeit, die nicht mit dem ungebundenen [*disengaged*] Wissen beginnt, sondern bei einer nicht ersetzbaren Verbundenheit [*engagement*] oder „Auserwähltheit“ [*election*] durch die moralische Verantwortung selbst. So muss auch die Wissenschaft, wie die Kunst, in ihrem doppelten Aspekt von Ungebundenheit und Verbundenheit gesehen werden, und wie in der Kunst erhalten diese Begriffe ihren letzten Sinn eher aus einer ethischen als aus einer epistemologischen oder ästhetischen Kontextualisierung. Indem Levinas in beiden Fällen, in der Wissenschaft und in der Kunst, die Verbundenheit ihrer Ungebundenheit aufzeigt, ist er ihnen gerade nicht feindlich gesinnt. Im Gegensatz zum inneren Telos beider, einem Telos, das beide auf Kosten der anderen totalisieren würde – Welt als Kunst, Welt als Wahrheit –, verlangt Levinas vielmehr, dass sie den supra-epistemologischen und supra-ästhetischen Charakter einer vorrangigen und fordernden Hinwendung zur Ethik anerkennen. Die ethische Differenz von Levinas' bekannter Unterscheidung von „Sagen und Gesagtem“, die bereits in *Totalität und Unendlichkeit* zu finden ist, betrifft und durchkreuzt sowohl die Wissenschaft als auch die Ontologie, ohne sie zu erniedrigen, geschweige denn sie falsch zu interpretieren, sondern sie sucht sie vielmehr zu ihrer höchsten Bestimmung zu erheben. In *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* geht es Levinas also in erster Linie darum, die Kunst zu erhellen, sie von der Wissenschaft und der Ontologie abzugrenzen, um schließlich einige Hinweise auf ihren Beitrag zur Ethik zu geben.

All dies mag übertrieben kompliziert erscheinen. Es ist kompliziert, ja, aber nicht undurchdringbar. In jedem Fall müssen diese Beziehungen und Parallelen im Auge behalten werden, wenn wir Levinas' Werk als Phänomenologie, nicht als Positivismus, und als kunstvoll, nicht als ästhetizistisch

verstehen wollen, im Bewusstsein der grundlegenden Behauptung, dass Ethik – nicht Wissenschaft oder Kunst – die erste Philosophie ist.

Die einzige ‚Einschränkung‘, die Levinas von Anfang an deutlich macht, ist, dass seine Darstellung der Kunst in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* größtenteils einer phänomenologischen Studie angehört, die zwischen Wissenschaft und Kunst, Wahrheit und Schönheit oder, wie der Titel sagt, zwischen der *Wirklichkeit und ihrem Schatten* unterscheidet. Levinas war sicherlich einer der großen Phänomenologen des zwanzigsten Jahrhunderts, auch wenn sein Denken die Überschreitung der Phänomenologie durch die Ethik forderte, indem er über die *noetisch-noematischen* Grenzen hinausging, die Husserl für die ‚intentionale‘ Analyse als absolut gesetzt hatte. Ein Wort also zu den eigentlichen phänomenologischen Untersuchungen von Levinas: Als Wissenschaft, als evidenzbasiertes, wiederholbares und verifizierbares Wissen, ist das, was die Phänomenologie entdeckt, nicht in Stein gemeißelt. Das heißt, wie jede wissenschaftliche Erkenntnis unterliegen ihre Ergebnisse der weiteren Untersuchung und Kritik, der Bestätigung oder Widerlegung, der Verbesserung, Verfeinerung, Verwerfung und dergleichen. Wissenschaft hat, wie Kunst, eine ungebundene Dimension. Sie ist als uneigennützigte Suche nach Wahrheit gedacht – Wahrheit, komme was wolle, Wahrheit ohne Rücksicht auf die Konsequenzen. Eine solche Uneigennützigkeit rechtfertigt jedoch nicht per se böse, schädliche oder verletzende Untersuchungsmethoden. Eine solche Selbstlosigkeit schließt auch die Notwendigkeit komplexer Technologien nicht aus, die bereits deshalb die Forschung in eine größere sozial-politisch-ökonomische Welt einordnen. Mit anderen Worten, auch Wissenschaft ist gebunden an einen größeren sozial-politisch-ökonomischen Kontext mit seinen Werten, Sitten, Ideologien und dergleichen. Der Prozess der Verifizierung, bei dem die Ergebnisse geteilt und repliziert werden müssen, ist eine weitere notwendige Dimension dieser Gebundenheit. All dies soll uns daran erinnern, dass die Wissenschaft, wie auch die Kunst, wie Levinas argumentieren wird, sowohl ungebunden als auch verbunden ist, allerdings stets an eine bestimmte Annäherung an das Reale sowie an eine spezifische Zugänglichkeit, die mit dem Rest der menschlichen Beziehungen, Gemeinschaften und ‚Welten‘ gekoppelt ist, sich letztlich also an die gemeinsame Welt im Ganzen, die sogenannte Lebenswelt, gebunden zeigt. Die Vorläufigkeit der Wissenschaft, die Tatsache, dass ihre Vorschläge stets nur Hypothesen sind, die weiter geprüft und verifiziert werden müssen, dass ihre Ergebnisse im Laufe der Zeit verbessert oder überholt werden, mit einem Wort, ihre kritische Seite, bildet keine Schwäche, sondern ist vielleicht ihre größte Stärke, und zwar im Vergleich zu den angeblichen Wissensansprüchen alternativer erkenntnistheoretischer Diskurse, wie sie von Mystikerinnen, Sehern, Wahrsagerinnen, Schamanen, Prophetinnen und dergleichen erhoben werden. Wir leugnen nicht, dass es verschiedene Formen des Wissens und der Erkenntnis gibt, aber die Stärke

der Wissenschaft und der wissenschaftlichen Erkenntnis liegt in der Prüfung, der Wiederholbarkeit, der Kritik, der Transparenz, der Öffentlichkeit, der Vorläufigkeit, der Korrigierbarkeit. Und das gilt auch für Levinas' Studie über die Kunst in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*. Sie ist nicht orakelhaft. Sie ist nicht automatisch. Sie ist Wissenschaft und deshalb ist nichts von ihr in Stein gemeißelt. Glücklicherweise ist Levinas nicht nur ein Ethiker, sondern auch ein sehr guter Phänomenologe.²³

B) KUNST, WISSENSCHAFT, ETHIK

Es bedarf noch einiger Zusätze über die für Levinas' Denken charakteristische Überschneidung von Wissenschaft, Kunst und Ethik. Die klassische Philosophie, von den Griechen bis Kant, betrachtete die Philosophie als Wissenschaft, d.h. als ein Wissen. In der griechischen Antike war die oberste Wissenschaft die spekulative Metaphysik, die Wissenschaft von der Wissenschaft, die die endgültige Natur und Struktur aller Dinge darlegte. Mit dem Aufkommen der modernen mathematischen Wissenschaft wurde die Philosophie als eigenständige Disziplin zur Magd der Naturwissenschaften, sei es, um sie zu einem Ganzen zu ordnen, wie bei Descartes, Spinoza und Leibniz, sei es, um ihre inneren Grenzen aufzuzeigen, wie bei Locke, Berkeley und Hume, oder um beides zugleich zu tun, wie beim großen Kant. Obwohl die Linien dieser klassischen Tradition bis heute in den deskriptiven Wissenschaften der Phänomenologie und in der Logik und Sprachanalyse fortbestehen, Philosophie gedacht im Orbit der Wissenschaft, sei es als Herr oder als Dienerin, hat sich in den letzten zwei Jahrhunderten eine grundlegende Alternative zu dieser langanhaltenden Bindung an die Wissenschaft herausgebildet. Es sind zwei neue Konkurrenten um den Vorrang entstanden: die Kunst und die Ethik, die *poiesis* und das Gute.

Sicherlich, die Wissenschaft stand größtenteils über diesem Streit, selbstgewiss aufgrund ihres erwiesenen Erfolgs, überzeugt von ihrer Präzision, ihrer Exaktheit, der Ausbreitung ihrer Mentalität in die Sozialwissenschaften und die Industrie, ihrer sich gegenseitig befruchtenden Zusammenarbeit mit der Technologie und ihren Beiträgen zur Standardisierung, Kommodifizierung und Kommerzialisierung, die durch die industrielle Revolution eingeleitet wurden und nun vom Finanzkapitalismus globalisiert und politisiert werden. Heute beherrscht die Wissenschaft die intellektuelle Welt und ist die Dienerin der Herrschaft des Kapitals in der materiellen Welt. Dennoch gibt es, so wenig wirksam und so marginalisiert er auch sein mag, nach wie vor einen Dissens und damit einen Widerstand

²³ Vgl. meinen Artikel »Emmanuel Levinas«, in: Sebastian Luft, Soren Overgaard (Hg.): *The Routledge Companion to Phenomenology*, London 2012, S. 71–81.

gegen den Primatsanspruch des Wissens, trotz seines unbestreitbaren Erfolgs in unserer heutigen Welt. Von den beiden alternativen Mitstreitern, von denen zugegebenermaßen keiner auch nur annähernd in der Lage ist, die Wissenschaft zu ersetzen, ist es die Kunst, die erfolgreicher als die Ethik ihren Anspruch geltend gemacht hat. Abgesehen von den zahlreichen und vielfältigen Protesten und Erklärungen von Künstlern und Künstlerinnen für die Kunst, von denen die prominenteste, zumindest in der englischsprachigen Welt, Shelleys Behauptung, „Dichter sind die nicht anerkannten Gesetzgeber der Welt“,²⁴ darstellt, haben von Seiten der Philosophie eine lange Reihe von Denkern die Rechte der kreativen Einbildungskraft gegenüber denen der kognitiven Urteilskraft geltend gemacht. Wir denken an Schelling, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Heidegger und Deleuze als ihre berühmtesten Verfechter und übergehen dabei die Namen von Scharen nicht weniger hingebungsvoller, aber weniger bekannter Epigonen. Auf der Seite des Primats der Ethik, wenn wir den frühen Marx zugunsten des späteren vernachlässigen, dann ist da ... Levinas.²⁵

Ich mache auf den immer noch dominanten Status der Wissenschaft und den vergleichsweise höheren Stellenwert des ästhetischen Protests gegen diese Dominanz aufmerksam, denn die Gewichtung dieser beiden, die damit einhergehenden Vorurteile, müssen im Auge behalten werden, wenn wir erstens Levinas' alternativen ethischen Protest und zweitens seine Theorie der Kunst für unsere gegenwärtigen Belange verstehen und angemessen beurteilen wollen. Es ist eine Sache, wenn Levinas für den nicht-begründeten Status der Wissenschaft votiert. Hier ist sich die ästhetische Schule, wie wir diejenigen nennen könnten, die die Kunst an die erste Stelle des Denkens setzen wollen, einig und Levinas ihr Verbündeter. Eine ganz andere Sache ist es jedoch, wenn Levinas das Primat der Ethik bekräftigt, wie er es tut.

Denn hier fordert er, im Gegensatz zur ästhetischen Schule, dass sowohl die Kunst als auch die Wissenschaft, jede auf ihre Weise, als von diesem Primat der Ethik abhängig betrachtet werden. In dieser Hinsicht sind, wie die Sekundärliteratur hinreichend bezeugt, die Anhänger der Kunst Feinde von Levinas. Nochmals: Man muss nicht mit Levinas übereinstimmen. Aber wenn man nicht mit ihm übereinstimmt, muss man ihm trotzdem eine faire Chance geben, und gerade, weil man dies nicht tut, mache ich der ästhetischen Schule einen Vorwurf. Es ist klar, dass die ästhetischen Kritiker der Wissenschaft nicht die eine Unterwerfung durch eine andere ersetzen wollen. Nietzsche, im Namen der ästhetischen Schule, ist

24 [Das Zitat ist dem letzten Satz in Percy Shelleys: »A Defence of Poetry« entnommen und lautet: „Poets are the unacknowledged legislators of the world.“ Auf Deutsch erschienen in: Percy Bysshe Shelley: »Die Verteidigung der Poesie«, in: ders.: *Ausgewählte Werke. Dichtung und Prosa*, hrsg. v. Horst Höhne, Leipzig 1985, S. 621–665, hier S. 665; Anm. d. Ü.]

25 Zu den ethischen Mitstreitern könnte man Fichte, Feuerbach und Marx zählen, je nachdem, wie sie interpretiert werden.

in dieser Hinsicht ziemlich explizit, indem er Ethik, Religion und Wissenschaft allesamt als Formen von Sklaventum und Symptome derselben Schwäche und Krankheit ansieht, die für den schöpferischen Künstler, der die Lüge über die Wahrheit und jenseits von Gut und Böse stellt, unziemlich sind. Doch seien wir etwas vorsichtiger, denn nicht jede Unterwerfung ist eine Unterdrückung. Vielleicht gibt es eine höhere Disziplin in der Ethik, eine moralische Verpflichtung gegenüber den anderen, die sowohl die Wissenschaft als auch die Kunst aufrichtet, anstatt sie zu erniedrigen.

Ermutigt werden wir auch durch die Erkenntnis, dass Levinas' Widerstand gegen den Positivismus und Ästhetizismus weder die Verbannung noch die Verunglimpfung von Wissenschaft oder Kunst erfordert, sondern vielmehr bedeutet, ihre genuinen Beiträge in ihrer eigentlichen Bedeutung zu würdigen. Es ist keine Schande, dass Wissenschaft und Kunst der Ethik dienen, sondern nur dann, wenn sie es nicht tun, werden sie unehrenhaft. Was keineswegs bedeutet – und warum müssen wir das überhaupt sagen? –, dass Kunst ‚gut‘ sein muss in der einfältigen und engstirnigen Art jener genehmigten Soviet oder Nazi-Kunst (deren Imprimatur übrigens auch keine Garantie für ihre moralische Güte war). Die Wissenschaft hat etwas über die Kunst zu sagen, so wie die Kunst etwas über die Wissenschaft zu sagen hat, auch wenn keine von beiden das letzte Wort hat. *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* ist eine Phänomenologie der Kunst, die ihr Sein [essence] im phänomenologischen Sinne aufdeckt (was, wie wir hinzufügen möchten, nichts mit dem „Wesen“ [essence] zu tun hat, das die heutigen ‚Antiessentialisten‘ so beunruhigt). Levinas' Frage lautet nicht einfach „Was ist Kunst (oder Wissenschaft)?“, denn eine solche Frage, die für erkenntnistheoretisch Orientierte so offensichtlich ist, ist bereits zu eng, zu vorurteilsbeladen. Seine Frage lautet vielmehr: „Was ist Kunst (oder Wissenschaft) und was ist ihr Wert?“ oder „Was ist Kunst (oder Wissenschaft) und was ist ihre Bedeutsamkeit?“, weil das, was etwas ist oder was etwas meint, nicht – ohne in Abstraktion zu verfallen, wie großartig auch immer, ja gerade dann, wenn es großartig ist – nur von seinem Wert oder seiner Bedeutung, sondern auch von seiner Bedeutsamkeit abgekoppelt werden kann. Ein solcher Ansatz, der wahrscheinlich immer am Werk ist, aber selten explizit gemacht wird, ist einer, den sowohl die Wissenschaft als auch die Kunst erkennen und akzeptieren müssen, denn ohne Wert und Bedeutsamkeit oder durch ihre Unterdrückung werden beide zu ausgedünnten und abgeflachten Versionen ihrer selbst, natürlich begleitet von kompensierenden Prahlereien und Beleidigungen oder falscher Bescheidenheit.

Zweifelloos ist dies eine besonders bittere Pille für die Apologeten der Kunst, die in ihrem höheren Kampf gegen den Positivismus Levinas' Berufung auf die Ethik ablehnen und durch seine positive Aneignung der Wissenschaft, der Phänomenologie irritiert sind, als ob er mit ihrem gemeinsamen Feind kollaborieren würde. Dies ist nicht der Fall, aber aus einer streitbaren ästhetischen Perspektive heraus muss es so erscheinen. Levinas

begreift die Ethik als erste Philosophie, als Quelle der Verstehbarkeit: „eine schwierige Weisheit, die sich um Wahrheiten bemüht, die mit den Tugenden korrelieren.“²⁶ Auf dieser Grundlage verliert die Wissenschaft ihren Stachel und ist in der Tat notwendig für die Arbeit der Gerechtigkeit, die Einrichtung von Gerichten, medizinischen Einrichtungen, die Anbaufolge, die Verteilung von Lebensmitteln, Decken und Verbandsmaterial, die Aufrechterhaltung gerechter Maßnahmen und dergleichen. Darüber hinaus respektiert Levinas nicht nur die Wissenschaft, sondern auch die Kunst, aber nicht in der Weise, wie es die Ästheteten tun oder gutheißen. Kein Wunder, dass Levinas' Verwendung von Kunst und Literatur in seinem eigenen Werk als eine Unverfrorenheit, eine Kühnheit, ein Widerspruch angesehen wird. Was nicht erklärt werden kann, muss ein Fehler, ein Irrtum sein. Aber allein in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*, dem kurzen Artikel, beruft sich Levinas auf Poe, Mallarme, Gogol, Dickens' *Nickleby* und *Scrooge*, Chekov, Molière, Cervantes, Shakespeare, Dostojewskis *Verbrechen und Strafe* und *Die Brüder Karamasow*,²⁷ Prousts *Die Gefangene*, Giraudoux, Goethe, die Mona Lisa, Niobe,²⁸ Pygmalion, den Laokoon oder auf den Surrealismus, die griechische Kunst und die Comedie Française. Da es sich um einen Artikel über Kunst handelt, ist dies weniger überraschend. Aber wie lässt sich diese umfassende Vertrautheit mit der Kunst bei einem Philosophen erklären, der als ignorant und feindlich gegenüber der Kunst gilt? Levinas ist dreifach verdammt: dafür, dass er die Wissenschaft anerkennt, dafür, dass er die Kunst nicht an erster Stelle sieht, und dafür, dass er die Kunst anerkennt. Aber es ist in Wirklichkeit der Ästhet, der Levinas in der Form eines heiligen Augustinus oder Hieronymus oder eines selbstverliebten Renaissance-Bischofs oder -Papstes missversteht, der die Kunst gleichzeitig hasst und liebt, eingezwängt von der theologischen Askese der Theorie und einer sinnlichen Vernarrtheit in die Kunstpraxis, gespalten durch die klassischen Dualismen von Körper und Seele, Geist und Materie, „haunted“, wie Jean Seznec über solche Renaissance-Kleriker sagt, „by the profane poetry which they ought to denounce.“²⁹ Warum dieses ganze Gift?

26 Emmanuel Levinas: «Pour un humanisme hébraïque», in: ders.: *Difficile Liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris 1963, S. 410 [Der Artikel wurde nicht in die deutsche Fassung des Sammelbandes *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017 übernommen; eigene Übersetzung, Anm. d. Ü.].

27 Vielen Lesern ist Levinas' besondere Vorliebe für die Romane Dostojewskis auffallen, insbesondere für die darin vorkommenden ‚heiligen Idioten‘. Das hat auch ‚formale‘ Gründe, die mit der Art und Weise zu tun haben, wie Dostojewski seine literarischen Figuren aus ihrer Sicht, sozusagen von innen heraus, darstellt. Vgl. Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoëvskijs*, Frankfurt a.M. 1985. Michail Bachtin: *The Dialogic Imagination*, hrsg. v. Michael Holquist, Austin 1981; und Tzvetan Todorov: *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Minneapolis 1984. Vgl. auch und insbesondere Jacques Rolland: *Dostoïevski: La question de l'autre*, Lagrasse 1983. Auch Eaglestone verweist auf Bachtin in *Ethical Criticism*, a.a.O., S. 127 FN28; ebenso Robbins in *Altered Reading*, a.a.O., S. 148–150 (wo sie auch aus Rollands ausgezeichnetem Buch zitiert).

28 Die griechische Niobe, nicht die biblische Peninnah!

29 Jean Seznec: *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York 1961, S. 266.

Nicht weil sich Levinas ignorant und feindselig gegenüber Kunst und Wissenschaft verhält, sondern weil er in der Ethik deren wahren Meister sieht.

Die Gefühle der Möchtegern-Apologeten der Kunst, für die Kunst und gegen die Wissenschaft, gegen die Ethik, sollten uns also nicht darüber hinwegtäuschen, dass Levinas nicht kunstfeindlich ist. Sein Unmut richtet sich nicht gegen Kunst überhaupt, auf die er sich intensiv einlässt, sondern gegen den Ästhetizismus, gegen die Vorstellung, wie Nietzsche erklärt, dass die Wirklichkeit und das Leben letztlich der Kunst dienen, dass die Kunst zuerst Philosophie ist, dass die imaginäre Kreativität an der Wurzel liegt und das Wesen aller Dinge ist. Für Levinas ist der Ästhetizismus sowohl falsch als auch unwürdig. Dies ist vielleicht der wichtigste kritische Punkt von *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*: Levinas verwirft nicht die Kunst, er ist gegen den Ästhetizismus. Es gibt eine Parallelität in Levinas' Haltung gegenüber der Kunst und gegenüber der Wissenschaft, wie ich bereits dargelegt habe. Er greift keine von beiden an und gebraucht beide. Was er jedoch angreift, und zwar in Übereinstimmung und sogar als Folge seiner Hingabe an die Ethik, ist die Totalisierung beider, eine Totalisierung, die ihre innere Tendenz zum Ausdruck bringt. Sowohl die Wissenschaft als auch die Kunst würden sich, sich selbst überlassen, sozusagen zur Königin krönen: *Alles ist Wahrheit* oder *alles ist Kunst* wären ihre jeweiligen Mantras und Treuebekennnisse, siehe Spinoza oder Schelling. Die Kunst vergöttert die Lüge, das Zweideutige, das Vielfältige; die Wissenschaft vergöttert³⁰ das Wahre, das Eindeutige, das Ganze. Auf diese jeweilige Tendenz zur Totalisierung richtet Levinas unsere Wachsamkeit und spornet sie an. „Durch sie [die Kunst]“, schreibt er in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*, „verschafft sich die Allegorie Eingang in die Welt, so wie durch Erkenntnis die Wahrheit zu ihrer Erfüllung gelangt. Darin zeigen sich zwei Seinsmöglichkeiten unserer Gegenwart.“³¹ Aber sowenig wie die Wissenschaft absolut ist, ist es auch Kunst. Im selben Artikel schreibt er:

Und dies ist auch der Grund, warum sie [die Kunst] nicht den höchsten Wert einer Zivilisation darstellen kann und weshalb es folglich auch nicht verboten sein kann, sich eine Phase vorzustellen, in der sie sich wieder auf das zurückgeführt finden wird, was sie tatsächlich ist, nämlich eine Quelle der Freude – dies zu bestreiten wäre lächerlich –, die ihren Platz – aber eben nur als einen unter anderen – innerhalb des menschlichen Strebens nach Glück hat.³²

30 [Im Original heißt es „science defies the truth.“ Nach Rücksprache mit dem Autor handelt es sich hier um einen Druckfehler. Richtig ist „science deifies the truth.“ Die Übersetzung wurde entsprechend angepasst; Anm. d. Ü.]

31 Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 75.

32 Ebd., S. 83.

In einem Interview von 1989 bekräftigt Levinas diesen Punkt: „Das Schöne ist nicht das Letzte. Das Schöne kann als Antlitz betrachtet werden. Aber in ihm liegt ebenso die Möglichkeit der Verzauberung und, im gleichen Augenblick, ein Mangel an Interesse und ethischer Strenge.“³³ Wenn solche Einschätzungen in ihren Prioritäten und Warnungen die Ästhetiker verletzen, dann ist das eben so; sie sind darauf gerichtet, der Kunst gerecht zu werden und gleichzeitig die Menschlichkeit zu respektieren. Der erste Punkt ist also: Bei allem, was sie zu bieten hat, und darauf werden wir gleich noch zu sprechen kommen, ist die Kunst nicht vorrangig, nicht letztgültig, nicht absolut.

Ich habe oben angedeutet, dass Levinas' Theorie der Kunst eine doppelte These beinhaltet: einmal, dass die Kunst zugleich ungebunden und verbunden ist, zum anderen, dass sie zugleich eine in sich geschlossene Welt und einen Teil der Lebenswelt bildet. Wir haben gesagt, dass Levinas *Totalität und Unendlichkeit* in zwei Dichterworte eingefasst hat. Auch *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* hat seine Klammern. Der erste und der letzte Abschnitt mit den Titeln „Kunst und Kritik“ bzw. „Für eine philosophische Kunstkritik“ bilden den Rahmen und befassen sich mit der Gebundenheit der Kunst. Levinas erörtert diese Bindung im Hinblick auf das, was er „Kritik“, Kunstkritik und Philosophie als Kritik nennt. Die drei mittleren Abschnitte – in dieser Folge „Das Imaginäre, das Fühlbare, das Musikalische“, „Ähnlichkeit und Bild“ und „Die Zwischenzeit“ – befassen sich mit der Ungebundenheit von Kunst. Man erkennt die Logik sofort: Die sich überschneidenden Abschnitte über die Bindung von Kunst führen uns von außen, von unserer Verbundenheit, nach innen, zur Ungebundenheit von Kunst, und dann wieder zurück zu unserer Gebundenheit. Ein geordnetes und konsistentes Format, eine ordentliche Verpackung für eine Theorie, die behauptet, dass Kunst gleichzeitig verbunden und ungebunden ist. Wenden wir uns also erneut dem zu, was Levinas zu sagen hat. Wir werden uns jedoch unmittelbar dem inneren Teil zuwenden, der Ungebundenheit der Kunst, und seinen drei mittleren Abschnitten, weil niemandem entgangen sein wird, dass der vorliegende Artikel sich bereits mehr als genug auf die Kritik eingelassen hat.

C) UNGEBUNDENHEIT: OBSKURITÄT, BILD, UND ZWISCHENZEIT

Der Aspekt der Kunst, den wir unter der Überschrift „Ungebundenheit“ zusammenfassen, bezieht sich auf die Art und Weise, wie ein Kunstwerk, unabhängig vom Medium oder der Intention des Künstlers oder der Künstlerin, eine Sinnkonfiguration als eine breitere oder engere Matrix

33 Zitiert nach Eaglestone: *Ethical Criticism*, a.a.O., S. 113. Zitat aus Emmanuel Levinas: »Entretiens«, in: Jean-Christophe Aeschlimann (Hg.): *Répondre d'autrui. Emmanuel Levinas*, Boudry-Neuchâtel 1989, S. 15.

differenzierter Bedeutungen aufbaut, die zu seiner eigenen Welt wird, die sich in sich selbst schließt, zentripetal, frei von allem anderen, innerlich kohärent oder inkohärent, aber immer auf sich selbst gefaltet, verschlossen, in sich selbst eingehüllt, mit einem Wort, entkoppelt von allem, was nicht seinem Gravitationsfeld unterliegt. Natürlich, und das ist nicht weniger wichtig, ist das Kunstwerk – ein dauerhaftes Produkt, ein vorübergehendes Ereignis oder eine konzeptionelle Möglichkeit – letztlich nicht von der restlichen Welt abgeschottet. Es ist weder von der Kunstgeschichte noch von der Lebenswelt mit ihren vielen sozialen, historischen, politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und anderen Ebenen der Bedeutung und Bedeutsamkeit getrennt. Aber als Kunstwerk, als eine künstlerische Gestalt, hat es eine solche Tendenz oder ein solches Telos der Abgeschlossenheit. „Unterschätzt wird dabei der Aspekt der Vollendung, das unauslöschliche Siegel der künstlerischen Produktion, durch das ein Werk wesentlich ungebunden bleibt“, schreibt Levinas, „[es legt] Zeugnis ab [...] für die Einheit mit einer wie auch immer gearteten Bestimmung, die außerhalb des bloßen Laufs der Dinge liegt und die es jenseits der Welt verortet, wie die für immer vollendete Vergangenheit der Ruinen, wie die Fremdheit des Exotischen [...]. Es gibt sich nicht dafür her, einen Dialog zu eröffnen.“³⁴ Levinas verkennt nicht, dass diese Charakterisierung der Kunst im Gegensatz zum romantischen Werden von einer klassischen Verpflichtung auf die Form geprägt ist: Ob formell oder informell, jede Kunst tendiert zur Schließung, zur Abkopplung von allem, außer dem Umfeld, das sie hervorgebracht hat und das es bewohnt. So ist der literarische Dialog, bei allem Realismus, auf einen Monolog reduzierbar, auf Worte, die zusammengetragen werden können, sogar nummeriert, die mit sich selbst sprechen, die aus dem Mund des einen oder anderen Gesprächspartners kommen; alle Worte, Ausdrücke, Persönlichkeiten, Träume, Taten, die sich uns in einer endlichen Menge von Worten präsentieren, sie bilden auf kunstvolle Weise Balzacs „menschliche Komödie“, die knarrende, gespenstische, dunkle Atmosphäre von Edgar Allan Poe, die entzückenden oder traurigen Verzauberungen von Don Quijote oder die Welt der Walfänger auf hoher See von Ishmael, Ahab, Starbuck, Stubb, Flask, Queequeg, den Harpunieren der Crew, „this spiked Hotel de Cluny where we here stand.“ Das Telos der Schließung ereignet sich nicht nur mit Worten, zwischen den Buchdeckeln eines Romans oder zwischen Romanen oder über ein Werk oder eine literarische Tradition hinweg, sondern alle Qualitäten eines Kunstwerks werden zu Elementen einer eigenständigen, in sich geschlossenen und selbstreferentiellen Ästhetik, Farben beziehen sich auf Farben, Klänge auf Klänge, Farben auf Klänge, Klänge auf Geschmäcker, Texturen, Dramen, Marmor, Lehm werden zu „ästhetischen Qualitäten“, d.h. losgelöst von praktischen, repräsentativen oder ideologischen Interessen. So erlaubt uns die Kunst

34 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 67.

den Schrecken zu sehen und darüber sprechen, den ein Gemälde hervorruft, das eine grausame Schlachtszene zeigt, blutige, zerfetzte Körper, vor Schmerz schreiende Soldaten, feuernde Kanonen, um im nächsten Satz darüber zu diskutieren, ob die Farbe des Blutes überzeugend ist oder die Explosionen weiß oder grau genug, oder wie die Haltung und Position der Figuren, die Tableaus mit nebeneinander stehenden Pferden, Soldaten, Offizieren und Verwundeten ein harmonisches Gesamtbild ergeben, oder inwiefern sie uns an Goya, Averyanov, Tolstoi oder Star Wars erinnern.

Kunsthistoriker werden diese Tendenz zur selbständigen Losgelöstheit sicherlich als das herausragende, ja bestimmende Merkmal zweier moderner Kunstbewegungen erkennen, der „Kunst um der Kunst willen“ und des „Formalismus“.³⁵ Beide Bewegungen zelebrieren die Autonomie des Kunstwerks, betonen seinen Charakter als ‚welt‘-produzierend und bekennen sich, im Falle der eingefleischten Gläubigen, selbstbewusst zu einer Philosophie des „Ästhetizismus“. Nicht die Kunst als Teil des Lebens, als eine Dimension oder ein Aspekt, sondern Leben als Kunst, Kunst auf der ganzen Linie von unten nach oben, die Kunst überall und alles. Gewiss, erstens kann sich für Levinas die Losgelöstheit der Kunst, als wesentlicher Aspekt aller Kunst, nicht auf zwei Bewegungen beschränken, ungeachtet ihres erhöhten Selbstbewusstseins in diesem Punkt. Und zweitens und nicht weniger sicher, wie wir bereits angedeutet haben, wendet sich Levinas als ethischer Philosoph gegen den Ästhetizismus (wie er auch den Szientismus zurückweist). Wir werden auf diesen Punkt gleich zurückkommen.

Für eine umfassendere und reichhaltigere Darstellung der Losgelöstheit kann und muss auf einer niedrigeren und spezifischeren Ebenen der Allgemeinheit viel mehr gesagt werden. Dies würde bedeuten, die Unterschiede zu bestimmen, die die Losgelöstheiten kennzeichnen, die weiter konkretisiert werden müssen durch (1) Bedeutungsbereiche wie Psychologie, Ökonomie, Politik, Soziologie, Geschichte usw. sowie deren Teilgebiete und (2) durch Kunst- oder Mediengattungen wie Romane, Dichtung, Gesang, Skulptur, Instrumentalmusik, Kino usw. und deren Teilgebiete. Die Unterschiede zwischen einem Schlacht-Gemälde und einer wirklichen Schlacht oder, sagen wir, die Disparität zwischen Jazz und den Geräuschen

35 Der Formalismus war im Russland und Osteuropa von Levinas' Jugendzeit besonders in Mode (die politischen Beweggründe müssen kaum erläutert werden). Vgl. Lee T. Lemon, Marion J. Reis (Hg.): *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln 1965. Darin enthalten ist ein Aufsatz von Viktor Shklovsky aus dem Jahr 1917, »Kunst als Verfahren«, in dem er seine berühmte Habitualisierungs- bzw. Antihabitualisierungsthese formuliert: »Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.« Viktor Shklovsky: »Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München '1988, S. 4–35, hier: S. 15 [In der dt. Fassung findet sich im Gegensatz zur englischen keine Kursivierung; Anm. d. Ü.]

einer Stadt sind ganz verschieden voneinander und erfordern daher vielfältige Differenzierungen, um ein Kunstwerk zu schaffen, auch im Umfeld von dessen zentripetaler Schwerkraft. In *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* als kurzer Artikel mit begrenzten Ansprüchen beschränkt sich Levinas auf allgemeinere Beobachtungen und hebt das Kunstwerk in seiner Beziehung zu den Dingen (oder dem Wissen von den Dingen), den menschlichen Beziehungen und der Zeitlichkeit hervor. Im Gegensatz zur Erhellung oder Aufklärung, die durch das Wissen der Dinge (d.h. das Wissen der Objekte) hervorgerufen wird, bezeichnet Levinas die Ungebundenheit des Kunstwerks als „dunkel“ [*obscur*] – „der Künstler [kennt und bringt] eben die Dunkelheit des Wirklichen [...] zum Ausdruck [...]“.³⁶ Allein durch die Assoziation des Wortes denken wir sofort an Hardys *Jude the Obscure*, oder, naheliegender, an *Thomas l'obscur* von Blanchot. Anders als das Wissen verdunkelt die Kunst. Das ist kein Mangel, daran ist nichts auszusetzen, denn nichts verlangt, dass die Wissenschaft unser einziger Maßstab oder das Wissen unser einziges Bestreben ist. Mit der Kunst eröffnet sich eine andere Dimension der Bedeutung. „Die Kunst erkennt nicht einen bestimmten Typ von Wirklichkeit, sie hebt sich vielmehr scharf von der Erkenntnis ab. Sie ist das Ereignis der Verdunkelung selbst, ein Einbruch der Nacht, eine Ausbreitung der Schatten.“³⁷ Daher auch der Titel von Levinas' Artikel.

Levinas stellt die Unabhängigkeit des Kunstwerks von oder das Desinteresse an der Welt nicht nur der Objektivität und den Objekten des wissenschaftlichen Wissens gegenüber, die ihrerseits das Desinteresse der Kontemplation und der Objektivität verschleiern, sondern auch der Selbstlosigkeit [*desinterestedness*], wie sie den menschlichen Interaktionen eignet, die von moralischer Verantwortung bestimmt sind, wo die eigenen Interessen hinter den Interessen des anderen zurückstehen, wie auch dem Streben nach Gerechtigkeit, nach Gleichheit vor dem Gesetz, wo die eigenen Interessen und die Interessen des anderen sich gleichermaßen dem Gemeinwohl unterordnen müssen oder zumindest demselben Gesetz und Rechtssystem. In diesem Gegensatz ist die Ungebundenheit des Kunstwerks keine „Verdunkelung“, wie es in Bezug auf das Wissen der Fall ist, sondern „Irresponsibilität“, ein Durchtrennen des menschlichen Bandes der Verpflichtung und Verantwortung. Levinas nimmt kein Blatt vor den Mund. „Und damit meinen wir nicht die Interessellosigkeit der reinen Betrachtung, sondern die Verantwortungslosigkeit.“³⁸

In *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* verzichtet Levinas, wie ich bereits dargelegt habe, größtenteils darauf, Vergleiche und Kontraste zwischen Kunst und Ethik anzustellen, denn „[d]ies würde eine Ausweitung der Perspektive – die hier bewusst eingeschränkt blieb“ erforderlich machen. Es ginge in der Tat darum, die Perspektive der Beziehung zum

36 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 68.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 82.

Anderen ins Spiel zu bringen, ohne die das Sein in seiner Wirklichkeit, d.h. in seiner Zeit, gar nicht ausgesagt werden kann.“³⁹ Gewiss, diese Vergleiche und Kontraste tauchen in Levinas' Œuvre auf, in verschiedenen Diskussionen und Kommentaren in *Totalität und Unendlichkeit* und *Jenseits des Seins oder anders als sein geschieht* sowie in anderen Schriften, in denen die Ethik im Mittelpunkt steht. Dennoch hat Levinas nicht gewartet, bis er diese beiden Bücher oder die vielen anderen Artikel über Ethik geschrieben hat, um vor *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* den Primat der Ethik, die Ethik als Intersubjektivität und den Beginn aller Intelligibilität in der Verantwortung sowie der Gerechtigkeit, die von und für alle anderen gefordert wird, zu begründen. Das Primat der Ethik fehlt in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* nicht, auch wenn es nicht das Hauptanliegen des Artikels ist. Wir haben dieses Primat auch, ohne diesen Aspekt zu betonen, in der Struktur dieses Artikels bemerkt, der seine Darstellung der Ungebundenheit der Kunst durch zwei Abschnitte über ihre Bindungen einrahmt, Bindungen, so können wir jetzt sagen, die sich letztlich aus den ethischen Erfordernissen von Verantwortung und Gerechtigkeit ergeben.

Doch kehren wir zu Levinas' Phänomenologie zurück. Das Kunstwerk, so sagte er, verdunkelt die Wirklichkeit eher, als dass es sie erhellt. Es ist keine Wissenschaft, kein Wissen. Levinas spezifiziert diese Verdunkelung, diese Verschattung in Bezug auf die Dinge, wie wir gesehen haben, und in Bezug auf das Sprechen und die Zeit. Er beschreibt das Kunstwerk als „Bild“, das sich auf das Sehen bezieht, aber nicht allein auf das Visuelle, sondern das „Rhythmus“ ist, der zweifellos ein akustisches und physiologisches Phänomen darstellt, und das auf Sprache referiert, aber nicht allein auf Sprache als „Allegorie“ und „Mythos“, und von alledem wird er sagen, es sei „unverantwortlich“. Was die Zeit oder die Zeitlichkeit der Kunst betrifft, bringt Levinas zwei verwandte Begriffe ins Spiel: den „Augenblick“ und die „Zwischenzeit“. Betrachten wir diese verschiedenen, beschreibenden, aber auch bewertenden – „unverantwortlichen“ – Charakterisierungen einmal näher.

Levinas spricht vom Kunstwerk in Begriffen des Bildes, nicht um seinen Gegenstand auf das Visuelle zu beschränken, sondern um von aller Kunst als einer Art Verdoppelung von Wirklichkeit zu sprechen. Platon vertrat eine ähnliche Auffassung, beschränkte sich aber auf die Repräsentation, das Kopieren, als ob die Wirklichkeit ein gescheiterter Versuch wäre, die Wirklichkeit zu reproduzieren, und natürlich ist es äußerst bedenklich, wenn für Platon die Wirklichkeit bereits eine gescheiterte Kopie des Originals, der Idee, bildet, wodurch das Kunstwerk auf die niedrige Funktion der Kopie einer Kopie eines Originals reduziert würde, also doppelt von der Wirklichkeit getrennt. Aber all dies ist, trotz der von einigen Kommentatoren behaupteten Parallele, nicht Levinas' Ansatz. Levinas

idolisiert weder die Kunst noch die Wissenschaft. Das „Bild“, das zwar eine Verdoppelung der Wirklichkeit ist, ist keine Verdoppelung um der Erleuchtung, des Wissens willen, sondern um der Verdunkelung willen, oder eigentlich nicht einmal um der Verdunkelung im Gegensatz zur Klarheit willen, sondern um eine alternative oder virtuelle „Wirklichkeit“ zu schaffen, die nicht auf das Reale zurückverweist, die keine Kopie oder Mimesis darstellt, sondern die sich selbst durch eine Akzentuierung ersetzt, die in ihrer eigenen Materialität begründet liegt, durch die Herrlichkeit der Dinge, der Texturen, der Farben, der Klänge, die nicht als Substanzen, sondern als Eigenschaften enthüllt werden, wie in einem „Alptraum“,⁴⁰ aber Eigenschaften von nichts darüber hinaus. Der Klang kommt auf diese Weise als Klang zu sich selbst, hervorgehoben nicht als Klang von diesem oder jenem akustischem Ereignis, einer Autohupe oder einer Polizeisirene, sondern als Klang, der klingt. In diesem Sinne wäre der Jazz für Levinas die Musik schlechthin. Für Levinas gibt es in jeder Kunst eine Magie, eine Verzauberung, die Verlockung des Surrealen, unabhängig davon, ob das Kunstwerk auch danach strebt, etwas darzustellen oder zu kopieren oder eine Aussage zu machen. In allen Künsten ist das Medium unweigerlich sowohl die Botschaft als auch die Massage. Zu dieser verführerischen Zurschaustellung von Eigenschaften als Eigenschaften fügt Levinas hinzu, dass sich „unsere Zustimmung zu ihnen [...] in eine Partizipation [verkehrt].“⁴¹ Es ist eine entpersönlichende Partizipation, gewiss, die absorbierend und passivierend ist, ähnlich dem, was Guy Debord als „Spektakel“ bezeichnete. In der Gegenwart der Kunst, in ihrem Werk, in der Arbeit, die sie an uns verrichtet, werden wir in es hineingezogen, verführt, absorbiert, von der Welt des Kunstwerks gefesselt, folgen gleichsam Alice in den Kaninchenbau, ziehen Jean Valjean nach, sind entzückt von Matisse' Farben, lassen uns von Chagalls luftigen Kühen und Bräuten treiben, sind belustigt von Don Quichottes Marotten, gestärkt von Beethoven. Ganz einfach, wir lassen uns mitreißen, betören, verzaubern, sind fasziniert.

Um dieses Nachgeben und diese Absorption zu beschreiben, verwendet Levinas den Begriff „Rhythmus“, den er nicht auf Musik und Tanz beschränkt, sondern den er ihnen entlehnt, um diese Freisetzung oder partizipatorische Anziehungskraft des Kunstwerks zu benennen. Man löst sich von der Welt im Allgemeinen, weil man sich auf die Welt des Kunstwerks eingelassen hat. Je intensiver man in ihr sinnliches Spiel der Bedeutungen hineingezogen wird, desto mehr zieht man sich zurück und löst sich von der Welt. Man ist kein Betrachter der Kunst, sondern ein Konspirateur, ein Mitverschwörer. Die Kunst dringt in uns ein, und wir lassen uns auf sie ein, verschwören uns sogar mit ihr. „[D]as Subjekt“, schreibt Levinas, „[wird] in ihm ergriffen und fortgetragen [...]. Das Subjekt ist hier Teil

40 Ebd., S. 78 [Richard A. Cohen schreibt hier versehentlich „dark dream“, während die engl. Übersetzung „nightmare“ für das Französische „cauchemar“ wählt; Anm. d. Ü.].

41 Ebd., S. 69.

seiner eigenen Repräsentation. Und nicht einmal gegen seinen Willen, da es im Rhythmus kein Selbst mehr gibt, sondern eher so etwas wie einen Übergang vom Selbst in die Anonymität.“⁴² „Das Bild“, heißt es weiter in Anlehnung an Kant, „ist interessant nicht unter dem Gesichtspunkt des Zwecks, sondern weil es ‚mitreißend‘ ist. Interessant also in einem etymologischen Sinne: *mitten unter* den Dingen sein, die doch eigentlich nur den Rang von Objekten haben sollten.“⁴³ Somit, „[w]enn Kunst bedeutet, das Bild an die Stelle des Seins zu setzen, dann liegt das Grundelement der Ästhetik entsprechend ihrer Etymologie in der Empfindung.“⁴⁴ Eigenschaften ersetzen Wirklichkeiten, und zwar ohne jedes Bedauern. Wer bin ich, während ich *Moby Dick* oder *For Whom the Bell Tolls* lese? Sicherlich bin ich in eine andere Welt eingetreten, bevölkert von unvertrauten neuen Menschen, neuen Orten, anderen Zeiten, Ereignissen außerhalb meiner Erfahrung. Und wenn ich das Buch aus der Hand lege, ist die Beantwortung dieser Frage eines der Dinge, zu denen mich das Kunstwerk herausfordert – und diese Herausforderung, ist, wie wir gleich sehen werden, die Arbeit der Kritik, die das Kunstwerk verlangt, die Arbeit der erneuten Einbeziehung. Ungebundenheit und Verbundenheit, oder wie wir diese beiden Dimensionen, die wir als ästhetische Erfahrung bezeichnen könnten, jetzt genauer benennen können: Bruch und Aufbruch aus dem Gewöhnlichen, dem Vertrauten; Aufbau und Eintritt in einen alternativen Sinnkomplex (Zeichen, Symbole, Farben, Klänge usw.), daraus abgeleitete Umwertungen; Rückkehr in die Welt – das Werk des Kunstwerkes.

Obwohl Levinas behauptet, dass ein Aspekt der Kunst ihre Ungebundenheit von der Welt im Allgemeinen ist, lehnt er eine Theorie der Kunst ab, die er als „Theorie der Transparenz“⁴⁵ bezeichnet und der zufolge das Kunstwerk ein Tor zu einem alternativen Universum öffnet, indem es sich unsichtbar macht. Levinas behauptet nicht, dass die alternative „Wirklichkeit“, die durch das Kunstwerk geschaffen wird, nur möglich ist, wenn man vergisst, dass das Kunstwerk ein Kunstwerk ist.⁴⁶ Sicherlich räumt die so genannte postmoderne Kunst, die in hohem Maße selbstbewusst und selbstreferentiell ist, mit einer solchen begrenzten Auffassung von Kunst auf. Die explizite Selbstreferenz, wie auch die implizite Kulturreferenz reicht vielmehr weit in die Kunstgeschichte zurück, wie jede Lektüre von Cervantes' *Don Quijote* unmissverständlich deutlich macht. So lehnt

42 Ebd.

43 Ebd., S. 70 [Kursivierung i.O.; anstatt ‚Zweck‘, was in Bezug auf Kant präziser ist, übersetzt Alwin Letzkus mit ‚Nützlichkeit‘; Anm. d. Ü.]

44 Ebd., S. 71.

45 Ebd., S. 72.

46 Friedrich Nietzsche stimmt in diesem Punkt mit Levinas überein, wenn er in *Die Geburt der Tragödie* (1872) die Analogie des Traums für die „apollinische“ oder „Bild“-Dimension der Kunst heranzieht: „[...] und vielleicht erinnert sich Mancher, gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermuthigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: ‚Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!‘ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart 2007, S. 21.

Levinas auch eine zweite, noch weniger plausible Theorie der Kunst ab, nämlich „die Lehre von dem geistigen Bild“,⁴⁷ nach der die Wahrnehmung des Kunstwerks aufgrund einer Miniaturversion desselben „Erscheinen“ im Kopf erfolgt, einer inneren Version unserer eigenen imaginativen Schematisierung. Levinas wirft beiden Theorien den Fehler vor, das Bild mit einem Symbol, einem Zeichen oder Wort zu verwechseln. Er fragt: „Wodurch unterscheidet sich das Bild vom Symbol oder vom Zeichen oder vom Wort?“⁴⁸ Das Bild, das Levinas im Sinn hat, wenn er von der Kunst als einem Imaginären spricht, ist keines, das wie bei der Kopie oder Repräsentation, als ein Symbol, ein Zeichen oder ein Wort über sich selbst hinausweisen würde. Ich habe dies oben angedeutet, als ich Levinas' Begriff des Bildes von dem Platons unterschied. Für Levinas ist das Bild vielmehr eine andere oder alternative „Wirklichkeit“, die zwar in Bezug auf das Wissen schattenhaft ist, aber dennoch eine eigene Wirklichkeit darstellt. „Das Bild, so kann man sagen“, schreibt Levinas, „ist die Allegorie des Seins. Das Sein ist das, was es ist, das, was sich in seiner Wahrheit offenbart, und zugleich ist es sich ähnlich, ist es sein eigenes Bild.“⁴⁹ Die Kunst wird also nicht nach dem Vorbild der Wissenschaft als deren schlechte oder verzerrte Version konzipiert, wie Platon dachte. Das Bild ist nicht ein fehlerhafter Index, ein Symbol, eine Idee oder ein Zeichen, das sich verirrt hat. Vielmehr hat und ist es seine eigene Art zu sein – die Art der „Verdunkelung“, oder wie man sagen könnte, der Allegorie ohne Übersetzung, des Rätsels ohne Lösung, gleich einer unmöglichen Geometrie, wie sie in einem Escher-Gemälde dargestellt ist (zweidimensionale „Illusionen“ – Alternativen, Verzauberungen – unübersetzbar in drei Dimensionen), die in ihren eigenen Bezügen ruht, gleichgültig gegenüber der Substantialität von Objekten und Dingen des Wissens. „Das Sinnliche – das ist das Sein, insofern es sich ähnlich ist, [...] einen Schatten wirft und dieses dunkle, nicht greifbare Wesen zum Vorschein bringt, dieses gespenstische Wesen, das in keinster Weise mit dem Wesen zu identifizieren ist, wie es sich in der Wahrheit offenbart.“⁵⁰ Kunst ist eine verzauberte Welt, auch wenn sie nicht mehr ist als eine Brillo-Box, denn die *Brillo-Box* als Kunstwerk ist radikal anders als die Brillo-Box aus dem Supermarkt, und gleichzeitig ist es die gleiche.⁵¹ Das Gleiche und das Andere, das Bild – das ist die „Magie“ der Kunst.

Levinas fordert uns auch auf, die Besonderheit der Kunst in Bezug auf die Zeit zu begreifen. Das Kunstwerk stellt seine eigene Zeitlichkeit her, die ein weiterer Faktor seiner Ablösung von der Welt im Allgemeinen ist. Wie ist das zu verstehen? Wie löst sich das Kunstwerk von der gewöhnlichen Zeitlichkeit ab? Ganz einfach: Im Gegensatz zur Dauer

47 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 72.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 74.

50 Ebd., S. 75.

51 Vgl. Arthur C. Danto: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996.

der gewöhnlichen Zeit, der Dauer der sich gegenseitig durchdringenden Dimensionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die Husserl als „innerzeitliches Bewusstsein“ bezeichnete und die er als einen kontinuierlichen Fluss von Eindrücken, Retentionen und Projektionen beschrieb, ist die Zeit des Kunstwerks der Augenblick, und noch spezifischer ist sie die Zeit des „aufgehobenen“ Augenblicks. Mit „Augenblick“ bezeichnet Levinas einen Moment, der bereits von der ekstatischen Dauer des zeitlichen Fließens losgelöst ist, einen Moment ohne Vergangenheit und ohne Zukunft, das, was man manchmal die „Scheingegenwart“ nennt. Aber im Fall der Kunst darf diese Augenblickshaftigkeit nicht mit der Scheingegenwart verwechselt werden, die ein Begriff und kein Phänomen ist, d.h. eine Idee, die sich aus bestimmten idealistischen Voraussetzungen in Bezug auf Sein und Nichtsein ableitet, gekoppelt mit dem Primat des gegenständlichen Bewusstseins, das durch das Ideal wahrheitswertiger Sätze und ihrer Konsistenz geregelt wird, dessen gegenständliche Bewusstsein, wie wir bereits angedeutet haben, durch eine Auslöschung der Zeit „nach dem Ereignis“ wirkt, indem es eine ‚Scheinewigkeit‘ schafft, wie wir es nennen können, eine Ewigkeit, die in einer strukturellen Amnesie von der Dauer losgelöst ist, d.h. abgetrennt von ihren eigenen realen Bedingungen. In diesem Zusammenhang dürfen wir nie vergessen, dass Levinas, anders als Platon, die Kunst nicht mit den Maßstäben eines solchen explanatorischen oder diskursiven Wissens misst oder beurteilt. Seine Darstellung ist in erster Linie phänomenologisch (und, wie wir noch sehen werden, letztlich ethisch gedacht). Anstelle dieser begrifflichen Konstruktionen, der ‚Scheingegenwart‘ oder der ‚Scheinewigkeit‘ bleibt der Augenblick bzw. der suspendierte Augenblick der Kunst Teil des zeitlichen Flusses der Dauer, aber eingefroren, wie eine Momentaufnahme. Er grenzt an eine Zukunft, die jedoch nie ankommt. Er befindet sich immer nur an der Schwelle, in der Schweben, am Rande, wie eine unbewegliche Statue der Bewegung. Man denke an die großartige Skulptur von Laokoon und seinen Söhnen, die in einem Moment des Kampfes gefangen sind, aber immer in diesem Moment stecken bleiben, sich niemals regen, weder die Tentakel des Seeungeheuers abwerfen noch ins Meer gezogen werden. Levinas nennt diese Zeit die „Zwischenzeit“, ein *nunc stans*, ein „Stillstand“ oder „Stillleben“. Es ist die Zeit aller Kunst, vielleicht am deutlichsten in der Malerei und der Bildhauerei: „Ewig wird die Zukunft, die sich in den gespannten Muskeln Laokoons ankündigt, nicht Gegenwart werden. Ewig wird das aufgehende Lächeln der Mona Lisa nicht zu einem wirklichen Lächeln aufblühen.“⁵² Ewig wird auch Don Quijote mit der Lanze in der Hand gegen Windmühlen ankämpfen, so wie Alice nie etwas anderes tun wird, als erst zu groß und dann zu klein zu werden. Die Zeit des Bildes, die Zwischenzeit, ist „Augenblick, der um das gebracht ist, was die Gegenwart in ihrem Wesen bestimmt, nämlich

52 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 77.

ihre Flüchtigkeit. [...] Eine Situation, in der die Gegenwart nichts übernehmen kann, nichts auf sich nehmen kann und deshalb ein unpersönlicher und anonymer Augenblick.“⁵³ Kunst ist also immer in gewisser Weise „klassisch“, abgeschlossen, ein „Stilleben“ oder tot.

Eine Sinfonie von Beethoven, ein Konzert von Mozart, anders bei jeder einzelnen Aufführung, sind doch immer gleich, dieselbe Partitur, keine einzige Note verändert. Ahab wird Moby Dick niemals töten, der ihn, seine Männer und sein Schiff immer vernichten wird. Und hier kommen wir wieder auf den Begriff des *Schicksals* zurück. Die Zeit der Kunst ist die Wiederholung, die Zeit des Verhängnisses, das Schicksal, herausgerissen aus dem zeitlichen Fluss der gelebten Welt, in der die Zukunft unbekannt und unvorhersehbar ist und in der für Levinas die größte Aufgabe der Menschheit darin besteht, nach Gerechtigkeit zu streben, immer in der Zukunft, immer anspruchsvoll. Ganz anders als eine Welt, die von der Gerechtigkeit angetrieben wird, ist die Welt des Schicksals in einer unendlichen und unbeweglichen Zwischenzeit gefangen, je nach der Kunstfertigkeit des Kunstwerks, in die die Kunst ihre Anhänger hineinzieht. Picassos berühmtes Gemälde *Guernica* – bezieht es sich wirklich auf eine Stadt in Spanien, auf einen Luftangriff, aber wo, in welcher Farbe, in welchen Linien? Ist es nicht eine eigene Welt? Hängt es nicht an einer Wand im Museo Reina Sofia im spanischen Madrid, ein Spektakel für zahlende Kunden, um es zu sehen, um es mitzuerleben, ohne die geringste Sorge um Spanien, um die Bombardierungen, das menschliche Leid? „Und auch hier“, schreibt Levinas, „drängt sich die Nähe von Kunst und Traum auf.“⁵⁴ Die Kunst ist nicht ohne Zeit, so wie die wahren Sätze der Wissenschaft in ihrer scheinbaren Ewigkeit, sondern „hat ihre eigene Zeit“, die in einem Moment feststeckt, der in seiner Immanenz von der Last eines Erbes und der herausfordernden Neuheit und den Anforderungen der Zukunft losgelöst ist – „die Erstarrung des Augenblicks inmitten der Dauer [...]“⁵⁵ Oder, wie Levinas in Kursivschrift schreibt: *Jedes Bild ist schon eine Karikatur.*⁵⁶ Der Finger, der zeigt, wird zum Thema – nicht das, worauf er zeigt.

Hier also, als Resultat seiner Phänomenologie, in Bezug auf die zeitliche Unbeweglichkeit des Kunstwerks, seine einmütige Aufhebung, dieses Stilleben, und nicht aufgrund des verstohlenen oder doktrinären Einflusses einer Theologie, ist es, dass Levinas an die biblischen Verbote gegen Bilder und Idolatrie erinnert. Sie dienen als Mahnung, ja als Warnung, dass die Kunst zwar Kunst ist, aber nicht das Leben, und dass das Leben auch keine Kunst ist, denn das Leben wird nicht als Vorhersehung gelebt, begrenzt durch das Schicksal, sondern als schwierige Freiheit, verantwortlich gegenüber und für andere. „In der Statue“, schreibt Levinas,

53 Ebd.

54 Ebd., S. 78.

55 Ebd., S. 80.

56 Ebd., S. 77.

„weiß die Materie um den Tod des Idols. Das Bilderverbot ist wahrhaftig das höchste Gebot des Monotheismus, einer Lehre, die das Schicksal – diese rückwärts gewandte Schöpfung und Offenbarung – überwindet.“⁵⁷ Das Judentum – und für Levinas, der sich gegen jeden religiösen Fundamentalismus wendet, bedeutet „Judentum“ sowohl die Lebenswelt der Juden als auch nicht weniger das Ideal der Menschlichkeit in ihrer edelsten Form – ist dem Leben verpflichtet, dem Wachstum, nicht nur dem biologischen Wachstum, sondern der moralischen Entwicklung, dem moralischen Fortschritt, dem Erwachsensein als Verantwortung, dem langen Exodus aus der Sklaverei in die Freiheit und Gerechtigkeit, die Thora als „Buch des Lebens“, mit der rechtmäßigen Zurückweisung von allen Idolen und der Idolatrie, von Zauberei und Zaubersprüchen, dem eleusinischen Mysterium, dem dionysischen Rausch, des *Ägyptischen Totenbuchs* und den Grabpyramiden, von Hähnen, die dem Asklepios geweiht sind, bis hin zum selbstgefälligen Quietismus des Seins-zum-Tode und der *Gelassenheit**, die vom Sein eingenommen ist.

Zweifellos gibt es, wie wir gleich sehen werden, einen legitimen und berechtigten Platz für die Kunst, aber die Kunst ist nicht König, auch wenn sie sich immer als Mächtetern-König aufspielt, immer nach Krone, Zepter und Königsmantel greift – so lautet die biblische Warnung, und Levinas enthüllt ihren guten Sinn. Eine Karikatur ist kein Gesicht, eine Figur ist keine Person, die ewige Wiederkehr des Gleichen, *amor fati*, sind keine reale Zeit, sie schließen die Neuheit und Alterität der anderen Person und der Gerechtigkeit aus, die die eigentliche Zukunft der Zukunft ist. Hier, nach einer Phänomenologie der Kunst, hier mit diesen Gegensätzen, beginnen wir uns, wenn auch noch negativ, auf das zweite wesentliche Merkmal der Kunst zuzubewegen: die Verbundenheit [*engagement*]. Kunst ist nicht real, nicht an der wissenschaftlichen Wahrheit bemessen. Kunst ist nicht menschlich, nicht an ethischer Verantwortung orientiert. Verbundenheit verstärkt diese beiden Negativa, vor allem das zweite, das ethische, denn so wie Levinas die Ethik nicht an Wissenschaft bemisst, so bemisst er auch nicht die Kunst. Kehren wir zur Ungebundenheit zurück, um zu sehen, inwiefern sie auch gebunden und insbesondere ethisch gebunden ist.

Wir haben gesehen, dass die Kunst die Realität mit einer schattenhaften, traumähnlichen Existenz überdeckt oder verdoppelt und dadurch eine mythische Welt hervorruft. „Der Mythos tritt an die Stelle des Geheimnisses“,⁵⁸ schreibt Levinas, wobei er zweifellos das „Geheimnis“ dieses Gegensatzes im Sinne des Unbekannten der Ontologie, der Wissenschaft und der Wahrheit sowie der noch radikaleren Alterität des Anderen denkt, dem man über die moralische Verantwortung hinweg begegnet, auf jeden Fall aber über die Horizonte der alltäglichen Welt des Seins, Tuns, Strebens

* [Mit * markierte Worte sind Deutsch i.O.; Anm. d. Ü.]

57 Ebd., S. 81.

58 Ebd., S. 82.

und der Besserung.⁵⁹ Zu einem solchen Kontrast fährt Levinas fort: „Die Welt, die vollendet werden will, wird durch die eigentliche Vollendung ihres Schattens ersetzt.“⁶⁰ Zukünftigkeit versus Stasis. „Der Mythos ist genau das: die Plastizität einer Geschichte.“⁶¹ Nicht die Geschichte, die sich in eine offene, unbestimmte Zukunft bewegt, sondern die Geschichte, die vom dramatischen Spektakel nicht zu unterscheiden ist, von Shakespeares Geschichten, vom historischen Drama, in dem Nietzsche zufolge bereits „jeder Name“.⁶² „[D]as Schicksal findet im Leben keinen Platz.“⁶³ „Die Figuren des Romans sind nichts anderes als eingesperrte Wesen, Gefangene.“⁶⁴ Solche Behauptungen, solche phänomenologisch aufgedeckten Einsichten, dürfen nicht mit einer feindseligen Haltung gegenüber der Literatur verwechselt werden. Phänomenologische Distinktionen sind nicht gleichbedeutend mit ontologischen oder realistischen Unterscheidungen. Der phänomenologische Fragesteller, der auf das Sein des Kunstwerks achtet, wird es nicht mit einer Wahrheit der Wissenschaft oder dem Wesen, das die wissenschaftliche Wahrheit erklären soll, verwechseln. Die Wissenschaft ist nicht das Maß der Kunst. Kunst ist nicht Wissenschaft. Kunst funktioniert auch nicht nach den strengen Regeln der Ethik. Kunst ist nicht Ethik. Diese Unterscheidungen müssen getroffen werden, wenn wir Kunst, Wissenschaft und Ethik schätzen wollen. Aber auch die Kunst findet in ‚derselben Welt‘ statt wie Wissenschaft und Ethik. Wir können nicht ohne weiteres den Sinn oder die Sinne ihrer Überschneidung bestimmen, aber wir können auch nicht blindlings für die Kunst – oder für Wissenschaft oder Ethik – eine absolute Ungebundenheit behaupten. Bei der Klärung und Unterscheidung von Kunst als Kunst, bei der Suche nach dem, was irreduzibel Kunst ist, nach dem Sein der Kunst, die nicht Wissenschaft oder Ethik ist, ist Levinas’ Sichtweise nicht engstirnig, abweisend oder feindselig. Ganz im Gegenteil, er hat sich mühevoll und mit großer Disziplin und Bescheidenheit an der *epoché*, der Reduktion der Phänomenologie abgearbeitet, um den unverwechselbaren Charakter der Kunst, ihr „Sein“ zu bestimmen.

59 In *Die Zeit und der Andere*, einer Reihe von Vorlesungen, die im Jahr vor der Veröffentlichung von »Die Wirklichkeit und ihr Schatten« gehalten wurden, schreibt Levinas, nach der Verknüpfung von Tod und Mysterium, in Abgrenzung zu Heideggers Vorstellung vom Sein-zum-Tode als Selbstenthüllung des Seins: „[...] das Verhältnis zum anderen ist ein Verhältnis zu einem Geheimnis.“ Emmanuel Levinas: *Die Zeit und der Andere*, Hamburg 1984, S. 48.

60 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 82.

61 Ebd., S. 79.

62 [Nach Rücksprache mit Richard A. Cohen bezieht dieser sich hier auf Nietzsches letzten Brief an Professor Jacob Burckhardt in Basel am 6. Januar 1889: „Was unangenehm ist und meiner Bescheidenheit zusetzt, ist, daß im Grunde jeder Name in der Geschichte ich bin [...].“ Ob Nietzsche hier auf den Bibelvers Phil 2,9 anspielt bleibt Spekulation: „Darum hat ihn Gott über alle erhöht / und ihm den Namen verliehen, / der größer ist als alle Namen [...].“ Anm. d. Ü.]

63 Ebd., S. 78.

64 Ebd., S. 79.

Man kann sagen, was man will, man kann fühlen, was man muss, aber es bleibt dabei, dass die Kunst in Bezug auf die wissenschaftliche Intelligibilität ein Schatten, ein Bild und eine Karikatur ist. Und in Bezug auf die Ethik ist die Kunst unverantwortlich. Sicherlich ist es wichtig, Kunst nicht mit Wissenschaft zu verwechseln. Aber noch wichtiger ist es, Kunst nicht mit Ethik zu verwechseln. In dem, was ich die Welt im Allgemeinen [*larger world*] nenne, hat man die moralische Verpflichtung, ein ertrinkendes Kind zu retten, jemanden zu schützen, der von Gewalt bedroht ist, jemanden zu ernähren, der hungert. Das sind ethische Verpflichtungen, ethische Verantwortlichkeiten. Dies sind keineswegs dieselben Anforderungen wie das, was bei der Lektüre von Melvilles *Moby Dick* geschieht, wenn der kleine Pip auf dem Schiff vermisst wird oder wenn man im Theater bei der Aufführung von Shakespeares *Romeo and Juliet* sieht, wie Mercutio erdolcht wird. Der Roman, das Theaterstück, das Gemälde, die Skulptur sind trotz ihrer künstlerischen Wirklichkeit nicht ‚wirklich‘ in dem Sinne, dass sie uns eine unmittelbare moralische Verpflichtung oder Verantwortlichkeit auferlegen. Sie können moralische Gefühle nahebringen, sie können Bewunderung auslösen oder inspirieren, aber die sitzenden Tätigkeiten des Lesens von Büchern oder des Betrachtens von Theatern sind nicht von sich aus gleichwertig mit solchen moralischen Aktivitäten, über die man liest oder die man sehen kann. Die Kunst selbst anerkennt diesen Unterschied, wenn Tybalt, nachdem er Mercutio erstochen hat, seine Kohorte – die dargestellten Freunde auf der Bühne – glaubt, er spiele nur, während wir im Publikum ‚wissen‘, dass Mercutio ‚in der Tat‘ tödlich verwundet wurde und nicht spielt, aber tatsächlich, um die ganze Wahrheit zu sagen und zu erklären, warum wir im Publikum trotz dieser Verwundung weiterhin selbstgefällig in Komplizenschaft auf unseren Plätzen sitzen, wissen wir als Zuschauende, dass sie alle, Tybalt, Mercutio, ihre Freunde, jeder und alles, was auf der Bühne geschehen ist, in einem Stück von Shakespeare spielen! Oder nehmen wir eine Szene (die die Geschichte aus *Don Quijote* aktualisiert, in der der fahrende Ritter das Puppentheater von Meister Pedro in Stücke schlägt) aus dem Film *Das Piano*, der im Neuseeland des 19. Jahrhunderts ‚spielt‘: Die Ureinwohner sehen zum ersten Mal in ihrem Leben eine Theateraufführung, die von den Kolonialisten inszeniert wird; als sich im Stück ein Mord anbahnt, stürmen sie auf die Bühne, um ihn zu verhindern und ruinieren natürlich damit das Stück – die verblüfften und dann belustigten Kolonialisten wussten natürlich, dass die Szene eine Inszenierung war, eine Spielhandlung, ein Schauspiel, ein ‚make believe‘, nicht real, so wie wir, die wir im Kino sitzen und einen Film sehen oder ihn zu Hause streamen. Für Levinas ist Kunst ein Bild, eine Schattenwelt, ihre menschlichen Gesichter sind Karikaturen ... das kann nicht das letzte Wort über die Kunst sein, denn die Kunst ist nicht nur vom Leben losgelöst, in ihrer eigenen künstlichen Welt angesiedelt, sondern immer auch und wesentlich in die allgemeine Welt eingebunden und Teil von ihr. Gerade weil der Mord

in der wirklichen Welt so schrecklich ist, berührt er uns so stark im Imaginären, wo wir manipuliert werden können, wo man uns an der Nase herumführen kann. Natürlich gibt es Dinge, die wir in der Kunst ertragen können, die wir in der realen Welt niemals zulassen würden. Und auch Dinge, deren Wunderlichkeit unsere Lebenserfahrung übersteigt.

D) VERBUNDENHEIT: KUNSTKRITIK UND PHILOSOPHISCHE AUSLEGUNG

Auch wenn Kunst im Vergleich zur wissenschaftlichen Welterkenntnis eine Scheinwelt bildet, bedeutet dies nicht, dass sie keine Wahrheiten offenbart oder offenbaren kann. Auch wenn Kunst im Vergleich zur zwingenden Anforderung moralischer Verpflichtungen unverantwortlich bleibt, bedeutet dies nicht, dass es ihr an moralischen Lehren oder Erhebungen mangelt. Der Besuch eines Theaters, die Lektüre von Büchern, das Tanzen von Rumba, das Schlendern durch ein Museum, das Hören eines Konzerts – all das ist weit entfernt von der Strenge der Objektivität und den Erfordernissen der Pflicht: Darin besteht das Wesen der Ungebundenheit von Kunst und ihrer Verzauberung. Dennoch bleiben all diese Aktivitäten Teil der Welt, wie weltfremd sie auch sein mögen. Sie sind, sagen wir, Dinge, die es wert sind, getan zu werden. Sie sind nicht einfach Verzauberungen, die irgendwie von allem anderen abgeschottet sind, sondern Verzauberungen, deren Glanz auf alles ausstrahlt, was wir tun und denken. Das soll nicht heißen, dass das Gute und Wahre auch schön sei, wie es die Antike gedacht haben mag und wie schöne Seelen es sich wünschen würden. Vielmehr soll das heißen, dass das Gute und Wahre in derselben umfassenden Welt vorkommt wie das Schöne, und wir sind dieselben Personen, die die Wahrheit suchen, anderen helfen und sich bezaubern lassen. „Das Menschenwesen ist nicht bloß ‚In-der-Welt-sein‘“, schreibt Levinas, „sondern auch *Zum-Buch-Sein** [...], eine für unser Dasein ebenso entscheidende Umwelt wie Straßen, Häuser und Kleidung.“⁶⁵ Oder: „Der unterbrochene Diskurs, der seine eigenen Unterbrechungen noch einmal einholt – genau das ist das Buch. Doch haben Bücher ihre Bestimmung, sie gehören zu einer Welt, die sie nicht umfassen, sondern die sie anerkennen, indem sie geschrieben und gedruckt werden und indem sie sich Vorworte geben und vorausgehen lassen. Sie werden unterbrochen, berufen sich auf andere Bücher und lassen sich schließlich interpretieren in einem Sagen, das sich vom Gesagten unterscheidet.“⁶⁶ Zweifellos schafft das Buch seine eigene Welt, und je großartiger das Buch ist, desto verführerischer ist diese Welt, aber Bücher

65 Emmanuel Levinas: »Philosophie, Gerechtigkeit und Liebe«, in: ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 139.

66 Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011, S. 369–370.

und das Lesen von Büchern spielen sich in einer umfassenderen Welt ab, sind Welten in einer Welt (eine Welt, die auch ihre verschiedenen Welten hat, kulturelle, wirtschaftliche, politische, soziale und so weiter). Mit anderen Worten: Kunstwerke schaffen und verführen zu einer Welt, die von Wissenschaft und Ethik unabhängig, aber nicht absolut unabhängig ist. Solch eine Welt, die Welt des Kunstwerks – Unterwelt, surreale Welt – ist nicht die erste oder letzte Welt, erst recht nicht die einzige Welt, und vor allem nicht die wertvollste im Sinne der moralisch besten.

Die Ethik, die moralischen Verpflichtungen, das Streben nach Gerechtigkeit sind höhere, wichtigere, größere Anforderungen. „So betrachtet“, schreibt Levinas, „ist also der Wert des Schönen relativ. Es gibt etwas am künstlerischen Genuss, das schäbig, egoistisch und auch feige ist. Es gibt Zeiten, in denen man sich dafür schämen kann, gleich als würde man inmitten der grassierenden Pest ein großes Gelage veranstalten.“⁶⁷ Diese Behauptung mag den Ästheten ärgern, aber moralische Behauptungen sind immer lästig, immer störend, unterbrechend, für jeden und zu jeder Zeit, warum also nicht auch für den Ästheten? Sind wir trotz dieser Lästigkeit wirklich bereit zu fiedeln, während Rom brennt? Ist Kunst, so wertvoll sie auch sein mag, wirklich von höchstem Wert und übertrumpft alles andere? So bezaubernd ihre Welt auch sein mag, ist sie wirklich die einzige oder die beste Welt? Manche von uns erinnern sich vielleicht an die Szene aus dem Film *Schindlers Liste* (eine ähnliche Szene findet sich in den meisten Holocaust-Filmen), in der ein Nazi-SS-Soldat auf einem Flügel spielt, einfühlsam das herrliche Präludium von Bachs *Englischer Suite Nr. 2* spielt, es ist bezaubernd und er sieht gut aus – aber der Flügel steht in einer verlassenen, verwüsteten Wohnung im jüdischen Ghetto, der klavierspielende Soldat macht eine Pause vom Zusammentreiben und Erschießen hilfloser Juden, vom Abtransport in ein Konzentrationslager zur Ermordung. Ist das Spielen schön? Ja, in gewissem Sinne. Ist es auch schrecklich, sogar noch schrecklicher als schön? Sicherlich, in einem moralischen Sinne. Hoffen wir, dass unser moralisches Empfinden nicht ein so extremes Beispiel braucht, um aus seinem ästhetischen Schlummer geweckt zu werden. Die Lektion lautet, dass es größere Erfordernisse, dringendere Verpflichtungen gibt als das Vergnügen an der verführerischen Abgehobenheit der Kunst. Die Kunst in einen größeren Kontext zu stellen, der die Kunstgeschichte selbst und im weiteren Sinne die umfassendere Welt der Gesellschaft und der moralischen Verpflichtungen einschließt, das ist die zweite wesentliche Dimension der Kunst, die Levinas „Kritik“ nennt. Es ist nichts grundsätzlich Beschämendes daran, in einem Chor zu singen, ein Buch zu lesen oder Eiskunstlauf zu betreiben – das sind in der Tat angenehme Vergnügungen; es gibt aber auch und dennoch, wie Levinas uns ungerührt in Erinnerung ruft, größere, dringendere Prioritäten. Kunst der Verantwortung

67 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 82.

vorzuziehen, die Hilfe für den anderen um einer Karikatur, eines Porträts oder einer Büste willen zu verweigern, ist in der Tat unverantwortlich und beschämend.

Wesentlich für die Kunst ist also, um es noch einmal zu sagen, ein anderer Aspekt als ihre Losgelöstheit, ihre Immanenz, nämlich ihre Bezogenheit erstens auf die Kunstgeschichte, eine Bezogenheit, die stets von den Kritikerinnen hervorgehoben wird, und zweitens, aber gewiss nicht weniger, und in einem ethischen Sinne sogar wichtiger, auf die Welt im Ganzen, der sozioökonomisch-politischen Welt, die von den Imperativen der moralischen Verpflichtung und des Kampfes um Gerechtigkeit durchdrungen ist, eine Bezogenheit, die von Bürgerinnen, Intellektuellen und Philosophinnen durch ihre Kritik im weiteren Sinne hervorgehoben wird, wie sie zum Beispiel von der Frankfurter Schule ausgearbeitet wurde. Kunst eröffnet eine Dimension des Ausweichens, der Flucht, ja, in die Rhythmen, Lichter und Farben, die Klänge und Spektakel, die ‚Spezialeffekte‘ der Filme, ihrer eigenen Verrücktheiten, einschließlich eines Disneylands, all das, was Levinas ‚Bild‘ und ‚Mythos‘ nennt. Kritik ist jene Dimension der Kunst, die sie vor ihren eigenen Ausflüchten bewahrt, die die Menschen daran erinnert, nicht unmenschlich, böse, ungerecht zu sein, die sogar Kunstliebhaber daran erinnert, dass es höhere Lieben, höhere Ansprüche gibt. Das heißt nicht, dass die Kunst bewusst didaktisch sein muss, sich etwa „Ethikräten“ unterwerfen oder Doktrinen wie dem „sozialistischen Realismus“ entsprechen muss. Aber sie erkennt an, dass ihre innere Logik solche Überlegungen nicht außer Kraft setzt, dass man nicht für Kunst oder mit Kunst morden kann. In der Tat weist die Kritik auf das didaktische Element hin, das in jeder Kunst enthalten ist, trotz ihrer Geschlossenheit. Es gibt keine Sprache der Kunst, die nicht in die Sprache, die wir alle sprechen, übersetzbar ist, keine Semantik des Kunstwerks, die nicht kommunizierbar wäre. Kunst, die zur Ablösung, zur Schließung, zur Trennung, zur Unabhängigkeit neigt, ist trotz alledem immer ein Teil der allgemeinen Welt, der Welt der Kunstgeschichte, der Welt der Wissenschaft und der Ethik, der umfassenderen gelebten Welt, in der wir uns alle befinden und miteinander kommunizieren. Kunst kann sich daher ihrer Verantwortung nicht entziehen, sie kann sich der Kritik nicht entziehen – im Gegenteil, sie ruft diese Kritik als Teil ihres Lebensnervs hervor.

Um es anders zu sagen: Kritik ist kein Zusatz zur Kunst, kein Bonus oder Luxus von Literaten und Intellektuellen. Vielmehr schließt Kunst unausweichlich und wesentlich die Kritik mit ein, ist, als eine ihrer irreduziblen Dimensionen, in Welten jenseits ihrer eigenen engagiert. Kunst, das Kunstwerk und die Kunstwelt sind Teil derselben umfassenden und vielschichtigen Welt, in der wir uns alle befinden. Wie fantasiereich und hinreißend die Geschichten und Mythen, die Rhythmen und Dramen auch sein mögen, sie sind immer mehr oder weniger an die Welt im Allgemeinen gebunden, aus der sie ihren Stoff – ihre Materie, Erzählungen, Figuren,

Sprache, Zeit etc. – herausschält. Aristoteles sagte, dass erfundene Geschichten, um glaubwürdig zu sein, um Zuhörerinnen, Zuschauer, Leserinnen anzuziehen, „wahrscheinlich“ sein müssen. Wie alles andere kann auch Kunst letztlich nicht von der einen Welt, in der wir leben, losgelöst werden, wie sehr sie auch unabhängig ist. Abgesehen davon, wie abstrakt, ungegenständlich, ätherisch oder rein konzeptionell sie auch sein mag, erzählt uns Kunst immer und unweigerlich etwas über uns selbst, über unser alltägliches Selbst und unsere Beziehungen, zeigt uns unsere besseren und schlechteren Seiten, die Komik und Tragik des Lebens, indem sie uns bestätigt, schockiert, befremdet, erschüttert, entleert, spiegelt, bereichert, zeigt oder wie auch immer sie das Gewöhnliche durchsticht. Kunst gelingt oder scheitert nicht an moralischen oder realistischen Kriterien; sie gelingt oder scheitert an der Tiefe und Bandbreite ihrer Welt, an ihrer Verführung, sei es durch die verdichteten Herausforderungen der griechischen Tragödie, bei Shakespeare oder Beethoven, sei es durch die verspielten Fantasien und exquisiten Arien der italienischen Oper, sei es durch den Minimalismus der Shakuhachi-Flöte, bei Samuel Beckett oder durch Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat*.

Es geht nicht darum, dass Kunst ausgesprochen didaktisch sein muss, wie wir es etwa mit Goyas Zeichnungen von *Die Schrecken des Krieges* (*Los Desastres de la Guerra*) oder Picassos *Guernica* assoziieren, die die Gräueltaten des Krieges, als Protest dagegen, grafisch zur Darstellung bringen. Angesichts solcher Erscheinungen können wir sicherlich über die Wahl der Farben, Linien, der Textur, Leinwand, Radierung, formalen Gestaltungsmerkmale und anderer „ästhetischer“ Qualitäten diskutieren, doch appellieren solche Bilder sicherlich nicht weniger an die moralische Sensibilität der Betrachter, die ebenso über unnötige Gewalt, Massaker, das Sterben junger Menschen und Ungerechtigkeit entsetzt sind, indem sie sie dazu bringen, diese Schrecken zu fühlen, nachzuempfinden, zurückzuschrecken und auf ihre eigene Weise zu ihrer Verhinderung beizutragen. Diese ästhetischen Wirkungen hervorzuheben, um ihren Platz im gleichen Maße in der Kunstgeschichte zu finden wie in unserer gemeinsamen Welt, das ist die Rolle der Kunstkritikerin bzw. des philosophischen Kritikers. Keine Kunst besteht ohne eine solche Kritik, auch wenn diese bei dem einen oder anderen noch nicht explizit gemacht oder abgewogen wurde. In Ergänzung zu ihrer zentripetalen Dimension, ihrer Tendenz zur Selbstverschließung, bildet die Kritik die zentrifugale Dimension von Kunst, die sie in der Welt, die wir alle teilen, verankert hält und so ihre und unsere Menschlichkeit bewahrt.

Gemälde, Theater, Romane, das Kunstwerk als solches, unabhängig von der bewussten didaktischen Intention eines Künstlers, konstituieren sich bereits in und als Hermeneutik einer Verbundenheit, einer „Kritik“, die Levinas in zwei Arten unterscheidet: Kunstkritik und philosophische Kritik oder Auslegung. Für die erste, die Kunstkritik, wird die Kunst wegen ihrer ästhetischen Eigenschaften geschätzt, z.B. aufgrund der Farben eines

Gemäldes, der Textur des Öls oder der Gipsschicht, des Designs, aber auch wegen ihrer Stellung innerhalb der Kunstgeschichte, den Anspielungen eines Gemäldes, eines Romans oder einer Sinfonie, ihrer übergreifenden Stilepoche oder Schule (Barock, Rokoko, Impressionismus, Bloomsbury), die viele Kunstwerke in verschiedenen Medien und schließlich innerhalb einer Epoche vereint: antik, mittelalterlich, modern, zeitgenössisch, und innerhalb einer Geografie: niederländisch, französisch, europäisch, westlich, chinesisches, japanisch, asiatisch und so weiter. Mit solchen Kategorien und den neuen, die sie erfinden, bringen Kunstkritiker sozusagen die Intertextualität der gesamten Kunst zum Vorschein, nicht die Welt dieses oder jenes Kunstwerks, sondern die Welt der Kunst insgesamt, die sie alle umfasst. Und diese Arbeit der Kritik erstreckt sich natürlich auch auf die philosophische Kritik und Auslegung, die diese verschiedenen Kunstwelten in den noch größeren Kontext der sozialen, politischen, militärischen, wirtschaftlichen, familiären und religiösen Welten stellt, an denen sie teilhaben und deren Einfluss sie mehr oder weniger widerspiegeln oder verfälschen. Kunstkritik und philosophische Kritik stehen gemeinsam für die Gebundenheit der Kunst in allen Hinsichten und der Bedeutsamkeit der Welt im Allgemeinen, über die Zeit, den Raum und die vielfältigen Bedeutungen hinweg. Wenn wir uns die zentripetale, sich selbst einschließende Tendenz des Kunstwerks als eine Bewegung der Endlichkeit vorstellen, als eine differenzielle Wechselbeziehung von allem, was im Kunstwerk enthalten ist, mit allem anderen im Kunstwerk, das ein geschlossenes System bildet, können wir uns die zentrifugale Bewegung der Kunstkritik und der philosophischen Kritik als unendlich vorstellen, die die vermeintlich geschlossene Welt des Kunstwerks für die unendliche Welt des Sinns in einer sich beständig entfaltenden Welt der Menschheit und ihrer Umwelt öffnet. Kritik, schreibt Levinas, „[versucht] das unmenschliche Werk des Künstlers in die menschliche Welt zu integrieren [...]. Die Kritik entreißt ihn schon dadurch seiner Unverantwortlichkeit, dass sie seine Technik zum Thema macht. Sie behandelt den Künstler wie jemanden, der arbeitet. Allein indem sie die Einflüsse untersucht, denen er ausgesetzt ist, bindet sie diesen abgehobenen und stolzen Menschen an die reale Geschichte zurück.“⁶⁸ Im Verhältnis zu der noch größeren, ja unendlichen Welt der philosophischen Kritik ist Kunstkritik mit ihrem besonderen Fokus auf die Kunst für Levinas jedoch „noch bei den Präliminarien stehen geblieben“. Sie ist vorläufig in Bezug auf die noch umfassendere Kontextualisierung, die von philosophischer Kritik geleistet wird, für die Bindung an vergangene und gegenwärtige Unendlichkeiten, die auch und nicht weniger integraler Bestandteil des Kunstwerks sind und nicht weniger von diesem eingefordert werden.

68 Ebd., S. 83.

Dass die philosophische Kritik in bestimmten Kunstwerken die Gestalt ganzer Philosophien gefunden hat, ist allgemein bekannt. Erinnern wir uns nur an Rousseau über Molière, Hegel über *Antigone*, Kierkegaards *Don Giovanni*, Freuds *Ödipus* oder Ortegas *Don Quijote*. Heidegger fand in Kunstwerken, vor allem aber in der Dichtung, Ausprägungen der „ontologischen Differenz“, wie sie seinem eigenen Denken zugrunde lag. Levinas findet bei verschiedenen Schriftstellern, insbesondere bei Shakespeare, Dostojewski und Wassili Grossman treffende Beschreibungen für Elemente seines eigenen Denkens, vor allem bei den beiden letztgenannten für die direkte und bloße moralische Verantwortung, die ein Mensch für einen anderen übernehmen kann. Jean-Luc Marion, ein Schüler von Levinas, der die Kunst in einem religiösen Kontext denkt, stellt das in sich selbst verschlossene Kunstwerk, eingefasst in seine opake Loslösung, das er als „Idol“ bezeichnet, der „Ikone“ gegenüber, die sich der umfassenderen Welt der Ethik und der spirituellen Inspiration hingibt. „Im Idol“, schreibt Marion, „macht sich der Blick des Menschen in seinem Spiegel fest, in der Ikone verliert sich der Blick im unsichtbaren Blick, der ihn sichtbar anschaut.“⁶⁹ Was auch immer dieser Blick für Marion sein mag, für Levinas entspricht er eindeutig der Alterität des anderen Menschen, der von Anfang an als moralische Forderung, als Verpflichtung, als Erweckung von Verantwortung begegnet.

Levinas sucht uns daran zu erinnern, dass Kunst beide Dimensionen beinhaltet, die ungebundene und die gebundene, und zwar weder die eine noch die andere für sich genommen, sondern immer beide zusammen, ineinander verwoben, sozusagen ebenso konkav wie konvex. Wäre Kunst eine reine Ungebundenheit, indem es ihr gelänge, eine eigenständige Welt zu totalisieren, würde sie in der Tat zur Idolatrie werden, in sich selbst versunken und gleichgültig gegenüber den wirklichen Leiden der anderen. Sie wäre unverantwortlich geworden, „schäbig, egoistisch und auch feige.“⁷⁰ Wäre sie jedoch reine Gebundenheit, die sich der Unendlichkeit der anderen widmet, würde sie die Ethik durch ihre entkörperlichte Geistigkeit übertreffen, sich in ein Zeremoniell verwandeln und sich auch von der Ethik, von der realen Verantwortung abwenden. Schließlich gibt man dem anderen keine Nahrung, man gibt ihm eine Mahlzeit. Der andere isst nicht einfach, er speist. Eine Interpretation der Kunst, die ihre Verbundenheit, ihre Verantwortung unterdrücken würde, widerspräche sich eigentlich selbst, da sie sich konkret auf die Intelligibilität stützt, deren Quelle das ‚Von Angesicht zu Angesicht‘ und die Forderung nach einem Wissen

69 Jean-Luc Marion: *Gott ohne Sein*, Paderborn et al. 32014, S. 41. Auch Eaglestone bezieht sich auf diese Seiten bei Marion: „In *God Without Being* Marion contrasts the idol and the icon: in Levinas's terms, the idol is the material art work, the ‚plaything‘ (vgl. Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 200), whereas the icon is the face of the other, the divine other.“ Vgl. Eaglestone: *Ethical Criticism*, a.a.O., S. 118.

70 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 82.

ist, das der Kommunikation dient; sie wäre nicht einmal in der Lage, eine Ästhetik ohne Selbstbetrug zu gewährleisten. Kunst ist Teil des Gewebes des Lebens, ob man es mag oder nicht. Genauso wenig wie das Leben ohne Kunstfertigkeit, ohne trockene Knochen, ohne Geist karg bliebe. Alle Dimensionen des Lebens enthalten eine ästhetische Dimension. Sogar die Politik, wie zum Beispiel Walter Benjamin in seinem Artikel *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner mechanischen Reproduzierbarkeit* von 1936 argumentiert, in dem er die übermäßige Rolle der Ästhetik im Faschismus aufdeckt – z.B. das Zeremoniell, das sich heute in Nordkorea in Massenmärschen und Paraden, durch dröhnende patriotische Musik, durch Uniformen und Abzeichen manifestiert, um von der Gewalt und dem Leid einer Politik ohne Gewissen abzulenken.⁷¹

Beide Formen der Kritik, die künstlerische und die philosophische, sind in der Kunst implizit, für sie wesentlich und können mehr oder weniger explizit gemacht werden. Ohne eine solche Kritik wäre Kunst keine Kunst; so wäre beispielsweise Andy Warhols *Brillo Box* ohne Kunstkritik nicht von der Brillo Box im Supermarkt zu unterscheiden.⁷² Bessere Kunstkritiker, Spezialisten, die in der Kunstgeschichte bewandert sind und die neuesten Interpretationen, Exegesen und Kritiken kennen, können ein Kunstwerk präziser und sicherer in seiner eigenen ästhetischen Geschichte verorten, seine Betrachterinnen, Leser oder Zuhörerinnen über Vorgänger und Alternativen informieren und uns umfassender über die ästhetischen Entscheidungen und Neuerungen aufklären, die es aufweist. Ähnlich verhält es sich mit der philosophischen Kritik: Je breiter die Perspektive, je tiefer die Weltanschauung, je umfassender das Wissen und die Inspiration des Philosophen, oder sagen wir einfach des intelligenten, informierten, tiefgründigen Menschen, desto mehr können wir über ein Kunstwerk in seiner Beziehung zur Welt im Allgemeinen, deren Teil es ist, lernen. Platon oder Hegel, Schopenhauer oder Nietzsche über Kunst zu lesen heißt, etwas über das Leben zu erfahren. Jede Kunst beinhaltet immer Kritik, Interpretation, Intertextualität und Zwischenmenschlichkeit: Kunst ist Teil des Lebens. Jedes Theaterstück, jeder Roman, jedes Gemälde steht in irgendeiner Beziehung zu jedem anderen Theaterstück, jedem anderen Roman und jedem anderen Gemälde, ebenso wie es in Beziehung zu allen menschlichen Bemühungen und geistigen Beiträgen steht, zur gesamten menschlichen Geschichte, ja zum Universum in seiner Entfaltung.

71 Vgl., Walter Benjamin: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 471–508. »Der Faschismus läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus. [...] Alle Bemühungen um die Ästhetisierung der Politik gipfeln in einem Punkt. Dieser eine Punkt ist der Krieg.« Ebd., S. 506 [Kursivierung i. O.].

72 Vgl. Arthur C. Dantos mittlerweile klassisch gewordenen Essay über Andy Warhols *Brillo-Boxen*: »The End of Art«, in: Berel Lang, Arthur C. Danto (Hg.): *The Death of Art*, New York 1984, S. 5–35, als Beispiel für beide Arten von Kritik in einer – Kunstkritik und philosophische Kritik.

Dass Levinas uns auffordert, diese umfassendere Welt innerhalb der Welt des Kunstwerks anzuerkennen, spiegelt keine Feindseligkeit gegenüber der Kunst, sondern im Gegenteil die Anerkennung ihres wesentlichen Charakters als Kunst und nicht als Idol, Totalität oder als ein Absolutes ohne Ausgang. Die Beziehung von Kunst zu Wissenschaft und Ethik anzuerkennen und sie deutlich zu machen, bedeutet nicht, die Kunst abzuwerten, sondern sie umfassender zu schätzen. Kunst ist beides, ungebunden und gebunden, Zauberei und Nüchternheit, Verzauberung und Aufklärung, und um ein größeres Bewusstsein für beide Dimensionen zu erlangen bedarf es einer umso engeren Beziehung zum eigentlichen Werk des Kunstwerks. „Die philosophische Auslegung“, schreibt Levinas, „hat den Abstand, der den Mythos vom realen Sein trennt, zu vermessen.“⁷³

Zweifelloso liegt für Levinas, der den Szientismus gleichwie den Ästhetizismus ablehnt, die ultimative Bedeutsamkeit dessen, was ich „die umfassendere Welt“ genannt habe, im Ethischen. Die Quelle aller Intelligibilität ergibt sich aus dem Vorrang des anderen vor uns selbst, aus der Verantwortlichkeit, das Leiden anderer zu lindern. Das ist die These von Levinas, der Kern seines gesamten Denkens, auch seines Denkens über Kunst. Der Sinn der Welt, ihre Bedeutung, kommt weder aus den im Nichts taumelnden Atomen noch aus der eskapistischen Vergessenheit im dionysischen Mythos. Levinas' Gedanken zur Kritik erinnern an Trotzki's Gedanken aus seinem Buch *Literatur und Revolution* von 1924: „[W]enn aber die Individualität des Dichters – und nur diese – sich in seinem Schaffen offenbart, wozu dann eine Interpretation der Kunst? Wozu brauchen wir dann, sagen wir, eine Literaturkritik?“ „Dadurch bringt die Kritik“, so fährt er fort, „den Künstler dem [...] Leser näher [...]“⁷⁴ Die Kritik distanziert uns nicht vom Kunstwerk, sondern sie bringt es uns näher, näher an unsere Welt, an die menschliche Solidarität. Kritik bringt das Kunstwerk näher an die gemeinsame Menschlichkeit heran, in der das Kunstwerk wohnt, als Teil von Kunstgeschichte und als Teil einer Menschlichkeit, die quer durch die der Ethik eigene anspruchsvolle Transzendenz entsteht. Ein letztes Zitat von Trotzki: „Es versteht sich“, so setzt er fort, „daß das soziale Kriterium die formale Kritik nicht ausschließt, sondern mit ihr Hand in Hand geht, d.h. also mit dem technischen Kriterium der Meisterschaft [...]“⁷⁵ Mit anderen Worten, die Kunstkritik oder das, was Trotzki hier „formale Kritik“ nennt, ist eine „Spezialität“, eine spezifische kulturelle Disziplin, aber sie ist dennoch nie von dem getrennt, was Levinas philosophische Kritik nennt, in Sorge um das, was Trotzki in diesem Zitat „das soziale Kriterium“ nennt. Indem das Kunstwerk uns in seine Welt hineinzieht, macht es uns auch

73 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 83.

74 Leo Trotzki: *Literatur und Revolution*, Essen 1994, S. 70.

75 Ebd., S. 71.

unsere geteilte Welt bewusst und rückt sie in eine neue Perspektive – es macht „das Vertraute unvertraut“, wie Viktor Shklovsky es ausdrückte.⁷⁶

Abschließend sollte klar sein, dass Levinas der Kunst (oder auch der Wissenschaft) weder feindlich gesinnt ist noch sie missversteht, sondern Kunst bzw. eine Kunsttheorie, die Totalität beansprucht, ablehnt. Mit einem Wort, er wendet sich gegen den Ästhetizismus (wie er sich gegen den Szientismus als Wissenschaftstheorie wendet). Indem er die Exzesse des Letzteren abmildert, erkennt Levinas die Kritik als ein wesentliches Element der Kunst an. „Die Aufgabe der Kritik bleibt grundlegend“,⁷⁷ betont Levinas, nicht gegen die Kunst oder gegen das Wissen, sondern gerade gegen ihre Tendenzen zur Selbstüberschätzung, ihrer Hybris. Sie geschieht somit um Willen einer besseren Einschätzung der Beiträge und der Grenzen von Wissen und Kunst, die ohne Kritik sich selbst überlassen, unmenschlich, monströs werden würden. Um ethisch zu leben und ethisch zu sein, braucht es Wissen und Kunst, denn beide bilden einen integralen Bestandteil von Moral und Gerechtigkeit. Man benötigt Wissen, um eine gerechte Welt zu schaffen. Es bedarf der Kunst, um das Leiden anderer zu lindern. Kunst ist in der Tat eine der Annehmlichkeiten des Lebens. Dass Wissen und Kunst nicht sich selbst, sondern der Moral und der Gerechtigkeit dienen, ist keine Kleinigkeit und beeinträchtigt den Künstler in keiner Weise, der auch Mensch ist.

Aus dem Englischen übersetzt von Johannes Bennke.

76 Vgl. Viktor Shklovsky: »Kunst als Verfahren«, a.a.O.

77 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 84.

QUELLENVERZEICHNIS

- Bachtin, Michail: *The Dialogic Imagination*, hrsg. v. Michael Holquist, Austin 1981.
- *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, Frankfurt a.M. 1985.
- Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders.: *Gesammelte Schriften Band 1.2*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 471–508.
- Blanchot, Maurice: *Die Schrift des Desasters*, München 2005.
- Cohen, Richard A.: *Elevations: The Height and the Good in Rosenzweig and Levinas*, Chicago 1994.
- *Ethics, Exegesis and Philosophy: Interpretation after Levinas*, Cambridge: 2001.
- *Levinasian Meditations: Ethics, Philosophy and Religion*, Pittsburgh 2010.
- »Emmanuel Levinas«, in: Sebastian Luft, Soren Overgaard (Hg.): *The Routledge Companion to Phenomenology*, London 2012, S. 71–81.
- »Crisis, Splendor or Glory«, in: Rita Serpetyte (Hg.): *Emmanuel Levinas: A Radical Thinker in the Time of Crisis*, Vilnius 2015, S. 173–187.
- Cools, Arthur: »Disastrous Responsibility: Blanchot's Criticism of Levinas's Concept of Subjectivity in *The Writing of the Disaster*«, in: *Levinas Studies* 6, 2011, S. 113–130.
- Danto, Arthur C.: »The End of Art«, in: Berel Lang, Arthur C. Danto (Hg.): *The Death of Art*, New York 1984, S. 5–35.
- *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996.
- Derrida, Jacques: »Gewalt und Metaphysik: Essay über das Denken Emmanuel Levinas's«, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 121–235.
- Eagleton, Robert: *Ethical Criticism: Reading after Levinas*, Edinburgh 1997.
- Evan, J. Claude: *Strategies of Deconstructian*, Minneapolis 1991.
- Hand, Sean: *The Levinas Reader*, Oxford 1989.

Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks. Mit der ‚Einführung‘ von Hans-Georg Gadamer und der ersten Fassung des Textes (1935)*, Frankfurt a.M. 2012.

Lemon, Lee T., Marion J. Reis (Hg.): *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln 1965.

Levinas, Emmanuel: »Pour un humanisme hébraïque«, in: ders.: *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris 1963, S. 350–354.

– *Die Zeit und der Andere*, Hamburg 1984.

– »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 85–92.

– »Entretien«, in: Jean-Christophe Aeschlimann (Hg.): *Répondre d'autrui. Emmanuel Levinas*, Boudry-Neuchatel 1989, S. 9–16.

– »Philosophie, Gerechtigkeit und Liebe«, in: ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 132–153.

– *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 42011.

– »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–86.

– *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 52014.

– *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017.

Libertson, Joseph: *Proximity, Levinas, Blanchot, Bataille and Communication*, The Hague 1982.

Marion, Jean-Luc: *Gott ohne Sein*, Paderborn et al. 32014.

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart 2007.

Robbins, Jill: *Altered Reading: Levinas and Literature*, Chicago 1999.

Rolland, Jacques: *Dostoïevski: La question de l'autre*, Lagrasse 1983.

Seznec, Jean: *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York 1961.

Shelley, Percy Bysshe: »Die Verteidigung der Poesie«, in: ders.: *Ausgewählte Werke. Dichtung und Prosa*, Leipzig 1985, S. 621–665.

Shklovsky, Viktor: »Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1988, S. 4–35.

Todorov, Tzvetan: *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Minneapolis 1984.

Trotzki, Leo: *Literatur und Revolution*, Essen 1994.

FILME

Das Piano (R.: Jane Campion, AUS/NL/FR, 1993).

Schindlers Liste (R.: Steven Spielberg, USA, 1993).

Dieter Mersch

Emmanuel Levinas' Ethik der Ästhetik

KRITIK DES ÄSTHETIZISMUS

Die Rezeption des Verhältnisses von Emmanuel Levinas zu den Künsten stand stets im Schatten seiner Ontologiekritik. Levinas gilt als Philosoph der Alterität, des Sozialen, der, gegen die Rede vom Sein oder der Erscheinung die Ethik als *prima philosophia* instantiierte, um entsprechend die Kunst zu marginalisieren und der Ästhetik bestenfalls eine untergeordnete, mitunter sogar missratene Rolle zuzuschreiben. Tatsächlich gibt es, vielleicht mit Ausnahme des Textes *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* von 1948¹ sowie einiger Gespräche,² kaum nennenswerte Äußerungen von Levinas zur Kunst, schon gar nicht die Ausarbeitung einer eigenständigen ästhetischen Theorie. Ausgehend vom frühen Text von 1948 ist denn auch Levinas' feindlicher, ja sogar polemischer Ton gegenüber den Künsten betont worden – eine Abwertung, die auf theologische Vorurteile, insbesondere auf das jüdische Verbot der Idolatrie zurückgeführt wurde.³ So konstatiert Robert Eaglestone bei Levinas eine „deep-seated antipathy [...] to art“,⁴ während Jill Robbins durchgängig eine „severe [...] denunciation of the work of art and the work of criticism as well“ beobachtet.⁵ Klarerweise zielt die Philosophie von Levinas vor allem auf die fundamentale Rolle des Ethischen, nicht nur für Sozialität und Politik, sondern für den Menschen überhaupt, sofern er sich allein zu sich selbst zu verhalten vermag in Bezug auf Andere und für Andere. Dennoch bildet das Ästhetische in allen Schriften von Levinas eine ausgezeichnete Quelle phänomenologischer Erfahrung, sodass den Künsten, wie es in der Geschichte der Philosophie zuerst von Georg Friedrich Wilhelm Hegel exponiert worden ist, einen besonderen Platz in der „Enthüllung des Wahren“ zukommt, der jedoch von Anfang an „der fordernde Anspruch des Guten“⁶

1 Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–85.

2 Emmanuel Levinas: *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019.

3 Vgl. Robert Eaglestone: *Ethical Criticism: Reading after Levinas*, Edinburgh 1997; Jill Robbins: *Altered Reading: Levinas and Literature*, Chicago 1999.

4 Eaglestone: *Ethical Criticism*, a.a.O., S. 7.

5 Robbins: *Altered Reading*, a.a.O., S. 83.

6 Vgl. Emmanuel Levinas: »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57; franz.: »Jean Atlan et la tension de l'art«, in: Catherine Chalier, Michel Abensour (Hg.): *Cahiers de l'Herne*, Paris 2016, S. 509.

zur Seite steht. Wo darum Levinas die Kunst einer expliziten Kritik unterzieht, handelt es sich weniger um deren Verwerfung, als vielmehr um die Weigerung, den Ästhetizismus als eine auf sich selbst bezogene Praxis anzuerkennen. Die Fragestellung ist mithin immer schon ethisch terminiert. Levinas untersucht die Kunst nicht um ihrer selbst willen, sondern mit Blick auf ihre innere Tendenz zur Verabsolutierung oder Schließung, wie sie, der Zeit nach 1945 entsprechend, vor allem im *l'art pour l'art* zum Ausdruck kam. Hier trifft sich Levinas übrigens mit Theodor W. Adorno, dem der Ästhetizismus auf gleiche Weise anfechtbar erschien, um gleichzeitig seine politische „Unverantwortlichkeit“, seinen Rückzug angesichts der Katastrophe Europas zu geißeln – ein Topos, der das Wiederaufleben der Künste in der Nachkriegszeit wie ein Mantra begleitete. Es ist diese „Irresponsivität“, wie auch Richard Cohen mit Blick auf den frühen Aufsatz von Levinas betont,⁷ das, was er das „disengagement“ des *l'art pour l'art* nennt, dem Levinas, weniger aus politischen als aus philosophischen Gründen, eine genuine Ethizität entgegenhält, durch die die Künste in ihrem ästhetischen Anspruch begrenzt werden sollen. Levinas unterstellt also seine Philosophie der Kunst keinem theologischen Dogma, keiner Norm, vielmehr erinnert er die Künste daran, was sie dem Sozialen und ihrer konstitutiven Kraft schuldig bleiben. Levinas ist nicht „gegen Kunst überhaupt“, heißt es folgerichtig in Cohens Rehabilitation des missverstandenen Aufsatzes, er ist „gegen den Ästhetizismus“;⁸ er kritisiere daher nicht die Kunst als solche, sondern die Totalisierung des Ästhetischen, soweit sie sich zum Grund der Welt, zum Ort einer „dunklen Wahrheit“ stilisiere, wie es der Formalismus wie ebenso die Abstraktion und der Serialismus postulierte. „Die Kunst ist also nicht aus sich selbst schon eine engagierte“, schreibt Levinas in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*: „Und dies ist auch der Grund, warum sie nicht den höchsten Wert einer Zivilisation darstellen kann“⁹ – oder, wie Cohen kommentiert: „Kunst [ist] nicht vorrangig, nicht letztgültig, nicht absolut“¹⁰ um sich jenseits aller Erfahrung des Anderen wie auch einer anderen Erfahrung in pure Kontemplation zu versenken, vielmehr bleibt sie, wie jede Äußerung, jede wissenschaftliche Aussage oder auch jede mystische oder religiöse Evidenz an den Primat des Alteritären, als einer „Geisel für den Anderen“¹¹ gebunden.

Im Gegensatz zur angeblichen Herabstufung von Kunst und Ästhetik bleibt dagegen die Referenz auf konkrete künstlerische Werke, besonders von

7 Richard A. Cohen: *Ethics, Exegesis and Philosophy: Interpretation after Levinas*, Cambridge, New York 2001; dt.: »Levinas über Kunst und Ästhetizismus. ‚Die Wirklichkeit und ihr Schatten‘ richtig auslegen«, in diesem Band, S. 95–139.

8 Ebd., S. 114.

9 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 83.

10 Cohen: »Levinas über Kunst und Ästhetizismus«, a.a.O., S. 115.

11 Bernhard Casper (Hg.): »Geisel für den Anderen – vielleicht nur ein harter Name für Liebe«. Ein Gespräch mit Emmanuel Levinas und Beiträge zu seinem Denken, Freiburg, München 2020.

Literatur und Poetik, aber auch immer wieder auf die Musik, die einen besonderen Platz einnimmt, ein selbstverständlicher Bezugspunkt sämtlicher Levinas'schen Schriften. Das gilt auf zweifache Weise. Einmal stützt sich Levinas in seiner Argumentation auf die direkte Lektüre oder Anschauung von Werken der Kunst, übrigens ohne sie der Idolatrie zu bezichtigen, zum anderen steht für Levinas das philosophische Schreiben selbst nicht außerhalb der Poetik. Notwendig bewegt sich ein Denken des Alteritären am Rande des Sagbaren, sodass seine Rede nicht anders kann als poetologisch zu verfahren oder sich zumindest an Poetik und ihre Mittel anzulehnen; doch bedarf eine solche Sprache im gleichen Maße auch des Paradigmas der Dichtung, um aus ihrem außerordentlichen Wissen, ihrem durch nichts zu ersetzenden Schatz von Einsichten zu schöpfen. Das schließt nicht aus, diese unter die Ägide einer Unausweichlichkeit von Verantwortung zu diskutieren, sodass die doppelte Notwendigkeit des Ästhetischen überall wieder gebrochen und zurückgenommen werden muss. Levinas ist sich des Zwiespalts bewusst, vor allem in seiner Auseinandersetzung mit Martin Heidegger, dem er eine allzu große Hingabe und stilistische Nähe zu Friedrich Hölderlin bescheinigt. Dennoch fallen der affirmative Gebrauch und die vielfältigen Allusionen mit Bezug auf Ausstellungen und künstlerische Arbeiten im Werk von Levinas auf – bereits der Aufsatz *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*, der das „Wesen der Kunst“ entlang aller drei kardinalen Künste, der musikalischen Komposition ebenso wie der Dichtung und dem Bild zu entschlüsseln versucht, ruft dazu ebenso die klassische Kunst wie die Moderne auf, die behauptet, die „reine Musik, reine Malerei oder reine Poesie zu sein“. ¹² Maß nimmt Levinas dabei besonders entlang der russischen, französischen und englischen Literatur, bei den Dichtern der Menschlichkeit wie Fjodor Dostojewski, Nikolai Wassiljewitsch Gogol oder Jean Baptiste Molière und Miguel de Cervantes sowie bei William Shakespeare, Charles Dickens und Edgar Allan Poe, um nur einige zu nennen. Vereinzelt finden sich darüber hinaus Auseinandersetzungen mit zeitgenössischen Künstlern wie *Jean Atlan und die Spannung der Kunst* und das Gespräch *Die Obliteration* über die Skulpturen Sacha Sosnos bezeugen. ¹³ Zu denken ist vor allem aber an den Essay-Band *Eigennamen*, der sich mit Marcel Proust und Maurice Blanchot, mit dem Levinas über Jahre eine enge Freundschaft verband, sowie ferner mit Stéphane Mallarmé und, am Schluss des Bandes, mit Paul Celan beschäftigt. ¹⁴ Danach erlaubt es die Literatur, auf einzigartige Weise Verbindungen zwischen dem Gesagten und dem Sagbaren zu stiften und sich im Akt des Schreibens beständig von sich selbst zu trennen, um in der Differenz, der Abspaltung dem Unausprechlichen allererst einen Raum zu verleihen. Kunst und Ästhetik, so

12 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 71.

13 Siehe oben Anm. 2 und 6.

14 Emmanuel Lévinas: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988.

Levinas, halten sich an den Grenzen auf, suchen Umwege, Passagen oder Öffnungen, die in der Materialität der Werke das aufzubewahren trachten, was sich sowohl als Erfahrung von Exteriorität als auch als Evokation einer Abwesenheit in der Anwesenheit exponieren lässt. Beides ist damit in Ansehung des Ästhetischen relevant: Einmal die doppelte Bezugnahme auf die Sprache der Künste wie ebenfalls auf ihre enigmatische ‚Wahrheit‘, zum anderen die Überschreitung, die das Ungenügen der Ontologie um der ursprünglichen Ethizität des Philosophierens willen verlässt.

VOM SEIN ZUM ANDEREN: DIE DICHTUNG PAUL CELANS

Exemplarisch kann dafür der allein im Medium der Schrift geführte Dialog mit Paul Celan gelten. Er betrifft sowohl Celans Rede *Der Meridian*, die *in nuce* dessen Dichtungstheorie skizziert, als auch den kurzen Prosatext *Gespräch im Gebirg* von 1959,¹⁵ das direkt auf Martin Buber anspielt,¹⁶ sowie einige Gedichte. Der „Jud“, heißt es bei Celan im *Gespräch*, ging eines Abends, als die Sonne „und nicht nur sie untergegangen“ war, „und mit ihm ging sein Name, der unaussprechliche“. „Ich bins“, setzt Celan fort, „ich und der andre“, und er ging unterm „Gewölk“ im „Schatten“, dem „eigenen und dem fremden“.¹⁷ Immer geht es um diese Dopplung, um das Ich und den Anderen sowie das Eigene und Fremde, die untrennbar zusammengehören, wie auch um einen Stock, mit dem eine vergebliche Berührung versucht wird – jener Stock, der auch zu den Kernelementen von Bubers eigenem *Gespräch in den Bergen* aus seinem 1913 verfassten Dialog *Daniel* gehört.¹⁸ Er exemplifiziert jene Taktilität der Beziehung, die vom Es der Dinge zum Du übergeht, vom Fühllosen zum Gefühl: „Es gab sich Dir in die Hand ein Du [...], lautet eine entsprechende Zeile bei Celan, „An dem alles Ich zu sich

15 Emmanuel Lévinas: »Vom Sein zum Anderen – Paul Celan«, in: ders.: *Eigennamen*, a.a.O., S. 56–66. In der Tat sind es drei Texte von Paul Celan, nämlich »Der Meridian«, in: ders.: *Ausgewählte Gedichte, Zwei Reden*, Frankfurt a.M. 1996, S. 131–148, *Gespräch im Gebirg. Erinnerung an eine ‚versäumte Begegnung‘*, Aachen 2002, und das Gedicht »Engführung« aus Paul Celan: *Die Niemandsrose, Sprachgitter*, Frankfurt a.M. 1980, S. 131–138, die Levinas besonders interessiert haben. Der Essay »Vom Sein zum Anderen« wurde zum ersten Mal im Jahre 1972 veröffentlicht und später in den Band *Eigennamen* aufgenommen. Eine selbständige Edition dieses Textes (*Paul Celan. De l'être à l'autre*) von 2003 enthält den Hinweis darauf, dass den Überlegungen ein besonderer Platz im Werk Levinas' gebühre.

16 Martin Buber: »Von der Richtung. Gespräch in den Bergen«, in: *Daniel* (1913), in: ders.: *Werkausgabe, Frühe kulturkritische und philosophische Schriften 1891–1924*, Bd. 1, Gütersloh 2001, S. 183–245, hier: S. 183–190.

17 Paul Celan: *Gespräch im Gebirg*, a.a.O., S. 7.

18 In Bubers *Gespräch in den Bergen* heißt es dazu: Wenn der Wanderer seinen Stock gegen eine Esche presst, entsteht Kontakt. „Scheinbar nur bei mir, fand ich dennoch dort, wo ich den Baum fand, mich selber. Damals erschien mir das Gespräch. Denn wie jener Stab ist die Rede des Menschen.“ Ebd., S. 183.

kam.“¹⁹ Die Andersheit, auf die auch Levinas referiert, bedeutet ebenfalls nicht die Andersheit der Dinge – ihr Neutrum – sondern die Andersheit des Menschen – Du oder, noch bestimmender, *Er*. Bei Celan knüpft sich daran eine komplexe, nur in Andeutungen ausgesprochene Reflexion an, die ihre Erschütterung gerade aus dem Gegensatz der Traditionen, der verlorenen antiken und der untergegangenen oder verschatteten und nur noch als Erinnerung vorhandenen jüdischen Überlieferung bezieht, denn

[n]icht lang wars still, denn wenn 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 hier.²⁰

Nicht der ontologische Bezug ist primär, sondern der ethische; das gilt auch für die Kunst, die sich weniger auf die Welt bezieht als auf den Anderen und die Anderen: die Kunst ist eine soziale Tat. Entsprechend hatte Celan im *Meridian* den poetischen Akt der Dichtung aus einer Bewegung hin zur Alterität erklärt. „[E]in Gedicht ist nicht zeitlos“, heißt es dort: „Gewiß, [...] es sucht durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg“,²¹ wobei es, so Celan weiter, „unentwegt auf jenes ‚Anderé‘ zu[hält], das es als erreichbar [...] und dabei ihm [...] zugewandt denkt“.²² Dichtung – wie im Übrigen auch jede andere Kunstform – geht deshalb immer schon den Weg des Fremden, des Anderen, wozu eine der „Ferne oder Fremde zugeordnete Dunkelheit“, wie Celan sich ausdrückt, ein „selbstvergessener Gang“²³ ohne Anleitung oder Methodologie gehört, wie sie den Wissenschaften zukommt, aber gleichfalls auch ohne zu irren. Die Dunkelheit sei Teil der Faszination, wie Celan hinzusetzt, jenes Spiels von Zug und Entzug, wie es für die Dichtung und ihren Willen zur Stiftung einer Gemeinsamkeit charakteristisch erscheint, sodass der nächste Satz ergänzen kann: „Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein 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“²⁴, dessen innigste „Hoffnung“ darin bestehe, „in eines Anderen Sache zu sprechen [...], vielleicht in eines ganz Anderen Sache“.²⁵

19 Paul Celan: »Die Silbe Schmerz«, in: ders.: *Ausgewählte Gedichte*, Berlin 1980, vgl. auch <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/die-silbe-schmerz-160> (letzter Zugriff 28.10.2023).

20 Celan: *Gespräch im Gebirg*, a.a.O., S. 8.

21 Celan: »Der Meridian«, a.a.O., S. 143.

22 Ebd., S. 148.

23 Ebd., S. 141

24 Ebd.

25 Ebd., S. 142.

Es sind diese und ähnlich Passagen, worin sich in einer ganz anderen Sprache, aber kongenial das Anliegen von Levinas spiegelt. Man kann hier nicht, wie Heidegger, vom „Zwiefalt des Denkens und Dichtens“ sprechen, wie zwei Parallelen, die sich im Unendlichen kreuzen,²⁶ sondern bestenfalls von einer Reflexion des einen im anderen, einer Resonanz oder – abermals – Berührung, zu der der „Stock“ aus dem Gespräch im Gebirg, das „Sagen“ oder Zeichengeben gehört, das im Spätwerk von Levinas, im Kapitel »Subjektivität und Unendlichkeit« von *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* als die „Bezeugung“ einer Person beschrieben wird:

Bevor es sich in den Dienst des Lebens stellt als Austausch von Informationen durch ein linguistisches System, ist das Sagen Zeugnis, Sagen ohne Gesagtes, Zeichen an den Anderen. Zeichen wovon? Der Komplizenschaft? Einer Komplizenschaft ohne Absicht, einer Brüderlichkeit, einer Nähe, die nur möglich ist als ein Sich-Öffnen, als unvorsichtige Ausgesetztheit für den Anderen, rüchhaltlose Passivität bis hin zur Stellvertretung und folglich als Aussetzung der Ausgesetztheit, eben als Sagen, Sagen, das nicht etwas sagt, das bedeutet, Sagen, das als Verantwortung die Bedeutung selbst ist, der Eine-für-den-Anderen, Subjektivität des Subjekts, das sich zum Zeichen macht, aber das man missverstehe, hielte man es für den stammelnden Ausdruck eines Wortes, denn es bezeugt die Herrlichkeit des Unendlichen.²⁷

Mit anderen Worten: Die Dichtung entspringt dem „Sagen“, der Zeugenschaft; das Gedicht ist Nähe, ist der Augenblick eines Bezeugens, das sich zuwendet, dem die ‚Um-Wendung‘ schon immanent ist, das zugleich, als ‚Hin-Wendung‘, eine ‚Ver-Antwortung‘ in sich trägt, welche im Wortsinne *antwortet*. „Die Verantwortung für den Anderen – ist genau ein solches Sagen vor allem Gesagten“,²⁸ lautet ein entsprechender Bescheid in *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*. Verantwortung als Antwort ist wiederum Zeugnis der Nähe zum Nächsten, wie sie Levinas der Dichtung von Celan überhaupt zuspricht, soweit diese unentwegt eine „der Frage vorausgehende, zuvorkommende Antwort“ zu vollziehen sucht.²⁹ Das Persönliche soll die Poetik des Gedichtes gemäß moderner Dichtungstheorien ausmachen, das sich ganz und gar auf die Idiosynkrasien des Subjekts, seines erratischen Ausdrucks, fast das Private stützt, dem Levinas aber entgegenhält: „Das Persönliche: von mir zum Anderen.“³⁰ Und ergänzend:

26 Zum Motiv der Verbindung und Differenz zwischen Dichtung und Denken sowie zur Dichtungstheorie Heideggers vgl. Friedrich-Wilhelm von Herrmann: *Die zarte, aber helle Differenz. Heidegger und Stefan George*, Frankfurt a.M. 1999, bes. S. 9ff., 21ff.

27 Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 1998, S. 330, 331.

28 Ebd., S. 107.

29 Levinas: »Vom Sein zum Anderen – Paul Celan«, a.a.O., S. 57.

30 Ebd., S. 58

Das Gedicht hält auf das ‚Andere‘ zu. Es hofft, es befreit [...]. Das einsame Werk des Dichters, der das wertvolle Wortmaterial meißelt, ist der Akt des ‚Aufsuchens‘ eines ‚Gegenüber‘. Das Gedicht ‚wird Gespräch – oft ist es verzweifelt Gespräch‘, [...] ‚Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du‘ – die Buberschen Kategorien! Sollten sie etwa all den genialen, vom geheimnisvollen *Schwarzwald* [dt. im Original] sich auf Hölderlin, Trakl und Rilke herabsenkenden Exegesen vorgezogen werden, um die Dichtung als Öffnerin der Welt und des Orts zwischen Himmel und Erde aufzuzeigen?³¹

Die Polemik gegen Heidegger macht insbesondere deutlich, dass die Dichtung nicht die Öffnerin schlechthin ist – Gabe des Wortes als Gabe des Seins –,³² sondern umgekehrt „Öffnung des Seins zum Seienden hin“, dem Fremden und Fremdartigen, die es einschließt, um es zu wahren. Denn

[ü]ber das Fremdartige der Kunst [...] geht das Gedicht einen Schritt weiter: das Fremdartige ist der Fremde oder der Nächste. Nichts ist fremdartiger und fremder als der Andere, und im Lichte der Utopie zeigt sich der Mensch. Außerhalb jeder Verwurzelung und Seßhaftwerdung: Heimatlosigkeit als Authentizität!³³

Will man diese Gedanken für Levinas' Verhältnis zur Ästhetik also fruchtbar machen, kommt es allein auf das „Sagen“ und den Zug vom „Sein zum Anderen“ an, d.h. auf die im Ästhetischen und den Ökonomien der Künste immer schon eingelassene *erste* Ethizität. „Sagen“ als „Zeugen“ verweist auf eine soziale Epistemologie,³⁴ die zugleich nur als eine ethische ausbuchstabiert werden kann. Das Kriterium bleibt folglich die *Ethik der Ästhetik*, das, was jenseits des Jean-Paul Sartreschen Gebrauchs der Kategorie „Engagement“ für die Literatur als *elementare Engagiertheit der Kunst* adressiert werden kann. Sie besteht nicht *für die Welt*, umwillen der Welt und ihre „Situation“, sondern *für den Anderen*, umwillen des Sozialen, das dem Gedicht und mit ihr die Kunst allererst einen Sinn erteilt.

INTERDEPENDENZEN ZWISCHEN ETHIK UND ÄSTHETIK

Die negative Seite der Ästhetik ist für Levinas der Ästhetizismus, die positive dagegen dort zu suchen, wo beide – das Ethische und Ästhetische – sich miteinander verschränken, so jedoch, dass die Kunst vom ersten

31 Ebd.

32 Vgl. von Herrmann: *Die zarte, aber helle Differenz*, a.a.O., bes. S. 67–91.

33 Levinas: »Vom Sein zum Anderen – Paul Celan«, a.a.O., S. 61.

34 Vgl. Sibylle Schmidt, Sybille Krämer, Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011.

Augenblick an unter der Maßgabe ihrer Ethizität steht, gleichsam von ihr durchtränkt wird. Und dennoch vermag die Beziehung zum Anderen, ihre primordiale Responsivität³⁵ nicht ohne ein ebenso primordiales ästhetisches Moment auszukommen. Es erweist sich als ebenso mitgänglich, wie umgekehrt dem Ästhetischen, wo es nicht um seiner selbst geht, ein immer schon Ethisches mitgegeben und eingeschrieben sein muss. Dies enthüllt sich am besten anhand der kardinalen phänomenologischen Metapher, die im Zentrum der gesamten Levinas'schen Philosophie steht und mit der alle Beschreibung irreduzibler Alterität beginnt: die „Nacktheit des Antlitzes“.³⁶ Für Levinas bildet das Gesicht das einzige Körperteil, das wir gewöhnlich nackt zeigen. Doch muss man Nacktheit von Blöße wie ebenso Antlitz von Gesicht unterscheiden, auch wenn diese Differenz im Französischen Original, das durchgängig das Wort *visage* benutzt, nicht zum Tragen kommt. Dank der außerordentlich geglückten Übertragung von Wolfgang Krewani setzt die deutsche Ausgabe für das von Levinas Gemeinte den alten Ausdruck „Antlitz“ ein, das die Konnotation mit einem Numinosen enthält.³⁷ Das „Antlitz“ ist heilig, wie seine Heiligkeit gleichzeitig erst aufgehen kann, wo es – mit der ganzen Scheu der Zurückhaltung – angeschaut wird. Wie darum das „Antlitz“ etymologisch auf ein „Entgegenblickendes“ referiert, dem eine genuine Passivität anhaftet, gehört seine Erfahrung dennoch umgekehrt dem Bereich der Sinnlichkeit und damit dem Ästhetischen an. Gleichwohl weist seine „Nacktheit überhaupt“ über es hinaus auf eine existenzielle Ärmlichkeit, eine Hinfälligkeit oder Ausgesetztheit, deren Gefährdung oder Fragilität einen unmittelbar ethischen Anspruch erhebt. Das Antlitz ist kein „Bild“³⁸ vielmehr bezeichnet es denjenigen Ort, an dem nicht nur die Andersheit des Anderen als *Unendlichkeit* aufscheint, sondern, wie immer wieder betont worden ist, in gleicher Weise auch das transzendente Moment der Kunst. *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?* hatte Katharina Bahlmann gefragt³⁹ und damit auf die Spur einer direkten Verbindung zwischen den ethischen und den ästhetischen Überlegungen von Levinas gebracht, die auf vielfältige Weise an jenen Topos rühren, der, wiederum auf verschiedene Weise, genauso für Paul Valéry wie für Walter Benjamin oder Jacques Lacan und Georges Didi-Huberman bedeutsam geworden ist: *Was wir sehen, blickt uns an.*⁴⁰ Es gibt eine Überschneidung zwischen diesen Motiven: der ‚Aura‘ Benjamins, wie der ‚Blick-Gabe‘ des Bildes und dem ‚Antlitz‘ als Andersheit schlechthin, doch müsste man in

35 Vgl. bes. Bernhard Waldenfels: *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung*, Frankfurt a.M. 2015; ders., *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M. 1990; Jörg Sternberg: *Pathos des Leibes*, Zürich 2016 sowie Kathrin Busch, Iris Därman, Antje Kapust (Hg.): *Phänomenologie der Responsivität*, München 2007.

36 Emmanuel Levinas: *Die Spur des Anderen*, Freiburg, München 1987, S. 222 und 222f.

37 Vgl. bes. Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 1993, S. 63–65, 257–259, 267–294, 328–339.

38 Ebd., S. 430.

39 Katharina Bahlmann: *Können Kunstwerke ein Antlitz haben*, Wien 2008.

40 Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an*, München 1999.

gleicher Weise den Topos umkehren: Denn was uns anblickt, zieht uns auch in Bann, ersucht unsere Zuwendung und erfordert eine ‚Rücksicht‘ (*le regard* sowie *gleichzeitig les égards*), sodass sich in seinem ‚Augen-Blick‘ eine Erfahrung manifestiert, *der sich nicht zu entziehen ist*. Die Bilder, wie die Architekturen, die Plastiken oder Installationen scheinen, der sozialen Beziehung analog, ihre je eigene ‚Antlitzhaftigkeit‘ zu besitzen und auf diese Weise jenen Akt des ‚Zu-Sehen-gebens‘ zu offerieren, die Lacan der Kunst überhaupt zugeschrieben hat. Gilles Deleuze und Félix Guattari werden ihn in *Milles Plateaux* je spezifische als ‚Gesichthaftigkeit‘ exponieren. Das Gesicht der Kunst wendet sich uns zu, fordert uns heraus und verlangt, *gesehen zu werden*.

Wie das uns zuneigende Antlitz eines anderen Menschen scheinen die Werke daher ebenfalls einen Appell zu verkörpern, der in Analogie zum elementaren ethischen Imperativ: „Du wirst keinen Mord begehen“⁴¹ auf ähnliche Weise sagen will: „Du wirst mich nicht zerstören“. Die Bilder halten vor sich einen Wall, der sie vor den aggressiven Übergriffen des Ikonoklasmus schützt. Gleiches kann von den musikalischen Kompositionen oder der ‚Stimme‘ der Dichterin gesagt werden, die das Wort in Klang und Rhythmus verwandelt,⁴² und der damit, wie der Singularität des Gesichts, etwas Unverkennbares und Unersetzbares zukommt, das sich der Zurückweisung widersetzt.⁴³ Allen menschlichen Schöpfungen ist dies zu eigen: Sie verweisen in ihrer Tiefe auf die Uner schöpflichkeit einer Alterität, die sich in ihnen zeigt, um der Forderung Ausdruck zu verleihen, an ihnen nicht achtlos vorüberzugehen. Man muss diese Dialektik in Rechnung stellen, will man den Ikonoklasmus der Religionen wie auch die angebliche Wiederholung des jüdischen Bilderverbots bei Levinas angemessen beurteilen. Denn in allen Bildern steckt die Ambiguität, durch ihre Faszination vorzutäuschen, aber gleichzeitig ein „Zeugnis“ abzulegen, das von der Kreativität und dem Willen zur Expression kündigt. Die Faszination löst Angst aus, deren Zauber sich das Verbot zu entreißen sucht, doch bleibt die Angst ganz im Augenblick des Scheins befangen, während die andere Seite des Bildes auf den „Bildner“ (*demiurgos*), wie Platon es ausdrückt, deutet, der sich in seinem Werk mit derselben Angreifbarkeit zur Schau stellt wie ein Gesicht im Gespräch. Levinas' Kritik der Kunst gilt der Vereinseitigung dieser Dialektik; seine „Rettung“ der Kunst umgekehrt dieser elementaren Bezogenheit, die im Augenblick der Berührung unausweichlich wird.

Tatsächlich besitzen Bilder, wie auch alle anderen Arten ästhetischer Artikulation gleichsam eine Vorder- und eine Rückseite, deren erstere Schein ist und an der Unwahrheit rührt, während letztere sich, was vielleicht

41 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 285, vgl. auch S. 339ff.

42 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 69f.

43 Vgl. Sabine Till: *Die Stimme zwischen Immanenz und Transzendenz. Zu einer Denkfigur bei Emmanuel Levinas, Jacques Lacan, Jacques Derrida und Gilles Deleuze*, Bielefeld 2013.

wichtiger ist, der Arbeit oder Anstrengung eines Künstlers oder einer Künstlerin, wie sublimiert auch immer, verdankt und deren Begehungen sich uns schutzlos und unverhüllt darbieten. Die scheinbare Demütigung der Kunst aus der Ungleichung in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* erweist sich dann als vordergründig und unterhalb jener Fülle von Motiven, die die Levinas'schen Ausführungen zur Ästhetik anleiten, denn es kann in der Kunst nicht allein darum gehen, „den Dingen ein Gesicht zu geben“,⁴⁴ vielmehr bildet bei Levinas das ‚Antlitz‘ und sein Blick, wenn er uns provoziert oder verfolgt, keine einfache Funktion einer Preisgabe, sondern in erster Linie eines Prinzips, das weder zu negieren ist noch dessen Phänomenalität sich einer sinnlichen Erfahrung erschließt. Die darin eingewobene doppelte Verneinung impliziert dabei eine Affirmation. Sie betrifft auch die Kunst und ihr ‚Antlitz‘. Entsprechend schließt das ‚Gesichtige‘ seine ethische Dimension nicht unmittelbar dem es anschauenden Blick auf, sondern erweist sie sich dort am Eindringlichsten, wo es nicht auf das Sehen und seine Perzeption ankommt, sondern auf jenen *Entzug*, der im gleichen Maße *anzieht*. Er kann nicht anders beschrieben werden als eine durch die Immanenz angeregte *Transzendenz*, die *im Endlichen ein Unendliches* gewahren lässt.

In der Duplizität von Zug und Entzug enthüllt sich wiederum die Unausweichlichkeit dieser Erfahrung. *Visage*, ‚Antlitz‘ offenbaren sich aus diesem Grunde nicht der Anschauung; sie bilden kein primär Sinnliches, auch wenn sie ohne *Aisthesis* nicht in Erscheinung treten, vielmehr sichern sie ihre Einzigartigkeit im *Erscheinen eines Nichterscheinenden*, als die vorübergegangene paradoxe Spur, die sich im Vorbeigang zugleich verwischt. Das Antlitz *ist* Spur, die dem Abdruck einer Verlöschung gleicht, welche in seinen Sich-Zeigen gleichzeitig auf etwas verweist, was sich *nicht zeigt*, was sich nur im Rückzug aufschließt. Der Gedanke scheint kontraintuitiv, weil doch die Wahrnehmung eines Gesichts die erste Auskunft über eine Person zu erteilen scheint, und doch geht es Levinas niemals um eine konkrete Person, um ein bestimmtes Gesicht, um das ‚Du‘, wie Buber an den Anfang seiner dialogischen Philosophie gestellt hat,⁴⁵ sondern um ein ‚Er‘, eine Unbestimmtheit oder Anonymität – eine „Illetität“, wie es spätestens seit *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* heißt.⁴⁶ Sie konzipiert die Andersheit des Anderen nicht schon im christlichen Sinne als ‚Gleichen‘ oder zumindest als Verwandtschaft, sondern als ein ‚ab-solut‘ Fremdes, d.h. auch ein Unbekanntes, ‚Losgelöstes‘, In-intelligibles. Deswegen beschreibt Levinas das alteritäre Moment seinen ‚Eintritts‘ als ‚Unterbrechung‘ – äußerste Differenz, die differenter noch ist als alle Unterscheidung zwischen Seiendem oder die ‚ontologische‘

44 Emmanuel Levinas: »Ethik und Geist«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2019, S. 18.

45 Vgl. Martin Buber: *Das dialogische Prinzip*, Gütersloh 1999.

46 Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, a.a.O., S. 45ff.; Levinas: *Die Spur des Anderen*, a.a.O., S. 229–235.

zwischen Sein und Seiendem, und die den Sinn zerteilt.⁴⁷ Die Rigorosität der Levinas'schen Philosophie kommt darin zum Ausdruck: Ihr ethisches Gebot folgt nirgends aus der Gleichsetzung, wie sie uns die ‚Goldene Regel‘ vorschreibt, das ‚Was Du einem anderen antust, tust Du Dir selbst an‘, oder wie sie uns die Maxime der Brüderlichkeit, das ‚Liebe deinen Nächsten wie dich selbst‘ oder ihre kommunistische Variante ‚Alle Menschen werden Brüder‘ vorgaukelt, sondern aus dem, was Levinas wiederum in einer doppelten Verneinung die ‚Nicht-In-Differenz‘ nennt, die uns auf keine Weise gleichgültig sogar gegenüber dem Allerfremdesten treten lässt.⁴⁸ Sie unterstreicht die Trennung oder Differenzialität, die kein Naturrecht oder Menschenrecht zu überspringen vermag, die aber angesichts der Unmöglichkeit von Gleichheit dennoch die Notwendigkeit einer Annahme oder Zuvorkommenheit einfordert. Die „Nicht-In-Differenz“ benennt daher die Gleichzeitigkeit von Nicht-Gleichgültigkeit und Unterscheidung, von Interesse und „Des-inter-essiert-sein“, die in den Diktionen von Levinas in der wörtlichen Bedeutung die „Selbstlosigkeit“ meint.⁴⁹ Es handelt sich um jene Radikalität, die die Menschlichkeit im Moment ihrer extremsten Fragwürdigkeit und möglichen Tilgung noch einmal emphatisch heraufbeschwört und, mit Blick auf die Shoah, zu einer sozialen Sensibilität aufruft, an die in Zeiten des wieder zunehmenden Ressentiments zu erinnern zur dringlichsten Aufgabe geworden ist. Denn in der Tat bietet das *wahrnehmbare* Gesicht, seine *phänomenale Gegenwart*, zunächst nicht mehr als eine Oberfläche, deren öffentliche Manifestation, wie es Hans Belting treffend pointiert hat,⁵⁰ die ‚Maske‘ ist, die wir zur Schau tragen und die die Verbergung und Enthüllung in einem darstellt; und doch weist ihre Verhüllung auf eine Höhlung oder einen sich verweigernden Grund, dem sie ‚aufgesetzt‘ ist und der sie als spezifisch ‚menschlich‘ auszeichnet, um ihr Spiel an einer zuletzt von allen geteilten Sozialität teilhaben zu lassen.

KONVERSIONEN DES ÄSTHETISCHEN IM ETHISCHEN

Für Levinas ist somit der Andere nicht ein tendenziell Zugehöriger, der schon in eine Gemeinschaft eingetreten ist und dem in einer politischen Ordnung der Egalität dieselben Rechte zuerkannt werden, auch keine reziproke Figur, die in den wechselnden Relationen der Kommunikation Anerkennung findet – jenes ‚Gespräch, das wir sind‘, das nach Hans-Georg Gadamer die *koinonia* durch eine gemeinsame Verständigung stiftet, sondern die Nicht-Präsenz des Anderen *ergeht* durch die Präsenz des ‚Antlitzes‘, das jede Achtlosigkeit durchkreuzt und unduldsam bleibt gegenüber einer Ignoranz, die seine prinzipielle

47 Vgl. Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 430ff.

48 Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, a.a.O., S. 304f.

49 Vgl. Levinas: *Die Obliteration*, S. 34f.

50 Vgl. Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichtes*, München 2014.

Unzerstörbarkeit leugnet. Denn die Infinität oder Nicht-Gegenwart des Alteritären lässt über jede Konkretion hinaus überhaupt erst die Möglichkeit eines Bezugs zu. So erweist sich das Von-Angesicht-zu-Angesicht auch für Levinas als der Ursprung und unaufhebbare Kern aller Beziehung, und zwar noch vor jeder Intentionalität, jedem Willen zur Begegnung oder auch nur jedes Verstehens, doch ist diese nicht primär *sinnlich* gegeben, sondern, wie Levinas in seinem Hauptwerk *Totalität und Unendlichkeit* nicht müde wird herauszustreichen, als „unerschöpfliche unendliche Exteriorität.“⁵¹ Ihr Wesen ist nicht Sehen, Erkennen, sondern „Empfang.“⁵² Das Subjekt wird durch diesen terminiert – nicht umgekehrt. Wir sind dann mit einem überaus komplexen philosophischen Topos konfrontiert, dem eine *Konversion*, ein Umbruch oder eine Umkehrung inhärent ist, die zwar ein Ästhetisches durchaus voraussetzt, aber weit über es hinausreicht und in derselben Weise für die Kunst zu gelten hat. Denn das Antlitz wird „niemals Bild oder Intuition“, wie es in *Totalität und Unendlichkeit* heißt, denn es entspringt erst der „Gegenwart der Exteriorität“,⁵³ die gleichwohl nur gegenwärtig sein kann, wo es ein Erscheinen gibt. Das bedeutet aber, dass die Prämisse des Ästhetischen stets mehr enthält, als der Augenschein gewährt, soweit die ‚Be-Gegnung‘, das ‚Von-Angesicht-zu-Angesicht‘, und sei es lediglich die Konfrontation mit einer Bildlichkeit, einem Gesang oder einer Klage ‚ur-sprünglich‘ immer schon dreistellig ist, denn jeder Bezug schließt die dominante ‚Gesichtlichkeit‘ mitsamt ihrer Wahrnehmung und dem Ausdruck eines Alteritären als ihrer immanenten Überschreitung auf ein ebenso Unbestimmtes wie nicht zu Entschlüsselndes ein. Ihr wohnt ein genuiner Überschuss inne, der nicht anders als eine – im Wortsinne – *Unermesslichkeit* oder *Ruptur* im subjektiven Feld aufzufassen ist, die von vornherein den Verführungen einer Lektüre oder Interpretation und daher eines durchgreifenden ‚Be-Deutens‘ widerstehen. Überschreitung, Überschuss, Unermesslichkeit und Bruch meinen dabei nicht nur eine Negativität, einen ‚Ent-Zug‘, sondern auch eine Fülle, eine Maßlosigkeit, die alle Bestimmungen oder Vorstellungen sprengen. In diesem Sinne kann Levinas „Transzendenz“ und „Andersheit“ synonym setzen⁵⁴ – oder, wie es in *Jenseits des Seins* geschieht, von einer „Jenseitigkeit“ oder „Heteronomie“ sprechen, die über jede Relation erhaben ist und sich weder auf ein Sein noch ein Attribut zurückführen lassen, sondern den „Sinn des Sinns“ selbst neutralisieren.⁵⁵

Das bedeutet für Kunst und Ästhetik, dass sie nicht schon in der Wahrnehmung, dem Gesehenen oder Gehörten aufgehen, sondern einer „Asymmetrie“ oder „Nicht-Gegenseitigkeit“⁵⁶ entspringen, die ‚Mehr‘ ist als sie zu erkennen

51 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 429.

52 Ebd., S. 294.

53 Ebd., S. 431.

54 Ebd., S. 419.

55 Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, a.a.O., S. 25, 33f., 52ff.

56 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 432.

oder zu gewahren glaubt, ja die sogar einer Unkenntlichkeit oder Auslöschung gleichkommt, die Levinas in seinem Gespräch mit Françoise Armengaud über die Skulpturen Sosnos als „Obliteration“ bezeichnet.⁵⁷ Die Obliteration, die hier zu einer ästhetischen Schlüsselkategorie avanciert, meint dabei in erster Linie eine Leere, die gleichzeitig das Offene schlechthin offeriert. Der Begriff verdichtet, was zuvor als notwendige Ethizität des Ästhetischen aufgewiesen wurde. Denn keine Kunst erfüllt sich in ihrem Gezeigten, sowenig wie die Literatur im ‚Gesagten‘ aufgeht, vielmehr können sie nur als solche gelten, wenn sie *nicht* Zeichen oder Symbolisches sind, sondern gleichsam in ihrer Askese ‚überquellen‘, d.h. ein ‚Zu-viel‘ enthalten als sie zu präsentieren oder re-präsentieren vorgeben. Das lässt sich auch so ausdrücken: Kunst verdient nur ihren Namen, wenn sie sich nicht abschließt, wenn sie unvollendbar bleibt, wenn sie ihre Ankunft oder Erfüllung verweigert, wenn sie, mit anderen Worten, *sich* unablässig in einer Diaspora hält und gegen jede ‚Rückkehr‘ oder ‚Totalisierung‘ sträubt. Deswegen heißt es auch in *Totalität und Unendlichkeit*, dass sich

[...] die Transzendenz gerade gegen die Totalität [wehrt], sie widersetzt sich einem Blick, der sie von außen umfassen würde. Alles ‚Verstehen‘ der Transzendenz läßt in der Tat das Transzendente draußen und spielt sich selbst im Angesicht des Transzendenten ab. [...] Das Transzendente ist das, was nicht umgriffen werden kann.⁵⁸

Und *Die Spur des Anderen* deutet in ähnlicher Weise an:

[D]ie Idee des Unendlichen hat das Auszeichnende, daß ihr Ideatum über die Idee hinausgeht [...]. Sie intendiert, was sie nicht umfassen kann, und in diesem genauen Sinne intendiert sie das Unendliche. [...] Die Idee des Unendlichen ist also die einzige, die uns etwas lehrt, was wir nicht schon wissen. [...] Sie ist keine Erinnerung. Hier haben wir eine Erfahrung im einzig radikalen Sinne des Wortes: eine Beziehung mit einem Äußerem [...], ohne daß dieses Außerhalb dem Selben integriert werden könnte.⁵⁹

Kunst kann aus diesem Grunde, um es noch anders zu sagen, nur dann Kunst sein, wenn sie die Unendlichkeit in sich aufnimmt, wenn sie am ‚In-Finiten‘ der Transzendenz partizipiert, wenn sie also gleichzeitig sinnlich und nicht-sinnlich wird, wenn sie in jedem Wort, in jedem Klang oder Pinselstrich, in jeder ‚Ablichtung‘ und jeder noch so subtil geformten Materie über sich hinausgelangt, sich auf ein Anderes hin übertreibt. Deshalb seit je ihr intimes Verhältnis zum Undarstellbaren, zur Unaussprechlichkeit, zu dem, was Adorno treffend den „Rätselcharakter der Kunst“ nannte.⁶⁰ Denn nicht seien

57 Vgl. Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 36ff.

58 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 423.

59 Levinas: *Die Spur des Anderen*, a.a.O., S. 196, 197 passim.

60 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970, bes. S. 188ff.

die Kunstwerke durch Interpretation dechiffrierbar noch in dem lokalisiert, „was an ihnen erfahren wird, im ästhetischen Verständnis“.⁶¹ „Durch ihre Form werden [die Kunstwerke, Hinzufügung von mir] sprachähnlich,“ setzt Adorno im berühmten *Fragment über Musik und Sprache* hinzu, „scheinen in jedem ihrer Momente nur eines und dieses zu bekunden, und es entwischt. [...] Dass Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“⁶² Eine weitere Parallele zwischen Levinas und Adorno zeigt sich dann darin, dass beide von einer Differenz zwischen ‚Sagen‘ und ‚Gesagtem‘ bzw. zwischen ‚Zeigen‘ und ‚Aussagen‘ ausgehen, die der Dialektik von ‚Zeugnis‘ und ‚Verstellung‘ homolog ist – denn auch Adorno schreibt mit Blick auf die Musik, dass ihr zwar ein ‚Sagen‘ zukomme, nicht aber ein ‚Besagen‘, denn Musik ist „sprachähnlich. [...] Aber Musik ist nicht Sprache. [...] Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie in die Irre“. Was derart zu Beginn des *Fragments* herausgestellt wird, führt der Schluss des Essays seiner dialektischen *conclusio* zu: „Ihre Sprachähnlichkeit erfüllt sich, indem sie von der Sprache sich entfernt“.⁶³ Man kann dies mit Blick auf die Levinas'sche Ästhetik dadurch paraphrasieren, dass Kunst sich als Kunst nur dort einlöst, wo sie von Kunst sich distanziiert. Sie muss zu ihrem eigenen Anderen, dem ‚Augen-Blick‘ des Eintritts in ihre wahrhafte Ethizität ‚voranschreiten‘ (*avant-garde*).

DIE OBLITERATION DES ÄSTHETISCHEN UND DIE ÄSTHETIK DER OBLITERATION

Mithin bildet die Ästhetik für Levinas im Rahmen seiner phänomenologischen Untersuchungen zur Alterität einen durchaus unverzichtbaren methodischen Teil, und doch ist sie gefordert, in diesen Untersuchungen unablässig über sich hinaus zu gelangen. Ihre Möglichkeit bleibt jedoch paradox. Der Ausdruck ‚Obliteration‘ brennt dieses Paradox wie in einen Kern ein.⁶⁴ Er avanciert damit zu einem Grundbegriff der Levinas'schen Ästhetik, und doch bedarf es noch einer genaueren Auslotung, um seine Tragweite zu entschälen. Denn Obliteration bedeutet für Levinas nicht in erster Linie, etwas auszublenden oder auszustreichen, um es aufzudecken, auch nicht, etwas zu verhüllen, um es umso offener zu machen. Die Obliterierung entspringt keiner negativen Theologie, sowenig wie ihr Ziel darin bestehen kann, wie es etwa die monochrome Malerei eines Mark

61 Ebd., S. 189.

62 Ebd., S. 182; auch Theodor W. Adorno: »Vers une musique informelle«, in: ders.: *Musikalische Schriften I-III (Gesammelte Schriften Bd. 16)*, Frankfurt a.M. 2003, S. 493–540, hier: S. 537ff.

63 Theodor W. Adorno: »Fragment über Musik und Sprache«, in: ebd., S. 251–256, hier: S. 251 und S. 256.

64 Vgl. hierzu Johannes Benske: *Obliteration. Für eine partikuläre Medienphilosophie nach Emmanuel Levinas*, Bielefeld 2023.

Rothko oder Barnett Newman nahelegte, zu entleeren, um die Imagination freizusetzen. Im oben angeführten Gespräch mit Françoise Armengaud, das dem Begriff einführt, weist Levinas vielmehr ausdrücklich solche Lesarten zurück, die darin bestehen, „das Gesicht durch eine rein geometrische Oberfläche zu verdecken. Das bleibt abstrakt und verbindet sich nicht mit dem, was überlagert wird.“⁶⁵ Stattdessen handelt es sich darum, *durch die Kunst das Entzugsmoment selbst* und damit auch die darin verborgene *Gabe der Andersheit*, wie sie durch das Antlitz gegengegentritt, zur Geltung zu bringen. Zur gleichen Zeit disruptiert und spaltet sie die Verdeckung, um es mit der ‚Ab-Gründigkeit‘ seiner Singularität in Verbindung zu bringen, der inmitten der Erscheinungen klafft. Kein Antlitz gleicht dem anderen; kein Anderer ist Gesicht im Sinne einer Intelligibilität, vielmehr ist jedes Gesicht anders, unergründlich, verborgen. Dafür bilden die ausgehöhlten oder durchlöcherten Portraits Sosnos nahezu perfekte Paradigmata. Denn die Skulpturen zeigen Gesichter, deren Gesichtigkeit gleichsam weggebrochen sind. Wird außerdem die Obliteration – als weitere Quelle eines Missverständnisses – als Anlass oder Sehnsucht nach Erkenntnis oder einer Wahrheit genommen, statt ein Nichterscheinen durch ein Erscheinen, ein Nichtsein durch ein Sein transparent werden zu lassen, wird sie im selben Maße ebenso wieder verraten wie umgestülpt. Was Levinas hingegen versucht, ist nichts weniger als anzudeuten, dass sich das Ästhetische *weder im Erscheinenlassen noch im Nichterscheinen als Modus eines anderen Erscheinens* erschöpft, solange sich beide in der Betrachtung, der *contemplatio* oder *mediatio* als Formen eines *interesselosen Wohlgefallens* genügen, vielmehr besteht dessen eigentliche Lektion darin, *in Beziehung zu setzen*, genauer: sich in Bezug auf ein Anderes zu halten, *auf es zuzuhalten*, um ihre Möglichkeiten ‚un-endlich‘ weiterzuentwickeln – dorthin, wo die Ästhetik selbst sich erschöpft, sich ‚obliteriert‘.

Das bedeutet umgekehrt, dass dem Ästhetischen von Anfang an eine Ethik des *Einstehens-für-den-Anderen* immanent ist, eine – im besonderen Verständnis von Levinas – ‚Stellvertretung‘, die überall und jener elementaren Bedeutung, wie sie am Beginn unserer Überlegungen stand, sich *engagiert* zeigt – ein *Engagement für das Soziale* als unveräußerbare Grundlage der Menschlichkeit. Anders als Jean-François Lyotard, dessen Theorie der Avantgarden von einem Diskurs des ‚Sublimen‘ als einem chronischen Ungenügen der Ästhetik ausgeht, um dennoch beim Ästhetischen zu bleiben,⁶⁶ geht Levinas noch einen Schritt darüber hinaus und diskreditiert jene ‚obliterierende Negation‘, die, um mit Hegel zu sprechen, ausschließlich im Abstrakten verharret, ohne sie an die lebendige Beziehung, das Soziale als *conditio humana* und das Mitleid als Siegel geteilter Menschlichkeit zurückzubinden. In ihnen gewinnen im Gegenzug die Künste allererst ihre

65 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 40.

66 Jean-François Lyotard: »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur* 38 (424), 1984, S. 161.

Stellung und ihren Wert. Man darf dies nicht mit einer Norm verwechseln, die die Ästhetik fesselt und ihre Autonomie raubt. Auch kann es nirgends um ‚Schönheit an sich‘ oder um den ‚Glanz der Vollkommenheit‘ gehen, wie sie von alters her der Wahrheit als ihrem ästhetischen Pendant an die Seite gestellt worden sind. Vielmehr ließe sich, wie Levinas an anderer Stelle provokant formuliert, das ‚Unmoralische‘ der *Mona Lisa* vielleicht darin sehen, dass sie dem ‚Leid‘ der Welt und mit ihm dem ‚Bösen‘ schlechthin bestenfalls ein versöhnliches Ideal gegenüberstellt, statt uns tatsächlich ihrer verletzbaren Nähe auszusetzen⁶⁷ – ganz so, wie Adorno nach der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges und dem Holocaust die Möglichkeit von Dichtung grundsätzlich in Frage gestellt hatte, weil sie im Angesicht des Verbrechens das Schweigen einschliesse und damit „barbarisch“ würde.⁶⁸ Und trotzdem liegt im Weiterschreiben, den immer neuen Versuchen einer Näherung ein Aufstand oder eine Resistenz, die sie rechtfertige. Deshalb lässt Levinas nur solche *Obliterationen* gelten, die *nicht nur eine ästhetische Figur* darstellen, welche mit der Dialektik von Öffnung und Schließung spielt, sondern die im Akt des Ausstreichens die „Anprangerung des Skandalösen“ miteinschließen, um die Gewalt, die Sterblichkeit und das Unrecht wie die von ihnen geschlagenen ‚Wunden‘ der Existenz auf immer neue Weise zur Kenntlichkeit zu bringen. Daher heißt es auch, dass die Kunst nicht mit der *Obliteration* und ihrem Prinzip des Risses *beginnen kann*, um von dort aus ihr Werk aufzurichten, vielmehr nimmt sie ‚im Menschen‘, d.h. ‚im Anderen‘ ihren Ausgang, sofern von dort her die Forderung nach ihrer ‚Ver-Antwortung‘ bereits aufgeworfen ist. Die Kunst kann demnach einzig nur Kunst sein, wenn sie *nicht verzaubert* oder das, was ist, *verdoppelt* und dabei *mystifiziert*, sondern wenn sie Abstand gebietet und ein Erschrecken, eine Reflexion darüber einübt, was nicht das Produkt einer Askese oder Zurückhaltung sein kann, sondern einer *Bezeugung gehorcht* – wie ein Gedicht, das in der Formulierung Celans, *sich uns zuspricht* oder eine Plastik, wie es Françoise Armengaud im Gespräch mit Levinas formuliert, „[...] sich dar[bietet] wie ein Modell, wie eine Anrede, eine Anweisung. Sie bietet etwas an, sie fordert eine Antwort“.⁶⁹ Worauf Levinas seinerseits antwortet: „Die Obliteration, damit bin ich einverstanden, bringt zum Sprechen. Sie lädt zum Sprechen ein [...]. [E]s gibt einen Appell des Wortes an die Sozialität, das Sein für den Anderen.“⁷⁰

67 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 42

68 Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft (=Gesammelte Schriften, Band 10.1)*, Frankfurt a.M. 1977, S. 30. Siehe auch schon Brecht 1939: „Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt“; Berthold Brecht: »An die Nachgeborenen«, in: ders.: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt a.M. 1988ff, Bd. 12, S. 85–87.

69 Françoise Armengaud im Gespräch mit Levinas, siehe: Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 45.

70 Ebd.

QUELLENVERZEICHNIS

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1970.
- *Kulturkritik und Gesellschaft* (=Gesammelte Schriften, Band 10.1), Frankfurt a.M. 1977.
 - »Fragment über Musik und Sprache«, in: ders.: *Musikalische Schriften I–III* (Gesammelte Schriften Bd. 16), Frankfurt a.M. 2003, S. 251–256.
 - »Vers une musique informelle«, in: ders.: *Musikalische Schriften I–III* (Gesammelte Schriften Bd. 16), Frankfurt a.M. 2003, S. 493–540.
- Bahlmann, Katharina: *Können Kunstwerke ein Antlitz haben*, Wien 2008.
- Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichtes*, München 2014.
- Benneke, Johannes: *Obliteration. Für eine partikulare Medienphilosophie nach Emmanuel Levinas*, Bielefeld 2023.
- Brecht, Berthold: »An die Nachgeborenen«, in: ders.: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt a.M. 1988ff, Bd. 12, S. 85–87.
- Buber, Martin: *Das dialogische Prinzip*, Gütersloh 1999.
- »Von der Richtung. Gespräch in den Bergen«, in: *Daniel* (1913), in: ders., *Werkausgabe, Frühe kulturkritische und philosophische Schriften 1891–1924*, Bd. 1, Gütersloh 2001, S. 183–245.
- Busch, Kathrin, Iris Därman, Antje Kapust (Hg.): *Phänomenologie der Responsivität*, München 2007.
- Casper, Bernhard (Hg.): »Geisel für den Anderen – vielleicht nur ein harter Name für Liebe«. *Ein Gespräch mit Emmanuel Levinas und Beiträge zu seinem Denken*, Freiburg, München 2020.
- Celan, Paul: »Die Silbe Schmerz«, in: ders.: *Ausgewählte Gedichte*, Berlin 1980, vgl. auch <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/die-silbe-schmerz-160> (letzter Zugriff 28.10.2023).
- »Engführung«, in: ders.: *Die Niemandrose, Sprachgitter*, Frankfurt a.M. 1980, S. 131–138.
 - »Der Meridian«, in: ders.: *Ausgewählte Gedichte, Zwei Reden*, Frankfurt a.M. 1996, S. 131–148.
 - *Gespräch im Gebirg. Erinnerung an eine versäumte Begegnung*, Aachen 2002.

Cohen, Richard A.: *Ethics, Exegesis and Philosophy: Interpretation after Levinas*, Cambridge, New York 2001.

- »Levinas über Kunst und Ästhetizismus. Die ‚Wirklichkeit und ihr Schatten‘ richtig auslegen«, in diesem Band, S. 95–139.

Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an*, München 1999.

Eaglestone, Robert: *Ethical Criticism: Reading after Levinas*, Edinburgh 1997.

Levinas, Emmanuel: *Die Spur des Anderen*, Freiburg, München ²1987.

- *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988.
- »Vom Sein zum Anderen – Paul Celan«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 56–66.
- *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München ²1993.
- »Ethik und Geist«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. ²1996, S. 11–20.
- *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 1998.
- *Paul Celan. De l'être à l'autre*, Saint-Clément-de-Rivière 2003.
- »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–85.
- »Jean Atlan et la tension de l'art«, in: Catherine Chalier, Michel Abensour (Hg.): *Cahiers de l'Herne*, Paris 2016, S. 509.
- *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019.
- »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57–58.

Lyotard, Jean-François: »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur* 38 (424), 1984, S. 151–164.

Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer, Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011.

Sternagel, Jörg: *Pathos des Leibes*, Zürich 2016.

Till, Sabine: *Die Stimme zwischen Immanenz und Transzendenz. Zu einer Denkfigur bei Emmanuel Levinas, Jacques Lacan, Jacques Derrida und Gilles Deleuze*, Bielefeld 2013.

Robbins, Jill: *Altered Reading: Levinas and Literature*, Chicago 1999.

von Herrmann, Friedrich-Wilhelm: *Die zarte, aber helle Differenz.
Heidegger und Stefan George*, Frankfurt a.M. 1999.

Waldenfels, Bernhard: *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a.M. 1990.
– *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung*, Frankfurt a.M.
2015.



Abb. 1: *Klone*, Tel Aviv, 2008. Foto: Hagi Kenaan.

Hagi Kenaan

Im Angesicht der Bilder nach Levinas*

Dies ist ein Beitrag über eine Dimension des Bildes, die im Rahmen seiner gegenwärtigen theoretischen Behandlung in der Regel wenig Beachtung findet. Worauf ich hier eingehen möchte, ist etwas, das mir als eine dem Bild innewohnende Seinsweise erscheint: seine Art, uns entgegenzublicken. Ich verstehe die Hinwendung des Bildes zum Betrachtenden als ein grundlegendes Moment in der Konstitution der Visualität des Bildes, als die primäre Bedingung für die sinnvolle Öffnung des Bildes für das Auge. Ich werde versuchen, die Bedeutung der Gesichtigkeit¹ des Bildes durch einen Dialog mit Emmanuel Levinas' ethischem Verständnis des Gesichts zu erläutern. Der Umweg über Levinas' Philosophie mag die Analogie zwischen Gesicht und Bild etwas verkomplizieren, dürfte aber gleichzeitig ein Prisma bieten, das seine Tiefe erhellt. Zunächst möchte ich jedoch kurz den Ansatz, den ich in Bezug auf das Bild verfolge, zwischen zwei gängigen Interpretationsparadigmen einordnen.

* Erste Fassungen dieses Artikels wurden präsentiert als Vorlesungen am *Comparative Literature Department* und dem *Humanities Institute* an der *SUNY Buffalo* und am *Clark Art Institute*, in Williamstown, MA, gehalten, wo ich das Privileg hatte in den Jahren 2009-10 Fellow zu sein. Für die engagierte Diskussion und aufschlussreichen Fragen und Kommentare zu diesem Artikel möchte ich dem Direktor und dem stellvertretenden Direktor für Research and Academic Programs am Clark, Michael Ann Holly und Mark Ledbury; der inspirierenden Gruppe von Clark Fellows, Martin Berger, Holly Clayson, Thierry de Duve, Branko Mitrovic und Mary Roberts. Ich bin auch zu Dank verpflichtet gegenüber den aufmerksamen Lesarten und Antworten von Meirav Almog, Maya Halperin, Mark Haxthausen, Vered Lev Kenaan, Keith Moxey, Orna Raviv, Ewa Ziarek und Krzysztof Ziarek.

1 [Hagi Kenaan spielt an vielen Stellen mit dem Englischen „face“ für *visage*: „image's facing“, „facing images“, „face-images“, „to face“, „facing us“, „facing of images“, „a facing“, „facingness“. Obgleich dies im Deutschen nicht im gleichen Maße wiedergegeben werden kann, hat das Deutsche den Vorzug zwischen dem „Gesicht“ als einer Materialität und Frontfläche des Kopfes auf der einen Seite und dem „Antlitz“ auf der anderen Seite unterscheiden zu können, das auf ein transzendentales Moment abhebt, und mit dem Nicht-Sichtbaren in Verbindung steht. Man sollte „jedoch keineswegs das Sonntagskleid einer spiritualisierten Semantik“ anlegen, das Antlitz „indiziert vielmehr eine der Konkretionen von Transzendenz. Gerade an der ‚Materialität‘ des *visage* versucht Lévinas zu entziffern, was über sie hinausweist; *visage als Verdichtung von Leiblichkeit und Sinnlichkeit* [...]“. Vgl. die FN 1 auf S. 43 von Thomas Wiemer in: Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011. Um den Sprachspielen von Hagi Kenaan gerecht zu werden, wird im vorliegenden Text *face* mit Gesicht, Angesicht, Gesichtigkeit etc. übersetzt. Anm. d. Ü.]

I. EIN BILD SEIN: VISUELL SEIN

Theoretische Abhandlungen über Bilder folgen in der Regel einem von zwei paradigmatischen Wegen: Erstens gibt es eine uralte, so genannte ‚platonische‘ Tradition, die die Konzeptualisierung des Bildes auf den Gegensatz zwischen Sein und Erscheinung gründet. In dieser Tradition wird das Bild typischerweise als das verstanden, was lediglich erscheint, als eine Art der Darstellung, die ihre Bedeutung aus ihrer Beziehung zum Sein bezieht, während sie keinen originären Anteil am Sein hat. So verstanden, als Repräsentation, kann das Bild nur in Bezug auf das gedacht werden, was es nicht ist, d.h. in Bezug auf seine Beziehung zu einer anderen, typischerweise grundlegenden Art von Entität – einem Objekt, einem Zustand –, dessen Präsenz es re-präsentiert. Als solches wird das Bild von der Tradition gewöhnlich in einen sekundären, abgeleiteten Bereich der Existenz verwiesen: eine Kopie, ein Doppel, ein Substitut.

In der zeitgenössischen Theorie und Wissenschaft scheint die platonische Problematisierung der Implikationen, die die ontologische Minderwertigkeit des Bildes mit sich bringt, und der damit einhergehende Vorwurf oder die moralische Anklage, nur noch wenig Bedeutung zu haben. Und doch ist die Tendenz, Bilder in Bezug auf das, was sie repräsentieren – die Welt oder die Objekte, die sie abbilden – d.h. im Hinblick auf ihre Referenz zu denken, immer noch üblich, was natürlich nicht mehr den Effekt von Ambivalenz, Feindseligkeit oder Kritik hat, sondern in gewissem Sinne die Struktur reproduziert, die dem antiken Minderwertigkeitskomplex des Bildes zugrunde liegt.

Im Gegensatz zu diesem paradigmatischen Rahmen hat das zwanzigste Jahrhundert eine ganze Reihe von Positionen hervorgebracht, die sich der Idee des Bildes als Repräsentation widersetzen und die Autonomie des Bildes betonen. In diesem Zusammenhang ist eine der häufigsten Arten, diese Autonomie der Bilder zu verstehen, die ihrer Objektivität: Anstatt sich auf die Frage zu konzentrieren, ob Bilder etwas über die Welt aussagen, werden sie in erster Linie über ihre Stellung als Objekte in der Welt angesprochen. In der Tat gelingt es der Bestimmung des Bildes als Objekt oft, ihm neue Formen der Autonomie zu verleihen; aber es sollte auch beachtet werden, dass diese Art von Autonomie in der Regel noch immer auf der grundlegenden binären Opposition zwischen dem Ding (mit der Fülle seines Seins) und dem, was keine echte Verwurzelung in der Welt der Dinge besitzt, beruht. Und in dieser Hinsicht verdunkelt das Aufstellen des Objekts als Modell für das Bild die Frage, was es heißt, ein Bild zu sein, was seine Einzigartigkeit als Bild ausmacht.

Die Möglichkeit, das Bild in Bezug auf die Frage nach seinem Sein zu denken, hat sich mit Heideggers ontologischer Bestimmung des Kunstwerks auf dramatische Weise erweitert. Während Heideggers Interesse an der Besonderheit visueller Bilder an sich relativ begrenzt ist, hat die



Abb. 2: *Klone*, Tel Aviv, 2008. Foto: Hagi Kenaan.



Abb. 3: *Klone*, Tel Aviv, 2008. Foto: Hagi Kenaan.

ontologische Verschiebung, die er in die Kunstwissenschaft eingeführt hat, letztlich den Weg für Ansätze geebnet, die bildspezifisch sind – wie zum Beispiel in der französischen Philosophie die Arbeiten von Gilles Deleuze oder Jean-Luc Nancy.² Es gibt erhebliche Unterschiede zwischen den ‚Ontologien des Bildes‘ von Deleuze und Nancy, aber ihnen ist ein Ausgangspunkt gemeinsam, den ich entscheidend für die Richtung finde, in die ich gehen möchte: Für Deleuze und Nancy wird die Untersuchung der Bilder von der Frage nach ihrem Sein geleitet: dem Sein-eines-Bildes.³ Und indem sie sich auf die einzigartige ontologische Modalität der Bilder konzentrieren, gelingt es dem Werk von Deleuze und Nancy nicht nur, sich der eher traditionellen Rhetorik der Nachahmung und der Kopie zu entziehen, sondern auch den zeitgenössischen Tendenzen, das Bild in eine Sprache der Identität und der Objektivität zu integrieren: Es befreit das Bild nicht nur aus der Umklammerung einer gegenständlichen Konzeption, sondern es tut dies auch, ohne das Objekt sofort als ein nachfolgendes Paradigma zu übernehmen. Das Bild, schreibt Nancy, „ist weder die Sache selbst noch deren Nachahmung.“⁴ Für ihn ist das Bild „das Unterscheidbare.“ Und das Unterscheidende ist das, was „am Rande der Dingwelt als Verfügungswelt [bleibt].“⁵ Mit anderen Worten: Das Bild ist eine eigenständige Art von Entität, deren Einzigartigkeit in ihrer Seinsweise liegt. Als solches erfordert das Bild als Bild eine besondere Art der Artikulation, wobei sich in der Frage, wie das Sein des Bildes zu artikulieren ist, die Wege von Deleuze und Nancy trennen. Ich werde allerdings im Folgenden diese Wege nicht weiterverfolgen, sondern einen eigenen Weg vorschlagen.

Die Frage nach dem Wesen eines Bildes ist meines Erachtens untrennbar mit der Frage verbunden, wie sich ein Bild visuell entfaltet. Ein Bild zu sein bedeutet, auf eine ganz bestimmte Art und Weise visuell zu sein, die ich im Hinblick auf die Hinwendung des Bildes zu seinen Betrachtern, seine Art, uns gegenüberzutreten, näher erläutern werde. Um jedoch das einzigartige visuelle Wesen des Bildes zu begreifen, ist es vielleicht sinnvoll, zunächst zu überlegen, wie sich Bilder in ihrer Visualität von Objekten unterscheiden. Bilder und Objekte sind beide Teil unseres Blickfeldes. Wir schauen sie täglich an und sind in der Lage, sie beide zu sehen. Gleichzeitig gibt es aber auch einen grundlegenden Unterschied zwischen den

2 Vgl. zum Beispiel Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M. 1997; oder Francis Bacon: *Die Logik der Sensation*, Paderborn 2016. Für eine davon sehr verschiedene ontologische Untersuchung des Bildes, vgl. Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, Zürich, Berlin 2006.

3 Zur Diskussion über Nancys Ontologie des Bildes und ihrer ethischen Implikationen, vgl. Hagi Kenaan: »What Makes an Image Singular Plural? Questions to J.L. Nancy«, in: *Journal of Visual Culture* 9 (1), 2010, S. 63–76.

4 Jean-Luc Nancy: »Das Bild – das Distinkte«, in: ders.: *Am Grund der Bilder*, a.a.O., S. 20.

5 Ebd., S. 11. Die an Heidegger erinnernden Obertöne in Nancys Schreiben sind, wie bereits angedeutet, nicht zufällig. Zu Nancys Aneignung von und Kritik an Heidegger, vgl. auch Kenaan: »What Makes an Image Singular Plural?«, a.a.O.

Positionen, die Bilder und Objekte in unserem Blickfeld einnehmen. Einfach ausgedrückt, sind Bilder im Gegensatz zu Objekten im Wesentlichen visuelle Gebilde. Bilder sind im Kern visuell. Sie sind nicht nur wahrnehmbar oder sichtbar, sondern sie begegnen dem Auge speziell als das, was sich dem Sehen anbietet. Das heißt, das Wesen der Bilder ist immer schon mit der Tatsache verbunden, dass wir Augen haben, die sehen und auf das Angebot des Bildes reagieren können. Die Frage des Sehens ist der Sichtbarkeit des Bildes inhärent. Tatsächlich ist die innere Verbindung, die Bilder mit der Bedingung des Gesehenwerdens haben, etwas, das sich gewöhnlich in der Sprache zeigt, die wir verwenden, wenn wir von Bildern sprechen. Wenn wir zum Beispiel von Gerhard Richters *Christa und Wolf* sagen, das Bild sei verwischt, dann ist der Ausdruck, den wir zur Beschreibung des Bildes verwenden („verwischt“), einer, der nicht zur Beschreibung der intrinsischen Qualitäten von Objekten verwendet wird, sondern der uns typischerweise nur zur Beschreibung einer unregelmäßigen Erscheinung dient, die an bestimmte Betrachtungsbedingungen gebunden ist. Ähnlich können wir zwar von einer Fotografie sagen, dass sie zu dunkel oder unscharf ist, aber wir haben normalerweise keine Verwendung für solche visuell eingebetteten Begriffe, wenn wir eine Tasse Kaffee oder ein Paar Schuhe beschreiben.

Das Bild ist extrovertiert visuell. Es ist ein Wesen, das sich selbst zeigt, indem es seine Betrachtungsbedingungen zur Schau stellt. Mit anderen Worten: Das Bild ist nie nur präsent, sondern immer schon selbst präsent, indem es sich an das Auge wendet. Das Bild ist eine Hinwendung zum Auge, ein Gegenüberstellen des Betrachtenden,⁶ dessen Einzigartigkeit ich nun im Dialog mit dem Denken von Emmanuel Levinas und insbesondere mit seinem ethischen Verständnis des menschlichen Gesichts herauszuarbeiten versuchen werde.

Wahrscheinlich sollte ich im Voraus deutlich machen, dass die Analogie, die ich zwischen Levinas' Begriff des Antlitzes und der Gesichtigkeit von Bildern ziehen möchte, für die Leser von Levinas alles andere als selbstverständlich ist. Für Levinas ist die einzige Lehre, die aus dem Vergleich zwischen Bild und Gesicht gezogen werden kann, eine negative. Während das Bild seiner Ansicht nach das endliche, objektivierende und thematische Wesen des menschlichen Sehens veranschaulicht – eine inhaltliche Rahmung, die sich unweigerlich der Möglichkeit der Transzendenz verschließt –, verlangt das Gesicht eine radikal andere Art der Annäherung: „Aber sie [die Ethik, Anm. d. Ü.] ist ein bildloses ‚Sehen‘, ein ‚Sehen‘ ohne die dem Sehen eigenen Vermögen der synoptischen und totalisierenden Objektivierung; sie ist eine Beziehung oder eine Intentionalität, die

6 Bilder sind meist menschengemachte Produkte, die in der Regel geschaffen werden, um gesehen zu werden, aber diese sekundäre Intentionalität oder Handlung ist weniger wichtig für den konzeptionellen Punkt, den ich zu machen versuche.

ganz anderer Art ist [...]“⁷ Da ich gleich auf die Einzelheiten von Levinas' Position eingehen werde, erlaube ich mir, mit einem konkreteren, anekdotischen Anfang zu beginnen.

II. FREMDE GESICHTER

Der Gedanke, dass es eine enge Verbindung zwischen Gesichtern und der inneren Form (vielleicht sollte ich eher sagen: dem Wesen) von Bildern gibt, hat sich bei mir aufgedrängt als ich mir eine Reihe von provokativen Graffiti-Bildern, gemalte Gesichter, von *Klone*, einem Straßenkünstler aus Tel Aviv, genauer angeschaut habe. In den letzten zwei Jahren ist die Präsenz von *Klones* chimärenhaften Tier-Mensch-Gesichtern in Tel Aviv besonders deutlich geworden. Wenn man durch die Straßen der Stadt geht, vor allem in den südlichen Vierteln, kann man sich dem intensiven Anblick dieser ‚Klones‘ kaum entziehen, die an Gebäuden, Mauern, Straßenecken, Stromkästen, Fensterbrettern, Türen, Türrahmen und Eingängen angebracht sind.

Echte Straßenkunst gehört auf die Straße, und das gilt auch für die Gesichter von *Klone*, deren primäre Adressaten jene Menschen sind, die tatsächlich durch die Stadt gehen. Die *Klone* erscheinen bei Sonnenaufgang, und des nachts werden sie ohne nahe gelegene Straßenlaterne zu Schatten. Sie zeigen sich, aber sie können auch ohne Vorwarnung wieder verschwinden: plötzlich, durch einen unzufriedenen Ladenbesitzer oder durch städtische Arbeiter, die eine Wand für eine Wahlkampagne übermalen. Die Horizonte, vor denen sich diese *Klone* präsentieren und manchmal auch verbergen, sind die Horizonte des städtischen Lebens, des Verkehrs, der Bauarbeiten, der Renovierungen, der Demonstrationen, des guten oder schlechten Wetters, immer entsprechend den eigenen Wegen, die man in der Stadt zurücklegt, immer abhängig von der Route, die man an einem bestimmten Tag gewählt hat, vom eigenen Rhythmus und von den kontingenten Wegen, die der urbane Anblick einem gewährt.

Die Gesichter von *Klone* sind zwar eng mit der städtischen ‚Textur‘ verwoben, aber gleichzeitig bleiben sie dieser Textur letztlich auch fremd. Je länger man sie betrachtet, desto unklarer wird die Verortung der *Klone* in der Stadt und desto unklarer auch die Möglichkeit irgendeiner Form von Zugehörigkeit. Es ist eine Tatsache, dass die *Klone* Teil der Stadt geworden sind, aber die Stadt scheint keinen Kontext oder Rahmen für die Lokalisierung ihrer Identität oder Bedeutung zu bieten. Wer sind diese großzahnigen, oft zärtlichen Raubtiere? Und was ist das für eine Traurigkeit, die in ihren grimmigen Augen funkelt? Sind diese *Klone* die Nachfahren des inzwischen ausgestorbenen Tasmanischen Tigers oder sollten

⁷ Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München ©2014, S. 23.

wir ihren Ursprung in japanischen Comics suchen? Sind sie verwandt mit Fenrir, dem monströsen Wolf aus der nordischen Mythologie, oder ähneln sie eher Spielbergs ET?

Mit diesen Fragen beabsichtige ich keineswegs einen ersten Schritt hin zu einer abschließenden Klassifizierung oder Identifizierung des Klones. Ich denke vielmehr, dass die Frage, wie man die Flüchtigkeit des *Klones* erfassen kann, eine viel wichtigere Frage verdeckt: Welche Bedeutung hat die Tatsache, dass sich der *Klone*, indem er sich uns zeigt, einem generischen oder kategorischen Verständnis widersetzt? Sie ahnen bereits, dass es mir nicht darum geht, die Schwierigkeit einer Identifizierung dieser Gesichter zu überwinden. Sondern es geht mir darum, diese Schwierigkeit voll und ganz bewusst zu machen.

Das Klonesicht ist ein fremdes Gesicht – das Gesicht eines Fremden. Diese Bilder, die uns mitten auf der Straße gegenüberstehen, passen nicht in unsere begriffliche Matrix klarer und vertrauter Identitätskategorien. Man könnte sogar sagen, dass sie sich aktiv einer Klassifizierung widersetzen, in dem Sinne, dass die Form ihrer Darstellung von starken, unauflösbaren Spannungen geprägt ist, wie etwa zwischen dem Tier und dem Menschen, dem Raubtier und der Beute, dem Starken und dem Schwachen, dem Guten und dem Bösen, dem Gewöhnlichen und dem Außerirdischen, dem Zeitgenössischen und dem Mythologischen. In dieser Hinsicht ist das Vorhandensein eines Rätsels wesentlich für die Visualität der *Klone*. Die Gesichter der *Klone* erscheinen nicht nur als fremd, sondern sie präsentieren sich selbst, indem sie das Fremde gegenwärtig machen.

Und sollten wir diese Fremdheit lediglich im Hinblick auf die Schwierigkeit betrachten, diesen Gesichtern einen bestimmten Platz in einer gegebenen begrifflichen Matrix zuzuweisen? Kann man sagen, dass die Fremdheit des Klonesichts origineller ist als die Tatsache, dass es von den Standards des Vertrauten abweicht? Was würde es bedeuten, die Alterität des Klons in seinen eigenen singulären Begriffen anzusprechen? Bei der Beantwortung dieser Fragen drängt sich jedoch ein allgemeineres Problem auf: Ist die Art von Fremdheit, die uns in den Gesichtern der *Klone* begegnet, nur für das typisch, was wir regelmäßig als ‚fremde Gesichter‘ bezeichnen würden, oder ist das Gesicht als Gesicht immer ein Ort der Resonanz einer solchen inkommensurablen Alterität?

III. NACH LEVINAS: VOM GESICHT ZUM BILD

Genau an dieser Stelle wird Levinas' Position relevant. Levinas schreibt:

Das Antlitz [*visage*] tritt in unsere Welt von einer absolut fremden Sphäre aus *ein*, [...] von [...] der fundamentalen Fremdheit [aus]. Das

Bedeutung des Antlitzes in seiner Abstraktion ist, im wörtlichen Sinn des Ausdrucks, außerordentlich, außerhalb jeder Ordnung, jeder Welt.⁸

Das menschliche Gesicht und seine einzigartige Art der Bedeutsamkeit ist ein zentrales Thema in Levinas' Werk; und doch ist es nicht so sehr das Gesicht an sich, das Levinas' Aufmerksamkeit auf sich zieht, sondern vielmehr das Gesicht als die Figur einer allgemeineren philosophischen oder ethischen Agenda. Levinas ist vor allem für die ethische Wende bekannt, die er in die Philosophie einbringt, eine Wende, die in der Blütezeit der Postmoderne neue Bedeutung erlangt hat. Was Levinas' ethische Wende begründet, ist das Beharren auf einer neuen Art von philosophischer Responsivität gegenüber einer Dimension der Realität, die prinzipiell nicht innerhalb des Schemas des Begrifflichen lokalisiert werden kann: Dies ist die Alterität der anderen Person, die seiner Meinung nach nicht im kognitiven Rahmen des theoretischen Denkens mitschwingen kann. „Erkenntnis“, so schreibt er, „besteht darin, das Individuum, das als einziges existiert, nicht in seiner Singularität [...] zu nehmen, sondern in seiner Allgemeinheit, von der allein es Wissenschaft gibt.“⁹ Folglich wird in einer traditionellen philosophischen Herangehensweise, „[s]tatt sich in der uneinnehmbaren Festung seiner Singularität zu halten [...], das fremde Seiende Thema und Objekt.“¹⁰

Für Levinas ist das Versagen, auf die Singularität des Anderen zu reagieren, nicht nur eine philosophische oder theoretische Pathologie. „In dieser Reduktion des Anderen auf das Selbe stellt sich nicht irgendein abstraktes Schema dar, sondern das menschliche Ich.“¹¹ Das heißt, die Gleichsetzung des Anderen ist der Preis für die menschliche Errungenschaft, ein Selbst zu haben. Für Levinas ist das Selbstsein niemals eine Gegebenheit. Es ist eine Bedingung, die ständig erneuert werden muss, eine Bedingung, die von der Privilegierung der Identität und der Gleichheit und vom Ausschluss jener Spuren von Heterogenität und Andersartigkeit abhängt, die den Zusammenhalt des eigenen Selbstgefühls in Frage stellen und stören könnten. In *Totalität und Unendlichkeit* legt Levinas den Zusammenhang zwischen der Konstitution des Selbst, der Banalität des alltäglichen Ichs und der Hegemonie desselben mit ihrer impliziten Privilegierung des Begrifflichen in einer komplizierten Weise dar. Folglich liest er den zentralen Logos der westlichen Philosophie als die „Abhandlung des

8 Emmanuel Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, in: ders.: *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 41 [Kursivierung i.O.].

9 Emmanuel Levinas: »Die Philosophie und die Idee des Unendlichen«, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München 2012, S. 190.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 186.

Ichs“ und betont ihr ständiges Bemühen um die Affirmation der Selbstidentität: „Alle Philosophie ist Egologie [...]“¹²

Vor diesem Hintergrund versucht Levinas eine philosophische Kritik zu entwickeln, die „nicht wie die Ontologie das Andere auf das Selbe [reduziert], sondern [...] das Verhalten des Selben (die Ausübung, das Sich-Vollziehen des Selben) in Frage [stellt]“.¹³ Anstelle einer Philosophie, die vom Ideal eines Ichs beherrscht wird, das ständig über seine Systematik, seine Vollständigkeit und Totalität wacht, spricht Levinas von einer Philosophie – und allgemeiner von einer humanen Position in der Welt –, die es zulässt, dass sie von Dimensionen des Anderen, die sie nicht eindämmen kann, erschüttert, ja gestört wird. Das ist es, was er als Ethik versteht.

Eine Infragestellung des Selben – die im Rahmen der egoistischen Spontaneität des Selben unmöglich ist – geschieht durch den Anderen. Diese Infragestellung meiner Spontaneität durch die Gegenwart des Anderen heißt Ethik. Die Fremdheit des Anderen, der Umstand, daß er nicht auf mich, meine Gedanken und meinen Besitz zurückgeführt werden kann, vollzieht sich nur als Infragestellung meiner Spontaneität, als Ethik.¹⁴

Dies ist auch der Rahmen, in dem die Frage nach dem Gesicht relevant wird. In *Totalität und Unendlichkeit*, worin sich Levinas' umfangreichste Auseinandersetzung mit dem Gesicht findet, erscheint der erste Hinweis auf das Gesicht bereits im Vorwort. Levinas schreibt:

Ohne die Philosophie durch die Eschatologie zu ersetzen [...] – kann man von der Erfahrung der Totalität auf eine Situation zurückgehen, in der die Totalität zerbricht, während diese Situation die Totalität selbst bedingt. Eine solche Situation ist das Erstrahlen der Exteriorität oder der Transzendenz im Antlitz des Anderen.¹⁵

Auch wenn diese Erwähnung des Gesichts nur sehr knapp ist, vermittelt sie dennoch einen recht guten Eindruck davon, wie Levinas die Notwendigkeit versteht, sich mit diesem Phänomen zu befassen. Das Gesicht verdient gerade deshalb Aufmerksamkeit, weil es die Möglichkeit, vielleicht die Machbarkeit jenes alternativen Weges für die Philosophie bezeugt, den Levinas als ethisch begreift. Das Gesicht des Anderen zeugt von der Möglichkeit, den idealisierten Raum, in dem sich das abstrakte Denken bewegt, aufzubrechen, die Herrschaft eines vorherrschenden Bildes anzufechten, das uns so sehr in seinen Bann zieht, indem es uns dazu verleitet, den Raum des Intelligiblen als allumfassend, alles enthaltend, als Totalität zu akzeptieren. Das Gesicht des Anderen ist somit nicht nur eine Erinnerung an die Gefahren dieses totalisierenden Effekts, sondern auch die

12 Ebd., S. 189.

13 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 51.

14 Ebd., S. 43.

15 Ebd., S. 25.

Spur eines Außen, dessen bloße Gegenwart die Totalität unseres Raums der Verständlichkeit in Frage stellt.

In dieser Hinsicht findet sich der Schlüssel zu Levinas' Ethik dort, wo wir ihn am wenigsten erwarten würden. Das Unbegriffliche oder Ungefasste schickt uns weder auf die Suche nach entlegenen Regionen noch erfordert es einen sehr komplizierten Algorithmus zur Entschlüsselung. Im Gegenteil: Die radikale Alterität gehört trotz ihrer scheinbaren Unzugänglichkeit zur gewöhnlichen Erfahrung. Wo im Gewöhnlichen zeigt sie sich? Genau hier, dort ... wenn wir zum Beispiel versuchen, mit einer Kellnerin in einem wirklich befremdlichen Restaurant auf der Main Street zu kommunizieren, wenn uns an einer Ampel ein Mann aus dem anderen Auto heraus anschaut, oder vorhin im Supermarkt eine Frau, die ein Eis für ihre Tochter kauft. Manchmal grüßen wir die andere Person und manchmal nicht, manchmal kennen wir sie und manchmal nicht. Aber der „das Erstrahlen der Exteriorität“ ist da – um mit Levinas zu sprechen – im „Antlitz des Anderen.“¹⁶

Das Gesicht zeugt von der uneinholbaren Präsenz des Anderen, von einer unüberbrückbaren Distanz, einem Außen, das immer da ist, im Herzen der konkreten Welt, die wir teilen. Die Gegenwart des Antlitzes bedeutet so eine unabweisbare Anordnung – ein Gebot –, das die Verfügungsgewalt des Bewußtseins außer Kraft setzt. Das Bewußtsein wird durch das Antlitz in Frage gestellt. Die Infragestellung läuft nicht auf eine Bewußtmachung dieser Infragestellung hinaus. Das ‚absolut Andere‘ wird nicht im Bewußtsein reflektiert. Es leistet dem Bewußtsein in einem solchen Maße Widerstand, daß sich nicht einmal sein Widerstand in Inhalt des Bewußtsein verwandelt.¹⁷

Für Levinas lässt sich die radikale Alterität, die sich im Gesicht des Anderen äußert, nicht fassen. Sie gehört weder zum Intelligiblen noch zum Phänomenalen. Stattdessen sollte sie eher als eine einzigartige Form von Bedeutsamkeit verstanden werden, deren Charakter inhärent ethisch ist. Daher ist die Frage nach dem Gesicht eine Frage nach dem Charakter und dem Ort einer einzigartigen, nicht standardisierten Weise des Bedeutenden, die im Kern ethisch ist. Die Frage danach, was dieser Modus des Bedeutens genau ist, ist meiner Meinung nach der Schlüssel zum Verständnis des Levinas'schen Projekts. Und doch ist Levinas selbst in dieser Frage nicht immer ganz hilfreich, auch wenn er eine Reihe verschiedener Strategien vorstellt, um das Besondere in der Art und Weise, wie das Gesicht bezeichnet wird, zu artikulieren. In der folgenden Passage werden einige dieser Richtungen aufgezeigt:

16 Das Verhältnis zwischen dem Gewöhnlichen und dem Transzendentalen bei Levinas ist ein zentrales Thema in meinem Buch *Emmanuel Levinas: Ethics as an Optics*, Tel Aviv 2008 [auf Hebräisch erschienen, Anm. d. Ü.].

17 Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, a.a.O., S. 42.

Das Antlitz ist Bedeutung, und zwar Bedeutung ohne Kontext. Ich will damit sagen, daß der *Andere* nicht eine Person innerhalb eines Kontextes darstellt. Normalerweise ist man eine ‚Person‘: man ist Professor an der Sorbonne, Vize-Präsident im Staatsrat, Sohn eines Soundso, alles das, was im Pass vermerkt ist, die Art sich zu kleiden, sich zu präsentieren. Und jede Bedeutung, im üblichen Sinn des Begriffs, bezieht sich auf einen derartigen Kontext: Der Sinn einer Sache beruht in ihrer Beziehung zu etwas anderem. Hier hingegen ist das Antlitz für sich allein Sinn. Du, das bist du. [...] Es ist das, was nicht ein Inhalt werden kann, den unser Denken umfassen könnte; es ist das Unenthaltbare, es führt uns darüber hinaus. Gerade dadurch läßt die Bedeutung des Antlitzes es als Korrelativ eines Wissens aus dem Sein heraustreten. Im Gegensatz dazu ist die Vision die Suche nach einer Entsprechung; sie ist das, wodurch das Sein eigentlich absorbiert wird. Aber die Beziehung zum Antlitz ist von vornherein ethischer Art. Das Antlitz ist das, was man nicht töten kann oder dessen *Sinn* zumindest darin besteht, zu sagen: ‚Du darfst nicht töten.‘¹⁸

Für Levinas steht die Einzigartigkeit der Bedeutung des Gesichts in klarem Gegensatz zur Bedeutung der Objekte. Das Objekt ist für ihn ein bestimmtes ‚Etwas‘, dessen Erscheinung immer eine solche der Form annimmt; es ist immer ein Dies-oder-das. Das Auto ist schnell; es ist blau; es ist nicht neu, usw. Das Objekt – das das intentionale Korrelat des menschlichen Bewusstseins ist – ist die innere Form der Hegemonie des ‚Gleichen‘. Es kann eine unterstützende Konstruktion für den Anschein von Bedeutung liefern, aber es kann niemals selbst ein Ursprung oder ein Ereignis von Bedeutung sein. Das Objekt ist im Wesentlichen ein organisierender, stabilisierender Rahmen, ein begrenzender Rahmen, der den Sinn als determiniert erscheinen läßt. Die Bedeutungen eines Objekts hängen jedoch nicht nur von den immanenten Beziehungen ab, die das Objekt einrahmt und zur Anschauung bringt, sondern immer auch von der Stellung des Objekts innerhalb einer größeren Matrix von Beziehungen, einem Kontext. Für Levinas gehört die Bedeutung von Gesichtern zu einer anderen Ordnung, die weder kontextabhängig noch synthetisch strukturiert ist (d.h. wenn etwas als etwas erscheint). In diesem Sinne unterscheidet sich das Gesicht bei Levinas auch sehr von unserer gewöhnlichen Wahrnehmung jener Gesichter, die in unseren allgemeinen Formen des Verstehens, in Typen, Kategorien und Klassifikationen begründet sind. Für Levinas ist das Gesicht eine Offenbarung, die an sich keine thematische Form, keinen Inhalt hat. Es ist die Resonanz der Singularität. Und wie in der oben zitierten Passage angedeutet, erkennt Levinas eine intrinsische Verbindung zwischen

18 Emmanuel Levinas: *Ethik und Unendliches: Gespräche mit Philippe Nemo*, Wien 1985, S. 65–66 [Kursivierung i.O., Anm. d. Ü.].

der Singularität des Gesichts, seiner Unbegrenztheit und seiner ethischen Forderung, die sich im Imperativ ‚Du sollst nicht töten‘ manifestiert.

Die Ausarbeitung des Verhältnisses zwischen der einzigartigen Bedeutung des Gesichts und seiner ethischen Dimension ist für Levinas' Projekt zentral. In diesem Beitrag werde ich jedoch nicht die verschiedenen Strategien zum Verständnis der ethischen Bedeutung des Gesichts diskutieren.¹⁹ Stattdessen werde ich eine Frage stellen, die an sich für Levinas nicht sehr von zentraler Bedeutung ist: Welche Beziehung besteht nach Levinas zwischen dem Gesicht und dem Bild? Oder, allgemeiner, zwischen dem Gesicht und dem Visuellen?

Levinas' Behandlung des Gesichts entwickelt sich vor dem Hintergrund eines starken vorgefassten Verständnisses, nicht aber vor dem Hintergrund einer Voreingenommenheit gegenüber dem Visuellen. Für Levinas gibt es keine wirkliche Unterscheidung zwischen Visualität und Sehen, und das Sehen ist für ihn der paradigmatische Fall der Herrschaft der Egologie, Gleichheit und Totalität: „Die Anschauung ist keine Transzendenz. Sie verleiht Sinn durch die *Beziehung*, die sie möglich macht. Sie erschließt nichts, was jenseits des Selben absolut anders, d.h. an sich wäre.“²⁰ Das Visuelle ist nach Levinas eine Domäne der Sinne, deren grundlegende Erscheinungsform die Objekthaftigkeit ist. In diesem Zusammenhang ist es interessant und vielleicht sogar etwas überraschend, dass Levinas' Konzeption des menschlichen Blicks trotz seiner umfassenden Kritik an Sartres Verständnis des Anderen Sartre treu bleibt, indem er eine wesentliche Verbindung zwischen der intentionalen, objektgerichteten Struktur des Bewusstseins, dem visuellen Inhalt, der Objektivierung und der Auferlegung von Macht postuliert. „Soweit der Zugang zu den Seienden auf dem Sehen beruht, beherrscht er diese Seienden, übt über sie eine Macht aus.“²¹

Folglich kann das Sehen nach Levinas kein Modell für unsere Begegnung mit dem Gesicht des Anderen sein, und das Gesicht kann nicht als visuell verstanden werden.

Wenn Sie Nase, Augen, eine Stirn, ein Kinn sehen und sie beschreiben können, dann wenden Sie sich dem Anderen wie einem Objekt zu. Die beste Art, dem Anderen zu begegnen, liegt darin, nicht einmal seine Augenfarbe zu bemerken. [...] Die Beziehung zum Antlitz kann gewiß durch die Wahrnehmung beherrscht werden, aber das, was das

19 Dies habe ich ausgeführt in Emmanuel Levinas: *Ethics as an Optics*, a.a.O.

20 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 274 [Kursivierung i.O., Anm. d. Ü.]. Oder, wie es Levinas etwas anders formuliert: „Tatsächlich ist das Sehen wesentlich eine Adäquation der Exteriorität an das Innen: Die Exteriorität geht auf in der betrachtenden Seele und zeigt sich, indem sie *adäquate Idee* ist, a priori, als Resultante einer *Sinngebung*.“ Ebd., S. 427.

21 Ebd., S. 277.

Spezifische des Antlitzes ausmacht, ist das, was sich nicht darauf reduzieren läßt.²²

Folgerichtig „kann man sagen, dass das Gesicht nicht ‚gesehen‘ wird“. Levinas' Warnung vor einer Gleichschaltung der Transzendenz oder einer Vergegenständlichung des Gesichts durch das Sehen erinnert an das biblische Bilderverbot, das eine wesentliche Unterscheidung zwischen dem Göttlichen, dem Heiligen und dem profanen Bereich des Weltlichen voraussetzt, den unsere Augen uns zeigen und über den sie nicht hinaussehen können. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Levinas, wenn er an Bilder denkt, deren Erscheinung in klarem Gegensatz zur Offenbarung des Gesichts versteht.²³

Die Weise des Anderen, sich darzustellen, indem er *die Idee des Anderen in mir* überschreitet, nennen wir nun Antlitz. Diese *Weise* besteht nicht darin, vor meinem Blick als Thema aufzutreten, sich als ein Ganzes von Qualitäten, in denen sich ein Bild gestaltet, auszubreiten. In jedem Augenblick zerstört und überflutet das Antlitz des Anderen das plastische Bild, das er mir hinterläßt [...].²⁴

Daher bleibt „[e]ntgegen der plastischen Erscheinung [...], die etwas *als* etwas manifestiert [...], [das Gesicht] außerhalb eines jeden Bildes, in dem man [es] festhalten könnte.“²⁵

Angesichts von Levinas' starken Überzeugungen im Hinblick auf den objektiven und endlichen Charakter des Visuellen ist seine Wahl des Gesichts als Figur der Transzendenz nicht selbstverständlich. Können die offensichtlichen visuellen Konnotationen des Gesichts Levinas zugutekommen oder untergraben sie letztlich seinen Versuch, die Präsenz der Transzendenz zu artikulieren? Können wir uns den Levinas'schen Begriff des Gesichts zu eigen machen, ohne letztlich auf ein Paradigma der visuellen Präsenz zurückzufallen? Auf diese wichtigen Fragen geben Interpretationsansätze Antworten, die in der Regel eine der beiden Richtungen einschlagen: entweder kritisieren Interpretinnen von Levinas seine Hinwendung zum Gesicht als eine letztlich problematische, wenn nicht gar inkohärente Figur, oder aber sie schließen eine solche Spannung aus, indem sie argumentieren, dass das Gesicht im besonderen Levinas'schen Sinne kategorisch nicht-visuell ist. Ich denke, dass beide Lesarten auf unterschiedliche Weise etwas Wichtiges an der Intuition von Levinas übersehen.

22 Levinas: *Ethik und Unendliches*, a.a.O., S. 64 [Kursivierung i.O., Anm. d. Ü.].

23 Levinas verwendet den Begriff „Bild“ [*image*] sowohl in Bezug auf plastische Darstellungen als auch auf visuelle mentale Inhalte.

24 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 63. Oder, mit anderen Worten: „Und nur das Antlitz in seiner Moralität ist außen. In dieser Epiphanie strahlt das Antlitz nicht wie eine Form, die einen Inhalt bekleidet, wie ein Bild [...]“ Ebd., S. 382.

25 Ebd., S. 429.

Beide Ansätze setzen nämlich trotz des offensichtlichen Unterschieds zwischen ihnen voraus, dass die starke Spannung zwischen Transzendenz und Visualität ein Problem darstellt, das gelöst werden muss. Insofern sind sie nicht zugänglich für die Einsicht, dass diese unlösbare Spannung ein wesentlicher Bestandteil des Levinas'schen Projekts selbst sein könnte. Sollen wir die ungelöste Spannung zwischen der visuellen und der nicht-visuellen Dimension des Gesichts des Anderen als ein Problem verstehen oder ist sie vielmehr Ausdruck der eigentlichen Form der Erscheinung des Anderen?²⁶ Muss das Gesicht im Levinas'schen Sinne aus den Fesseln des Visuellen ‚gerettet‘ werden oder braucht es das Visuelle letztlich als notwendigen Träger für die Offenbarung der Transzendenz? Liegt die Alterität außerhalb des Visuellen oder ist sie ein Fluchtpunkt, zu dem man nur gelangen kann, wenn man in und durch das Visuelle schaut?

Ich glaube, es ist fruchtbarer, Levinas auf letztere Weise zu lesen, auch wenn er selbst in dieser Frage nicht ganz konsequent ist. Um herauszufinden, in welchem Sinne die Transzendenz oder Unfassbarkeit des Gesichts mit seiner Visualität zusammenhängt, schlage ich vor, dass wir uns an dem hebräischen, biblischen Wort für Gesicht, *panim*, orientieren, mit dem Levinas mehr als vertraut war. Ich möchte die Herleitung des Wortes *panim* vor dem Hintergrund einer Reihe von Beispielen betrachten, in denen Levinas vom Gesicht spricht, indem er eine bestimmte Art von Bewegung betont, die mit seiner Offenbarung verbunden ist, wie zum Beispiel, wenn er in *Die Bedeutung und der Sinn* schreibt, dass die Präsenz des Anderen darin besteht, zu uns zu kommen, *einen Eintritt zu vollziehen*. Dies läßt sich so ausdrücken: Das *Phänomen*, das die Erscheinung des Anderen ausmacht, ist zugleich Antlitz [...]: Die Epiphanie des Antlitzes ist *Heimsuchung* [*visitation*].²⁷

Welche Bedeutung hat die Art und Weise, in der das Gesicht auf uns zukommt? Wie hängt sie mit der Transzendenz oder Unfassbarkeit des Gesichts zusammen? *Panim* ist ein aufschlussreiches hebräisches Wort, dessen Form im Plural steht und das sowohl in der weiblichen als auch in der männlichen Form vorkommt. Außerdem ist das Wort *panim* von einem Verb abgeleitet: *panah*. Die Beziehung zwischen dem Verb *panah* und dem Substantiv *panim* ist in gewisser Hinsicht ähnlich wie die Beziehung zwischen dem Wort ‚Gesicht‘ und dem Verb ‚ansichtig machen‘. Und in der Tat kann das Substantiv *peniyya*, das von derselben Wurzel abgeleitet ist, mit ‚ansichtig sein‘ oder ‚ansprechen‘ oder ‚sich wenden‘ übersetzt werden. Das Gesicht ist, mit anderen Worten, im Wesentlichen eine Ansichtigkeit.

26 In seinen späteren Schriften sucht Levinas nach einer radikaleren Sprache, die es ihm erlaubt, jegliche Bindungen zwischen dem Transzendenten und dem Bereich des Seins zu lösen. Beispielsweise scheint in *Jenseits des Seins* die Figur des Gesichts tatsächlich ihre zentrale Bedeutung zu verlieren. Für eine Kritik dieses Levinas'schen Ansatzes vgl. Hagi Kenaan: ‚The Plot of the Saying‘, in: *Études Phénoménologiques: Levinas et la phénoménologie* 22 (43–44), 2006, S. 75–93.

27 Levinas: ‚Die Bedeutung und der Sinn‘, a.a.O., S. 40 [Kursivierung i.O., Anm. d. Ü.].

Im Gegensatz zur statischen, spiegelnden Struktur, die typischerweise durch die Bedingung des Angesichtes impliziert wird, deutet das hebräische Wort *panah* jedoch auf eine drehende Bewegung hin, die eine Veränderung der Ausrichtung beinhaltet. Das Gesicht als *panim* ist in dieser Hinsicht nicht einfach eine Beziehung der Gesichtigkeit, sondern eine Bewegung der Wendung. Darüber hinaus hat die Wendung des Gesichts, die *peniyya* des *panim*, immer eine doppelte Bedeutung: Sie besteht sowohl in einer Hinwendung als auch in einer Abwendung, in einer Annäherung und einer Abwendung (das Wort *pinnah*, das ebenfalls auf dieselbe Wurzel zurückgeht, bedeutet eine Ecke: jemand kann uns erscheinen oder von uns verschwinden, während er sich um die Ecke dreht). Ich denke, dass das hebräische *panim* fruchtbar ist, um die Ereignishaftigkeit des Gesichts im Sinne von Levinas genauer auszuleuchten. Levinas sieht in Heidegger einen Philosophen, der uns gelehrt hat, die Resonanz des Verbs ‚sein‘ im Begriff ‚Sein‘ zu hören.²⁸ Auf analoge Weise können wir Levinas als einen Philosophen verstehen, der uns lehrt, eine Wendung, eine *peniyya*, im Gesicht der anderen zu erkennen. Das Gesicht ist, mit anderen Worten, ein einseitiger Vektor, der den Raum zwischen uns durchquert, eine vorübergehende Begegnung, die jedem spezifischen Sinn oder jeder Bedeutung, die im Feld zwischen uns erscheinen könnte, vorausgeht. Das Gesicht ist die primäre Präsenz des Anderen, primär in dem Sinne, dass es jeder spezifischen Sache, die er oder sie sagen oder tun mag, zugrunde liegt, eine Wendung, die nur auf mich gerichtet ist, die mich auffordert, die meine Antwort verlangt und als solche meine Position als Verantwortlicher hervorhebt. Das heißt, die Last einer Antwort, unabhängig davon, was sich zwischen uns ereignet und ob ich tatsächlich antworte oder mich von der anderen Person abwende, ist die einer Verantwortung.

In dieser Hinsicht gehört das Gesicht zum Visuellen, aber seine Erscheinung lässt sich nicht auf einen visuellen Inhalt reduzieren. Während der Inhalt eine in sich geschlossene Form der Bedeutung ist, ist das Gesicht unfassbar, da es überhaupt kein ‚Etwas‘ ist. Selbst wenn wir jetzt zum Beispiel dicht beieinandersäßen, ist Ihr Gesicht nicht etwas, das ich jemals umreißen, eingrenzen oder an einem bestimmten Ort festmachen könnte. Ich kann dies nicht, weil der Ort Ihres Gesichts nicht ‚da‘ ist, sagen wir, um Ihre Nase herum oder auf jener Stirnfläche des Kopfes, die sich gegen die Schädelwand lehnt. Ein Gesicht gehört nicht zu jenen Dingen, die einen bestimmten Raum einnehmen, sondern es ist als ein Ereignis, eine Bewegung, ein Eindringen, ein Hindurchschreiten in unserer Sphäre des Ichs präsent. Es ist „Heimsuchung und Ankommen“, aber gleichzeitig hält sich „[d]as Antlitz [...] in der Spur des Abwesenden auf, das absolut vergangen, absolut vorübergegangen ist.“²⁹ – die zwei Seiten der *peniyya*.

28 Lévinas: *Ethik und Unendliches*, a.a.O., S. 27.

29 Lévinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, a.a.O., S. 53.

IV. DAS GESICHT EINES BILDES

Hier nun möchte ich wieder auf die Gesichtsbilder von *Klone* zurückkommen, zu ihrer eigentümlichen Visualität, ihrer völligen Fremdheit. Lässt sich Levinas' Gesicht als *panim* fruchtbar machen, um den Affekt der Alterität anzusprechen, der durch diese Bilder erzeugt wird? Nehmen wir uns einen weiteren Moment Zeit, um sie zu betrachten.

Die *Klone* erscheinen in verschiedenen Formen: meist nur als Gesichter, aber auch als Halb- oder (seltener) als Ganzkörper. Manchmal sind sie in Bewegung, in Aktion, ein andermal in völliger Ruhe. In jedem Fall aber schauen sie uns an, wenn wir sie sehen (immer mit einem Schimmer in den Augen, die an sich schon lebendig sind und einen starken Kontrast zu den erstarrten und etwas standardisierten Merkmalen des Kopfes bilden). Bei der Begegnung mit dem Klongesicht ist unserem Blick nie das Genießen einer Entdeckung vergönnt, sondern er befindet sich immer in einem Modus der Wechselwirkung, in einer Position der Antwort auf das, was sich uns bereits zugewandt hat. Können wir daraus einen Anhaltspunkt gewinnen? Können wir von der Bedeutung des Klongesichtes über die spezifischen Merkmale hinaus sprechen, die es uns zeigt, und vielleicht sogar sagen, dass die Fremdheit der *Klone* nicht so sehr von diesen spezifischen Merkmalen herrührt, die sie zeigen, sondern von der Art und Weise, wie sie uns gegenüber treten? Ich denke in der Tat, dass die einzigartige Weise, in der sie uns zugewandt sind, diejenige ist, die es diesen Bildern ermöglicht, sich auf eine so außergewöhnliche visuelle Weise zu öffnen. Diese gemalten Straßengesichter wenden sich uns nicht nur zu, sondern verweisen auf ihre eigene malerische Art und Weise auf den inneren Zusammenhang zwischen ihrem Blick und ihrer Bedeutung.

Dabei ist es jedoch wichtig, dass wir auch die Besonderheit in der Weise bemerken, in der sich diese Straßenbilder an uns richten. Wenn man in der Stadt lebt, ist man mit einem ganzen Lexikon von Bezeichnungen vertraut, mit der Art, wie man von anderen angesprochen wird. Jemand fragt uns nach dem Weg. Eine andere Person bittet uns um Geld. ‚Haben Sie Kleingeld für einen Zug?‘ Der Mann sagt, er habe sein Portemonnaie verloren und müsse nach Hause. In der Stadt ist man mit derartigen Bitten vertraut sowie mit dem gesamten Arsenal an Möglichkeiten, die Aufforderung des Fremden anzuerkennen oder zu ignorieren. Doch wie auch immer wir antworten, der Kontext, der Inhalt und die Implikationen der Bitte scheinen uns in der Regel ziemlich klar zu sein. Die Ansprache der *Klone* ist jedoch von einer ganz anderen Art. Obwohl er sich an uns wendet, bleibt unklar, was der Klon von uns will. Das Raubtier-Alien-Mensch spricht mit einer Stimme, die wir nicht hören können; es wendet sich an unsere Augen in einer Art, die wir nicht ohne weiteres sehen können, eben weil eine solche Ansprache nicht als visueller Inhalt gefasst werden kann. Das Gesicht des Klons weigert sich, von unseren Blicken erfasst zu werden.

Seine Hinwendung zu uns hat ihren eigenen Nachhall, der den Gewohnheiten und Erwartungen unseres Auges fremd ist. Die Gesichter der *Klone* haben keinen rechten Platz in unserem gewohnten Blickfeld, denn ihr Wesen ist nie ‚da‘, in gemessener Entfernung, vor uns, sondern manifestiert sich vielmehr im Durchschneiden dieses Feldes, das heißt in ihrer Bewegung auf uns zu.

Die *Klone* schauen uns also nicht nur an, sondern wenden sich uns in einer Weise zu, die die Ungreifbarkeit ihrer Ansprache, die Exteriorität ihres Gesichtes als Bild deutlich macht. Die *Klone* wenden sich uns zu, und wir können zurückschauen, von hier oder von dort, wir können ein wenig verweilen, hallo sagen, aber die Distanz zwischen uns bliebe unüberbrückbar. Diese Raubtiere wollen uns weder verschlingen noch ein Almosen von uns annehmen. Der Klon steht uns so gegenüber, dass er weder etwas verbirgt noch verrät. Seine Ansprache ist sehr einfach – so einfach, dass sie über die Besonderheit einer bestimmten Bitte hinausgeht. Wird dadurch aber nicht die Ordnung der Dinge völlig verändert? Handelt es sich bei der Ansprache des Räubers überhaupt um eine Bitte – oder ist sie vielleicht eher eine Art Geschenk? Aber auch hier drängt sich eine allgemeinere Frage auf: Welche Auswirkungen hat die Umkehr der Gesichter der *Klone* auf ein allgemeineres Verständnis des Bildes? Wie sollten wir die Bedeutung des Gesichts eines Bildes über den Rahmen von *Klones* Gesichtsbildern hinaus entschlüsseln?

Während ich diesen Aufsatz schrieb und über die oben genannten Fragen nachdachte, begann ich Michael Frieds jüngstes Buch über Fotografie zu lesen und erfuhr, dass der Begriff des Gesichts und dessen, was Fried „Gesichtigkeit“ [*facingness*] nennt, für sein Denken über Malerei von zentraler Bedeutung ist. In *Why Photography Matters as Art as Never Before* taucht die Frage nach der „Gesichtigkeit“ eines Bildes im Zusammenhang mit einer Diskussion über die Fotoporträts von Thomas Ruff aus den 1980er Jahren auf. Ruffs frontale – anonyme, passportähnliche – Porträts „systematically seek to frustrate the viewer’s emphatic or projective identificatory impulse“, und gemäß Fried thematisieren sie stattdessen explizit und eindringlich die „facingness“ des Porträts.

Fried liest Ruffs „Hypostasierung der Gesichtigkeit“ als eine Geste, die ihre Bedeutung im Umkreis der Malerei gewinnt, „for it is a crucial aspect of easel painting [...] that its products hang on the wall and face their beholders, who typically stand facing them in a relationship of something like mutual reflection.“³⁰ Genauer gesagt, verbindet Fried Ruffs Porträts mit einem modernistischen Verständnis der Bildoberfläche, das er auf Manet und dessen ausgeprägte Beschäftigung mit der Beziehung der Malerei zu ihren Betrachtern zurückführt. Nach den Worten von Fried:

30 Michael Fried: *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven 2008, S. 149.

It is in, Manet canvases of the first half of the 1860s [...] that something like a radicalization of the portrait in the interest in facingness takes place [...] What took place in Manet's art was a new acknowledgment that paintings were indeed made to be beheld [...] and acknowledgment that I describe [in *Manet's Modernism*] in terms of the attempt to make not just each painting as a whole, but every bit of its surface [...] face the beholder as never before. This is what it means to speak of the radicalization of the (frontally facing) portrait, and as in the case of Ruff what was required was a shift of emphasis from considerations of psychology or social identity, which would have worked against such a radicalization to something more encompassing, surfaceoriented, in that sense abstract.³¹

Gesichtigkeit ist für Fried eine charakteristische malerische Modalität der Moderne, die die wesentliche Einheit des „Gemäldes als Gemälde“ anspricht, indem sie dem Betrachter in einer Weise zugewandt ist, die „eine besondere Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Gemälde als Ganzem“ herstellt.³²

Was Fried's Gesichtigkeit für die vorliegende Diskussion besonders relevant macht, ist die Tatsache, dass sie uns erlaubt, in der Oberfläche eines Gemäldes eine Bedeutungsachse zu erkennen, die über die Ordnung des Bildinhalts hinausgeht und als solche prinzipiell nicht durch den Rahmen des Gemäldes erfasst werden kann. Mit anderen Worten: Fried eröffnet uns die Möglichkeit eines methodischen Gestaltwandels, durch den sich eine neue Dimension der Visualität des Gemäldes zeigen kann. Dies ist in vielerlei Hinsicht analog zu meinem Vorschlag, das Gesicht im Levinas'schen Sinne durch seine *peniyya* zu lesen. Und wenn wir die Analogie weiterverfolgen, können wir auch sagen, dass es unsere Aufgabe ist, im Schema eines Gesichts die überraschende Bewegung einer Wendung zu sehen, so wie es auch unsere Aufgabe ist, in Bildern das Auftreten eines *panims* zu sehen, der sich durch die Totalität, die ein Bild präsentiert, hindurchbewegt und doch nicht in ihr registriert wird.³³

31 Ebd., S. 153.

32 Michael Fried: *Manet's Modernism*, Chicago: 1998, S. 469 [Zitat ins Dt. übertragen, Anm. d. Ü.].

33 Für Levinas sind die Horizonte für die Epiphanie des Gesichts des Anderen die Grenzen einer Totalität, die von dem Selben beherrscht wird. In einer solchen Totalität ereignet sich „[d]ie Manifestation des Anderen [...] auf den ersten Blick zwar in gleicher Weise, wie jede Bedeutung sich ereignet. Der Andere ist anwesend in einem kulturellen Ganzen und wird durch diesen Zusammenhang erklärt, so, wie ein Text durch seinen Kontext. [...] So ist das Begreifen des Anderen eine Hermeneutik, eine Exegese. Der Andere ist gegeben in der Konkretheit der Totalität, der er immanent ist und die [...] von unserer kulturellen Initiative – der körperlichen, linguistischen oder künstlerischen Geste – ausgedrückt und enthüllt wird.“ Doch gerade diese Totalität verwandelt das Gesicht in seiner Epiphanie: „Die kulturelle Bedeutung, die in gewissem Sinne *horizontal* enthüllt wird [...], die enthüllt wird von der historischen Welt aus, der sie angehört – die [...] die Horizonte dieser Welt enthüllt –, diese weltliche Bedeutung findet sich durch eine

Das Gesicht eines Bildes ist seine Gesichtigkeit, die Art und Weise, in der es sich uns zuwendet, unabhängig davon, was es uns letztendlich präsentiert. Aber an diesem Punkt wird Fried's Diskussion über das Gesicht für unsere Zwecke zu historisch. Während nämlich für ihn die Verblendung von Gemälden eine spezifische historische Modalität ist, die mit dem Subgenre des ‚Portrait-Tableau‘, wie er es nennt, verbunden ist, behaupte ich, dass das *panim* von Bildern eine konstitutive Dimension ihrer Visualität ist. Im Gegensatz zu Fried, der die Angesichtigkeit eines Bildes als Spiegelstruktur des gegenseitigen Erkennens versteht, schlage ich vor, das Gesicht eines Bildes als Zeichen, als Spur – apropos Levinas – des Unfassbaren zu betrachten.

V. WO IST DIE ANDERE SEITE DER BILDER?

Ich habe diese Arbeit mit dem Bestreben begonnen, eine Intuition über die ausgeprägte Visualität von Bildern zu formulieren. Bilder, so argumentierte ich, sind extrovertiert visuell. Im Gegensatz zu Objekten sind sie nie einfach nur da in unserem Blickfeld, sondern zeigen sich immer auf eine Weise, die bereits eng mit der Bedingung des Betrachtens verbunden ist. Ein Bild zu sein bedeutet, sich zu drehen – dem Auge zuzuwenden. Das bedeutet aber auch, dass die Präsenz der Bilder in unserem Gesichtsfeld nie einfach ist. Das Bild ist nie einfach präsent, denn es ist immer selbstpräsentierend. Selbstdarstellung ist der *modus operandi* des Bildes. Und die Tatsache, dass das Bild in seinem Kern eine so eingebaute relationale Struktur hat, hat zur Folge, dass es weder in sich selbst geschlossen, noch selbstgenügsam oder selbstidentisch sein kann. Das Bild ist nie einfach das, was es ist. Es ist da, oder, um einen Heideggerschen Einfluss zu verdeutlichen, sein ‚Da-Sein‘ ist vielmehr ein Sein, das über sich selbst hinaus auf einen Betrachter gerichtet ist: im Angesicht. Als solches kann ein Bild niemals auf eine Art von visuellem Inhalt reduziert werden, der vom Auge gerahmt wird. Bilder sind weder enthalten noch gegeben. Sie können nicht auf ein *Étant donnés* reduziert werden, denn sie sind eine aktive, lebendige Gabe, die sich dem Betrachter buchstäblich hingibt. Mit anderen Worten: Das, was uns beim Betrachten von Bildern begegnet, ist niemals ein Gegebenes, sondern vielmehr ein Gebendes.³⁴ Zugleich aber ist das Gebende

andere Gegenwart völlig aus der Ordnung geworfen und durcheinandergebracht, durch eine [...] der Welt nicht integrierte Gegenwart. Diese Gegenwart besteht darin, zu uns zu kommen, *einen Eintritt zu vollziehen*. Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, a.a.O., S. 39–40 [Kursivierung i.O.].

³⁴ Wenn W.J.T. Mitchell davon spricht, „was Bilder wollen“, ringt er mit der Frage, ob seine Sprache nicht einem Anthropomorphismus verfällt. Er schreibt: „Es wäre allerdings unaufrichtig zu leugnen, dass in der Frage nach dem, was Bilder wollen, ein Animismus, Vitalismus und Anthropomorphismus mitschwingt und sie uns dazu führt, Fälle zu berücksichtigen, in denen Bilder so behandelt werden, als wären sie Lebewesen. Selbstverständlich ist die Idee vom Bild als Organismus ‚nur‘ eine Metapher, eine Analogie, deren

des Bildes das, was allzu oft durch die Art und Weise, wie das Gegebene das Auge fesselt, verborgen bleibt.

Beim Betrachten eines Bildes sehen wir nicht nur das, was das Auge erfasst, sondern wir begegnen vor allem dem, was sich an uns als Betrachtende richtet oder sich uns zuwendet. Aber die Hinwendung des Bildes ist, wie angedeutet, in der doppelten Wurzel von *peniyya* verankert. Indem es sich uns zuwendet, ist das Bild auch das, was sich von uns verabschiedet. Die Zugänglichkeit des Bildes wird vor dem Hintergrund seiner Unbegreiflichkeit ermöglicht. Anders ausgedrückt: Indem es sich uns zuwendet, muss das Bild Teil eines Raumes sein, der diese Hinwendung ermöglicht. Die *peniyya* des Bildes kann sich nur unter der Bedingung ereignen, dass es eine Außenseite des frontalen Sichtfeldes gibt, eine Exteriorität, von der aus sich das Bild uns zuwenden kann. Da das Bild jedoch nichts über das hinaus verbirgt, was wir sehen, wie können wir dann seine Exteriorität lokalisieren? Kann der Begriff ‚Lokalisierung‘ hier überhaupt verwendet werden? Welche Art von Exteriorität bringt das Bild also in den Raum des Visuellen ein? Welche ethischen Implikationen hat eine solche Exteriorität für unsere Praktiken als Betrachter und Interpretieren von Bildern? Und, ganz zentral, was würde es für uns bedeuten, ein Gesicht, ein Antlitz in Bildern zu sehen, die keine Gesichter zeigen – in einem abstrakten Bild oder einer Landschaft, einem Bild einer Stadt, einer Ruine, einem Graffiti? Wie sieht ein Gesicht in einem Stillleben aus?

Aus dem Englischen übersetzt von Johannes Bennke.

Grenzen es abzustecken gilt.“ Mitchell versucht, der Kritik entgegenzuwirken und seine Sprache zu legitimieren, indem er auf das „doppelte Bewusstsein“ verweist, das Bilder umgibt, d.h. auf die Tatsache, dass Menschen darauf bestehen, so zu reden und sich so zu verhalten, als ob sie glauben, dass Bilder Dinge wollen. W.J.T. Mitchell: *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008, S. 26. In diesem Aufsatz habe ich versucht, das Dilemma von Mitchell zu umgehen. Meines Erachtens lässt sich die Ansprache des Bildes unabhängig von der Zuschreibung menschlicher Beweggründe an Bilder erklären. Bilder gehören zu einer menschlichen Welt. Aber darüber hinaus kann ihre Adressierung wörtlich genommen werden, was auch ontologisch bedeutet. Bilder sprechen uns als menschliche Betrachter an, aber ihre Unbegreiflichkeit ist vielleicht das Kennzeichen des Unmenschlichen.

QUELLENVERZEICHNIS

- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M. 1997.
 – *Francis Bacon: Die Logik der Sensation*, Paderborn ²2016.
- Fried, Michael: *Manet's Modernism*, Chicago: 1998.
 – *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven 2008.
- Kenaar, Hagi: »The Plot of the Saying«, in: *Études Phénoménologiques: Levinas et la phénoménologie* 22 (43–44), 2006, S. 75–93.
 – *Emmanuel Levinas: Ethics as an Optics*, Tel Aviv 2008 (auf Hebräisch erschienen).
 – »What Makes an Image Singular Plural? Questions to J.L. Nancy«, in: *Journal of Visual Culture* 9 (1), 2010, S. 63–76.
- Levinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches: Gespräche mit Philippe Nemo*, Wien 1985.
 – »Die Bedeutung und der Sinn«, in: ders.: *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 9–60.
 – *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München ⁴2011.
 – »Die Philosophie und die Idee des Unendlichen«, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München ⁶2012, S. 185–208.
 – *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München ⁵2014.
- Mitchell, W.J.T.: *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008.
- Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*, Zürich, Berlin 2006.

BILDER

Abb. 1: *Klone*, Tel Aviv, 2008. Foto: Hagi Kenaar.

Abb. 2: *Klone*, Tel Aviv, 2008. Foto: Hagi Kenaar.

Abb. 3: *Klone*, Tel Aviv, 2008. Foto: Hagi Kenaar.

Aaron Rosen

Emmanuel Levinas und die Gastfreundschaft der Bilder

Aufrufe zum Dialog zwischen den abrahamitischen Religionen beginnen oft mit der Behauptung, dass das, was Juden, Christen und Muslime verbindet, ihre gemeinsame Identität als ‚Volk des Buches‘ ist. In Anbetracht der herausragenden Rolle, die Texte im religiösen und kulturellen Leben dieser drei Traditionen gespielt haben, gibt es gute Gründe, die Schriften zu einem wichtigen Bezugspunkt für den interreligiösen Dialog zu machen.

„In jeder Tradition stehen die Schriften im Mittelpunkt endloser Studien, Gespräche und Auseinandersetzungen, und um sie herum haben sich dauerhafte Formen der Zusammenarbeit entwickelt. Eines der entscheidenden Dinge, die in den Beziehungen zwischen Juden, Christen und Muslimen fehlen“, wie David Ford richtig feststellt, „sind solche Zentren langfristiger Zusammenarbeit.“¹ Abgesehen von den Texten, so möchte ich argumentieren, könnten wir ein weiteres solches Zentrum in den bildenden Künsten finden. Trotz gegenteiliger Annahmen – vor allem in Bezug auf Judentum und Islam – sind die abrahamitischen Religionen sowohl ein Volk des Bildes als auch des Buches, mit langen und oft miteinander verknüpften Traditionen der Darstellung und Interpretation.² Die bildenden Künste, die viel zu lange übersehen wurden, haben das Potenzial, neue und gastfreundliche Räume für den interreligiösen Dialog zu eröffnen, die nicht nur in der Lage sind, die Wahrnehmung der eigenen Traditionen durch die Angehörigen der abrahamitischen Religionen zu bereichern, sondern auch wirklich neue Sichtweisen auf den Anderen zu fördern.

In diesem Essay möchte ich für eine Gastfreundschaft der Bilder argumentieren, indem ich die ethischen und ästhetischen Dimensionen im Denken von Emmanuel Levinas neu interpretiere. Wie Jacques Derrida in seinem an den Philosophen bemerkt, steht das Konzept der Gastfreundschaft im Zentrum von Levinas' Werk. „Denn die Gastlichkeit ist nicht länger eine Region der Ethik oder gar [...] der Name für ein Problem des Rechts oder der Politik: sie ist Ethizität selber, das Ganze und das Prinzip

1 David F. Ford: »An Interfaith Wisdom: Scriptural Reasoning between Jews, Christians and Muslims«, in: ders., C. C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*, Oxford 2006, S. 2.

2 Über den „historiografischen Mythos“ des Anikonismus, vgl.: David Freedberg: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989, S. 54. Eine Übersicht über neuere wissenschaftliche Studien, die insbesondere die Vorstellung eines jüdischen Anikonismus widerlegen, vgl.: Aaron Rosen: *Imagining Jewish Art: Encounters with the Masters in Chagall, Guston, and Kitaj*, London 2009.

der Ethik“³, und zwar in einem Maße, dass Levinas' großes Werk *Totalität und Unendlichkeit* von 1961 als „eine unermessliche Abhandlung über die Gastfreundschaft“ verstanden werden muss.⁴ Wahre Gastfreundschaft beginnt, so Levinas, wenn wir von der Anerkennung einer unendlichen und asymmetrischen Verantwortung im Angesicht des Anderen überwältigt werden. Wir sind nicht einfach dazu aufgerufen, den Anderen so zu behandeln, wie wir selbst behandelt werden möchten, sondern, so Levinas, „sich im Sein so zu setzen, daß der Andere mehr zählt als ich selbst.“⁵ Im Laufe der Zeit hat sich Levinas' Charakterisierung dieser Verantwortung noch weiter zugespitzt. Als er mit weit über sechzig Jahren 1974 *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* veröffentlichte, behauptete Levinas, dass das Subjekt nicht nur ein Gastgeber, sondern „eine Geisel“ sei, die durch die Verpflichtung gegenüber dem Anderen gefangen gehalten wird.⁶ Gastfreundschaft wird nach dieser überarbeiteten Formel „eine unablässige Entfremdung des [...] Ich durch den ihm anvertrauten Gast [...] – das Sich-selbst-Entrissen-werden-zugunsten-eines-Anderen-in-einem-eigenen-Bissen-Brot-dem-Anderen-Geben.“⁷ Diese überwältigende Vision von ethischer Verantwortung und insbesondere von Gastfreundschaft hat einen starken Einfluss auf die jüngsten Überlegungen zum interreligiösen Dialog gewonnen. Dies gilt insbesondere für die Praxis des ‚Scriptural Reasoning‘, die sich in den letzten zwei Jahrzehnten als ein Prozess herausgebildet hat, bei dem Juden, Christen und Muslime zusammenkommen, um die Texte des jeweils anderen in einem gemeinsamen Raum zu lesen und darauf zu antworten.⁸ Laut Ford, einem frühen und häufigen Teilnehmer an Versammlungen der Society for Scriptural Reasoning,

ist ein immer wiederkehrendes Bild, das zur Beschreibung der sozialen Dynamik dieser Begegnung verwendet wird, [...] das der Gastfreundschaft – und die Beiträge der einzelnen Schriften zur Gastfreundschaft waren oft ein Schwerpunkt der Studien. Dabei handelt es sich jedoch um eine gegenseitige Gastfreundschaft in drei Richtungen: Jeder ist Gastgeber für den anderen und Gast für den anderen, während jeder

3 Jacques Derrida: *Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München 1999, S. 72.

4 Ebd., S. 40 (Kursivierung i.O.).

5 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014, S. 364.

6 Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011, S. 248.

7 Ebd., S. 178.

8 Mehr zu den Ursprüngen und Praktiken des Scriptural Reasoning, vgl. Peter Ochs, Nancy Levene (Hg.): *Textual Reasonings: Jewish Philosophy and Text Study at the end of the Twentieth Century*, London 2002; David F. Ford, C.C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*. a.a.O., and *The Journal of Scriptural Reasoning*, <https://jsr.shanti.virginia.edu/> (letzter Zugriff 04.05.2022).

die beiden anderen in seiner ‚Heimat‘-Schrift und deren Auslegungstraditionen willkommen heißt.⁹

Fords eigenes Verständnis von Gastfreundschaft wurde, wie wir später in diesem Artikel sehen werden, stark von seiner Beschäftigung mit diesem Thema bei Levinas geprägt, ein Einfluss, der von Robert Gibbs und anderen Vertretern des Scriptural Reasoning aufgenommen wurde.¹⁰ Auch wenn es unterschiedliche Meinungen darüber gibt, wie einige der Erkenntnisse von Levinas genau anzuwenden sind,¹¹ hat sein Werk zumindest eine Grundlage und einen starken Impuls für eine Hermeneutik der Gastfreundschaft geliefert, in deren Mittelpunkt das gemeinsame Studium von Texten steht. Allerdings ist bisher vergleichsweise wenig untersucht worden, welche Rolle die bildenden Künste im interreligiösen Dialog spielen könnten. Hier möchte ich vorschlagen, dass Levinas uns einen produktiven, wenn auch herausfordernden Weg für den weiteren Fortgang aufzeigt.

Einerseits verhält sich Levinas kritisch gegenüber den bildenden Künsten, die seiner Meinung nach dazu neigen, ethische Passivität zu fördern. Andererseits zieht sich eine starke ästhetische Ader durch Levinas' Gesamtwerk, oftmals geradezu entgegen seiner Absicht. Meine erste Aufgabe in diesem Artikel wird es sein, einige dieser Spannungen in Levinas' komplizierten, zuweilen widersprüchlichen Aussagen über Kunst, Bilder und Visualität herauszuarbeiten. Ich werde damit beginnen, einige der expliziten Einwände, die Levinas gegen die Kunst erhebt, zu überprüfen, was dazu beitragen wird, die Herausforderungen zu formulieren, denen sich die Kunst stellen muss, wenn sie eine produktive Quelle für den interreligiösen Dialog sein soll. Von hier aus werde ich einige Kommentare von Levinas analysieren, die uns helfen, ihn gegen den Strich und als unerwartete Inspiration für die Wertschätzung sowohl der Visualität im Allgemeinen als auch von spezifischen Kunstwerken zu lesen. Abschließend werde ich darüber nachdenken, wie die bildenden Künste uns dabei unterstützen können, unser eigenes Verständnis davon, was es bedeutet, gastfreundlich zu sein, neu zu gestalten und zu bereichern.

9 Ford: »An Interfaith Wisdom«, a.a.O., S. 5. Vgl. Daniel W. Hardy: »The Promise of Scriptural Reasoning«, in: David F. Ford, C.C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*, a.a.O., S. 187, 207 [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

10 Daniel Ford: *Self and Salvation: Being Transformed*, Cambridge 1999, S. 30–44; Robert Gibbs: »Reading with Others: Levinas' Ethics and Scriptural Reasoning«, in: David F. Ford, C.C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*, a.a.O., S. 175.

11 Vgl. Randi Rashkover: »Exegesis, Redemption, and the Maculate Torah«, in: Peter Ochs, Nancy Levene (Hg.): *Textual Reasonings*, a.a.O., S. 195, 204 n. 25.

I. DIE WIRKLICHKEIT UND IHR SCHATTEN

Levinas verfasste seine deutlichsten und scharfsinnigsten Kommentare zur bildenden Kunst in seinem 1948 in der Zeitschrift *Les Temps Modernes* veröffentlichten Artikel *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*. Levinas' Bemerkungen in diesem Beitrag sollten – wie viele andere Kommentatoren hervorgehoben haben – mit Vorsicht genossen werden. Wie Sean Hand feststellt, „hängt Levinas' Zensur des Kunstbildes von all jenen Eigenschaften ab, die mit dem Bild selbst assoziiert werden. Denn er hat das, was er als Thematisierung und Fetischisierung bezeichnet, selbst thematisiert und fetischisiert.“¹² Obwohl gegen Levinas' Behauptungen noch eine Reihe anderer Einwände vorgebracht werden könnten,¹³ geht es mir in diesem Aufsatz nicht in erster Linie um den Wahrheitsgehalt seiner Analyse. Stattdessen schlage ich vor, seine Aussagen über das ‚Wesen‘ der Kunst als einen nützlichen Leitfaden für die potenziellen Gefahren zu betrachten, denen die bildende Kunst ausgesetzt sein kann. Oder wie Melissa Raphael es formuliert hat, ist es zwar „leicht, Levinas' Polemik gegen Bilder als antiquiert und übertrieben abzutun“, aber gleichzeitig „hat er oft Recht mit so vielem, was an Bildern falsch ist.“¹⁴

Levinas ist sich nur allzu bewusst, dass seine Haltung gegenüber Bildern unpopulär ist. „Ist es anmaßend“, fragt er ungläubig, „die Hypertrophie der Kunst in unserer Zeit anzuprangern, in der sie von fast allen mit dem geistigen Leben selbst gleichgesetzt wird?“¹⁵ Das Heilmittel gegen diese Täuschung liegt für Levinas in der Zurückweisung der „künstlerische[n] Welt, [der] heidnische[n] Welt“ und in der Rückkehr zur biblischen *Weltanschauung** des Zweiten Gebots.¹⁶ „Das Bilderverbot“, verkündet er selbstbewusst, „ist wahrhaftig das höchste Gebot des Monotheismus [...]“.¹⁷ Interessanterweise untermauert Levinas diese angeblich hebräische Bilderverachtung mit einer stark hellenistischen Begründung, die er von

* [Deutsch i.O., Anm. d. Ü.]

12 Sean Hand: »Shadowing Ethics: Levinas's View of Art and Aesthetics«, in: ders. (Hg.): *Facing the Other: The Ethics of Emmanuel Levinas*, Richmond, UK 1996, S. 65 [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

13 Die Geschichte dieser Kritik beginnt mit den Herausgebern von *Les Temps Modernes* selbst, die ein scharf formuliertes Vorwort zu Levinas' Artikel abdruckten, das sich vor allem auf Levinas' vermeintliche Vernachlässigung von Jean-Paul Sartres Schriften zur Kunst stützt, in: *Les Temps Modernes*, 38 (4), 1948, S. 769–770 [mittlerweile ist bekannt, dass die titellose und mit T.M. signierte Herausgebernotiz aus der Feder von Maurice Merleau-Ponty stammt; Anm. d. Ü.].

14 Melissa Raphael: *Judaism and the Visual Image: A Jewish Theology of Art*. London 2009, S. 37 [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

15 Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 83.

16 Ebd., S. 80. Für eine umfassende Diskussion der ethischen Vorzüge des Zweiten Gebots vgl. Emmanuel Levinas: »Bilderverbot und ‚Menschenrechte‘«, in: ders.: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Berlin, Zürich 2007, S. 115–123.

17 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 81. Vgl. Hermann Cohen: *Religion of Reason out of the Sources of Judaism*, Atlanta, Georgia 1995, S. 52.

Platon übernommen hat.¹⁸ So sei der Status des „Bild[es] als Idol“ weniger das Ergebnis einer falschen Anbetung als eines falschen Denkens.¹⁹ Wie die Sprache von Levinas' Titel andeutet, ist die Kunst in erster Linie einer ontologischen Sünde schuldig, da sie die wirkliche Welt der ethischen Begegnung eher nachahmt als an ihr teilzuhaben.

Grob gesagt, verurteilt Levinas die bildende Kunst zum „Tod des Idols“²⁰ aufgrund dreier separater, aber miteinander verbundener Anklagen wegen Idolatrie. Der erste Vorwurf, so könnten wir sagen, ist der der Vermittlung. Für Levinas schiebt die Kunst eine ethisch unzulässige Membran zwischen uns und die Welt, die wir bewohnen. Die bildende Kunst setzt das Bild anstelle des Seins. Sie lässt die wirkliche Welt in Levinas' Worten so erscheinen, als wäre sie „in Klammern oder in Anführungszeichen“ gesetzt.²¹ Um das Problem der Distanz zu unterstreichen, wie Levinas feststellt, beharren künstlerische Bilder

vielmehr umgekehrt durch ihre Gegenwart auf der Abwesenheit des Gegenstandes. Sie nehmen vollständig seinen Platz ein, um seinen Rückzug deutlich zu machen, so als ob der repräsentierte Gegenstand vergehen und erlöschen, sich in seinen eigenen Widerschein auflösen würde. Das Gemälde führt uns also nicht jenseits der gegebenen Wirklichkeit, sondern gewissermaßen diesseits von ihr. Es ist ein Symbol im entgegengesetzten Sinne.²²

Anstelle von Transparenz und Klarheit der diskursiven Sprache – ein Thema, das Levinas in seinen späteren Werken ausführlich entwickelt – sind Bilder stattdessen durch Opazität und Dunkelheit gekennzeichnet; eine Schattenwelt, die auf seltsame Weise materiell geworden ist.²³ Wenn wir bereit sind, einige der Übertreibungen dieser Behauptungen zu dämpfen, gibt es hier eine nützliche Auseinandersetzung mit der Frage der Nähe (*proximité*), um ein Schlüsselwort in Levinas' Sprachgebrauch zu verwenden;

18 Vgl. Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 75. Der Titel des Aufsatzes selbst ruft natürlich unmissverständlich die Bildwelt von Platons Höhle hervor.

19 Ebd., S. 76.

20 Ebd., S. 81.

21 Ebd., S. 72.

22 Ebd., S. 74. Ein nützlicher Gegenpol könnte Hans-Georg Gadamer sein, der die Behauptung akzeptiert, dass alle Kunst in gewissem Sinne mimetisch ist, aber radikal andere Schlussfolgerungen zieht. Für Gadamer versuchen künstlerische Darstellungen nicht, mit einem „Original“ verwechselt zu werden, sondern offenbaren gerade in ihrer Eigenschaft als Nachahmung die wesentlichen Eigenschaften der repräsentierten Sache. Hans-Georg Gadamer: »Kunst und Nachahmung«, in: ders.: *Gesammelte Werke Band 8: Ästhetik und Poetik I Kunst als Aussage*, Tübingen 1993, S. 25–36, hier insbes. S. 31–32. Wenn wir Dinge erkennen, sehen wir „daß man das Gesehene auf das Bleibende, Wesentliche hin sieht, das von den kontingenten Umständen des Einmal-gesehen-Habens und des Wieder-gesehen-Habens nicht mehr getrübt ist.“ Ebd., S. 32.

23 Vgl. Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 74.

die Notwendigkeit einer Annäherung an Kunst, die ethische Distanz nicht zulässt.

Der zweite Hauptanklagepunkt, den Levinas gegen die bildende Kunst erhebt, ist, dass sie ein Gefühl der Unvermeidlichkeit vermittelt und eine Idolatrie des „Schicksal[s] – diese rückwärts gewandte Schöpfung und Offenbarung“ hervorruft.²⁴ Die Zeitlosigkeit, die der bedeutenden Kunst so oft zugeschrieben wird, ist für Levinas eine ihrer größten Gefahren. „[J]edes Bild“, schreibt er, „[ist] letztlich eine Plastik und jedes Kunstwerk letztlich eine Statue, ein Standbild – ein Stillstand der Zeit, oder besser noch ein Verzug der Zeit auf sich selbst.“²⁵ Die Statue existiert immer in einem eingefrorenen Moment, einer Zukunft beraubt. Laokoon ist auf ewig von Schlangen umschlungen;²⁶ Michelangelos Sklaven können nie aus ihren marmornen Ketten herausgemeißelt werden. Indem sie für vollendet erklärt, auf einen Sockel gestellt oder an die Wand gehängt wird, ermutigt uns die Kunst, uns selbst auf dieselbe Weise als vollendete Produkte zu betrachten.

Die ewige Dauer des Zwischenraums, in dem die Statue verharret, unterscheidet sich radikal von der Ewigkeit des Begriffs – sie ist die *Zwischenzeit*, die nie an ein Ende kommt, noch immer dauert – etwas Unmenschliches und Monströses. [...] Er hat nicht die Qualität eines lebendigen Augenblicks, dem im Werden die Rettung in Aussicht steht [...]. [W]eil sie ihrem Wesen nach ungebunden ist, eröffnet die Kunst einen Fluchtweg – aus einer Welt, in der es Initiative und Verantwortung gibt.²⁷

Ein großer Teil der Nachkriegskunst wurde durch den Wunsch motiviert, genau diese Eigenschaften der Dauerhaftigkeit und der moralischen Distanzierung zu überwinden. Doch selbst gegenüber traditionelleren Formen der Kunst löst sich Levinas' Anklage angesichts einer gastfreundlicheren Hermeneutik auf. So sehr Levinas auch die Eigenschaften *von* Kunst anzuprangern beabsichtigt, liegt sein größerer Erfolg darin, uns an die Notwendigkeit eines anderen Zugangs *zur* Kunst zu erinnern; einen, der diesen nutzt, um die Initiativkraft anzuregen, anstatt uns dazu zu verleiten, in Fatalismus zu verfallen.

Levinas' dritter großer Vorwurf an die Kunst bezieht sich auf ihre Tendenz, uns in eine Idolatrie des Vergnügens eintauchen zu lassen. Alle Bilder, so meint er, besitzen eine launische, aber heimtückische Musikalität, wie die Melodie des Rattenfängers. „Das Bild“, schreibt er, „ist interessant nicht unter dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit, sondern weil es

24 Ebd., S. 81.

25 Ebd., S. 76.

26 Ebd., S. 77.

27 Ebd., S. 81–82.

„mitreißend“ ist“.²⁸ Levinas nennt dieses Mitreißen, die den Betrachter in ethische Passivität einlullt, Rhythmus.

Der Rhythmus stellt die einzigartige Situation dar, in der wir nicht von Bejahung, Zustimmung, Initiative oder Freiheit sprechen können – weil das Subjekt in ihm ergriffen und fortgetragen wird. [...] [I]m Rhythmus [gibt es] kein Selbst mehr [...], sondern eher so etwas wie einen Übergang vom Selbst in die Anonymität.²⁹

Dieses Land gleichsam der Lotophagen gleicht einer ursprünglichen Welt des Genusses, die Levinas später in *Totalität und Unendlichkeit* beschreiben wird, in der das Ich nur für sich selbst lebt, „vollständig taub für Andere, außerhalb aller Kommunikation und aller Verweigerung von Kommunikation – ohne Ohren wie [e]in hungriger Bauch.“³⁰ Wo sie uns aus dieser Welt des passiven Genusses aufrütteln sollte, wirft Levinas der Kunst vor, dass sie uns sanft ins Ohr gurr: „Sprechen Sie nicht! Grübeln Sie nicht! Bewundern Sie still und in aller Ruhe!“³¹ Unsere Herausforderung lautet also: Wie können wir die Kunst nicht als Instrument der Anästhesie, sondern als Anregung zur Betroffenheit nutzen?

Trotz all seiner Jeremiaden stellt Levinas selbst ein Gegenmittel gegen die angeblichen Idolatrien der Kunst vor. Denn *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* beginnt und endet mit einer Diskussion über Kritik. Nach Levinas Meinung sind die Kritiker zu Unrecht als Parasiten verleumdet worden, die vom Ruhm der Kunstschaffenden zehren.³² Vielmehr, so Levinas, ist das Gegenteil der Fall: [D]as Werk, das man nicht einfach schweigend betrachten kann [...], [darin liegt] auch schon die Rechtfertigung für den Kritiker.“³³ Kunst ist auf Kritik angewiesen, um überhaupt in eine echte Existenz zu gelangen.

[Es ist] die Kritik, welche das unmenschliche Werk des Künstlers in die menschliche Welt zu integrieren versucht. Die Kritik entreißt ihn schon dadurch seiner Unverantwortlichkeit, dass sie seine Technik zum Thema macht. Sie behandelt den Künstler wie jemanden, der arbeitet. Allein indem sie die Einflüsse untersucht, denen er ausgesetzt ist, bindet sie diesen abgehobenen und stolzen Menschen an die reale Geschichte zurück.³⁴

28 Ebd., S. 70.

29 Ebd., S. 69.

30 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 190.

31 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 82.

32 Ebd., S. 66.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 83.

Levinas gelangt zwar zu dem Schluss, dass dies eine „Kritik [ist], die allerdings bei den Präliminarien stehen geblieben ist“, hofft aber darüber hinaus auf die Entwicklung einer „philosophischen Auslegung der Kunst“, in der es darum geht, „die Perspektive der Beziehung zum Anderen ins Spiel zu bringen, ohne die das Sein in seiner Wirklichkeit, d.h. in seiner Zeit, gar nicht ausgesagt werden kann.“³⁵ Mit diesen abschließenden Überlegungen können wir womöglich Levinas' Logik umkehren. Die Tatsache, dass man nicht im Stillen betrachten kann, rechtfertigt nicht nur die Kritikerin und den Kritiker, sondern auch den Künstler und die Künstlerin. Es mag sogar sein, dass die Fähigkeit der Kunst, einen Diskurs zu initiieren, genau die Eigenschaft darstellt, die sie vom „Tod der Idole“ in den ethischen Bereich des Lebens überführt, selbst gegen die Einwände eines ihrer schärfsten Kritiker.

II. ETHIK IST EINE OPTIK

Wenn wir unseren Blickwinkel erweitern, um Levinas' andere Werke zu betrachten – insbesondere seine beiden großen philosophischen Abhandlungen *Totalität und Unendlichkeit* und *Jenseits des Seins* –, werden seine okularen Vorbehalte nuanciert und in vielen Fällen abgemildert. Obwohl er die in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* geäußerte Kritik nicht aufhebt,³⁶ öffnet Levinas auf subtile Weise die Tür zu positiveren visuellen Erfahrungen und Metaphern. Wie Martin Jay in *Downcast Eyes* feststellt, ist Levinas vielleicht das Beispiel schlechthin für eine paradoxe Tendenz im postmodernen Denken: „die Hypertrophie des Visuellen, zumindest in einer seiner Spielarten, und seiner Abwertung.“³⁷ Denn im Zentrum der ethischen Sichtweise von Levinas steht die Begegnung mit dem „visage“ oder „Gesicht“, das er definiert als „[d]ie Weise des Anderen, sich darzustellen, indem er *die Idee des Anderen in mir* überschreitet [...]“.³⁸ Einerseits ist Levinas darauf bedacht festzulegen, dass diese Offenbarung des Anderen ein „Sehen“ ohne Bild ist, die der synoptischen und totalisierenden objektivierenden Tugenden des Sehens beraubt ist.³⁹ Sehen reduziert das Äußere auf ein Inneres, und so – nach Levinas – „wird das Antlitz niemals Bild [...]“.⁴⁰ Trotz

35 Ebd., S. 83–84.

36 In einer Fußnote am Ende von *Jenseits des Seins* verweist Levinas auf diesen Essay und wendet sich gegen die „Idolatrie des Schönen“, in der „[d]ie Bewegung über das Sein hinaus erstarrt zur Schönheit.“ Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 329 FN 21.

37 Martin Jay: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley 1993, S. 546.

38 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 63 (Kursivierung i.O.).

39 Ebd., S. 23.

40 Ebd., S. 431. Ähnlich verhält es sich, wenn Levinas den Begriff der Liebkosung, der nicht-besitzergreifenden Berührung, einführt: „Die Liebkosung ist wie die Berührung Sinnlichkeit. Aber die Liebkosung transzendiert das Sinnliche“ (ebd., S. 375). Genauso wie wir für eine anhaltende Empfänglichkeit für das körperliche Bild in Bezug auf seine

der ernsten Gefahr eines Missverständnisses wählt Levinas eine unweigerlich visuelle Metapher, um die entscheidende Begegnung in seiner Philosophie zu beschreiben, und erklärt in *Totalität und Unendlichkeit* sogar geradeheraus, „die Ethik ist eine Optik.“⁴¹ Und während es möglich wäre – selbst angesichts seines Konzepts des Gesichts – visuelle Assoziationen herunterzuspielen, gibt sich Levinas oft geradezu hingerissen von einer visuell aufgeladenen Sprache. Was wir im Anderen wahrnehmen, ist also nicht nur die entkörperlichte Forderung nach ethischer Verantwortung, sondern ein „Erstrahlen der Exteriorität oder der Transzendenz im Antlitz des Anderen.“⁴² Selbst wenn Levinas dem widerspräche, wäre es gerechtfertigt, Raphael zu folgen, wenn sie aus einer solchen Sprache ableitet, dass „[d]er Anblick des Gesichts als Bild vor uns das Vor-Gesicht [*pre-face*] oder Vorwort [*preface*] zu einer Ethik des Gesichts sein kann.“⁴³

In *Jenseits des Seins* versucht Levinas, die Beziehung zum Gesicht in handfesteren, verkörperten Begriffen zu durchdenken, ohne dabei jene unverletzlichen, unassimilierbaren Qualitäten zu kompromittieren, die seine *conditio sine qua non* bilden. Zuweilen geht es darum, die Kunst als Folie zu benutzen, als Demonstration der latenten Gefahren der Sichtbarkeit.⁴⁴ Kunst ist hier jedoch nicht das wichtigste Anliegen von Levinas, und wir müssen darauf achten, solche Bemerkungen im Kontext zu halten. Wenn man sie richtig einordnet, geht es bei diesen Bemerkungen „weniger darum, einen Standpunkt zu haben, als eine Spannung zu denken, eine Spannung, die nichts anderes ist als die Macht der Bilder, uns zu berühren.“⁴⁵ Diese Spannung wird nirgendwo deutlicher als in Levinas' Konzept der „Spur“, mit dem er hofft, etwas vom Sehen der Transzendenz, die uns im Gesicht gegenübersteht, anzudeuten.

Das Leuchten der Spur ist rätselhaft, das heißt, es ist zweideutig [...]. Die Spur zeichnet sich ab und verwischt sich im Gesicht [...]. Die vom *Unendlichen* hinterlassene Spur ist nicht das Überbleibsel einer Gegenwart. Ihr Leuchten selbst ist mehrdeutig. Wäre es anders, würde ihre Positivität die Unendlichkeit des Unendlichen nicht *mehr* wahren, als die Negativität sie wahr. [...] [Es gibt einen] Umweg vom Gesicht

Rhetorik des Gesichts argumentieren könnten, könnten wir auch für eine verkörperte Berührung bei Levinas plädieren, trotz seiner gegenteiligen Vorbehalte. Für eine Diskussion der visuellen Dimensionen der Liebkosung vgl. Paul Davies: »The Face and the Caress: Levinas's Ethical Alterations of Sensibility«, in: David Michael Levin (Hg.): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, California 1993, S. 252–272.

41 Ebd., S. 23.

42 Ebd., S. 25.

43 Raphael: *Judaism and the Visual Image*, a.a.O., S. 56.

44 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 100.

45 Philippe Crignon: »Figuration: Emmanuel Levinas and the Image«, übers. v. N. Simek, *Z. Zalloua, Yale French Studies* 104, 2004, S. 119.

her, [einen] Umweg in bezug auf den Umweg, der gerade im Rätsel der Spur liegt [...].⁴⁶

Bemerkenswert an diesen elliptischen Formulierungen, die sich nicht nur gegenseitig absichtlich destabilisieren, sondern auch bestärken, ist das Ausmaß, in dem das Optische sich hartnäckig weigert, unterdrückt zu werden. Wie Philippe Crignon bemerkt, sogar „[d]er Begriff der Spur, den Levinas verwendet, um das Gesicht vor der Repräsentation oder dem Sehen zu retten, führt es paradoxerweise noch näher an die Figuration heran.“⁴⁷

Um ein umfassenderes Bild unserer Begegnung mit dem Anderen zu zeichnen, bietet Levinas in *Jenseits des Seins* auch eine komplexere, zuweilen abstruse Darstellung der Sprache als in *Totalität und Unendlichkeit*. Im erstgenannten Werk versucht Levinas, eine philosophische Deutungsweise der Sprache anzubieten, die uns auf ihre akkusative Dimension hinweist, d.h. auf die Tatsache, dass die Sprache – in erster Linie – an jemanden kommuniziert wird. Sprache, so schlägt er vor, konstituiert das intimste Geschenk, das wir anbieten können, in dem der Sprecher „persönlich in seinem Wort gegenwärtig“ ist.⁴⁸ Mit anderen Worten, dass das „Wesen der Sprache Freundschaft und Gastfreundschaft ist.“⁴⁹ In *Jenseits des Seins* versucht Levinas, auf den Einwand zu reagieren, dass diese Deutungsweise der Sprache – und in der Tat die Sprache von *Totalität und Unendlichkeit* selbst – immer noch, wenn auch auf subtile Weise, sein eigenes Mantra von Ethik vor Ontologie unterläuft. Um diesen Angriff zu parieren, macht Levinas eine scharfe Unterscheidung zwischen dem Sagen und dem Gesagten – *le dire et le dit* –, wobei das erstere dazu tendiert, das Ethische auszudrücken, das letztere das Ontologische. „Das Sagen [...] ist [...] Nähe vom Einen zum Anderen, Verpflichtung zur Annäherung, der Eine für den Anderen, gerade die Bedeutsamkeit der Bedeutung.“⁵⁰ So notwendig das Gesagte für die Kommunikation von Inhalten auch sein mag, so ist es doch immer auch ein Verrat am Sagen, das in einer „riskanten Entblößung seiner selbst, in der Aufrichtigkeit, im Zerschneiden der Innerlichkeit und in der Preisgabe jeglichen Schutzes, in der Ausgesetztheit an der Verletzung, in der Verwundbarkeit“ besteht.⁵¹

Levinas' herausfordernder, obskurer Stil in *Jenseits des Seins* stellt eine Ausarbeitung und Einsetzung dieser Ansichten über Sprache dar, wobei er ausschweifende Hyperbolien und andere literarische Mittel einsetzt, um die Domestizität des Gesagten zu beunruhigen. Wie Hand

46 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 45.

47 Crignon: »Figuration«, a.a.O., S. 122–123.

48 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 429.

49 Ebd., S. 444.

50 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 29.

51 Ebd., S. 118.

argumentiert: „Es ist durch eine *künstlerische oder ästhetische Praxis* [...], mit der Levinas versucht, die philosophische Sprache und Begriffsbildung bis zu einem Punkt zu bearbeiten, wo sie der Schließung der ontologischen Endlichkeit entkommen und sich der ethischen Unendlichkeit öffnen kann.“⁵² In den letzten Jahren hat es erste Versuche gegeben, solche Zusammenhänge aufzugreifen, um eine umfassendere Vision von Levinas' Ästhetik zu entfalten. Der Literaturwissenschaftler Gerald Bruns etwa kommentiert, dass „vielleicht das Verhältnis von Dichtung und Ethik letztlich darauf hinausläuft, dass beides Formen des Sagens (*le Dire*) diesseits der Thematisierung und daher *Materialisierungen* der Sprache darstellen, die auf diese Weise nach derselben Logik analoge Formen der Transzendenz hervorbringen.“⁵³ Auch die Philosophin Edith Wyschogrod sieht in der Auffassung von den Grenzen der Repräsentation eine gemeinsame Resonanz zwischen Ethik und Ästhetik. Sie schlägt vor, dass die literarischen Künste und die Ethik in Levinas' Denken „als Felder gedacht werden können, in denen sich eine Formlosigkeit offenbart; in der Kunst als die amorphe Macht des Seins; in der Ethik als der Andere, der mich zur Verantwortung ruft.“⁵⁴ Levinas' Schriften über Marcel Proust, Maurice Blanchot und Michel Leiris betonen nach Wyschogrod jeweils die Art und Weise, wie diese Autoren „eine neue verfolgte Sprache verwenden, die die Transzendenz verbirgt und beschützt.“⁵⁵

III. DIE TRANSZENDENZ DER BILDER

Wenn wir bereit sind, Levinas gegen den Strich zu lesen, würde ich vorschlagen, einige von Bruns' und Wyschogrods Einsichten zur Levinas'schen Poetik auch in den Dienst der visuellen Ästhetik zu stellen. Es ist beispielsweise aufschlussreich, dass Levinas selbst in einem kurzen Essay mit dem Titel *Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter* beträchtliche Zeit darauf verwendet, eine Ausstellung zu besprechen, die er kürzlich bei dem französischen Maler Charles Lapicque (1898–1988) gesehen hatte, einem Bekannten von Levinas' engem Freund, dem Philosophen Jean Wahl. Zum Thema der Streichungen und Assoziationen in Michel Leiris' Autobiographie *Die Spielregel 1 / Streichungen [Biffures]* (1948) findet Levinas eine Entsprechung in der malerischen Praxis von Lapicque. „Durch seine Aufhebung

52 Hand: »Shadowing Ethics«, a.a.O., S. 66 (Kursivierung hinzugefügt) [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

53 Gerald L. Bruns: »The Concepts of Art and Poetry in Emmanuel Levinas's Writings«, in: Simon Critchley, Robert Bernasconi (Hg.): *The Cambridge Companion to Levinas*, Cambridge 2002, S. 228, Kursivierung im Original.

54 Edith Wyschogrod: »The Art in Ethics: Aesthetics, Objectivity, and Alterity in the Philosophy of Emmanuel Levinas«, in: Adriaan Peperzak (Hg.): *Ethics as First Philosophy: The Significance of Emmanuel Levinas for Philosophy, Literature, and Religion*, New York 1995, S. 138–139.

55 Ebd., S. 139.

der Perspektive als Marsch- und Anpirschordnung, als Planung des praktischen Zugangs zu den Objekten“, so Levinas, „schafft Charles Lapicque einen Raum, der vor allem Ordnung der Simultaneität ist.“⁵⁶ Levinas ist darauf bedacht, zu betonen, dass diese Simultaneität nicht musikalisch, d.h. in der Zeit, sondern räumlich funktioniert. Dennoch ist Levinas bereit, Kunst eine Simultaneität zuzuschreiben, die derjenigen, die er in der Sprache verortet, frappierend ähnlich ist. Er fährt fort:

Schon die Form eines einzelnen Bildes würde dieses Spiel der Streichungen beenden. Ein Bild wird bei Lapicque von Varianten begleitet, die keine *Studien* auf dem Weg zur Vollendung des Werkes ‚*non varietur*‘, sondern mit ihm gleichberechtigt sind.⁵⁷

Levinas erweist sich hier als ein weitaus scharfsinnigerer Kunstkritiker, als man nach der ersten Lektüre von *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* annehmen könnte. Außerdem widerspricht die Beschreibung, die er hier liefert, trotz seiner Vorbehalte dem dauerhaften Zustand der Vollendung, den er zuvor als die Wurzel der Idolatrie der Kunst identifiziert hatte. Von hier aus ist es kein weiter Sprung mehr, sich eine Kunst vorzustellen, die die Grenzen „der Zwischenzeit“ völlig sprengt, eine Transzendenz der Bilder sozusagen.

Auch wenn es noch einige Jahrzehnte dauern sollte, war Levinas in seinen letzten Lebensjahren – wenn auch zurückhaltend – bereit, einen solchen Sprung zu wagen. In einem Essay aus dem Jahr 1986 beschäftigte sich Levinas mit den Werken des verstorbenen Jean Atlan (1913–1960), eines in Algerien geborenen Malers, der als Autodidakt mit der mitteleuropäischen Avantgardegruppe COBRA verbunden war. Levinas mag durch biografische Ähnlichkeiten mit dem jüdischen Künstler angeregt worden sein, der wie er während des Zweiten Weltkriegs inhaftiert war und an der Sorbonne, wo Levinas später selbst lehrte, Philosophie studierte. In den schweren schwarzen Linien, die sich durch Atlans Abstraktionen winden, ortet Levinas „die Diachronie des Rhythmus oder den Takt der Zeitlichkeit [...]“.⁵⁸ Wo Levinas zuvor den Rhythmus mit einem Mangel an „Initiative oder Freiheit“ in Verbindung gebracht hatte,⁵⁹ entdeckt er hier eine echte Spannung zwischen Verzweiflung und Hoffnung, „so dramatisch ist wie die Enthüllung des Wahren und der fordernde Anspruch des Guten.“⁶⁰ Auch wenn Levinas Bedenken äußert, ob die Malerei in der Lage sei, einen „Zugang[...] zum Sein zu unterbreiten, der zu den Dingen selbst führt“,

56 Emmanuel Lévinas: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigen-namen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 87–88.

57 Ebd., S. 88 (Kursivierung übernommen).

58 Emmanuel Levinas: »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57.

59 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 69.

60 Levinas: »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57.

kommt er schließlich zu dem Schluss, dass Atlans Werk eine viel tiefere Rolle spielt, da es sich auf „die Innerlichkeit des Seins“ bezieht.⁶¹ Am wichtigsten für unsere Zwecke ist, dass Levinas am Ende die Wärme und das Einfühlungsvermögen in diesen Gemälden mit der Bibel vergleicht.⁶² Das ist nicht nur ein hohes Lob von einem Denker, der sich der Interpretation jüdischer Texte widmet, sondern ermutigt uns auch, Bilder als Quelle gemeinsamer, sogar spiritueller Werte zu betrachten.

Vier Jahre später entwickelte Levinas in einem Interview mit der Philosophin Françoise Armengaud über das Werk eines anderen jüdischen Künstlers, Sacha Sosno (1937–2013), diese ethischen Grundzüge noch weiter. Sosno, eine prominente Figur der *École de Nice*, ist vor allem für seine Fotografien und Skulpturen bekannt, in denen er einen Teil seines Motivs, in vielen Fällen die menschliche Figur, aufhebt oder unkenntlich macht. Für Levinas erhalten diese „Obliterationen“ – ein Bronzekopf, dessen Gesicht wie ein Fenster weggeschnitten ist, oder eine Büste, die halb unbehauen in einem Marmorblock belassen wurde – eine „ethische Dimension“.⁶³ Während der jüngere Levinas in solche Einschnitte und Verschleierungen die Unmenschlichkeit der Kunst oder des Künstlers hineingelesen haben dürfte, argumentiert er hier, dass diese Unvollkommenheiten in Wirklichkeit unsere eigenen sind. Indem sie „die Dinge ihrer falschen Menschlichkeit“ entledigen, machen Sosnos Aufhebungen die Täuschung unserer Vollkommenheit deutlich, sowohl moralisch als auch ästhetisch.⁶⁴ Paradoxerweise kann sogar der Akt der Obliteration als „voller Mitgefühl“ beurteilt werden.⁶⁵ Darüber hinaus spekuliert Levinas: „Die Obliteration unterbricht das Schweigen des Bildes. Ja, es gibt einen Appell des Wortes an die Sozialität, das Sein für den Anderen. In diesem Sinne führt die Obliteration selbstverständlich zum Anderen.“⁶⁶ Auch wenn sich Levinas' Bemerkungen auf Sosno beziehen, ist es sicherlich nicht beabsichtigt, diese ethischen Möglichkeiten für andere Kunstwerke mit anderen Techniken der Unterbrechung auszuschließen. Für einen Denker, der einst die Fähigkeit jeder bildenden Kunst, „einen Dialog zu eröffnen“, in Frage stellte,⁶⁷ ist dieses Eingeständnis erstaunlich. Wahrscheinlich ist es kein Zufall, dass diese Einsicht selbst aus dem Dialog hervorgeht, aus einem gemeinsamen Prozess der Auslegung und Diskussion. Armengauds Erwiderung auf Levinas ist treffend, und zwar nicht nur für Sosno: Die Kunst „führt [...] [nicht nur] zum Anderen“, wir könnten sagen, sie „verpflichtet uns sogar dazu.“⁶⁸

61 Ebd., in diesem Band, S. 58.

62 Ebd.

63 Emmanuel Levinas: *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019, S. 42.

64 Ebd., S. 42.

65 Ebd., S. 43.

66 Ebd., S. 45–46.

67 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 67.

68 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 46.

IV. GASTFREUNDSCHAFT DARSTELLEN

Ich habe diesen Aufsatz mit einem Überblick über einige frühe, oft bissige Äußerungen von Levinas über Kunst begonnen. Die Betrachtung einiger Einwände von Levinas hat uns nicht davon abgehalten, das gegenwärtige Projekt weiter zu verfolgen, sondern sie hat es uns ermöglicht, einige der Herausforderungen, die ein interreligiöser Dialog, der sich in erheblichem Maße auf die Ressourcen der bildenden Kunst stützt, zu bewältigen hat, deutlicher herauszustellen. Ich schlug vor, dass wir uns Kunstwerken auf eine Weise nähern müssen, die ihre Verstrickung in die Welt ernst nimmt, die unsere eigenen „gesellschaftlichen oder materiellen Ursachen“⁶⁹ in sie einbringt und die sich weigert, Kunst auf den Bereich der *ars gratis artis* zu beschränken. Als Nächstes untersuchten wir die Auswirkungen von Levinas' Behauptung, dass „die Ethik eine Optik“ sei, indem wir ästhetische Dimensionen in kritischen Konzepten wie dem Gesicht und der Spur sowie im Stil von Levinas' Schreiben selbst aufzeigten. Diese Anerkennung der wechselseitigen Beziehungen zwischen Ethik und Ästhetik führte zu einer näheren Untersuchung von Levinas' sporadischer, aber erhellender Behandlung einzelner Künstler. Dabei entdeckten wir, dass Levinas tatsächlich bereit war, die Fähigkeit bestimmter Werke anzuerkennen und zu einem sinnvollen Dialog mit dem Anderen einzuladen. Über diese Kommentare hinaus hat Levinas jedoch bei mindestens zwei Gelegenheiten auch verführerische Hinweise hinterlassen, dass die bildenden Künste insbesondere im interreligiösen Dialog eine besondere Rolle spielen könnten. In einem Vortrag, den er 1957 in der Abtei von Tioumliline in Marokko hielt, versuchte Levinas zu erklären, wie der jüdische Partikularismus, der in der Einhaltung des Gesetzes verkörpert ist, ein universelles Anliegen erzeugen kann.⁷⁰ An den Anfang stellte er die Erinnerung an die Leiden der europäischen Juden während des Zweiten Weltkriegs und die Zuflucht und Unterstützung, die einige von ihnen in den Händen von Christen und Muslimen erfuhren. Von hier aus entwickelte er dann die Geschichte seiner Begegnung mit einem Gemälde. Er schreibt:

Ich entsinne mich eines Besuchs, den ich aus Anlaß einer religiösen Zeremonie zu Beginn des Krieges der Kirche St. Augustin in Paris abzustatten Gelegenheit hatte, die Ohren noch gleichsam zerschunden von der Phraseologie der ‚neuen Moral‘, die seit sechs Jahren über die Presse und die Bücher heraufzog. Dort, in einem kleinen Winkel der Kirche, kam ich neben ein Bild zu stehen, das Hanna darstellte, wie sie Samuel in den Tempel führt. Ich erinnere mich noch, daß ich den

69 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 67.

70 Vgl. Emmanuel Levinas: »Eine Religion für Erwachsene«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017, S. 24.

Eindruck gewann, augenblicklich zum Menschlichen zurückzukehren, zur Möglichkeit zu sprechen und gehört zu werden.⁷¹

Die Sprache von Levinas ist hier bezeichnend. Angesichts der beißenden Rhetorik des Faschismus bewahrt Kunst – auch die *bildende* Kunst – eine unbehelligte Sprache, die in der Lage ist, Levinas „zum Menschlichem“ zurückzuführen. Umso wichtiger ist es, dass Levinas diese vorübergehende Zuflucht und Akzeptanz in einer katholischen Kirche findet. In einem historischen Moment, in dem seine religiöse Identität ausgegrenzt wurde und sie in den Augen der herrschenden Kultur als minderwertig ausweist, erfährt Levinas – durch Kunst – ein Gefühl der Aufnahme in den Mauern eines anderen Glaubens. Ein Bild, das für christliche Augen bestimmt ist, wendet sich an Levinas in einer Sprache, die in der Lage ist, zu ihm als Juden zu sprechen, und erinnert ihn an das Gebet, das Hanna vor dem Herrn in Silo gesprochen hat; eine Geschichte, die die „Möglichkeit, zu sprechen und gehört zu werden“ lehrt, selbst von stummen Lippen (1 Samuel 1, 10–16). Wenn er diese Kriegserinnerung Jahre später in einer marokkanischen Abtei erzählt, erfüllt sich die Hoffnung, die vor dem Bild in der Kirche Saint-Augustin geweckt wurde: dass er als Jude sprechen und gehört werden kann.

1987, dreißig Jahre nach diesem Vortrag in Marokko, wiederholte Levinas diese Geschichte bei einem anderen interreligiösen Treffen, dieses Mal im Dialog mit Bischof Klaus Hemmerle und Hans-Hermann Henrix. Levinas beginnt mit seiner Bewunderung für Elemente der Evangelien, die „in der ganzen Stärke ihrer spirituellen Bedeutung dem jüdischen Empfinden sehr nahe stehen.“⁷² Er stellt jedoch auch höflich, aber nachdrücklich fest, dass ihn bestimmte Elemente der christlichen Theologie immer noch stören. Mehr noch, er behauptet, „[d]ie Lektüre des Evangeliums war in meinen Augen – in unseren Augen – immer durch die Geschichte kompromittiert“, vor allem durch die Shoah.⁷³ Doch selbst inmitten des Krieges fügt Levinas hinzu, gab es „[w]o immer das schwarze Gewand zu sehen war, [...] Zuflucht. Dort war Diskurs noch möglich.“⁷⁴ Wie in seinem früheren Vortrag ist die erste Erfahrung, die ihm in den Sinn kommt, die Begegnung mit dem Gemälde von Hanna und Samuel. „[U]nsere alte Welt war schon überall in Gefahr“, schreibt er, aber „[m]eine Welt war noch da. Vor allem in Hanna [...]“.⁷⁵ Er fährt fort, die Geschichte von Hannas Gebet ausführlicher zu erzählen, als er es zuvor getan hatte, und schließt damit:

71 Ebd., S. 22.

72 Emmanuel Levinas: »Judaism and Christianity«, in: ders.: *In the Time of the Nations*, London 2007, S. 162 [Der Vortrag wurde nicht in den deutschen Sammelband übernommen. Vgl. Emmanuel Levinas: *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München 1994; hier und im Folgenden Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

73 Ebd. [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

74 Ebd. [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

75 Ebd., S. 147 [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

Diese Frau betete wirklich aus ihrem Herzen heraus: ein Ausgießen der Seele. Die authentische Beziehung, die Konkretheit der Seele, die eigentliche Personifizierung der Beziehung. Das ist es, was ich in der Kirche gesehen habe. Welche Verbundenheit! Diese Nähe ist in mir geblieben.⁷⁶

Nach der Beschreibung dieses Gemäldes, sowohl 1957 als auch 1987, ging Levinas auf persönliche Erfahrungen mit Muslimen und Christen ein. In der ersten Vorlesung erinnerte er sich an die Gefühle der Brüderlichkeit, die er mit Angehörigen anderer Religionen während seiner Gefangenschaft im Zweiten Weltkrieg entwickelte,⁷⁷ in der zweiten Rede sprach er ergreifend von der Güte der Nonnen, die seine Frau und seine Tochter während des Krieges sicher versteckten.⁷⁸ Levinas würde keineswegs behaupten – und ich auch nicht –, dass seine künstlerischen Begegnungen mit solchen Erfahrungen gleichzusetzen sind. Nichtsdestotrotz trägt Kunst dazu bei, sich solche tiefgreifenden Episoden auf bedeutende Weise auszumalen und zu umrahmen. Indem er sich diesem Gemälde öffnet, findet Levinas vor allem ein nachhaltiges Bild der „Nähe“ zu Gott. Doch was dieses Bild so unvergesslich macht, was es für fast fünfzig Jahre in seinem Gedächtnis einprägt, ist die Erkenntnis, dass er diese „Nähe“ mit Anhängern eines anderen Glaubens teilt. Auf diese Weise macht Kunst für ihn eine Verbindung mit dem Anderen greifbar, ja sogar *möglich*.

Ausgehend von solchen ersten Einsichten könnten wir beginnen, eine Vorstellung vom interreligiösen Dialog zu skizzieren, der – zumindest zum Teil – von der Gastfreundschaft der Bilder genährt wird. Wie wir gesehen haben, kann Levinas eine unerwartete Ressource für die Gestaltung dieser Vorstellung sein und dazu beitragen, unsere Aufmerksamkeit auf die ethischen Anforderungen zu lenken, die Bilder in einer solchen Praxis erfüllen müssen. Gleichzeitig könnte ein tieferes Verständnis und eine größere Wertschätzung unserer Verbundenheit mit Bildern vielleicht auch Levinas etwas zu sagen haben. Während er unsere Aufmerksamkeit produktiv auf das Gewicht der Verantwortung vor dem Anderen lenkt, läuft er aber auch Gefahr, die genuinen Merkmale der Freude und des Genießens, die aus dieser Begegnung hervorgehen können, zu verkennen oder zumindest zu marginalisieren. Wie Ford in seiner Meditation über Levinas fragt: „Warum sollte das Genießen in irgendeiner Form nicht zur Entwicklung von Verantwortung beitragen?“⁷⁹ Was mit der Wertschätzung von Schönheit beginnt, muss nicht in den von Levinas befürchteten Solipsismus abgleiten. Wie Rilke, der auf die sanften Konturen des „Archaischen Torsos des Apollo“ starrte, kann selbst unser hingerissenster Blick durch die Aufforderung

76 Ebd. [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

77 Levinas: »Eine Religion für Erwachsene«, a.a.O., S. 23.

78 Levinas: »Judaism and Christianity«, a.a.O., S. 163.

79 Ford: *Self and Salvation*, a.a.O., S. 42.

„Du musst dein Leben ändern“ in die Verantwortung versetzt werden.⁸⁰ Wenn überhaupt, könnte dieser Aufruf sogar noch stärker sein, wenn wir lernen, bildende Kunst in der Gegenwart des anderen zu betrachten. Anstatt sich mit der nüchternen Gewissheit gesenkten Blickes zu begnügen, erfordert der interreligiöse Dialog vor allem eine verkörperte Gastfreundschaft, die auf die Freuden abgestimmt ist, die uns miteinander verbinden. Wenn es unser Bestreben ist, tatsächlich den Anderen zu sehen, unsere Ethik in eine Optik zu verwandeln – wie Levinas es beschreiben würde –, könnten wir Schlimmeres tun, als zu lernen, in dieselbe Richtung zu schauen. In Richtung der einladenden Umarmung der Bilder.

Aus dem Englischen übersetzt von Johannes Bennke.

80 Rainer Maria Rilke: »Archaischer Torso Apollos«, in: ders.: *Sämtliche Werke. Erster Band*, Frankfurt a.M. 1955, S. 557.

QUELLENVERZEICHNIS

Bruns, Gerald L.: »The Concepts of Art and Poetry in Emmanuel Levinas's Writings«, in: Simon Critchley, Robert Bernasconi (Hg.): *The Cambridge Companion to Levinas*, Cambridge 2002, S. 206–233.

Cohen, Hermann: *Religion of Reason out of the Sources of Judaism*, Atlanta, Georgia 1995.

Crignon, Philippe: »Figuration: Emmanuel Levinas and the Image«, übers. v. N. Simek, Z. Zalloua, *Yale French Studies* 104, 2004, S. 100–125.

Davies, Paul: »The Face and the Caress: Levinas's Ethical Alterations of Sensibility«, in: David Michael Levin (Hg.): *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, California 1993, S. 252–272.

Derrida, Jacques: . *Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München 1999.

Ford, David F.: »An Interfaith Wisdom: Scriptural Reasoning between Jews, Christians and Muslims«, in: ders., C. C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*, Oxford 2006, S. 1–22.

Freedberg, David: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

Ford, Daniel: *Self and Salvation: Being Transformed*, Cambridge 1999.

Gadamer, Hans-Georg: »Kunst und Nachahmung«, in: ders.: *Gesammelte Werke Band 8: Ästhetik und Poetik I Kunst als Aussage*, Tübingen 1993, S. 25–36.

Gibbs, Robert: »Reading with Others: Levinas' Ethics and Scriptural Reasoning«, in: David F. Ford, C.C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*, Oxford 2006, S. 171–184.

Hand, Sean: »Shadowing Ethics: Levinas's View of Art and Aesthetics«, in: ders. (Hg.): *Facing the Other: The Ethics of Emmanuel Levinas*, Richmond, UK 1996, S. 63–90.

Hardy, Daniel W.: »The Promise of Scriptural Reasoning«, in: David F. Ford, C.C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*, Oxford 2006, S. 185–208.

Jay, Martin: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley 1993.

The Journal of Scriptural Reasoning, <https://jsr.shanti.virginia.edu/> (letzter Zugriff 04.05.2022).

- Lévinas, Emmanuel: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 87–88.
- *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München 1994.
- »Bilderverbot und ‚Menschenrechte‘«, in: ders.: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Berlin, Zürich 2007, S. 115–123.
- »Judaism and Christianity«, in: ders.: *In the Time of the Nations*, London 2007, S. 161–166.
- »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–86.
- *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011.
- *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014.
- *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019.
- »Eine Religion für Erwachsene«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017, S. 21–37.
- »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band S. 57–58.

Merleau-Ponty, Maurice: »[Herausgebernotiz ohne Titel]«, in: *Les Temps Modernes* 38 (4), 1948, S. 769–770.

Ochs, Peter, Nancy Levene (Hg.): *Textual Reasonings: Jewish Philosophy and Text Study at the end of the Twentieth Century*, London 2002.

Raphael, Melissa: *Judaism and the Visual Image: A Jewish Theology of Art*. London 2009.

Rashkover, Randi: »Exegesis, Redemption, and the Maculate Torah«, in: Peter Ochs, Nancy Levene (Hg.): *Textual Reasonings: Jewish Philosophy and Text Study at the end of the Twentieth Century*, London 2002, S. 191–205.

Rilke, Rainer Maria: »Archaischer Torso Apollos«, in: ders.: *Sämtliche Werke. Erster Band*, Frankfurt a.M. 1955, S. 557.

Rosen, Aaron: *Imagining Jewish Art: Encounters with the Masters in Chagall, Guston, and Kitaj*, London 2009.

Wyschogrod, Edith: »The Art in Ethics: Aesthetics, Objectivity, and Alterity in the Philosophy of Emmanuel Levinas«, in: Adriaan Peperzak (Hg.): *Ethics as First Philosophy: The Significance of Emmanuel Levinas for Philosophy, Literature, and Religion*, New York 1995, S. 137–150.

Burkhard Liebsch

Ergriffen und davongetragen: Emmanuel Levinas zwischen Ethik, Kunst und Musik

Der Grund ist nicht Licht, sondern Nacht.

Paul Klee¹

Dass Erfahrungen, die ihren Titel wirklich verdienen, Subjekte ‚ergreifen‘, denen sie widerfahren, und sie infolgedessen in emphatische, erhabene oder gar transsubjektive Sphären ‚davontragen‘ können, gehört zu den geläufigen Topoi ästhetischer, aber auch ethischer Beschreibungen. Weit davon entfernt, sich klar differenziert in eindeutig separierte Regionen des Ästhetischen und des Ethischen aufteilen zu lassen, konvergieren diese Beschreibungen nicht selten eigentümlich, wenn sie die Fremdheit dessen beschwören, *wovon* wir ergriffen und *wohin* wir kraft eines *páthos* menschlicher Erfahrung fortgetragen werden. Offenbar ‚machen‘ wir diese Erfahrung weit weniger als dass wir sie vielmehr durchleben und erleiden, ohne je recht zu wissen, was und wie uns geschieht. Speziell Emmanuel Levinas gehört zu denjenigen Philosophen, die den Begriff des Wissens als in diesem Kontext prinzipiell unangemessenen zurückgewiesen haben.² Fragen wie die, was uns ergreift und wohin uns führt, was uns widerfahren ist, verleiten seines Erachtens dazu, sich einer ontologisch vorbelasteten Sprache zu bedienen, die suggeriert, man könne beides *als ‚etwas‘* identifizieren und auf diese Weise gewissermaßen Herr:in des Geschehens bleiben – zumindest auf nachträglich das Erfahrene verständlich machende und begreifende Art und Weise. Sowohl das Transfinite, auf das Levinas ethisch hinauswill, als auch das Anonyme, in dem sich Levinas zufolge das Selbst in ästhetischer Erfahrung scheinbar geradezu auflöst, *bleiben* jedoch *fremd*. Das heißt hier: beides lässt sich auch in einer Dialektik von Widerfahrnis und Bewusstsein, Alterität und Wissen, Identität und Differenz nicht ‚aufheben‘. Wenn das zutrifft, werden wir vermutlich niemals wissen, ob das transfinite Unendliche, wie es Levinas umschreibt,

1 Zit. n. Carola Giedion-Welcker: *Klee*, Reinbek 1961, S. 25.

2 Vgl. Emmanuel Levinas: »Dialogue. Conscience du soi et proximité du prochain«, in: ders.: *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris 1982, S. 211–230; dt. jetzt in: Burkhard Liebsch (Hg.): *Emmanuel Levinas: Dialog. Ein kooperativer Kommentar*, Freiburg i. Br., München 2020, S. 25–53.

einerseits und das ‚neutrale‘³ Namenlose andererseits konvergieren oder radikal divergieren, ob Ästhetik und Ethik in die gleiche Richtung weisen oder ebenfalls *einander* fremd bleiben, wo wir ‚ergriffen‘ und ‚davongetragen‘ werden. Insofern spielen auch die beteiligten Künste, ob sie es wollen oder nicht, auf dem Register einer Ambiguität, an der die Ethik ebenfalls teilhat. In dieser Perspektive mögen die nachfolgenden Überlegungen deutlich machen, wie sich Levinas konkret zwischen Ethik, Kunst und Musik bewegt und in welche Lage uns das, als seine Leser:innen, bringt.

I

Nicht bloß „das gegenwärtige europäische Denken ist nicht mehr im Ganzen der Welt zu Hause“, wie Karl Löwith feststellte.⁴ Rückblickend auf Blaise Pascal, schreibt er, die ganze physische Welt wisse nichts von sich und vom Menschen; und dieser sei auf ‚moderne‘ Weise, nämlich als „Subjektivität“, erst unter genau dieser Voraussetzung zur Geltung gekommen, überhaupt „nicht mehr in etwas Anderem und Allgemeinen bei sich oder zu Hause“ sein zu können.⁵ Menschliche Subjektivität hätte sich demnach von Anfang an als ‚welt-fremde‘ erwiesen; und dabei scheint es fortan und weltweit endgültig bleiben zu müssen. Gleichwohl bleibe sie dem „Immerseiende[n], Umfassende[n], worin der Mensch von Natur aus lebt und auch stirbt“, überantwortet.⁶ So spricht Löwith vom unzerstörbaren und unerschütterlichen „Einen und Ganzen des von Natur aus Seienden“ als einer vollkommenen Totalität des Aus-sich-selbst-Seins⁷, dessen Ordnung aber in keinem philosophischen System mehr zu fassen und insofern verloren zu geben sei. Die Frage ist allerdings, ob infolgedessen „der Mensch“ nur „sich selbst verloren“ hat „in dieser nicht mehr geordneten und ihm zugeordneten Welt“, oder ob darin nicht zumindest *auch* ein befreiendes Potenzial lag, das längst erträglich geworden und darüber hinaus gutgeheißen werden konnte.⁸ Letzteres nimmt offenbar Levinas an, wo er sich von einer

3 Um einen Begriff von Maurice Blanchot aufzugreifen, dem das Ethische bei Levinas möglicherweise nähersteht, als letzterem lieb sein konnte. Vgl. Emmanuel Levinas: »Maurice Blanchot – der Blick des Dichters«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München, Wien 1988, S. 25–41.

4 Karl Löwith: »Bemerkungen zum Unterschied von Orient und Okzident«, in: ders.: *Sämtliche Schriften, Bd. 2. Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Zur Kritik der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart 1983, S. 571–602, hier: S. 600.

5 Karl Löwith: *Sämtliche Schriften, Bd. 3. Wissen, Glaube und Skepsis: zur Kritik von Religion und Theologie*, Stuttgart 1985, S. 246.

6 Ebd., S. 255.

7 Ebd., S. 275, 277, 279.

8 Ebd., S. 263, 265. Hatte nicht bereits Nietzsche die Lösung von jeglichem vorgegebenen ‚Weltsinn‘ als befreiend begrüßt? Und hat nicht noch Hans Blumenberg affirmiert, so sei überhaupt erst die Konstruktion einer verfügbaren Welt möglich geworden, die es in der Zukunft erlauben sollte, sich nicht nur defensiv gegen eine übermächtige Natur

„Nostalgie der Totalität“ absetzt und – wie bereits Mitte der 1930er Jahre – nach einem Ausweg (*évasion*) oder Ausbruch aus dem Sein sucht, der sich ihm in der Erfahrung der Schlaflosigkeit als unabdingbar notwendig und als letzte Rettung dargestellt zu haben scheint.⁹ Dabei handelt es sich nicht nur um ein frühes, sondern auch um ein zentral bleibendes Grundmotiv seiner Philosophie, das auch für seine kritische Auseinandersetzung mit Kunst und Musik maßgeblich sein wird.

Längst vorbei ist jedenfalls die Zeit philosophischer ‚Systeme‘ mit enzyklopädischem Anspruch, die vom Ganzen dessen, was ‚ist‘ oder ‚an und für sich‘ sein wird, befriedigend Rechenschaft abzulegen vermöchten, wie es par *excellence* der Idealismus Georg W. F. Hegels vermeintlich getan hat. Philosophie ist demnach nicht bloß in einem chronologischen Sinne nur noch ‚nach‘ Hegel möglich. Und doch werden immer wieder Stimmen laut, die den Anschein erwecken, im Ende des Systemdenkens liege keine Befreiung, sondern die Gefahr, sich mit mangelhaften Philosophien zufrieden zu geben – seien es solche, die sich nach Hegel mit Søren Kierkegaard auf die ‚Existenz‘ des Einzelnen zurückziehen, ohne über eine angemessene Ontologie zu verfügen, seien es auch solche, die diesem Mangel abzuhelpen scheinen und menschliche Existenz mit Martin Heidegger ontologisch als ‚Dasein‘ reformulieren, aber eine Ethik vermissen lassen, oder seien es solche, die diesem Anspruch nachkommen, aber wiederum keine Ästhetik kennen, wie man es Levinas zum Vorwurf gemacht hat. Mit welchem Recht aber verlangt man von Existenzphilosophen ‚eine Ontologie‘, von Ontologen ‚eine Ethik‘ und von Ethikern ‚eine Ästhetik‘? Warum will man sich nicht damit begnügen, den jeweiligen Autor:innen auf den verschlungenen Wegen ihres wie auch immer begrenzten, endlichen und fehlbaren Denkens wenigstens zu begegnen und ihre Anliegen nachzuvollziehen, um auf quasi dialogische Art und Weise zu sehen, ‚wie weit man damit kommt‘? Ist der in der jeweiligen Kritik an ihnen anklingende Anspruch auf eine fragwürdige Vervollständigung nicht ganz und gar anachronistisch?

Nicht im Sinne eines *solchen* Anspruchs soll hier das Verhältnis von Levinas zur Kunst bzw. zu den Künsten und den ihnen zugrundeliegenden ‚ästhetischen‘ Lebensformen und Praktiken zur Sprache kommen. Nichts dergleichen zählt zu den eigenen Anliegen dieses Philosophen, der sich weitgehend darauf beschränkt hat, das Ethische als Herausforderung neu zu bedenken, ohne eine normative Ethik oder Deontologie

zu behaupten, sondern sie fortschreitend zu beherrschen? Vgl. Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 12*, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1980, S. 457; Hans Blumenberg: *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Frankfurt a.M. 1983, S. 203, 225, 244; vgl. zu Löwith die aktuelle Bestandsaufnahme Burkhard Liebsch: *Verzeitlichte Welt. Zehn Studien zur Aktualität der Philosophie Karl Löwiths*, Stuttgart 2020.

9 Emmanuel Levinas: *Ethik und Unendliches*, Graz, Wien 1986, S. 58; ders.: *De l'évasion. Ausweg aus dem Sein* [1935] (frz./dt.), Freiburg i. Br. 2005.

dabei im Sinn gehabt zu haben, die – scheinbar – demonstrieren kann, worin das Gute oder das Gerechte liegt, wie wir uns daran orientieren sollten und was dem entsprechend praktisch von uns verlangt ist. Nichts dergleichen mochte Levinas in explizit normativer Form lehren. Und zwar offenbar vor allem deshalb nicht, weil er sehr wohl realisierte, wie radikal bereits jene Herausforderung als solche im düsteren Licht der im 20. Jahrhundert zutage getretenen Gewalt in Frage gestellt worden war.¹⁰ Für ihn konnte es nicht in Frage kommen, etwa nur ein vorübergehend durch diese Gewalt lädiertes praktisches Selbstbewusstsein zu „rehabilitieren“, wie es normative Ethiker und Deontologen versucht haben.¹¹ Vielmehr sah er sich dazu gezwungen, sämtliche Grundbegriffe okzidentaler Philosophie wie das Sein, das Gute und das Gerechte¹² förmlich zu demontieren – so als könne man jener Gewalt nur auf diese Weise Rechnung tragen, so als sei sie derart tief nicht nur in der rassistisch pervertierten Staatlichkeit des NS-Regimes und in deren kulturellen (deutschen, national- und machtstaatlichen, neuzeitlichen) Voraussetzungen, sondern noch im Mitte der 1930er Jahre von Edmund Husserl in Prager Vorträgen beschworenen antiken Ursprung europäischer Vernunft selbst verwurzelt.¹³

Dabei kommt es allerdings immer wieder zu derart polemischen und moralistisch anmutenden Seitenhieben auf ‚die‘ Kunst, dass sich vielen Interpreten der Schluss aufgedrängt hat, im Fall von Levinas habe man es offenbar mit einem Kunst-Verächter zu tun, der sie heteronomen Maßstäben unterwerfe und unfähig sei, der Vielfalt ästhetischer Erfahrungen und ästhetischer Lebensformen sowie höchst unterschiedlichen ästhetischen Ausdrucks-, Darstellungs- und Rezeptionsformen gerecht zu werden; nicht zuletzt zum Schaden des ethischen Anliegens selbst, das Levinas umtrieb, nämlich einer radikalen, menschlicher Verfügung entzogenen Apologie des Gesichtes (*visage*) als des schlechterdings für alles ästhetische, soziale und politische Leben Maßgeblichen. Folgen wir dieser Apologie, so müsste menschliches, kulturelles Leben zu jeder Zeit und in jeder Hinsicht gewissermaßen mit einem ethischen Vorzeichen versehen sein, und es wäre nicht vorstellbar, etwa einer Ontologie oder Ästhetik, einer politischen Theorie oder Kulturphilosophie nur eine Ethik, vermeintlicher

10 Vgl. Burkhard Liebsch (Hg.): *Der Andere in der Geschichte. Sozialphilosophie im Zeichen des Krieges. Ein kooperativer Kommentar zu Emmanuel Levinas' Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg i. Br., München 2017; ders., »Unconditional Responsibility in the Face of Disastrous Violence. Thoughts on *religio* and the History of Human Mortality«, in: *Journal for Continental Philosophy of Religion* 1 (2019), S. 191–212.

11 Manfred Riedel (Hg.): *Rehabilitierung der Praktischen Philosophie, Bd. 1, 2*, Freiburg i. Br. 1972; Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.): *Zerstörung des moralischen Selbstbewusstseins: Chance oder Gefährdung?*, Frankfurt a.M. 1988.

12 Helmut Kuhn: *Das Sein und das Gute*, München 1962.

13 Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Hamburg 1982; Jacques Derrida: *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfadern der Geometrie. Ein Kommentar zur Beilage III der »Krisis«*, München 1987.

Vollständigkeit halber, beizugesellen.¹⁴ Wenn ich im Folgenden zunächst kurz die erwähnten Seitenhiebe aufgreife, so tue ich das nicht, um in die x-te Kritik an Levinas' verfehlter Kritik der Kunst einzustimmen. (Ohnehin gibt es ‚die‘ Kunst nicht, weder als schlechthin ‚autonome‘ noch gar als vollkommen ‚souveräne‘; und die ersatzweise Rede von ‚Künsten‘ kaschiert nur schlecht das ungelöste und vielleicht nicht mehr lösbare Problem, wie man der irreduziblen Vielfalt des Ästhetischen begrifflich Herr werden soll.) Vielmehr interessiert mich, was dieser Kritik indirekt zugunsten von Levinas' Anliegen zu entnehmen ist und ob dieses seinerseits von einer revidierten Auffassung von Kunst und Musik profitieren kann.

II

Slechthin alles, was sich dem Licht verdankt, ganz gleich welchem – physischem, mentalem oder metaphysischem –, verfällt ebenso Levinas' Kritik wie die primäre Modalität der Erfahrung, die sich auf ‚Erhelltes‘ bezieht und es als solches zur Geltung kommen lässt. Wo Licht wird, hin-fällt oder gar ‚herrscht‘, da gebe es keine radikale Fremdheit, verkündet Levinas¹⁵ – so als wisse er bereits, worum es sich dabei handelt und als sei radikale Fremdheit nicht etwa ganz und gar zu vernachlässigen, insofern nichts über sie zu sagen ist, weil sie sich nicht erkennen und begreifen lässt, sondern, im Gegenteil, als lasse sich seine Feststellung ohne weiteres bereits als ein Vorwurf verstehen. Der gleiche Eindruck entsteht, wo Levinas in deutlichem Widerspruch zu Maurice Merleau-Ponty¹⁶ dekretiert, „Sehen, das heißt schon, das Objekt, dem man begegnet, zu dem seinen [zu] machen“.¹⁷ Beide Vorwürfe treffen Licht und Sehen jeglicher Art. So kann es nicht mehr darauf ankommen, in welchem Licht etwas erscheint und um was für ein Sehen es sich jeweils handelt – als würden sich nicht an dieser Stelle von der aristotelischen *aisthesis* über die sinnliche Erkenntnis bei Alexander Baumgarten, die *perception* bei Maurice Merleau-Ponty bis hin zum „sehenden Sehen“ im Sinne Max Imdahls ganz verschiedene Kandidaten anbieten – ganz abgesehen davon, dass auch das Denken – von der antiken *theoría* über Augustinus' *oculi mentis* bis hin zu Hegels Rede vom „Auge des Begriffs“ und zu gegenwärtigen

14 Vgl. Burkhard Liebsch: »Kultur im Zeichen des Anderen oder Die Gastlichkeit menschlicher Lebensformen«, in: Friedrich Jaeger, Burkhard Liebsch (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 1: Grundprobleme und Schlüsselbegriffe*, Stuttgart, Weimar 2004, S. 1-23.

15 Emmanuel Levinas: *Die Zeit und der Andere*, Hamburg 2003, S. 38.

16 Maurice Merleau-Ponty: *L'œil et l'esprit*, Paris 1964, S. 18; Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, S. 16.

17 Ebd., FN 5.

Verteidigern der Aufklärung – als eine Weise des Sehens gedeutet worden ist.¹⁸

Die Geschichte moderner Ästhetik ist allerdings nicht denkbar ohne eine Vielzahl differenzieller Versuche, ein unsensibles und indifferentes, insofern geradezu blindes Sehen von anderen Formen der Wahrnehmung zu unterscheiden, die auch dem gerecht zu werden versprechen, was/wie/wem überhaupt sichtbar gemacht werden kann und was dabei gegebenenfalls derart unsichtbar bleibt, dass das jeweils Unsichtbare nicht einfach nur als Gegenteil des Sichtbaren gelten kann, sondern als Un-Sichtbares des Sichtbaren selbst zu verstehen ist.¹⁹ Sieht identifizierendes Sehen, wie es Roland Barthes als *studium* charakterisiert hat²⁰, überhaupt ‚hin‘? ²¹ Verweilt ein Blick, der das jeweils Sichtbare erkundet, überhaupt je an Grenzen des Unsichtbaren, ohne die das Sichtbare *als sichtbar Gewordenes* bzw. *als originär sichtbar Gemachtes* gar nicht verständlich wird? Wie soll man der Kunst gerecht werden, wenn man solche Unterschiede in polemischen Begriffen des Lichts, des Sehens oder auch des Bildes unterschlägt, das die Auslieferung jener Fremdheit an das Beleuchtete und insofern zu Sehende nur noch scheint zementieren zu können? Gibt es nicht Bilder und Formen der Wahrnehmung, die gerade für die Frage sensibilisieren, was überhaupt (nicht) ‚belichtet‘ und (nicht) ‚sichtbar‘ werden kann und an welche Grenzen man dabei stößt?²²

Müssten diese Fragen nicht auch für Levinas von erstrangigem Interesse sein, wenn sein Verdacht ernst zu nehmen ist, das, was man Kunst nennt, »n'a pas de visage«, wie es in einer Skizze über *L'Écrit et l'Oral* aus dem Jahre 1952 heißt?²³ Das Gesicht ist für Levinas geradezu das Nicht-Sichtbare *par excellence*, insofern es sich in Gesehenem niemals aufheben lässt²⁴, weil es darüber hinaus – aus einer unvordenklichen Vor-Zeitigkeit oder Dia-Chronie²⁵ heraus – ‚bedeutet‘, dass der Andere unter keinen Umständen auf ethisch indifferente Art und Weise begegnet werden kann. Gerade das ‚(be-)sagt‘ das Gesicht, ohne es zu ‚zeigen‘ und es auf diese Weise womöglich dem Verstehen und Begreifen als einer Form der Inbesitznahme des Gezeigten auszuliefern. Levinas unternimmt alles

18 Martin Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, London 1993; Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M. 1996, S. 225, 229, 654.

19 Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986, S. 198, 275ff, 323f.

20 Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt a.M. 1989.

21 Vgl. zu dieser Frage Max Imdahl: »Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen«, in: ders.: *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981, S. 9–50.

22 Vgl. im Anschluss an Roland Barthes Burkhard Liebsch: *Revisionen der Trauer. In philosophischen, geschichtlichen, psychoanalytischen und ästhetischen Perspektiven*, Weilerswist 2006, Kap. VII–IX.

23 Emmanuel Levinas: *Parole et silence. Œuvres 2*, Paris 2009, S. 210.

24 Levinas: *Ethik und Unendliches*, a.a.O., S. 65.

25 Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg i. Br., München 1992, S. 329.

(und nimmt dabei selbst begriffliche Gewaltsamkeiten in Kauf), um jede Möglichkeit der ‚Aneignung‘ der ethischen ‚Bedeutung‘ des Gesichts auszuschließen, die in kein Ding eingehen kann, auch nicht in eine scheinbar außerordentlich gelungene Fotografie, in ein vollendet gemaltes Portrait oder in eine ideale Plastik.

Alle diese „Dinge haben kein Antlitz“, heißt es in Levinas erstem Hauptwerk, *Totalität und Unendlichkeit* (1961)²⁶ – so als wäre ihnen das wiederum als Mangel anzukreiden und als müsste nicht eine dingliche Welt, die uns ansieht oder anstarrt, auf eine psychotische Schreckensvision hinauslaufen. Gewiss: Statuen, die einander oder uns als ihre Betrachter mit „leeren Augen anblicken [...], die nicht sehen“²⁷, haben in gewisser Weise kein Gesicht – wenn man darunter versteht, dass Andere von ihm aus ihrerseits angesehen werden können.²⁸ Aber *sollten* Plastiken uns denn ansehen können – wie auch Andere, mit deren fotografischen Konterfeis man Privaträume ausstattet, um sich an sie zu erinnern? Tun sie das nicht gerade deshalb, weil sie uns mit ihrem ‚toten‘ Blick an das vergangene Leben ihres Gesichtes erinnern, dessen Gegenwart wir vermissen?²⁹ Soll man Bildern von Anderen generell vorwerfen, sich bizarrerweise an deren Stelle zu setzen, wo sie doch gerade daran erinnern können, wie uneinholbar entfernt letztere schon sind, zumal als ‚Verschiedene‘? Und liegt die suggestive Kraft eines Bildes nicht oft genug gerade darin, den Eindruck zu erwecken, als sehe uns der ‚abgebildete‘ Andere oder das Tier oder das Haus... geradezu an, *ohne* uns dabei jedoch glauben zu machen, es sei ‚wirklich‘ so? Dient es *so* nicht oft genug einer tröstlichen, aber auch traurigen Reminiszenz, die als solche gerade nicht suggeriert, die Differenz von Abgebildetem und Bild lasse sich tilgen oder anders aufheben, was zur Folge haben könnte, dass der Andere in seiner bildlichen Vergegenwärtigung scheinbar aufgeht?

Ohne Rücksicht auf differenzielle Bildanalysen übersteigert Levinas seine Polemik noch, indem er behauptet, nicht etwa nur gegen *ein* Bild oder gegen Bilder *als solche*, sondern *gegen die Kunst im Allgemeinen* sei der Vorwurf zu erheben, sie lasse es zu, dass sich etwas ganz Anderes tatsächlich „an die Stelle [...] des Antlitzes“ setzt, nämlich eine Art Fassade, die allenfalls täuschend glauben machen kann, etwas, etwa ein Haus, sehe uns an.³⁰ Könnte man aber nicht doch auch umgekehrt sagen, dass uns Andere *wie* ein Gegenstand ‚ansehen‘, wenn an dieser Stelle die bloße Ähnlichkeit

26 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg i. Br., München 1987, S. 199.

27 Ebd., S. 321.

28 Vgl. André Malraux: *Stimmen der Stille*, München, Zürich 1956, S. 254, der Giottos Figuren so auffasst, als würden sie sich anblicken.

29 Vgl. Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990.

30 Emmanuel Levinas: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg i. Br., München 1987, S. 118.

regiert und kein prinzipieller Unterschied geltend zu machen ist? Hat das Haus nicht ‚Augen‘ dank der Rahmen, die die Fensteröffnungen umgeben? Ist ein Gesicht nicht genau das – eine Öffnung, die von einer umgebenden Fülle freigegeben wird? Verleihen nicht die Karosserien den Autos mit ihren Scheinwerfern Augen, genauso wie Bug und Anker den Schiffen? Gewiss: der geradezu magischen Wirkung des Gegenstandes wie auch eines Bildes kann man sich immerhin zu entziehen versuchen – in dem Wissen, es sei unmöglich, von dergleichen ‚wirklich‘ angeschaut zu werden. Doch worin liegt hier die fragliche Differenz?

Genau das ist es, was Levinas beschäftigt, wenn er darauf insistiert, unter den Augen des Anderen zu sein, bedeute, ihm als in keiner Weise Identifizierbarem ausgesetzt zu sein. Jede Herrschaft, die man vermittels des Sehens, des Benennens, Begreifens, Verstehens und Erkennens über etwas auszuüben mag, habe hier ihr Ende bzw. könne gar nicht erst einsetzen. Levinas erprobt diesen Gedanken anhand der Gewalt, die man, wie er genau weiß, gerade Anderen als solchen (und sogar nur ihnen) anzutun versuchen kann.³¹ Doch was erreicht die Gewalt wirklich, ob in der Form schierer Ignoranz und Gleichgültigkeit oder als Schlag ins Gesicht, als systematische Folter oder in der Form von Völkermord und Krieg? Sie erreicht den Anderen als „Element in der Welt, in der ich mich aufhalte“; aber sie hat dann dem Anderen „nicht in die Augen gesehen“ und ist „nicht seinem Antlitz begegnet.“³² Dem Anderen begegnen, heißt gerade nicht, ihn als etwas in der Welt Vorkommendes anzutreffen, seine Augenfarbe und allerlei sonstige ‚Eigenschaften‘ an ihm zu bemerken, sondern, sofern er auch – sei es *vis-à-vis* und leibhaftig, sei es als ‚Bild‘, sei es in Stein gemeißelt – in der Welt ‚vorkommt‘, seiner nicht in ihr aufgehenden Alterität auf der Spur zu sein, die für Levinas niemals bedeuten kann, dass sie uns nur irgendwie ‚entzogen‘ bleibt (was uns auch gleichgültig sein lassen könnte). Vielmehr geht es darum, dass aus ihr eine durch keine Gewalt zu tilgende Nicht-Indifferenz hervorgehen soll.

Wenn Levinas nun den Vorwurf gegen die Kunst erhebt, sich geradezu „an die Stelle des Antlitzes“ zu setzen, so kann das so gesehen nur bedeuten, dass sie seines Erachtens darauf hinausläuft, die Spur dieser Indifferenz zu tilgen. Und zwar vor allem dadurch, dass sie allem und jedem durch „Schönheit einen Platz im Ganzen anweis[t]“ – *statt* „mit einer Nacktheit in Beziehung zu treten, die von aller Form entblößt ist“³³, wie es, Levinas zufolge, im genuin sprachlichen Verhältnis zum Anderen der Fall ist, von dem man sich auf nicht-indifferente Art und Weise ‚angesehen‘ bzw. ‚angesprochen‘ erfährt. In der durch die „Nacktheit“ des Anderen bestimmten Beziehung handelt es sich niemals um Gegenstandserkenntnis, sondern um das Verhältnis zur untilgbaren Abwesenheit des Anderen als

31 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 284.

32 Ebd., S. 116.

33 Ebd., S. 101.

des Anderen und insofern um dessen „Heimatlosigkeit“, wohingegen derjenige, der nur eine erkennbare, dingliche Welt vor sich zu haben glaubt, „immer bevorzugt in seiner Bleibe“³⁴ bleibt.

Daran, so scheint es, kann Kunst rein gar nichts ändern, ganz gleich, welcher Praxis des Sehens, des Hörens oder anderer Sinne sie sich befleißigt.³⁵ Allerdings könnte man beides mit Fug und Recht bestreiten: sowohl (a) dass es für ‚die‘ Kunst überhaupt und generell auf eine Würdigung jener Heimatlosigkeit ankommen müsse, wie auch (b), dass sie sich nicht für bestimmte Formen der Erfahrung aufgeschlossen erweisen kann, die gerade jene Abwesenheit des Anderen als des Anderen spüren lassen. Wenn Levinas in beiden Punkten zu widersprechen wäre, dann wäre einerseits (a') nicht ‚die‘ Kunst (was auch immer man sich darunter vorstellen soll) *im Ganzen* dem Maßstab jener Nicht-Indifferenz zu unterwerfen; und andererseits (b') könnten nun *besondere* Formen des Sehens und Hörens interessant werden, die Levinas gewissermaßen auf halbem Wege entgegenkommen, insofern sie gerade für das, was er Gesicht oder Antlitz (*visage*) nennt, sensibilisieren, statt es geradezu zu verdrängen oder durch begriffslose, schon insofern ‚blinde‘ Präsentation einer ‚schönen‘ Fassade auf nicht-indifferente Art und Weise zu kaschieren.

In seinem in diesem Zusammenhang einschlägigen frühen Essay *La réalité et son ombre* aus dem Jahre 1948³⁶ forciert Levinas seine Kritik nun aber genau in dieser Richtung: Das Bild werde unweigerlich zum Idol, das sich an die Stelle des Abgebildeten setzt und dabei zu unterschlagen scheint, wie es letzteres verkürzt. Das Bild (wie auch eine Plastik) dauert, ohne eine eigene Zukunft zu haben. So macht es geradezu eine Karikatur aus dem, was das Bild zeigt; statisch, ohne je die Chance zu haben, sich in eine neue Gegenwart hinein zu verwandeln. Insofern kommt *jedes* Bild einer Plastik gleich – wie derjenigen Laokoons, der für immer im Würgegriff der Schlangen bleiben muss, ohne dass die derart stillgestellte Zeit jemals vergehen dürfte.³⁷

Das erscheint Levinas zugleich als geradezu tragisch. Denn eine so stillgestellte Gegenwart, „die keinen Einfluss auf die Zukunft zu nehmen vermag, ist das eigentliche Schicksal“; und zwar in der Weise

34 Ebd., S. 102.

35 In der eigens ästhetisierten Schönheit muss laut Levinas die Nacktheit sogar ihre Bedeutung verlieren. Im ethische Sinne des Wortes sind selbst die Statuen der Antike „nie-mals wirklich nackt“, wie er meint; Emmanuel Levinas: *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg i. Br., München 1997, S. 47; siehe demgegenüber aber ebd., S. 63.

36 Von Merleau-Ponty und Sartre in *Les Temps Modernes* veröffentlicht, nachgedruckt in der *Revue des sciences humaines* 185, 1982, S. 103–117 und in *Les imprévus de l'histoire*, Paris 1992; im Folg. zit. n. Emmanuel Levinas: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg i. Br., München 2006, S. 105–124. Zum Kontext vgl. Hent de Vries: »Levinas über Kunst und Wahrheit«, in: Matthias Fischer, Hans-Dieter Gondek, Burkhard Liebsch (Hg.): *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*, Frankfurt a.M. 2001, S. 99–129.

37 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 117; Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 200.

rückhaltlosen „Verfallen[s] ins Diesseits der Zeit [...]“.³⁸ Daran ändert die von Levinas in keiner Weise bestrittene Schönheit des Plastischen und deren Genuss gar nichts. Doch erscheint sie ihm als geradezu trivial, wie die von ihm gewählten Beispiele zeigen: „das schöne Feuerzeug, das schöne Auto“.³⁹ Allerdings werden die von Menschen zu Schönerem bearbeiteten Dinge überbietet vom Elementalen, gegen das sich die menschliche Arbeit behauptet. Angesichts der Erde, der Bläue des Himmels, des Atems des Windes, der Wellen des Meeres, der Strahlen des Lichtes können wir das Natürlich-Schöne bewundern, das sich an keinerlei bearbeitbarer Substanz festmachen lässt. So verliert sich der Genuss im Nirgends, im *apeiron* Anaximanders, das Levinas vom wahren Unendlichen (*l'infini*) klar unterschieden sehen will, auf dessen Spur er nur ‚angesichts‘ des Anderen⁴⁰, niemals aber, wie einst die Romantiker, die mit Friedrich Schlegel religiösen „Geschmack fürs Unendliche“ zu empfinden begannen⁴¹, in der Natur und deren ästhetischer Darstellung gestoßen sein will.

Das Nirgends bleibt stets bezogen auf die Bleibe der Menschen in der Welt, als deren ‚Herren‘ sie sich verstehen, ungeachtet übermächtig erscheinender Elemente, an die ihre Wohnungen grenzen und von denen sie auf ‚unpersönliche‘ Weise bedroht werden. So muss der Genuss wissen, keinerlei Sicherheit zu haben. Er ist der ‚nächtlichen‘ (auch den Romantikern so sehr am Herzen liegenden) Dimension⁴² einer Zukunft überantwortet, in der sich die Fremdheit der Erde als bedrohliche und möglicherweise zerstörerische offenbart. Deshalb sucht man „Zuflucht bei der Arbeit und beim Besitz“⁴³. Dabei glaubt man sich sicher dank einer befestigten Architektur, die (wie das Bild und wie die Skulptur) wieder nur eine Fassade aufrichtet, deren Wesen „Indifferenz, kalter Glanz und Schweigen“ zu sein scheint.⁴⁴

All das kulminiert in Levinas' zweitem Hauptwerk, in *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* (1974), in dem Vorwurf, die Kunst lasse generell nicht nur irgendeine Zukunft dessen, was sie darstellt,

38 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 118.

39 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 200.

40 Erstaunlicherweise beruft sich Levinas aber stets auf René Descartes' *ideatum*, in dem das Denken sich selbst überschreitet (*Ethik und Unendliches*, S. 70).

41 Vgl. Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Frankfurt a.M. 2009, S. 139.

42 Vgl. zur Nacht Levinas: *Vom Sein zum Seienden*, a.a.O., S. 69f., sowie die Levinas vielfach nahestehende Revision dieses Begriffs bei Maurice Blanchot: *Der literarische Raum*, Zürich 2012, S. 167–175, 191, 263.

43 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 203.

44 Ebd., S. 203. Ironischerweise hat diese Beschreibung zur Folge, dass das ‚Licht‘, dessen sich die Kunst bedient, seinerseits in den Verdacht geraten kann, die Welt zu ‚verdunkeln‘, zu überschatten und letztlich eine Nacht in ihr sich ausbreiten zu lassen, in der die pure Unverantwortlichkeit herrscht. Liegt in (wohlgemerkt) *ethischer ‚Dunkelheit‘* nicht geradezu deren Element? Wird dadurch auch das so oft bemühte ‚Licht der Öffentlichkeit‘ und der ‚Aufklärung‘ verfälscht? Vgl. Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 107f.

sondern die eigentliche, früher auch als ‚authentisch‘ bezeichnete Zukunft des Anderen ‚zu Schönheit erstarren‘. Bei dieser Zukunft handelt es sich jetzt allerdings nicht mehr um eine nicht vorwegzunehmende künftige Gegenwart, sondern um eine Zukunft, die aus einer „Bewegung *über das Sein hinaus*“ hervorgehen können soll, die Mitte der 1930er Jahre als *évasion* charakterisiert worden war.⁴⁵

In seinen frühen Schriften berichtete Levinas davon, wie er mit Henri Bergson auf ‚wirkliche‘ Zukunft gestoßen sei, die sich nicht mehr bloß privativ als verhinderte Ewigkeit verstehen lasse. Und er suggerierte, in konkreter, lebensgeschichtlicher Zukunft, wie sie aus Mutterschaft, Vaterschaft und Kindschaft hervorgeht, ereigne sich solche Zukunft auf ‚fruchtbare‘ Art und Weise, deren generative Zeitigung Heidegger in *Sein und Zeit* (1927) beschrieben hatte. Aber schon in *Die Zeit und der Andere* (1946/7) hebt Levinas die ‚authentische‘ Zukunft von einer vergegenwärtigten Zukunft entschieden ab und lässt dabei eine anti-ontologische Wendung erkennen,⁴⁶ die konsequent dann erst im zweiten Hauptwerk zum Tragen kommt.

Im Zeichen dieser Wendung steht schließlich auch Levinas‘ Kritik der Kunst, wie sie in der zitierten Anmerkung deutlich wird. Ganz verständlich wird sie allerdings nur, wenn man bedenkt, dass das Gesicht des Anderen von Anfang an radikal als ‚Weigerung, enthalten zu sein‘⁴⁷, begriffen wurde. *Worin enthalten?* wird man fragen. Levinas‘ Antwort wird letztlich lauten: *worin auch immer*: sei es nun ein ‚Eindruck‘, den wir vom Anderen haben, eine Vorstellung, ein Bild, eine plastische Darstellung, ein Begriff oder eine Idee – oder irgendetwas anderes, das ihn in irgendeinem Seienden oder im Sein aufgehen zu lassen droht.

Dieser dezidiert anti-ontologische Maßstab bestimmt Levinas‘ Kritik der Kunst, die er infolgedessen primär als dramatische Gefahr ontologischer Überwältigung des Anderen wahrnimmt. *Nehmen all ihre „Spiele“ nicht „dem Sein seine Andersheit“, „um gegenüber dem Anderen und den Anderen indifferent zu bleiben“?*⁴⁸ Offenbar suggeriert dieses ‚um ... zu‘ nicht nur eine kontingente Misslichkeit, etwas, was Kunst unbeabsichtigterweise zur Folge hat, ohne dass sie es recht realisierte. Vielmehr hat es an dieser Stelle den Anschein, *als lege es Kunst sogar darauf an, die Alterität des und der Anderen zu neutralisieren*, die ihr bereits begegnet ist (wie könnte sie dem Sein sonst ‚seine Andersheit‘ *nehmen?*) – sie also gerade um das zu verkürzen, was den und die Anderen in unaufhebbarer Differenz ‚anders‘ (und sogar ‚anders als anders‘⁴⁹) ‚sein‘ lässt, über alles

45 Siehe oben; Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 329, Anm. 21 (Hervorhebung von B.L.).

46 Levinas: *Die Zeit und der Andere*, a.a.O., S. 48, 52, 62.

47 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 277.

48 Levinas: *Die Spur des Anderen*, a.a.O., S. 212.

49 Vgl. Burkhard Liebsch: *Einander ausgesetzt. Der Andere und das Soziale. Bd. I: Umriss einer historisierten Sozialphilosophie im Zeichen des Anderen*, Freiburg i. Br., München 2018, Kap. VIII.

Seiende und Sein hinaus – in einer Bewegung ohne Wiederkehr, die sich nicht nach dem Vorbild einer Odyssee oder einer hermeneutisch ‚wiederholbaren‘ Erfahrung denken lässt, in der letztlich nur eine wieder zu sich selbst gekommene Gegenwart triumphieren würde.

Diese Kunstkritik kann offenbar gar nicht speziell ‚der‘ Kunst, einer der verschiedenen Künste oder einer speziellen ästhetischen Praxis gelten, insofern sie auch auf jede Beziehung zum Anderen etwa in Formen der Erinnerung und der Erwartung Anwendung finden müsste, die ihn zu verfehlen drohen, sobald sie ihn gewärtigen oder vergegenwärtigen. So radikal diese Kritik auf den ersten Blick ausfällt, so hoch ist der Preis, der für sie zu zahlen ist. Denn nun hat es den Anschein, als könne Levinas mit seiner anti-ontologischen Kritik überhaupt keine Unterschiede mehr zwischen verschiedenen Arten, sich etwa ‚ästhetisch‘ zum Anderen zu verhalten, berücksichtigen. Dabei liegt es auf der Hand, dass beispielsweise die Denkmalkultur, die Kritik des fotografischen wie auch des plastischen Bildes seit langem von der Frage umgetrieben werden, wie sie, sei es im Zeichen des Respekts, sei es der Liebe, sei es auch der Trauer, Distanz wahren können zu Anderen, ohne sich gänzlich einer ihrer Abwesenheit, ihrem Entzogen- und Verlorensein verpflichteten Mnemosyne, Gedenkpraktik und Konsolation entschlagen zu müssen. Sind Erinnerung, Gedächtnis und Trauer etwa niemals möglich, ohne Andere in der Gegenwart des Rückbezugs auf sie ‚aufzuheben‘, d.h. für Levinas: sie um ihre eigentliche Alterität zu bringen? Kann diese nicht gerade dank piktoraler und plastischer Vermittlung im Spiel bleiben, ohne dialektisch in vermittelnder Gegenwart aufzugehen?⁵⁰

Levinas wirft solche Fragen, soweit ich sehe, nicht auf, steht für ihn doch unverrückbar fest, dass das „Bilderverbot [...] wahrhaftig das höchste Gebot des Monotheismus“⁵¹ darstellt, das unter allen Umständen Beachtung finden sollte. Und zwar im vollen Bewusstsein eines scheinbar unüberwindlichen „Atheismus des Sehens“.⁵² Das Sehen ist demnach *per se* ‚atheistisch‘ veranlagt, insofern es alles Gesehene auf die Präsenz von ‚etwas‘ zu reduzieren neigt. Dreifache Verfehlung! Niemals ist der Andere nur ‚etwas‘, sei er auch ein Seiendes sehr spezieller Art; und niemals kann der Andere wirklich vergegenwärtigt werden. Er ist der Welt vielmehr radikal entzogen und nur als ihr Entzogener überhaupt *als Anderer* gegenwärtig. Jegliches Sehen scheint uns davon allenfalls eine verfehlte Vorstellung vermitteln zu können.

50 Vgl. Jay Winter, Emmanuel Sivan (Hg.): *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge 1999, S. 221–239; Burkhard Liebsch, Jörn Rüsen (Hg.): *Trauer und Geschichte*, Köln, Weimar, Wien 2001; Liebsch: *Revisionen der Trauer*, a.a.O.

51 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 121.

52 Emmanuel Levinas: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Berlin, Zürich 2007, S. 116.

Doch geht Levinas nun nicht so weit, das Sehen (jegliches Sehen, gleich welcher Art) ganz und gar zu verwerfen und jedem Bild und jeder Plastik auf diese Weise jegliche ethische Bedeutung abzusprechen. Denn ihm scheint das Bild unter Umständen durchaus einen „Zugang zum Angesicht des jeweils anderen, das auf seine plastischen Formen reduziert ist“, zu eröffnen – „seien sie auch ein Kunstwerk!“⁵³ Welch ein Zugeständnis: *Selbst dann, wenn es sich um ein Kunstwerk handelt, verliert sich nicht jegliche Spur des Anderen* – wenn „für einen bestimmten Blick [...] in der Plastizität der reinen Erscheinung die Karikatur ‚eines Mundes, der nicht redet‘, ‚von Augen, die nicht sehen‘, ‚von Ohren, die nicht hören, von Nasen, die nichts riechen‘, gemäß des 115. Psalms⁵⁴ offenbar wird.

Das gerade ist ja der Witz: dass man in solchen Fällen *eine Karikatur, Reduktion oder Entstellung* dessen wahrzunehmen meint, um was es sich eigentlich handeln müsste. Indirekt kann auf diese Weise sogar eine verstümmelte Plastik wie der auf 300 bis 280 v. Chr. datierte Kopf einer Frauenstatue in der Münchner Glyptothek (Abb. 1), die reduzierteste Physiognomie wie das im Pariser Louvre aufbewahrte, auf 2500–2200 v. u. Z. datierte *Idole féminine* (Abb. 2), Alberto Giacomettis *Tête qui regarde* (1927–9, Abb. 3) oder Henry Moores gesichtslose *Mutter mit Kind auf dem Schoß* (1985, Abb. 4), die *Weinende Frau* (1937) bei Pablo Picasso (Abb. 5), das verzerrendste Gemälde wie das der *Study Number Six after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953) bei Francis Bacon (Abb. 6) und die Fotografie eines bis zur Unkenntlichkeit entstellten Gesichts⁵⁵ die Spur des Anderen doppelsinnig ‚verraten‘.

Schien Levinas eben noch die Tür zur Kunst im Allgemeinen, zu allen besonderen Künsten und zu ästhetischen Praktiken jedweder Art zugeschlagen zu haben, insofern sie sämtlich im Verdacht stehen, sich über jenes Verbot hinwegzusetzen, so steht diese Tür nun sehr weit offen; so weit, dass man sich fragen muss, ob nicht selbst ein „lebloses Götzenbild“ gerade durch „das Leblose, das dem Angesicht ähnelt, das sich ‚portraitieren‘ läßt, das in ‚Kopien‘, in ‚Exemplare‘ eingeht“⁵⁶, noch an die unaufhebbare Alterität des Anderen erinnern kann; vorausgesetzt, man betet es nicht an und macht es nicht zum Fetisch oder Surrogat vermisser Präsenz – was doch nicht dem jeweiligen Bild selbst, sondern allemal dem *Gebrauch* anzulasten wäre, den man von ihm macht.

Ist man erst einmal bereit, so weit zu gehen, kommt es allerdings nicht mehr in Frage, jede Art von Bild oder Plastik und jedes Bewusstsein, das sich piktoral und plastisch vermittelt auf den Anderen bezieht, dessen zu verdächtigen, für die „Einmaligkeit oder die Andersheit“ des Anderen

53 Ebd.

54 Ebd.; vgl. Alfons Deissler (Hg.): *Neue Jerusalemer Bibel*, Freiburg i. Br. 1985, S. 841f.

55 Ernst Jünger: *Das Antlitz des Weltkrieges*, Berlin 1930. Diskretion verbietet es m. E., an dieser Stelle Fotografien der Betreffenden wie bloße Beispiele zu reproduzieren.

56 Levinas: *Verletzlichkeit und Frieden*, a.a.O., S. 116f.

gänzlich „unempfänglich“ zu sein.⁵⁷ Anders gesagt: Hier geht es gar nicht um ein ontologisches Schicksal jeglicher Bildlichkeit als solcher, die alles ‚Abgebildete‘ oder originär sichtbar Gemachte in schierer Zukunftslosigkeit ‚plastisch‘ erstarren lassen müsste, wie es zunächst den Anschein hatte. Vielmehr geht es nun um den *Umgang* mit Bildern und um den Stellenwert, den man ihnen beimisst. Was nicht bedeuten soll, es liege ganz in der souveränen Freiheit derer, die sie verfertigen, ausstellen oder anders verwenden, darüber zu befinden, ob und wie ihr (Über-)Leben⁵⁸ *nicht* in „Indifferenz, kaltem Glanz und Schweigen“ (s.o.) erlöschen muss. Was Bilder auf ihre Weise (nicht) ‚zu sehen geben‘, was und wie sie ‚sichtbar‘ machen oder anderes unsichtbar lassen müssen, entscheidet sich stets nur in ästhetisch-ethischer Anarchie zwischen ihnen und ihren Betrachtern, in höchst unterschiedlichen Weisen des Sehens, darunter das bloß identifizierende und das zu Sehende gleichsam lesende, aber auch ‚sehende‘, vom vermittelt des jeweiligen Bildes gerade nicht Sichtbaren ‚bestochene‘ Betrachten.⁵⁹

Geht es zu weit, an dieser Stelle auch ‚hörende‘ Formen des Sehens in Betracht zu ziehen, die sich gerade nicht damit abfinden, dass „jede plastische Figur, die erscheint, [...] das Angesicht schon verfehlt“⁶⁰, sondern mittels gewisser Bilder deutlich werden lassen, wie es nicht im Erscheinenden aufgehen kann? Kann nicht eine *aesthetics of disfigurement*⁶¹ indirekt darauf aufmerksam machen, wie jedes Bild, das wir mustern und anstarren können, den Anderen seines Gesichts zu berauben (*dé-visager*) vermag? Ironischerweise nähren gerade das vermeintlich ideale Bild und die klassische Plastik diesen Verdacht *nicht*. Eben deshalb lässt das idealisierte Schöne die Differenz sehr leicht verkennen, die kein Bild zu überwinden vermag, insofern es in der Tat den Anderen nur gleichsam erstarrt vor Augen führen kann – um gerade deshalb an das ihm eigene Leben zu erinnern.

Ist diese Differenz aber ihrerseits sichtbar? Oder mahnt uns die eigentümlich lautlose Stimme des Anderen an sie, wie es Levinas nahelegt, der das Gesicht des Anderen nicht als bloß visuelle Realität, sondern als Aufforderung an die Adresse unseres (nicht-akustischen) *Hörens* auffasst? Hat Levinas nicht von Anfang an darauf bestanden, dass die Alterität des Anderen jeglichem Licht entzogen sei? Und hat er nicht von einer „Gewalt des Lichts“ (auch des Begreifens, des Denkens, des Verstehens,

57 Ebd., S. 121.

58 Georges Didi-Huberman spricht von einem *image survivante*; vgl. sein Buch *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2019.

59 Ich beziehe mich auf das *punctum* bei R. Barthes.

60 Levinas: *Verletzlichkeit und Frieden*, a.a.O., S. 119.

61 Suzannah Biernoff: *Portraits of Violence. War and the Aesthetics of Disfigurement*, Ann Arbor 2017.



Abb. 1: Kopf einer Frauenstatue, Ostgriechisch, 300/280 v. Chr., Marmor, Höhe 30 cm, München Glyptothek.



Abb. 2: *Idole féminine*, Style cycladique (2500-2200 v. Chr.) (Ausschnitt), Paris, Musée de Louvre, © Éditions des Musées Nationaux.



Abb. 3: Alberto Giacometti, *Tête qui regard*, 1928-1929, Marmor, 41×37×8 cm, Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

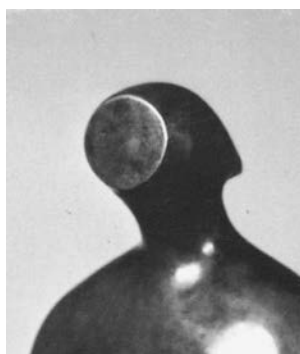


Abb. 4: Henry Moore, *Mutter mit Kind auf dem Schoß*, 1985 (Ausschnitt), © Henry Moore Foundation, Much Hadham.



Abb. 5: Pablo Picasso, *Weinende Frau*, 1937, Öl auf Leinwand, Tate Gallery, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.



Abb. 6: Francis Bacon, *Study Number Six after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1986, Öl auf Leinwand, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

des Interpretierens...) gesprochen⁶², um allein noch das Hören als privilegierten Modus der Aufmerksamkeit auf den Anderen gelten zu lassen? Soll man daraus schließen, dass Levinas der Musik weit näherstehen dürfte als der bildenden Kunst und der Malerei, gegen die er, unter mehrfacher Berufung auf seinen frühen, bereits erwähnten Essay über *Die Wirklichkeit und ihren Schatten*, bis zuletzt seine anti-ontologischen Einwände erhoben hat?

III

Zweifellos ist Levinas ein unnachsichtiger Kritiker des Sehens in allen Bedeutungen des Wortes. Aber bedeutet das, dass er zum Apologeten des Hörens werden muss und dass ihm infolgedessen diejenige Kunst besonders nahesteht, die sich dem Hören geradezu verschrieben hat, der Musik nämlich? Mit dem Hören verhält es sich allerdings ähnlich wie mit der Polysemie des Sehens: es zerstreut sich in eine Vielzahl von Bedeutungen, die sich kaum eindeutig mit der Objektivität gewisser Praktiken verknüpfen lassen.⁶³ Ein hinlänglich als ‚Kunstobjekt‘ identifizierbares Gemälde vor sich zu haben, bedeutet nicht, dass es infolgedessen zu einem wirklich ‚sehenden Sehen‘ kommt. Und wo Musik zu hören ist, da muss kein wirklich ‚hörendes Hören‘ stattfinden. Im Gegenteil: die Präsenz von Musik kann eine derart weitgreifende Normalisierung erfahren, dass sie nur noch zu überhören ist, ohne je zu veranlassen, dass jemand ‚hinhört‘. So weit, so trivial – so rätselhaft aber auch nach wie vor, was in ‚wirklichem‘ Hören demgegenüber eigentlich stattfindet. Dass man ‚hingebungsvoll lauscht‘, um schließlich ‚ergriffen‘ zu werden, um auf diese Weise einen ‚außerordentlichen Hörerlebnis‘ davonzutragen? Gehören solche Beschreibungen nicht längst zu den Stereotypen eines überbordenden Kulturbetriebs, von dem nicht wenige behaupten, er sei allenfalls dadurch noch vor sich selbst zu retten, dass man sich von ihm fernhält und ihn mit weiteren Produkten verschont? Was sagt Levinas dazu?

Kulturkritisch verfährt er in seinen Schriften jedenfalls nicht. Im Gegenteil sucht er in der Musik nach Momenten, die seiner auch in diesem Fall durchschlagenden, primär ethischen Apologie der Alterität des Anderen wenigstens entgegenzukommen versprechen. Allerdings scheinen die Chancen dafür zunächst schlecht zu stehen: Wie sollten Töne auch auf die Spur des Antlitzes des Anderen führen können? Nicht direkt,

62 Vgl. Jacques Derrida: »Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas«, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1976, S. 121–235.

63 Christian Grüny: *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014; Burkhard Liebsch: »Multiple Chiasmen. Versuch einer kurzen Situationsbeschreibung ‚moderner‘ Musik und Malerei, zwischen Sicht- und Hörbarem, Sehen und Hören, Bild und Klang«, in: Marco Gutjahr (Hg.): *Die Ambivalenz von Bild und Klang. Ästhetische Relationen in der Moderne*, Bielefeld 2021, S. 35–68.

antwortet Levinas, sehr wohl aber indirekt, wenn man bedenkt, dass die vielfach als Zeit-Kunst *par excellence* eingestufte Musik rückhaltlos alles, was sie ästhetisch zum Vorschein bringt, buchstäblich verklingen lassen muss.⁶⁴ Macht sie so nicht das ungeachtet aller technischen Reproduktionsmöglichkeiten irreversible Vergehen von allem und jedem deutlich? Macht sie nicht hörbar, wie sich alles zu Hörende von jeglicher Form lösen muss, sei sie auch noch so streng komponiert wie eine Bach'sche Fuge, eine Beethoven'sche Klaviersonate oder eine Symphonie von Johannes Brahms? Und zeigt sich nicht spätestens seit Franz Schubert, der seine Musik zwischenzeitlich nahezu unmerklich stocken und aussetzen lässt, so dass gleichsam ein Todesschatten über sie zu fallen scheint, dass sich dieses Sich-lösen keineswegs nur im Verklingen am Ende des jeweiligen Stücks ereignet, sondern es ganz und gar durchwirken kann?⁶⁵ Handelt es sich hierbei nicht um eine traurige Schönheit, die das ästhetisch Bearbeitete gerade nicht „erstarren“ lässt, wie es Levinas der Kunst vorgeworfen hatte? Liefert sich die Musik Schuberts nicht rückhaltlos einer unbestimmten Zukunft aus, die sie auf sich zukommen lassen muss, statt sie in einer Karikatur des Lebens zu vereinnahmen, wie man es der Operette vorwerfen konnte?

Gewiss: alle Musik muss verklingen und schließlich vergehen. Aber sie muss nicht nur anfangen, irreversibel (ab-)gespielt werden und aufhören, sondern kann sich auch nur als vorübergehende im Vorübergehen an ihrerseits Vorübergehenden ereignen⁶⁶, die im Zuhören gemeinsame Zeit doppelsinnig teilen und sich dieser Erfahrung hingeben. Im ‚Ablauf‘ der Musik erfahren sie so unvermeidlich ihr eigenes Vorübergehen und Vergehen an sich selbst und aneinander, so sehr Musik diese Erfahrung auch ‚aufzuheben‘ versuchen mag.⁶⁷ So teilt Musik in ihrem Vergehen unsere Sterblichkeit mit. Dazu bedarf es keines Trauermarsches, keiner Elegie und keines Requiems, das darauf implizit anspielt oder dergleichen explizit zum Thema macht. Die Zeit-Form der Musik selbst mag bereits genügen, lässt aber durchaus offen, wie sie sich ‚affektiv-gestimmt‘

64 Peter Gülke: *Musik und Abschied*, Kassel 2018, S. 156.

65 Ich verzichte hier auf den genauen Nachweis entsprechender Takte. Jedenfalls geht es an dieser Stelle nicht um musikalische ‚Todesknüller‘ wie den *Eralkönig* oder um orphische Klagen *über* den Tod, sondern eher um eine Musik, die sich selbst unterbricht und vielleicht doch weit mehr ‚von sich los kommt‘, um in ganz Anderes überzugehen, als es etwa Theodor W. Adorno zugeben wollte; vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig: *Ästhetik des Todes*, Frankfurt a.M. 1995, S. 306, 341.

66 Den in diesem Zusammenhang bei Levinas einschlägigen Begriff *entre-temps* halte ich allerdings für unterkomplex. Vgl. Burkhard Liebsch: ›Im Vorübergehen. Tod(e) und Bild(er): Diachronie des Anderen und Regimes des Sichtbaren‹, in: Philipp Stoellger, Jens Wolff (Hg.): *Bild und Tod. Bd. II. Zu einer Grundfrage der Bildanthropologie*, Tübingen 2016, S. 665–696.

67 Gemäß einem idealistischen Schema, das nicht nur die klassische Musikauffassung, sondern auch die entsprechende Ästhetik im Ganzen geprägt hat; vgl. Wolfgang Janke: ›Die Zeit in der Zeit aufheben. Der transzendente Weg in Schillers Philosophie der Schönheit‹, in: Jürgen Bolten (Hg.): *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, Frankfurt a.M. 1984, S. 229–260.

manifestieren kann. Die dem Vergehen hingegebenen und ausgelieferten Hörer stürzen nicht jedes Mal erkennbar in kollektive Trauer; und der subtile Schmerz ihres eigenen Vorübergehens kann als ‚süß‘ empfunden werden, wie es vielfach bezeugt wurde.

Kann Levinas nun auch der Musik vorwerfen, dem Sein seine Andersheit zu nehmen und jegliche Rückkehrlosigkeit zu verweigern? Kommentiert er Iannis Xenakis' *Nomos alpha für Solo Cello* nicht wiederum genauso? Was, so fragt er, spielt sich ab, wo die Saiten und das Holz des Instruments ganz und gar in Klang überzugehen scheinen? „Klagt eine Seele in der Tiefe oder frohlockt sie zwischen den Noten?“ Welch ein „animistischer Irrtum!“ ruft Levinas aus.⁶⁸ Denn es könne doch kein Zweifel daran bestehen, dass das Cello unter allen Umständen Cello „ist [...] in der Klangfülle, die in seinen Saiten und in seinem Holz schwingt, selbst wenn sie bereits in Noten zerfällt [...]“. Das ist der wiederum primär ontologische Befund, auf den es Levinas als Kritiker der Musik auch hier ankommt: „Das *sein* des Cello – Modalität von *sein* – zeitigt sich so im Kunstwerk“ (ebd.).

Als derart dem (stets verbal gedachten, deshalb klein geschriebenen)⁶⁹ ‚sein‘ verhaftet, bietet sich demzufolge alles, was das Instrument hervorbringen kann, der Verstehbarkeit „im Licht der Anschauung“⁷⁰ dar. Armes Cello! Mag es auch sprachlos klagen wie eine ‚weinende Geige‘, innigst aus sich herausgehen wie in Max Bruchs *Kol Nidrei* oder auch einen in den Himmel aufsteigenden, wortlosen *El cant dels ocells* (*Song of the Birds*) nachahmen, wie ihn Pablo Casals als katalanischer Patriot, aber wohl auch im Gedenken an die Opfer des faschistischen Franco-Regimes am Ende aller seiner Konzerte gespielt hat⁷¹, es gelangt doch niemals über das ‚sein‘ hinaus. Und das scheint für jegliche Musik gelten zu müssen – ob sie nun mit Johann S. Bach den Weg des Chorals, mit Ernest Blochs *Prayer* (1924) den Weg des musikalischen Gebets oder à la Olivier Messiaen den Weg einer ins Jenseits aufsteigenden Meditation (*Ascension* [1933], Abb. 8) einschlägt. Wenn *das* allerdings der ‚angemessene‘ Maßstab der Beurteilung selbst sensibelster, zu einem wirklich ‚hinhörenden Hören‘ herausfordernder Musik ist, dann kann sie, so scheint es, nur versagen und niemals in eigenem Recht zur Geltung kommen (was auf das Gleiche hinausläuft).

Doch ist Musik nicht die Kunst der Rückkehrlosigkeit *par excellence*, so oft man sie auch reproduzieren mag, um sich Illusionen des Bleibens in der Zeit hinzugeben? Unterhöhlt sie nicht immerfort jede

68 Vgl. Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 101.

69 Levinas: *Vom Sein zum Seienden*, a.a.O., S. 32.

70 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 102 f.

71 Offenbar seit 1945; vgl. Pablo Casals: *Licht und Schatten auf einem langen Weg: Erinnerungen*, hrsg. v. Albert E. Kahn, Frankfurt a.M. 1971, S. 229. Angeblich sollte Casals' Musik die Vögel „Frieden, Frieden, Frieden“ skandieren lassen (siehe Abb. 7).

The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The tempo is marked '1 Molto lento' with a metronome marking of ca. 48-60. The music is in 2/4 time. The Violoncello part features a melodic line with a 'tr' (trill) marking and a dynamic of 'mp'. The Piano part features a harmonic accompaniment with 'pp' (pianissimo) dynamics and a 'tr' marking. The score is numbered '6' at the end.

Abb. 7: Auszug der Partitur der Transkription für Violoncello und Klavier von Pablo Casals, *El cant dels ocells*, ca. 1945.

The image shows a musical score for Olivier Messiaen's 'Ascension'. It features five staves: 1st Violins (1^{re} Vclns), 2nd Violins (2^e Vclns) with 'Soli' marking, 5 Alto (5 Altos) with 'Soli' marking, and 2nd Violas (2^e Vclns) with 'Soli' marking. The score is marked with dynamics 'ff', 'f', and 'fff' (triple fortissimo), and includes the instruction '(sans diminuer)'. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and chromaticism.

Abb. 8: Auszug der Partitur von Olivier Messiaen, *Ascension*, 1933.

Erfahrung ästhetischen Verweilens durch eine permanente Alteration, von der jeder Ton, jeder Akkord und jede Melodik unvermeidlich affiziert wird? Und kann sie so nicht wie nichts anderes den Eindruck des Verschwindens, ja der Auflösung, des Dahinsterbens erwecken, von dem niemand wissen kann, ob es sich noch an Grenzen des ‚sein‘ halten wird? Levinas drückt das so aus: Im Element der Musik „findet eine Entbegrifflichung der Wirklichkeit statt, und zwar in Reingestalt“, denn der Ton als solcher vermittele diejenige „Qualität, die vom Gegenstand am weitesten abgelöst ist. Die Verbindung mit der Substanz, aus der er hervorgeht, hinterlässt keine Spuren in seiner Qualität. Sein Klang ist unpersönlich. Selbst seine Klangfarbe, die ein Verweis darauf ist, dass er zu einem Gegenstand gehört, geht in seiner Qualität unter und behält nichts

aus dieser Beziehungsstruktur zurück. Und selbst wenn wir aufmerksam zuhören, erfassen wir nicht ein ‚Etwas‘, sondern bleiben ohne Begriff.“⁷²

Darüber hinaus aber ist Musik ‚musikalisch‘ in dem Maße, wie das sie hervorbringende oder ihr lauschende Subjekt von ihrem Rhythmus „ergriffen und fortgetragen wird“⁷³. Wohin aber? Levinas' Antwort: „Vom Selbst in die Anonymität“⁷⁴ – was wohl besagen soll: *nicht* zum Anderen hin, zur wahren Unendlichkeit im Sinne einer nachhaltigen *infinition*⁷⁵ dessen, wie ‚sein‘ geschieht.⁷⁶

Ein solches Ergriffen- und Fortgetragenwerden, in dem die eigentliche *Musikalität* von Musik liegt, kann sich nicht nur durch Gehörtes, sondern auch durch Gesehenes ereignen. In diesem Sinne kann sich auch das Bild als potenziell musikalisch erweisen! Und selbst „das Ganze der Welt [...] kann uns musikalisch anrühren“⁷⁷. Vergeht es etwa nicht? Und vergehen wir nicht etwa *in* ihm, wenn nicht *mit* ihm? Zieht die Musik als Zeit-Kunst *par excellence* nicht unaufhörlich das Register dieser alles durchwirkenden Melancholie, so pathetisch oder ausgelassen sie auch aufspielen mag?

Und doch wittert Levinas hier die folgenreichste Täuschung. Gewiss: die Musik entfernt sich so weit wie nur möglich vom Gegenständlichen, verklingt und vergeht selbst als technisch reproduzierte unweigerlich. Doch so, wie die Kunst der Romantik für die ‚Unendlichkeit‘ der Natur den Blick geöffnet und diese geradezu sichtbar gemacht zu haben scheint, so kann auch die Musik, die sich im Register des Hörens in die gleiche Richtung bewegt, dieselbe Illusion nähren, auf diese Weise *nicht* jener Anonymität des ‚sein‘ verhaftet zu bleiben, sondern sich dem wahrhaft Anderen zu öffnen.⁷⁸ Die Frage ist allerdings, wie Levinas beides unterscheiden können will, beschwört er doch unaufhörlich die radikale, wenn nicht gar „absolute“ Fremdheit dessen, was ‚wirklich‘ über das ‚sein‘ hinausgeht und dabei doch nicht ohne ethische Bedeutung sein

72 Levinas: ‚Die Wirklichkeit und ihr Schatten‘, a.a.O., S. 110.

73 Ebd., S. 109.

74 Ebd. An anderer Stelle, etwa in *Vom Sein zum Seienden*, stand dafür die ‚Nacht‘ des *il y a*.

75 Zur Erläuterung dieses Begriffs vgl. Liebsch (Hg.): *Der Andere in der Geschichte*, a.a.O., S. 7, 45, 94.

76 Für Levinas ist gerade fraglich, inwiefern gelten kann, „[that] to have the idea of infinity is already to have welcomed the Other“, schließlich kann man vom Unendlichen offenbar auch eine in die Irre führende ‚Idee‘ haben, z. B. eine romantische, mit der Levinas zu keiner Zeit geliebäugelt hat. Vgl. Benjamin Aldes Wurgaft: *Thinking in Public. Strauss, Levinas, Arendt*, Philadelphia 2016, S. 123, sowie, mit Blick auf Franz Schubert und die Malerei der Romantik (am Beispiel Caspar D. Friedrichs): Ian Bostridge: *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*, London 2015, S. 272–296.

77 Levinas: ‚Die Wirklichkeit und ihr Schatten‘, a.a.O., S. 109, 111.

78 Tut sie das nicht, als *Werk*, ohnehin und geradezu unvermeidlich, wäre im Anschluss an Levinas' *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, S. 33, zu fragen. Dass Levinas später unter Hinweis auf Paul Valéry's *Eupalinos* der Architektur bescheinigt, gleichsam ‚singen‘ zu können, ändert m. E. an deren primär kritizierter Verhaftung im *sein* nichts (vgl. Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 100).

soll. Wie beides zusammengehen können soll, ist sicherlich das Kernproblem, mit dem sich Levinas in immer neuen Anläufen auseinandergesetzt hat, ohne durch die dabei eingesetzten, bis zum „verbalen Terrorismus“ (Ricœur) gehenden Mittel je völlig überzeugen zu können.⁷⁹ Im Gegenteil: je gewaltsamer die Sprache, desto weniger kann sie ihre Leser zwingen und in ihrer Skepsis besänftigen.

Ob man überhaupt verständlich vom ‚Jenseits des Seins‘ sprechen kann, wie es schon Platon getan hat, ist kein geringes philosophisches Problem. Noch schwieriger aber erscheint es, diesem Jenseits einerseits eine absolute, durch nichts zu begreifende Fremdheit zuzuschreiben *und* andererseits zugleich in ihm die eigentliche Quelle des Ethischen, den nicht-indifferenten Anspruch des Anderen nämlich, lokalisieren zu wollen; und zwar so, dass durchaus zu ‚verstehen‘ sein soll, worauf dieser hinausläuft (auf unsere radikale Verantwortung für den Anderen nämlich). Kann es, abgesehen davon, überhaupt zum Verständnis von Malerei und Musik beitragen, einen entsprechenden Maßstab an sie anzulegen?

IV

Nach dem bisher Gesagten erscheint es nicht als zwangsläufig, dass es zu einer Überwältigung von Malerei und Musik durch eine ethische Kritik kommen muss, die Heterogenes mit befremdlichen, ja gewaltsamen Maßstäben misst, denen sie selbst möglicherweise gar nicht gerecht werden kann. Denn Levinas vermag immerhin zu zeigen, wie ihm in der Musik eine quasi- oder krypto-ethische Musikalität gleichsam auf halbem Wege entgegenkommt, die, wie gezeigt, auch dem gemalten Bild und auch der gleichsam erstarrten Plastik nicht grundsätzlich abzusprechen ist. Die Frage, ‚wohin‘ uns ästhetische Objekte ‚davontragen‘, wenn sie uns ergreifen, ohne dass wir uns davon je einen angemessenen Begriff machen könnten, lässt sich vielleicht niemals beantworten, so sehr bleibt uns sowohl das Transfinite, auf das Levinas ethisch hinauswill, als auch jenes Anonyme, in dem sich das Selbst in ästhetischer Erfahrung gelegentlich auszulöschen scheint, *fremd*. So gesehen werden wir, wie eingangs gesagt, vermutlich niemals wissen, ob beides konvergiert oder radikal divergiert, ob Ästhetik und Ethik in die gleiche Richtung weisen oder ebenfalls einander fremd bleiben, wo wir ‚ergriffen und davongetragen‘ werden. Insofern überantworten sich die beteiligten Künste *nolens volens* einer Ambiguität, an der auch die Ethik teilhat. Denn auch sie kann nicht beweisen, dass sie einer ‚wahren‘ Unendlichkeit auf der Spur ist, die sicher von jener ‚atheistischen‘ Namenlosigkeit zu unterscheiden wäre,

79 Paul Ricœur: *Anders. Eine Lektüre von Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht von Emmanuel Levinas*, Wien 2015.

der uns der ästhetische Genuss überantwortet, wenn Levinas' Beschreibung zutrifft.

Möglicherweise verhält es sich auch genau entgegengesetzt zu dem, wie es sich Levinas offenbar vorstellte: Die von ihm aufgebotenen, verbal gewaltsamen Mittel, mit denen er uns die Unendlichkeit des Anderen einzuschärfen versucht, stehen weit mehr im Verdacht, sich das angeblich absolut uns Entzogene rhetorisch anzueignen, als es eine wort- und sprachlose Musik und Malerei je könnten, die nicht einmal den Versuch machen, zu identifizieren, wohin uns ästhetische Produktionen (wie Bilder, Plastiken, Musikstücke und Konzerte) führen, wenn *sie uns* ergreifen. Ironischerweise könnten sich eine ‚atheistische‘ Malerei und Musik dort, wo ihnen das gelingt, insofern als ‚ethischer‘ als die Ethik selbst erweisen. Und umgekehrt: eine die Fremdheit ‚unendlicher‘ Alterität beschwörende Ethik könnte sehr leicht hinter den Anspruch zurückfallen, auf letztere niemals in der Weise der Repräsentation, des Verstehens und Begreifens ‚zugreifen‘ zu wollen – und sich deshalb selbst eines ‚Vergehens‘ schuldig machen, das sie, wie im Fall von Levinas, ‚der‘ Kunst vorhält. Möglicherweise könnte die ästhetische Erfahrung der Ethik Weisen des Verzichts auf eine fragwürdige Apologie des Anderen lehren, die ihrem Anliegen auf weniger verfängliche Art und Weise entgegenkommen. So zeichnet sich hier eine Überkreuzung von Ästhetik und Ethik bzw. ein ethisches Moment im Ästhetischen und ein ästhetisches Moment im Ethischen ab, das noch eingehender zu bedenken wäre.

QUELLENVERZEICHNIS

- Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, Frankfurt a.M. 1989.
- Biernoff, Suzannah: *Portraits of Violence. War and the Aesthetics of Disfigurement*, Ann Arbor 2017.
- Blanchot, Maurice: *Der literarische Raum*, Zürich 2012.
- Blumenberg, Hans: *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Frankfurt a.M. 21983.
– *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M. 1996.
- Bostridge, Ian: *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*, London 2015.
- Casals, Pablo: *Licht und Schatten auf einem langen Weg: Erinnerungen*, hrsg. v. Albert E. Kahn, Frankfurt a.M. 1971.
- Deissler, Alfons (Hg.): *Neue Jerusalemer Bibel*, Freiburg i. Br. 1985.
- Derrida, Jacques: »Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas's«, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1976, S. 121–235.
– *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie. Ein Kommentar zur Beilage III der »Krisis«*, München 1987.
- Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2019.
- Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.): *Zerstörung des moralischen Selbstbewußtseins: Chance oder Gefährdung?*, Frankfurt a.M. 1988.
- Giedion-Welcker, Carola: *Klee*, Reinbek 1961.
- Grüny, Christian: *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014.
- Gülke, Peter: *Musik und Abschied*, Kassel 52018.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Ästhetik des Todes*, Frankfurt a.M. 1995.
- Husserl, Edmund: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Hamburg 1982.

- Imdahl, Max: »Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen«, in: ders.: *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981, S. 9–50.
- Janke, Wolfgang: »Die Zeit in der Zeit aufheben. Der transzendente Weg in Schillers Philosophie der Schönheit«, in: Jürgen Bolten (Hg.): *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, Frankfurt a.M. 1984, S. 229–260.
- Jay, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, London 1993.
- Jünger, Ernst: *Das Antlitz des Weltkrieges*, Berlin 1930.
- Kuhn, Helmut: *Das Sein und das Gute*, München 1962.
- Levinas, Emmanuel: »La réalité et son ombre«, in: *Les Temps Modernes* 4 (38), Nov. 1948, S. 771–789.
- »La réalité et son ombre«, in: *Revue des sciences humaines* 185, 1982, S. 103–117.
 - »Dialogue. Conscience du soi et proximité du prochain«, in: ders.: *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris 1982, S. 211–230.
 - »Maurice Blanchot – der Blick des Dichters«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München, Wien 1988, S. 25–41.
 - *Ethik und Unendliches*, Graz, Wien 1986.
 - *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg i. Br., München 1987.
 - *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg i. Br., München 1987.
 - *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989.
 - *Les imprévus de l'histoire*, Paris 1992.
 - *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg i. Br., München 1992.
 - *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg i. Br., München 1997.
 - *Die Zeit und der Andere*, Hamburg 2003.
 - *De l'évasion. Ausweg aus dem Sein* [1935] (frz./dt.), Freiburg i. Br. 2005.
 - »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: ders.: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg i. Br., München 2006, S. 105–124.
 - *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Berlin, Zürich 2007.
 - *Parole et silence. Œuvres 2*, Paris 2009.

- Liebsch, Burkhard: »Kultur im Zeichen des Anderen oder Die Gastlichkeit menschlicher Lebensformen«, in: Friedrich Jaeger, Burkhard Liebsch (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 1: *Grundprobleme und Schlüsselbegriffe*, Stuttgart, Weimar 2004, S. 1–23.
- *Revisionen der Trauer. In philosophischen, geschichtlichen, psychoanalytischen und ästhetischen Perspektiven*, Weilerswist 2006.
 - »Im Vorübergehen. Tod(e) und Bild(er): Diachronie des Anderen und Regimes des Sichtbaren«, in: Philipp Stoellger, Jens Wolff (Hg.): *Bild und Tod. Bd. II. Zu einer Grundfrage der Bildanthropologie*, Tübingen 2016, S. 665–696.
 - (Hg.): *Der Andere in der Geschichte. Sozialphilosophie im Zeichen des Krieges. Ein kooperativer Kommentar zu Emmanuel Levinas' Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg i. Br., München 2017.
 - *Einander ausgesetzt. Der Andere und das Soziale. Bd. I: Umriss einer historisierten Sozialphilosophie im Zeichen des Anderen*, Freiburg i. Br., München 2018, Kap. VIII.
 - »Unconditional Responsibility in the Face of Disastrous Violence. Thoughts on religio and the History of Human Mortality«, in: *Journal for Continental Philosophy of Religion 1*, (2019), S. 191–212.
 - (Hg.): *Emmanuel Levinas: Dialog*, Freiburg i. Br., München 2020.
 - *Verzeitlichte Welt. Zehn Studien zur Aktualität der Philosophie Karl Löwiths*, Stuttgart 2020.
 - »Multiple Chiasmen. Versuch einer kurzen Situationsbeschreibung ‚moderner‘ Musik und Malerei, zwischen Sicht- und Hörbarem, Sehen und Hören, Bild und Klang«, in: Marco Gutjahr (Hg.): *Die Ambivalenz von Bild und Klang. Ästhetische Relationen in der Moderne*, Bielefeld 2021, S. 35–68.

Liebsch, Burkhard, Jörn Rüsen (Hg.): *Trauer und Geschichte*, Köln, Weimar, Wien 2001.

- Löwith, Karl: »Bemerkungen zum Unterschied von Orient und Okzident«, in: ders.: *Sämtliche Schriften, Bd. 2. Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Zur Kritik der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart 1983, S. 571–602.
- *Sämtliche Schriften, Bd. 3. Wissen, Glaube und Skepsis: zur Kritik von Religion und Theologie*, Stuttgart 1985.

Malraux, André: *Stimmen der Stille*, München, Zürich 1956.

Merleau-Ponty, Maurice: *L'œil et l'esprit*, Paris 1964.

- *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984.
- *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986.

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 12*, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1980.

Plumpe, Gerhard: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990.

Ricœur, Paul: *Anders. Eine Lektüre von Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht von Emmanuel Levinas*, Wien 2015.

Riedel, Manfred (Hg.), *Rehabilitierung der Praktischen Philosophie, Bd. 1, 2*, Freiburg i. Br. 1972.

Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Frankfurt a.M. 2009.

Vries, Hent de: »Levinas über Kunst und Wahrheit«, in: Matthias Fischer, Hans-Dieter Gondek, Burkhard Liebsch (Hg.): *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*, Frankfurt a.M. 2001, S. 99–129.

Winter, Jay, Emmanuel Sivan (Hg.): *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge 199.

Wurgaft, Benjamin Aldes: *Thinking in Public. Strauss, Levinas, Arendt*, Philadelphia 2016.

BILDER

Abb. 1: Kopf einer Frauenstatue, Ostgriechisch, 300/280 v. Chr., Marmor, Höhe 30 cm, München, Glyptothek.

Abb. 2: *Idole féminine*, Style cycladique (2500-2200 v. Chr.) (Ausschnitt), Paris, Musée de Louvre, © Éditions des Musées Nationaux.

Abb. 3: Alberto Giacometti, *Tête qui regard*, 1928-1929, Marmor, 41×37×8 cm, Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

Abb. 4: Henry Moore, *Mutter mit Kind auf dem Schoß*, 1985 (Ausschnitt), © Henry Moore Foundation, Much Hadham.

Abb. 5: Pablo Picasso, *Weinende Frau*, 1937, Öl auf Leinwand, Tate Gallery, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

Abb. 6: Francis Bacon, *Study Number Six after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1986, Öl auf Leinwand, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

Abb. 7: Auszug der Partitur der Transkription für Violoncello und Klavier von Pablo Casals, *El cant dels ocells*, ca. 1945.

Abb. 8: Auszug der Partitur von Olivier Messiaen, *Ascension*, 1933.

Jean-Luc Nancy

Auslegung der Kunst¹

In *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* eröffnet Levinas eine Perspektive, die er auf seinem weiteren Weg wohl kaum aufgegriffen hat, zumindest nicht explizit, denn es wäre nicht uninteressant, danach zu suchen, welche dunklen oder geheimen Spuren davon sich hier oder da abgelagert haben. Nicht nur in einigen Texten, die Levinas der Kunst oder bestimmten Werken gewidmet hat, sondern auf komplexere und reichere Art im Innersten, das „wesentlich“ [*essentielle*] zu nennen wir nicht wagen, jener Äußerungen, die man nunmehr unter dem Namen Levinas kennt.

Hier ist nicht der Ort, sich dieser Suche hinzugeben, für die ich im Übrigen nicht die Mittel hätte. Aber es ist interessant, sich, einfach um eine Wegmarke zu setzen, zu fragen, welches Verhältnis die Überlegung zur Kunst von 1948 – ganz einfach, wenn ich so sagen darf – zum Denken des Antlitzes unterhält. Der Text von 48 ist nämlich von der Sorge getragen, gegen eine in sich selbst verschlossene Kunst ein Denken oder ein Sprechen der Kunst zu bestimmen, das deren Fähigkeit zur „Herauslösung“² [*dégagement*] (das ist einer der Kernbegriffe des Textes) beibehält, einer Befreiung, die sie aus sich selbst herausgehen lässt und sie so der „Idolatrie“ entreißt, welche ihr gleichwesentlich sein soll, um einen „geistigen“ Sinn zu erreichen, von dem der letzte Satz des Textes ausdrücklich sagt, dass er in „der Beziehung zum Anderen“³ zum Tragen kommt. 1982, also nachdem er seine wichtigsten Bücher veröffentlicht hat, schreibt Levinas: „Die Nähe des Anderen ist Bedeuten des Antlitzes [...], das von vornherein von jenseits der plastischen Formen her bedeutet, die das Antlitz beständig mit ihrer Gegenwart in der Wahrnehmung [...] bedecken.“⁴ Dieses Beispiel,

1 Die Aufnahme des während der Tagung improvisierten Beitrags, der sich nur auf einige Notizen stützte, hat eine technische Störung erlitten. Ich verfasse also ersatzweise diese wenigen Zeilen. – Der Text von Levinas, den ich untersuche, war mir von Danielle Cohen-Levinas vermittelt worden: »La réalité et son ombre« war ursprünglich 1948 in *Les Temps Modernes* 4 (38), S. 771–789 erschienen und 1994 bei Fata Morgana im Band *Les imprévus de l'histoire*, Paris 1994, S. 107–127 neu aufgelegt worden. [Auf Deutsch ist der Text 2006 in einer Übersetzung von Alwin Letzkus erschienen und wurde 2011 in einem Sammelband erneut abgedruckt: Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: ders.: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München 2006, S. 105–124; Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–86; wir zitieren hier nach dem neueren Wiederabdruck, Anm. d. Ü. und d. Hg.].

2 [Vgl. zur Übersetzung von *dégagement* die Anmerkung in FN 22 im Beitrag von Richard A. Cohen in diesem Band, S. 107; Anm. d. Hg.].

3 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 84.

4 Emmanuel Levinas: »Vom Einen zum Anderen«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München 1999, S. 250–251.

das beinahe zufällig unter so manch anderen möglichen gewählt ist, legt zweierlei nahe: zunächst, dass das ‚Jenseits der plastischen Formen‘ sich nicht ohne einen Durchgang durch diese Formen selbst eröffnet und dass man dem Antlitz, wenn man ihm ‚begegnet‘, nicht außerhalb der Welt begegnet, sondern mitten in ihrer ‚Bahn‘ [*train*] (um ein Wort aufzugreifen, das Levinas gefällt), und schließlich, dass die in ‚der Wahrnehmung‘ ‚gegenwärtigen‘ Formen nicht alle Möglichkeiten der Plastizität erschöpfen. Von den ‚plastischen Formen‘ zu sprechen birgt bereits eine Art – gewiss ungewollte – Ambivalenz: Einerseits betont man den visuellen und greifbaren Charakter dieser wahrgenommenen Formen und drängt so die anderen Arten von ‚Formen‘, insbesondere die klangliche, stimmliche Form, denen man in der Wahrnehmung nicht weniger begegnet, beiseite, aber andererseits streift man, indem man eher dieses Wort als das Wort ‚sichtbar‘ wählt, den unter dem Namen „plastische Künste“ [*arts plastiques*]⁵ bekannten Bereich und fügt auf jeden Fall dem einfachen ‚sichtbar‘ eine besondere Eigenschaft hinzu. Um es kurz zu fassen: Etwas löst [*détache*] diese ‚plastischen Formen‘ bereits unmerklich vom Regime des Gegenstandes, nämlich dem der Wahrnehmung, von der die Rede sein soll.

Ich werde dieser Fragestellung, die wohlgermerkt auf die Gesamtheit der Texte und der Problematik des ‚Antlitzes‘ bei Levinas ausgeweitet werden muss, hier nicht weiter nachgehen. Kehren wir zurück bzw. kommen wir zum Text von 1948. Bereits in der Einleitung heißt es: „Das Werk erweitert die gewöhnliche Wahrnehmung und überschreitet sie.“⁶ Die ganze Angelegenheit wird darin bestehen, zu entdecken, wie diese Bewegung stattfindet und wohin sie führt. In gewissem Sinne und um mich noch einmal für einen Augenblick auf das zu beziehen, was ich soeben skizziert habe, kann man sagen, dass der Zweck des Textes ist zu zeigen, dass die „Überschreitung“ der Wahrnehmung durch die Kunst ihren Sinn und ihre Wahrheit erst in dem findet, was zunächst als die „Kritik“ bezeichnet wird, um schließlich „die philosophische Auslegung“⁷ der Kunst zu werden. Und diese Auslegung, sagen wir, dieses Denken der Kunst – aber vergessen wir nicht, dass das Wort „Auslegung“ [*exégèse*] aus dieser Feder nicht beliebig ist⁸ – erhält, auch wenn es in diesem Text nicht entfaltet wird, darin zumindest, um es schroff zu sagen, ein ganzes Korpus an Prinzipien.

5 Levinas bedient sich im Text von 1948 selbst dieser Kategorie. Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 78.

6 Ebd., S. 65.

7 Ebd., S. 83.

8 Siehe insbesondere das Gespräch zwischen Levinas und Augusto Ponzio in dessen Buch *Sujet et altérité sur Emmanuel Levinas*, Paris 1996, worin Levinas erklärt, dass die Auslegung „zur Wahrheit erhebt“ und „das Werk erneuert“, wobei Letzteres sowohl als Kunstwerk als auch als biblischer Text, den es zu interpretieren gilt, verstanden werden kann. Der Dialog bezieht sich auf den Abschnitt »Le sens de l'oeuvre« in »La signification et le sens«, einem Text aus dem Jahr 1964, der in *Humanisme de l'autre homme* aufgenommen wurde und worin das „Werk“ [*Euvre*], groß geschrieben, in einer beachtenswerten stillschweigenden Zweideutigkeit zwischen dem Kunstwerk und den Werken der „Tat“

II

Dieses Korpus an Prinzipien – sagen wir, das, was eine „Ästhetik Levinas“ hätte sein können und nur daran gewinnt, es nicht gewesen zu sein – ist selbst in einer Art doppelter Polarität gefangen.

Im Sinne der ersten Richtung, jener, die immer die offensichtlichste und bekannteste bei Levinas geblieben ist, muss streng eine der Kunst inhärente Begrenzung hervorgehoben werden: die „Passivität“⁹, die das Bild impliziert, eignet sich für einen „Genuss“, an dem etwas „schäbig, egoistisch und auch feige ist“.¹⁰ In dieser Perspektive ist Genießen dem „[V]erstehen“¹¹ diametral entgegengesetzt und die Kunst hat die Funktion, „nicht zu verstehen“¹² und uns sogar von der „Anstrengung der Wissenschaft, der Philosophie und des Handelns“¹³ fernzuhalten. Diese „Weisheit, die sich mit dem Schönen zufriedengibt“¹⁴, schottet sich nicht nur von der Fragestellung ab, und mehr noch von der Öffnung zum „realen Sein“ und zum „schöpferische[n] Ereignis als solche[m]“¹⁵, sondern sie schwelgt in einem unverantwortlichen Hedonismus, der zudem vorgibt, „mit dem geistigen Leben selbst gleichgesetzt“¹⁶ werden zu können.

Es ist, durch den Ton des Textes und durch seine Anspielungen auf gewisse Erscheinungen oder ein gewisses Gebaren der Welt der damaligen Kunst, offensichtlich, dass diese erste Denkrichtung, die angespannt und unerbittlich gegenüber der ästhetischen Gefälligkeit ist, viel ihrem Kontext verdankt – der Surrealismus wird zu Beginn des Textes genannt –, den es zu analysieren gälte, um besser zu verstehen, wie eine Laune zu einer tiefen Disposition hinzukommt, deren erster Antrieb, wie man vermuten wird, die Verurteilung all dessen ist, was einer Logik des „Idols“ und also der Repräsentation oder des in die Position des Idols gesetzten Bildes gehorcht.

Aber dieselbe Erwägung zwingt uns auch dazu, die Laune auf feinfühlere Weise zu ermessen. Derjenige, der hier erzürnt, könnte durchaus im Namen einer Liebe zur Kunst erzürnen, von der er etwas ganz anderes zu

[*Action*] als „großzügiger Schwung“ steht, als „Beziehung zum Anderen“ bestimmt wird (Emmanuel Levinas: *Humanisme de l'autre homme*, Saint Clément de rivièrè 1972, S. 42.). [Vgl. Emmanuel Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, in: ders.: *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 9–60. Der Abschnitt VI. „Der Sinn und das Werk“ findet sich auf S. 32–37. Der Text steht im engen Zusammenhang mit »Die Spur des Anderen«, der im franz. Original 1963, ein Jahr zuvor erschienen ist und zum Teil identische Textpassagen enthält. Diese hat Levinas in „Der Sinn und das Werk“ zum Teil substanziiell ergänzt; Anm. d. Hg.]

9 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 69.

10 Ebd., S. 82.

11 Ebd., S. 86.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 82.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 83.

16 Ebd.

denken in der Lage ist als das, was er in den Vordergrund stellt. Und tatsächlich, der gesamte Verdacht, an den ich erinnert habe, verschiebt sich und verwandelt sich, sobald man die Kunst in die Perspektive der „philosophischen Auslegung“ rückt. Diese Verschiebung, die beinahe eine Umkehrung ist, findet kurz vor dem Ende statt: „Aber dies alles gilt für die Kunst, die abgehoben bleibt von einer Kritik, welche das unmenschliche Werk des Künstlers in die menschliche Welt zu integrieren versucht.“¹⁷ Diese „Kritik“, so habe ich sie genannt, ist nichts anderes als die Philosophie, das Denken, und letztendlich ein Denken, das durch „die Beziehung zum Anderen“ magnetisch angezogen wird.

Was wahr ist im Hinblick auf die Kunst, die „abgehoben bleibt von einer Kritik“¹⁸, wird es also nicht mehr sein im Hinblick auf die Kunst, die an diese gebunden ist, auf die durchdachte Kunst, die durch die Philosophie angenommen oder berücksichtigt wird, welche ihrerseits „nach dem Seinsgeschehen als solchem fragt“¹⁹ – eine erstaunliche Formulierung, die bewusst oder nicht auf die aktive, verbale und transitive Bedeutung von „sein“ zu verweisen scheint, wie Heidegger sie reklamiert. Nichts oder beinahe nichts wird uns über diese Kunst gesagt, die die philosophische Auslegung „zum Sprechen“²⁰ bringt. Wir sind auf der letzten Seite des Textes, der uns am Ufer eines künftigen Programmes zurücklässt, jenseits „der Perspektive – die hier bewusst eingeschränkt blieb – dieser Untersuchung.“²¹

Dennoch können wir anhand der letzten Seiten verstehen, dass die wesentliche Geste der Auslegung darin bestehen müsste, die Kunst aus dem Regime zu führen, in dem „[d]er Mythos [...] an die Stelle des Geheimnisses [tritt].“²² Der „Mythos“ ist der Name, der hier die Gesamtheit des Bildes, der Repräsentation und dessen, was der Text als seinen Gegenstand benannt hat, den „Schatten“ der Wirklichkeit, umfasst. Der Mythos soll nicht das Geheimnis ersetzen und das Geheimnis, das verstehen wir bereits, ist das des „Seinsgeschehens“, das der „Beziehung zum Anderen“ sicher nicht fremd ist, da ohne Letztere „das Sein in seiner Wirklichkeit [...] gar nicht ausgesagt werden [kann].“²³

Aber so finden wir die gleiche Konfiguration von ‚Erweiterung oder Übergang‘ vor, die sich oben abgezeichnet hat: Die Kunst wird in gewisser Weise auf beiden Seiten von einer Schwierigkeit des Übergangs – Schikane, Gefälle, Zugbrücke – hin zu dem, was ihr vorausgeht und zu dem, was ihr folgt, umsäumt.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 84.

22 Ebd., S. 82.

23 Ebd., S. 83, 84.

III

So trifft man auf die zweite Polarität des Textes – in Wahrheit jene, die seine Aussage tatsächlich lenkt.

Die Schwierigkeit des Übergangs zur Kunst oder aus der Kunst heraus zeugt letztendlich von ihrer Autonomie, selbst wenn diese Bezeugung für Levinas uneingestanden oder schwer einzugestehen bleibt. Die Notwendigkeit, die Kunst aus ihrer Abgetrenntheit herauszuführen, um sie in dem wieder aufzugreifen, was der Autor die „Logik“²⁴ nennt – in Anführungszeichen, also die logisch-demonstrative Ordnung und vielleicht, wer weiß?, auch mehr oder weniger diskret die Ordnung des *logos* selbst herausfordernd – ist nicht die Notwendigkeit, die Kunst der Totalität ihrer Eigenschaften oder ihrer eigenen Wesensart zu entreißen. Im Gegenteil, die gesamte Ausführung des Textes erfolgt, um zu zeigen, wie sehr die Auslegung mit nichts anderem befasst sein soll als mit der eigensten und auch der geheimnisvollsten Eigenschaft der Kunst, durch die sie sich schließlich von selbst dem öffnet, was die Auslegung vorschlagen kann, nämlich dem Sinn des „Seinsgeschehens.“ Wenn der Kunst die gefällige Illusion einer genießerischen Autarkie genommen werden soll, dann nicht, um sie zu entstellen, sondern um besser ihr Wesen oder ihre wahre Tragweite zum Ausdruck zu bringen. In dieser Hinsicht wird dieser Text von einer ganz besonderen Rahmenhandlung getragen: Alles, was auf den ersten Blick dazu dient, die Kunst in einer untergeordneten Sphäre zu halten, führt schließlich zur deutlichen Zeichnung ihrer Autonomie und ihres inhärenten Wertes.

Ich werde nicht alle Argumente im Detail nachzeichnen. Es genügt, sie grob zu beschreiben.

Die erste Etappe besteht darin, der Kunst die Fähigkeit zum Ausdruck zu entziehen, die man ihr „im Allgemeinen“²⁵ zuspricht. Man behauptet, dass sie „das Unaussprechliche [sagt]“²⁶ Es ist dieses ‚Sagen‘, das der Kunst verweigert werden muss und das im Gegenteil die „Kritik“ als das, was „über das Werk noch etwas anderes sagen [kann] als dieses Werk selbst“,²⁷ notwendig macht. Wenn sie als Sprache angesehen wird, ist die Kunst also schlichte Tautologie. Aber ihr eine Form des Sagens zuzusprechen bedeutet, „[die] Vollendung, das unauslöschliche Siegel der künstlerischen Produktion“²⁸ zu vernachlässigen. Diese Vollendung ist die, die das Werk als solches verlangt, wenn es „sich weigert, noch mehr in sich aufzunehmen.“²⁹ Damit es ein Werk gibt, muss es eine Geschlossenheit geben, ein In-sich-Verschließen. Der Text nimmt offen das damals prägnante Motiv

24 Ebd.

25 Ebd., S. 64.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 66.

28 Ebd., S. 67.

29 Ebd.

der „engagierten Kunst“³⁰ zur Zielscheibe. Er setzt ihr mit einer gewissen Unverfrorenheit, um nicht zu sagen Gewalt, das Postulat einer „Ungebundenheit“³¹ [*dégagement*] entgegen. Das Werk löst sich von der Welt [*se dégage du monde*], es ist nicht von dieser Welt, wenn man das so anmerken und damit an der Quelle der gesamten Aussage einen stillschweigenden Verweis auf eine Transzendenz im einfachsten Sinne des Wortes nahelegen kann: Die Kunst setzt sich über die „Welt“ hinweg. Sie ist also von vornherein den anderen Formen oder Erscheinungen des Transzendierens im Allgemeinen weit näher als man denken würde.

Nun geht es in der folgenden Modulation genau darum: Die Kunst überschreitet nicht ins „Jenseits“, sondern ins „Diesseits.“³² In anderen Worten: Sie überschreitet hin zur „Dunkelheit des Wirklichen“ und zur „*Nicht-Wahrheit* des Seins“³³. Nun sind wir also im Schatten.

Nun erfahren wir aber sogleich, dass der „Umgang mit dem Dunklen“ ein „völlig unabhängige[s] ontologische[s] Ereignis“ ist und „ein[em] Einbruch der Nacht, eine[r] Ausbreitung der Schatten“³⁴ entspricht, im Verhältnis zur Klarheit des Intelligiblen und zu jener der „Offenbarung“ wie auch der „Schöpfung“³⁵, deren Kategorien nur auf unberechtigte Weise durch die Kunst angeeignet werden können. Diese völlige Unabhängigkeit sowohl gegenüber dem Wissen als auch gegenüber dem Glauben muss für sich analysiert werden.

IV

Die unabhängige Ordnung der Kunst wird zunächst als die des „Bildes“ analysiert, das dem „Begriff“³⁶ gegenübergestellt ist. Die Eigenschaft des Begriffs ist, dass er den (intelligiblen) Gegenstand „erfasst“, während das Bild „auf etwas [verweist], das uns beherrscht.“³⁷ Diese „Passivität“, deren Gegenüberstellung zur Aktivität des Denkens sowie des Handelns gut erkennbar ist – und die von vornherein, so könnte man sagen, die ganze Schwäche, wenn nicht den Makel der Kunst in sich trägt – wird unmittelbar mit dem Wirken der Muse auf den Künstler in Bezug gesetzt und erlaubt folgende Behauptung: „Das Bild ist musikalisch.“³⁸

Diese unerwartete Behauptung befördert das Modell der „plastischen Formen“ sogleich in eine andere Dimension, eine andere Dynamik oder

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 68.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 69.

38 Ebd.

„Logik“. Und tatsächlich beginnt die Ambivalenz des Textes von hier an, am tiefsten und intensivsten zu bohren – als ob Levinas, während er die strenge Unter-Kontrolle-Bringung der Kunst weiterverfolgt, keinen anderen Wunsch hätte, als die irreduzible Spezifik ihrer Züge besser hervorkommen zu lassen.

Der musikalische Charakter erweist sich als der des „Rhythmus.“³⁹ Der Rhythmus ist das, was „mitreiß[t]“⁴⁰, sodass es „kein *Selbst* mehr gibt.“⁴¹ Das, was im eigentlichen Sinne am künstlerischsten ist, ist die Kraft dieses Eintauchens, die sich als „Partizipation“ herausstellt. Der Rhythmus muss „aus dem Bereich der Tonkünste [...] herausgelöst“ werden, wo er „seinen bevorzugten Ort“⁴² hat.

Die Musik, das muss hervorgehoben werden, nimmt hier einen ganz besonderen Stellenwert ein, und Levinas schreibt, dass wir, „wenn wir [...] zuhören, [...] ohne Begriff [bleiben].“⁴³ Aber alles geschieht so, als ob die musikalische Eigenart im selben Schwung in der Vorzüglichkeit der künstlerischen Ordnung verortet und der Musik im engeren Sinne entzogen würde, um auf das Bild übertragen zu werden, das „eine Funktion des Rhythmus [ausübt].“⁴⁴ Die Analyse ist ingeniös und überzeugend, aber sie dient, wie sollte man das übersehen, auch dazu, eine neue Form der Ambivalenz aufzutreten zu lassen: Das, was dem Bild zugeschrieben wird, fällt noch offensichtlicher in den „Schatten“ zurück als das, was zum Klanglichen gehört. Es ist, als ob Levinas die Musik gewissermaßen in der Schwebe lässt, um zu vermeiden, seine Hauptthese mit der empfindlichsten Form der Kunst, der am wenigsten „plastischen“ und vielleicht der am meisten „geistigen“, der am wenigsten „mythischen“ und der, die am offensten für das „Geheimnis“ ist, zu konfrontieren.

Als Rhythmus und Mitteilung von Rhythmus löst sich das Bild [*se détache*] von der Welt der Gegenstände: Es befreit [*détache*] im Grunde genommen eine unabhängige Welt oder Nicht-Welt, in der weder Objekt noch Subjekt [*ni objet, ni sujet*] zählen. Daher muss die „Ähnlichkeit“ des Bildes, die man aufgrund einer „Transparenz“⁴⁵ desselben gegenüber dem Gegenstand, den es darstellt, für seine Eigenschaft hält, ganz anders verstanden werden als nach dem Schema eines „Vergleichs zwischen dem Bild und dem Original“⁴⁶. Die Ähnlichkeit ist „die Bewegung selbst [...], die das Bild hervorbringt“⁴⁷. Es ist eine Bewegung des Seins, die „[sich] einer Art Erosion aus[setzt]“⁴⁸ – wobei dieses Wort im Gegensatz zur Offenbarung

39 Ebd.

40 Ebd., S. 70.

41 Ebd., S. 69.

42 Ebd., S. 70.

43 Ebd., S. 71.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 72.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 72f.

48 Ebd., S. 75.

des Seins gegenüber „der Vernunft“⁴⁹ verstanden wird. Diese Erosion ist nichts anderes als die Projektion eines Schattens des Seins und durch das Sein, und diese Projektion macht den sinnlichen Charakter des Seins aus.⁵⁰ Indem es diesen Schatten wirft, ähnelt sich das Sein, und indem es sich ähnelt, bringt es das Bild hervor.

Die Kunst erfasst diesen Schatten oder wird vielmehr von ihm erfasst, von der rhythmischen Kraft, mit der er ausgestattet ist. Levinas spricht das nicht wirklich aus, sondern wir müssen es ableiten: Die Aktivität der Kunst ist selbst die Aktivität des Seins (und der Natur, wenn man so will: Er lehnt ausdrücklich jede Diskussion darüber ab, „ob nun die Kunst oder die Natur an erster Stelle stehe“⁵¹). Die künstlerische Aktivität ist eine Funktion oder eine Funktionsweise des Seins selbst. Sobald es „sich in seiner Wahrheit offenbart“, „ist es sich ähnlich, ist es sein eigenes Bild.“⁵² Darum ist die künstlerische Aktivität mit einer „ontologischen“ Unabhängigkeit bedacht worden.

Die Ambivalenz ist hier auf ihrem Höhepunkt, wenn die Gegenüberstellung von Kunst und Klarheit des Denkens auch einer Dehiszenz im Sein selbst entspricht und wenn die Teilhabe am Schatten notwendigerweise die Mitteilung des Lichts verdoppelt.

V

Es muss genauer dargelegt werden, „wo dieses Diesseits, von dem wir sprechen, anzusiedeln ist.“⁵³ Der „Schatten“ reicht noch nicht aus, um zu bestimmen, was auf dem Spiel steht. Levinas nennt es „Zwischenzeit.“⁵⁴ Er will damit die Tatsache bezeichnen, dass jedes Bild einen „Stillstand der Zeit oder besser noch ein[en] Verzug der Zeit auf sich selbst“⁵⁵ hervorruft. Die Eigenheit des Idols, also auch seine „Beschränktheit“⁵⁶, wie es in guter biblischer Tradition heißt, hängt vor allem mit dieser Unbeweglichkeit zusammen, die den „Augenblick“ in eine Form von „Ewigkeit“⁵⁷ eintreten lässt.

Die ontologische Ambivalenz wird Ambivalenz einer Gegenwart, die „niemals [ihre] Gegenwartsaufgabe erfüllt haben [wird]“⁵⁸ und die so von einer Gegenwart abgeschnitten wird, welche der Zukunft zugewandt ist, wobei sie in die Zukunft übergeht und sich so der Bewegung „des Lebens“

49 Ebd.

50 Vgl. ebd., S. 75f.

51 Ebd., S. 50.

52 Ebd., S. 74.

53 Ebd., S. 76.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Ebd., S. 77.

58 Ebd.

anpasst, ein Begriff, der auf diesen Seiten auftaucht und eine Gegenüberstellung zwischen der passiven und unbeweglichen Kunst und dem aktiven und sich wandelnden Leben erwarten lassen könnte.

Es ist jedoch eine viel komplexere Analyse – die man auch verwickelt nennen könnte –, mit der die Analyse dessen, was die Kunst stets zum „plastischen Ideal“⁵⁹ zurückführt, schließt. Diese letzte Schwierigkeit verlässt „die spezifische Problematik der Kunst.“⁶⁰ Aber das geschieht, um der Kunst die Eigenschaft zu verleihen, etwas zur Vollendung zu bringen, das nichts Geringeres ist als die Verdoppelung der „Ungewissheit über das eigene Fortbestehen“⁶¹, der die Menschheit ausgesetzt ist – und was „[d]ie Tatsache [offenbart], dass [sie] für sich eine Kunst hervorbringen konnte.“⁶² Diese Ungewissheit ist wohlgemerkt mit der Sterblichkeit gleichzusetzen. Der im Werk oder als Werk fixierte Augenblick verleiht der „Zwischenzeit“ eine Form als „leerer Zwischenraum“ einer Art unbeweglicher und unendlicher Dauer, „etwas Unmenschliches und Monströses.“⁶³

Was so – wie soll man sagen? repräsentiert? präsentiert? gespürt? ins Werk gesetzt wird? Levinas spricht auf recht überraschende Weise von „erfüllt“⁶⁴ [*accompli*], da er so eine Aktivität freilegt [*dégagé*], jene der Kunst eigene Aktivität, die man nicht kommen sah und die hier in gewisser Weise gewaltsam durchdrängt – was so zur Vollendung gebracht [*accompli*] wird, ist nichts anderes als eine tragische Erfassung der „Unsicherheit des Seins, welches das Schicksal vorausahnt.“⁶⁵ Es ist der Tod, der in einer monströsen Dauer festgemacht wird, anstatt Öffnung oder Übergang zu sein zu – dem, wovon hier auf jeden Fall nicht die Rede sein wird.

Aber es ist erlaubt, es ist in gewisser Weise sogar insgeheim vom Autor selbst gewollt, sich zu fragen, ob der im Kunstwerk festgehaltene Tod nicht auch das wahre Mittel der Kunst ist, das die Auslegung anschließend zum Sprechen bringen kann ...

Zunächst, an der Schwelle zum Schluss, in dem er zu dieser Auslegung hinführen wird, nachdem er streng die „Unverantwortlichkeit“⁶⁶ der Kunst gebrandmarkt hat, behauptet Levinas: „In der Statue weiß die Materie um den Tod des Idols.“⁶⁷

Diese Behauptung ist bemerkenswert in ihrer beinahe konfusen Komplexität. Auf einen Schlag, durch diesen einzelnen Satz, erfahren wir, dass der in der „ewige[n] Dauer des Zwischenraums“⁶⁸ fixierte Tod auch Tod des Idols ist, das heißt seine Disqualifizierung aufgrund von Ohnmacht,

59 Ebd., S. 79.

60 Ebd., S. 80.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 81.

64 Ebd., S. 77.

65 Ebd., S. 80.

66 Ebd., S. 82, 83.

67 Ebd., S. 81.

68 Ebd.

Unbeweglichkeit und Stummheit. Aber von diesem Tod war nicht die Rede: Es ging um den des Menschen. Es ist vielleicht nicht ganz schlüssig, vom „Tod des Idols“ zu sprechen. Levinas scheint hier mitgerissen zu werden – ja, auch er wird mitgerissen wie durch den sinnlichen Rhythmus eines Denkens, des seinen, das zum Äußersten führt, wie es sich gehört, aber auch weil die Kunst es dorthin drängt, weil eine geheime Musik es dazu anregt.

Folgen wir dieser Mitgerissenheit: Tatsächlich ist der Text ein weiteres Mal zweideutig. Denn „der Tod des Idols“ kann einen Genitivus subiectivus oder einen Genitivus obiectivus ausdrücken. Ich habe bisher vom zweiten gesprochen, in dessen Sinne das Idol sterben könnte. Aber ersterer bedeutet ‚der Tod gemäß dem Idol, der Tod, wie ihn das Idol darstellt‘. Eigentlich also, und wie Levinas schrieb, der „eigentümlich[e] Tod des Schattens.“⁶⁹ Dieser Tod ist insofern eigentümlich, als „Trägheit und Materie [...] keine Rechenschaft [darüber ablegen].“⁷⁰ In der Statue erfährt [*connaît*] die Materie (wir müssen nebenbei auf dieses Verb hinweisen, das ausdrücklich der Negation eines Wissens und eines Aussprechens, die dem Kunstwerk eigen wären, widerspricht) einen Tod durch den Schatten oder durch das Idol und nicht den Tod, den sie in einem anderen Bezug als dem Bezug zum Augenblick des Todes, der in seiner eigenen Zeitspanne zum Stillstand gebracht wird, erfahren kann – wenn es sich überhaupt noch um erfahren [*connaître*] handelt.

Von diesem anderen Bezug hat der Text eine flüchtige Vorstellung vermittelt, indem er davon sprach, dass der Tod überwunden wird, wenn er in „eine[r] [so beschaffenen] Dauer“⁷¹ erfasst wird, die über ihn hinausgeht und die Dauer des „Überlebenden“⁷² ist. Über diesen anderen Bezug sagt der Text nichts Weiteres. Aber der Tod des Sterbenden oder des „Sterbens“⁷³, wie dort geschrieben steht, wird der Dauer als Übergang in die Zukunft entzogen. Levinas schreibt: „Was diesen Augenblick so einmalig und unerbittlich macht, ist die Tatsache, dass er nicht vorbeigehen kann.“⁷⁴ – Und diese „Zwischenzeit“ ist es, die die Kunst „zur Vollendung [bringt].“⁷⁵

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd., S. 80 [Übersetzung abgeändert, Anm. d. Ü.].

72 Ebd., S. 81.

73 Ebd., wobei das Verb, das in Anführungszeichen steht, substantiviert ist. „Le mourir“ ist ein Erbe und eine Übersetzung von Heidegger (*das Sterben*).

74 Ebd.

75 Ebd.

VI

Die Analyse verlangt erhebliche Weiterführungen: Aber wie der Autor selbst gesagt hat, „verlassen wir nun die spezifische Problematik der Kunst.“⁷⁶ Ist es jedoch so sicher, dass wir sie verlassen haben – da der Umweg über ein Nachdenken über den Tod des Anderen und den eigentlichen Tod nur zum „Tod des Idols“⁷⁷ zurückführt? Oder aber ist es wirklich so klar, dass das Problem der Kunst „spezifisch“ ist?

Ganz im Gegenteil: Das gewundene und dichte Fortschreiten des Textes, die Notwendigkeit dieses Umwegs, der Ton, in dem der „einmalig[e] und unerbittlich[e] [Augenblick]“⁷⁸ geschildert wird, gefolgt von einem literarischen Verweis auf Poe (nach anderen Verweisen, die eine einzigartige Anziehungskraft der Literatur belegen), all das lädt dazu ein, im Gegenteil zu verstehen, dass die „Problematik der Kunst“⁷⁹ sich mehr oder weniger insgeheim von beträchtlicher Tragweite erweist – und dass es nur an dieser Tragweite liegt, dass wir daraufhin schließen können, dass der Charakter des beschränkten Idols nur zu der „Kunst [gehört], die abgehoben bleibt von einer Kritik“, das heißt zur Kunst ohne „philosophische Auslegung.“⁸⁰

In Wirklichkeit hat Levinas in diesem Text gezeigt, dass die Fertigkeit der Kunst, die ins „Diesseits“ überschreitet, eng mit der Fertigkeit des Denkens verbunden ist, die ins „Jenseits“ überschreitet, dass sie die sinnliche Seite des Intelligiblen ist und dass sie das Werk der Sinnlichkeit vollendet, welches den rhythmischen Stoß erhält, dessen entscheidender Schlag – einzigartige Grabmusik – im Augenblick des Sterbens ausgeführt wird, das heißt, um alles zusammenzufassen, in der Möglichkeit, dass das Nichts andauert. Aber diese Möglichkeit ist genau die der Sinnlichkeit und die Sinnlichkeit, die vom Rhythmus affiziert ist, in der „[d]as Subjekt [...] außerhalb von ihm [selbst]“ ist, wurde durch diese Nominalphrase beschrieben: „ein Außen des Innersten.“⁸¹

Wenn die Kunst das Außen des Innersten ist, ist sie dann nicht bereits von selbst der „Beziehung zum Anderen“ zugewandt, zu der die philosophische Auslegung sie mitreißen soll – ihr Mitreißen weiter mitreißen? Gewiss bildet dieses Außen auch den Schatten des Innersten. Aber ist der Schatten, das heißt die Ähnlichkeit, nicht das, worin oder als das das Sein entweicht, gemäß der Formulierung: „Das Sein ist nicht nur es selbst, es ist immer dabei, sich selbst zu entweichen.“⁸² Dieses Entweichen hat zwei Formen und zwei Richtungen, wird uns der Text gesagt haben, nämlich die der Offenbarung in der Wahrheit und die der Ähnlichkeit im Bild. Aber es

76 Ebd., S. 80.

77 Ebd., S. 81.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 80.

80 Ebd., S. 83.

81 Ebd., S. 70.

82 Ebd., S. 73.

sind durchaus zwei Arten ein und desselben Entweichens. Das Diesseits und das Jenseits sind zwei Arten, zwei Erscheinungen derselben Transzendenz. Tatsächlich ist es diese Transzendenz oder dieses Entweichen selbst, das nur entweicht, indem es sich so aufteilt, indem es den Schatten seines Überschwangs wirft.

Auch wenn Levinas über dieses „gespenstische Wesen“⁸³ schreibt, dass es „in keinster Weise mit dem Wesen zu identifizieren ist, wie es sich in der Wahrheit offenbart“⁸⁴, hat er nicht aufgehört zu zeigen, dass diese Nicht-Identität innerhalb einer Nähe, um nicht zu sagen einer Mitzugehörigkeit auftritt, von der man schließlich wagen muss zu sagen, dass sie ihren Ursprung gänzlich in dem hat, was er hier „Seinsgeschehen“⁸⁵ und sogar „triumphale[s] Werk[...], zu sein“⁸⁶ nennt.

Aus dem Französischen übersetzt von Jonas Hock.

83 Ebd., S. 75.

84 Ebd.

85 Ebd., S. 76.

86 Ebd., S. 75.

QUELLENVERZEICHNIS

- Levinas, Emmanuel: »La réalité et son ombre«, in: *Les Temps Modernes* 4 (38), 1948, S. 771–789.
- »La signification et le sens«, in: ders.: *Humanisme de l'autre homme*, Saint Clément de rivièrre 1972, S. 15–70.
 - »La réalité et son ombre«, in: ders.: *Les imprévus de l'histoire*, Paris 1994, S. 107–127.
 - »Vom Einen zum Anderen«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München ³1999, S. 250–251.
 - »Die Bedeutung und der Sinn«, in: ders.: *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 9–60.
 - »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: ders.: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München 2006, S. 105–124.
 - »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–86.
 - »Die Spur des Anderen«, in: ders.: *Die Spur des Anderen*, Freiburg, München ⁶2012, S. 209–235.
- Ponzio, Augusto: *Sujet et altérité sur Emmanuel Levinas*, Paris 1996.

KATASTROPHE, MEDIUM UND KREATIVITÄT

Michael Mayer

Kritik der Zerstörung: Benjamin, Levinas und die kapitalistische Ökonomie

„Der Vernichtung durch das Urteil sekundiert die Vernichtung durch die Hand.“

Friedrich Nietzsche

1. DIE ZERSTÖRUNG DER SCHÖPFERISCHEN ZERSTÖRUNG

Manchmal entfalten einzelne Sätze, wenn man sie willkürlich aus dem Zusammenhang reißt oder, was womöglich öfter der Fall ist, wenn sie sich unwillkürlich aus ihm ablösen, eine eigentümliche Kraft und Intensität. Es ist, als wischten sie die Schliere aus dem Auge, die, lange unbemerkt, die Sicht trübte und die Einsicht in gewisse Zusammenhänge, die man eigentlich längst hätte haben können oder vielleicht auch müssen, aber einem – aus Gewohnheit, Desinteresse oder aus Gründen, die über zufällige Befindlichkeiten wohl hinausgehen – versagt blieb. Man ist dann wie vor den Kopf gestoßen. In einem Interview mit der US-amerikanischen Künstlerin Carolee Schneemann traf ich auf solch einen Satz, der mich aufwühlte und auch etwas verstörte. Ein Satz, dessen Kontext (ein Gespräch über Schneemanns Kunst und, an dieser Stelle, über die Rolle des Humors in ihr) zunächst nichts von seiner ihm innewohnenden Sprengkraft verriet: „Ich wohne der systematischen Zerstörung der schöpferischen Zivilisation bei.“¹

Ich denke mittlerweile, dass die Bemerkung Schneemanns, die sie in einem ihrer letzten Interviews machte, mich vor allem deshalb aufhorchen ließ, weil der „schöpferischen Zivilisation“, von der die Rede ist, destruktive Energien ja nicht fremd sind. Was für die Zivilisation der modernen Techno-Ökonomie in besonderer Weise zu gelten scheint: wird sie doch durch eine Kompilation von Rechtfertigungsdiskursen umhegt, die erklärtermaßen darauf abzielen, ihre Destruktivität in einen übergreifenden Sinnzusammenhang einzubetten und als integrales Moment eines schöpferischen Gesamtprozesses zu lizenzieren. Im Begriff der „schöpferischen Zerstörung“ sollte das seinen konzentrierten Ausdruck finden.

¹ »Die Geschichte wird zurückgedreht«, Gespräch mit Carolee Schneemann, FAZ, 31.5.2017.

Mit dem Namen des österreichischen Ökonomen Josef Schumpeter eng verbunden,² der damit die von ihm früh vermerkte krisenhafte Dynamik kapitalistischer Ökonomie zu beschreiben versuchte,³ avancierte der Begriff rasch zum *Keyword* einer Nationalökonomie, die in ihm nicht nur eine zureichende Beschreibung ihrer Funktionalität erkannt zu haben, sondern mit ihm auch eine immanente Normativität assoziieren zu können glaubte. Wie in einem Vexierbild sollten sich darin die Umrisse einer *Moral des liberalen Marktes* abzeichnen, dessen Prämisse knappheitsbasierter und allein durch das Eigeninteresse der wirtschaftlichen Akteure befeuerter Konkurrenz zwar eine Art Wirtschaftskrieg aller gegen alle entfesselt, der jedoch allen und *in the long run* selbst den ‚Kollateralopfern‘ ökonomischer Verwerfungen – so jedenfalls die Annahme – zum Wohl ausschließe. Was zugrunde geht, *soll* nicht nur zugrunde gehen, sondern *muss* zugrunde gerichtet werden. Sich auf Marx berufend,⁴ konstatierte Schumpeter, dass in einem Akt permanenter Revolution⁵ die Zerstörung überkommener Strukturen nicht nur exekutiert, sondern legitimiert werde durch die dadurch erst mögliche Entwicklung innovativer Produkte, Produktlinien und Produktionsketten – mithin durch die Akkumulation gesellschaftlichen Reichtums. Schumpeters „schöpferische Zerstörung“, die unschwer noch unter dem *Alias* einer im Kontext der heutigen *IT-Economy* populären *disruptive Innovation* wiedererkannt werden kann,⁶ ist somit ein unverzichtbares und bis dato stabiles Merkmal nicht nur der Selbstbeschreibung, sondern der Selbstrechtfertigung einer kapitalistischen Ökonomie, deren Destruktivität, die in Abrede zu stellen gewiss töricht wäre, den Wohlstand der Nationen, der Kontinente und endlich des ganzen Planeten befördere.

Womit die Vokabel erkennbar an Adam Smiths berühmter Metapher der „unsichtbaren Hand“ anschließt, der rund einhundertfünfzig Jahre zuvor wohl nicht zufällig eine ähnlich blendende Karriere beschieden war. Von Smith eher beiläufig eingeführt und an nur wenigen Passagen seines Werks auffällig,⁷ entwickelte sie sich rasch zum universell gültigen Leitbild

2 Vgl. Josef Schumpeter: *Capitalism, Socialism and Democracy* [1943], London, New York 2003, hier: „The Process of Creative Destruction“, S. 81–86.

3 Vgl. Josef Schumpeter: *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung* [1912], Berlin 2006.

4 Schumpeter: *Capitalism, Socialism and Democracy*, a.a.O, hier: „The Marxian Doctrine“, S. 1–58.

5 Ebd., S. 31 f.

6 Vgl. Clayton M. Christensen: *The Innovator's Dilemma. When New Technologies Cause Great Firms to Fail*, Boston 1997. Michael Jaekel: *Disruption durch digitale Plattform-Ökonomie. Eine kompakte Einführung*, Wiesbaden 2020. Nick Srnicek: *Plattform-Kapitalismus*, Hamburg 2018, hier: „III. Große Plattform-Kriege“, S. 94–127.

7 Am deutlichsten noch an einer prominenten Stelle seiner „Theorie der ethischen Gefühle“, wo Smith am Beispiel eines „proud and unfeeling landlord“ die für die armen Landarbeiter positiven Effekte seines selbstsüchtigen Tuns erörtert: Adam Smith: *The Theory of Moral Sentiments* [1759], Oxford 1976, S. 184f. Dazu: Michel Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik* [1978–79], Frankfurt a.M. 2004, hier: »Vorlesung 11«, S. 367–398, bes. S. 381–384. Joseph Vogl: *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich 2010/11, S. 39–44 u.a. Zur Metapherengeschichte der „unsichtbaren Hand“ auch:

eines an sich chaotischen, aber selbstläufig auf Ausgleich und Prosperität tendierenden Prozesses mikroökonomischer Aktivitäten. Zwar waren weder Smith noch gar Schumpeter tumbe Apologeten der kapitalistischen Ordnungen ihrer Zeit, doch lieferten sie nicht allein thematisch wichtige Bausteine ihrer theoretischen Erkenntnis, sondern operativ hochwirksame Lemmata ihres moralischen Unterbaus, ohne den sie sich kaum derart erfolg- und folgenreich in der westlichen Hemisphäre und schließlich global hätten durchsetzen können. Sie sind weniger als Ideologeme gesellschaftlich notwendigen Scheins zur Verschleierung von Herrschafts-, Klassen- und Ausbeutungsverhältnissen zu lesen denn als Variablen eines Dispositivs der Zu-, Ab- und Ausrichtung von Denken, Wahrnehmen und Fühlen, des menschlichen Selbst-, Sozial- und Weltverhältnisses überhaupt. Dass Smith Moralphilosoph war und sich immer als solcher verstand, ist diesbezüglich keine biographische Marginalie, sondern Hinweis auf einen latenten, bis in die Gegenwart hinein virulenten Subtext ökonomischen Wissens, der das erstaunliche Beharrungsvermögen gegen sein praktisches Misslingen plausibilisieren kann.⁸

Mit einem gewissen Recht ließe sich also sagen, dass die von Adam Smiths begründete Nationalökonomie sich von ihrer moralphilosophischen Provenienz nie wirklich emanzipiert hat – trotz oder auch wegen ihrer zunehmenden Mathematisierung, die mit dem *Monetarismus* der *Chicago School of Economics* in der zweiten Hälfte des 20. und dem Aufkommen eines genuin *Digitalen Kapitalismus*⁹ zu Beginn des 21. Jahrhunderts nahezu abgeschlossen scheint. Sie hat sie vergessen gemacht. Doch ist die autosuggestive Durchschlagskraft ihrer zentralen Tropen, Bilder und Figuren wie die heftige Abwehr, die deren Infragestellung oft auslösen, ohne eine Freilegung dieser moralphilosophischen Latenz nur schwer zu erklären (die ja ihrerseits, wie sich noch zeigen soll, als Manifestation einer noch tiefer gelegenen theologischen Latenz gelesen werden kann). Spiegeln besagte Tropen doch die Legitimationsmatrix, gleichsam das chronisch *gute Gewissen* kapitalistischer Ökonomie, das deren Theorie und Praxis stets begleiten können muss. Sie sind keine leerlaufenden Klischees, wie zuweilen insinuiert,¹⁰ sondern Index einer wissenschaftlichen

Harun Maye: »Die unsichtbare Hand – Zur Geschichte einer populären Metapher«, in: Hannelore Bublitz (Hg.): *Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik- und Diskursgeschichte*, München 2013, S. 21–40.

8 Wozu z.B. die Reaktionen auf die Finanzmarktkrise 2007/8 hinreichend Anschauungsmaterial liefern: vgl. Joseph Vogl: *Das seltsame Überleben der Theodizée in der Ökonomie*, Vortrag im Rahmen der Mosse-Lectures an der HU Berlin, 7.7.2016: https://www.mosse-lectures.de/wpms_programme/zukunftswissen/ (letzter Zugriff 16.12.2021).

9 Zu dieser Bestimmung: vgl. Dan Schiller: *Digital Capitalism. Networking the Global Market System*, Cambridge 2000. Dan Schiller: *Digital Depression. Information Technology and Economic Crises*, Illinois 2014. Philipp Staab: *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*, Berlin 2019.

10 Auch die lesenswerte Studie „Der Code des Kapitals“ von Katharina Pistor vermag nicht zu plausibilisieren, warum die demokratischen Staaten des Westens überhaupt ein weltweit durchsetzungsfähiges „Imperium des Rechts“ (27) etabliert haben, das

Disziplin, die sich nicht nur argumentativ autorisiert. Unter der Oberfläche eines fallibilistisch gesicherten, nach dem Muster mathematischer Exaktheit validierten Wissens ökonomischer Praktiken schimmert das Palimpsest einer Rechtfertigungslehre durch, die dieses Wissen gegen Kritik, die Konsequenzen seines Scheiterns und *last, but not least* gegen die Einsicht in einen Problemzusammenhang immunisiert, den schon Marx als Frage nach dem Naturverhältnis des modernen Menschen aufwarf¹¹ und die er an einer berühmten Stelle im Ersten Band des *Kapital* einmal so formulierte:

Die kapitalistische Produktion entwickelt daher nur die Technik und Kombination des gesellschaftlichen Produktionsprozesses, indem sie zugleich die Springquellen alles Reichtums untergräbt: die Erde und den Arbeiter.¹²

Wobei sich der Verdacht zu erhärten begonnen hat, dass nicht nur die kapitalistische als „totale Produktion“,¹³ sondern vor allem die kapitalistische Reproduktion der Kapitalformen, das Geldkapital, die Kredibilisierung der Geldschöpfung und die ökonomische, mediale und endlich digitale Dematerialisierung des Geldes,¹⁴ das *Kapital als Medium*, die Erde ruinieren

ihrem Souveränitätsanspruch wie dem Interesse an regulären, regelmäßigen und berechenbaren Steuereinnahmen zuwiderläuft, indem sie das globale Kapital gegenüber nationalstaatlichen und staatsbürgerlichen Rechtsansprüchen privilegieren, mithin effektiv *durch* das Recht *vor* dem Recht schützen, mithin deregulieren. Der sogenannte „regulatorische Kapitalismus“ der Gegenwart ist Effekt dieser Deregulierung, nicht sein Antonym; die sogenannte „anarchistische Wende des zeitgenössischen Kapitalismus“ ist eminent regelkonform, mithin rechtlich kodiert im Sinne Pistor. Doch vermag auch sie den „gewaltigen kognitiven Einfluss, den das Kapital über die Politik“ (44) habe, allenfalls zu konstatieren, aber nicht aufzuklären, was eigentlich „kognitiv“ hier bedeuten soll. Zu vermuten steht indes, dass der die globalen Kapitalströme absichernde Legalismus, dessen komplexe Mechanismen Pistor detailliert herausarbeitet, *a fortiori* durch die von Smith initiierte Legende einer durch die kompetitiven Aktivitäten ‚freier Marktteilnehmer‘ bedingten Mehrung des *Wohlstands aller* legitimiert wurde und damit politisch überhaupt erst legalisiert werden konnte: Vgl. Katharina Pistor: *Der Code des Kapitals. Wie das Recht Reichtum und Ungleichheit schafft*, Berlin 2020. Zum „regulatorischen Kapitalismus“: John Braithwaite: *Regulatory Capitalism. How It Works, Ideas for Making It Work Better*, Cheltenham 2008. Dazu: Joseph Vogl: *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*, München 2021, S. 22–33 u.a. Zur „anarchistischen Wende des Kapitalismus“: vgl. Catherine Malabou: »Kryptowährungen oder die anarchistische Wende des zeitgenössischen Kapitalismus«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 10 (2), 2019, S. 97–108. Online unter: <https://meiner.de/kryptowahrungen-oder-die-anarchistische-wende-des-zeitgenossischen-kapitalismus.html?previd=14791> (letzter Zugriff 15.01.2022).

11 Vgl. Judith Butler: *Marx ökologisch. Pariser Marxlektüren*, Wien 2021.

12 Karl Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Bd. 1: Der Produktionsprozess des Kapitals* [1867], Marx-Engels Werke (MEW) Bd. 23, Berlin 1962, S. 540.

13 Vgl. Gérard Granel: »Die totale Produktion« [1992], in: ders.: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*, Wien, Berlin 2020, S. 259–267. Erich Hörl, »Die Problematik Granelss«, ebd., S. 7–37, hier: S. 25–33.

14 Vgl. Michael Mayer, »Die Geldform als Botschaft (Kapital als Medium III)«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 6, 2020: *Digital / Rational*, Berlin, Boston 2020, S. 163–194.

und den Arbeiter; und (sollen wir es wagen zu sagen: vorab?) den Menschen und die Welt, das *und* ihrer Zusammengehörigkeit, ihrer *Enteignis* als Inappropriabilität¹⁵ des Mit-Seins überhaupt: des Einen mit dem Anderen, mit den belebten und unbelebten Dingen, mit den Lebenden und den Toten.¹⁶ Als ginge der materiellen, der physischen eine metaphysische oder immaterielle Zerstörung voraus und bedingte sie; als sei in der Tat „das Entsetzliche schon geschehen“,¹⁷ dessen Naherwartung *beispielsweise* in Form eines weltweiten Zusammenbruchs der vitalen Grundlagen des Lebens man mit klammern Entsetzen quittiert.

Genau davon spricht mir der Satz Carolee Schneemanns. Ihr Wort von der „systematischen Zerstörung der schöpferischen Zivilisation“ adressiert *zum einen* eine Form der Zerstörung, die nicht mehr schöpferisch ist und sein kann, weil sie dem Schöpferischen selbst gilt, dem menschlichen Schöpfungsakt und zuletzt der Schöpfung selbst, der Welt, der Erde, die den Schöpfungen des Menschen immer schon vorausgehen und sie allererst ermöglichen. Mit einem Schlag wird damit die Möglichkeit einer *totalen Negation* denkbar, die nicht mehr als bestimmte Negation zum integralen Moment einer übergreifenden Sinnkonstruktion taugt, sondern sie unterläuft und deren Nachtseite illuminiert. Indem Schneemann den Begriff der „schöpferischen Zerstörung“ *en passant* in seine Bestandteile zerlegt und semantisch neu besetzt, wird deren Funktion als ‚Deckbegriff‘ einer Destruktivität erkennbar, die – als Autodestruktion der kapitalistischen Ökonomie, als Koinzidenz von Produktion und Zerstörung¹⁸ – sich gegen die ökonomischen und anökonomischen Voraussetzungen des modernen Liberalismus zu richten begonnen hat. Der durchschlagende Erfolg der herrschenden Leitbilder im Diskurs der Nationalökonomie und daran angrenzender Disziplinen ist somit dem Umstand geschuldet, dass sie erlauben, *systematisch* etwas *nicht* zu denken: eine *unbedingte Destruktivität*, die nur als *bedingte* innerhalb des ökonomischen Dispositivs einer prästabilisierten Rationalität der Märkte, der Marktgesellschaft und schließlich der Weltmarktgesellschaft wird auftreten können.

Womit *zum anderen* Schneemanns „schöpferische Zivilisation“ in Spannung zur Zivilisation einer Techno-Ökonomie tritt, deren Innovationen gewiss zu beeindrucken wissen und die dem Neuen, das dem intellektuellen, ästhetischen, künstlerischen Schöpfungsakt entspringt,

15 Vgl. Giorgio Agamben: »L'inappropriabile«, in: ders.: *Creazione e anarchia. L'opere nell'età della religione capitalista*, Vicenza 2017, S. 53–89. Giorgio Agamben: *Der Gebrauch der Körper* [2014], Frankfurt a.M. 2020, hier: Kpt. I.8: »Das Unbesitzbare«, S. 148–171.

16 Vgl. Michael Mayer: *Melancholie und Medium. Das schwache Subjekt, die Toten und die ununterbrochene Trauerarbeit*, Wien 2019, hier: »Einleitung. Die Enteignis der Toten«, S. 11–13 u.a.

17 Martin Heidegger, »Das Ding« [1949], in: ders. *Gesamtausgabe* (GA) Bd. 79, Frankfurt a.M. 1994, S. 1–23, hier: S. 4.

18 Vgl. Maurizio Lazzaroto: *Die Fabrik des verschuldeten Menschen. Ein Essay über das neoliberale Leben*, Berlin 2012, S. 75–82.

schon formal zu gleichen scheinen. Doch kommen sie mit ihm nie ganz zur Deckung. Das ist die These. Und wir werden zu fragen haben, was eine *schöpferische Zivilisation* sein könnte, die der Sucht und dem Sog der Selbsterstörung einer Zivilisation der schöpferischen Zerstörung,¹⁹ des Schöpferischen, endlich der Schöpfung als solcher nicht länger ausgeliefert wäre; genauer: was ein *Schöpfungsakt*, beispielsweise: was eine *künstlerische Kreativität*, die neuerdings *künstlich* imitiert werden könne, so dass die Produkte der *Artificial Creativity*²⁰ künstlerischen Rang, in den Galerien und Museen ihren Platz und an den Kunstmärkten ihren Preis zu beanspruchen beginnen. Und doch will es scheinen, dass Rauschen und Struktur, Anomie und Axiomatik, Sinn und Sinnlosigkeit einer *Artistic Creativity* in ein eigenartig unklares Verhältnis zueinander treten, das durch keinen Finalismus mehr sortiert, durch keine Rangordnung hierarchisiert und durch keinen Positivismus eines als geistiges oder materielles Eigentum kodifizierten Objekts, Produkts oder Fabrikats, sprich: der Ware, zweckgerichtet werden kann; eine *Artistic Creativity*, bei der destruktive und konstruktive Impulse schließlich ununterscheidbar werden und in der Schwebe bleiben: bis zu dem Punkt, wo die schöpferische Geste stockt und stottert – und schafft, indem sie zerstört und zerstört, indem sie schafft; und wo das Werk, das ihr entspringt, als Werk destituiert²¹ oder entwerkt,²² als Werk oder Arbeit *entwirklicht* wird und sich nur in der Schwundspur seiner *Entwirklichung* zeigen kann; und wo seine Rezeption noch ihre Bedingungsmöglichkeit angreift, das Subjekt selbst, das sich verzehrt in all seinem Genuss – wie eine Flamme.

2. KALEIDOSKOPIE

Manchmal aber können Sätze, indem sie Ihres Kontextes verlustig gehen, auch ihre Kraft verlieren. Sie werden dann schal und matt und verkommen

19 Vgl. Klaus Heinrich: »Sucht und Sog« [1993], in: ders.: *Anfangen mit Freud. Reden und kleine Schriften 1*, Freiburg i.Br., Wien 2020, S. 39–67. Klaus Heinrich: *Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen* [1964], Freiburg i.Br. 2020, S. 43–46, 89–91, 136–149.

20 Zur Differenz künstlicher und künstlerischen Kreativität auch: Dieter Mersch: »Kreativität und künstliche Intelligenz. Einige Bemerkungen zu einer Kritik algorithmischer Rationalität«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 21 (2), 2019, S. 65–74. Ders.: »(Un)creative Artificial Intelligence. Zur Kritik ‚künstlicher Kunst‘: https://www.academia.edu/42871759/Un_creative_Artificial_Intelligence_Zur_Kritik_k%C3%BCnstlicher_Kunst (letzter Zugriff 16.12.2021).

21 Vgl. Agamben: *Der Gebrauch der Körper*, a.a.O. hier: »Epilog: Zur Theorie der destituierenden Kraft«, S. 437–463, bes. S. 456.

22 Zum Begriff der Entwerkung im Allgemeinen: vgl. Maurice Blanchot: *Der literarische Raum*, Zürich 2012, S. 31 ff. Ders.: »Das Athenäum« [1969], in: *Romantik. Literatur und Philosophie*, Frankfurt a.M. 1987, S. 107–120. Jean-Luc Nancy: »Die entwerkte Gemeinschaft« [1983], in: ders.: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988, S. 9–92. Zur Entwerkung der Kunst im Besonderen: Dieter Mersch: »Dés-œuvrement. ‚Entwerkung‘ von Kunst«, in: Jörn Peter Hiekel, David Roesner (Hg.): *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorie, Analysen, Positionen*, Bielefeld 2018, S. 47–70.

zur Floskel. Ein solcher Satz findet sich in einer *Zentralpark* getitelten Aphorismensammlung Walter Benjamins, die als dritter Teil seinen umfangreichen Essay zu Charles Baudelaire abschließt: „Dass es ‚so weiter‘ geht, *ist* die Katastrophe.“²³ Ich möchte auf das Rezeptionsschicksal dieser bis zur Bedeutungslosigkeit wiedergekäuten Formel hier nicht weiter eingehen, sondern fragen, was es eigentlich mit dem ‚so weiter‘ auf sich hat, das Benjamin eigens apostrophiert und damit das orthographisch mögliche „weitergehen“ in ein „weiter gehen“ verwandelt, um damit die Aufmerksamkeit auf das Wörtchen „so“ zu richten: was also geht *so* weiter?

Tatsächlich fällt der prominente Satz im Zusammenhang seiner Überlegungen zum Fortschritt, der wortwörtlich schon im „weiter gehen“ an klingt und dessen Kritik Benjamin u.a. im *Zentralpark* und in seinem Fragment gebliebenen *Passagen-Werk*²⁴ ausformuliert hat. Der Aphorismus lautet als Ganzes:

Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es „so weiter“ geht, *ist* die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils Gegebene. So Strindberg – in „Nach Damaskus“? –: die Hölle ist nichts, was uns bevorstünde – sondern dieses Leben hier.²⁵

Allein die Verklammerung der Begriffe Fortschritt und Katastrophe ist ein verstörender Gedanke. Tatsächlich fokussiert Benjamin durch die Kursivierung des „*ist*“ den Blick auf einen Modus von Präsenz, bei der sich die routinierte Normalität mit einer Abnormität mengt, die sie nicht demontiert, sondern mit ihr zur Deckung kommt. Doch bleibt bei alledem unklar, was das „jeweils Gegebene“ ist, damit es mit „der Katastrophe“ überhaupt in eins fallen kann. Tatsächlich aber entwickelt Benjamin nur wenige Seiten zuvor ein Sprachbild, das die angezeigte Frage in ein anderes Licht rücken könnte. Er schreibt:

Der Geschichtsverlauf, wie er sich unter dem Begriffe der Katastrophe darstellt, kann den Denkenden eigentlich nicht mehr in Anspruch nehmen als das Kaleidoskop in der Kinderhand, dem bei jeder Drehung alles Geordnete zu neuer Ordnung zusammenstürzt. Das Bild hat sein gründliches, gutes Recht. Die Begriffe der Herrschenden sind allemal

23 Walter Benjamin: »Zentralpark«, in: ders.: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* [1937], in: ders.: *Gesammelte Schriften* (GS), Bd. I.2, Frankfurt a.M. 1991, S. 655–690, hier: S. 683.

24 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk, Konvolut N: Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts*, GS V, Frankfurt a.M. 1991, S. 570–611. Der angezeigte Passus findet sich hier textgleich auf S. 592.

25 Benjamin: »Zentralpark«, a.a.O., S. 683.

die Spiegel gewesen, dank deren das Bild einer »Ordnung« zustande kam.
– Das Kaleidoskop muß zerschlagen werden.²⁶

Das Gleichnis ist auf eine verwirrende Weise unfertig und zugleich vollendet. Es ist unfertig, weil es die Frage aufwirft, was sich zeigt, nachdem das Kaleidoskop zerschlagen wurde; und es ist vollendet, weil es den Nukleus von Benjamins Kritik des Fortschritts freilegt. Er nämlich zeichnet sich allenfalls vordergründig durch das ‚weiter gehende‘ Wachstum materieller und immaterieller Güter, die kontinuierliche Mehrung positiven Wissens oder die unendliche Akkumulation ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapitals aus. Wesentlich ist die mit dem „so“ stillschweigend gesetzte und einem allemal opaken Entstehungszusammenhang geschuldete Idee einer aus Chaos unwillkürlich entspringenden Ordnung, deren Dynamisierung und Akzeleration sie deshalb *per definitionem* nicht chaotisieren kann, weil sie *per definitionem* aus dem Chaos hervorgeht und nur durch und im Durchgang durch das Chaos ist. Es ist gleichsam ihr Material, ihr Mittel, ihr Stoff. Was Benjamins Bild des Kaleidoskops in bewunderungswürdiger Klarheit vor Augen führt. Dass „bei jeder Drehung alles Geordnete zu neuer Ordnung zusammenstürzt,“ ist nicht nur eine geschliffene schöne Formulierung, deren Effekt sich der kontraintuitiven Kombination von „zusammenstürzen“ und „Ordnung“ verdankt. Vor allem ist sie die zur baren Kenntlichkeit gestauchte Formel für das, was man *post Christum natum* „Geschichte“ zu nennen begonnen hat, bei der die Kontingenzen der *res gestae* mit der Erwartung eines im Ganzen sinnvoll geordneten Geschehens vermittelt und noch die ‚Zeichen triumphalen Unheils‘, die sie Lügen straf, zu Chiffren eines finalen *Heilsgeschehens* umgeschrieben werden können.

Die *Ökonomie der Moderne* ist ihr Ableger, der sie in das Axiom eines deterministischen Gleichgewichtsmodells volkswirtschaftlicher Praktiken umrechnet,²⁷ das nach dem Muster von Angebot und Nachfrage, sprich: negativer Rückkopplung jedwede Unwucht im System durch entsprechende Preissignale abbilden und dergestalt ausbalancieren können soll. Seit Adam Smiths Tagen ist sie damit aber nicht nur an dem bei den Physiokraten des 18. Jahrhunderts aufkommenden Paradigma des Blutkreislaufs als universelles Bewegungsgesetz der belebten oder der Newton’schen Himmelsmechanik als universelles Bewegungsgesetz der unbelebten Natur ausgerichtet. Sie trägt darüber hinaus unverkennbar Züge eines apokalyptischen Rezidivs,²⁸ dem erst im Durchgang durch Chaos und Unheil

26 Ebd., S. 660.

27 Vgl. Vogl: *Das Gespenst des Kapitals*, a.a.O., S. 115f. Georg Vobruba: *Kein Gleichgewicht. Die Ökonomie in der Krise*, Basel 2012, S. 13–35.

28 Vgl. Ivan Illich: *In den Flüssen nördlich der Zukunft. Letzte Gespräche über Religion und Gesellschaft mit David Cayley*, München 2006, S. 201–211; u.a. dazu: Giorgio Agamben: *Il capitalismo come religione*, in: ders.: *Creazione e anarchia*, a.a.O., S. 113–132, hier: S. 127f.

die Offenbarung des Heils als Endzweck und *Fines Historiae* winkt. Die *Oikodizee* als „Hoffnungsstruktur“²⁹ einer kapitalistischen Ökonomie als der besten aller Wirtschaftswelten, deren kompetitives Chaos sich spontan zur allgemeinen Wohlstand mehrenden Ordnung füge, fußt also nicht nur auf der Moralphilosophie, Physiologie und Kosmologie des 18. Jahrhunderts,³⁰ sondern auch auf der Tiefenschicht einer *politischen Theologie*, die sich in jenem hochdramatischen Ereignisraum zwischen dem zweiten und fünften Jahrhundert n. Chr. ausbildete und nicht nur Mittelalter und Neuzeit, sondern unterschwellig noch die Techno-Ökonomie der Gegenwart bedingt. Nicht metaphorisch, nicht als ein seines theologischen Gehalts entkerntes Säkularisat, sondern *ihrem Wesen nach* ist die Ökonomie der Moderne *Heilsökonomie*, die das Heil des modernen Menschen als *machbar* erkennt und schließlich mit ihrer *Machenschaft*³¹ selbst kurzschließt; mit dem, was Agamben die „globale Herrschaft des Operativitätsparadigmas“³² nennen wird. Weshalb es keine überspannte Attitüde, sondern allemal konsequent war, dass der seit dem ‚Fall der Mauer‘ und mit Implementierung des *World Wide Web* in den 1990er Jahren sich abzeichnende planetare Triumph des Liberalismus von den Gebildeten unter seinen Verfechtern als *Ende der Geschichte* und Übergang in das *Posthistoire* immerwährender Prosperität gelesen werden konnte.³³ Im *Digitalen Kapitalismus* aber kommt das Narrativ zu sich. Sein Solutionismus³⁴ ist keinem neuen digitalkapitalistischen Geist³⁵ geschuldet, sondern Symptom einer soteriologischen Grundierung des kapitalistischen Geistes überhaupt, ohne die auch sein gegenwärtiger solutionistischer Enthusiasmus einigermmaßen rätselhaft bliebe.

3. GOTT, REGELKREIS UND BÜRGERKRIEG

So eint jenseits aller Paradigmenwechsel, Brüche und Polemiken innerhalb der Volkswirtschaftslehre die klassischen und neoklassischen, die

29 Vogl: *Das Gespenst des Kapitals*, a.a.O., S. 31.

30 Ebd., S. 174.

31 Zum Begriff der Machenschaft: Martin Heidegger: *Beiträge zur Philosophie. (Vom Ereignis)* [1936–38], GA, Bd. 65, Frankfurt a.M. 1989, vor allem: »II. Der Anklang«, S. 107–166.

32 Giorgio Agamben: *Höchste Armut. Ordensregeln und Lebensform*, Frankfurt a.M. 2016, S. 196.

33 Vgl. Francis Fukuyama: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*, München 1992.

Dazu: Thomas Jung: *Vom Ende der Geschichte. Rekonstruktionen zum Posthistoire in kritischer Absicht*, Münster 1989. Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a.M. 1995, hier: S. 95–125.

34 Vgl. Evgeny Morozov: *To Save Everything. Click here: The Folly of Technological Solutionism*, New York 2013. Joseph Vogl: *Kapital und Ressentiment*, a.a.O., S. 59, 70f, 101f.

35 Vgl. Oliver Nachtwey, Timo Seidl: »Die Ethik der Solution und der Geist des digitalen Kapitalismus«, *IFS Working Paper, Nr. 11, Institut für Sozialforschung*, Frankfurt a.M., Oktober 2017: <http://www.ifs.uni-frankfurt.de/wp-content/uploads/IfS-WP-11.pdf> (letzter Zugriff: 16.12.2021).

liberalen, neoliberalen und schließlich digitalkapitalistischen Diskurse die *Doxa*, dass jedwede Störung des Systems als Impuls seiner Restabilisierung verwertet und damit die im Ganzen harmonische Einrichtung der ökonomischen Angelegenheiten konfirmiert werden kann. Die etwa von dem Schumpeter-Schüler Hyman Minsky herausgearbeitete, dem eskalierenden Prinzip positiver Rückkopplung³⁶ geschuldete „Tendenz zur Explosion“ als immanente „Systemeigenschaft“ einer liberalen Ökonomie,³⁷ deren *Kredibilismus* als Geldschöpfung *ex nihilo*³⁸ die an den Finanzmärkten seit Anfang der 1970er Jahre vorherrschende „euphorische Praxis“³⁹ einer durchgängigen Durchschuldung von Staat, Gesellschaft und Individuum auf Dauer gestellt hat, wird zum *Anathema* ihrer Theoriebildung, die sich auch durch die Ereignisse von 2008 allenfalls kurzfristig aus dem Tritt bringen ließ. Sie bleibt dem Konstrukt eines *autopoietischen Ordnungszusammenhangs ex Chao* verpflichtet, das schon die spätantik-mittelalterliche Welt beschäftigte, die die Kontingenzen realgeschichtlicher Ereignisketten mit dem heilsgeschichtlichen *Eschaton*, schließlich die ‚Freiheit des Christenmenschen‘ mit der ‚göttlichen Vorsehung‘ zur Deckung zu bringen hatte und wohl seinerseits auf Figuren atavistischer Ursprungsmythen verweist. Zu seiner sprödesten, effektivsten und zugleich raffiniertesten Gestalt aber findet dieses Konstrukt in der Form des *Regelkreises* einer zirkulär geschlossenen Kausalität, die gegen Ende der Zweiten Weltkriege nicht nur die ballistische Steuerungstechnik revolutionieren sollte. Die neue, *Kybernetik* genannte Grundlagendisziplin, um die es nach diversen Rückschlägen stiller geworden war, feiert – angereichert durch Schaltalgebra, stochastische Informationstheorie, Halbleitertechnik und Elektrizität – unter dem Namen *Digitalität* unterdes Urstände. Zu den überragenden Leistungen der Gegenwart mag also zählen, dass es ihr gelungen zu sein scheint, den okzidentalen Tagtraum prästabilisierter Harmonie in ein Stück Technik zu verwandeln:

Ordo ab Chao, ‚Ordnung aus dem Chaos‘, bildet eines der ältesten Extrakte antiker Mystizismen, das die Freimaurer zu ihrem geheimen Wahlspruch erhoben haben. Mit der Parole *Order from Noise* kehrt er in der *Second Order Cybernetics* wieder, die auf diese Weise ihren Ordnungsanspruch ebenso bezeugt wie ihre esoterische Herkunft.⁴⁰

36 Vgl. Vogl: *Das Gespenst des Kapitals*, a.a.O., S. 157–167.

37 Hyman P. Minsky: »Finanzielle Instabilität: Die Ökonomie der Katastrophe« [1970], in: ders.: *Instabilität und Kapitalismus*, Zürich 2011, S. 67–137, hier: S. 137.

38 Vgl. Mayer: »Die Geldform als Botschaft (Kapital als Medium III)«, a.a.O., S. 170f. u.a.

39 Aaron Sahr: *Das Versprechen des Geldes. Eine Praxistheorie des Kredits*, Hamburg 2017, S. 333.

40 Dieter Mersch: *Ordo ab chao – Order from Noise*, Zürich 2013, S. 5.

Exoterisch aber bezeugt sie nach einer zweieinhalbtausendjährigen „Incubationszeit“⁴¹ die Radikalisierung des letzten der vier logischen Grundsätze der aristotelischen Logik, den *Satz vom Grund*, indem die lineare Sukzession von Ursache und Wirkung zirkulär geschlossen, rekursiv gekoppelt⁴² und genealogisch dehierarchisiert wurde. Doch vermochte erst die überaus riskante Verschränkung dieses *logischen* Erbes der griechischen Hochklassik mit dem *oikonomischen* des Frühchristentums jenen *Komplex* auszubilden, der *tiefentheologisch*⁴³ die Entwicklung der Ökonomie und Politik der bürgerlichen Gesellschaft, der nachbürgerlichen Weltmarktgesellschaft und schließlich der posthumanen Techno-Ökonomie der Gegenwart befeuern sollte. Seine Geburtsszene aber spielte sich im vorderasiatischen Raum im vierten Jahrhundert n. Chr. ab, wo sich mit den wegweisenden Konzilen von Nizäa (325 n. Chr.) und Konstantinopel (381 n. Chr.) den Kirchenvätern – namentlich den kappadokischen Bischöfen Gregor von Nazianz, Gregor von Nyssa und Basilius von Caesarea – eine Aufgabe stellte, die ihren innerkirchlichen Gegenspielern wie auch den heidnisch philosophischen und orthodox jüdischen Kritikern schlechterdings absurd anmutete. Tatsächlich musste, nachdem mit robustem Einsatz kaiserlicher Autorität die *Homousie*, die Wesensgleichheit zwischen Gott Vater und Sohn, die als nicäno-konstantinopolitanisches Glaubensbekenntnis zum Kernbestand christlicher Verkündigung erklärt werden wird, nichts Geringeres als die innergöttliche Einheit des Einen Gottes mit der Differenz der göttlichen Hypostasen⁴⁴ *und zugleich* die innerweltliche Menschwerdung Gottes als Selbstoffenbarung des Heils in der Geschichte mit dem Unheil in dieser Geschichte in Einklang gebracht werden.⁴⁵

41 Vgl. Heidegger: *Der Satz vom Grund* [1955/56], GA, Bd. 10, Frankfurt a.M. 1997, »Siebte Stunde«, S. 75–86, hier: S. 80 u.a.

42 Vgl. Mersch: *Ordo ab chaos – Order from Noise*, a.a.O., S. 8, 23–27, 33–42, 65–76 u.a.

43 Zum Begriff einer Tiefentheologie, die mit dem vorherrschenden Säkularisierungsschema zu brechen versucht: vgl. Mayer: »Die Enden der Welt. Konvergenzen zwischen Kapital, Technologie und Religion«, in: ders.: *Melancholie und Medium*, a.a.O., S. 115–127, hier: S. 119f.

44 Schon der *Terminus Technicus* der „Hypostase“, die latinisiert schließlich mit „Persona“ übersetzt wurde, mag den überragenden Einfluss der neuplatonischen *Henologie* bei der Ausbildung der christlichen Trinitätslehre anzeigen; mit der allerdings entscheidenden Modifikation, dass besagte Trinitätslehre die Subordination der göttlichen Hypostasen unter eine prähypostatische Gottheit als dem *hen*, dem Einen, schlichtweg kassiert. Weshalb die aufblühenden mystischen Bewegungen zumal des Hoch- und Spätmittelalters mit ihrem Leitmotiv der *unio mystica*, der Einswerdung mit dem Einen Gott, trinitätstheologisch (wie etwa im Inquisitionsverfahren gegen Meister Eckhart erkennbar) zu einem systematischen Problem werden konnten: Vgl. Werner Beierwaltes: »Trinität. Christliche Transformation des Bezugs von Identität und Differenz durch Marius Victorinus«, in: ders.: *Identität und Differenz*, Frankfurt a.M. 1980, S. 57–75, hier: S. 59 u.a. Ders. »Platons Metamorphosen in der Spätantike«, in: ders., *Fußnoten zu Plato*, Frankfurt a.M. 2011, S. 3–25, hier: S. 22–25. Ders.: *Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihre Wirkungsgeschichte*, Frankfurt a.M. 1985.

45 Vgl. Giorgio Agamben: *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung (Homo Sacer II.2)*, Berlin 2010, S. 52–68 u.a.

Hier, in den Einsiedeleien, den Scriptorien und Bibliotheken im Herrschaftsgebiet des *Imperium Romanum*, das sich auf das abendländische Initiationsdrama seiner Transformation zum *Imperium Romanum Christianum* (313 / 393 n. Chr.) wie auf das abendländische Initiationstrauma seiner Reichsteilung (395 n. Chr.) zubewegte, standen die Laboratorien für jenes in der Geschichte des Denkens einzigartige und für die Moderne schlechthin paradigmatische Experiment, eine *relationale Ontologie*⁴⁶ auszubilden, die entschieden den Horizont der griechischen Substanz-Ontologie (*hypokeimenon*) überschreiten musste, um ein göttliches Sein zu denken, das die Entzweiung der göttlichen Personen als Einzigkeit, Ein- und Einsheit Gottes zu lesen erlaubte; und diese relationale zugleich als genuin *mediale Ontologie* auszubilden, die ebenso entschieden den Horizont der griechischen Identitätslogik verlassen musste, um die innergöttliche Beziehung durch ein Drittes zu mediatisieren, das besagte Logik in Gestalt des *tertium datur* noch ausgeschlossen hatte.⁴⁷

Zum Lackmустest über das Gelingen oder Scheitern des gesamten Unternehmens nämlich geriet die Frage, wie das Verhältnis zwischen Gott Vater und dem aus ihm in der Zeit genealogisch hervorgegangenen, doch mit ihm wesensgleichen Menschensohn (Jesus) *und* wie das zwischen dem aus Gott in Ewigkeit entspringenden und doch mit ihm wesensgleichen Gottessohn (*Logos*) eingerichtet werden müsse, um einen Bruch oder Konflikt, die *Stasis*, den „Bürgerkrieg in Gott“ zu verhindern.⁴⁸ Das Rätsel, warum die Kirchenväter zur *a priori* irenischen Einrichtung ihres Verhältnisses eine dritte, biblisch kaum autorisierte Instanz einzuführen sich gezwungen sahen, scheint auch mit dem Verweis auf die notwendige Vermittlung der zeitlichen und überzeitlichen Natur des Sohnes schwer lösbar. Gewiss, die Debatten, die die kappadokischen Bischöfe und ihr Gefolge gegen die einen streng einstelligen Monotheismus vertretenden *Monarchianer* auf der einen und den Schöpfer- und Erlösergott faktisch aufspaltenden *Gnostikern* auf der anderen Seite auszufechten hatten, sind ungemein komplex, die diskursstrategischen Frontverläufe und

46 Vgl. Agamben: *Der Gebrauch der Körper*, a.a.O., hier: „II. Archäologie der Ontologie“ und „Intermezzo II“, S. 195–327, vor allem: S. 254–303.

47 Vgl. Klaus Heinrich: *tertium datur. Eine religionsphilosophische Einführung in die Logik* [1970], Frankfurt a.M. 21987, hier: S. 15–23 u.a. Dazu: Michael Mayer: »Medium Datur. Klaus Heinrichs Kritik der Identität als Initial einer religionsphilosophisch aufgeklärten Medienphilosophie«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 7, (2021): *Mediality/Theology/Religion*, Berlin, Boston 2021, S. 231–241.

48 Agamben: *Herrschaft und Herrlichkeit*, a.a.O., S. 27 f. Dazu: Giorgio Agamben: *Stasis. Der Bürgerkrieg als politisches Paradigma (Homo Sacer II.2)*, Frankfurt a.M. 2016. Bekanntlich hat Carl Schmitt, nicht zuletzt in einem mittlerweile legendären Streit mit dem Theologen Erik Peterson, den für seine Idee des Politischen konstitutiven Begriff des Feindes auf die Lehre der Trinität zurückgeführt, aus der ihm eine „wahre politisch-theologische Stasiologie“ entgegentrete: Carl Schmitt: *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie* [1969], Berlin 2017, S. 56 f. Zu dieser Diskussion, die wir hier leider nicht weiterverfolgen können: Vgl. Roberto Esposito: »Die Machenschaft«, in: ders.: *Zwei. Die Maschine der politischen Theologie und der Ort des Denkens*, Zürich 2018, S. 37–112, hier: S. 84–94.

Parteibildungen oft diffus. So mag Gregor von Nazianz' schöne Wendung vom „Sichhinneigen derer, die aus dem Einen sind, zu diesem Einen hin“ die kleinste gemeinsame Orthodoxie aller christlichen Konfessionen als einer „Identität *in* der Differenz“⁴⁹ zwar schlagend auf den Punkt bringen. Doch auch wenn es der Sinn christlicher *Oikonomia* ist, dass numerische Verschiedenheit hier essentielle Einheit impliziere *et vice versa*, will nicht einleuchten, dass und warum diese „Einheit“, wie Gregor einige Zeilen weiter schreibt, „von Anfang an' (1 Joh 1,1) in ihrer Bewegung auf die Zweiheit hin bei der Dreiheit stehengeblieben“ sei.⁵⁰ Mit dem „Sichhinneigen“ war es augenscheinlich nicht getan. Ihr Gefüge musste *gerichtet* werden, um den *Bellum Dei contra Deum* für alle Zeit und für alle Ewigkeit auszuschließen. Die zweistellige, latent durch die *Stasis* bedrohte, latent gnostische Beziehung zwischen Vater und Sohn (Mt 27,46) bedurfte eines Supplements, das die Binität in eine Trinität zu überführen erlaubte, die ihr Verhältnis prädiaktiv koordinierte. Seitdem firmiert unter dem Titel Trinität die *Oikonomia* des göttlichen Personals nicht nur als *mediales* Dispositiv ihrer autonomen, durch keine übergeordnete Instanz regulierten Organisation der Einheit des Verschiedenen der innergöttlichen Regierung, sondern als *mediales Dispositiv*, das deren Reliabilität garantiert. Und die *Trinität* des innergöttlichen Lebens wird lesbar als *Beziehung von Einem und einem Anderen durch einen Anderen, der anders ist als der Eine und der Andere*.

Wobei die dogmatische Rede der drei göttlichen Personen alsbald verdunkelt zu haben scheint, dass der Dritte im Bunde keine personale, sondern eine originär *mediale* Funktion innehat, deren medienphilosophisch informierte Betrachtung tiefgreifende Verwerfungen in der Analyse der gegenwärtigen techno-ökonomischen Situation zeitigen dürfte. Dass etwa, wie Roberto Esposito schreibt, die „dritte Person zugunsten einer ausschließenden Verbindung zwischen Vater und Sohn in den Hintergrund gedrängt“⁵¹ wurde, ist mitnichten Ausweis ihrer systematischen Marginalität, sondern ihrer medialen Funktion, die sie nur dann erfüllen kann, wenn sie *zwischen* Vater und Sohn, aber *als* Zwischen tatsächlich in den Hintergrund tritt. Ihre Dynamik erstarrt nur dann zu einem „kontrastiven Schema“,⁵² wenn man die Funktion des Mediums, das dieses Schema sprengt, verkennt. Die Unausdrücklichkeit des Mediums ist Konstituens seiner Medialität. Sie macht es uns ebenso unmöglich, von einer *Maschine*

49 Vgl. Beierwaltes: »Identität in der Differenz«, in: ders.: *Identität und Differenz*, a.a.O., S. 24–56, hier: S. 25, 44 u.a.

50 Gregor von Nazianz: »Dritte theologische Rede. Über den Sohn«, in: ders.: *Orationes Theologicae. Theologische Reden*, Freiburg, Basel, Wien 1996, S. 169–221, hier: S. 171–173. Vgl. auch Gregors heiklen Versuch, den Hl. Geist zu legitimieren: »Fünfte theologische Rede. Über den Heiligen Geist«, ebd., S. 274–339.

51 Esposito: »Einleitung«, in: ders.: *Zwei. Die Maschine der politischen Theologie und der Ort des Denkens*, a.a.O., S. 11.

52 Ebd.

der politischen Theologie zu sprechen, deren Untersuchung Esposito seine scharfsinnige Studie widmet, noch von einer durch das Strukturmerkmal der *Zwei* definierten Maschine. Das Dispositiv ist keine Maschine, die uns gefangen hält, sondern ein Medium, das uns umfängt; kein Apparat, der seine Elemente im Schema wechselseitiger Ausschließung einschließt und ihre Funktionalität koordiniert, sondern ein Milieu, das als *Drittes* jedes einzelne dieser Elemente umgibt und sie im Durchgang durch dieses Dritte, das zwischen sie tritt und verbindet, indem es trennt, und trennt, indem es verbindet, terminiert. Wir liegen nicht mehr in den Ketten feudalistischer Despotie, denken nicht mehr im Kerker der kantischen Kategorien, stecken nicht mehr im Gefängnis der Apparate, Zucht- und Disziplinaranstalten, arbeiten nicht mehr im Maschinenraum des industriellen, sozialen oder symbolischen Kapitals, sondern leben im und durch das Milieu und Medium des Kapitals als Geldkapital; des Kapitals als Dispositiv der *unfreien Assoziation der Menschen untereinander im Zeichen untilgbarer Schulden, unentschuldbarer Schuld*. Es geht nicht darum, aus alledem irgendwie ‚auszubrechen‘. Das sind wir doch längst ...

Aber worum geht es dann? Halten wir fürs erste fest, dass die *politische Ökonomie der Moderne* – wie sich das bereits bei Walter Benjamin⁵³ und, mit umgekehrtem Vorzeichen, bei Carl Schmitt⁵⁴ ankündigt, von Jacob Taubes⁵⁵ aufgegriffen und von anderen philosophisch-theologischen Grenzgängern seitdem weitergedacht wird – *zum einen* als genuin *theo-politische Ökonomie* erkennbar wird, d.h. als eine kapitalistische Ökonomie, die das theologische Erbe der *Oikonomia* nicht – wie im Säkularisierungsschema⁵⁶ unterstellt – verweltlicht und überwunden und sich von ihm emanzipiert hat. Es wurde *verdrängt*.⁵⁷ Und drängt seitdem unterm Inkognito heterogener Pseudonyme wie „Parasit“⁵⁸ und „Parodie“,⁵⁹ „Metamorphose“⁶⁰ oder „Perversion“⁶¹ der Frohen Botschaft von der

53 Vgl. Walter Benjamin: »Kapitalismus als Religion« [1921], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Frankfurt a.M. 1991, S. 100–104.

54 Vgl. Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, [1922], Berlin³1979.

55 Vgl. Jacob Taubes: *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung*, Berlin 1987. Jacob Taubes: *Die politische Theologie des Paulus. Vorträge, gehalten an der Forschungsstätte der evangelischen Studiengemeinschaft in Heidelberg, 23.–27.2.1987*, München 1993.

56 Vgl. William Rasch: »Schuld als Religion«, in: Dirk Baecker (Hg.): *Kapitalismus als Religion*, Berlin 2003, S. 249–265. Auch: Esposito: »Die Mächenschaft«, a.a.O., hier: S. 37–44, 78f. Elettra Stimilli: »Die ökonomische Macht: Die Gewalt eines ‚verschuldeten‘ Kultus«, in: Mauro Ponzi, Sarah Scheibenberger, Dario Gentili, Elettra Stimilli: *Der Kult des Kapitals. Kapitalismus und Religion bei Walter Benjamin*, Heidelberg 2017, S. 55–70.

57 Vgl. Klaus Heinrich: *Arbeiten mit Ödipus. Begriff der Verdrängung in der Religionswissenschaft* [1972]. Dahlemer Vorlesungen 3, Freiburg i.Br., Wien²2021, S. 12–61. Giorgio Agamben: »Lob der Profanierung«, in: ders.: *Profanierungen*, Frankfurt a.M. 2005, S. 70–91, hier: S. 74f.

58 Benjamin: »Kapitalismus als Religion«, a.a.O., hier: S. 102, 104.

59 Agamben: »Il capitalismo come religione«, a.a.O., S. 121f, 129.

60 Esposito: »Souveräne Schuld«, in: ders.: *Zwei. Die Maschine der politischen Theologie und der Ort des Denkens*, a.a.O., S. 295–304, hier: S. 297.

61 Vgl. Ivan Illich: *In den Flüssen nördliche der Zukunft*, a.a.O., S. 195 u.a.

Erlösung dieser Welt zu seiner finalen Offenbarung, befeuert vom apokalyptischen Furor einer Heilsverheißung, die vom größten anzunehmenden Unheil nicht mehr zu unterscheiden ist. *Zum anderen* aber mutiert dieses *oikonomisch-ökonomische Dispositiv* in seiner aktuellen Erscheinungsform als *Digitaler Kapitalismus* zum *medientechnischen Per-formativ*, das nicht nur das Seiende, sondern das Sein als Gesamt aller Beziehungen, die Seiendes mit sich und seinesgleichen wie zur Welt als Ganzer unterhält, *formiert*, d.h. rechenbar, operativ darstellbar und informationell kapitalisierbar macht. Wenn wir also Agambens Wink folgen wollen, dass der Begriff des *Dispositivs* nicht nur lexikalisch der Übersetzung der griechischen *Oikonomia* geschuldet ist, sondern auch genealogisch mit ihr wie systematisch mit dem *Ge-stell* Heideggers kommuniziert,⁶² dann soll dessen implizit medialer Charakter in Begriff und Notation eines *Per-formativs* explizit werden, das nicht das Seiende selbst, sondern das Gefüge an *substantialen Relationen*, die Seiendes *sein lassen*, erfasst, bewirtschaftet und sich aneignet. Was wir *Kapital als Medium* nennen, ist dieses Per-formativ.

Weshalb es nicht minder wunder nimmt, dass auch Agamben in seiner beeindruckenden und über Foucaults Einsatz weit hinausgreifenden Genealogie der spätantiken *Oikonomia* als Blaupause einer *Regierung des modernen Menschen* anmerkt, dass seine Untersuchung der Frage des *Heiligen Geistes* und damit dem Problem des Hervorgangs der dritten Person aus den beiden anderen nicht weiter nachgehen werde.⁶³ Was auch damit zusammenhängen mag, dass die Frage der Medien sich ihm erst auf der Ebene des Spektakels öffentlicher Meinungsbildung, der Akklamation und Doxologie der Macht zu stellen scheint,⁶⁴ dessen also, was mit einem eher konventionellen Begriff der Massenmedien assoziiert ist.⁶⁵ Jedoch wird die Zurückhaltung, das Problem der innertrinitarischen Funktion des *Heiligen Geistes* in seine Überlegungen miteinzubeziehen und genealogisch auszuwerten, womöglich mit der Verkennung des spezifisch medialen Charakters des Dispositivs erkaufte – mit weitreichenden Konsequenzen. Die Frage seiner „Deaktivierung“ etwa, die Agamben wie ein schwarzes Loch im Zentrum seines Denkens unermüdlich umkreist,

62 Vgl. Agamben: *Herrschaft und Herrlichkeit*, a.a.O., S. 300f. Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?*, Berlin, Zürich 2010, S. 23f. u.a. Dazu: Hent de Vries: »Die erste und letzte Vermittlung: Notizen zum religiösen Dispositiv«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 7 (2021): *Mediality/Theology/Religion*, S. 23–61. Michael Mayer: »Die Diskretion des Digitalen (Kapital als Medium II)«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 4, (2018): *Ökonomie / Ökologie*, S. 25–53, hier: S. 28–30. Ders.: »Denn die Gestalt dieser Welt vergeht. Zu einer Kritischen Theorie des Medialen (Kapital als Medium II.1)«, in: Till A. Heilmann, Jens Schröter (Hg.): *Marx als Medientheoretiker. Marx, Geld, digitale Medien*, Wien 2018, S. 187–199, hier: S. 196–199. Dazu auch: Roberto Esposito: »Gestell«, in: ders.: *Zwei*, a.a.O., S. 27–35.

63 Agamben: *Herrschaft und Herrlichkeit*, a.a.O., S. 61.

64 Ebd., S. 12, auch: S. 304–309.

65 Vgl. Mayer: »Denn die Gestalt dieser Welt vergeht«, a.a.O., S. 198f.

ohne sich ihm tatsächlich zu nähern, könnte sich so in einem etwas anderen Licht zeigen. Wenn nämlich, wie wir anderweitig ausgeführt haben,⁶⁶ Dispositiv und Medium weder substantial voneinander geschieden noch schlicht miteinander identisch sind; wenn ein Ausdruck wie „mediales Dispositiv“ weder eine Tautologie noch ein Additiv zweier an sich unabhängiger Terme darstellt, sondern ein Begriff, der das *Dispositiv* als *Modalität des Medialen* zu denken erlaubt, dann wird *erstens* die Generalisierung⁶⁷ und Anthropologisierung,⁶⁸ vor allem aber die damit gesetzte Enthistorisierung des Dispositivs fragwürdig. Wir schlagen deshalb vor, dessen Genealogie nicht anhand der Gattungsgeschichte der Spezies Mensch, sondern seiner *Geschichte post Christum natum* zu beschreiben. Agambens verstörende und fast fahrlässige Hypostasierung des Dispositivs droht, die verborgenen, nicht zuletzt von ihm selbst freigelegten Filiationen zwischen der antik-spätantiken *Oikonomia* und der politischen Ökonomie der Moderne, zwischen Dispositiv und Ge-stell wieder zu verschütten. Sowohl Marx' dezidiert geschichtsphilosophisch ausgewiesener Begriff des Kapitals als auch Heideggers seinsgeschichtlich verortetes Ge-stell sind mit einer prä-, also metahistorischen Perspektive auf die Phylogenese des Menschen als Gattungswesen inkompatibel.

Ein Beispiel: die Sprache, die Agamben tatsächlich als das „vielleicht älteste Dispositiv“ ausweisen zu können glaubt, von dem sich ein „Primat“ namens Mensch „vor Abertausenden von Jahren [...] allzu leichtfertig hatte gefangennehmen lassen“,⁶⁹ erscheint in unseren Augen keineswegs als ein Dispositiv an sich, das sich synchron mit dem „Prozess der Homini-sierung“⁷⁰ entwickelte, sondern als Medium einer Lichtung, die der Mensch nicht betritt, die er nicht rodet oder bebaut, sondern die sich mit und durch dieses Medium hindurch allererst *lichtet*; Medium einer Öffnung für eine Offenheit mithin, die man anderweitig als „Welt“ zu beschreiben versucht war, welche durch das Dispositiv ihrer Operativität oder Machbarkeit oder vielleicht auch durch das, was Heidegger einmal mit dem Begriff des „Weltbildes“ umschrieb,⁷¹ sich zu verschließen begann. Das Weltbild ist das Dispositiv der Entweltung der Welt namens Globalisierung. Die „Zeit dieses Weltbildes“ selbst indessen ist die neue Zeit der Neuzeit, schließlich einer Moderne, die in der *Res Publica Christiana* ihre Vorlage hatte. Die

66 Vgl. Mayer: »Die Diskretion des Digitalen (Kapital als Medium II)«, a.a.O., hier: „3. Schwache Medien“, S. 30–35.

67 Vgl. de Vries: »Die erste und letzte Vermittlung: Notizen zum religiösen Dispositiv«, a.a.O., S. 38–42.

68 Vgl. Agamben: *Was ist ein Dispositiv?*, a.a.O., S. 29–31 u.a.

69 Ebd., S. 26 f.

70 Ebd., S. 30.

71 Martin Heidegger: »Die Zeit des Weltbildes« [1938], in: ders.: *Holzwege*, GA Bd. 5, Frankfurt a.M. 1977, S. 75–113, hier: S. 89–96. Dazu: Jean-Luc Nancy: *Die Erschaffung der Welt* oder *Die Globalisierung*, Zürich, Berlin 2003. Michael Mayer: *Tarkowskij's Gehirn. Über das Kino als Ort der Konversion*, Bielefeld 2012, hier: Kpt. 2: „Zeit-Bild 1: Welt (Glauben)“, S. 41–67.

Zurichtung dieses Mediums aber, gleichsam seine Fokussierung, Fixierung und Verengung zum Dispositiv als einer Modalität seiner Medialität, die Agamben als „Gefängnis“ nicht nur des modernen Menschen, sondern des Menschen als Gattungswesen auszeichnen möchte, aber ist seiner Geschichte geschuldet, mitnichten seiner Gattungsgeschichte. Wir schlagen desweiteren vor, das Dispositiv *expressis verbis* als Kategorie der Moderne zu begreifen, verfertigt aus der Schlacke der untergehenden Antike, die schließlich Ende des 5. Jahrhunderts kollabieren und den nach langer Latenzzeit einsetzenden Aufgang eines „Abendlands“ in Gang setzen sollte. Es hat bis auf den heutigen Tag ‚unterzugehen‘ nicht aufgehört.

Weshalb es *zweitens* nicht darum zu tun sein wird, dieses (mediale) Dispositiv außer Kraft zu setzen oder unwirksam zu machen,⁷² zu demonstrieren,⁷³ um es zu vollenden,⁷⁴ sondern zu modulieren; zu *schwächen*, damit es als *schwaches Medium* seine Medialität freizusetzen, damit es als *schwaches Medium* sich für das unbedingt Unbestimmte und unbestimmt Mögliche zu öffnen vermag; also für das, was kein Eigentum und Eigenes, kein Besitz und keine Ware mehr ist und sein kann und vielleicht nicht einmal mehr ein „Ereignis“; also für das, was man die Inappropriabilität als *Enteignis des Seins* nennen könnte, eines Seins, das gewiss kein Seiendes mehr ist, aber ebenso gewiss nicht „ohne Seiendes“ zu denken sein wird.⁷⁵

Und dieses Seiende ist von ganz besonderer Natur: kein Gegenstand mehr, ohne doch der gegenständlichen Ordnung platterdings entzogen zu sein; kein Objekt, das als intentionales Korrelat transzendentaler, szientistischer oder alltagspraktischer Bearbeitung taugt, ohne sich gegen sie behaupten zu wollen; ein Seiendes wie ein *Ding ohne Eigenschaften*, dessen Präsenz abwesend, ja abweisend wirkt und erfüllt ist von der Fülle überbordender Möglichkeiten, die nicht wirklich sind, wurden und werden. Um zu diesem Seienden durchzustoßen, muss man es angehen, während es einen anfällt, muss man seine Eigenart auslöschen und seinen Aufenthaltsort verwüsten, um seinen Nutzbrauch zu erschöpfen und seine Eigentlichkeit zu enteignen. Vielleicht können wir die Werke, Gebilde oder Arbeiten der Kunst – außerhalb ihrer Rahmung im Raum der Museen und Galerien, jenseits ihres Standings im Kunst- und Kulturbetrieb, unbenommen ihres Rankings im allgemeinen Diskurs der Kunstkritik, -wissenschaft und -geschichte und gleichgültig gegenüber ihrer Wertschätzung durch die Aktanten eines globalen Kunstmarkts – manchmal noch als ebenso exemplarischen wie singulären Schauplatz eines solchen Vorfalles ausweisen, einer Schwächung des Dispositivs, das die Möglichkeiten, die es

72 Agamben: *Herrschaft und Herrlichkeit*, a.a.O., S. 199f.

73 Ebd., S. 341.

74 Ebd., S. 301.

75 Vgl. Adorno: *Negative Dialektik* [1966], Frankfurt a.M. 1980, S. 139. Auch: Ute Guzzoni: »Was wird aus dem Seienden?«, in: *Heideggeriana* 25 (1986): *Saggi e poesie nel decennale della morte di Martin Heidegger (1976–1986)*, S. 87–107.

gewöhnlich anzeigt, um sie als zu verwirklichende Optionen zu justieren, nun *als* Möglichkeiten stillstellt, einfriert und als *unmögliche Möglichkeiten* ‚hindurcherscheinen‘ lässt. Als lägen sie brach.⁷⁶ Was hier provisorisch *Entwirklichung des Werks* genannt wurde – die Enteignung der Dinge, der Körper und ihres Verbrauchs, die Freistellung ihres Sinns oder die Öffnung auf das Offene selbst –, gilt einer solchen Aufschließung *brachliegender Möglichkeiten*, ihrer *Possibilität*.⁷⁷ Benjamins Kaleidoskop jedenfalls, das ich hier als ‚Denkbild‘ des Dispositivs zu lesen versuchte, zu „zerschlagen“, heißt nicht, aus ihm wie aus einem Apparat auszubrechen, heißt nicht, es zu sabotieren oder subtil außer Betrieb zu nehmen. Es heißt, in seinen tausend Bruchstücken den *Möglichkeitssinn* einer Welt zu spiegeln, die nicht gerechtfertigt werden will und auch nicht erlöst. Denn das ist sie ja längst! Doch wir *wissen* es nicht. Als wäre das der Kern der *Frohen Botschaft*, dass die Schöpfung von Stund’ an, von Geburt an, von Anfang an erlöst *ist*. Und nichts und niemand mehr sie *machen* muss. Und vielleicht ist das das unausgesprochene, unaussprechliche *Wissen der Kunst*, an das sie uns manchmal in ihren gelungenen Artefakten, Installationen und Präsentationen wie von Ferne noch erinnern will.

4. DIE ZERSTÖRUNG DER OBLITERATION

In philosophischen Texten tauchen bisweilen Begriffe auf, die sich auf eigenartige, paradoxe und immer etwas verstörende Weise der Logik ihrer Begriffsbildung sperren, die *als* Begriffe, die sie sind, sich der Begriffsbildung widersetzen. Was nicht unbedingt dem Unwillen eines Autors, sondern der Tatsache geschuldet sein kann, dass das, *was* zu begreifen ist – die *Sache* des Denkens also –, sich seinem Zugriff entzieht. Wir haben es mit Begriffen an der Schwelle ihrer Unbrauchbarkeit zu tun, die dem Denken ein Udenkbares zumuten, eine Art Widerstand, der zu denken das Denken herausfordert und überfordert und über alle Maßen in Anspruch nimmt. Heißt er doch das Denken zu denken, was nicht zu denken ist; zu identifizieren, was sich der durchgängigen Identifikation verweigert: jene Sache selbst, die immer mehr und anders ist als der Begriff, den wir uns von ihr machen. Es geht hier um ein Ungedachtes im Denken als *Aufgabe des Denkens* im Sinne einer Agenda; und es geht um ein Udenkbares als *Aufgabe des Denkens* im Sinne einer Preisgabe. Aufgabe des Denkens, das zu begreifen sucht, was es zu lassen und zuzulassen hat. Wenn man ein

⁷⁶ Vgl. Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Freiburger Vorlesung Wintersemester 1929/30, Gesamtausgabe, Bd. 29/30, Frankfurt a.M. 1983, S. 94. Dazu: Giorgio Agamben: »Tiefe Langeweile«, in: ders.: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt a.M. 2003, S. 72–80, hier: S. 75. Mayer: *Tarkowskij's Gehirn*, a.a.O., hier: „Zeit-Bild 2: Subjekt (Langeweile)“, S. 109–147, hier: S. 133–140.

⁷⁷ Ebd., S. 194–202.

Beispiel für solch einen ungewöhnlichen Begriff heranziehen möchte, wäre der des *Nichtidentischen*, wie ihn Theodor W. Adorno in seiner „Negativen Dialektik“ entfaltet, gewiss ein herausragender Kandidat. Vor allem deshalb, weil er nicht nur jenen Widerstand in sein Recht setzt und reflexiv aufarbeitet, sondern demonstriert, dass er der Sache selbst immanent ist und für die Beziehung zu ihr konstitutiv.⁷⁸ Er ist ihre Konkretion. Er ist die Beziehung selbst. Diesen Widerstand zu brechen, Desiderat identifizierenden Denkens, realisiert ihn allein im Modus leerer Abstraktion, der formalen Relation zum immergleichen Gleichgültigen, dem Objekt als intentionalem Korrelat seiner Zurichtung. Ihn *nicht* zu brechen, aber markiert den ethischen Glutkern der Philosophie Adornos, ihre stets schüchterne Vision der Versöhnung des Denkens mit seinem Gegenstand, den es angeht und angehen muss, um über dessen bloße Gegebenheit, seine Objektivität, hinausgehen zu können.

Während das Denken dem, woran es seine Synthesen übt, Gewalt antut, folgt es zugleich einem Potential, das in seinem Gegenüber wartet, und gehorcht bewusstlos der Idee, an den Stücken wieder gutzumachen, was es selber verübte; der Philosophie wird dies Bewusstlose bewusst.⁷⁹

Und der Kunst? Wird auch ihr dieses Bewusstlose bewusst? Und wenn ja, auf welche Weise, mit welchen Mitteln, in welchem Medium? Ohne leider auf Adornos nur wenige Jahre später posthum erschienene *Ästhetische Theorie* hier näherhin eingehen zu können, die man gewiss als Antwortversuch auf diese Frage lesen kann, möchte ich stattdessen den Begriff der *Obliteration*, den Emmanuel Levinas in einer seiner seltenen Bezugnahmen zur Bildenden Kunst verwendet, in diesem Zusammenhang verorten und als Versuch fassen, jenes „Potential“, von dem Adorno spricht, nicht platterdings zu verwirklichen, sondern freizulegen und dem Seienden als Eröffnung seines Seins ‚ohne alle Bestimmung‘ zurückzugeben. Zumindest scheint Levinas’ *Obliteration* von einer Ambivalenz beseelt, die der des *Nichtidentischen* nicht unähnlich ist. Entgegen also dem naheliegenden Wunsch, die von Levinas in einem Interview mit Françoise Armengaud⁸⁰ 1988 gemachten Anmerkungen zu systematisieren,⁸¹ um aus ihnen ein Konzept zu destillieren, mit dessen Hilfe Aussagen von hoher

78 Vgl. Michael Mayer: »Widerstand und Schöpfungskraft. Zur Negativität ästhetischen Denkens«, in: Silvia Henke, Dieter Mersch, Thomas Strässle, Nicolaj van der Meulen, Jörg Wiesel (Hg.): *Praktiken ästhetischen Denkens. 9 Essays zur Neuverhandlung von Kunst und Ästhetik*, Bielefeld 2023, S. 83–100.

79 Adorno, *Negative Dialektik*, a.a.O., S. 30 f.

80 Emmanuel Levinas: *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019, S. 29–47.

81 Vgl. Françoise Armengaud: *L'art d'obliteration. Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, Paris 2000. Dazu auch: Johannes Bennke: »Vorwort«, in: Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 7–28, hier: S. 10 f.

Allgemeingültigkeit zur Kunst, zur Rolle von Künstler und Künstlerin, zu Werk, Performance und Präsentation und ihrer Rezeption und Deutung getätigt werden könnten, möchte ich das Scheue und Verhaltene, fast Skrupulöse, das Levinas während des Gesprächs an den Tag legt, zum Anlass nehmen, die Unterbestimmtheit dieses Begriffs festzuhalten. Es geht hier nicht darum, den Begriff scharfzustellen, um ihn als *Terminus technicus* in der endlosen Debatte über Kunst und ihrer Stellung innerhalb der allgemeinen Ordnung des menschlichen Wissens und Handelns in Anschlag zu bringen, sondern seine rhetorische Vagheit und Diffusität, ja seine Dysfunktionalität als Ausweis seiner Funktionalität festzuhalten. Es geht darum, die Obliteration, die als künstlerische Praxis der Ausstreichung, der Verwischung und Verschleierung umschrieben werden kann, reflexiv auf ihren Begriff selbst zurückzubeziehen, um dadurch mit jener Dimension in Berührung zu kommen, auf die Levinas anspielt, wenn er gegen Ende dieses Interviews in einem fast beschwörenden Ton ausruft: „Die Obliteration muss singen.“⁸²

Aber warum? Vielleicht, weil sie propositional nicht oder nicht erschöpfend zum Ausdruck gebracht werden kann? Weil sie als Konzept und Begriff zu verstellen droht, was sie sagen möchte und singen muss? Weil ihr Sinn *schwebt* wie vielleicht nur ein Gesang schweben kann? *Die Obliteration muss singen*; doch, beeilt sich Levinas hinzuzufügen, könne ein Gesang zwar bewegend, doch müsse er nicht schon „etwas Fröhliches“ sein. Denn das, was in der Obliteration bewege, sei die Einzigartigkeit und Einmaligkeit des Einmal, mithin der „Verfall.“⁸³ Muss die Obliteration also singen, weil sie den Verfall besingt, ihn singt und festhält, sich ihm widersetzt und zugleich ergibt? Weil die Obliteration der Verfall ist? Wie ein Ton, der nur *ist*, indem er verklingt und weil er vergeht. Wie ein Vergehen, das nicht das Gegenteil des Werdens wäre, sondern sein *Wesen*. Gilt also der Gesang der Obliteration einer Endlichkeit, die nicht als Antonym abstrakt gesetzter Unendlichkeit zu fassen wäre, sondern einzig als Verfall und als Vorfall, der mich betrifft, besticht und attackiert bevor ich *Ich sagen* kann, bevor ich *Ich ist*? Wagen wir eine These: Die Obliteration muss singen, weil in ihr und durch sie ein Abschied laut wird, den wir zu nehmen begonnen haben, noch bevor wir angekommen sind – auf der Welt und in der Welt und mit Anderen, die wir lieben und überleben werden oder die uns überleben werden *eines Tages dann*. Die Obliteration muss singen, weil der *Tod des Anderen* uns die Sprache verschlägt. Die Obliteration muss singen, weil die Trauer nicht das Gegenteil des Glücks ist, sondern seine Substanz – oder ist es umgekehrt?

Was mich nochmals zu Carolee Schneemann und ihrer Kunst, die lange missachtet wurde, zurückführt. Sich den kunsttheoretischen Sortierungen

82 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47.

83 Ebd.

notorisch verweigernd, der Frivolität bezichtigt und einer Obszönität, die vor der Zurschaustellung intimster Details nicht zurückschrecke, erhielt ihr Schaffen erst spät Aufmerksamkeit und endlich auch Anerkennung. Und doch atmet seine nachträgliche Nobilitierung unter Stichwörtern wie Fluxus, Happening, Performance- und Aktionskunst, seine Etikettierung als ‚feministische Provokation gesellschaftlicher Tabus und patriarchaler Herrschaftsstrukturen‘ oder neuerdings als ‚Künstlerische Forschung zu Körper, Geschlecht und Sexualität‘ bereits einen Geist musealer Historisierung, der die Radikalität Carolee Schneemanns zu neutralisieren droht.

Auch ich kann ihr hier nicht annäherungsweise gerecht werden. Doch sei auf einen Aspekt wenigstens hingewiesen, der das *künstlerische* Verhältnis von Zerstörung und Schöpfungsakt von jener *schöpferischen Zerstörung* des *techno-ökonomischen Dispositivs*, die die von Schneemann angemerkte ‚Zerstörung der schöpferischen Zivilisation‘ camouffiert und damit ermöglicht, zu unterscheiden; ein Aspekt, der womöglich auch mit Levinas‘ Motiv der Obliteration kommuniziert. Jedenfalls arbeitete Schneemann zwischen 1964 und 1967 an der Produktion eines 22-minütigen Stummfilms namens *Fuses* (Farbe, 16 mm), der sie mit ihrem damaligen Lebensgefährten James Tenney beim Sex zeigt. Wobei – und das ist das Erstaunliche – die Entblößung des sexuellen Akts nicht zu seiner Bloßstellung gerät. Die Nacktheit, die *Fuses* ausstellt, ist weder pornographisch noch schlechterdings demonstrativ. So sehr der Film mit einem gewissen Recht als Subversion patriarchaler Blickordnungen gelesen werden kann, als Selbstermächtigung einer Frau über das Bild von ihr, so wenig erschöpft er sich in feministischer Agitation. Noch das *Close up* der Geschlechter – die Vulva der Frau, der Penis des Mannes –, die Großaufnahme von Cunnilingus und sexueller Penetration wahren eine Diskretion, die der taktvollen Prüderie so fremd ist wie der taktlosen Übergriffigkeit. Der Film ist weder schamlos noch beschämend. Was er zu sehen gibt, ist die auf immer verstörende, betörende Intimität zweier Liebender, die sich ihre Scham offenbaren, ohne sie zu denunzieren, ohne ihr Liebesspiel zur Propaganda sexueller Libertinage herzurichten und ohne Zuschauer und Zuschauerin zu voyeurisieren.

Wie aber gelingt das? Tatsächlich traktiert Carolee Schneemann das Medium Film, seine Materialität und die im und durch dieses Medium exponierte Materialität des Fleisches mittels einer ‚künstlerischen Destruktivität‘, zu der das Lädieren, Zerkratzen, Ansengen und Übermalen des entwickelten Films ebenso gehört wie unscharfe, verwackelte, flackernde Aufnahmen, überlange Schwarzblenden, willkürlich anmutende Schnitte, ein ruckartiges Changieren der Einstellungsgrößen, die arhythmisierende Montage der Filmbilder und ihre Gegenmontage mit diversen Photographien, Naturdarstellungen, flüchtigen Aussichten aus dem Fenster, Aufnahmen vom Baden am Strand oder, als stetig wiederkehrendes Motiv, mit Bildern der Katze Schneemanns, die dem erotischen *Tête-à-Tête* scheinbar

teilnahmslos beiwohnt. Damit aber kommt nicht nur besagte Destruktivität als wesentliches Moment künstlerischer Praktik selbst zur Darstellung, die unermüdlich im Werk am Werk bleibt und dessen Vollendung ebenso hintertreibt wie sie den Begriff des Werks als solches ruiniert. *Fuses* zeigt das Geschlecht der Geschlechter – nicht oder nicht nur, um es zu politisieren,⁸⁴ und schon gar nicht, um es als luftiges Phantasma kultureller Zuschreibungen zu denunzieren. In *Fuses* geht es um *Geschlechter von Gewicht*, um die Rohheit von Fleisch und von Blut, das kocht und pocht und pulsiert; geht es um Klebrigkeit, Feuchtheit und das Flüssigwerden von Körpern; geht es um die Feier einer Lust, die nicht Ewigkeit will, sondern – in diesem einen, einzigen, endlichen Augenblick – Ewigkeit *ist*; die all das, was in diesem einen einmaligen Augenblick möglich scheint, *sein lässt*. Die Obliteration der Bilder Carolee Schneemanns wäre also ihre Weise, das Kaleidoskop zu zerschlagen, ihre Weise, das Glück dieses flüchtigen Moments festzuhalten, ohne seine Flüchtigkeit zu verraten. Denn das Glück ist so flüchtig wie das Bild des Glücks, das empfinden macht, was es zu sehen gibt:

*I wanted to see if the experience of what I saw would have any correspondence to what I felt – the intimacy of the lovemaking... And I wanted to put into that materiality of film the energies of the body, so that the film itself dissolves and recombines and is transparent and dense – as one feels during lovemaking...*⁸⁵

84 Vgl. Scott MacDonald: »About Fuses. Interview to Carolee Schneemann«, in: *Cinema Comparative Cinema*, Vol. IV (8), 2016, S. 10–11.

85 Carolee Schneemann, zit. nach: Marcos Ortega: »Radicales Libres – Carolee Schneemann: Dream, Love, War, and Cats« [2018], <https://expcinema.org/site/en/events/radicales-libres-carolee-schneeman-dream-love-war-and-cats> (letzter Zugriff 16.12.2021).

QUELLENVERZEICHNIS

Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik* [1966], Frankfurt a.M. 1980.

Agamben, Giorgio: »L'inappropriable«, in: ders.: *Creazione e anarchia.*

L'opere nell'età della religione capitalista, Vicenza 2017, S. 53–89.

– »Il capitalismo comme religione«, in: ders.: *Creazione e anarchia.*

L'opere nell'età della religione capitalista, Vicenza 2017, S. 113–132.

– *Höchste Armut. Ordensregeln und Lebensform*, Frankfurt a.M. 2016.

– *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung (Homo Sacer II.2)*, Berlin 2010.

– *Der Gebrauch der Körper* [2014], Frankfurt a.M. 2020.

– *Stasis. Der Bürgerkrieg als politisches Paradigma (Homo Sacer II.2)*, Frankfurt a.M. 2016.

– »Lob der Profanierung«, in: ders.: *Profanierungen*, Frankfurt a.M. 2005, S. 70–91.

– *Was ist ein Dispositiv?*, Berlin, Zürich 2010.

– »Tiefe Langeweile«, in: ders.: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt a.M. 2003, S. 72–80.

Armengaud, Françoise: *L'art d'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, Paris 2000.

Beierwaltes, Werner: »Trinität. Christliche Transformation des Bezugs von Identität und Differenz durch Marius Victorinus«, in: ders.: *Identität und Differenz*, Frankfurt a.M. 1980, S. 57–75.

– »Platons Metamorphosen in der Spätantike«, in: ders.: *Fußnoten zu Plato*, Frankfurt a.M. 2011, S. 3–25.

– *Denken des Einen. Studien zur neuplatonischen Philosophie und ihre Wirkungsgeschichte*, Frankfurt a.M. 1985.

Benjamin, Walter: »Zentralpark«, in: ders.: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* [1937], in: ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. I.2*, Frankfurt a.M. 1991, S. 655–690.

– *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften Bd. V*, Frankfurt a.M. 1991.

– »Kapitalismus als Religion« [1921], GS, Bd. VI, S. 100–104.

Benneke, Johannes: »Vorwort«, in: Emmanuel Levinas: *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, über. v. Johannes Benneke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019, S. 7–28.

Blanchot, Maurice: *Der literarische Raum*, Zürich 2012.

– »Das Athenäum« [1969], in: Volker Bohn: *Romantik. Literatur und Philosophie*, Frankfurt a.M. 1987, S. 107–120.

Braithwaite, John: *Regulatory Capitalism. How It Works, Ideas for Making It Work Better*, Cheltenham 2008.

Butler, Judith: *Marx ökologisch. Pariser Marxlektüren*, Wien 2021.

Christensen, Clayton M.: *The Innovator's Dilemma. When New Technologies Cause Great Firms to Fail*, Boston 1997.

Derrida, Jacques: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a.M. 1995.

Esposito, Roberto: »Die Machenschaft«, in: ders.: *Zwei. Die Maschine der politischen Theologie und der Ort des Denkens*, Zürich 2018, 37–112.

- »Einleitung«, ebd., S. 7–25.
- »Souveräne Schuld«, ebd., S. 295–304.
- »Gestell«, ebd., S. 27–35.

Foucault, Michel: *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik* [1978–79], Frankfurt a.M. 2004.

Fukuyama, Francis: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*, München 1992.

Granel, Gérard: »Die totale Produktion« [1992], in: ders.: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*, Wien, Berlin 2020, S. 259–267.

Guzzoni, Ute: »Was wird aus dem Seienden?«, in: *Heideggeriana* 25, 1986: *Saggi e poesie nel decennale della morte di Martin Heidegger* (1976–1986), S. 87–107.

Heidegger, Martin: »Das Ding« [1949], in: ders.: *Gesamtausgabe, Bd. 79*, Frankfurt a.M. 1994, S. 1–23.

- *Beiträge zur Philosophie. (Vom Ereignis)* [1936–38], *Gesamtausgabe, Bd. 65*, Frankfurt a.M. 1989.
- *Der Satz vom Grund* [1955/56], *Gesamtausgabe, Bd. 10*, Frankfurt a.M. 1997.
- »Die Zeit des Weltbildes« [1938], in: ders.: *Holzwege, Gesamtausgabe Bd. 5*, Frankfurt a.M. 1977, S. 75–113.
- *Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Freiburger Vorlesung Wintersemester 1929/30, *Gesamtausgabe Bd. 29/30*, Frankfurt a.M. 1983.

Heinrich, Klaus: »Sucht und Sog« [1993], in: ders.: *Anfangen mit Freud. Reden und kleine Schriften 1*, Freiburg i.Br., Wien 2020, S. 39–67.

- *Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen* [1964], Freiburg i.Br. 2020.
- *tertium datur. Eine religionsphilosophische Einführung in die Logik* [1970]. Dahlemer Vorlesungen, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1987.
- *Arbeiten mit Ödipus. Begriff der Verdrängung in der Religionswissenschaft* [1972]. Dahlemer Vorlesungen 3, Freiburg i.Br., Wien 2021.

Hörl, Erich: »Die Problematik Granel«, in: Gérard Granel: *Die totale Produktion. Technik, Kapital und die Logik der Unendlichkeit*, Wien, Berlin 2020, S. 7–37.

Illich, Ivan: *In den Flüssen nördlich der Zukunft. Letzte Gespräche über Religion und Gesellschaft mit David Cayley*, München 2006.

Jaekel, Michael: *Disruption durch digitale Plattform-Ökonomie. Eine kompakte Einführung*, Wiesbaden 2020.

Jung, Thomas: *Vom Ende der Geschichte. Rekonstruktionen zum Posthistoire in kritischer Absicht*, Münster 1989.

Lazzarato, Maurizio: *Die Fabrik des verschuldeten Menschen. Ein Essay über das neoliberale Leben*, Berlin 2012.

Levinas, Emmanuel: *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019.

MacDonald, Scott: »About Fuses. Interview to Carolee Schneemann«, *Cinema Comparative Cinema*, Vol. IV (8), 2016, S. 10–11.

Malabou, Catherine: »Kryptowährungen oder die anarchistische Wende des zeitgenössischen Kapitalismus«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 10(2), 2019, S. 97–108: <https://meiner.de/kryptowahrungen-oder-die-anarchistische-wende-des-zeitgenossischen-kapitalismus.html?previd=14791> (letzter Zugriff 15.1.2022).

Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1: *Der Produktionsprozess des Kapitals* [1867], Marx-Engels Werke (MEW) Bd. 23, Berlin 1962.

Maye, Harun: »Die unsichtbare Hand – Zur Geschichte einer populären Metapher«, in: Hannelore Bublitz (Hg.): *Unsichtbare Hände. Automatismen in Medien-, Technik- und Diskursgeschichte*, München 2013, S. 21–40.

- Mayer, Michael: »Die Geldform als Botschaft (Kapital als Medium III)«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 6, 2020: *Digital / Rational*, Berlin, Boston 2020, S. 163–194.
- *Melancholie und Medium. Das schwache Subjekt, die Toten und die ununterbrochene Trauerarbeit*, Wien 2019.
 - »Medium Datur. Klaus Heinrichs Kritik der Identität als Initial einer religionsphilosophisch aufgeklärten Medienphilosophie«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 7, 2021: *Mediality/Theology/Religion*, Berlin, Boston 2021, S. 231–241.
 - »Die Diskretion des Digitalen (Kapital als Medium II)«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 4, 2018: *Ökonomie / Ökologie*, Berlin, Boston 2018, S. 25–53.
 - »Denn die Gestalt dieser Welt vergeht. Zu einer Kritischen Theorie des Medialen (Kapital als Medium II.1)«, in: Till A. Heilmann, Jens Schröter (Hg.): *Marx als Medientheoretiker. Marx, Geld, digitale Medien*, Wien 2018, S. 187–199.
 - *Tarkowskij's Gehirn. Über das Kino als Ort der Konversion*, Bielefeld 2012.
 - »Widerstand und Schöpfungskraft. Zur Negativität ästhetischen Denkens«, in: Silvia Henke, Dieter Mersch, Thomas Strässle, Nicolaj van der Meulen, Jörg Wiesel (Hg.): *Praktiken ästhetischen Denkens. 9 Essays zur Neuverhandlung von Kunst und Ästhetik*, Bielefeld 2023, S. 83–100.
- Mersch, Dieter: »Kreativität und künstliche Intelligenz. Einige Bemerkungen zu einer Kritik algorithmischer Rationalität«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 21 (2), 2019, S. 65–74.
- »(Un)creative Artificial Intelligence. Zur Kritik ‚künstlicher Kunst‘: https://www.academia.edu/42871759/Un_creative_Artificial_Intelligence_Zur_Kritik_k%C3%Bcnstlicher_Kunst (letzter Zugriff 16.12.2021).
 - »Dés-œuvrement. ‚Entwerkung‘ von Kunst«, in: Jörn Peter Hiekel, David Roesner (Hg.): *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters. Theorie, Analysen, Positionen*, Bielefeld 2018, S. 47–70.
 - *Ordo ab chao – Order from Noise*, Zürich 2013.
- Minsky, Hyman P.: »Finanzielle Instabilität: Die Ökonomie der Katastrophe« [1970], in: ders.: *Instabilität und Kapitalismus*, Zürich 2011, S. 67–137.
- Morozov, Evgeny: *To Save Everything. Click here: The Folly of Technological Solutionism*, New York 2013.
- Nancy, Jean-Luc: »Die entwerkte Gemeinschaft« [1983], in: ders.: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart 1988.

– *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*, Zürich, Berlin 2003.

Nachtwey, Oliver, Timo Seidl: »Die Ethik der Solution und der Geist des digitalen Kapitalismus«, in: *IFS Working Paper, Nr. 11, Institut für Sozialforschung*, Frankfurt a.M., Oktober 2017: <http://www.ifs.uni-frankfurt.de/wp-content/uploads/IFS-WP-11.pdf> (letzter Zugriff 16.12.2021).

Nazianz, Gregor von: »Dritte theologische Rede. Über den Sohn«, in: ders.: *Orationes Theologicae. Theologische Reden*, Freiburg, Basel, Wien 1996, S. 169–221.

– »Fünfte theologische Rede. Über den Heiligen Geist«, ebd., S. 274–339.

Ortega, Marcos: »Radicales Libres – Carolee Schneemann: Dream, Love, War, and Cats« [2018], <https://expcinema.org/site/en/events/radicales-libres-carolee-schneeman-dream-love-war-and-cats> (letzter Zugriff 16.12.2021).

Pistor, Katharina: *Der Code des Kapitals. Wie das Recht Reichtum und Ungleichheit schafft*, Berlin 2020.

Rasch, William: »Schuld als Religion«, in: Dirk Baecker (Hg.): *Kapitalismus als Religion*, Berlin 2003, S. 249–265.

Sahr, Aaron: *Das Versprechen des Geldes. Eine Praxistheorie des Kredits*, Hamburg 2017.

Schiller, Dan: *Digital Capitalism. Networking the Global Market System*, Cambridge 2000.

– *Digital Depression. Information Technology and Economic Crises*, Illinois 2014.

Schmitt, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* [1922], Berlin ³1979.

– *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder Politischen Theologie* [1969], Berlin ⁶2017.

Schneemann, Carolee: »Die Geschichte wird zurückgedreht«, Gespräch mit Carolee Schneemann, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.5.2017.

Schumpeter, Josef: *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung* [1912], Berlin 2006.

– »The Process of Creative Destruction«, in: ders.: *Capitalism, Socialism and Democracy* [1943], London, New York 2003, S. 81–86.

– »The Marxian Doctrine«, ebd., S. 1–58.

Smith, Adam: *The Theory of Moral Sentiments* [1759] Oxford 1976.

Srnicek, Nick: *Plattform-Kapitalismus*, Hamburg 2018.

Staab, Philipp: *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*, Berlin 2019.

Stimilli, Elettra: »Die ökonomische Macht: Die Gewalt eines ‚verschuldenden‘ Kultus«, in: Mauro Ponzi, Sarah Scheibenberger, Dario Gentili, Elettra Stimilli (Hg.): *Der Kult des Kapitals. Kapitalismus und Religion bei Walter Benjamin*, Heidelberg 2017, S. 55–70.

Taubes, Jacob: *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung*, Berlin 1987.

– *Die politische Theologie des Paulus. Vorträge, gehalten an der Forschungsstätte der evangelischen Studiengemeinschaft in Heidelberg*, 23.–27.2.1987, München 1993.

Vogl, Joseph: *Das Gespenst des Kapitals*, Zürich 2010/11.

– »Das seltsame Überleben der Theodizee in der Ökonomie«, Vortrag im Rahmen der Mosse-Lectures, HU Berlin, 7.7.2016: https://www.mosse-lectures.de/wpms_programme/zukunftswissen/ (16.12.2021).

– *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*, München 2021.

Vobruba, Georg: *Kein Gleichgewicht. Die Ökonomie in der Krise*, Basel 2012.

Vries, Hent de: »Die erste und letzte Vermittlung: Notizen zum religiösen Dispositiv«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 7, 2021: *Mediality/Theology/Religion*, S. 23–61.

FILME

Fuses (R.: Carolee Schneemann, 1964–1967).

Amit Pinchevski

Levinas als Medientheoretiker: Für eine Ethik der Vermittlung¹

Jeder, der mit dem Werk von Emmanuel Levinas vertraut ist, wird den Titel dieses Artikels wahrscheinlich rätselhaft finden. Es gibt viele Möglichkeiten, Levinas zu lesen, aber als einen Medientheoretiker scheinbar eher nicht. In der Tat bezieht sich Levinas selten direkt auf die Medien als solche, oder, genauer gesagt, auf die Mittel, mit denen Symbole über die Zeit gespeichert und über den Raum hinweg übertragen werden. Was im Zentrum seiner Philosophie steht – Ethik als erste Philosophie, Ethik als Verantwortung gegenüber und für den Anderen – kann kaum zu den Fragen gezählt werden, die typischerweise die Medientheorie beschäftigen. Darüber hinaus lässt sich Levinas' Denken am ehesten so lesen, dass er sich für eine unmittelbare Begegnung mit dem Anderen – *l'autrui*, dem anderen Menschen – einsetzt, der als Gesicht erscheint und sich jedem Zugriff in der Adressierung von Angesicht zu Angesicht entzieht. Dass das Gesicht sich in der Nähe, gleichsam ohne Vermittlung, offenbart, scheint der Auseinandersetzung durch Medien wenig zu überlassen. Und doch möchte ich darauf hinweisen, dass Levinas einen wichtigen Beitrag zur Medientheorie und darüber hinaus zu einer neuen Konzeption der Medienethik leisten kann. Dieser Beitrag, so schlage ich vor, besteht darin, die Vermittlung, als durch Relationen bestimmt, zu überdenken und zu überlegen, auf welche Weise Medien die Unterbrechung [*interruption*] von Alterität austragen könnten.

Mehrere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen haben die Bedeutung des Denkens von Levinas für die Kommunikationswissenschaft- und die Rhetorik hervorgehoben², und einige wenige haben sogar versucht, die

1 Eine frühere Version dieses Aufsatzes wurde als Keynote auf der *Twelfth Annual Communication Ethics Conference* gehalten, die im Juni 2012 an der Duquesne University stattfand. Ich möchte mich bei Ronald C. Arnett, Michael J. Hyde und den beiden anonymen Gutachtern von *Philosophy and Rhetoric* bedanken.

2 Ronald C. Arnett: »The Responsive, I: Levinas's Derivative Arguments«, in: *Argumentation and Advocacy* 40 (1), 2003, S. 39–50; Diane Davis: *Inessential Solidarity: Rhetoric and Foreigner Relations*, Pittsburgh 2010; Michael J. Hyde: *The Call of Conscience: Heidegger and Levinas, Rhetoric and the Euthanasia Debate*, Columbia 2001; Spoma Jovanovic, Roy V. Wood: »Speaking from the Bedrock of Ethics«, in: *Philosophy and Rhetoric* 37 (4), 2004, S. 317–334; Lisbeth Lipari: »Rhetoric's Other: Levinas, Listening, and the Ethical Response«, in: *Philosophy and Rhetoric* 45 (3), 2012, S. 227–245; Jeffrey W. Murray: *Face to Face in Dialogue: Emmanuel Levinas and (the) Communication (of) Ethics*, Lanham 2003; Amit Pinchevski: *By Way of Interruption: Levinas and the Ethics of Communication*, Pittsburgh 2005.

Levinas'schen Ideen auf die Medienethik auszuweiten.³ Obwohl ich diese Ansätze durchaus begrüße, geht die Diskussion, die ich hier entwickle, in die entgegengesetzte Richtung: Anstatt Levinas auf die Untersuchung von Kommunikation und Medien zu applizieren, betrachte ich die Art und Weise, wie Levinas seine ethische Botschaft durch die in seinem Werk selbst verwendeten Medien kommuniziert. Auf diese Weise hoffe ich, die Irritationen, mit denen Levinas die Ontologie der Sprache erschüttert, in die Medientheorie einzubringen und insbesondere die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise zu lenken, wie sein Schreiben diese Disruption vollzieht. Mit dieser Medienperspektive vor Augen schlage ich vor, dass die Philosophie von Levinas von einer grundlegenden Medienfrage informiert ist, nämlich der Frage, wie ein Medium mehr speichern kann, als es speichert, und wie es mehr übertragen kann, als es überträgt. Diese Frage wird zwar von ihm weder konkret vorgeschlagen noch direkt angesprochen, aber sie ist dennoch in seinem späteren Werk implizit vorhanden, insbesondere in seiner Darstellung der Sprache, und sie hat eine konkrete Bedeutung für die Art und Weise, wie Levinas seine ethische Botschaft vermittelt: Wie lässt sich die eigentliche Beziehung zum anderen in Beziehung setzen, oder anders ausgedrückt, was ist das Verhältnis zwischen Vermittlung und Alterität?

Levinas bezeichnet die westliche Philosophie als einen Diskurs des Gesagten – den Logos des Seienden und der Ontologie, der die Welt im Denken und in der Sprache zu repräsentieren und zu thematisieren sucht. Das Gesagte besteht darin, Bedeutungen zu erfassen und zu fixieren, um einen Wahrheitsanspruch zu erheben. Da dieser Diskurs alles seinen ontologischen Schemata unterwirft, ist er unempfindlich für alles, was sich dem Zugriff seines Repräsentationsrasters widersetzt, und ist daher von einer „unüberwindbaren Allergie“⁴ gegen Alterität und Differenz betroffen. Levinas' Projekt lässt sich als Versuch beschreiben, die Kohärenz der Philosophie als Diskurs des Gesagten zu erschüttern, indem er sie dem Anderssein aussetzt, das sie gerade herauszufiltern versucht. Levinas stellt die Hinwendung zum Anderen vor und jenseits des Begriffs des anderen in den Vordergrund, eine Hinwendung, die für ihn gleichwertig mit einem ethischen Vollzug ist. Sein Vorstoß in die Philosophie ist daher von einer grundlegenden Umkehrung motiviert: Das „Was soll“ der ethischen Beziehung hebt das „Was ist“ der ontologischen Untersuchung auf, indem es die Ethik vor die Ontologie stellt und sie zur ersten Philosophie macht. Unter dem Vorrang der Ethik nimmt die Philosophie eine normative Wendung: Statt des Denkens um seiner selbst willen weicht sie der Sorge um

3 Judith Butler: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M. 2005; Richard A. Cohen: »Ethics and Cybernetics: Levinasian Relections«, in: *Ethics and Information Technology* 2 (1), 2000, S. 27–35; David J. Gunkel: *Thinking Otherwise: Philosophy, Communication, Technology*, West Lafayette 2007; Roger Silverstone: *Why Study Media?*, London 1999; Joanna Zylińska: *The Ethics of Cultural Studies*, London 2005.

4 Emmanuel Levinas: »Die Spur des Anderen«, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München ©2012, S. 211.

den Anderen; statt der Liebe zur Weisheit wird sie „Weisheit der Liebe im Dienste der Liebe.“⁵

In dieser Hinsicht bildet Levinas' philosophisches Schreiben, sein Medium der Kommunikation, einen paradigmatischen Fall für die Durchführung seiner Ethik. Obwohl sie als philosophischer Diskurs, als Diskurs des Gesagten verfährt, versucht sie dennoch, sich selbst zu transzendieren und sich über die Ontologie der Sprache hinaus zu bewegen. Sie versucht eine solche Geste, indem sie das Gesagte mit dem verknüpft, was Levinas das Sagen nennt – dem relationalen Aspekt der Sprache, wobei er die Sprache in erster Linie als Adressierung und Antwort und erst danach als Repräsentation und Thematisierung betrachtet. Hierin liegt die Verwicklung der ethischen Botschaft von Levinas: Seine Lehre muss nicht nur von der Ethik erzählen, sondern das, was sie von der Ethik erzählt, auch irgendwie vollziehen. Das Lehren erschöpft sich für Levinas nicht in der Übermittlung oder gar dem Hervorholen (Maieutik) von Wissen; vielmehr „kommt [sie] von Außen und bringt mir mehr, als ich enthalte.“⁶ Das Lehren unterwirft die Information der Beziehung: Es widmet sich dem Wissen, das einem anderen gegeben wird, indem es sich um die Beziehung zum anderen bemüht. Daraus folgt, dass Levinas' Schreiben etwas von dem Überschuss enthalten oder bewahren muss, den es lehrt – andernfalls würde es als Diskurs des Gesagten enden und seine eigene Absicht verraten. Seine ethische Botschaft – seine Lehre – muss mit dem übereinstimmen, was sie lehrt, wenn sie diese Lehre vermitteln soll. Doch während die Lehre der Ethik notwendigerweise vom Tun der Ethik – der Verantwortung gegenüber und für den anderen – geprägt ist, unterscheidet sie sich auch von ihr, und diese Unterscheidung ist für meine Diskussion wichtig.

Wenn wir über Levinas als Medientheoretiker spekulieren, auch wenn er das nicht beabsichtigt hat, müssen wir über die Medien spekulieren, die in seinem Werk eine Rolle spielen. Auf die Gefahr eines technischen Reduktionismus besteht die Aufgabe darin, die Logik der Speicherung und Übermittlung der ethischen Botschaft zu erforschen, die er in seinen Schriften verwendet, eine Logik, durch die, wie ich behaupte, sowohl Speicherung als auch Übermittlung transzendiert werden. Unter der Annahme, dass Levinas' Lehre dem treu bleibt, was sie lehrt, und dass sein Medium der Kommunikation den Bedingungen dieser Lehre entspricht (andernfalls würde sich das ganze Abenteuer als gescheitert erweisen), können wir demnach folgende Fragen stellen. Was macht Levinas' Botschaft zu einer ethischen Botschaft? Um welche Art von Vermittlung geht es bei der Vermittlung von Ethik? Kann sein Schreiben als Modell für die Vermittlung seiner ethischen Lehre dienen? Und wenn ja, kann dieses Modell auf

5 Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011, S. 353.

6 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014, S. 64.

andere Medien übertragen werden, so unterschiedlich sie auch sein mögen? Der Versuch, diese Fragen zu beantworten, führt uns zu einer radikalen Medienethik – radikal in dem Sinne, dass sie den Akt der Vermittlung selbst als die Wurzel einer solchen Ethik ansieht.

SPRECHEN, SCHREIBEN, LEHREN

Einer der wenigen Verweise auf moderne Medien in Levinas' Werk findet sich interessanterweise vor dem Hintergrund einer talmudischen Lektüre, in der es um die Tradierung der Gesetze der Tora und die dadurch entstandene Gemeinschaft geht. So schreibt er in *Der Pakt*, dass unsere Gesellschaft,

[...] in gewissem Sinne planetarisch geworden ist und in der, dank der modernen Kommunikations- und Transportmöglichkeiten, dank der weltumspannenden Wirtschaft der industriellen Gesellschaft, jeder den Eindruck hat, sowohl mit der ganzen Menschheit kurzgeschlossen als auch einsam und verloren zu sein. Mit jeder Radiosendung und mit jeder Zeitungsausgabe fühlt man sich gewiß inmitten entferntester Ereignisse und mit Menschen überall verbunden; doch man stellt auch fest, daß unser persönliches Schicksal, unsere Freiheit oder unser Glück von Sachverhalten abhängt, deren Wirkungskraft uns ganz ohne Humanität trifft. Man erkennt, daß derselbe technische Fortschritt – um ein Klischee aufzugreifen –, der jedermann mit allen verbindet, Zwänge schafft, die den Menschen in der Anonymität halten.⁷

Diese Zeilen könnten ohne weiteres als eine Passage des kanadischen Medienhistorikers Harold Adams Innis durchgehen. Sie verdeutlichen, wie die modernen raumbasierten Medien die alten zeitbasierten Medien, vor allem das mündliche Medium der Rede, überholt haben. Um Innis zu zitieren: „Das mündliche Gespräch setzt persönlichen Kontakt und die Berücksichtigung der Gefühle anderer voraus, und es steht in krassem Gegensatz zu der grausamen mechanisierten Kommunikation und den Tendenzen, die wir

7 Emmanuel Levinas: »Der Pakt«, in: ders.: *Jenseits des Buchstabens. Talmud-Lesungen*, übers. v. Frank Miething, Frankfurt a.M. 1996, S. 104. Obwohl Levinas keine umfassende Reflexion über die Technik liefert, lassen seine gelegentlichen Hinweise auf einen ambivalenten Ansatz schließen. In einer bemerkenswerten Diskussion erkennt er die „tödlichen Gefahren und die neue Knechtschaft“ der modernen Technologien an, besteht aber gleichzeitig darauf, dass die Technologie eine entmystifizierende Wirkung hat: „[...] sie zerstört die heidnischen Götter und deren falsche und grausame Transzendenz. Durch sie sind bestimmte Götter – eher als Gott – gestorben.“ Emmanuel Levinas: »Säkularisierung und Hunger«, in: Hans-Werner Bartsch, Rudolf Bultmann, Franz Theunis (Hg.): *Zum Problem der Säkularisierung. Mythos oder Wirklichkeit – Verhängnis oder Verheißung?* Hamburg 1977, S. 70.

in der heutigen Welt am Werke sehen.“⁸ Levinas' seltenes Medienmoment ist im Grunde ein Innis'sches Moment, da es darauf hinweist, dass die direkte Begegnung von Angesicht zu Angesicht durch das moderne Monopol der systematisierten Kommunikationsmittel kompromittiert worden ist. Innis plädierte dafür, ein dialektisches Gleichgewicht zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit anzustreben, wie es zur Zeit der griechischen Zivilisation bestanden haben soll – ein Gleichgewicht, das laut Innis in einer extrem raumorientierten modernen Zivilisation dringend benötigt wird. Levinas hingegen hat eine andere Vorstellung von der Beziehung zwischen dem Mündlichen und dem Schriftlichen, vor allem wenn es um den Konflikt zwischen der hebräischen und der griechischen Tradition geht.

Im Zentrum von Levinas' talmudischer Lektüre steht die Überlieferung des göttlichen Gesetzes, wie sie in Deuteronomium 27 beschrieben wird. Der biblische Text beschreibt die Anweisungen, die Moses dem Volk Israel für eine Zeremonie gegeben hat, die in der Zukunft nach Moses Tod, nach ihrer Reise durch die Wüste und beim Einzug in das Gelobte Land stattfinden sollte. Die Zeremonie sollte auf zwei Bergen stattfinden, dem Berg Abel und dem Berg Gerizim: Zunächst sollte das Gesetz auf große, von Eisen unberührte Steine geschrieben werden („Und auf die Steine sollst du in schöner Schrift alle Worte dieser Weisung schreiben.“ [Deuteronomium 27,8])⁹, und dann sollten sich die zwölf Stämme versammeln, sechs Stämme auf jedem Berg, um der Verlesung des Gesetzes beizuwohnen („Die Leviten sollen über alle Männer Israels mit lauter Stimme ausrufen“ [Deuteronomium 27,14]). „Während der vorhergesehenen Zeremonie sehen die Mitglieder der Gesellschaft einander“¹⁰, schreibt Levinas. Den Rahmen bildet die Zeremonie einer Gemeinschaft von Angesicht zu Angesicht, in der jedes Mitglied dem anderen gegenüber präsent ist. So heißt es bei Joshua 8,35 als die Zeit für die Zeremonie gekommen war: „Von all dem, was Mose angeordnet hatte, gab es kein einziges Wort, das Josua nicht vor der ganzen Versammlung Israels verlesen hätte; auch die Frauen und Kinder und die Fremden, die mit ihnen zogen, waren dabei.“ Und so wurden die Anweisungen vollständig ausgeführt, mit einem Zusatz: Sie wurden nicht nur vor den Stämmen Israels, sondern auch vor Frauen, Kindern und Fremden aufgeschrieben und vorgetragen. Die Gemeinschaft, in der sich die Menschen beim Aufschreiben und Vortragen des Gesetzes gegenüberstehen können, ist auch die Gemeinschaft, die sich nach außen wendet, um alle anderen willkommen zu heißen.

Levinas verfolgt viele Fäden in seiner Lektüre, aber hier möchte ich die Frage der Medien betrachten, wie sie sich in der Beziehung zwischen

8 Harols A. Innis: »Ein kritischer Rückblick«, in: ders.: *Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte*, hrsg. v. Karlheinz Barck, Wien, New York 1997, S. 183.

9 [Übersetzung gemäß der Einheitsübersetzung von 2016, <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/dtn27.html#8>, letzter Zugriff 08.04.2023, Anm. d. Ü.]

10 Levinas: »Der Pakt«, a.a.O., S. 108.

dem geschriebenen und dem gesprochenen Gesetz abspielt. In dieser außergewöhnlichen Szene wird mit dem Einzug in das Gelobte Land und der damit einhergehenden Wiederholung des göttlichen Gesetzes eine Gemeinschaft gegründet – das Gesetz, das Mose auf dem Berg Sinai gegeben und dann auf die Tafeln geschrieben wurde. Die so entstandene Gemeinschaft verschließt sich nicht in sich selbst, begnügt sich nicht mit der Anwesenheit ihrer Mitglieder in sich selbst. Indem sie das Gesetz annimmt, indem sie sich selbst zu einer Gemeinschaft des Gesetzes macht, wendet sie ihre Mitglieder vielmehr nach außen, in Gastfreundschaft gegenüber der ganzen Menschheit. Und es ist diese enge Nachbarschaft [*juxtaposition*] zwischen Gesetzesschrift (Inschrift) und Rede, d.h. ihrer Verlesung, die eine revolutionäre Konfiguration in der Beziehung zwischen dem Partikularen und dem Universellen hervorbringt. Das Universelle ist in das von Angesicht-zu-Angesicht eingeschrieben, und das von Angesicht-zu-Angesicht spricht umgekehrt das Universelle. Was einen Widerspruch für die moderne Denkweise darstellt, ist hier die Bedingung für Gerechtigkeit; wie Levinas feststellt, würde dann „die Unterscheidung zwischen Gemeinschaft und Gesellschaft [...] von einem unreifen sozialen Denken zeugen.“¹¹ Das Partikulare und das Universale sind komplementär, solange das göttliche Gesetz angewendet wird – und solange, wie wir hinzufügen könnten, eine besondere Beziehung zwischen dem Geschriebenen und dem Gesprochenen bewahrt wird.

Levinas geht in seiner Talmudlektüre weiter auf die Bedingungen für die Übertragung des Gesetzes über die Zeiten hinweg ein. Die Einhaltung des Gesetzes besteht nicht nur darin, es zu befolgen, sondern beinhaltet auch die Weitergabe des Gesetzes von einer Generation zur nächsten. Das Gesetz wird nicht nur durch einen toten Buchstaben weitergegeben, der das Gesetz strikt so überliefert, wie es geschrieben steht; um das Gesetz zu übertragen, muss man sich vielmehr gründlich damit befassen: es lernen, es lehren, es beobachten und ausführen. Mit einem solchen Unterfangen geht die Übertragung über die Lieferung von Wissen hinaus und wird zu einer wahren Lehre, so Levinas, „die sich schon in der Rezeptivität des Lernens selber abzeichnet und es fortsetzt: Die wahre Lehre besteht darin, den Lernstoff so tief in sich aufzunehmen, daß wir notwendig dem Anderen davon abgeben müssen.“¹² Lehren impliziert sowohl Wissen als auch Beziehung, Verstehen und Ansprechen – das Gesagte und das Sagen – als zwei verwandte und doch unterschiedliche Aspekte der Kommunikation. Diese dem Lehren innewohnende Spannung veranlasst Levinas zu der Annahme, dass das Lehren, weit davon entfernt, das Gesetz auf das Gesagte zu reduzieren, tatsächlich die Möglichkeit in sich birgt, das Gesetz als das Gesagte aufzuheben und die radikale Möglichkeit zu eröffnen, dass, wenn

11 Ebd., S. 113.

12 Ebd., S. 118 [Das Französische „Le vrai apprendre [...]“ wurde ins Deutsche übertragen mit „Das wahre Leben [...]“. Die Übersetzung wurde hier angepasst, Anm. d. Ü.].

man sich an das Gesetz hält, „Prinzipien in der Anwendung sich verkehren können.“¹³ Das Sprechen des Gesetzes hat das Potenzial, das geschriebene Gesetz ungültig zu machen: Durch das Lehren, durch das Aussprechen des Gesagten, wird Heteronomie in Autonomie eingeführt. Das Universelle wird zum Partikularen und das Partikulare zum Universellen.

Ich führe diese talmudische Lektüre ein, weil ich glaube, dass sie zum Verständnis von Levinas' eigener Lehre beiträgt bzw. zu dem, was ich seine ethische Botschaft nenne. Eine implizite Frage, die sich durch Levinas' philosophische Schriften zieht, lautet: „Warum philosophieren?“ Warum auf den philosophischen Diskurs – den Diskurs des Gesagten – zurückgreifen, um sich mit dem zu beschäftigen, was dieser Diskurs *per definitionem* ausschließt – das Sagen? Mehr noch, wenn die Verantwortung für den anderen keine Philosophie erfordert – tatsächlich geht sie dem Wissen und dem Denken voraus und übersteigt sie –, wozu sich dann überhaupt mit Philosophie beschäftigen? Eine mögliche Antwort hat mit der Idee der Lehre zu tun, die Levinas' Diskussion über die Lehre des Gesetzes mit seiner eigenen ethischen Lehre zusammenbringt. Die Ethik braucht keine Philosophie, um sich zu entfalten, aber die Lehre der Ethik braucht sie zwangsläufig. Die Verantwortung gebietet uns von Angesicht zu Angesicht, vor dem und ungeachtet des Denkens der Verantwortung, aber damit die Verantwortung begrifflich gefasst werden kann und eine solche Begriffsbildung zu einer Lehre wird, brauchen wir die Philosophie. Wir brauchen das Gesagte, um die Lehre des Sagens zu vermitteln, um die Idee zu vermitteln, dass das Sagen uns etwas zu lehren hat – einschließlich der Tatsache, dass seine Lehre niemals unter das Gesagte subsumiert werden kann.

In dieser Hinsicht entspricht die Lehre dem, was Charles Sanders Peirce „Drittheit“ nannte. Wenn die „Ersttheit“ die inneren Gefühle und Empfindungen betrifft und die „Zweitheit“ die dyadische Beziehung von Aktion und Reaktion, so bringt die „Drittheit“ die Ersttheit und Zweitheit in eine Beziehung, die von beiden unabhängig ist. „Drittheit“ impliziert also Vermittlung und wird von jedem systematisierten Denken und Handeln vorausgesetzt; wie Peirce behauptet: „So far as the idea of any *law* or *reason* comes in, Thirdness comes in.“¹⁴ Wenn das Tun der Ethik ausschließlich Zweitheit ist (Levinas' Philosophie hat nichts mit Ersttheit zu tun) und die Lehre der Ethik notwendigerweise Drittheit ist, dann ist die von Levinas implizierte Vermittlung eine, die die Drittheit der Zweitheit, das Gesagte dem Sagen unterwirft und die Philosophie in den Dienst der Ethik stellt. Doch wie die talmudische Lektüre deutlich macht, ist die Drittheit kein bloßer Zusatz zum Von-Angesicht-zu-Angesicht, sondern bereits in der Zweitheit enthalten: Das Von-Angesicht-zu-Angesicht richtet sich von Anfang an die gesamte Menschheit. Wie Levinas in *Totalität*

13 Ebd., S. 117.

14 Charles Sanders Peirce: *Selected Writings (Values in a Universe of Change)*, New York 1958, S. 385.

und Unendlichkeit bemerkt: „In den Augen des Anderen sieht mich der Dritte an – die Sprache ist Gerechtigkeit.“¹⁵ Oder wie Jacques Derrida es in seinem *Adieu* an Emmanuel Levinas ausdrückt: „Denn der Dritte wartet nicht, er ist da, seit der ersten Epiphanie des Antlitzes im Von-Angesicht-zu-Angesicht.“¹⁶ Das ethische Verhältnis bleibt zwar irreduzibel zu jedem Gesetz oder jeder Vernunft, ist aber dennoch der Ursprung, aus dem jedes Gesetz und jede Vernunft hervorgeht. Das ist die Vermittlung, die Levinas der Gerechtigkeit zuschreibt, die sich notwendigerweise in einem *double bind* befindet: Die Drittheit ist immer der Zweitheit unterworfen, und die Zweitheit ist bereits durch die Drittheit informiert. Ein sich gegenseitig unterbrechendes Band bindet sie aneinander.

Diese talmudische Lesart kann auch als eine Aussage über die am Unterricht beteiligten Medien interpretiert werden. Sprechen und Schreiben spielen unterschiedliche, aber gleichermaßen unverzichtbare Rollen in der Lehre des Gesetzes, wobei das Sprechen der Zweitheit und das Schreiben der Drittheit dient. Das Gesagte kann weder im Sprechen noch im Schreiben fixiert werden, und das Sagen ist nie frei von den Zwängen des Gesagten. Wenn für Innis das moralische Ideal der Medien in einem dialektischen Gleichgewicht zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit besteht, so ist es für Levinas ein wechselseitiges Schieben und Ziehen zwischen dem Geschriebenen und dem Gesprochenen, wobei die beiden sich gegenseitig bedingen und vom einen zum anderen übergreifen. Man könnte sogar sagen, dass die von Levinas angedeutete Vermittlung – oder das Lehren, sowohl als Verb als auch als Substantiv – die Koinzidenz von Medium und Botschaft aufhebt, indem sie die Möglichkeit untergräbt, dass das Gesetz als solches, durch ein einziges Medium, ein für alle Mal überliefert werden kann. Damit die Lehre nicht erstarrt, müssen Medium und Botschaft im Widerspruch zueinander bleiben und nach einer weiteren Vermittlung verlangen, welche die Lehre übernimmt.

Obwohl Levinas auf die modernen Medien als eine dehumanisierende Entwicklung Bezug nimmt, die er mit der Art von Gemeinschaft kontrastiert, die sich aus der Sprechenden-Schreibenden-Gemeinschaft des biblischen Gesetzes ergibt, könnten wir fragen, ob dies notwendigerweise wahr ist. Was wäre, wenn uns die modernen Medien entgegen von Levinas' Annahme neue Konfigurationen des Gesagten und des Sagens jenseits der Dichotomie von Sprechen und Schreiben vergegenwärtigen? Ich komme auf diese Möglichkeit im vorletzten Abschnitt zurück.

15 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 307–308.

16 Jacques Derrida: *Adieu: Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München 1999, S. 50.

LEVINAS' MEDIUM DER KOMMUNIKATION

In seinem ersten Hauptwerk *Totalität und Unendlichkeit* stellt Levinas eine recht strenge Hierarchie der ethischen Kommunikation auf, wobei er das Sprechen als wichtigstes Medium der Verantwortung und des ethischen Kontakts ansieht: „Die mündliche Rede ist die Fülle der Rede.“¹⁷ Das Sprechen ist das Medium, mit dem man dem anderen gegenübertritt und ihn anspricht: „Das Wort erhebt sich schon in dem Antlitz, das mich sehen sieht – es bringt die ursprüngliche Offenheit der Offenbarung.“¹⁸ Die Sprache ist aber auch das Medium, durch das die Welt thematisiert und dem anderen dargeboten werden kann – thematisiert, um dargeboten zu werden. Die Thematisierung setzt die Lehre voraus, da die Dinge überhaupt erst um der Weitergabe und der Kommunikation willen thematisiert werden. Es ist das Sprechen, das die grundlegende Funktion des Lehrens erfüllt, denn beim Sprechen achtet der Sprecher auf den so vermittelten Diskurs, nicht so sehr, um eine angemessene Rezeption zu sanktionieren, sondern um dem Akt der Wissensvermittlung selbst beizuwohnen: „Aber das Erste, worin uns das Unterweisende unterweist, ist seine Gegenwart selbst als die eines Unterweisenden; von ihr her kommt die Vorstellung.“¹⁹ Der Lehrende nimmt an der Lehre teil, indem er oder sie dem Ereignis des Lehrens beiwohnt. Das Sprechen transzendiert das Gesagte, indem es denjenigen oder diejenige, der/die spricht, enthüllt: „[...] er signalisiert sich nicht nur, sondern spricht, ist Antlitz.“²⁰

Wenn die Rede insofern überlegen ist, als sie den Akt des Lehrens übernimmt, so ist die Schrift genau in diesem Punkt unzulänglich: „Dieser Beistand ist das Maß für den Überschuß der gesprochenen Sprache über die geschriebene Sprache, wieder Zeichen gewordene Sprache. Das Zeichen ist eine stumme Sprache, eine verhinderte Sprache.“²¹ Die Schrift, der sich Levinas in seinem früheren Werk nur selten gewidmet hat, wird als bloßes Hilfsmittel für die lehrende Kraft der Sprache betrachtet, die „bringt, was das geschriebene Wort schon verloren hat: die Herrschaft. Besser als bloßes Zeichen, ist das Wort seinem Wesen nach das Wort des Meisters. Es lehrt vor allem anderen diese Unterweisung selbst; [...]“²² Dennoch ist vollkommen klar, dass Levinas über die ethische Vorrangstellung des Sprechens schreibt; er schreibt, was er über das Sprechen sagt, was das Medium seiner Lehre unweigerlich in Widerspruch zu dem Medium bringt, für das

17 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 136.

18 Ebd., S. 139.

19 Ebd., S. 141–142 [Nikolaus Krewani gibt das Französische „enseignement“ im Deutschen mit „das Unterweisende“ wieder. Dieser an Heidegger erinnernde Sprachduktus durchzieht die Übersetzung an mehreren Stellen. Im Englischen ist dies mit „teachings“ und „teacher“ übertragen worden, woran sich Amit Pinchevski hier orientiert; Anm. d. Ü.]

20 Ebd., S. 140.

21 Ebd., S. 265.

22 Ebd., S. 93.

seine Lehre eintritt. Es ist aufschlussreich, dass Levinas in *Totalität und Unendlichkeit* bei mehreren Gelegenheiten auf das Buch und nicht auf sich selbst als Autor verweist, als das, was die Behauptungen präsentiert (z.B. „Dieses Buch stellt die Subjektivität als etwas dar, das den Anderen empfängt, es stellt sie als Gastlichkeit dar. In der Gastlichkeit erfüllt sich die Idee des Unendlichen.“²³) Es ist nicht Levinas, der Lehrer, der – zumindest rhetorisch – die Behauptungen aufstellt; stattdessen ist es das Buch, das diese Funktion gleichsam stellvertretend übernimmt. Während *Totalität und Unendlichkeit* zweifellos Levinas' Lehre präsentiert, bleibt unklar, wie der Lehrer seiner Lehre im Schreiben gerecht wird.

Gerade in der Kluft zwischen Sprechen und Schreiben liefert Jacques Derrida einige seiner tiefgründigsten Lektüren von Levinas' Werk. In seinem Essay *Gewalt und Metaphysik* wendet sich Derrida gegen das Privileg, das Levinas der Sprache in *Totalität und Unendlichkeit* einräumt, und argumentiert, dass es die Schrift ist, die sich dem Anderen als Anderem besser anzunähern vermag. Wenn der Andere derjenige ist, der sich dem Zugriff entzieht und jenseits der Repräsentation, jenseits der darstellbaren Gegenwart bleibt, ist es dann nicht der Schriftsteller, so fragt Derrida, der „sich besser entfernen kann, das heißt, weil er sich besser als Anderer ausdrückt und sich erfolgreicher an den Andern wendet als der Mensch der Sprache?“²⁴ Diese Behauptung sollte im Kontext von Derridas größerem Vorhaben gelesen werden, das Schreiben als Antidot gegen die Metaphysik der Präsenz in der westlichen Philosophie und die Rolle der Sprache darin einzuführen. Eines der Grundprobleme, die Derrida in *Totalität und Unendlichkeit* ausmacht, ist, dass zwar versucht wird, die ontologisierende Sprache zu kritisieren, der Versuch aber dennoch nicht in der Lage ist, dieser Sprache zu entkommen. Indem er bemüht ist, die Philosophie aufzuheben, philosophiert Levinas immer noch. Und dieses Problem unterscheidet sich nicht von der Dominanz der Sprache in Levinas' früherem Denken – ja, es entspricht ihr sogar von Natur aus. Die von Derrida skizzierte Alternative erweist sich als wegweisend für ein weiteres Überdenken des Mediums der ethischen Botschaft: „Die Grenze zwischen Gewalt und Gewaltlosigkeit führt daher vielleicht nicht zwischen Sprache und Schrift, sondern durch das Innere einer jeden hindurch.“²⁵

In seinem zweiten Hauptwerk *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* entwickelt Levinas das, was er „ethische Sprache“ nennt, als

23 Ebd., S. 28–29.

24 Jacques Derrida: »Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas«, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 156.

25 Ebd. Derrida liest den Text von Levinas nicht nur, sondern hört ihm aufmerksam zu: „Sie entfaltet sich gleich der ununterbrochenen Beharrlichkeit des Wellenschlags gegen einen Strand: immerwährende Wiederkehr und Wiederholung derselben Welle gegen dasselbe Ufer, an dem sich jedoch alles wieder zusammenzieht und in unendlicher Weise erneuert und bereichert.“ Ebd., S. 129 FN 6.

„der eigentliche Sinn der Annäherung, die sich vom Wissen abhebt.“²⁶ Im Zentrum dieses Buches steht das Konzept des Sagens im Gegensatz zum Gesagten: Wenn das Gesagte die thematisierende Kraft der Sprache ist, die Darstellung und Repräsentation von Themen in der Sprache, dann ist das Sagen die Annäherung und der Kontakt, die dem Gesagten vorausgehen und es hervorbringen, die Exposition und die Nähe, die das Gesagte durchdringen, aber nicht von ihm erfasst werden können. „Sie verweist auf ein Sagen diesseits der Doppeldeutigkeit von Sein und Seiendem, das als *Verantwortung für den Anderen* an eine uneinholbare – nicht zu vergegenwärtigende – Vergangenheit gebunden ist, die sich zeitigt gemäß einer Zeit getrennter Epochen, gemäß ihrer Diachronie.“²⁷ Die Sprache des Gesagten kann die Welt thematisieren, aber eines wird sich ihrem Zugriff für immer entziehen – der Sprechende, der adressiert und angesprochen wird. Der Andere als Sprecher spricht jenseits des Gesagten, und genau dort wird das Sagen immer inkommensurabel mit dem Gesagten bleiben. Aber das Sagen überlebt im Gesagten, das es hervorgebracht hat, durch die Spuren, die es im Gesagten hinterlässt. So bewahrt das Gesagte „in seiner Aussage die Spur des Exzessiven [...], der Transzendenz, des Jenseits.“²⁸ *Jenseits des Seins* kann dann gelesen werden als durchdrungen von einem immerwährenden Problem: Wie kann man die ethische Botschaft vermitteln, ohne sie vollständig zu thematisieren? Wie kann man über das Sagen schreiben, ohne es in ein Gesagtes zu überführen? Oder noch zugespitzter formuliert: Wie kann man die Singularität und Irreversibilität des Sagens innerhalb der Wiederholbarkeit und Reversibilität des Gesagten aussprechen?

Paul Ricœur argumentiert,²⁹ dass der Ort, von dem aus Levinas schreibt, der Ort, von dem aus er sein Sagen auf das Gesagte, das sein Buch umfasst, einschreibt, der Ort des Dritten und der Gerechtigkeit ist – mit anderen Worten, der Vermittlung. Levinas ist sich der Herausforderung, die die Vermittlung des Sagens an ihn stellt, durchaus bewusst. Er fragt: „Aber ist es notwendig und ist es überhaupt möglich, daß das Sagen von diesseits her thematisiert wird, daß es sich manifestiert, daß es in Sätze und Bücher eingeht?“³⁰ Auf die erste Frage antwortet er bejahend, denn es ist notwendig, eine gewisse Thematisierung des Sagens vorzunehmen,

26 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 212 FN 35. Es wurde argumentiert, dass es Derridas Kritik war, die Levinas dazu veranlasste, seine Auffassung von Sprache zu revidieren und das zu entwickeln, was er in seinem späteren Werk „ethische Sprache“ nennt. In einer kurzen biographischen Skizze mit dem Titel »Unterschrift« findet sich eine teilweise Anerkennung dieses Effekts: „Die ontologische Sprache, deren sich *Totalität und Unendlichkeit* bedient hat, um die rein psychologische Bedeutung der vorgebrachten Analyse auszuschließen, wird von nun an vermieden.“ Emmanuel Lévinas: »Unterschrift«, in: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 114.

27 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 114.

28 Ebd., S. 332.

29 Paul Ricœur: *Anders. Eine Lektüre von Jenseits des Seins und anders als Sein geschieht von Emmanuel Levinas*, Wien 2015, insbes. S. 37–38.

30 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 107.

gerade um der Lehre willen. Ob dies auch möglich ist, erfordert eine differenziertere Antwort. Das Sagen ist nicht synchron mit dem Gesagten, sondern es ist „diesseits der Ontologie.“³¹ Während also das „reine“ Sagen („rein“ steht in Anführungszeichen, da es kein reines Sagen gibt) dem Gesagten vorausgeht, ist seine Manifestation niemals vom Gesagten getrennt. Vielmehr bedarf es der Kontamination durch das Gesagte, um sich Gehör zu verschaffen: „Es muß sich ausbreiten und sich sammeln zu sein, es muß sich aufrichten, sich hypostasieren [...]. Einfluß, den das Ethische selbst, in seinem Sagen als Verantwortung, fordert.“³² Das Sagen bleibt durch seine Reduktion auf das Gesagte bestehen und behält dabei etwas von seiner Unsagbarkeit. Das Gesagte muss dann trotz seiner selbst seine eigene Vorgeschichte enthalten – den Rückstand des ursprünglichen Sagens. Es geht also darum, „im Gesagten das Sagen [zu] erwecken, das sich vom Gesagten vereinnahmen läßt und das, auf diese Weise vereinnahmt, in die Geschichte eintritt, die das Gesagte ihm aufzwingt.“³³

Um diese Komplexität zu vermitteln, greift Levinas auf zwei zentrale Metaphern zurück. Die erste ist das Echo: „In diesem Gesagten werden wir jedoch unvermutet das Echo des Sagens ausmachen, dessen Bedeutung sich nicht in die Versammlung einholen läßt“;³⁴ die Thematisierung „läßt [...] auch *sein* erklingen, ohne dabei das Echo des Sagens, von dem es getragen wird und durch das es entsteht, ganz zu übertönen.“³⁵ Das Gesagte hält „die Diachronie aufrecht, in welcher mit angehaltenem Atem der Geist das Echo des *anders* vernimmt“³⁶, indem es das „sich entfernende Echo“³⁷ der Reduktion aufrechterhält. Das zweite ist die Spur, die das Sagen „sogar der Thematisierung ein[trägt]“³⁸ – „[...] die Spur einer Zurückgezogenheit, der nie eine Aktualität vorausgegangen war [...]“³⁹ Ferner „ist mir die Spur des Sagens, das, was niemals gegenwärtig gewesen ist, eine Verpflichtung“⁴⁰ Die Spur, die „*vorübergeht*, ohne eintreten zu können“⁴¹, bedeutet das Unendliche jenseits des *seins*: Ein Gesicht ist eine „Spur seiner selbst, meiner Verantwortung anbefohlen [...]“⁴² Diese zeitlichen Metaphern beschwören eine Vergangenheit herauf, die der Gegenwart immer vorausgeht, die aber die Gegenwart immer noch heimsucht. Sie operieren auf textueller Ebene,

31 Ebd., S. 112 [Im Französischen Original heißt es „en deçà de l'ontologie“, was mit „antecedent to ontology“ ins Englische übertragen wurde. Obgleich „en deçà“ mit „jenseits“ übersetzt werden müsste, geht es hier um die Spannung zwischen dem Sagen und dem Gesagten, die nur diesseits der Ontologie sichtbar werden kann. Anm. d. Ü.]

32 Ebd., S. 107.

33 Ebd., S. 105 [Kursivierung i.O.].

34 Ebd., S. 72.

35 Ebd., S. 112.

36 Ebd., S. 108.

37 Ebd. [veränderte Übersetzung, Anm. d. Ü.].

38 Ebd., S. 112.

39 Ebd., S. 308.

40 Ebd., S. 364.

41 Ebd., S. 209.

42 Ebd., S. 204.

indem sie ein Jenseits des Gesagten als Geschriebenes und ein Vorher des Geschriebenen als Gesagtes andeuten.

Ein markanter Eindruck, den man bei der Lektüre von *Jenseits des Seins* gewinnt ist, dass Levinas das Medium der Schrift fast bis an seine Grenzen zu treiben scheint. Eine immer wiederkehrende Technik ist die Anhäufung von deskriptiven Phrasen bis zum Äußersten. Um ein Beispiel zu nennen: „Das vor-ursprüngliche anarchische Sagen, das Nähe ist, Berührung, nicht endende Pflicht – das gegenüber dem Gesagten noch indifferente Sagen, das sich selbst zur Sprache bringt im *Geben*, Der-Eine-für-den-Anderen [...]“.⁴³ Indem sie das, was das Sagen auszeichnet, immer wieder wiederholt, ohne es ganz zu reproduzieren, geht diese Reihe von Appositionen wie eine Beschwörungsformel vor sich, die jeden stabilen Sinn dessen, was das Sagen „ist“, untergräbt, es mit jedem „ist“ unvereinbar macht und vor Annäherung förmlich überschäumt. Der Effekt ist eine Überfrachtung des schriftlichen Mediums, das seinerseits den Begriff des Sagens weiterhin mit Ambiguität überzieht. Eine weitere Technik ist die Verdoppelung von Benennungen, um eine Überbetonung zu erzeugen: Ein Schlüsselbeispiel ist die Art und Weise, wie das Sagen gesagt wird, um über das Gesagte hinaus zu bezeichnen, was Levinas manchmal durch die Formulierung „die Bedeutsamkeit der Bedeutung“⁴⁴ (*la signifiante de la signification*) zum Ausdruck bringt, eine Struktur, die im gesamten Text mit wenig Variation wiederholt wird. Auf den ersten Blick mag diese Formulierung redundant erscheinen. Doch der Effekt ist nichts weniger als poetisch: ein Versuch, in der Schriftsprache die Übertragung zu simulieren, die das Sagen auf das Gesagte überträgt, „Kommunikation über die Kommunikation, Zeichen für das Zeichengeben [...]“.⁴⁵

Die Frage, wie der Text von Levinas als schriftliches Medium funktioniert, greift Derrida in seinem zweiten großen Essay über Levinas auf: *Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich* (der Titel setzt sich aus drei wiederkehrenden Versatzstücken in *Jenseits des Seins* zusammen, in denen Levinas, so Derrida, über die Funktionsweise seines Werks nachdenkt).⁴⁶ „Wie glückt es ihm, darinnen dem, was jenseits des Seins, der Präsenz, der Essenz, des Selben, der Ökonomie diesem Medium absolut fremd, von dieser Sprache absolut losgelöst ist, Raum zu geben, indem er ihn erfindet?“⁴⁷ Die zentrale Metapher, die Derrida verwendet,

43 Ebd., S. 351.

44 Ebd., S. 177.

45 Ebd., S. 265. Diane Davis beschreibt dies als die „Rhetorik des Sagens“, die ausdrücklich nicht-hermeneutisch ist: Diane Davis: *Inessential Solidarity*, a.a.O., S. 69–70. Siehe auch Levinas' Metapher der Sprache als „Rammbock“ oder „Steinbrech“: Emmanuel Levinas: »Sprache und Nähe«, in: ders.: *Die Spur des Anderen*, Freiburg, München 2012, S. 287.

46 [Vgl. zur deutschen Version auch die Vorbemerkung der Übersetzerin Elisabeth Weber in: *Parabel* 12, 1990, S. 42–43; Anm. d. Ü.]

47 Jacques Derrida: »Eben in diesem Moment in diesem Werk findest Du mich«, in: *Parabel* 12, 1990, S. 49.

um Levinas' Text zu beschreiben, ist die Textur: Der Text ist nicht nur eine Komposition von Phrasen, die eine Bedeutung tragen sollen, sondern ein Gewebe, das die Spuren der Arbeit, die es zusammengesetzt hat, in sich trägt – die Brüche und Risse sowie die Flicker und Nähte, die entlang seiner Länge fordbestehen und die seine konstruierte Kohärenz verunsichern. Der Text enthält etwas, das über ihn selbst hinausgeht: „Der Übergang über die Sprache hinaus erfordert die Sprache oder vielmehr den Text als Stätte der Spuren für einen Schritt, der nicht anderswo (gegenwärtig) ist.“⁴⁸ Der Text ist ein Medium, das seine eigenen Unterbrechungen enthält, und diese Unterbrechungen, die in seine Textur eingewoben sind und aus ihr herausragen, sind das, was „der Autorität des Gesagten, des Thematischen, des Dialektischen, des Selben, des Ökonomischen, usw. regelmäßig ein Ende setzt [...]“.⁴⁹ Das Sagen wird durch die Unterbrechungen, die die Einheit des Textes sprengen, bedeutungsvoll, wobei der Text gerade danach strebt, diese Unterbrechungen zu überwinden und zu verdecken. Es ist, als ob man dem Text nicht nur mit den Augen, sondern auch mit den Fingern folgen und damit seine Textur fühlen muss, um diese Unterbrechungen wahrzunehmen.

In der Tat ist ‚Unterbrechung‘ [*interruption*] ein operatives Wort in Levinas' Text, das zwischen Metapher und Metonymie changiert. Einerseits wird ‚Unterbrechung‘ metaphorisch für die Art und Weise verwendet, wie die Ontologie durch Alterität gestört und das Selbst durch das Andere in Frage gestellt wird. Andererseits wird die Unterbrechung metonymisch verwendet, um auf die Art und Weise zu verweisen, wie das Buch als Medium des Gesagten die ‚Echos‘ und ‚Spuren‘ des Sagens in seiner Textur bewahrt und verrät. Die Unterbrechung als das Vorüberziehen des Sagens im Gesagten wird im Text durch die Brüche markiert, die irgendwie noch im Text vorhanden sind, Brüche, die als solche nie sichtbar sind, da sie bereits in das Gewebe des Gesagten eingewoben sind. Bei dem Versuch, die Vielschichtigkeit seiner Reflexivität zu vermitteln, fragt sich Levinas, ob er nicht bereits Gefahr läuft, sie zu verlieren: „Und sind wir nicht, auch in diesem Augenblick, dabei, uns den Ausweg zu versperren, dem der Versuch unserer gesamten Überlegungen gilt, und unsere Position von allen Seiten her einzukreisen?“⁵⁰ Die Gefahr besteht in der Tat und sie ist nicht zu vermeiden. Aber im Gegensatz zu anderen Diskursen des Gesagten, auf die Levinas beiläufig verweist, denen des Staates, der Medizin und der Philosophie, versucht sein Diskurs nicht, die Spuren der Unterbrechung zu leugnen oder zu tilgen – im Gegenteil. Levinas' Text schreitet also voran, indem er das Gesagte bejaht und gleichzeitig zurücknimmt – sagen, ungesagt machen und erneut das Gesagte sagen –, indem er das Gewebe des Textes unterbricht und die Unterbrechungen dann in den Text einwebt.

48 Ebd., S. 52.

49 Ebd., S. 58.

50 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 367.

Durch diese ständigen Oszillationen kommt der Text dazu, auf die Spur der Alterität zu achten, die er in sich trägt.

In dieser Hinsicht kann man sagen, dass Levinas' Medium der Kommunikation *mehr* speichert, als es speichert, und *mehr* überträgt, als es überträgt, und dadurch den ontologischen Status sowohl der Speicherung als auch der Übertragung erschüttert. Es speichert die Spuren des Speicherns selbst, die Einschreibung des Aktes des Einschreibens als Spur, die der Versuch hinterlässt, das Unerfassbare zu erfassen. Die Spur kann dann als eine Form der Speicherung gesehen werden, die älter ist als jedes Depot, „die Spur einer unvordenklichen Vergangenheit.“⁵¹ Und sie überträgt die Übertragbarkeit selbst, die jede Übertragung ankündigt, und die Empfänglichkeit, die die Bedingung jeder Übertragung ist. Das Sagen kann dann als eine Übertragung gesehen werden, die vor jedem Signal gegeben und empfangen wird, „das Zeichen gibt von ebendiesem Zeichengeben.“⁵² Dies führt zu einer einzigartig flüchtigen ethischen Botschaft. Wir werden die Botschaft nie ganz verstehen, sie nie vollständig akzeptieren oder zu eigen machen, sie nie als eine vollständig formulierte Bedeutung empfangen. Aber wir sind in gewissem Sinne bereits für sie prädisponiert, sind bereits von ihr ergriffen, haben ihre Aufforderung immer schon angenommen und befolgt. „Die Transzendenz ist es sich schuldig, ihre eigene Bekundung zu unterbrechen. Ihre Stimme muß verstummen, sobald man ihre Botschaft hört.“⁵³ Die ethische Botschaft unterbricht, ohne sich aufzudrängen. Ihre Macht ist vielleicht in Anlehnung an Walter Benjamins schwachen Messianismus zu verstehen – eine Macht, die auf ihre eigene Erlösung wartet.⁵⁴ Wir werden von dieser Botschaft gerufen, bevor wir sie begreifen. Die grundlegendste Lehre dieser Botschaft ist, dass wir ihre Empfänger sind und schon immer waren.

Wenn Levinas in *Totalität und Unendlichkeit* die Aufgabe des Lehrens an den Lehrenden richtet, der auf den Anderen achtet, während das Buch als außerhalb dieser Lehre stehend betrachtet wird, so ist es in *Jenseits des Seins* das Buch, das die Lehre durchführt, indem es auf seine eigenen sprachlichen Unterbrechungen achtet. „Der unterbrochene Diskurs, der seine eigenen Unterbrechungen noch einmal einholt – genau das ist das Buch“, bemerkt Levinas. „Doch haben“, so fährt er fort, „Bücher ihre Bestimmung, sie gehören zu einer Welt, die sie nicht umfassen, sondern die sie anerkennen, indem sie geschrieben und gedruckt werden und indem sie sich Vorworte geben und vorausgehen lassen. Sie werden unterbrochen, berufen sich auf andere Bücher und lassen sich schließlich interpretieren

51 Ebd., S. 200.

52 Ebd., S. 51.

53 Ebd., S. 333.

54 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders.: *Gesammelte Schriften* I, 1, Frankfurt a.M.: 1991, S. 691-704.

in einem Sagen, das sich vom Gesagten unterscheidet.“⁵⁵ Das Buch enthält nicht nur seine eigenen Unterbrechungen, es ruft auch nach weiteren Unterbrechungen, die ihrerseits zu Interpretationen werden. Indem es auf seine eigenen Unterbrechungen achtet, simuliert das Buch als geschriebenes Medium die Adressierbarkeit des gesprochenen Mediums: Bücher ‚rufen‘ nach anderen Büchern und nach weiterem Sprechen und weiterem Auslegen. Die Unterbrechung des Schreibens des Gesagten, des Diskurses des Gesagten als Geschriebenem, erzeugt dieses Bitten, dieses ‚Rufen nach‘, wie ein Sagen, das über das Gesagte hinausgeht. Dieses ‚Sagen‘ ist freilich nicht dasselbe wie dasjenige, das im Sprechen zum Ausdruck kommt, das über das Gesagte hinausgeht, indem es sich dem anderen nähert. Das Sagen des Schreibens hat eine formale, nicht inhaltliche Ähnlichkeit mit dem Sagen des Sprechens: Beide sind analoge und doch unterschiedliche Formen der Aufhebung der Dominanz des Gesagten. Ob gesprochen oder geschrieben, das Sagen unterbricht das Medium des Gesagten und untergräbt dessen Bestimmung, das letzte Wort zu haben.

UNTERBRECHUNG UND DAS AUDIOVISUELLE

Ich wende mich nun der eingangs erwähnten Frage zu, ob auch andere Medien als die Sprache und die Schrift die Unterbrechung des Sagens über das Gesagte leisten und damit die ethische Botschaft von Levinas vermitteln können. Man stelle sich vor, Levinas lehre seine Philosophie nur durch das Sprechen und ohne jemals auch nur ein Wort zu schreiben, als ob er seine eigene Lehre vom Primat der Rede auf die Spitze treiben würde. Würde ein solcher rein sokratischer Levinas denselben Begriff des Sagens hervorbringen, wenn er ihn ausschließlich durch die Rede ausführen müsste? Könnte die Sprache allein die Lehre des Sagens vermitteln? Und wenn es um die Lehre des Sagens geht, ist dann die mündliche Rede die Fülle des Diskurses, wie Levinas in *Totalität und Unendlichkeit* argumentiert? Meines Erachtens ist Levinas' Vorstellung vom Sagen notwendigerweise von seinem Schreiben über das Sagen geprägt. Levinas versucht nicht, im Schreiben zu verwirklichen, was das Sagen im Sprechen wäre, er benutzt das Schreiben nicht, um das Sprechen zu imitieren. Vielmehr gewinnt das Sagen im Schreiben eine eigenständige Dimension außerhalb des selbstreferentiellen Sprechens, das es erlaubt, es als ein Thema, das seine eigene Unterbrechung erfährt, zu enthüllen. Der *Begriff* des Sagens verdankt sich wohl mehr dem Schreiben als dem Sprechen. Es braucht ein Gesagtes, um die Bedeutung des Sagens zu lehren, und es braucht die Schrift, um die Bedeutung des Sprechens zu bezeichnen. Das Lehren von Ethik erfordert diesen Übersprung von einem Medium auf das andere.

55 Ebd., S. 370.

Diese Argumentationslinie kann als Fortsetzung von Derridas Kritik am sekundären Status der Schrift in Levinas' Denken gelesen werden. Doch wenn es um die modernen Medien geht, scheinen Levinas und Derrida gar nicht so weit voneinander entfernt zu sein, so wenig wie von der Tradition der westlichen Philosophie, die sie eigentlich kritisieren wollten. Denn sowohl Levinas als auch Derrida operieren in einem dichotomen Medienuniversum, indem sie sich, jeder auf seine Weise, dem Gegensatz von Sprache und Schrift verschreiben. Was wird aus dieser Debatte in einem Zeitalter, das nicht mehr von einem bipolaren Mediensystem beherrscht wird, in einem Zeitalter der audiovisuellen Medien, die nach einer anderen Logik als Sprache und Schrift funktionieren? Welchen Stellenwert hat der Ethikunterricht in einer Zeit, in der wir Levinas und Derrida nicht nur lesen, sondern auch sehen und hören können, wie sie lehren – ein Privileg, das früher nur von Angesicht zu Angesicht möglich war – und das wiederholt und von überall her auf der Welt? Man muss sie nur auf YouTube suchen! Es stellt sich also die Frage: Wenn Sprache und Schrift die beiden traditionellen Medien für die Durchführung der Lehre von Ethik sind, welche Art von ethischer Lehre kann dann mit Hilfe audiovisueller Medien realisiert werden?⁵⁶

Die Antwort liegt aus meiner Sicht in der Möglichkeit, in den audiovisuellen Medien die Art von Ruptur zu reproduzieren, die Levinas in der Schrift zu simulieren versucht – mit anderen Worten, die Erzeugung des Effekts einer textuellen Unterbrechung im Audiovisuellen. Dies wiederum hat zur Folge, dass die ethische Lehre von der Sprache und Schrift auf das Audiovisuelle ausgreift. Wie auch beim geschriebenen Text kann man sagen, dass das Audiovisuelle die Spuren seiner eigenen Produktion enthält. Und in dem Maße, in dem diese Spuren mit den von Levinas diskutierten Textspuren verglichen werden können, kann das Audiovisuelle auch als ein Medium betrachtet werden, das seine eigenen Zäsuren enthält. So wie eine bestimmte Art des Schreibens – wie in Levinas' Spätwerk und in Derridas Schreiben über Levinas – sich an ihren eigenen Unvollständigkeiten abarbeitet und sich in ihren Dienst stellt, wie subtil oder unmerklich auch immer, ist es ebenso denkbar, dass das Audiovisuelle in seiner ‚Schrift‘ etwas Ähnliches leisten kann. Der audiovisuelle ‚Text‘ kann dazu gebracht werden, auf die Brüche zu achten, die er enthält und gleichzeitig ausbessert – und zwar durch Schnitt, Tonspur, Narration und andere Techniken der Herstellung einer audiovisuellen Artikulation. Auch hier wären es die

56 In einem Interview drückt Levinas sein Misstrauen gegenüber audiovisuellen Medien aus: „Was ich feststelle, ist, dass es einen großen Anteil an Zerstreuung im Bereich des Audiovisuellen gibt, eine Art Traumwelt, die uns wieder in den Schlaf versinken lässt [...] und uns dort gefangen hält.“ Emmanuel Levinas: »Vom Nutzen der Schlaflosigkeit«, in: ders.: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München 2006, S. 172. Diese Ansicht stimmt mit Levinas' frühen Überlegungen zur Kunst als Schatten der Wirklichkeit überein. Vgl. im gleichen Band: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 105–124.

Spuren des Zusammenfügens, wo die Trennung die Möglichkeit eines Jenseits markiert.

Doch trotz der Analogien zur Schrift stellen die audiovisuellen Medien eine grundlegend andere Art der Einschreibung dar, die auch eine andere Ebene der Unterbrechung einführt. Dem deutschen Medientheoretiker Friedrich Kittler zufolge markieren die modernen Medientechnologien des späten 19. Jahrhunderts einen entscheidenden Wandel in der Logik der Speicherung und Übertragung, die jahrhundertlang vom geschriebenen Wort beherrscht wurde. Mit dem Phonographen und dem Kinematographen wurde ein neuartiges System der Einschreibung eingeführt, das sich nicht auf die Vermittlung von Symbolen als Bedeutungsträger stützt, sondern sich in die physikalischen Effekte von Licht und Ton direkt einträgt. Kittler: „Zum wahrhaft ersten Mal hört Schreiben auf, mit serieller Datenspeicherung synonym zu sein. [...] Zur symbolischen Fixierung von Symbolischem tritt die technische Aufzeichnung von Realem in Konkurrenz.“⁵⁷ Was diese Medien auszeichnet ist, dass sie Geräte der unselektiven Einschreibung sind, die nicht nur intendierte Bedeutungen aufzeichnen, sondern auch nicht-intendierte, was Kittler „physiologischer Zufall, stochastische Unordnung von Körpern“⁵⁸ nennt – die ungefilterten und unbeabsichtigten Geräusche des Realen.⁵⁹ Moderne Medien speichern und übermitteln nicht nur beabsichtigte Inhalte, sondern auch die Spuren der physischen Bedingungen, durch die Inhalte gespeichert und übermittelt werden. Es wird eine ganz neue Dimension eingeführt, nicht nur die des Rauschens und der Interferenzen, sondern auch der Klangfarbe und des Tons, der Filterung und Verstärkung, des Zooms und der Fokussierung, des Einfrierens und der Wiederholung – kurz, der Materialitäten der Kommunikation.

Audiovisuelle Medien fangen also die materiellen Spuren der Vermittlung ein: die Rückstände der Bedeutungsproduktion, die oft unvermeidlichen Unbedeutsamkeiten, die die Produktion von Bedeutung begleiten und gleichzeitig unterbrechen. Levinas' Metaphern von Spur und Echo, die in der Erklärung des Sagens metaphorisch verwendet werden, können mit den audiovisuellen Medien eine neue Ebene der Literalität und Referenzialität gewinnen. Es geht um das, was Roland Barthes „die Rauheit der Stimme“ genannt hat: die materiellen Spuren des signifizierenden Körpers, die über den kommunizierten Inhalt hinaus signifizieren, und etwas bezeichnen, wo, um mit Barthes' Worten zu sprechen, „eine Sprache einer Stimme begegnet.“⁶⁰ Diese materiellen Spuren bezeichnen auch durch andere Medien: „Die ‚Rauheit‘ ist der Körper in der singenden

57 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 1900*, München 1995, S. 289.

58 Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 28.

59 Die Rede ist hier von Jacques Lacans Registern des Realen und des Symbolischen.

60 Roland Barthes: »Die Rauheit der Stimme«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 269–278, bes. S. 270ff.

Stimme, in der schreibenden Hand, im ausführenden Körperteil.“⁶¹ Für Barthes hat die Materialität des Ausdrucks eine erotische Dimension, da sie uns näher an den Körper bringt, der den Ausdruck vollzieht. Sie kann aber auch eine ethische Dimension besitzen, insofern sie über das Wissen oder die Bedeutung hinausgeht, um etwas von der Relationalität im Ereignis des Ausdrucks zu vermitteln. Die Medien, die das Ereignis des Ausdrucks begleiten, enthalten mediale Spuren, die diesen Ausdruck begleiten: Sie bewahren die physischen Effekte der Beziehung, die medialen Spuren des Sagens.

Wenn für Levinas und Derrida die Beziehung zur Alterität mit der Beziehung zwischen Sprache und Schrift verwoben ist, könnten die modernen Medien die Parameter dieser Beziehung neu gestalten – oder zumindest die Art und Weise, wie diese Beziehung vermittelt werden kann.⁶² Es ist ein Gemeinplatz, dass audiovisuelle Medien die Dichotomie zwischen der Präsenz des Sprechens und der Entrücktheit der Schrift verkomplizieren, indem sie eine Kombination aus Präsenz in der Ferne oder entfernter Präsenz bieten. Diese Kombination erklärt die Art und Weise, wie audiovisuelle Medien die beiden von Levinas heraufbeschworenen Arten der Unterbrechung simulieren können – die des Gesichts und des Textes, des Phonems und des Graphems. Einerseits bringt uns das Audiovisuelle den Ruptionen der Sprache näher, insofern wir über die technologische Fähigkeit verfügen, das tatsächliche Ereignis des Ausdrucks, das tatsächliche Sprechen und Ansprechen zu erfassen und zu vermitteln. Andererseits funktioniert das Audiovisuelle wie ein Text – ein audiovisueller Text –, der seine eigenen Unterbrechungen enthält und beibehält, und indem er diese Unterbrechungen mittransportiert, kann er ein Jenseits des Textes als Medium des Gesagten markieren. Die Zäsuren, die das Audiovisuelle aufwendet, sind sowohl diegetisch als auch nicht-diegetisch, innerhalb und außerhalb des vermittelten Ausdrucksereignisses, und sie werden von den Medien sowohl produziert als auch reproduziert.

61 Ebd., S. 277.

62 Eine unbeabsichtigte, aber anschauliche Illustration stammt von Derrida und Levinas selbst, wie sie von Derrida in seiner *Laudatio Adieu: Nachruf auf Emmanuel Lévinas* vorgetragen wird: „Wenn die Beziehung zum Anderen eine unendliche Trennung bedeutet, eine unendliche Unterbrechung, in der das Antlitz aufscheint, was geschieht dann, wo und wem geschieht es, wenn eine andere Unterbrechung, herzerreißende Unterbrechung inmitten der Unterbrechung, mit dem Tod diese erste Trennung noch einmal mit Unendlichkeit aushöhlt? Wenn ich Unterbrechung sage, muß ich, wie sicherlich auch einige von Ihnen, an die Angst vor der Unterbrechung denken, die ich bei Emmanuel Lévinas spüren konnte, wenn er zum Beispiel am Telephon jeden Augenblick das Gesprächsende und das Schweigen bzw. das Verschwinden, das ‚Ohne-Antwort‘ des anderen zu befürchten schien, den er sogleich zurückrief und mit einem ‚Hallo, hallo‘ zwischen den Sätzen, gelegentlich auch mitten im Satz, zu sich zurückholte.“ Derrida: *Adieu*, a.a.O., S. 17. Ist der Hinweis auf das Telefon zufällig? Handelt es sich nicht bereits um eine Rekonfiguration des Verhältnisses zum Gesicht, bei der eine vermittelte Unterbrechung („Hallo, hallo“) die sterbliche Unterbrechung vorwegnimmt? In dieser Hinsicht nimmt die Ferne des Telefons (und die Angst „vor der Unterbrechung“) die endgültige Ferne des Adieu, den endgültigen Abschied ‚Ohne-Antwort‘, vorweg.

Der Effekt der Unterbrechung innerhalb des Audiovisuellen kann im Sinne dessen verstanden werden, was Hans Ulrich Gumbrecht als „Präsenzeffekte“ bezeichnet, im Gegensatz zu „Sinneffekten“. Wenn Sinneffekte der Ordnung der Interpretation und des Erzählens – der Hermeneutik – angehören, gehören Präsenzeffekte der Ordnung des Nicht-Hermeneutischen an, jenseits (und vor) dem Sinn. Die „Produktion von Präsenz“ bezieht sich auf den „von der Materialität der Kommunikation herrührende[n] Effekt der Greifbarkeit [...]. [J]ede Form von Kommunikation [impliziert] eine solche Produktion von Präsenz [...], jede Form von Kommunikation [wird] durch ihre materiellen Elemente die Körper der kommunizierenden Personen in spezifischen und wechselnden Weisen ‚berühren‘ [...].“⁶³ Präsenzeffekte, so Gumbrecht, wirken der traditionellen Auseinandersetzung mit der Hermeneutik entgegen: „Wenn man unter Erleben eher ein Wahrnehmen als ein Erfahren versteht, wird das Erleben der Dinge dieser Welt in ihrer vorbegrifflichen Dinghaftigkeit ein Gefühl für die körperliche und die räumliche Dimension unseres Daseins reaktivieren.“⁶⁴ Unterbrechungen können als solche „Präsenzeffekte“ verstanden werden, insofern sie die zugehörigen materiellen Spuren der Beziehung innerhalb der Vermittlung konstituieren. Was diese Diskussion jedoch hervorhebt, ist die ethische Bedeutung des Nicht-Hermeneutischen, da es die Hermeneutik durchkreuzt: die Wirkung der Präsenz auf die Wirkung der Bedeutung als Korrelat zur Wirkung des Sagens auf das Gesagte.

Obwohl Levinas praktisch nichts über technologische Vermittlung zu sagen hat, schwingt das, was er über die Poesie sagt, dennoch in Gumbrechts Analyse mit. In einem Essay über Shmuel Yosef Agnon, einen jüdischen Autor, der auf Hebräisch schrieb, einer alten und modernen Sprache, stellt Levinas fest:

Bei Agnon geht es um Auferstehung. Als *vor* aller Gegenwart stehend, wird das Nichtwiedergebbare im Gedicht nicht *repräsentiert*. Dadurch erst wird es zur Dichtung. Dichtung *bedeutet* die Auferstehung, von der sie getragen wird, auf poetische Weise: nicht in der Fabel, die sie singt, sondern durch ihr Singen selbst.“⁶⁵

Es ist anzumerken, dass im Hebräischen (das Levinas gut kannte) Poesie und Gesang mit demselben Wort ‚shira‘ bezeichnet werden, was darauf hindeutet, dass die Poesie irgendwo zwischen Musik und Sprache angesiedelt ist. Agnons Prosa, so Levinas, lässt die alte Sprache der Schrift

63 Hans-Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M. 2004, S. 33.

64 Ebd., S. 138.

65 Emmanuel Lévinas: »Dichtung und Auferstehung. Notizen zu Agnon«, in: ders.: *Eigennamen*, a.a.O., S. 18-19.

nicht als Thema wieder auferstehen, sondern „bezeichnet sie als Gesang“,⁶⁶ indem sie den Klang dieser Sprache wieder aufleben lässt. Anders ausgedrückt, die Poesie (zumindest einige Formen) vermittelt eine Beziehung zur Transzendenz, indem sie singt, anstatt zu erzählen, oder, in Gumbrechts Worten, durch einen „Präsenzeffekt“, anstatt durch einen „Sinneneffekt“. Die Poesie ist eine Form der Vermittlung, die die Resonanz der Sprache qua Beziehung in der Sprache durch Benennung hervorruft. Sie lässt die der Sprache zugrunde liegende Relationalität wieder auferstehen. Und Poesie ist hier sowohl im griechischen Sinne von *poiesis* (hervorbringen) als auch im hebräischen Sinne von *shira* (singen) zu verstehen, wobei das Hebräische das Griechische impliziert, wie es in Levinas' Denken immer der Fall ist. „Sicherlich, die Dinge erscheinen auch, als Ausgesagtes dieses dichterischen Aussagens;“ bemerkt Levinas in Anspielung auf die Poesie Paul Celans, „aber in ihrer Bewegung auf den Anderen hin, als Gestalten dieser Bewegung.“⁶⁷

DIE ETHIK DER MEDIENETHIK

Wie würde eine von Levinas inspirierte Medienethik aussehen? Wenn die ethische Botschaft von Levinas die Brechnungen der Kommunikation vermittelt, wenn dies das „Gute“ der Levinas'schen Kommunikationsethik ist, dann ist die Lehre dieser Botschaft, die Lehre der Ethik, im Grunde eine Medienethik. Und wenn wir Medienethik in Bezug auf das Gute verstehen, dann wird es in einer von Levinas inspirierten Medienethik um die Unterbrechung gehen, die in und durch Vermittlung erfolgt. Eine solche Ethik wird sich in erster Linie nicht mit Codes und Normen befassen (so wichtig diese auch sind), sondern mit der Alterität, die durch die Vermittlung entsteht. Sie wird weniger damit zu tun haben, ob das, was in den Medien steht, dem Guten entspricht, sondern vielmehr damit, ob das so vermittelte Gute unterbrochen werden kann. Eine von Levinas inspirierte Medienethik, sofern eine solche denkbar ist, wird sich daher mit den Rupturen beschäftigen müssen, die von den betreffenden Medien produziert und reproduziert werden. Die Ethik, die sich mit diesen Unterbrechungen befasst, lässt sich von Levinas Lehre inspirieren wobei sie seine Lehre (in Rede oder Schrift) berücksichtigt, und dadurch verhindert, dass der Sinn sich verselbständigt, abschließt und innerhalb seines Mediums abgeschirmt wird. In dieser Hinsicht kann sogar das Geräusch erlösend sein, insofern es die Tatsache der Vermittlung evoziert – die Tatsache, dass keine Botschaft ohne die Kontamination der Übertragung hindurchgeht, nicht zuletzt die Übertragung von der Zweitheit zur Drittheit.

66 Ebd., S. 13.

67 Emmanuel Levinas: »Vom Sein zum Anderen – Paul Celan«, in: ders.: *Eigennamen*, a.a.O., S. 60.

Derrida beschreibt die Ethik von Levinas als „eine Ethik der Ethik“: „[...] Levinas [will] uns keine Gesetze oder moralischen Regeln vorschlagen [...], er hat nicht die Absicht, *eine* Moral, sondern das Wesen des ethischen Verhältnisses im allgemeinen [sic!] zu bestimmen.“⁶⁸ Mit dieser Formel verweist Derrida auf die notwendigerweise flüchtige Grundlage der Ethik von Levinas, die „keine bestimmte *einzelne* Ethik mit bestimmten Gesetzen hervorbringen kann, ohne sich selbst zu verleugnen oder aufzugeben.“⁶⁹ Diese Ethik der Ethik schlägt eine selbstdekonstruktive Formel vor: Sie formuliert, ohne vollständig zu formulieren, sie verallgemeinert, ohne vollständig zu verallgemeinern. Und genau diese Widerspenstigkeit ist es, die es der Ethik von Levinas erlaubt, auch als Metaethik zu funktionieren, jede spezifische Ethik zu transzendieren und einen Blick auf das zu werfen, was die Ethik ethisch macht. „Die Zerreißkraft der Ethik,“ schreibt Levinas in *Ideologie und Idealismus*,⁷⁰ „zeugt nicht von einer Infragestellung des *Philosophierens*, die selbst nicht in Philosophie zurückfallen kann.“⁷¹ Was die Ethik ethisch macht, ist ihr Beharren darauf, nicht zu einer Philosophie zu erstarren, sie bleibt anfällig für dieselbe Unterbrechung, die sie befürwortet. In dieser Hinsicht kann mein Argument hier gelesen werden als eine Ausdehnung der Levinas'schen Ethik auf die Medienethik sowie auf eine Metaethik der Medien – die Ethik der Medienethik – und damit als eine Form ethischer Kritik.

Zur Verdeutlichung dieser Metaethik möchte ich auf zwei bemerkenswerte Darstellungen verweisen, die Levinas in die Frage der Medienethik einbeziehen. Judith Butler liefert eine knappe Darstellung der Verwendung des Gesichts in den Medien als Marker für Humanisierung und Dehumanisierung. Im Allgemeinen wird davon ausgegangen, dass diejenigen, die repräsentiert werden, mit größerer Wahrscheinlichkeit vermenschlicht werden, während diejenigen, die daran gehindert werden, sich selbst zu repräsentieren, ein größeres Risiko eingehen, entmenschlicht zu werden, als weniger menschlich behandelt zu werden. Gegen diese Annahme argumentiert Butler, dass „die Personifizierung zuweilen ihre eigene Entmenschlichung vollzieht.“⁷² Die Gesichter von Osama Bin Laden, Jassir Arafat und Saddam Hussein werden zum Beispiel oft als Gesichter des Bösen und damit als unmenschlich dargestellt, während die Gesichter afghanischer Mädchen, die gerade ihre Burkas abgelegt haben, als Zeichen

68 Derrida: »Gewalt und Metaphysik«, a.a.O., S. 169 [Kursivierung i.O.].

69 Ebd., S. 169f [Kursivierung i.O.].

70 [Amit Pinchevski verweist hier auf den ersten Teil „Rupture de l'immanence“, der auch in die engl. Fassung übernommen wurde. Die deutsche Fassung enthält diesen sowie andere Beiträge aus *De Dieu qui vient à l'idée* nicht. Auch die Unterteilung der franz. Originalausgabe wurde nicht übernommen. Vgl. die Anm. auf den Seiten 274–277 in Emmanuel Levinas: *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München 2004; Anm. d. Ü.]

71 Emmanuel Levinas: »Ideologie und Idealismus«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München 2004, S. 24.

72 Judith Butler: »Gefährdetes Leben«, in: dies.: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M. 2005, S. 167.

neu gewonnener Menschlichkeit dargestellt werden. Beide Darstellungen, argumentiert Butler, sind, obwohl sie scheinbar gegensätzlich sind, in Wirklichkeit Akte der Entstellung, da beide das Gesicht im Levinas'schen Sinne verbergen, da für Levinas das Menschliche im Gesicht niemals vollständig dargestellt werden kann. Unter einem solchen Repräsentationsregime werden diese Gesichter, ob gut oder böse, als Kriegsbeute produziert. Wie kann man das Gesicht im Levinas'schen Sinne darstellen, ohne es auf eine Repräsentation des Gesichts zu reduzieren? Butlers Antwort besteht darin, die Unmöglichkeit der Repräsentation darzustellen:

Damit die Darstellung das Menschliche vermitteln kann, muß sie nicht nur scheitern, sondern sie muß ihr Scheitern zudem noch *zeigen*. Es gibt etwas Nichtdarstellbares, das wir dennoch darzustellen versuchen, und dieses Paradox muß in der Darstellung, die wir geben, beibehalten werden.⁷³

Butlers ethische Rhetorik verlässt sich auf die performative Kraft der gescheiterten Repräsentation, um das zu evozieren, was jenseits der Repräsentation liegt. Kein ethisches Protokoll kann uns hier leiten, sondern nur eine gute Dosis an Ambiguität und Ambivalenz. Butler fügt hinzu: „Die Wirklichkeit wird nicht von dem vermittelt, was im Bild dargestellt wird, sondern dadurch, daß die Darstellung, welche die Realität übermittelt, in Frage gestellt wird.“⁷⁴ Doch wie kann die Herausforderung der Realität, die nach Butler immer jenseits der Repräsentation liegt, innerhalb der Repräsentation geltend gemacht werden? Wie kann die Repräsentation das Medium ihres eigenen Scheiterns sein? Ist es darüber hinaus nicht so, dass Butler, indem sie das Scheitern der Repräsentation in den Vordergrund stellt, in Wirklichkeit die Repräsentation als ein organisierendes Konzept wiederherstellt? Dass Butlers Darstellung, indem sie die Repräsentation in Frage stellt, sich bereits auf deren Priorität beruft?

Roger Silverstone legt eine weitere plausible Darstellung einer Medienethik vor, die sich auf das Denken von Levinas stützt. Silverstone konzentriert sich dabei auf die Online-Interaktion, hat aber auch die elektronische Mediation im Allgemeinen im Blick und entwickelt die Idee der angemessenen Distanz als Maßstab für die Aufrechterhaltung und Bewertung des Engagements mit medial vermittelten anderen. Angemessene Distanz erinnert an Levinas' Begriff der Nähe, „[which] preserves the separation of myself and the other, a separation which ensures the possibilities of both respect and responsibility for the other.“⁷⁵ Eine angemessene

73 Ebd., S. 171.

74 Ebd., S. 173.

75 Roger Silverstone: »Proper Distance: Towards an Ethics of Cyberspace«, in: Gunnar Liestol, Andrew Morrison (Hg.): *Digital Media Revisited: Theoretical And Conceptual Innovations In Digital Domains*, Cambridge 2003, S. 475.

Distanz (oder Nähe) ist die Voraussetzung für die Schaffung von Betroffenheit ohne Assimilation; sie ist der Ort, an dem aus der Differenz Verantwortung erwächst. Die modernen Technologien bringen nie dagewesene Herausforderungen für die Integrität der ethischen Nähe mit sich, deren Modell für Levinas die Begegnung von Angesicht zu Angesicht ist. Zygmunt Bauman hat das soziale Management von Nähe als eine Schlüsselstrategie moderner Kontrolle postuliert, bei der Technologie eine entscheidende Rolle spielt.⁷⁶ Silverstone wendet sich seinerseits gegen eine überspannte Rhetorik der neuen Medien, die Interaktion mit Verbindlichkeit gleichsetzt, und plädiert stattdessen für die Einführung einer angemessenen Distanz im Umgang mit dem medialen Gegenüber.

In Anlehnung an Levinas hält Silverstone eine nicht eindeutig zu definierende Grundlage für seine Ethik aufrecht. Seine Darstellung ist, wie die von Butler, unweigerlich mit Ambiguität und Ambivalenz behaftet:

We have to determine – perhaps case by case – what that proper distance is or might be when we are confronted with both familiar and novel appearances or representations of the other.⁷⁷

Wie Butler sieht auch Silverstone das Scheitern als eine ethische Chance:

The motivated irony in Levinas's position, and also in my own, is that it is precisely in the failure completely to connect, *and in the acknowledgement of the inevitability of that failure*, that technologically mediated communication might enable us ethically.⁷⁸

Während die richtige Distanz alle ethischen Beziehungen prägt, ist das Besondere an der vermittelten Form die Leichtigkeit, mit der das Unbekannte beiseite geschoben werden kann, die Möglichkeit, sich zu lösen: „The mediated face makes no demands on us, because we have the power to switch it off, and to withdraw.“⁷⁹ Silverstone sieht zu Recht die Herausforderungen, die die elektronischen Medien für die Wahrung einer angemessenen Distanz mit sich bringen. Doch sein Begriff der Vermittlung, der im Grunde die Produktion und Zirkulation von Bedeutungen und Repräsentationen meint, macht die richtige Distanz zu einer Frage der Repräsentation (und ihres Scheiterns). Wäre es nicht möglich, dass ein anderes Verständnis von Vermittlung, das über die Ebene der Repräsentation hinausgeht, den Medien eine positive Rolle bei der Wahrung angemessener Distanz zuweist?⁸⁰

76 Zygmunt Bauman: *Postmodern Ethics*, Oxford 1993.

77 Silverstone: »Proper Distances«, a.a.O., S. 476.

78 Ebd., S. 483 [Kursivierung i.O.].

79 Ebd., S. 481.

80 Daniel Dayan kritisiert Silverstones Konzept der angemessenen Distanz und argumentiert, dass „die angemessene Distanz eine gleichberechtigte Distanz sein muss“ und dass, wichtiger als die Moral, die Äquidistanz die Bedingung der Gerechtigkeit ist

Butler und Silverstone bieten zwei wertvolle Anwendungen der Levinas'schen Ethik auf die Medien, aber beide versäumen es letztlich, die Bedeutung der Vermittlung für ihre jeweiligen Bemühungen angemessen zu berücksichtigen. In dem Maße, in dem Levinas' späteres Werk nicht nur eine philosophische Darstellung der Beziehung zum Anderen bietet, sondern auch eine reflexive Darstellung der Vermittlung dieser Beziehung, verfährt es sowohl ethisch als auch metaethisch: Es legt eine Philosophie der ethischen Beziehung dar und beruft sich gleichzeitig auf die ethische Beziehung als das, was diese Philosophie transzendiert. So korrespondiert der Einbruch des Anderen als Gesicht (ethische Ebene) mit der Unterbrechung, die in Levinas' Text hervorgerufen wird (metaethische Ebene), und es ist der Beachtung der textuellen Unterbrechungen geschuldet, dass Levinas die Komplexität seiner ethischen Botschaft vermitteln kann. Sowohl Butler als auch Silverstone befassen sich allein mit der Ethik, und so fehlt ihren Diskussionen die metaethische Dimension: Sie konzentrieren sich auf die Repräsentation und ihr Scheitern und übersehen die Vermittlung, die mit der Durchführung einer vermittelten ethischen Beziehung verbunden ist, in diesem Fall die elektronische Vermittlung. Die Frage der Vermittlung geht über die der Repräsentation hinaus und verbindet sowohl das Ethische als auch das Metaethische, das Problem der Alterität sowie das Problem, sie angemessen in den Bereich der Erscheinung einzuführen. Darüber hinaus machen Vorschriften wie ‚das Scheitern der Repräsentation zu vollziehen‘ und ‚die richtige Distanz zu wahren‘ wenig Sinn, wenn man nicht von der Ebene der Repräsentation auf die Ebene der Vermittlung wechselt, d.h. wenn man sich nicht um die medienspezifischen Zäsuren kümmert.

Wenn es in den Medien darum geht, das Besondere zum Allgemeinen zu machen, dann geht es bei der Anwendung von Levinas auf die Medien – sowohl als Ethik als auch als Metaethik – um die Idee, das Allgemeine durch das Besondere zu filtern, oder, genauer gesagt, das Allgemeine gegenüber der Unterbrechung des Besonderen zu exponieren, ohne die Anziehungskraft des Besonderen auf das Allgemeine zu opfern. In dieser Hinsicht ist die Frage der Mediation mit der Frage der Gerechtigkeit gleichzusetzen, da es bei beiden um die Verschränkung von Zweitheit und Drittheit geht. Auf der einen Seite steht der Andere für das Allgemeine: „In der Nähe des Anderen bedrängen mich – bis zur Besessenheit – auch all die Anderen, die Andere sind für den Anderen, und schon schreit die

Daniel Dayan: »On Morality, Distance, and the Other: Roger Silverstone's *Media and Morality*«, in: *International Journal of Communication* 1 (1), 2007, S. 121. Levinas' Verständnis von Gerechtigkeit würde hier keinen Widerspruch sehen; sowohl angemessene als auch gleichwertige Distanz sind notwendig, aber gleichzeitig unvereinbar. Gerechtigkeit verlangt, die Spannung zwischen beidem immer wieder aufs Neue aufrechtzuerhalten: „Friede, ja Friede, dem Fernen wie dem Nächsten‘ (Jesaja 57,19), die Schärfe dieser scheinbaren Rhetorik wird nun verständlich.“ Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 343.

Besessenheit nach Gerechtigkeit, verlangt sie Maß und Wissen, ist sie Bewußtsein.“⁸¹ Auf der anderen Seite stört der Andere das Allgemeine: „Die Gerechtigkeit bleibt Gerechtigkeit nur in einer Gesellschaft, in der zwischen Nahen und Fernen nicht unterschieden wird, in der es aber auch unmöglich bleibt, am Nächsten vorbeizugehen; [...].“⁸² Ohne die wechselseitigen Unterbrechungen von Zweitheit und Drittheit ist keine ethisch informierte Konzeption von Gerechtigkeit möglich – und ebenso wenig eine ethisch informierte Konzeption von Vermittlung.

Levinas als Medientheoretiker zu betrachten, läuft letztlich darauf hinaus, mit den Medien das zu tun, was Levinas mit der Philosophie tut: sie zu einem Träger der ethischen Botschaft zu machen. Diese Botschaft hat keine konkrete Bedeutung, keinen spezifischen Referenten; sie besteht darin, die Produktion von Bedeutung und die Sicherung des Referenten zu unterbrechen und die Unterbrechung selbst bedeutsam zu machen. Medien für solche Unterbrechungen empfänglich zu machen, vollzieht das konstitutive ethische Paradox zwischen Wissen und Fürsorge, zwischen Informiertheit und Adressiertheit, ein Prozess, der es erfordert, über die Ebene der Repräsentation hinaus auf die Ebene der Vermittlung zu gehen – Vermittlung als das, was Botschaft und Passage, Repräsentation und Übertragung zusammenbringt. Eine von Levinas inspirierte Medienethik wird sich daher damit befassen, innerhalb der vermittelten Kommunikation die Wirkung der Unterbrechung des Sagens auf das Gesagte zu erzeugen, es innerhalb der Artikulation zirkulieren zu lassen. Sich an diese Ethik zu halten, bedeutet – jedes Mal anders – herauszufinden, wie Beziehung unter den Bedingungen der Reproduktion und Zweitheit unter den Bedingungen der Drittheit vermittelt werden kann. Zu bestimmen, wie Beziehung zu vermitteln ist, bedeutet, den einzigartigen Einschnitt, den das Sagen im Gesagten hinterlässt, wieder aufleben zu lassen, „auf der Helle des Sichtbaren Streifen zu hinterlassen [...].“⁸³

Aus dem Englischen übersetzt von Johannes Bennke.

81 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 344.

82 Ebd., S. 347.

83 Ebd., S. 222.

QUELLENVERZEICHNIS

- Arnett, Ronald C.: »The Responsive, I': Levinas's Derivative Argument«, in: *Argumentation and Advocacy* 40 (1), 2003, S. 39–50.
- Barthes, Roland: »Die Rauheit der Stimme«, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 269–278.
- Bauman, Zygmunt: *Postmodern Ethics*, Oxford 1993.
- Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders.: *Gesammelte Schriften I, 1*, Frankfurt a.M. 1991, S. 691–704.
- Butler, Judith: »Gefährdetes Leben«, in: dies.: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M. 2005, 154–178.
- Cohen, Richard A.: »Ethics and Cybernetics: Levinasian Reflections«, in: *Ethics and Information Technologies* 2 (1), (2000), S. 27–35.
- Davis, Diane: *Inessential Solidarity: Rhetoric and Foreigner Relations*, Pittsburgh, PA 2010.
- Dayan, Daniel: »On Morality, Distance, and the Other: Roger Silverstone's *Media and Morality*«, in: *International Journal of Communication* 1 (1), 2007, S. 113–122.
- Derrida, Jacques: »Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas«, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 156.
 – *Adieu: Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München 1999.
 – »Eben in diesem Moment in diesem Werk findest Du mich«, in: *Parabel* 12, 1990, S. 42–84.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main 2004.
- Gunkel, David J.: *Thinking Otherwise: Philosophy, Communication, Technology*, West Lafayette, IN 2007.
- Hyde, Michael J.: *The Call of Conscience: Heidegger and Levinas, Rhetoric and the Euthanasia Debate*, Columbia 2001.

Innis, Harold A.: »Ein kritischer Rückblick«, in: ders.: *Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte*, hrsg. v. Karlheinz Barck, Wien, New York 1997, S. 182–187.

Jovanovic, Spoma, Roy V. Wood: »Speaking from the Bedrock of Ethics«, in: *Philosophy and Rhetoric* 37 (4), 2004, S. 317–334.

Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 1995.

– *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986.

Levinas, Emmanuel: »Säkularisierung und Hunger«, in: Hans-Werner Bartsch, Rudolf Bultmann, Franz Theunis (Hg.): *Zum Problem der Säkularisierung: Mythos oder Wirklichkeit – Verhängnis oder Verheißung?* Hamburg 1977, S. 66–72.

– »Dichtung und Auferstehung. Notizen zu Agnon«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 12–24.

– »Vom Sein zum Anderen – Paul Celan«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 56–66.

– »Unterschrift«, in: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 107–114.

– »Der Pakt«, in: ders.: *Jenseits des Buchstabens. Talmud-Lektüren*, Frankfurt a.M. 1996, S. 101–128.

– »Ideologie und Idealismus«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München 2004, S. 22–43.

– »Vom Nutzen der Schlaflosigkeit«, in: ders.: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München 2006, S. 171–174.

– *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011.

– »Die Spur des Anderen«, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München 2012, S. 209–235.

– »Sprache und Nähe«, in: ders.: *Die Spur des Anderen*, Freiburg, München 2012, S. 260–294.

– *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014.

Lipari, Lisbeth: »Rhetoric's Other: Levinas, Listening, and the Ethical Response«, *Philosophy and Rhetoric* 45 (3), 2012: S. 227–245.

Murray, Jeffrey W.: *Face to Face in Dialogue: Emmanuel Levinas and (the) Communication (of) Ethics*, Lanham, MD 2003.

- Peirce, Charles Sanders: *Selected Writings (Values in a Universe of Change)*, New York 1958.
- Pinchevski, Amit: *By Way of Interruption: Levinas and the Ethics of Communication*, Pittsburgh, PA 2005.
- Ricœur, Paul: *Anders. Eine Lektüre von Jenseits des Seins und anders als Sein geschieht von Emmanuel Levinas*, Wien 2015.
- Silverstone, Roger: *Why Study the Media?*, London 1999.
- »Proper Distance: Towards an Ethics of Cyberspace«, in: Gunnar Liestol, Andrew Morrison (Hg.): *Digital Media Revisited: Theoretical And Conceptual Innovations In Digital Domains*, Cambridge 2003, S. 469–490.
- Zylinska, Joanna: *The Ethics of Cultural Studies*, London 2005.

WEBSEITEN

- Die Bibel in der Einheitsübersetzung, <https://www.uibk.ac.at/theol/lese-raum/bibel/dtn27.html#8> (letzter Zugriff 08.04.2023).

Johannes Bennke

Media oblivionis: Eine Epistemologie des Vergessens nach Levinas

Vergessen ist schlecht beleumundet. Es gilt zu erinnern, nicht, zu vergessen. Und doch soll hier ein mediales und ästhetisches Denken im Zentrum stehen, das seinen Ausgang vom Vergessen nimmt. Dies scheint vielleicht paradox und für manche provokant, wo es doch evident scheint, dass gerade Massenmedien wie Fotografien, Film und Radio das Privileg für sich in Anspruch nehmen können, an längst vergangene Zeiten zu erinnern. Was wäre die Historiographie ohne Archive, die Vergessenes in Latenz halten und so für die Nachwelt erst in Erinnerung rufen?¹ Und warum sollte das Vergessen gerade hier und jetzt eine zentrale Rolle spielen, wo doch die deutsche Erinnerungskultur eng an die Ereignisse der Shoah gebunden ist und auch gegen Widerstände verteidigt wird und zu verteidigen ist? Dass zu dieser historiographischen Evidenzkraft der Medien und einer auf Erinnerung gepolten sozialen Wirklichkeit auch medientheoretische Überlegungen dazu führen, dass aktives Vergessen geradezu als unmöglich gedacht wird, trägt zum negativen Bild des Vergessens bei.

Im Vergleich zu ‚Oblivionalkulturen‘, also Medienkulturen des Vergessens, gibt es sehr viel mehr Forschung zu Memorialkulturen.² Aktives Vergessen taucht hier erinnerungspolitisch als Vernichtung des Anderen auf. Insbesondere das Tilgen von Namen gilt dabei besondere Aufmerksamkeit: Erweist sich etwa jemand im biblischen Kontext für die Reichtümer, die er angesammelt hat, als undankbar gegenüber Gott, wird jener mit Vergessen bestraft: „Dann er ist vergeblich auf die Welt kommen, und gehet hin zur Finsternuß, und sein Nam wird durch Vergessenheit ausgeilget werden.“³ Der Undankbare wird durch den exkommunizierenden Akt

1 Aleida Assmann: ‚Speichern oder erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon‘, in: Moritz Csáky, Peter Stachel (Hg.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive 2: Die Erfindung des Ursprungs – Die Systematisierung der Zeit*, Wien 2001, S. 15–29.

2 Rainer Kampling: ‚Memorialkulturen („Gedächtnis und Erinnerung“)‘, in: Christina von Braun, Micha Brumlig (Hg.): *Handbuch jüdische Studien*, Köln u.a. 2018, S. 211–226. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992. Frances Yates: *The Art of Memory*, London, New York 1966.

3 *Biblia Sacra Vulgata*, Koh,6,4., online unter: <https://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/biblia-sacra-vulgata/lesen-im-bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/21/60001/69999/ch/72c8ec9de745fa05ecb11c674b61b7c1/> (letzter Zugriff 25.10.2023).

der Namenslöschung aus der Gemeinde der sich erinnernden Glaubensgemeinschaft ausgeschlossen. Auch die säkulare Bürgergemeinschaft kennt äquivalente Formen der Ausgrenzung: das Löschen von Erinnerungen oder die Streichung des Namens aus dem kulturellen Gedächtnis. In der Schriftkultur bezeichnet eine solche *damnatio memoriae* das zumeist „politisch motivierte Ausmeißeln der Namen von bedeutenden Persönlichkeiten, um das Andenken an sie zu schädigen bzw. aus der Welt zu schaffen.“⁴ Es ist eine feindlich gesinnte Intention, die sich nicht direkt gegen die Person und deren physische Integrität richtet, sondern gegen eine Gedächtniskultur, die sich ihrer erinnert. Die Formen des Vergessens können hierbei sehr verschiedentlich ausfallen. Angestrebt ist dann die Neuordnung des kanonischen Erinnerens durch Löschung von Inschriften, Archiven und die Zerstörung anderer Speichermedien wie Filme oder Festplatten, sowie die Beseitigung all jener Reste, die Hinweise auf frühere Existenzen und Taten geben, und zwar idealerweise so, ohne dabei Spuren zu hinterlassen. So als ob das, was war, niemals existiert habe.

Ähnlich verhält es sich mit ikonoklastischen Zerstörungen von Kunstwerken, Denkmälern, Gotteshäusern oder ganzen Siedlungen.⁵ Auch hier zielt deren Zerstörung beispielsweise auf die Tilgung kultureller Andersartigkeit und ihrer Erinnerung, um den eigenen Herrschaftsanspruch auch auf die Geschichte auszudehnen. Im Extremfall geht diese Art revisionistischen Erzählens mit einer Weltsicht einher, die mit dem absoluten Anspruch der totalen und umfassenden Deutungshoheit über Vergangenes (und Künftiges) auftritt. Harald Weinrich sieht in diesem Zusammenhang den eigentlichen Skandal der Shoah im versuchten *Memorizid* an den Juden.⁶ Genau diese Gefahr und Intention eines absoluten Vergessens hob jüngst in einer leidenschaftlich vorgetragenen Rede vor dem US-Repräsentantenhaus ein Mitglied des Ausschusses für auswärtige Angelegenheiten hervor, als er darauf aufmerksam gemacht hat, dass Völkermord über das Töten von Menschen hinausgeht:

[...] genocide denial is the last act of a genocide. First, you obliterate a people, then you seek to obliterate their memory, and finally you seek to obliterate the memory of the obliteration.⁷

4 Carina Kühne-Wespi, Klaus Oschema, Joachim Friedrich Quack: »Zerstörung von Geschriebenem. Für eine Phänomenologie des Beschädigens und Vernichtens«, in: dies. (Hg.): *Zerstörung von Geschriebenem. Historische und transkulturelle Perspektiven*, Berlin 2019, S. 26, online unter <https://www.degruyter.com/doi/10.1515/9783110629040-001> (letzter Zugriff 18.12.2023).

5 Für eine Kategorisierung verschiedener ikonoklastischer Gesten in Bezug auf die Intention der Bilderstürmer vgl. Bruno Latour: *Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?*, Berlin 2002.

6 Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 2005, S. 232.

7 Congressman Brad Sherman, Senior Member of the House Foreign Affairs Committee and Member of the Congressional Armenia Caucus in einer Rede vor der Abstimmung zur Anerkennung des Völkermords an den Armeniern: „Sherman

Ein aktives Vergessen greift in dieser destrukturierenden Form also nicht nur räumlich und physisch aus, sondern auch imaginär und tritt damit an die Grenze der Vermittelbarkeit. Etwas wird dann sukzessive erst durch Zensur mit einem Sprech- und Zeigeverbot belegt, dann durch neue Sprachkonventionen umgedeutet, schließlich – so die Hoffnung der Revisionisten – unvorstellbar und damit unerinnerbar. Daher insistieren jene, die solcher Geschichtsklitterung und Leugnung entgegentreten, auf möglichst umfassende Zeugenaussagen, Äußerungen in den (sozialen) Medien und der forensischen Spurensicherung um schließlich eine juristische Anerkennung von Unrecht und Genoziden zu erwirken und den Ereignissen andere (auch ästhetische) Formen der Erinnerung entgegenzustellen.⁸

Während solch juristischen Auseinandersetzungen zentral für den Erinnerungsprozess sind, wird die Frage gerade im transgenerationalen Gedächtnisprozess immer wichtiger, welche Bedeutungen das Vergessen für den Erinnerungsprozess selbst spielt. Gibt es eine Art des Vergessens, die für das Erinnern an Unrecht und Leid wesentlich ist? Und was für Formen des Vergessens sind wesentlich für das Erinnern etwa von Genoziden des 20. Jahrhunderts, angesichts der mit dem Generationenwechsel einhergehenden kontinuierlichen Entfernung von den Opfern und den Überlebenden? Wie funktioniert eine Ethik des Vergessens mit und durch Medien und in künstlerischen Praktiken, die eine Erinnerungskultur nicht nur pflegen, sondern auch voranbringen? Wie also kann das Erinnern eine bestimmte Art des Vergessens einschließen?

ARS OBLIVIONALIS UND AUSLEGUNG

Umberto Eco hat aus logischen Gründen dafür argumentiert, dass es innerhalb der Semiotik keine Negation und damit keine *ars oblivionalis*, eine Kunst des Vergessens, geben kann. Er argumentiert mit einem Sonderfall der Semiotik, der Negation. Ohne Zweifel kann ein Zeichen ein anderes Zeichen negieren – etwa durch Zensur. Kann ein Zeichen sich aber selbst negieren? Negationen bedürfen eines Zeichens, das seinerseits etwas anzeigt, auch wenn es etwas ~~durchstreicht~~ oder durch andere N3g#ti0nsf0rm3n zu t*lg3n versucht. Umberto Eco hat dieses Problem des Vergessens durch

Heralds House Recognition of the Armenian Genocide“, <https://www.youtube.com/watch?v=15Mq5zLfyyo>, 2’57“, hochgeladen am 29.10.2019 (letzter Zugriff 18.12.2023). Vgl. Sarah D. Wire, „House overwhelmingly approves resolution recognizing Armenian genocide“, online unter: <https://www.latimes.com/politics/story/2019-10-29/house-approves-resolution-recognizing-armenian-genocide> (letzter Zugriff 18.12.2023).

8 Jevhen Sacharov: »Darum müssen wir siegen. Einen anderen Ausweg gibt es für uns nicht«, Interview mit Anton Petscherskyj. <https://www.memorial.de/index.php/8187-darum-muessen-wir-siegen-einen-anderen-ausweg-gibt-es-fuer-uns-nicht> (letzter Zugriff 25.10.2023).

Zeichen in dem Essay „An Ars Oblivionalis? Forget It!“⁹ diskutiert: Kann man Vergessen zeichentheoretisch begründen und operationalisieren?¹⁰ Und lässt sich daraus eine Kunst des Vergessens ableiten?

Es wird schnell einsichtig, warum Techniken des Vergessens nicht so einfach sind: Folgt man dem Rat einer alten mnemotechnischen Schrift, so solle man, das, was man vergessen möchte, verbinden mit dem imaginären Bild eines „monstrous bleeding image in the third room on the right in an enormous palace.“¹¹ Dieses Horrorbild soll eine Erinnerung substituieren, durch den Horror bannen und somit vergessen machen. Eco zeigt, dass das Vergessen in den Kategorien der Erinnerung räumlich, bildlich und substituierend gedacht wird. Gerade aber durch eine solche Vorstellung scheint es viel wahrscheinlicher, dass dasjenige erinnert wird, was eigentlich vergessen werden sollte. Das Ersatzbild wird zum Zeichen für eine Erinnerung. Wird beispielsweise eine Rose negiert („Es gibt keine Rose!“¹²), erscheint sie sogleich vor dem inneren Auge. Die *ars memorativa*, die kunsthistorisch weitaus umfangreicher erforscht ist, hat die äußerst elaboreierten Strategien vor allem mittelalterlicher Ikonographien herausgearbeitet, die dem Erinnern dienen.¹³ Und Eco schildert dabei jene Gefahr, dass vor lauter Erinnerungsbildern und -techniken Verwirrung oder Vergessen einschreiten.

Das Paradox besteht darin, dass Auslöschungen von Erinnerung immer Spuren hinterlassen. Jeder Versuch, etwas nicht zu zeigen, bedarf eines anderen Zeichens. So wird indirekt dasjenige bewahrt, was vernichtet werden soll.¹⁴ Eco argumentiert, dass jedes Zeichen eine „mentale Antwort“¹⁵ evoziere, was es für einen Ausdruck unmöglich mache, seinen eigenen Inhalt verschwinden zu lassen. Mit jedem Zeichen werde also etwas evoziert, was mehr zeigt, als das Zeichen beinhaltet.¹⁶ Ecos Argument baut hier auf einem Verständnis von der Materialität des Zeichens auf, das dem „Indizienparadigma“¹⁷ verpflichtet ist und das Zeichen als den Index einer

9 Umberto Eco: »An Ars Oblivionalis? Forget It!«, in: *Modern Language Association* 103 (3), Mai 1988, S. 254–261.

10 Eco schließt zu Beginn physische Ursachen der Vergesslichkeit aus (etwa Trunkenheit, Drogen oder Gehirnschädigungen). Ebd., S. 254.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 258.

13 Joan Gibbons: *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London, u.a. 2007. Blake Smith: »The Visual Memoir Project: Searching For An Art of Memory«, in: *Marilyn Zurmuehlen Working Papers in Art Education* 7 (1), 2015. Online unter: <https://ir.uiowa.edu/mzwp/vol2015/iss1/7/> (letzter Zugriff 18.12.2023).

14 Eco formuliert dies etwas formelhaft: „If object x has been in some way imagined to be in contact with object y, or if object x presents any sort of homology with object y, every time object x is evoked, object y will be as well.“ Eco: »An Ars Oblivionalis? Forget It!«, a.a.O., S. 254.

15 Ebd., S. 259.

16 Ebd.

17 Sybille Krämer: »Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur«, in: dies. (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 155–181.

Spur versteht, wobei die Spur einen Überschuss oder Exzess der Materialität anzeigt. Das semiotische Zeichen ist demnach durch eine präsentische Positivität charakterisiert und kann sich nicht selbst auslösen. Es kann nicht nicht zeigen. Aus dieser Perspektive ist die Semiotik also wenig geeignet, um Negativität und Vergessen zu denken.

Eco spricht jedoch von Möglichkeiten einer eingeschränkten Form des Vergessens, nämlich in Form der Verwirrung von Erinnerungen durch Addition, Multiplikation oder Überlagerung. Das heißt, nicht Verfahren der Subtraktion können Vergessen einleiten, sondern *Verfahren der Addition*.¹⁸ Genau auf diese Strategie eines Addierens zielt die Analyse eines Kunstwerkes, das der Kunsthistoriker Thomas Stubblefield gegen Ecos Ablehnung einer *ars oblivionalis* als Argument anführt. Stubblefield macht in seiner Analyse eines Gemäldes, das auf ein anderes Gemälde Bezug nimmt, deutlich, dass Löschung nicht durch Wegnahme und damit durch eine Form von Negativität erreicht wird, sondern durch eine Addition von Präsenz.¹⁹ Stubblefield führt dieses Paradox von Erinnern durch Vergessen auf zwei Ursachen des semiotischen Systems zurück. Erstens wird das Erinnerte in eine „rhetorische Kettenlogik“ gelegt, von denen es sich nicht befreien kann und zweitens hängt Erinnerung von Zeichen ab, die ein positives Verhältnis zu ihrer Bedeutung haben und daher dem Vergessen widerstehen.²⁰ Sprache, Bilder und andere Techniken der Erinnerungen haben also die Eigenschaft, durch die Präsenz ihrer Zeichenhaftigkeit zu erinnern und damit anwesend zu machen, was nicht (mehr) existent ist. Es ist demnach zwar unmöglich *durch* Zeichen zu vergessen, sehr wohl aber möglich *mit* Zeichen neue Bedeutungen zu generieren.

Eco wäre also entgegenzuhalten, dass es beim Vergessen nicht um Negativität geht, die der Positivität entgegenzustellen wäre, sondern um ein Spiel mit Zeichen, die der ständigen Umdeutung ausgesetzt sind. Bei einer *ars oblivionalis* geht es also nicht um Selbstausslöschungen wie Eco es ausbuchstabiert, sondern um kommentierende Überlagerungen und Rekontextualisierungen von Zitaten. Renate Lachmann hat solche additiven Verfahren der Akkumulation als De- und Resemiotisierung bezeichnet.²¹ Ein solches Verständnis der Semiotik folgt im Gegensatz zu dem von Eco

18 Vgl. Eco: »An Ars Oblivionalis? Forget It!«, a.a.O., S. 259.

19 Thomas Stubblefield: »Ars Oblivionalis: Umberto Eco and Erasure«, in: James Elkins, Kristi McGuire, Maureen Burns, Alicia Chester, Joel Kuennen (Hg.): *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*, New York 2012, S. 82 f. Stubblefield analysiert das Verhältnis von Thomas Gainsboroughs *Mr. and Mrs. Andrews* (1748–1750) und Yinka Shonibares *Mr. and Mrs. Andrews Without Their Heads* (1998) und macht darin auf Mechanismen kultureller Dominanz aufmerksam, sowie auf die Schattenseite eines imperialen Geschichtsnarrativs mit seinen Dualismen von primitiv/zivilisiert, schwarz/weiß etc.

20 Ebd., S. 81.

21 Renate Lachmann: »Die Unlösbarkeit der Zeichen. Das semiotische Unglück des Mnemonisten«, in: Anselm Haverkamp, in: dies. (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 121–141, insbes. S. 112f.

angeführten Argument einem semiotischen Relationalismus. Hier ist das Zeichen Teil einer Matrix und interagiert mit anderen Zeichen, und zwar so, dass allein die Relationen eine Rolle spielen und es nicht mehr um das Zeichen, sondern um eine logisch-rationale Struktur, den Prozess und die Auslegung geht. Eine *ars oblivionalis* in diesem interpretatorischen Sinne nimmt daher nichts weg, sondern fügt etwas hinzu. Im Hinblick auf eine Kunst des Vergessens geht es also nicht um eine pragmatische Negierung von Realität, sondern um neue Relationen, „Strategien der Kanalisierung des semiotischen Exzesses“²² und Neuinterpretationen.²³ Ähnlich wie Stubblefield argumentiert auch Harald Weinrich in Bezug auf eine Kunst des Vergessens in Literatur und Philosophie. Am Ende seiner Studie plädiert er für den Oblivionismus in der Wissenschaft, wo der ökonomische Umgang mit dem Gedächtnis vor allem darin bestehe, bestehende Paradigmen zu überwinden, dem Wissen also nicht *mehr*, sondern *anderes* beizustellen, altes Wissen also zu überschreiben und dadurch nichtig zu machen.²⁴ Eine solche Auffassung des Vergessens steht dem Palimpsest entgegen, das im Auskratzen, Abschaben und Überschreiben von Geschriebenem die Machtgeste einer Hierarchisierung von Leitdiskursen und damit eine Delegitimierung und Entwertung impliziert. Das Vergessen wäre also nicht zwischen Negativität und Positivität anzusiedeln, sondern zwischen konkurrierenden und konfligierenden Interpretationen in der Exegese. Nicht das Erinnern wäre dann das Antonym zum Vergessen, sondern die Bedeutungsstiftung durch Auslegung. Genauer zu bestimmen wäre dann, um was für ein Vergessen es sich jeweils handelt. Was soll vergessen werden? Mit welchen Mitteln und zu welchem Zweck?

VERGESSEN NACH LEVINAS

Um eine bessere Perspektive auf das Vergessen zu bekommen, möchte ich die Position von Emmanuel Levinas ins Spiel bringen. Im Rahmen seiner nicht-normativen Ethik des Anderen führt Levinas den Begriff des *désintéressement* ein, was üblicherweise mit ‚Selbstlosigkeit‘, ‚Uneigennützigkeit‘ aber auch mit ‚Nicht-Intentionalität‘ oder ‚Interesselosigkeit‘ übersetzt wird und Levinas selbst in einem Gespräch im Deutschen als

22 Ebd.

23 Im Gegensatz zum pragmatisch-realistischen Ansatz des Zeichens bei Eco, argumentiert Lachmann mit einem logisch-rationalen Ansatz des Zeichens. Auch wenn beide Ansätze sich nicht zur Deckung bringen lassen, gibt es Berührungspunkte dort, wo Eco die unendliche Interpretation zwar nicht ausschließt, sehr wohl aber absurde Interpretationen delegitimiert. Beide Ansätze überschneiden sich also dort, wo es nicht um die Bestätigung von Interpretationen geht, sondern um die „Falsifikation von Mißdeutungen“. Eco zitiert nach Dieter Mersch: *Umberto Eco zur Einführung*, Hamburg 1993, S. 161. Vgl. auch zur Systematisierung von Zeichenmodellen: Dieter Mersch: »Einleitung. Klassifikation und Systematik der Zeichens«, in: ders.: *Zeichen über Zeichen*, München 1998, S. 9–36.

24 Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, a.a.O., S. 269.

„Sich-vom-Sein-Entziehen“²⁵ bezeichnet. Das Wesentliche an diesem passiven Modus der Intentionalität ist die Umkehr eines Vermögens in Unvermögen, von Handeln in Handlungsunterbrechung oder Auslassung. Es beschreibt jene Umkehr der Intentionalität in eine

vor-ursprüngliche Sprache – auf die Verantwortlichkeit des Einen für den Anderen – auf die Stellvertretung des Einen für den Anderen und die Bedingung (oder Unbedingung) der Geiselschaft, die auf diese Weise sich abzeichnet?²⁶

Darin artikuliert sich eine Abkehr vom Sein, mit der sich Levinas entschieden von der Phänomenologie Martin Heideggers abgrenzt. Diese Abkehr macht Levinas beispielsweise in einem kurzen Text über den Maler Jean Atlan unmissverständlich deutlich, der 1986 in einem Kunstkatalog erschien. Für Levinas ist das künstlerische Engagement

eine der privilegierten Weisen für den Menschen, in die anmaßende Selbstgefälligkeit des Seins einzudringen, das sich bereits als Erfüllung versteht, und dessen schwere Schichten und gleichmütige Grausamkeit völlig zu erschüttern.²⁷

In dieser Abkehr von der „Selbstgefälligkeit des Seins“ vollzieht Levinas eine Konversion der ontologischen Hierarchie von Sein und Seiendem und führt das *désintéressement* als Figur ein, die die Ablösung vom Sein und die Hinwendung zum Seienden markiert.

Dass dies mehr ist als bloß ein methodischer Taschenspielertrick der Phänomenologie, wird sogleich deutlich mit Bezug auf das „Semelfaktive“, einem Begriff, den Levinas Vladimir Jankélévitch entlehnt.²⁸ Das Semelfaktive ist dem Lateinischen „semelfactivus“ entlehnt, das wiederum auf das Lateinische „semel“ zurückgeht und „einmalig“ bedeutet. Gemeinsam mit dem Suffix „factivus“, das eine nominalisierte Form des Partizip Perfekt Passivs von *facere* für „tun, machen“ ist, bezeichnet „semelfactivus“ also die Tatsache, dass einmal etwas gemacht wurde oder stattgefunden hat. Semelfaktivität bezeichnet also den faktischen Charakter einer kontingenten Tatsache, und damit etwas, was künstlich hergestellt wurde, eine

25 Emmanuel Levinas: »Intention, Ereignis und der Andere. Gespräch zwischen Emmanuel Levinas und Christoph von Wolzogen am 20. Dezember 1985 in Paris«, in: ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 141.

26 Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011, S. 30.

27 Emmanuel Levinas: »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57. Auch Françoise Armengaud zitiert diese Stelle in ihrem Interview mit Levinas, vgl. Emmanuel Levinas: *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019, S. 32.

28 Ebd., S. 36.

Konstruiertheit.²⁹ Es ist das Einmalige im zeitlichen wie faktischen Sinne. Was einmal statt gefunden hat, gewinnt Tatsachenstatus.

An verschiedenen Stellen seines Werkes greift Levinas die Semelfaktivität auf und wendet es existenziell. Er bezieht es entweder auf die Einmaligkeit Israels³⁰ oder auf die Verantwortung eines jeden Einzelnen („die ‚semelfaktive‘ Einzigkeit jener Seele“³¹). In diesen Passagen bezeichnet die Semelfaktivität die existenzielle Dimension eines jeden Menschen. Es ist die „Einmaligkeit eines einzigen Exemplars“ in seiner jeweiligen Situiertheit, Kontingenzt, Verantwortlichkeit und „Unmöglichkeit, sich zu entziehen und sich ersetzen zu lassen, Unmöglichkeit, in der gerade die Rekurrenz des *ich* sich ausbildet.“³² Levinas zielt hier auf eine existenziell-zeitliche Dimension ab, die nicht auf einmalige Tatsachen Bezug nimmt, sondern auf die Einmaligkeit von „Jemandem!“³³ Es geht sowohl um die Einzigartigkeit des Ichs als auch um dessen Einmaligkeit im Sinne seiner Endlichkeit. Beim Semelfaktiven handelt es sich dann nicht nur um die individuelle Sterblichkeit, sondern auch um nicht wiederholbare Ereignisse zwischen Menschen wie ein Blinzeln, ein flüchtiges Sehen, ein Tätscheln und Stottern (*clignoter, entrevoir, tapoter et tousser*).³⁴ Diese Unumkehrbarkeit der Zeit im Semelfaktiven, hatte Jankélévitch ursprünglich auch als „unfasslich und verkennbar“³⁵ charakterisiert. Für Levinas besteht nun die Rechtfertigung der Kunst darin, die in der zwischenmenschlichen Beziehung waltenden Dynamiken anzuzeigen und die Einmaligkeit von Jemandem festzuhalten.

Hält man sich die methodische Umkehr von der Intentionalität zum *désintéressement* vor Augen, sowie die Semelfaktivität, dann geht es hier um zwei Arten des Vergessens, die ich auf die Formel eines *Vergessens des Sichs* und eines *Vergessens des Anderen* bringen möchte. Diese zwei Seiten des Vergessens, die in unterschiedliche Richtungen (*sens*) und Bedeutungen (*sens*) weisen, bringt Levinas an mehreren Stellen seines Werkes zum Ausdruck. So geht es beim *Vergessen des Sichs* darum, sich vom Sein zu

29 Vgl. Vladimir Jankélévitch: *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-Nichts*, Wien 2010, insbes. S. 143, 249. Levinas hat dieses Konzept an mehreren Stellen aufgegriffen: Emmanuel Levinas: »Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit«, in: ders.: *Zwischen-Uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 272. Vgl. darin auch: »Von der Einzigkeit«, ebd., S. 229–238.

30 „Semelfacticité“ wird i.d.R. mit Einmaligkeit oder Einzigkeit ins Deutsche übersetzt. Vgl. Emmanuel Levinas: *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München 1994, S. 77.

31 Levinas: »Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit«, a.a.O., S. 272.

32 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 135.

33 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 44.

34 Dies sind Verben, die Frédéric Torterat mit Rolf Kailuweit erwähnt. Vgl. Frédéric Torterat: »Semelfacticité« in: Jean-Marie Grassin (Hg.): *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, Paris 2009, S. 3. Torterat führt zahlreiche Verweise auf Etymologie, Linguistik, Philosophie und Literaturkritik auf, online unter: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01099558/document>, (letzter Zugriff 07.01.2021).

35 Jankélévitch: *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-Nichts*, a.a.O., insbes. S. 250.

lösen, und das „Ich auf seine vorrangige und vergessene Zweitrangigkeit“³⁶ zu verweisen, sowie eine Zugangsweise zu den Dingen zu finden, die „eine ganze Landschaft von Horizonten, die vergessen worden sind“,³⁷ aufzeigen, deren Sinn aber erst ‚hinter‘ ihren Erscheinungen aufgewiesen werden können.

Worauf ein solches Vergessen gerichtet ist, wird dort besonders deutlich, wo Levinas vom Gesagten und Sagen (*Le dit et le dire*) schreibt. „Die Identität der Seienden verweist zurück auf ein Sagen, das [...] jedoch so sehr im Gesagten aufgeht, daß es darin in Vergessenheit gerät [...]“³⁸ An mehreren Stellen seines Werkes macht Levinas auf die Notwendigkeit aufmerksam, das Sagen spurhaft im Gesagten erscheinen zu lassen, um den Anderen nicht im symbolischen Spiel des Gesagten verschwinden zu lassen. Zu Vergessen ist in diesem Sinne also alles, was das Semelfaktive der Existenz zu tilgen droht, was Sinn einzig auf das Gesagte reduziert und eine Egologie einsetzt, die sich der Vernunft bemächtigt, um individuelle Interessen durchzusetzen. Ein *Vergessen des Sich* führt in diesem Sinne zu einem Sagen im Gesagten, zu Spuren des Anderen in der Washeit und zu neuen Formen der Bedeutung im Dienste des Anderen. Levinas macht mit einem solchen Vergessen auf eine ethische, existenzielle und zeitliche Dimension aufmerksam, die darauf zielt, all das vergessen zu machen, was die Dynamik der zwischenmenschlichen Beziehung und die Erinnerung an eine einmalige Existenz tilgt.

Das *Vergessen des Anderen* hingegen bezeichnet die Gefahr, das Seiende für bare Münze zu nehmen und das „Vor-Ursprüngliche, in dem sich die *Bedeutung* artikuliert“³⁹, zu vergessen. Wenn sich das Sagen im Gesagten erschöpft, droht „[d]ie anfänglich schrankenlose, unbegrenzte Verantwortung, die diese Sorge um Gerechtigkeit für sich selbst und um Philosophie [allererst] rechtfertigt“⁴⁰ in Vergessenheit zu geraten. Während also das *Vergessen des Anderen* im Sinne von Levinas ‚negativ‘ konnotiert ist, handelt es sich beim *Vergessen des Sichs* um eine ‚positive‘ Form des Vergessens. Letztere artikuliert sich als Mischform eines pragmatischen und logisch-rationalen Zeichensystems, von dem oben bei Eco und Lachmann bereits die Rede war. Es geht darin um eine Doppelfunktion des Zeichens zwischen Immanenz und Transzendenz und zwischen der Notwendigkeit des Gesagten und dem Sagen.

36 Emmanuel Levinas: »Vom Bewußtsein zur Wachheit«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt. Diskurse über Betroffenheit von Transzendenz*, Freiburg, München 2004, S. 69.

37 Emmanuel Levinas: »Fragen und Antworten«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt. Diskurse über Betroffenheit von Transzendenz*, Freiburg, München 2004, S. 110.

38 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 93.

39 Ebd., S. 192, FN 18 [Kursivierung i.O.].

40 Ebd., S. 285.

OBLITERATION ALS DIFFERENZFIGUR

Doch wie lässt sich das, was sich hier analytisch trennen lässt, in den konkreten Formen des Vergessens erkennen? An dieser Stelle möchte ich die „Obliteration“ ins Spiel bringen. Levinas hat sich lediglich in einem kurzen Kunstgespräch mit der französischen Philosophin Françoise Armengaud zur Obliterationskunst von Sacha Sosno geäußert. Darin bringt er die Obliteration mit einer Ideengeschichte, anderen Konzepten und Kunstpraktiken in Verbindung.⁴¹

Gemäß ihrer etymologischen Bedeutung ist die Obliteration überall dort wirksam, wo etwas gelöscht, getilgt, überschrieben oder vergessen gemacht wird. Obliteration geht auf das Lateinische „oblitterare“ oder „obliterare“ zurück und bedeutet „überstreichen, auslöschen“, was in der Nominalform auch auf das Gedächtnis bezogen wird, und „das Vergessen“ bezeichnet.⁴² In den bisher dominierenden Lesarten bleibt die Obliteration dabei wesentlich an das Medium der Sprache gebunden und wird im Englischen mit einer Negationsfigur der Zerstörung und absoluten Vernichtung assoziiert bis hin zur genozidalen Auslöschung und atomaren Vernichtung im globalen Maßstab. Im Französischen verweist die Obliteration auf den Vorgang der Entwertung etwa in der Philatelie und in Ticketsystemen, wo sie die Tilgung von Wertig- und Gültigkeiten im Vorgang des Stempelns von Briefmarken und die Verifizierung und Validierung von Fahrkarten, Tickets oder Pässen meint.

Der Künstler Sacha Sosno hatte seine Obliterationskunst zu Beginn der siebziger Jahre an der Kunst der École de Nice und den Nouveau Réalistes orientiert, die sich vor allem dadurch auszeichneten, dass sie sich in einer Art Archäologie des Gegenwärtigen den Alltagsgegenständen zuwandten und etwa Überbleibsel der Konsumgesellschaft und andere Restbestände der Gesellschaft auf Flohmärkten und Schrottplätzen zum Ausgangspunkt ihrer Kunst machten. Sosno allerdings richtete seinen Fokus auf die „Geschichtsreste. Im Grunde mache ich Abfallbehälter der Kunstgeschichte.“⁴³ Mit seiner Kunst greift Sosno Repräsentationen der Kunstgeschichte und Bilder des kulturellen Gedächtnisses auf und obliert diese mit geometrischen Figuren, die die Imagination der Betrachter:innen herausfordern sollten (Abb. 1–4 im Beitrag von Françoise Armengaud, S. 61, 67). Déborah Laks macht in einem Aufsatz darauf aufmerksam, dass eines der

41 So weist Levinas auf die Semelfaktivität, die Unvollendetheit, die Maske, die Karikatur, Idole und Pleonasmen und das Fantastische in der Literatur als Elemente und mögliche Ausdrucksformen der Obliteration hin. Diese Beispiele sind jedoch nicht zu verallgemeinern, sondern Ausdruck einer Ästhetik bei Gogol und in der Kunst von Sacha Sosno. Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O.

42 Dudenredaktion (Hg.): *Das große Fremdwörterbuch*, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2007, Eintrag: „obliterans“, S. 950.

43 Sosno zitiert in France Delville: *Sosno: traversée en forme de fugue*, Nice 2002, S. 92 [eigene Übersetzung, Anm. d. V.].

literarischen und philosophischen Vorbilder der Nouveau Réalistes Charles Baudelaires und Walter Benjamins Figur des ‚chiffonniers‘ gewesen sein könnte: der in der Stadt flanierende Lumpensammler, der die kleinen, liegen gelassenen Dinge des alltäglichen Lebens aufliest, sie sich aneignet und gemäß Benjamin so in die Lage kommt, sie utopisch umzuwenden.⁴⁴ Ähnlich wie die Künstler:innen, die in den Straßen von Nizza, auf Schrottplätzen, am Strand oder Museum Dinge oder Impressionen einsammelten, nahm Sosno Bezug auf Bilder des kulturellen Gedächtnisses und versuchte darin, ein sozialutopisches Moment freizulegen.

Als Konzept zeigt die Obliteration jedoch ein Problem der Methode an. Denn wenn der Zugang und die Bestimmung der Obliteration diese selbst zu einem gewissen Teil obliteriert und damit durchstreicht, so sagen die Bestimmungen der Obliteration mehr über die Theorien aus, als über die Obliteration selbst.⁴⁵ Gemäß der Theoriemodus der 1970er Jahre orientierte sich die Theorie der Obliteration vornehmlich an der Semiotik und Ideologiekritik der Massenmedien. In ihrer Monographie *L'art d'oblitération* hatte Françoise Armengaud versucht, die Obliteration über eine geometrische Methode (*mos geometricus*) zu bestimmen.⁴⁶ Doch die darin formulierten Axiome werden von Postulaten gestützt, die von jenen zuerst abgeleitet worden sind, was dazu führt, dass es keine Möglichkeit gibt, die Axiome zu prüfen. Tatsächlich hat Armengaud sich in ihrem jüngsten Text von diesem Ansatz entfernt und die Obliteration in acht Aspekten als „Kunst der Zurückweisung“ (*art du refus*) beschrieben.⁴⁷ Sie geht dabei von der etymologischen Bedeutung aus und verweist auf das ‚ob‘ als eine „Idee des Hindernisses“ und auf ‚littera‘ als den Buchstaben. Die Obliteration bezeichnet in diesem Sinne das Überschreiben, Durchstreichen oder Ausradieren von Text. Darüber hinaus – und das zeigt die Kunst von Sacha Sosno – macht die Obliteration auf eine im Erscheinen wirkende Kaschierung aufmerksam, die Sosno explizit gemacht und auf die Formel „cacher pour mieux montrer“ gebracht hat. In ihrem zweiten von acht Aspekten der Zurückweisung bezeichnet Armengaud die Obliteration als „Zurückweisung des Vergessens“.⁴⁸ Damit meint sie die „Abnutzungserscheinungen des Seins“ und die „Zurückweisung des gewohnheitsmäßigen, faden, blasierten, abgestumpften Erinnerungszustands“ sowie die „Zurückweisung der Eindeutigkeit des Sinns“ und eine „Arbeit am kulturellen Gedächtnis“.⁴⁹

44 Déborah Laks: »Nouveau Réalisme in its ‚Longue Durée‘: From the Nineteenth-Century *Chiffonnier* to the Remembrance of the Second World War«, in: Catherine Dossin (Hg.): *France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art*, New York et al. 2019, S. 125.

45 Vgl. Johannes Bennke: *Obliteration. Für eine partikuläre Medienphilosophie nach Emmanuel Levinas*, Bielefeld: 2023, insbes. Kapitel 1.3, S. 72–104.

46 Françoise Armengaud: *L'art de l'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre des Sacha Sosno*, Paris 2000.

47 Vgl. Françoise Armengaud: »Sacha Sosno und die Obliteration: Eine Kunst der Zurückweisung?«, in diesem Band, S. 59–69.

48 Ebd., S. 62.

49 Ebd.

In dieser Serie an Zurückweisungen artikuliert sich eine negative Widerstandsfigur, die sich gegen die Sedimentierungen gegenwärtiger Wissensformen richtet. Als Negationsfigur weist die Obliteration damit dasjenige zurück, was auf dem Sein beharrt und Eindeutigkeit für sich beansprucht. Was also droht, vergessen zu werden, ist eine Art Beunruhigung von Sinn und Existenz. Es geht dann bei einer solcher Art der Widerständigkeit in der „umkämpften Gegenwart“⁵⁰ um eine Interpretationsarbeit am kulturellen Gedächtnis.

Um besser zu verstehen, warum hier diese Interpretationsarbeit notwendig ‚negativ‘ über das Vergessen (und nicht ‚positiv‘ über das Erinnern) diskutiert wird, ist es hilfreich, einen Blick auf die Kunst- und Bilderskepsis von Levinas zu werfen. Es geht hier nämlich nicht um eine grundlegende Ablehnung der Kunst im Allgemeinen und des Bildes im Besonderen, sondern um eine Abgrenzung von dem, was Levinas unter dem Schönen subsumiert.⁵¹ Wenn Levinas von einem Misstrauen gegenüber der Kunst spricht, dann deswegen, weil sie dazu tendiert die „Vollkommenheit des Schönen“⁵² zu feiern, und zu einem Schweigen führt, das die „Welt des Leids und des Bösen“⁵³ vergessen macht. In dieser Hinsicht ist die Mona Lisa für Levinas unmoralisch. Die Obliteration hingegen bezeichnet eine Ästhetik,

die die Leichtfertigkeiten oder die unbeschwerte Sorglosigkeit des Schönen anprangert und an die Abnutzungen des Seins erinnert, an die ‚Ausbesserungen‘, von denen es bedeckt ist, und an die sichtbaren oder verborgenen Streichungen, in seinem Beharren zu sein, zu [er]scheinen und sich zu zeigen.⁵⁴

Wenn die Widerständigkeit der Obliteration sich gegen das Schöne richtet und auf der Semelfaktivität beharrt, dann geht es bei der Interesslosigkeit um ein Vergessen des Kunstschönen und um ein Erinnern an den Anderen und eine Hinwendung zum zwischenmenschlichen Drama. Daher sieht Levinas auch in der „Unvollendetheit“ (*inachevement*) und nicht im Vollkommenen und Schönen eine Grundkategorie der modernen Kunst.⁵⁵ Wenn Levinas also davon spricht, dass einer „der Anfänge der Kunst [darin liegt], das Wirkliche in seinem Bild zu denken – in seiner Erinnerung – und

50 Oliver Marchart: »Umkämpfte Gegenwart. Der ‚Zivilisationsbruch Auschwitz‘ zwischen Singularität, Partikularität, Universalität und der Globalisierung der Erinnerung«, in: Heidemarie Uhl (Hg.): *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts*, Innsbruck 2003, S. 36–65.

51 Vgl. das Vorwort von Catherine Chaliel zu David Gritz: *Levinas face au beau*, Paris, Tel-Aviv 2004, in diesem Band, S. 71–93.

52 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 33.

53 Ebd., S. 42.

54 Ebd., S. 35.

55 Emmanuel Lévinas: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders., *Eigenamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 88.

so vielleicht in seiner Vergangenheit“⁵⁶, dann geht es ihm um eine Ablösung vom Sein durch Bilder und damit um eine Bewegung gegen den Ästhetizismus.⁵⁷ Die ethische Dimension der Obliteration besteht für Levinas also darin, mit der Trägheit und Starrheit des Seins zu brechen, dem Schönen abzusagen und stattdessen durch improvisierte Ausbesserungen an die Einmaligkeit zu erinnern, um so eine Beziehung zum Anderen herzustellen.

Daher ist für Levinas auch die Orientierung am Bilderverbot wichtig. In dem für die gesamte Debatte seines Verhältnisses zu den Künsten maßgeblichen Text *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* von 1948 gibt er einen Hinweis auf das Bilderverbot („Das Bilderverbot ist wahrhaft das höchste Gebot des Monotheismus [...]“⁵⁸). Levinas geht es beim Bilderverbot nicht um die Zurückweisung bildnerischer Werke.

Im Bilderverbot wird nur das ausschließliche Privileg in Frage gestellt, das die abendländische Kultur dem Bewußtsein und der Wissenschaft verliehen haben soll, die es in sich trägt und die, als Selbstbewußtsein, allerletzte Weisheit und absolutes Denken zu sein erhofft.⁵⁹

Im Bilderverbot geht es also nicht um ein Idolatrieverbot, sondern in der erkenntniskritischen Wendung, die Levinas vollzieht, um Geltungskritik an der „Vorherrschaft der Repräsentation“ und der Rationalität.⁶⁰ Wenn Levinas also die Unvollendetheit in der Kunst affirmiert und den Ästhetizismus abwehrt, dann geht es darin auch um eine Ideologiekritik am Geltungsanspruch der Vernunfttherrschaft.⁶¹

Diese Kritik hat Auswirkung auf die Erkenntnistheorie und auf die Methode und Konzepte von Levinas. Wenn Levinas also die Obliteration mit dem *désintéressement* in Verbindung bringt, so bedient er sich eines erkenntnistheoretischen Ansatzes, der sich gegen Semiotik, Ontologie und der Intentionalitätsanalyse in der Phänomenologie richtet. Die Obliteration richtet sich zwar ähnlich wie in der Intentionalitätsanalyse auf ein Objekt, aber nicht in der Art, um es zu erschließen, sondern in der Art, darin einen Widerstand einzuführen oder sichtbar zu machen. So richtet sich die Obliteration gegen Formalismen, Vollkommenheit und Schönheit. Des Weiteren erhält sie durch Levinas eine ethische, existenzielle und zeitliche Dimension, die vor allem darauf zielt, all das Vergessen zu machen, was der

56 Ebd., S. 34.

57 Vgl. den Beitrag von Richard A. Cohen »Levinas über Kunst und Ästhetizismus« in diesem Band, S. 95-139.

58 Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 81.

59 Emmanuel Levinas: »Bilderverbot und Menschenrechte«, in: ders.: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Berlin, Zürich 2007, S. 118.

60 Vgl. ebd., S. 115.

61 Johannes Bennke: »Das Bilderverbot in der Ästhetik von Emmanuel Levinas«, in: Beniamino Fortis (Hg.): *Bild und Idol: Perspektiven aus Philosophie und jüdischem Denken*, Berlin 2022, S. 157-183.

Erinnerung an eine einmalige Existenz im Wege steht. Wenn also „die Kunst den Dingen ein Gesicht gibt“, und die Obliteration wiederum ein „wesentliches Konzept [bildet], um die Kunst zu verstehen“,⁶² so geht es darin um jene Formen von Auslöschungen, die es ermöglichen, eine Beziehung zum Anderen herzustellen und das sichtbar zu machen, was im Zentrum der Levinas'schen Ethik steht: das Antlitz (*visage*).

Die Obliteration ermöglicht damit eine zentrale Unterscheidung: das Vergessen oder die Zerstörung um der Vernichtung oder des Erhalts des Bestehenden willen und einem Vergessen und der Zerstörung um der Erneuerung willen. Diese beiden Negationen sorgen am Scheideweg für Verwirrung. Um diesen Unterschied zu verdeutlichen, möchte ich auf die Überlegungen von Gilles Deleuze zum Trugbild und der Umkehrung des Platonismus Bezug nehmen. Nach Deleuze geht es nicht um das Verhältnis von Urbild und Abbild. Deleuze führt den Platonismus auf eine Selektionslogik und eine „Dialektik der Rivalität (amphisbetesis)“⁶³ zurück, bei der es um die Unterscheidung von Idee, Abbild und dessen Trugbild gehe. Die eigentliche Rivalität bestehe nun im schwierigen Verhältnis von Abbild und Trugbild, wobei Deleuze das Trugbild genau deswegen affirmiert, weil es „um Einführung der Subversion in diese Welt [geht], um ‚Idoledämmerung‘. Das Trugbild ist kein degradiertes Abbild, es birgt eine positive Macht, die sowohl das Original wie das Abbild, das Modell wie die Reproduktion verneint.“⁶⁴ Es geht also nicht mehr wie im Platonismus darum, „die guten von den schlechten Abbildern“⁶⁵ zu unterscheiden, und die Trugbilder daran zu hindern, dass sie sich in die Oberfläche der Abbilder einschleichen, sondern um Trugbilder, die sich nicht mehr durch Ähnlichkeit auszeichnen.

Der Einfall des Trugbildes in die Welt des Bildes ist deswegen von solch niederschmetternder Wucht, weil dadurch Hierarchien, Selektionen und Verteilungen durchkreuzt und Ordnungssysteme durcheinandergebracht werden. Das Deleuze'sche Idiom des Chaos und des Verrückt-Werdens, das hier in die Simulation von Wirklichkeit einbricht, tritt somit in die Nähe zur Levinas'schen Zeittheorie der Diachronie. Für Levinas beschreibt die Diachronie eine Zeit, die in die Kontinuität einbricht.⁶⁶ Für Deleuze ist es die „ewige Wiederkunft bzw. Wiederkehr“⁶⁷ von Nietzsche, die als Chaos in die

62 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 46.

63 Gilles Deleuze: »Platon und das Trugbild«, übers. v. Bernhard Dieckmann, in: ders., *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M. 1993, S. 312.

64 Ebd., S. 320 [Kursivierung i.O.].

65 Ebd., S. 314.

66 „Die radikale Diachronie der Zeit, die der Synchronisierung der Erinnerung und der Antizipation, den Modi der Vergegenwärtigung widersteht, ist Elan eines Denkens, das nicht Einschließen eines Inhaltes ist, das denken für... ist, das sich nicht auf die Thematisierung, nicht auf das zum Sein des Bewusstsein von... adäquate Wissen beschränkt.“ Emmanuel Levinas: »Bemerkungen über den Sinn«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt*, a.a.O., S. 219.

67 Vgl. hierzu Karl Löwith: *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Hamburg: Meiner 1986, insbes. S. 161ff.

Ordnung einbricht, die Repräsentation umkehrt und die Ikonen zerstört.⁶⁸ In diesem Sinne handelt es sich bei der Umkehr des Platonismus um eine Variante des jüdischen Bilderverbots, das hier nicht als Verbot visueller Darstellungen firmiert, sondern als Ikonoklasmus, als „Idoledämmerung“.⁶⁹ Nun, da die Ähnlichkeit als Kriterium für die Unterscheidung von Abbild und Trugbild ausgedient hat, bedarf es eines anderen Kriteriums, das die Macht des Trugbildes von dem zu unterscheiden erlaubt, was einer bloßen Manipulation aus Machtinteresse unterworfen ist. Deleuze führt als Kriterium das *Künstliche* ein, das für die vorhandene Ordnung steht, und zwei unterschiedliche Zerstörungsweisen:

Denn es besteht ein großer Unterschied zwischen zerstören, um die vorhandene Ordnung der Repräsentationen, der Modelle und Kopien zu bewahren und zu verewigen, und dem Zerstören der Modelle und Kopien, um das schöpferische Chaos einzuführen, das die Trugbilder in Gang setzt und ein Phantasma aufkommen läßt – die unschuldigste aller Zerstörungen, die Zerstörung des Platonismus.⁷⁰

Es geht also um zwei Formen von Zerstörung: Zerstören um des Erhaltenes willen und Zerstören um der Erneuerung willen. Mit dem Künstlichen führt Deleuze ein ähnliches Argument ein, wie Levinas mit dem Traum in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*.⁷¹ Ob das, was als wirklich wahrgenommen wird, sich als Traum entpuppt, wird nur sichtbar durch ein Bild, das einbricht, durch einen Ikonoklasmus, der den Traum zerplatzen lässt, das Künstliche ausstellt und das Wirkliche in seiner Verschattung erhellt. Die Obliteration unterscheidet sich insofern von der bloßen Zerstörung und dem sinnlosen Leid, als sie dies nicht im Interesse jener Privilegien einer wie auch immer gearteten Repräsentation von Macht tut, sondern um „divergente Serien als divergente“⁷² einzuführen, das heißt sie wiederholt nicht das Bestehende, sondern erscheint als „das Unzeitgemäße“⁷³ zugunsten einer künftigen, sich ankündigenden, aber erst noch kommenden Zeit. Levinas hat dies in *Totalität und Unendlichkeit* als „prophetische Eschatologie“⁷⁴ und in einer seiner talmudischen Texte als „messianische[n] Prophetismus“⁷⁵ bezeichnet.

68 Vgl. Deleuze: »Platon und das Trugbild«, a.a.O., S. 323.

69 Ebd., S. 320. In diesem Sinne definiert Deleuze die Moderne gar durch die Macht des Trugbildes.

70 Ebd., S. 324.

71 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 110.

72 Deleuze: »Platon und das Trugbild«, a.a.O., S. 323.

73 Der Text von Deleuze ist durchsetzt von Anlehnungen an Nietzsche. Ebd., S. 324.

74 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München⁵2014, S. 21.

75 Emmanuel Levinas: »Messianische Texte«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017, S. 102.

Die Obliteration ist nicht wegen ihrer Negation und Widerständigkeit ethisch, sondern ihre Stärke liegt in ihrer Funktion als Differenzfigur, die eine zentrale Unterscheidung ermöglicht. Nämlich die zwischen negativen Formen des Vergessens, die der Vergangenheit und dem Selbst dienen (*Vergessen des Anderen*), und affirmativen Formen des Vergessens, die der Zukunft dienen (*Vergessen des Sich*). Es geht also um mediale und ästhetische Praktiken auf der einen Seite, die dem ideologischen Erhalt einer bestehenden Weltanschauung, einer Macht oder Regierungsform dient und sie stabilisiert, und jenen experimentellen Kräften auf der anderen Seite, die destabilisierend wirken und dabei dem Apeiron zustreben. Die Obliteration erlaubt damit die Differenzierung verschiedener Destruktionstendenzen. Auf der einen Seite haben wir es etwa mit Formen von Totalität zu tun (gewalttätige Aneignung, Idolatrie, Selbstobliteration, Tilgung des Anderen und Heiligen), auf der anderen Seite mit Widerständigkeiten gegen diese gewalttätige Aneignung und mit medialen Praktiken, die das Unendliche einsetzen. Zu unterscheiden ist ein Vergessen, das dem bestehenden Wissen, den Repräsentationen und Modellen dient, und einem Vergessen, das eben dieses Wissen, diese Repräsentationen und Modelle in Frage stellt und dasjenige zum Gegenstand des Vergessens macht, was das Andere bedroht. Die Obliteration steht dann im *battle ground* der umkämpften Gegenwart in den Diensten einer offenen Zukunft und nicht der Vergangenheit. Als Differenzfigur sind in ihr destruirende und generative Kräfte verwickelt, die eine auf die Zukunft gerichtete Idee hervorbringt. Dies erlaubt es auch zwischen Ästhetizismus und Ästhetik zu unterscheiden.

Im Unterschied zum Palimpsest ist die Obliteration wesentlich zeitlich als Intervention mit offenem Zukunftsindex zu denken. Das Palimpsest ist als Schichtung auf den Manuskriptseiten – oder wahlweise auch in der (urbanen) Kulturlandschaft⁷⁶ – wesentlich räumlich zu verstehen und macht eine Hierarchie von Leitdiskursen auf. Zudem hat es werkhafte Charakter und ist vornehmlich am Leitmedium der Schrift orientiert mit dem Ziel der Entzifferung. Als Differenzfigur weist die Obliteration jedoch auf etwas Unabgeschlossenes und Prozesshaftes hin und hat (u.a. durch den Verweis auf das Bilderverbot) ikonischen Charakter. Mit der Obliteration als Differenzfigur lässt sich ein organisierendes Prinzip in die von Aleida Assmann aufgeführten Formen des Vergessens einführen. Neben zahlreichen Varianten von Zeichenoperationen und Techniken des Vergessens (Löschen, Zudecken, Verbergen, Schweigen, Überschreiben, Ignorieren, Neutralisieren, Leugnen und Verlieren)⁷⁷, unterscheidet sie wie

76 Vgl. Dominique Fliegler: *Kulturlandschaft als Palimpsest. Begreifen disparater Vergangenheiten*, Dissertationsschrift, Weimar 2013. Andreas Huyssen: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003.

77 Vgl. Aleida Assmann: *Formen des Vergessens*, Göttingen 2016, S. 21–26.

auch andere Autoren sieben Formen des Vergessens.⁷⁸ Die Obliteration bietet hier die Möglichkeit, die Varianten der gleichen Operation genauer in ihrer destruirenden („negativen“) und generativen („positiven“) Formen des Vergessens zu bestimmen und die darin enthaltenen Unbestimmtheiten und Nicht-Intentionalitäten herauszuarbeiten.⁷⁹ Der tiefere Grund für die negative Formulierung einer Erinnerungskultur durch das Vergessen liegt darin, verschiedene Zerstörungstendenzen unterscheiden zu können und Vergessen auch als eine Widerstandsfigur besser in den Blick zu bekommen, die das kulturelle Gedächtnisses im Dienste am Anderen wieder aktualisiert. Der zentrale ästhetische Beitrag der Obliteration besteht somit darin, ein ethisches Entscheidungskriterium zu geben, sowohl für das funktionale Gedächtnis, wie es Elena Esposito beschrieben hat, als auch für einen Oblivionismus in den Wissenschaften, für den Harald Weinrich plädiert hat,⁸⁰ um sedimentierte Wissensformen im Zeichen des Anderen zu erschüttern.

MEDIA OBLIVIONIS UND IHRE ÄSTHETIK

Mediale Praktiken, die eine solche Unterscheidung machen, möchte ich hier in Anlehnung an Umberto Eco vorschlagen als *media oblivionalis* bzw. *media oblivionis* benennen.⁸¹ Am Beispiel eines Filmbildes möchte ich zeigen, wie das Bild als Zitat zum Gegenstand von Montagestrategien werden kann, die es neu kontextualisieren. Es geht dabei um neue Konstellationen, die auf das Imaginäre einwirken. Diese Arbeit am Bild mit Bildern ist eines der grundlegenden Prinzipien des Kinos.

Exemplarisch steht hierfür ein Bild, das zur Ikone der Shoah geworden ist. 1994 realisierte der Niederländer Cherry Duyns einen Dokumentarfilm über die Filmaufnahmen vom niederländischen Lager Westerbok, zu denen der jüdische Kameramann Rudolf Breslauer von den Nazis gezwungen wurde (*Settela, gezicht van het verleden*, NL, 1994). Dabei ist ein Bild entstanden, das ein Mädchen mit Kopftuch zeigt, das zwischen den sich schließenden Türen eines Viehwaggons eingepfercht ist. Das vom Rest des Films isolierte Einzelbild wurde in Schulbüchern aufgenommen und galt bis in die 1990er Jahre als Darstellung für den Transport von Juden in die Gaskammern von Auschwitz. Durch Hinzuziehung des gesamten

78 Vgl. Paul Connerton: »Seven Types of Forgetting«, in: *Memory Studies* 1 (1), Jan. 2008, S. 59–71.

79 Inwiefern dies die von Assmann genannten sieben Formen des Vergessens berührt und überdacht werden müssen und Anschlüsse an die Debatte um multidirektionale Erinnerung erlaubt, müsste eigens diskutiert werden. Vgl. Michael Rothberg: *Multidirektionale Erinnerung. Holocaustgedenken im Zeitalter der Dekolonisierung*, Berlin 2021.

80 Weinrich: *Lethe*, a.a.O., S. 232.

81 Vgl. Eco, »Ars oblivionalis«, a.a.O. Das Lateinische ‚oblivio‘ für Vergessen bildet den Genetiv ‚oblivionis‘. Im Folgenden ist daher von *media oblivionis* die Rede.

Filmmaterials, forensische Spurensuche und Abgleich mit Transportlisten fanden Historiker heraus, dass es sich bei dem Mädchen keineswegs um eine Jüdin handelt, sondern um eine niederländische Sinti mit Namen Settela Steinbach.

Der Filmhistoriker Thomas Elsaesser entlehnt den Titel seines Essays der Aufschrift eines Warnschilds an französischen Bahnübergängen: „Un train peut en cacher un autre.“ Elsaesser macht damit auf ein ikonisches Prinzip aufmerksam, bei dem Bilder einander überlagern können, während man zugleich Gefahr läuft, dies zu vergessen. Andererseits bedarf es dieser Technik, einer Art Doppelbelichtung, da das Einzelbild nicht einmal ein Wahres, eine Vielzahl an sich gegenseitig kommentierenden Bildern, Texten, Zeugenaussagen und anderen Materielien aber zumindest Unwahres sichtbar macht. Wie bei der *ars oblivionalis* sind es additive Verfahren, die eine De- und Resemiotisierung des Bildes erlauben. Wenn Elsaesser schreibt, dass „ein Bild die Sicht auf ein anderes nehmen kann“, und wir nur „auf die darin verborgenen und geborgenen Geschichten und Identitäten Acht geben“⁸² müssen, dann setzt er auf einen Optimismus forensischer Spurensuche, die die Einsicht in Wahres und Unwahres erlaubt und sich dem Indizienparadigma verdankt.

15 Jahre später reformuliert Elsaesser seine These in Anbetracht des Films *Respite* (BRD, 2007) von Harun Farocki, der das gleiche Filmmaterial anders kontextualisiert. Farocki setzt in seinem Film nicht am Indizienparadigma an, sondern an der sehr viel grundlegenderen Frage, welche Blickregime in die Bild- und Filmaufnahmen hineinspielen. Elsaesser spricht daher in Anbetracht der Tatsache, dass wir es hier mit Bildern zu tun haben, deren Bedeutung über das Indizienparadigma hinausgehen und bei denen wir es mit der Frage des Nicht-Wissens und der Ignoranz der Bildproduzenten zu tun haben, von einer „Epistemologie des Vergessens“.⁸³

In dieser Form der Wiederholung (sowohl des Filmbildes als auch der Filmkritik) wird eine Gratwanderung zwischen dem Unbekannten, Ignorierten, den impliziten Blickregimen und einem Wissen erkennbar, das immer wieder neue Facetten historischer Sachverhalte und ihrer Sichtbarmachung sichtbar macht. Zwischen den „unknown knowns“, den wissentlich ignorierten Tatsachen, und den „known knowns“, dem, was wir an Wissen erinnern und akkumulieren können, gilt es zu vermitteln.⁸⁴ Indem Bilder durch Ein-

82 Thomas Elsaesser: »Un train peut en cacher un autre. Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit«, in: *montage a/v* 11 (1), 2002, S. 25.

83 Thomas Elsaesser: »Returning to the Past its Own Future: Harun Faroki's Respite«, in: *Research in Film and History* 1 (2018), S. 9.

84 Elsaesser macht auch auf das „unknown unknown“ aufmerksam, das ein Wissen bezeichnet, das wir hätten haben können, wenn wir weder nicht gewusst hätten, was wir wussten, noch ignoriert hätten, was wir wussten. Ebd., S. 8 f. Diese Formel wurde populär im Zusammenhang einer Aussage vom ehemaligen US Verteidigungsminister Donald Rumsfeld, der 2002 bei einem NATO-Press-Briefing von einem Journalisten zu den vermeintlichen Massenvernichtungswaffen im Irak befragt wurde. „But there are also unknown unknowns. There are things we don't know we don't know.“ Press Conference,

lassung in eine Bilderfolge andere Bilder kommentieren, entlarven sie zwar in dieser neuen Konstellation Unwahrheiten und entfalten neue Bedeutungen, viel wichtiger ist hier aber, dass diese Bildpraxis unendlich ist. Das Porträt von Sinti Settela Steinbach zeigt in der Art eines Mahnmals eine unabschließbare Bildpraxis und Bildhermeneutik. Die Bedeutung liegt also nicht im Bild, sondern in einer sich unendlich neukonstellierenden Bildpraxis.

Dieser kurze Ausflug in das Archiv der Filmgeschichte verdeutlicht, dass das Bild in ständig wechselnden Konstellationen fortwährend neue Bedeutungen generiert und dadurch auf ein Unbestimmtes verweist.⁸⁵ Es verweist auch auf den Ursprung einer kulturwissenschaftlichen Methode bei Aby Warburg, bei der durch Konstellationen und Montage eine Skepsis am Sichtbaren „*vor dem Bild*“⁸⁶ vorgeführt wird und das Einzelbild in Konstellation mit „anderen Bildern eine andere Bedeutung sichtbar macht.

Wenn bei Farocki das Bild als Medium neu konstellierte wird und Elsaesser seine Kritik aktualisiert, dann schließt die *media oblivionis* ikonische Praktiken genauso ein, wie die (philosophische) Kunstkritik. Es geht bei der *media oblivionis* also nicht primär um das aktive Auslöschen von Gedächtnisspeichern, sondern um einen ikonoklastischen Impuls, der sich gegen etablierte Wissensformen richtet und als ein unendlicher Kommentator zu verstehen ist. Im Zentrum der *media oblivionis* als einer „Epistemologie des Ästhetischen“⁸⁷ nach Levinas steht also ein Nicht-Wissen und *Vergessen des Sich*, das sich durch Formen der Obliteration zeigt. Die Obliteration hat dabei etwas Provokantes an sich und zwar im etymologischen Sinne des Wortes: sie erhebt ihre Stimme und regt an, Bestehendes in Frage zu stellen. Gerade wegen ihres ikonischen und diachronen Grundzugs steht die Obliteration der Ereignisphilosophie Jean-François Lyotards näher als den subversiven Manövern der Schrift in der Dekonstruktion.⁸⁸ Gerade in der auch generationenübergreifenden Verkettung von Bildern, wie das obige Beispiel gezeigt hat, kommt die ganze Kraft der Obliteration zur Geltung, denn im Zwischenraum der Bilder steht ein Vergessen sowie die Fortsetzung von Erinnerung und ihrer Erneuerung auf dem Spiel.

by US Secretary of Defence, Donald Rumsfeld, online unter: <https://www.nato.int/docu/speech/2002/s020606g.htm> (letzter Zugriff 27.10.2023).

85 Ausgehend von diesen Überlegungen lassen sich weitere Spuren der Einbindung des Einzelbildes in eine Serie von Bildern in der Montagetheorie etwa bei Sergej Eisenstein finden, in der Filmtheorie Walter Benjamins und im Zeit-Bild bei Gilles Deleuze.

86 Martin Treml, Sigrid Weigel: »Einleitung«, in: Aby Warburg: *Werke in einem Band*, hrsg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Berlin 2018, S. 13 [Kursivierung übernommen].

87 Dieter Mersch hatte die Epistemologien des Ästhetischen ins Feld der ästhetischen Forschung eingeführt, um hier ein eigenes Wissen und ein eigenes Denken außerhalb der Sprache auch in anderen Medien geltend zu machen. Die *media oblivionis* bildet in diesem Sinne eigene Epistemologien des Vergessens aus, die ästhetische Qualitäten haben. Vgl. Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*, Berlin, Zürich 2015.

88 Jens Kertscher, Dieter Mersch: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Performativität und Praxis*, München 2003, 7–15., S. 9.

FAZIT: ZUR GEMEINSCHAFTSSTIFTENDEN FUNKTION DER MEDIA OBLIVIONIS

Auf dem Vergessen zu insistieren, während von Erinnerungskultur die Rede ist, ermöglicht, eine Widerstands- und Differenzfigur in das kulturelle Gedächtnis einzuführen, dass in der Lage ist, dieses von Generation zu Generation zu erneuern. In diesem Sinne ist die *media oblivionis* ein transgenerationales Konzept für die Grundlegung von Kultur. Um dies ein wenig anschaulicher zu machen, möchte ich an eine chassidische Erzählung erinnern, die von Gerschom Scholen überliefert ist, vielfach aufgegriffen wurde und vom Erinnern und Vergessen von Tradition handelt. Jean-Luc Godard hat in der Eröffnungsszene seines Films *Hélas pour moi* diese jüdische Erzählung verdichtet:

Wenn der Vater meines Vaters meines Vaters etwas Schwieriges zu erledigen hatte, ging er an eine bestimmte Stelle im Wald, zündete ein Feuer an, sprach seine Gebete – und alles geschah, wie er es sich vorgenommen hatte. Wenn der Vater meines Vaters dasselbe zu tun hatte, ging er an die Stelle im Wald und sagte: ‚Wir können kein Feuer mehr machen, aber wir kennen die Gebete‘ – und alles ging nach seinem Willen. Später sollte mein Vater jene Tat vollbringen. Auch er ging in den Wald und sagte: ‚Wir können kein Feuer mehr anzünden, und wir kennen auch die Gebete nicht mehr; aber wir kennen den Ort im Wald, und das muss genügen‘ – und es genügte. Als aber ich vor der Aufgabe stand, blieb ich zu Hause und sagte: ‚Wir wissen nicht, wie man Feuer macht, wir können keine Gebete sprechen, wir kennen auch den Ort im Wald nicht mehr. Aber wir können die Geschichte erzählen.‘⁸⁹

Die Erzählung beschreibt nicht etwa den fortlaufenden Verfall einer großen Tradition, bei der ‚vom Mysterium schließlich nur noch die Geschichte übrig bleibt.‘⁹⁰ Die Pointe dieser Geschichte besteht vielmehr darin, dass trotz des Verlustes der magisch-mythischen Praktiken immer noch von eben diesen Verlusten und Transitionen auch nach Generationen erzählt werden kann, wodurch diese selbst zum Teil der Erinnerung werden. Die ursprünglichen Praktiken und Erzählungen ‚werden zwar sukzessive

89 Jean-Luc Godard: *Hélas pour moi*, FR, 1993. Der Anfang des Films ist zu sehen unter: <https://www.youtube.com/watch?v=fAZrJFmpRr8> (letzter Zugriff 04.07.2023).

90 Gerschom Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 384. Vgl. auch die verschiedenen Variationen des gleichen Motivs bei Elie Wiesel: *Célébrations hassidiques*, Paris 1976, S. 173, Chantal Akerman: *Histoires d'Amérique*, USA, 1989, Exzerpt online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=BYHpM-0-iU4> (letzter Zugriff 04.07.2023). Christoph Münz kontextualisiert diese Geschichte für die jüdische Tradition in »Wo war Gott in Auschwitz?« (2018), online unter: https://www.dig-bremen.de/fileadmin/user_upload/Vortrag_Muenz_Bremen_2018.pdf (letzter Zugriff 04.07.2023), S. 10.

durch andere ersetzt, ihre Wirkung aber bleibt die gleiche.“⁹¹ Erinnern und Vergessen werden in dieser mündlichen Überlieferung als eine Art wiederholende Differenz verstanden, die Identität und Gemeinschaft stiftet.

Die Obliterationskunst verweist im Levinas'schen Sinne nicht nur auf eine menschliche Existenz und ihrer Affirmation, sondern bezieht sich im geschichtsphilosophischen Sinne auf das, was Walter Benjamin als „schwache messianische Kraft“⁹² bezeichnet hat. Es ginge dann nicht nur um Operationen wie Überlagern, Überdecken oder Überschreibung⁹³ und andere Appropriationen wie bei Sosno, und auch nicht nur um das ontologische Drama wie bei Levinas, so wenig wie um die Unterscheidung von Negativität und Affirmativität, sondern um deren Einbindung in ein Geschichts- und Zeitverständnis im Hier und Jetzt, in der die Zukunft eine nicht prognostische aber gemeinschaftsstiftende Funktion hat. Georges Didi-Huberman hat diese schwache Hoffnung als die „leuchtende Geste der Glühwürmchen“ beschrieben. Diese *luciole* sind der phänomenologische Anteil einer Theorie des Nachlebens, die „weder radikale Vernichtung noch finale Erlösung“⁹⁴ kennt. Wenn also Levinas davon spricht, dass die „Obliteration [...] singen [muss]“⁹⁵ und damit einen eigenen Rhythmus hat, dann liegt darin ein Unzerstörbares, woran Didi-Huberman mit diesem fragilen, pulsierenden Licht als Figur eines Widerstands gegen einen apokalyptischen Pessimismus erinnert.

Eine solche *Medieneschatologie*, wie ich sie hier im Anschluss an die *media oblivionis* skizzieren möchte, hätte Konsequenzen für ein Denken von Medienprozessen. Im Levinas'schen Sinne handelt es sich bei der Eschatologie nicht um die ‚äußersten oder letzten Dinge‘ (τὰ ἔσχατα), „die Eschatologie [gehört] vielmehr zu den ersten Dingen, zu dem, womit seine Philosophie insgesamt anhebt.“⁹⁶ Es geht dabei nicht um Repräsentationen des Heiligen in Medien und auch nicht allein um Medien(-techniken) des Heiligen,⁹⁷ sondern um ein Ausbrechen aus der Totalität und Egologie, um ein *Vergessen des Sich* und der Vermeidung, den Anderen auf das Selbe zu reduzieren, um das Einbrechen von Transzendentalität ins Wahrnehmen, Denken und Handeln. Die Eschatologie ist in diesem Sinne keine ferne Sache, „sondern der Störung oder der Unterbrechung der Gegenwart.“⁹⁸

91 Ingolf U. Dalferth: »Glaube als Gedächtnisstiftung«, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 104 (1), 2007, S. 59.

92 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: 1991, S. 694.

93 Vgl. Birgit Mersmann: *Bilderstreit und Büchersturm: medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999, insbes. S. 44–45.

94 Georges Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen*, München 2012, S. 6.

95 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47.

96 Silvia Richter: »Zur Verbindung von Messianismus und Eschatologie im Denken Emmanuel Levinas«, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 68 (1), 2016, S. 58.

97 Friedrich Balke, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Medien des Heiligen*, Paderborn 2015.

98 Robert Bernasconi: »Stile der Eschatologie. Derrida über den politischen Messianismus von Lévinas«, in: Ashraf Noor (Hg.): *Erfahrung und Zäsur. Denkfiguren der deutsch-jüdischen Moderne*, Freiburg 1999, S. 147.

Ihr Wirkungsbereich ist damit im Hier und Jetzt, ihre Richtung (*sens*) die der Zukunft.

Das *Vergessen des Sich* ist dabei für eine solche Eschatologie medialer Praktiken die Grundbedingung für eine transgenerationale Gemeinschaftsbildung und Kultur. Liest man die chassidische Geschichte als partikulare Einheit mit universalistischem Anspruch, dann geht es nicht um die magisch-religiösen Praktiken einer Glaubensgemeinschaft, sondern um eine *creatio ex oblivionis*. Vergessen ist dann eine Grundfigur und Bedingung von Kreativität. In diesem Sinne ist Kultur auf einem Vergessen aufgebaut. Es sind mediale Praktiken des *Vergessens des Sich*, die den Stafelstab der Geschichte von Generation zu Generation weiterreichen. In der chassidischen Erzählung wird also nicht nur die Aktualisierung einer Tradition verhandelt sondern auch die Bildung einer Schicksalsgemeinschaft. Ein Effekt der Medieneschatologie ist also politischer Natur und betrifft die Frage nach Generationen übergreifender Gemeinschaftsbildung.

Diese Obliterationsformen des Vergessens einer *media oblivionis* bildet Epistemologien von Partikularästhetiken aus. Ähnlich den Autonomieästhetiken zeichnen sie sich durch eine Eigengesetzlichkeit aus und sind damit nicht an bestehende Moralvorstellungen gebunden. Im Gegensatz zur Autonomieästhetik liegt das Freiheitsideal der *media oblivionis* aber gerade nicht in der Unabhängigkeit und Abstraktion eines ‚rein Ästhetischen‘,⁹⁹ sondern in der Verstrickung mit dem zwischenmenschlichen Erfahrungsraum, wo verschiedene Zukunftsentwürfen miteinander konfligieren. Sich also weder von der Abstraktion, noch von einem Moralismus oder von Destruktionskräften verführen zu lassen bedeutet, wiederholte Aktualisierungen und Aushandlungsprozesse in der Gegenwart durchzuführen. Im Zentrum einer Epistemologie des Vergessens nach Levinas steht damit eine *media oblivionis*, deren Obliterationsformen auf ein *Vergessen des Sich* ausgerichtet sind und sowohl kultur- wie gemeinschaftsstiftend wirken.

99 Stefan Matuschek: »Ethik und Autonomieästhetik«, in: Andrea Allerkamp, Sarah Schmidt (Hg.): *Handbuch Literatur & Philosophie*, de Gruyter 2021, S. 229–237, insbes. S. 236.

QUELLENVERZEICHNIS

- Armengaud, Françoise: *L'art de l'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre des Sacha Sosno*, Paris 2000.
- »Sacha Sosno und die Obliteration: Eine Kunst der Zurückweisung?«, in diesem Band, S. 59–69.
- Assmann, Aleida: »Speichern oder erinnern? Das kulturelle Gedächtnis zwischen Archiv und Kanon«, in: Moritz Csáky, Peter Stachel (Hg.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive 2: Die Erfindung des Ursprungs – Die Systematisierung der Zeit*, Wien 2001, S. 15–29.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992. Frances Yates: *The Art of Memory*, London, New York 1966.
- Balke, Friedrich, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Medien des Heiligen*, Paderborn 2015.
- Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders.: *Gesammelte Schriften. Band 1*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: 1991, S. 691–704.
- Bennke, Johannes: »Das Bilderverbot in der Ästhetik von Emmanuel Levinas«, in: Beniamino Fortis (Hg.): *Bild und Idol. Perspektiven aus Philosophie und jüdischem Denken*, Berlin 2022, S. 157–183.
- *Obliteration. Für eine partikuläre Medienphilosophie nach Emmanuel Levinas*, Bielefeld: 2023.
- Bernasconi, Robert: »Stile der Eschatologie. Derrida über den politischen Messianismus von Lévinas«, in: Ashraf Noor (Hg.): *Erfahrung und Zäsur. Denkfiguren der deutsch-jüdischen Moderne*, Freiburg 1999, S. 141–159.
- Biblia Sacra Vulgata*, Koh,6,4., online unter: <https://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/biblia-sacra-vulgata/lesen-im-bibel-text/bibel/text/lesen/stelle/21/60001/69999/ch/72c8ec9de745fa-05ecb11c674b61b7c1/> (letzter Zugriff 25.10.2023).
- Cohen, Richard A.: »Levinas über Kunst und Ästhetizismus Levinas über Kunst und Ästhetizismus: *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* richtig auslegen«, in diesem Band, S. 95–139.

- Dalferth, Ingolf U.: »Glaube als Gedächtnisstiftung«, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 104 (1), 2007.
- Deleuze, Gilles: »Platon und das Trugbild«, übers. v. Bernhard Dieckmann, in: ders., *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M. 1993, S. 311–324.
- Delville, France: *Sosno: traversée en forme de fugue*, Nice 2002.
- Didi-Huberman, Georges: *Überleben der Glühwürmchen*, München 2012.
- Dudenredaktion (Hg.): *Das große Fremdwörterbuch*, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2007, Eintrag: „obliterans“, S. 950.
- Eco, Umberto: »An Ars Oblivionalis? Forget It!«, in: *Modern Language Association* 103 (3), Mai 1988, S. 254–261.
- Elsaesser, Thomas: »Returning to the Past its Own Future: Harun Faroki's Respite«, in: *Research in Film and History* 1 (2018), S. 9.
- Gibbons, Joan: *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, London, u.a. 2007.
- Gritz, David: *Levinas face au beau*, Paris, Tel-Aviv 2004.
- Huysen, Andreas: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford 2003.
- Jankélévitch, Vladimir: *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-Nichts*, Wien 2010.
- Kampling, Rainer: »Memorialkulturen („Gedächtnis und Erinnerung“)«, in: Christina von Braun, Micha Brumlig (Hg.): *Handbuch jüdische Studien*, Köln u.a. 2018, S. 211–226.
- Kertscher, Jens, Dieter Mersch: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Performativität und Praxis*, München 2003, S. 7–15.
- Krämer, Sybille: »Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur«, in: dies. (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 155–181.
- Kühne-Wespi, Carina, Klaus Oschema, Joachim Friedrich Quack: »Zerstörung von Geschriebenem. Für eine Phänomenologie des Beschädigens

und Vernichtens«, in: Carina Kühne-Wespi, Klaus Peter Oschema, Joachim Friedrich Quack (Hg.): *Zerstörung von Geschriebenem. Historische und transkulturelle Perspektiven*, Berlin 2019, S. 1–40.

Lachmann, Renate: »Die Unlösbarkeit der Zeichen. Das semiotische Unglück des Mnemonisten«, in: Anselm Haverkamp, in: dies. (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 121–141.

Laks, Déborah: »Nouveau Réalisme in its ‚Longue Durée‘: From the Nineteenth-Century Chiffonier to the Remembrance of the Second World War«, in: Catherine Dossin (Hg.): *France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art*, New York et al. 2019, S. 121–135.

Latour, Bruno: *Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?*, Berlin 2002.

- Lévinas, Emmanuel: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 85–92.
- *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München 1994.
 - »Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit«, in: ders.: *Zwischen-Uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 265–278.
 - »Von der Einzigkeit«, in: ders.: *Zwischen-Uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 229–238.
 - »Vom Bewußtsein zur Wachheit«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt. Diskurse über Betroffenheit von Transzendenz*, Freiburg, München 2004, S. 44–78.
 - »Fragen und Antworten«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt. Diskurse über Betroffenheit von Transzendenz*, Freiburg, München 2004, S. 96–131.
 - »Intention, Ereignis und der Andere. Gespräch zwischen Emmanuel Levinas und Christoph von Wolzogen am 20. Dezember 1985 in Paris«, in: ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 131–150.
 - »Bilderverbot und Menschenrechte«, in: ders.: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Berlin, Zürich 2007, S. 115–123.
 - *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011.
 - »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–86.

- *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München ⁵2014.
- »Messianische Texte«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017, S. 58–103.
- *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019.
- »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57–58.

Löwith, Karl: *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Hamburg: Meiner ⁴1986.

Marchart, Oliver: »Umkämpfte Gegenwart. Der ‚Zivilisationsbruch Auschwitz‘ zwischen Singularität, Partikularität, Universalität und der Globalisierung der Erinnerung«, in: Heidemarie Uhl (Hg.): *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts*, Innsbruck 2003, S. 36–65.

Matuschek, Stefan: »Ethik und Autonomieästhetik«, in: Andrea Allerkamp, Sarah Schmidt (Hg.): *Handbuch Literatur & Philosophie*, de Gruyter 2021, S. 229–237.

Mersch, Dieter: *Umberto Eco zur Einführung*, Hamburg 1993.

- »Einleitung. Klassifikation und Systematik der Zeichen«, in: ders.: *Zeichen über Zeichen*, München 1998, S. 9–36.
- *Epistemologien des Ästhetischen*, Berlin, Zürich 2015.

Mersmann, Birgit: *Bilderstreit und Büchersturm: medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg 1999.

Münz, Christoph: »Wo war Gott in Auschwitz?« (2018), online unter: https://www.dig-bremen.de/fileadmin/user_upload/Vortrag_Muenz_Bremen_2018.pdf (letzter Zugriff 04.07.2023).

Press Conference, by US Secretary of Defence, Donald Rumsfeld, online unter: <https://www.nato.int/docu/speech/2002/s020606g.htm> (letzter Zugriff 27.10.2023).

Richter, Silvia: »Zur Verbindung von Messianismus und Eschatologie im Denken Emmanuel Levinas«, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 68 (1), 2016.

- Sacharov, Jevhen: »Darum müssen wir siegen. Einen anderen Ausweg gibt es für uns nicht«, Interview mit Anton Petscherskyj. <https://www.memorial.de/index.php/8187-darum-muessen-wir-siegen-einen-andere-ausweg-gibt-es-fuer-uns-nicht> (letzter Zugriff 25.10.2023).
- Scholem, Gershom: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankfurt a.M. 2004.
- Sherman, Brad: „Sherman Heralds House Recognition of the Armenian Genocide“, <https://www.youtube.com/watch?v=15Mq5zLfyyo,2'57>“, hochgeladen am 29.10.2019 (letzter Zugriff 18.12.2023).
- Smith, Blake: »The Visual Memoir Project: Searching For An Art of Memory«, in: *Marilyn Zurmuehlen Working Papers in Art Education* 7 (1), 2015. Online unter: <https://ir.uiowa.edu/mzwp/vol2015/iss1/7/> (letzter Zugriff 18.12.2023).
- Stubblefield, Thomas: »Ars Oblivionalis: Umberto Eco and Erasure«, in: James Elkins, Kristi McGuire, Maureen Burns, Alicia Chester, Joel Kuennen (Hg.): *Theorizing Visual Studies. Writing Through the Discipline*, New York 2012, S. 81–83.
- Torterat, Frédéric: »Semelfactivité« in: Jean-Marie Grassin (Hg.): *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, Paris 2009, online unter: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01099558/document>, (letzter Zugriff 07.01.2021).
- Treml, Martin, Sigrid Weigel: »Einleitung«, in: *Aby Warburg: Werke in einem Band*, hrsg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Berlin 2018, S. 9–27.
- Weinrich, Harald: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 2005.
- Wiesel, Elie: *Célébrations hassidiques*, Paris 1976.
- Wire, Sarah D.: „House overwhelmingly approves resolution recognizing Armenian genocide“, online unter: <https://www.latimes.com/politics/story/2019-10-29/house-approves-resolution-recognizing-armenian-genocide> (letzter Zugriff 18.12.2023).

FILME

Hélas pour moi (R.: Jean-Luc Godard, FR, 1993). Exzerpt online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=fAZrJFmpRr8> (letzter Zugriff 04.07.2023).

Histoires d'Amérique (R.: Chantal Akerman, USA, 1989). Exzerpt online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=BYHpM-0-iU4> (letzter Zugriff 04.07.2023).

Respite (Harun Farocki, BRD, 2007).

Settela, gezicht van het verleden (R.: Cherry Duyns, NL, 1994).

Marie-Aude Baronian, Raphael Zagury-Orly

Zwischen Kunst und Bild: Ein unablässiger Überfluss

Mit Levinas über Kunst und Bilder nachzudenken ist ein heikles, aber folgenreiches und notwendiges Unterfangen. Und das, obwohl wir wissen, dass Levinas sich nie mit einer systematischen und konzeptionell organisierten Lektüre von Bildern auseinandergesetzt hat. Doch gerade diese formale ‚Zurückhaltung‘, ja sogar Misstrauen und Verwunderung, diese ganz Levinas’sche Zögerlichkeit angesichts eines „Vorrang[s] der Repräsentation“¹, vermag uns ein anderes Denken über das Bild zu eröffnen. Zögerlichkeit und Misstrauen gegenüber der Repräsentation bedeuten nicht, dass er *kein* Verhältnis oder auch *kein* Interesse am Bild hat, und auch nicht, dass er gar keine Sensibilität für das Bild habe, ganz im Gegenteil.

Was lässt sich also über ein Bilddenken sagen, das keinen philosophisch elaborierten Kontakt mit Bildern pflegt und kein Lektüreraster für die Art und Weise entwirft, wie man sie betrachtet, begreift und sieht? Mehr noch, drängen sich uns solche Beziehungen des Misstrauens und der Hyperwachsamkeit in Zeiten visueller Hypertrophie nicht mehr denn je auf, während wir von Bildern aller Art überflutet und bedrängt werden, gerade auch da die moderne philosophische Tradition weiterhin die repräsentative Ermöglichung bevorzugt, wie sie im subjektiven und modernen Humanismus verankert ist?

Von Levinas könnten wir lernen, dass im Hinblick auf die Bildpraxis ein gewisser Verlust der Zentralität des Subjekts positiv gedacht werden könnte. Während unsere künstlerischen und soziopolitischen Szenen die Freiheit und den Horizont der Subjektivität fordern und befürworten, sollten wir versuchen, diese Begriffe mit Levinas *ohne Autonomie* und ohne den traditionell damit verbundenen Souveränismus zu denken, d.h. indem wir das Gesetz des Anderen erforschen und uns von ihm umgekehrt durchdringen lassen.

Auch wenn auf den ersten Blick das ikonoklastische Konzept (das oft dem Artikel *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* zugeschrieben wird) Levinas’ Auffassung von Bildern und Kunst zu durchdringen und zu prägen scheint, werden wir parallel dazu mit Levinas andere Wege zu beschreiten versuchen, die von den Bildern selbst aufgezeigt werden. Ohne jemals die Schriften von Levinas selbst vollständig auszublenden, schlagen wir vor,

1 Emmanuel Levinas: »Das nicht-intentionale Bewußtsein«, in: ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 155.

jene Wege aufzuzeigen, auf denen Levinas ein Bilddenken hätte entfalten können, was nichts weniger als eine kontinuierliche Verschiebung des Bildes impliziert: *ver-lesen* [*dé-lire*].² Ver-lesen bedeutet, anders zu lesen, durch Umwege und Verwicklungen, und es bedeutet auch, eine Beziehung zum Bild in Form von Exzess zu pflegen – Exzess der Bilder selbst und, mit ihnen, die Idee, dass sich eine gewisse Verrücktheit [*délire*], ein Wahnsinn vielleicht, vor dem Bild aufdrängt. Es geht darum, das Bild als Überschuss zu denken, der über die Repräsentativität des Subjekts hinausgeht; als ob das Bild uns unfreiwillig in die Pflicht nähme. Verrücktheit [*dé-lire*] und Ver-lesen [*dé-lirer*] bedeuten in diesem Sinne eine gewisse ‚Erfahrung der Freiheit‘, eine Art und Weise, aus der Furche auszubrechen, die vorher festgelegt, vorbestimmt war. Derrida, ein großer Leser von Levinas, sagte, dass ein gewisser Wahnsinn über das Denken wachen müsse; er wies damit darauf hin, dass das Denken sich Momente gewähren müsse, in denen man die allzu sicheren oder vermeintlich stabilen, *wahren* Parameter des Denkens *stört* – stören wie verschieben, verlagern, verunordnen. Das Ver-lesen, eine ‚gewisse Verrücktheit‘, deutet an, dass das Denken auch die vorgegebenen Rahmen überschreiten und so andere Richtungen oder Orientierungen aufzeigen kann, die es selbst möglicherweise aufgrund von Konventionen und überlieferten Schemata nicht zu sehen vermag.

Die Verrücktheit kann natürlich eine Verlorenheit, einen Verfall oder einen pathologischen, schmerz- und krankhaften Wahnsinn bedeuten, der das Subjekt in die Verzweiflung treibt, aber es kann auch so etwas wie eine Chance, eine gegebene Möglichkeit signalisieren, sich von dem vorgezeichneten Weg abzuwenden, indem man Wege einschlägt, die auf den ersten Blick nicht akzeptabel oder erwartbar erscheinen. Mit der Verrücktheit beginnt man also etwas zu erfinden, anders zu atmen, sich dort zu engagieren, wo man sich vorher nicht wirklich zu exponieren wagte. In diesem Sinne sehen wir die Vielstimmigkeit, die der Idee der Verrücktheit inneohnt; eine Idee, die von mehreren Bedeutungen getragen wird.

Auf der Gratwanderung zwischen diesen beiden Seiten des Wortes und der Idee der Verrücktheit werden wir die Zögerlichkeit oder den Überfluss betrachten, die dem Bild eigen sind, und gleichzeitig mit der Zögerlichkeit von Levinas arbeiten. Welcher Kurs eröffnet sich uns Philosophinnen, Künstlerinnen, Kuratorinnen und Kritikern, die wir dem Bild und seinen verschiedenen Ausdrucksformen unablässig Aufmerksamkeit schenken und die wir angesichts der Zerbrechlichkeit und der Angriffe von außen immer aufmerksamer sein müssen? Es ist diese Zögerlichkeit, diese radikal

2 [Während im Französischen *dé-lire* auf eine abweichende Lesart hinweist, bis hin zum realitätsfernen Wahnsinn, dem Delirium, hat *ver-lesen* im Deutschen neben der Deviation gängiger Lesarten auch die Konnotation der Selektion, nämlich das Verlesen von ausgewählten Textstellen und ihrer unkonventionellen Auslegung. Das Französische „*délire*“ geht auf das Lat. „*delirare*“ zurück und bedeutet ursprünglich „von der geraden Linie abweichen“. Die lat. Nominalform „*lira*“ bezeichnet auch die Ackerfurche. Vgl. auch in diesem Band den Text von Jean-Luc Nancy: »Auslegung der Kunst«, S. 229–241; Anm. d. Ü.]

kritische und einzigartig Levinas'sche Wachsamkeit, die uns hier im Besonderen interessieren wird.

Das Folgende dokumentiert eine umherstreifende und unabgeschlossene Diskussion zwischen Marie-Aude Baronian (MAB) und Raphael Zagury-Orly (RZO) darüber, wie sie Levinas einbeziehen in ihre Auseinandersetzung mit und ihre Lektüre von Bildern und Kunstwerken.

MAB: Inzwischen ist mir klar geworden, dass ich die Bilder, die uns begegnen und die wir sehen, nicht mehr oder kaum noch *ohne* Levinas thematisieren und denken kann. Ich meine damit keineswegs, dass ich Levinas überall methodologisch oder gar automatisch in meine Lektüre von Bildern und künstlerischen Praktiken einfließen lasse; das wäre angesichts von Levinas' Denken eine zweifelhafte Instrumentalisierung oder gar ein Widerspruch. Es ist vermutlich schlichter zu verstehen, denn die Radikalität seines Denkens ist dergestalt, dass sie immer schon *da* ist; dass jede Begegnung von Angesicht-zu-Angesicht immer schon die Frage der Alterität aufwirft, und dass vor den Bildern, ihnen gegenüber, der Durchbruch des Anderen immer schon im Begriff ist sich zu vollziehen.

Es geht darum, die Tatsache hervorzuheben, dass Bilder affektierend sind, weil sie sich unablässig an uns wenden; sie setzen sich und uns aus, und doch erfüllen sie sich und uns nicht. Aus diesem Grund würde ich sagen, dass wir den Artikel *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* von 1948 in seiner klarsten und schwerwiegendsten Form wörtlich nehmen und andererseits dieses ‚Anti-Manifest‘ über die Kunst nicht zu sehr überbestimmen sollten. Es geht nicht darum, über eine Art expliziten Ikonoklasmus oder implizite Ikonophilie bei Levinas zu entscheiden. In Wirklichkeit liegt die ganze Komplexität des Denkens von Levinas immer wieder darin, dass wir dort philosophisch zu atmen versuchen, wo alles *a priori* das Atmen zu unterdrücken scheint. Oder, um es anders zu formulieren, die Radikalität der Frage, die uns hier bei Levinas interessiert, lässt sich nicht auf eine geschlossene oder isolierte Lektüre dieses Artikels beschränken. Kann man so von Ver-lesen [*dé-lire*] sprechen? Bestünde in diesem Artikel bereits die Möglichkeit eines Ver-Lesens [*dé-lire*]? Sagen wir es so: Man muss sich bei Levinas ständig mit Geduld, Wachsamkeit und Anspannung wappnen. Kurz gesagt, es wäre genauso einfach, sich von diesem Artikel vollständig zu verabschieden (und so zu tun, als würde man ‚ohne‘ weiter machen), wie sich hartnäckig mit gesenktem Kopf daran festzuhalten. Auch wenn das, was dort steht, ‚beruhigend‘ wäre (die Anklage der Bilder ist immer vorstellbar und vertraut), sollte man dennoch die erhellenden Gedanken von Levinas' Lehre durchdringen lassen. Anders gesagt: Wenn die Kunst das Vorrecht der Illusion, der Fälschung, der Täuschung, des Schattens, des Einfrierens und folglich der Verantwortungslosigkeit genießt, können wir dann nicht dieselbe Idee dahingehend artikulieren und verfolgen, dass sie jedes Mal

das Schicksal der künstlerischen Praktiken bedroht und diese sich um jeden Preis bemühen, ihr zu entgehen? In diesem Sinne sollte sowohl eine allzu wohlwollende und einvernehmliche Lektüre von *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* als auch umgekehrt eine kategorische Ablehnung vermieden werden. Dies würde bedeuten, sich nicht zu sehr mit Fragen wie Wirksamkeit, andauernder Gültigkeit oder Anwendbarkeit des Artikels zu beschäftigen.³ Es ist offensichtlich, dass die Herausforderungen woanders liegen, denn sie sind größer und komplizierter.

Sicherlich ist das Bild im Werk von Levinas nicht bestimmend, aber man könnte fast sagen, dass das Denken von Levinas durch die Frage der Bilder Autorität erlangt. Und auch hier geht es darum, von Seite zu Seite, in den Zeilen und zwischen den Zeilen, das umfängliche Denken von Levinas (wieder) zu lesen. Andererseits geht es auch nicht darum, die Quasi- (oder, schlimmer noch, Pseudo-) Alterität des Bildes zu skizzieren oder die bildliche Manifestation des Anderen zu feiern. Das liefe darauf hinaus, das Bild zu einer naiven und wohlwollenden Hofdame zu machen.

Im Grunde ist das Bild zugleich der Verrat am Sinnlichen und dessen Durchbruch. Das ist weder ein Gegensatz noch ein Widerspruch, denn das Wesen des Bildes besteht darin, sich zu zeigen, ohne sich zu zeigen. Das Bild ist immer wachsam – wachsam ohne Überwachung. Das ist die Bresche, die die Ethik geschlagen hat, denn es gibt – sagen wir es ohne Umschweife – keine Bilder ohne Ethik. Bilder entgrenzen, ‚externalisieren‘, präsentieren immer schon das Nie-Gegenwärtige, und sie treten über (auch wenn das Übertreten das Schlimmste ankündigen kann). Sie sind ohne Hinterwelt, ohne Hintergedanken; sie öffnen, obwohl sie an identifizierbare und iterierbare Sprachen und Formen gebunden sind. Der notwendige Verrat der Kunst, durch den die ethische Beziehung hervortritt und, mehr noch, in dem der Andere immer wieder durchbricht, zu jeder Zeit und jedes Mal, unendlich, unermüdlich. Die Spur des Anderen in den Bildern taucht auf, während diese sich verraten, indem sie sich manifestieren. Die Kunst oder die Erfahrung der Bilder ist also immer schon eine ethische Prüfung.

RZO: Ob es sich nun um die Frage des Lichts, des Zeugnisses, des Ortes, der Erfahrung und des Traumas, der Katastrophe und ihrer Wiederkehr (Gespenster), ihrer *schwierigen* Darstellbarkeit oder auch um die ach so dringende Frage des politischen und ethischen Wiederaufbaus [*reconstruction*] vor dem Hintergrund der Bruchstelle [*béance*] und des nicht zu rechtfertigenden Leidens handelt, nie konnte ich mich ohne den

3 Colin Davis hat solche Versuche, die von einigen Filmwissenschaftlern unternommen wurden, zusammengefasst. Er stellt klar, dass zwischen dem, was Levinas ‚erlaubt‘ und dem, was der Philosoph selbst denkt, unterschieden werden muss, was auch die Unterscheidung zwischen Levinas’schen Ansätzen und Levinas’ eigenem Ansatz beinhaltet. Trotz treffender Beobachtungen zu den Tendenzen, die in der Filmwissenschaft zu Levinas herrschen, ziehen wir es unsererseits vor, diese Abgrenzung zu verwischen. Colin Davis: ‚Levinas and Film‘, in: Michael L. Morgan (Hg.): *The Oxford Handbook of Levinas*, Oxford 2018, S. 1–15.

zögerlichen und oft misstrauischen Blick von Levinas auf die Bilder vorantasten. Kurz gesagt, ich konnte mich nie darauf einlassen, ohne all das im Hinterkopf zu haben, was uns daran erinnert, dass keine Aktivität des Denkens oder des Geistes die Alterität, die Alterität der Kunst oder des Bildes, *überwinden* kann – ist das nicht die Geste der Kunst?

Wie du bereits angedeutet hast, geben uns die Überlegungen von Levinas – zugegebenermaßen manchmal über das hinaus, was er selbst untermauern konnte –, ein absolut inkompatibles, heterogenes Bild zu denken. Es ist eine Art zu sagen, dass eine repräsentative Synthese und eine begriffliche Synopsis immer irgendwie an der Zerstreung, der Vielzahl von Schichten und Dimensionen des Bildes scheitern wird.

Im Anschluss an meine Levinas-Lektüre möchte ich zunächst etwas zu einem Film von Claude Lanzmann sagen, der mich besonders beeindruckt hat: *Der Kariski-Bericht* (R.: Claude Lanzmann, FR, 2010). Im Anschluss an seine Filmarbeit, bei der er ‚head shots‘ filmte, und analog zu *Shoah* (R.: Claude Lanzmann, FR, 1973–1985) und *Sobibor* (R.: Claude Lanzmann, FR, 2001) stellt Lanzmann die Frage nach der sogenannten ‚Unmöglichkeit der Darstellung‘. Ich ziehe es vor, zu sagen, dass er sich mit der Frage einer gewissen Verlegenheit konfrontiert, die wir angesichts der Darstellung der Katastrophe, des Traumas, bewahren und zu kultivieren ‚wissen‘ sollten. Es wurde bereits oft darauf hingewiesen, aber man muss es immer wieder sagen: Lanzmanns Werk verlangt insbesondere, dass wir über die Legitimität nachdenken, die wir der Darstellung zuschreiben. Um sich dem anzunähern, was die Vorstellungskraft übersteigt, muss man ‚wissen‘, dass man *nicht* auf das ‚Darstellen‘ reduzieren darf, oder, um genauer zu sein, sollte man wissen, wie man eine Form der Suspension praktiziert, wie man mit der Darstellung ‚ein klein wenig‘ warten kann, wie man das Bezeugen verzögern und verkomplizieren kann. In diesem Sinne bin ich versucht zu sagen, dass Lanzmanns Werk – und in diesem Sinne bekenne ich mich hier übrigens vielleicht mehr zu Levinas als zu Lanzmann selbst – uns über die Konsequenzen der Darstellung und über die Verpflichtung, andere Performativitäten als die der einfachen Darstellung für die Zeugenschaft zu erfinden, in Frage stellt. Mit anderen Worten: Was bei Levinas in Frage steht, ist der Status der Darstellung, ihre Grenzen (die ‚schwierige Darstellung‘ würde er vielleicht sagen), und nicht das *Verbot* der Darstellung, wie viele Menschen zu denken scheinen.

Ich möchte auch hinzufügen, dass *Der Kariski-Bericht* uns die Notwendigkeit vor Augen führt, über einen Menschen nachzudenken, dessen Aufgabe es ist, zweifach Zeugnis abzulegen: sowohl von der Zerschlagung seines Volkes, des polnischen Volkes, als auch von der Vernichtung eines anderen Volkes, des jüdischen Volkes. Dies ist eine wertvolle Lektion, über die wir nachdenken müssen. Denn was sich hier abspielt, ist so etwas wie die Möglichkeit, einen Zeugen zu denken, der doppelt tätig ist, der sowohl vom Schicksal seiner Geschichte als auch vom Schicksal einer anderen

Geschichte betroffen ist. Ich würde sogar sagen, ein doppelt verantwortlicher Zeuge; eine Geisel, die mehr Geisel als jede Geisel der Verantwortung ist. Sicherlich kann man immer sagen, dass diese beiden Geschichten sich gegenseitig entsprechen oder sogar ergänzen. Aber ich glaube, dass man damit ein wichtiges Element des Karski-Berichts verkennen würde. Man würde es versäumen, darin die Möglichkeit für den Menschen zu sehen, sich auf ein Zeugnis ohne Ökonomie, einem an-ökonomischen Zeugnis einzulassen, d.h. einem Zeugnis, das sich bemüht, immer einzigartig von sich selbst und dem anderen Zeugnis abzulegen, ohne jedoch das eine zugunsten des anderen zu reduzieren oder zu verflachen oder das andere, um dem ersten einen Vorteil zu verschaffen. Das wäre demnach die außergewöhnliche, in mehr als einem Sinne Levinas'sche ethische Lektion, die uns der Filmemacher mit diesem Film zu sehen gibt. Lanzmann liest sich hier mit Levinas. Lanzmann filmt obsessiv das Gesicht eines Zeugen, der immer singular bezeugt, und im Herzen der Singularitäten, die sein Zeugnis ausmachen, verlangt er von den Menschen, dass sie den Humanismus ganz anders denken. Dass er seinen Humanismus niemals auf ein einfaches und selbstgefälliges Konzept der menschlichen Identität reduziert: ein besessenes, gequältes, fiebriges Bild.

Darüber hinaus muss man einen ‚Beitrag‘, oder besser gesagt, eine gewisse Ergänzung durch Levinas im Verhältnis zu Lanzmann vornehmen. Bei Levinas wird niemals die Frage nach dem Wiederaufbau nach der Katastrophe vernachlässigt oder aufgegeben. Das kann man von Lanzmann nicht behaupten. Und dieser Wiederaufbau erfolgt mit größtem Feingefühl und größter Finesse in der Geschichte der Philosophie. Man kann nicht auf Asche bauen, das weiß Levinas besser als jeder andere. Und doch, und da man wieder aufbauen, zusammenleben, „neu beginnen“⁴ muss, wie Stéphane Habib sagt, und in gewisser Weise *heilen* muss, geht Levinas vor dem Hintergrund einer nicht zu rechtfertigenden Bruchstelle ganz anders vor. Bei Levinas beginnt man nie mit dem Trost, aber man schließt auch nicht mit dem Nichtwiedergutmachenden. Wenn es Trost gibt, und wenn er kommt, umso besser. Wenn es Wiedergutmachung gibt, müssen wir sie ganz langsam einleiten.

MAB: Vergewenwärtigen wir uns für einen Moment die Fragilität der Geste des Zeugnisses anhand des filmischen Bildes. Was bei Lanzmann absolut faszinierend ist, und ich denke hier an das Denkmal *Shoah*, ist, dass jeder Zeuge, der auf die Leinwand gebracht wird, eine einzigartige Aufmerksamkeit hervorruft, weil wir auf jede Stelle, jede Einstellung, jede Sequenz, jedes Detail achten müssen. Ich meine damit weniger die informativen oder faktischen Details, sondern vielmehr das, was sich vor unseren Augen abspielt, für uns als Zeugen-Zuschauer. Jede Szene ist ein Ereignis,

4 Stéphane Habib: *Faire avec l'impossible: pour une relance du politique*, Paris 2017.

und deshalb muss man sich in die Szene vertiefen. Nehmen wir die höchst bedeutungsvolle Szene mit Abraham Bomba, die in einem Barbershop in Tel Aviv gedreht wurde. Das ist ein Zeugnismoment oder eine Zeugenszene, in der die Lehre von Levinas zum Tragen kommt. So kann man damit beginnen, Levinas' Gedanken auf die Probe zu stellen. Nach diesen Ausführungen sollten wir tunlichst vermeiden, hier ein filmisches Unbewusstes in Levinas hineinzu projizieren und darin zu verwurzeln oder die gefilmten Gesichter nebeneinander zu stellen und mit dem Gesicht im Sinne von Levinas zu verbinden. Denn es ist wichtig im Blick zu behalten, wie das Dispositiv des Kinos operiert, gerade wenn es sich um das sogenannte dokumentarische Genre handelt, das in der Realität verankert ist. Wie wir alle wissen, würde eine solche Gleichsetzung, die Tragweite und die notwendige Schwierigkeit des Begriffs Gesicht im Denken des Philosophen schmälern und verharmlosen. Wie ich bereits an anderer Stelle dargelegt habe, hat das Gesicht zwar eine ausdrucksstarke Vorrangstellung, doch können auch andere Körperteile ‚zum Gesicht werden‘, worauf ich vielleicht später noch einmal zurückkommen werde.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich erneut den notwendigen Verrat des Kinos als Kunst hervorheben, die materielle Objekte anordnet und zusammensetzt. Genau hier kommt Levinas fortwährend ins Spiel. Denn wie kann man es vermeiden, die leidenden Gesichter auf Dinge zu reduzieren? Und wie kann Lanzmann die Einzigartigkeit und Singularität des Gesichts bewahren (oder nicht)? Man muss in ihnen mehr als nur ‚talking heads‘ sehen, was ohnehin eine Bezeichnung ist, die ungenügend bleibt. Wenn Bomba aufhört zu sprechen, erstarrt er, zögert (weil er damit konfrontiert ist, die gesehene und erlebte Erfahrung des Unerträglichen erneut zu erzählen und zu durchleben), und wenn er nach langem Schweigen wieder das Wort ergreift, ist die traumatische Spur spürbar überwältigend und frontal. Aber wir nehmen auch an der inhärenten Dekadierung [*décadrag*] der Zeugenaussage teil, an ihrer Begrenztheit. Lanzmann setzt ein filmisches Verfahren ein, das die Unterbrechung erzeugt, die der testimonialen und traumatischen Zeitlichkeit eigen ist. In diesem Sinne kommt diese in diesem Filmmoment ‚verdichtete‘ Zeitlichkeit, die hier mit dem *Reenactement* verbunden ist, zur Zeitlichkeit der Gegenwart (der Dreharbeiten) und der Vergangenheit (des Genozids) hinzu. Es ist eine Zeitlichkeit, die sich nicht vereinnahmen und absorbieren lässt, sondern in dem Maße aufgesprengt wird, wie es der Gewalt des Ereignisses entspricht. Die Begegnung mit einem Anderen stört und verletzt die Kontinuität, die Chronologie der gewöhnlichen Zeit und die der Zeit der Geschichte. Wie eine diachrone Erfahrung gibt es in dieser Szene eine Phasenverschiebung, Diskordanz, einen Umweg und Überfluss [*débordement*]. Das Kino, wie das von Lanzmann, besitzt die oft fragile und auf Messers Schneide stehende Fähigkeit, solche Unterbrechungen sichtbar zu machen und vor allem, sie zu schaffen, sie zu produzieren, sie geschehen zu lassen. Aus diesem Grund

bin ich versucht, die Szene mit Bomba als etwas noch nie Dagewesenes [*l'inédit*] und gleichzeitig als ein Déjà-vu zu charakterisieren. Wie kann man vermeiden, das Bild durch die Zeit einzufrieren, obgleich sie selbst eingefroren, für immer vergangen ist, aber unaufhörlich wiederkehrt: jedes Mal ein noch nie Dagewesenes, jedes Mal ein Déjà-vu? Bomba entkommt jedoch weder auf der Leinwand erscheinenden filmischen Plastizität, noch dem historischen und archivalischen Wissen der dokumentarischen Erzählung. Zeugenschaft bedeutet also immer, etwas noch nie Dagewesenes neu zu erleben. Wie auch die Halbtotale, die so starke Bedeutungsträger sind und unser Zeitalter des ikonografischen Bekenntnisses materialisieren, erinnern sie uns daran, dass jedes Mal, wenn Bomba sich äußert, es ein noch nie Dagewesenes ist, das sich löst, und nicht eine Figur, die sich enthüllt, um es in der Art von Levinas zu sagen.

Angesichts des Bildes von Bomba ist der Zuschauer in Bedrängnis: Wie soll man Bomba vor seinen unmöglichen Erinnerungen retten, vor Lanzmanns Beharren, der ihn fortwährend filmt („Machen Sie weiter Abe. Sie müssen es. Es ist notwendig“, sagt er zu ihm hinter seiner Kamera), oder ihn vor den Zuschauenden retten, die nach Beweisen suchen. Aber Bomba ist auch der Überlebende der Bilder des Kinos. Er hat die *Reenactment*-Szene, die Inszenierung, die Szene der Erzählung, die Szene der Geschichte überlebt... Wie kann man die Verletzlichkeit Bombas an die der Zuschauenden herankommen lassen? Und das, obwohl wir natürlich wissen, dass die Zuschauenden keine generische Figuren sind, die mit heilenden und tröstenden Tugenden ausgestattet sind. Bomba lässt die Zuschauenden nicht nur wegen seines Gesichts und seiner unaussprechlichen Erzählung nicht los, sondern auch, weil es eine Obsession ist, den anderen außerhalb des angestammten Themenbereichs zu filmen. Laut Levinas ist die Nähe und Gegenwärtigkeit des Anderen obsessiv; sie lässt sich nicht mit etwas vergleichen, über das ich verfüge, sondern sie ergreift und packt mich vom ersten Augenblick an und ohne Ausweichmöglichkeit. Oder, um es anders zu formulieren, wenn man zu viel versteht, wenn man alles erfasst, was gesagt wird, gibt es keine Obsession mehr. Sie ist nicht, das muss klargestellt werden, irgendeine Faszination, wiederholte Kontemplation oder Verführung. Sie ist das, was nie genug wiederkehrt, was sich weder erfassen noch eingrenzen [*déborder*] lässt und uns dennoch jedes Mal berührt und betrifft – *nie Dagewesenes und Déjà-vu*. Es ist das noch nie Dagewesene des Anderen, das durch seinen unablässigen, obsessiven Ruf Zeugnis ablegt. Der Zuschauer befindet sich sozusagen in einem Moment des ‚Für-den-Anderen‘. Doch die Frage bleibt: Wie kann man jene allumfassende Gewalt über Bomba vermeiden? Wie kann man vermeiden, beim Zuschauen in eine kummervolle Solidarisierung zu verfallen? Es ist Bomba, der uns anschaut; das Kino muss diese Asymmetrie anerkennen.

Bomba ist wie „[der] Fremde[...], der das Bei-mir-zu-Hause stört.“⁵ Der Zuschauer wird von Bomba aus seiner gewohnten Umgebung und Mitte gerissen, er kann sich seiner nicht bemächtigen.

Mehr noch, man muss sich auch fragen, wie man aus Bomba weder eine Ikone der Geschichte noch eine Karikatur des Kinos macht? *Shoah* ist ein Film, der mit jedem Bild oder jeder Sichtung diese Frage aufwirft und unermüdlich stellt.

Über „Bilderlosigkeit oder Allidol“⁶ hinaus besteht die Eigenart des Kinos, um das es uns hier geht, darin, in den Grenzen und Kräften seiner Sprache nach den bildlos gebliebenen Rissen der Geschichte zu suchen. Dem Kino ist ein notwendiger (Wieder-)Aufbau eigen, in der gleichzeitig die idolatrische und generische Versuchung, das fortwährende und immer wiederkehrende Risiko aufscheinen, die Massenbarbarei auf ein rein geistiges Vergnügen zu reduzieren oder die Alterität auf Variationen des Selben zu beschränken. Aus diesem Grund ist die Frage der Repräsentation des Holocaust bereits in sich selbst ein Widerspruch, und vielleicht ist das genau der Grund, warum das Kino als Kunst des Widerspruchs, der Doppelbödigkeit oder Arroganz der Sinnvollendung sich mit Vorsicht oder Ungeschicklichkeit an diese Aufgabe heranwagt.

Wenn Lanzmann bewusst Archivbilder ablehnt,⁷ so liegt in dieser gegen das Archiv gerichteten Geste die Weigerung, im Gesicht jene Informationen aufzunehmen, die es ermöglichen würden, das Unvordenkliche der Gewalt zu erfassen.⁸ Aus diesem Grund versucht der Film, den Bruch mit der archivalischen Ordnung zu materialisieren, indem er die Schwelle zur testimonialen Ordnung übertritt.

Auch wenn Lanzmann so oft auf der ‚Fiktion als Überschreitung‘ bestand, gibt es in der Zeugenaussage immer eine Überschreitung, da sie sich immer *am Limit* befindet. Es handelt sich dabei allerdings um eine Grenze, die grenzenlos ist, weil sie unaufhörlich überläuft und mit sich reißt. Wie die radikale Alterität lässt sich die Katastrophe nicht an ihren erzählerischen Komponenten messen. Bombas Zeugengeste ruft uns zum

5 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014, S. 44.

6 Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, Berlin, Zürich 2006, S. 71.

7 Lanzmann lehnt visuelle Archive ab und zieht es vor, von einer ‚Fiktion des Wirklichen‘ zu sprechen. Dennoch werden verschiedene Fotografien und Archivmaterialien gezeigt und/oder gelesen, aber sie werden immer über einen Protagonisten präsentiert und zielen nicht darauf ab, einen direkten Zugang zum Ereignis selbst zu ermöglichen.

8 Das Archiv sollte nicht mit Lanzmanns eigener Rolle als Film-Archivist verwechselt werden. Denn er schafft ein Werk, das nicht nur archivierbar ist (siehe das Archiv des Zeugniskinos), sondern eine kostbare Sammlung, die zum Archiv der Geschichte beiträgt. Und das, obwohl sein Vorbehalt gegenüber dem audiovisuellen Archiv mit seiner sogenannten ikonoklastischen Haltung einhergeht. Didi-Huberman erinnert uns immer wieder daran, dass wir „nie vergessen dürfen, dass jedes visuelle Archiv die Welt, die es darstellt, in keiner Weise erschöpft, sondern nach einer Ökonomie der Lücke, des Überbleibselns, des *trotz allem* funktioniert. Es gibt viel mehr Bilder, die zerstört wurden, als Bilder, die aufbewahrt werden konnten.“ Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco: *L'expérience des images*, Paris 2011, S. 105.

Zeugen auf, denn sein Schweigen unterbricht den Lauf der Zeit der Dinge (der chronologischen und sozialen Zeit) und öffnet das Bild. Diese Unterbrechung, anstatt das Bild in seiner Form zu fixieren, exponiert die unendliche und grenzenlose Offenheit, die zu Recht und ohne jeden Widerspruch die Grenze des Zeugnisses selbst ist.

RZO: Bleiben wir noch ein wenig bei dieser Frage des ‚Undarstellbaren‘. Wenn man den Levinas’schen Überlegungen weitgehend folgt, wäre es angebracht, das Undarstellbare nicht mehr als die Auferlegung einer moralischen Norm zu denken, die die Darstellung begrenzt und einengt oder sogar verurteilt. Das Undarstellbare markiert dann nicht die ‚Überführung‘ eines moralischen Verbots oder eines religiösen Gebots – etwa des berühmten Bilderverbots in der Thora –, das der künstlerischen oder historischen Darstellung eines katastrophalen Ereignisses auferlegt wurde. Bekanntlich gab es nach Aussagen einiger – und um hier nur die wichtigsten zu nennen: Jacques Rancière, Alain Badiou und, etwas differenzierter, Georges Didi-Huberman – eine gewisse ‚Überführung‘ des biblischen Bilderverbots von Gott auf die Möglichkeit, die Vernichtung der europäischen Juden darzustellen. Demnach hätten sich Levinas (vielleicht, wenn auch anders, Adorno und ein gewisser Lyotard) oder auch ein Claude Lanzmann in „philosophischen, ja sogar religiösen Leichtfertigkeiten“ verfangen, d.h. in diesem Bilderverbot, dem „Allerheiligste[n]“, eine[m] als unnahbar, unantastbar, unvorstellbar und nichtdarstellbar fantasierten Raum,⁹ um hier den Text von Didi-Huberman *Aus dem Dunkel heraus. Brief an László Nemes* über den Film *Son of Saul* (2015) von László Nemes zu zitieren. Die Kunst sei nach der Shoah dazu verurteilt, Zeuge einer nicht darstellbaren Katastrophe zu werden. Diese Verfechter des ‚Undarstellbaren‘ hätten sich daher in ein unumstößliches theologisches Gesetz geflüchtet und darauf beschränkt, eine reine uneinheitliche und inhärent sinnlose moralische Position einzunehmen, indem sie aus dem ‚Undarstellbaren‘ ein einfaches ‚Nichtdarstellbares‘ machten, und hätten daher eine unnachgiebige und unerbittliche Art von antirepräsentativer Gesetzgebung erlassen.

Um es gleich vorweg zu sagen: Das, was ich hier mit Levinas als das ‚Undarstellbare‘ bezeichne, lässt sich nicht auf eine normative moralische Kategorie reduzieren, deren Funktion darin bestünde, wen oder was die Darstellung abbilden oder sich vorstellen könnte, zu begrenzen. Ebenso wenig kann es sich vom Register der Repräsentation bis zu dem reinen und abstrakten Punkt lösen, wo diese keine oder kaum mehr eine Wirkung zu entfalten vermag. Das Undarstellbare, wie ich es bei Levinas lese, ist weder ein erzieherisches Gebot, das ein klares und eindeutiges begrenzendes Verbot der Darstellungsordnung konstituiert, noch eine rein

9 Georges Didi-Huberman: *Aus dem Dunkel heraus. Brief an László Nemes*, Wien 2017, S. 11–12.

abstrakte Idee, die von dem, was in der Darstellung repräsentiert wird, losgelöst oder abgeschottet ist. Das Undarstellbare kann keine einfache anti-repräsentative Forderung darstellen, die von vornherein alles verurteilt, was dargestellt werden könnte, und auch nicht das, was darauf abzielt, es darzustellen, aber es kann auch nicht in sich selbst, in einer rein idealen Stellung verweilen, wo es niemals zum Gegenstand von Darstellung würde. Kurz gesagt, weder ein ‚moralisches Gebot‘ noch ein ‚reines Außen‘ oder ein ‚abstraktes Jenseits‘ jeglicher Darstellung – Levinas hat mich gelehrt, *in Richtung* des ‚Undarstellbaren‘ zu denken.

Wer von ‚undarstellbar‘ spricht, markiert nicht ein ‚Nicht-Verhältnis‘ zur Darstellung. Vielmehr handelt es sich um ein bestimmtes Verhältnis zum Undarstellbaren *in* der Darstellung. Eine Bemerkung zum Werk einer Künstlerin, Bracha L. Ettinger, bei der der Bezug auf Levinas, anders als bei Lanzmann, recht konstant ist.¹⁰ Was mich am Werk dieser Künstlerin interessiert, ist eine bestimmte Art und Weise, wie sie in ihrer Malerei, ihren Zeichnungen und ihrer Fotografie das Konzept des Überlebens auf den Spuren von Levinas bearbeitet. Die Frage, die ihr Werk behandelt, wäre folgende: Ist das *Überleben* des singulären historischen Ereignisses nicht auch ein *Überleben* der Toten? Diese Toten sind für Levinas nie einfach tot, nie einfach vergangen; sie leben immer unter uns, in uns. Das historische Ereignis zu *überleben* bedeutet vor allem, unser Gedächtnis mit eben dem zu konfrontieren, das fortwährend von der unassimilierbaren und nicht integrierbaren Singularität des Todes heimgesucht wird, wo diese unaufhörliche Heimsuchung in uns eine hyperbolische Verantwortung gegenüber dem hervorruft, was nicht mehr lebendig, niemals einfach tot ist, ebenso wie gegenüber dem, was noch nicht lebendig, noch nicht geboren (und noch nicht tot) ist, und dies *unausweichlich*. Dass die Frage nach der Zukunft nicht der Frage nach der Vergangenheit gegenübergestellt wird, ist eine der großen Lektionen von Levinas. Es ist eine der großen Levinas'schen Gesten, dass wir uns sowohl für eine Aufforderung verantwortlich fühlen, die von früher herkommt, als auch für eine Aufforderung, die direkt von vor uns herkommt und deren Appell wir im Voraus hören können.

Nun ist es vielleicht meistens so, dass die Fragen des Überlebens und des Zeugnisses aus einer bestimmten Haltung gegenüber dem Bild des Untoten heraus entschieden werden. Dies wäre, so scheint es, die Bedingung für ein *Überleben*, das immer versucht, *mehr* zu tun, als nur des historischen Ereignisses zu gedenken, und vom philosophischen Denken eine verstärkte Konfrontation [*face-à-face*] mit der Geschichte verlangt, bei der die Singularität dessen, was geschieht, der Möglichkeit der Vorhersage immer voraus ist und so ihre Verstehbarkeit, ihre einfache Erkennbarkeit und Vergangenheitsbewältigung durchkreuzt und übersteigt.

10 Bracha Ettinger: »Rethinking Subject through Theology, Psychoanalysis and Levinas«, in: *Youtube Kanal: European Graduate School Video Lecture*, 24.11.2013, online unter: https://www.youtube.com/watch?v=hlSxiM_6918 (letzter Zugriff 17.04.2023).

MAB: Was uns das Undarstellbare zwingt zu erfassen, ist dieses unvermeidbare Stottern zwischen ‚dem Zuviel und dem Zuwenig‘, ‚dem Zufrüh und dem Zuspät‘, d.h. die ständigen und wiederkehrenden Verschiebungen. Es gibt etwas Unvordenkliches und Gespenstisches im Spiel der Bilder, und ganz gewiss in jenen, die überlebten oder auf das Überleben reagierten. Es besteht also eine anhaltende Spannung zwischen der Irreduzibilität des Anderen und der synoptischen Potentialität von Bildern, wie sie dem Kino eigen sind. Wenn das katastrophale Ereignis ganz offensichtlich die Strukturen allen Erscheinens, die repräsentativen Formen und Inhalte erschüttert, können die Künstlerinnen eben diese Verlegenheit lediglich ‚repräsentieren‘. Die Katastrophe *im Nachhinein* durch künstlerische Kreationen zu bezeugen, erinnert uns, wie Derrida sagt, daran, dass „jedes verantwortliche Zeugnis zu einer poetischen Erfahrung der Sprache verpflichtet.“¹¹ Die (testimonialen) Bilder konstruieren in diesem Sinne ‚Blicke‘ und ästhetische Sprachen, die sich am Anderen orientieren, wobei das Bild immer schon von der Ethik angezogen wird. Aber, wie gesagt, eine radikale Ethik, ohne Konzessionen, ohne normatives Programm, ohne sedimentierte Weisungen. Wenn sich, wie Levinas schreibt, in der Ethik „das kritische Wesen des Wissens [erfüllt]“,¹² dann lenkt sie auch die Kritik und die notwendigen Dezentrierungen der Bilder. Das Gesicht ist also eine unendliche Aufforderung, die die künstlerische Geste unweigerlich lenkt.

RZO: Hier berühren wir den Kern der Frage nach der Verantwortung im Sinne der Möglichkeit, die Verantwortung über die moderne Tradition der Philosophie hinaus zu denken, und zwar gemäß eines notwendigen *Überschusses an Verantwortung*: d.h. es geht darum, eine Aufhebung, eine Zäsur dieser essentialisierenden Zeitlichkeit der Geschichte zu denken, innerhalb derer ein *Ereignis nur als solches ist*, wenn es seit jeher in den allgemeinen Sinn der Geschichte eingeschrieben ist, und daher *nur insofern ist*, als es in Begriffen einer momentanen ‚Krise‘ gedacht wird, reduziert auf einen ‚Augenblick‘ der Dysfunktionalität des bezeichneten Entwurfs der Geschichte. Dies ist eine schwierige, oft unbequeme philosophische Aufgabe, die eine äußerst komplizierte Beziehung zu den Phantasien von Trost und Beruhigung hat, die in der Philosophie viel tiefer verwurzelt sind, als man es allgemeinhin zugeben möchte.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, auf welcher Idee und von welchem Ort aus die Geschichte *Zeugnis ablegen* könnte von singulären historischen Ereignissen und Fragen, ohne sie auf ein essentialisierendes Verständnis *zurückzuführen*, in dem ihre Singularitäten selbst auf

11 Jacques Derrida: *Poétique et politique du témoignage*, Paris 2005, S. 9 [Franz. i.O., Anm. d. Ü.].

12 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München ©2014, S. 51.

‚Momente‘ reduziert werden, die bereits zu einer historischen Erzählung und einem historischen Plan gehören?

Nachdem wir über diese Anforderung, die *Singularität* in der Geschichte von einer gewissen ‚Gegengeschichte‘, ‚Gegenessentialisierung‘ und ‚Gegenteleologisierung‘ der Geschichte aus neu zu denken, gesprochen haben, sollten wir hinzufügen, dass ich niemals – und Levinas verfällt dem ebenfalls nie – ausgehend von einem Ereignis, das radikal von der Geschichtlichkeit der Geschichte abgeschnitten ist, d.h. einer gewissen menschlichen Geschichte, auf die Singularität oder die Anforderung schließen würde. Es ist nicht meine Absicht das Denken im Unüberwindbaren, Unfassbaren, Udenkbaren, Unkommunizierbaren, Unverzeihlichen (im ‚Nicht-Darstellbare‘ [*l'irreprésentable*], wie wir sagten) *als einfache Umkehrungen* einer Geschichte zu fixieren, die jedes historische Ereignis heilen und rechtfertigen würde. Schließlich war es Levinas, der mich gelehrt hat, jedes Mal ein bestimmtes Verhältnis zum Universellen zu artikulieren. Das Universelle bedeutet hier eine Idee des Menschlichen, die jenseits jedes Partikularismus, jenseits jeder Zugehörigkeitsidentität teilbar ist. So markiert das Universelle die Möglichkeit einer gewissen Übertragbarkeit des Diskurses. Mit Levinas ist es ganz sicher ein Universelles, das von der Singularität her überarbeitet, neu ausgerichtet wird, von der Forderung der Singularität her, von ihrem Leiden, ihren Traumata, ihrem Anteil des Untröstlichen. Aber mit Levinas werden wir niemals einfach ohne das Universelle auskommen.

Es ist Levinas, der mehr als jeder andere versucht hat, die Idee des Universellen neu zu denken, und zwar nicht aus dem Dialogischen, der Anerkennung, dem Gemeinsamen der Gemeinschaft – und damit aus dem, was traditionell die rationale Bewertung von partikularen Diskursen bei der Etablierung einer gemeinsamen Norm erlaubt und für gewöhnlich begründet –, sondern aus einer anderen Quelle, deren erster Aufschwung nicht die Universalität der Vernunft ist, sondern die ‚ethische Adressierung‘.

Es ist nicht das kritische Hinterfragen, sondern die ‚Antwort‘, die ‚Verantwortung‘, die jeder intentionalen Absicht vorausgeht, die unser ‚Zusammensein‘ ‚begründen‘ und ‚konstituieren‘. Diese *andere Quelle* öffnet uns für einen *anderen Humanismus*, gemäß dem Ausdruck von Levinas einen *Humanismus des Anderen*. Dieser drückt sich jedoch niemals als eine Vernachlässigung oder Verneinung des Universellen aus, sondern engagiert sich gerade in seiner Neuformulierung aus einer anderen Quelle als der eigenen, d.h. einer anderen Quelle als der Identifizierung der Universalität des Menschen.

Das Universelle zu leugnen, indem man lediglich eine Singularität ohne Bezug zum Universellen behauptet, wäre ein schwerer philosophischer, politischer und, sagen wir es hier, ästhetischer Fehler. Denn eine solche Leugnung, eine solche Verneinung des Universellen, würde zu dem führen, was wir die ‚unendliche Differenzierung‘ unzusammenhängender

Ereignisse, die Serialisierung von Differenzen, die bloße Kenntnisnahme partikularer Ereignisse ohne jeglichen Bezug zueinander nennen könnten, was zu einer Geschichte führen würde, in der sich lediglich partikuläre Vorkommnisse ausbreiten würden. Den Bezug zum Universellen zu leugnen, würde die Verneinung der radikalen philosophischen, politischen und ästhetischen Geste des Bindens und Zusammenfügens bedeuten. Das Universelle in den Wind zu schlagen und sich damit zu begnügen, nur das Partikuläre zu denken, birgt in der Tat die Gefahr, dass das Denken in der weitestgehenden Gleichgültigkeit versinkt. Wir müssen sie *zusammen denken*, also Singularität *und* Universalität aneinander und miteinander verbinden – die Frage lautet nur: Von welchem Ort aus? Von welchem Gesetz aus? Von welchem Bild aus müssen wir Singularität *und* Universalität aneinander und miteinander verbinden, ohne das gleiche repräsentative und damit essentialisierende Schema der Geschichte zu reproduzieren, jenes Schema, von dem wir nun sehen, dass es jedes historische Ereignis zum Augenblick oder Moment einer ‚Krise‘ macht, und damit zum Augenblick oder Moment, der immer wieder aufgerichtet, verstanden, überschritten und übertroffen wird (Hegel)?

Kurzum, wir müssen dieses andere Geschichtsdenken philosophisch und politisch denken, aber vor allem *ästhetisch*, und hier ist ein anderes Bilddenken erforderlich.

MAB: Ja, es wäre sozusagen ein Bilddenken, das unsere epistemologischen und hermeneutischen Vorrichtungen und Kategorien sowie unsere ‚Affekte‘ und Zuschauerempfindungen reizen würde. Daher könnte man sich in gewisser Weise mit Levinas fragen, ob Bilder auch wie Liebkosungen gesehen und gefühlt werden können – Liebkosungen ohne die Codes und Erwartungen der Erotik, wie wir sie für gewöhnlich zu verstehen pflegen. Die liebkosenden Bilder, um sie so zu nennen, würden eine ‚andere‘ Erotik aufzeigen, die sich unermüdlich selbst sucht und den Betrachter einlädt, mit ihnen zu suchen. Die Liebkosung ist das Rätsel, nicht als Spiel einer Hermetik, die die Fähigkeiten der Zuschauenden herausfordert, sondern die Bedeutung der Sprache und der ethischen Beziehung, wie eine ‚Verschiebung‘ oder eine Auszeit, ein Intermezzo des Sichtbaren. In diesem Sinne bedeutet der Andere, indem er die Phänomenalität stört und aus den Angeln hebt. Die filmischen Künste sind erotische Asymmetrien, ohne Verschmelzung, um den elementaren Ausstrahlungen der Beziehung mit anderen ‚Raum zu geben‘.

Dies veranlasst uns, über Bilder jenseits des strikt visuellen Paradigmas nachzudenken. Die Liebkosung ist eine Art der Berührung; sie tastet die Sinne und den Sinn ab. Die Liebkosung ist das Für-den-Anderen des Bildes, da sie die plastischen Wege, die wir zu gehen pflegen, destabilisiert. „Die Liebkosung“, schreibt Levinas, „besteht darin, nichts zu fassen; sie besteht darin, das anzustreben, was sich ohne Unterlaß [...] entzieht; [sie]

sucht, sie ist auf einer Spur.¹³ Man könnte diesen Gedanken sogar weiterführen, indem man das Begehren anruft, das, was unendlich lange vertieft wird...

An dieser Stelle möchte ich jedoch noch einmal auf das Gesicht und die filmischen Bilder zurückkommen. So wie man nicht über Levinas ohne den Begriff des Gesichts sprechen kann, wird man nicht über das testimoniale Bild sprechen können ohne die Gesichter jener Zeugen, die auf die Leinwand gebracht werden. Dennoch sollte man diese analoge Vereinfachung entwirren, denn, so verlockend es auch sein mag, das Gesicht ist in erster Linie eine Zumutung und ein Ausdruck, der immer frontal und singulär ist.

Wenn das Gesicht unaufhörlich und unmissverständlich in allen Instanzen des Sichtbaren ‚gewebt‘ und ‚geprägt‘ wird, muss natürlich daran erinnert werden, dass das Gesicht Ausdruck ist, insofern es die Phänomenalität überschreitet, selbst wenn selbiges eine Voraussetzung für die Phänomenalität ist. Das gefilmte Gesicht, das somit Sinn vermittelt, löst sich jedoch nie von seiner ethischen Nicht-Phänomenalität. Der Ausdruck des Gesichts ist ursprünglicher als die Signifikanz seiner Erfassung in Zeichen. Oder, im weiteren Sinne, das Gesicht als erste Struktur der Sozialität entgeht nicht der Welt der Bilder.¹⁴

In Wirklichkeit zwingt uns gerade dieser Begriff des Gesichts, über diese spannungslose Spannung der Nicht-Manifestation und der Nicht-Substanz des Gesichts des Bildes nachzudenken, wenn ich so sagen darf, als die Spur, die eine Unterbrechung der Ordnung der Welt ist, die nirgendwo anders ist als in dieser Störung. Das Gesicht unterbricht das Sichtbare im Sichtbaren. (Gleichzeitig, da ich mir diese Freiheit nehme, dies vorzuschlagen, denke ich mir, dass wir vielleicht gar nicht so weit entfernt sind von der Gefahr, nicht so sehr der Fehlinterpretation, sondern der Bedeutungsfixierung von Begriffen.) Das Gesicht ist Bewährung und Verrücktheit [*dé-livre*] des Sichtbaren. Genauso wie die Bilder jedes Mal und an jedem Ort noch nie dagewesen und durchdringend sind. Auch hier kommen wir immer wieder auf das Zeugnis zurück.

Das Zeugenbild¹⁵ verpflichtet, ohne Gebrauchsanweisung, ohne Rezept. Sie lässt die Strahlen des Anderen ‚sein‘, auftauchen, ausströmen, atmen,

13 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 375f.

14 Vgl. Hagí Keenan: *The Ethics of Visuality: Levinas and the Contemporary Gaze*, London 2013. Vgl. auch in diesem Band: Hagí Keenan: »Im Angesicht der Bilder nach Levinas«, in diesem Band, S. 160–181.

15 An anderer Stelle habe ich versucht, die Relevanz von Levinas' Denken zu betonen, wenn man sich auf die Beziehung zwischen Bild und Zeugnis jenseits der Darstellungs- und Schauordnungen beruft. Genauer gesagt geht es darum, das Gesicht als demonstrative und enthüllende Figur (die oft typisch für audiovisuelle Zeugenaussagen ist) zu entweihen und zu entkarikieren, um die unendliche Gratwanderung zu enthüllen, die das Zeugenbild einzigartig macht. In diesem Text habe ich das Zeugenbild als das Bild definiert, das von massiver Gewalt zeugt, ohne den Anspruch zu erheben, das genozidale Ereignis vollständig zu umfassen, zu belegen oder zu beherrschen. Das Zeugenbild ist

obwohl diese Strahlen in den katastrophalen und traumatischen Erfahrungen so sehr kompromittiert und erschüttert hätten werden können. Um auf Bomba in *Shoah* zurückzukommen: Er ist nicht das Gesicht in der Halbtotalen, auf das man zoomt und das man aufzeichnet, das man durch Analogie domestiziert; er ist der Ausdruck einer Verletzlichkeit, einer Zerbrechlichkeit, die stets in Not ist. In diesem Von-Angesicht-zu-Angesicht ist Bomba sowohl in einer detaillierten und präzisen, weltlich verorteten und erschreckenden Situation verankert als auch ‚aus dem Zusammenhang gerissen‘ (er wird sich nie auf seine Figur als Überlebender, auf die von der Betrachterin definierten Wahrnehmung und damit noch weniger auf seine Photogénie beschränken).

Das Bild oder das Kunstwerk ist nicht im Verzug; es ist immer Dringlichkeit, auch wenn es uns im Nachhinein in einer Arbeit des Ver-Lesens zurücklässt. Die Kunst wählt uns aus, weist uns zurück, wie eine Verrücktheit, die im Akt des Lesens und Auswählens eine unvermeidliche Passivität erzwingt; in dieser Ansprache an das Ich, ohne dass ein anderer als ich darauf antworten könnte. Es gäbe ein Anderes des Werks, denn in ihm ist der Andere immer untergebracht, in seiner unablässigen Verlagerung. „Die Gerechtigkeit besteht darin, im Anderen meinen Meister anzuerkennen“¹⁶; die Vertikalität, von der hier die Rede ist, erschüttert jede erwartete Horizontalität. In diesem Zusammenhang hast Du viel mit dieser Ethik der Auserwähltheit gearbeitet, insofern sie sich von jedem Willen, jeder Freiheit oder Macht unterscheidet.

RZO: Rufen wir uns zunächst in Erinnerung, dass Levinas' Terminologie allzu oft und allzu leicht mit theologischem Sprachgebrauch in Verbindung gebracht wird und dass dieser Sprachgebrauch allzu häufig mit Gleichgültigkeit oder ästhetischer Unempfindlichkeit assoziiert wird. Levinas wurde für diesen Rückgriff auf eine theologische Terminologie in der Philosophie oft kritisiert.¹⁷ Es stimmt zwar, dass die Wortwahl des *Auserwähltseins* dem biblischen Universum und dem hebräischen Sprachgebrauch entnommen ist, aber es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass Levinas' Geste nicht einfach darin besteht, biblische Begriffe in den philosophischen Diskurs zu importieren. Es muss aufgezeigt werden, inwiefern und wie diese hebräischen Signifikanten nicht theologisch sind und wie sie einen gewissen hebräischen Geist berühren und beeinflussen könnten, wenn man sie in das philosophische und mehr noch in das ästhetische Denken einführen würde, so wie Levinas es getan hat. Wenn wir es nach Levinas' Art wagen

das Bild, das den Schlag der Gewalt enthüllt und gleichzeitig über seine Ausdrucks- und Übertragungsweisen reflektiert. Vgl. Marie-Aude Baronian: »Entre les visages: l'image-témoin en glissement«, in: *Intermédialités* 36, Fall 2020, S. 1-20.

16 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 97.

17 Vgl. Dominique Janicaud: *Le Tournant théologique de la phénoménologie française*, Paris 1991.

– diese außergewöhnliche Begegnung zwischen Phänomenologie, Kunstdenken und einer bestimmten hebräischen Wortwahl –, so bedeutet dies, dass diese Konfrontation der Philosophie mit dem hebräischen Wortfeld, und zwar in einem ganz besonderen Sinn, innerhalb des philosophischen Denkens Verschiebungen und Übertretungen [*débordements*] hervorrufen könnte, die dieses dazu zwingen, die Totalität seiner grundlegenden Annahmen zu überprüfen. Die Philosophie muss – ausgehend von dieser Levinas'schen Provokation des Auserwähltseins – ihre griechischen Voraussetzungen, ihre onto-phänomenologischen Voraussetzungen sowie alle damit verbundenen Wiederaneignungen des Christentums überprüfen und somit die christlichen und theologischen Voraussetzungen des philosophischen Diskurses neu hinterfragen.

Levinas weist wiederholt darauf hin, dass seine philosophische Geste nicht auf die Formulierung einer Theologie zurückzuführen ist, sondern vielmehr versucht er, sowohl den Gott *theos*, Gott als *causa sui*, erste, letzte Grundlage, als auch den *Logos* als Zusammenführung im Einen, Vereinheitlichung, zu hinterfragen. Levinas' Geste bezieht ihren Sinn und ihre Orientierung aus einer *anderen Quelle des Sinnvollen*, einer anderen Quelle *ohne theos* oder *logos*, um ihn hier zu paraphrasieren.

Es stimmt zwar, dass die Philosophie sich immer am Theologischen gemessen und mit ihm auseinandergesetzt hat, aber die radikale Neuheit von Levinas besteht darin, zu erkennen, weshalb die Beziehung zwischen Philosophie und Religion (und ganz besonders dem Hebraismus) weit davon entfernt ist, einander radikal zu widersprechen oder eng miteinander zu verschmelzen, vielmehr die Möglichkeit eines anderen Ausgesetztseins gegenüber dem Sinn, *logos*, *theos* und damit eines anderen Ausgesetztseins gegenüber dem Kunstwerk in sich trägt, das eine völlig neuartige Subjektivität eröffnet und auch einen völlig anderen Zugang zur Alterität, zur Zeitlichkeit, zum Guten, zu Gott und zur Verantwortung bewirkt, um hier nur diese fünf Kernideen der Philosophie von Levinas zu erwähnen.

Die Idee des Auserwähltseins scheint in der Ordnung des philosophischen Diskurses unvorstellbar, sowohl in ihrer universalistischen griechischen Herkunft als auch in ihrer paulinischen Abstammung. Folglich wird sie allzu häufig in die Schranken des Theologischen verwiesen. Doch Levinas ist weit davon entfernt, eine theologische Idee einfach in den philosophischen Diskurs zu übernehmen, sondern er versucht, sie nicht nur aus ihrer theologischen Bestimmung herauszulösen, sondern in ihr eine spezifische, nicht auf diese vorbestimmte Ordnung des Diskurses reduzierbare *Bedeutung* auszumachen, um so den philosophischen Diskurs zu erschüttern. Dadurch wird diese Idee ebenso irreduzibel auf die vorbestimmte Ordnung eines bestimmten philosophischen Diskurses. Angesichts des Auserwähltseins wird es der philosophische Diskurs selbst sein, der seinen inhärenten Essentialismus enthüllt, seinen Immanentismus, seine unentwegte Rückkehr zu sich selbst, seine Verfangenheit zwischen

einer Suche nach den Ursprüngen und einer hypothetischen (Kant) oder tatsächlichen (Hegel) Teleologie. Angesichts des Auserwähltseins wird sich der philosophische Diskurs als eine Ordnung des Diskurses erweisen, der unfähig ist, das zu *sagen* und *auszudrücken*, was ihm anders, heterogen, heteronom ist.

Alle diese ontologischen Verdichtungen, die sich nicht aus einer Form der Essenzialität lösen können und die alle an einer Logik der intersubjektiven Wiedererkennung teilnehmen, werden somit von dem, was Levinas als Ethik bezeichnet, von dem, was er auch als Bündnis, Prophetismus und Transzendenz bezeichnet, überschritten und gestört. Die Idee des *Auserwähltseins* bei Levinas erschüttert und untergräbt die Sichtbarkeit, die Repräsentation, die Thematisierung, den Vergleich, die Synchronie, die Reziprozität, die Versöhnung, die Ontologie (Liebe, Vergebung, Opfer), aber auch das Recht, den Vertrag, den Staat. Nicht zu vergessen die Erschütterung der Kunst, die in gewisser Weise eher an diese Art von Vorrangigkeit gewöhnt ist. Werden wir nicht immer von der Kunst und dem Bild überwältigt oder überfordert? Werden wir nicht immer von der Kunst auserwählt, bevor wir uns selbst sehen oder in uns selbst unsere Betrachterin oder unseren Zuschauer erkennen?

In diesem Sinne sehen sich alle diese Orte unentwegt von einer inkommensurablen Alterität durchdrungen, ja bewohnt, bis zu dem Punkt, an dem sie sich niemals als zugehörig, besitzend oder angeeignet erweisen. Vielmehr werden sie von dem Gebot einer irreduziblen und unassimilierbaren Alterität verfolgt. Und wenn diese Alterität die der Kunst wäre, die mit dem Kunstwerk eintritt?

Levinas *bricht* sicherlich mit der Vorannahme eines gesicherten, feststehenden und gewissen Universellen, ebenso wie mit dessen postulierter Endlichkeit, die von einer autonomen und freien Subjektivität vorgebracht wird. Er bricht mit der ‚unzureichend hinterfragten‘ Vorannahme einer klaren und deutlichen Grundvoraussetzung, ebenso wie mit dem vorherbestimmten Ziel der Erkenntnis. Und gerade diese Infragestellung des Universellen, um das es hier geht, wird von der Idee des Auserwähltseins aus erfolgen. Denn bei der Idee des Auserwähltseins geht es weniger darum, die Anerkennung auf Grundlage der Autonomie freier Subjekte anzustreben, die in der Lage sind, für sich selbst das Gesetz ihres moralischen Handelns gegenüber anderen rationalen und autonomen Wesen zu bestimmen, als vielmehr darum, dass sie eine Singularisierung des Subjekts angesichts einer singulären Andersartigkeit mit sich bringen wird. Das Auserwähltsein wird die Subjektivität auf einzigartige Weise zur Verantwortung wachrufen, die vor dem singulären Appell einer ganz anderen und, weil ganz anderen, nicht erkennbaren und unkenntlichen Andersartigkeit steht.

Von daher kann man sich fragen, ob Kunst nicht eine Sache des Auserwähltseins ist: Sie hat mit einer Bedeutung zu tun, die derjenigen

vorausgeht, die ich vorgebe, und ist eine Sache der Überraschung und Unfassbarkeit, des Erwachens, wobei sie die subjektivistische Verpflichtung unterläuft, alles anzunehmen oder zu akzeptieren, was von außen herein- oder ankommt.

Es ist, als ob man sich vor der Kunst und den Bildern selbst als Fremder im eigenen Haus offenbart, ja sogar als ob man im eigenen Haus immer empfangen wird als Untermieter, als Passagier ‚auf Erden‘, als Exilant und Umherirrender außer Haus, der dem Selbst am nächsten ist.

Wenn wir zu unserer Diskussion über den Holocaust und seine Darstellbarkeit zurückkehren, scheint sich hier ein schreckliches Paradox abzuzeichnen. Denn wir sprechen über die sehr heikle Intervention zeitgenössischer Künstler rund um die Shoah und ihre singulären Katastrophen. Die Künstler, die mich interessieren, beschäftigen sich intensiv mit dieser Problematik der Kunst und der ‚verstümmelt[en]‘¹⁸ Erinnerung, um hier Adorno zu zitieren, sei es im Rahmen von ‚Auftragsarbeiten‘ (Museen, Gedenkstätten und Mahnmalen) oder in ihrem eigenen künstlerischen Werdegang und ihrer eigenen künstlerischen Arbeit. Diese Künstler (ich denke insbesondere an Moshe Kupferman, Jochen Gertz, Micha Ullman oder auch und auf andere komplexe Weise an Gerhard Richter) konfrontieren und setzen sich mit der Frage nach der Kunst angesichts der Katastrophe der Shoah auseinander, oder genauer gesagt, mit Kunst angesichts einer vom Blitz getroffenen Erinnerung, auch angesichts von Gedenkstätten, deren Verantwortung darin besteht, unsere Beziehung zu dieser katastrophalen Erinnerung zu bewahren und zu schützen.

Doch, sagen wir es etwas drastischer: diese Künstler stellen sich einem gefährlichen und abgründigen Paradox, das sich notwendigerweise und unausweichlich immer dann aufdrängt, wenn man sich mit der Frage der Katastrophe konfrontiert sieht. Kunst kann die Repräsentation nicht vermeiden – d.h. alles, was die Ausstellung, das Licht, die Werbung, die Präsentation, die Klarheit der Veranstaltung, die museale Institution, die ganz auf die Ausstellung ausgerichtet ist, die Präsenz des Seins oder die Präsenz der Präsenz, nennen wir es die ‚Verkörperung des Ereignisses‘, ausmacht –, während selbst in diesem Wunsch, im Herzen ihrer Arbeit, zwangsläufig so etwas wie ihr Scheitern oder sogar ihr Verrat liegt oder sich verbirgt. Sobald die Katastrophe dargestellt, archiviert und formalisiert wird, beispielsweise durch museale Institutionalisierung, wird sie von Grund auf von einem historischen oder faktischen Begreifen erfasst, das sie in eine gewisse ‚Vergangenheitsbewältigung‘ ihrer Ereignishaftigkeit einbindet.

18 [Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften. Band 6*, hrsg. v. Rolf Tiedermann, Frankfurt a.M. 1990, S. 292. Vgl. auch Theodor W. Adorno: *Erziehung nach Auschwitz*, in: ders.: *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt a.M. 1971, S. 95; Anm. d. Ü.]

Natürlich wollen wir hier nicht behaupten, dass die Ereignishaftigkeit der Shoah in der Archivierung negiert oder abgetan wird, sondern nur aufzeigen, inwiefern und warum das Archiv auch ein Risiko – oder vielleicht sogar eine Gefahr – birgt: das Risiko besteht darin, das Ereignis zu überschreiten, indem es beispielweise durch eine philosophische Sprache angeeignet wird, obwohl sie doch gerade versucht, es zu erhalten und vor dem Vergessen zu bewahren. Vielleicht ist es gerade deshalb Aufgabe der Kunst, ein solches Paradox zu durchkreuzen oder zumindest zu verhindern, dass das Archiv in ein solches Paradox abrutscht. Vielleicht obliegt der Kunst die schwere *Verantwortung* – denn die Kunst hätte hier eine nicht ausschließlich oder nur moralische, sondern auch und vielleicht hyperkritische *Verantwortung* –, das Ereignis vor seiner Verarbeitung zum Archiv zu bewahren, vor seiner Verinnerlichung als klassifiziertes und klassifizierbares, verzeichnetes und katalogisiertes Dokument. Die Kunst hat die Verantwortung, das Unheilbare zu schultern und neu durchzuspielen.

MAB: Die Frage des Archivs ist in der Tat von entscheidender Bedeutung. Sie ist im Übrigen eng mit der Frage der Zeugenschaft verbunden. Und wieder kehren wir zur Zeugenschaft zurück!

Sei es die Arbeit des armenisch-kanadischen Künstlers Atom Egoyan oder, in einem anderen Bereich, des kambodschanischen Künstlers Rithy Panh, sie beklagen den Mangel an Archivbildern, indem sie über das Bild selbst nachdenken und die dem Archiv eigene Dualität betonen. Unbestritten ist Derridas Beitrag in *Dem Archiv verschrieben* von 1995 ein echter Wendepunkt.¹⁹

In Wirklichkeit steht das ‚Leben‘ des Archivs auf dem Spiel – das Leben, das geschaffen wird, und das Leben, das migriert und ‚sich bewegt‘ –, das den Tod und seinen kommenden Tod in sich birgt. Egoyans Arbeit scheint mir daher besonders einschlägig zu sein, da seine gesamte Praxis (Spielfilme, Kurzfilme, Videoinstallationen), wenn auch manchmal nur implizit, die Frage aufwirft, wie man aus der Herrschaft der Zeichen ausbrechen und vermeiden kann, Beweisbilder zu produzieren oder zu begünstigen.²⁰ Angesichts der Darstellungen und Bilder im spezifischen Kontext des Völkermords an den Armeniern erscheint mir diese ‚doppelte Konfrontation‘ unausweichlich; das heißt, es geht sowohl um die fehlenden Bilder in Bezug auf das genozidale Ereignis *als auch* um den inhärenten Mangel des Bildes, das katastrophale Ereignis darzustellen. Kurz gesagt, es ist die Katastrophe, die dem Bild fehlt.

19 [Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben*, Berlin 1997. Die französische Originalfassung *Mal d'archives* ist 1995 erschienen; Anm. d. Ü.]

20 Vgl. zur Frage nach dem Archiv im Œuvre von Atom Egoyan meinen Text: Marie-Aude Baronian: »Archive, Memory, and Loss«, in: Ann Rigney, Chiara de Cesari (Hg.): *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*, Berlin, New York 2014, S. 79–97.

Angesichts der Bilder, vor ihnen, tauchen unweigerlich Abweichungen, Fehler und Unzulänglichkeiten auf. Die Darstellungen der Katastrophe konfrontieren uns mit der den Bildern eigenen Zerbrechlichkeit, ihrem „*trotz allem*“²¹, um eine Wendung von Didi-Huberman zu gebrauchen. Es ist eben diese Zerbrechlichkeit, Frontalität und Schwere der Bilder, die ohne Herablassung vorherrscht.

Die Verantwortung des Filmemachers und der Filmemacherin ist nicht das Privileg seiner oder ihrer Position, sondern sie ist dem Akt des Filmens eines leidenden, geschichtsbedürftigen Anderen wesentlich. Diese Verantwortung ist jedoch weder engelhaft noch tröstlich. Das Kino muss also gewarnt sein: Wie kann man einen anderen Menschen filmen und ihn dabei davor schützen, in ein Objekt verwandelt zu werden, das verfügbar, greifbar und vollständig begreifbar ist? Wie kann man vermeiden, um Levinas zu zitieren, „entstellte[...] Worte[...]“, „gefrorene[...] Worte[...]“, in denen Sprache bereits in Dokumente oder Spuren verwandelt ist“²², zu produzieren? Dann verstummt das Archiv manchmal und bricht ab, um dem Ereignis des Anderen, dem Unvordenklichen Platz zu machen.

RZO: Die Kunst würde somit diese Geste des Wachhaltens der Erinnerung an das Ereignis auf andere Weise als nach der institutionellen Logik des Archivs annehmen. Die Geste bestünde damit aus einem immer lebendigen Gedächtnis an das Ereignis, das *unweigerlich* über den Versuch seiner Archivierung hinausgeht und daher immer die Möglichkeit übersteigt, es in irgendeiner Institution zu repräsentieren.

In diesem Sinne möchte ich hier versuchen, unsere Überlegungen durch die Möglichkeit ergänzen, die Kunst mit Levinas nicht als eine Geste zu betrachten, die der Arbeit der Institutionen fremd ist (das wäre im Grunde unverantwortlich – denn es liegt uns fern, die notwendige Arbeit unserer Institutionen in Frage zu stellen, insbesondere wenn es darum geht, ein Verständnis unserer Geschichte zu vermitteln), sondern als eine notwendige Heterogenität, in der die Unmöglichkeit des Archivs zum Ausdruck gebracht wird. Genau diese Heterogenität müsste man aber als solche denken und dabei vermeiden, dass sie zu schnell in eine Schublade gesteckt wird. Die Heterogenität würde die „unvorschreibbare“ [*imprescriptible*] Beziehung, die wir mit dem Ereignis unterhalten, nicht als Objekt oder Subjekt der Geschichte, sondern als Singularität zu denken geben. Singularität, dieses Wort ist bekanntermaßen nicht immer willkommen und wurde vielfach von Historikern kritisiert. Ungeachtet dieser berechtigten Kritik ist es für uns aber auch notwendig zu sagen, weshalb er für uns weiterhin von entscheidender Bedeutung ist. Es geht eben darum,

21 [Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, München 2007; Anm. d. Ü.]

22 Emmanuel Lévinas: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Worte«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 91.

zu markieren, inwiefern und warum das singuläre Ereignis niemals vollständig auf *unsere* Beziehung zu ihm reduziert werden kann. Es übersteigt immer *unsere* Beziehung zu ihm, und zwar selbst dann, wenn wir uns bemühen, es zu verstehen, uns ihm zu nähern und es zu interpretieren. Aber es läuft über, und dieses Überlaufen gilt es zu bewahren. Das hat uns Levinas gelehrt. Die Kunst widmet sich diesem Überfluss, wenn „[n]iemand [...] für den Zeugen [zeugt]“. ²³

MAB: So kommt es, dass das Bild immer und immer wieder überbortet. In diesem Sinne laden uns Künstlerinnen und Filmemacher dazu ein, den Anderen anders zu betrachten und zu sehen, ohne uns mit einer eindeutigen Wahrnehmungsanweisung und Hermeneutik zu erdrücken.

An dieser Stelle möchte ich das Werk der Brüder Dardenne ins Spiel bringen, das mir hier besonders passend erscheint. ²⁴ In der Tat ist die filmische Arbeit von Jean-Pierre und Luc Dardenne wahrscheinlich das eindrücklichste Beispiel für eine filmische Ethik der Bilder. Zunächst einmal muss man wissen, dass Luc Dardenne als ausgebildeter Philosoph an den Seminaren von Levinas teilgenommen hat. Seitdem ist Luc Dardenne ein begeisterter Leser von Levinas, auf den er sich in seinen Schriften explizit bezieht. In seinen Büchern *Au dos de nos images* (2005 und 2015) oder *Sur l'affaire humaine* (2012) sind Zitate von Levinas zahlreich und nicht folgenlos. ²⁵ Ich muss dir gestehen, dass ich den ersten Band von *Au dos de nos images* als einen der schönsten und pointiertesten Texte über das Kino und die Bilder im Allgemeinen halte. *Au dos de nos images* ist wie ein Logbuch geschrieben und darin notiert Dardenne seine Eindrücke über die Genealogie und die Arbeit an seinen eigenen Filmen, aber auch über seine Vorstellung vom Kino und über seine philosophische und literarische Lektüre. Kurzum, er legt ein genuines und einzigartiges Denken des Bildes vor. Auffallend ist, dass man selbst dann, wenn er Levinas nicht im Text zitiert, seinen Einfluss deutlich spürt und zwischen den Zeilen herauslesen kann. Mit anderen Worten: Luc Dardenne reflektiert *mit* Levinas über das Kino und seine eigene Praxis. Man muss nur die allerersten Seiten des Buches lesen, um seine Besessenheit und seinen Wunsch zu verstehen, „Bilder mit der Bürste und nicht mit dem Pinsel zu machen“, und seine Auffassung vom „Kunstwerk, das in einer Bewegung entsteht, die eine Adressierung an den anderen ist.“ ²⁶ Mit einem anhaltenden Misstrauen gegenüber ästhetisierenden Gestaltungen und Formen bevorzugt Dardenne die Verletzlichkeit

23 [Paul Celan: »Aschenglorie«, in: ders.: *Atemwende. Historisch-kritische Ausgabe. 7. Band, 1. Teil Text*, hrsg. v. Rolf Bücher, Frankfurt a.M. 1990, S. 72 ; Anm. d. Ü.]

24 Vgl. Marie-Aude Baronian: »La caméra à la nuque. Esthétique et Politique dans le cinéma des frères Dardenne«, in: Jacqueline Aubenas (Hg.): *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Brüssel 2008, S. 151-167.

25 [Luc Dardenne: *Au dos de nos images*, Paris 2005; Luc Dardenne: *Sur l'affaire humaine*, Paris 2012; Anm. d. Ü.]

26 Dardenne: *Au dos de nos images*, a.a.O., S. 9, 11.

der Bilder. Er schreibt: „Gegen den Ästhetizismus, der uns auflauert, die Plastik, all dieser künstlerische Kram, der die Strahlen am Durchkommen hindert.“²⁷

Mehr noch: Das Kino der Brüder Dardenne ist ein Kino, das von der Realität im Sinne des unverarbeiteten Materials der sozialen Textur heimgesucht wird. Diese wird jedoch mittels des Schocks durch den Anderen gefilmt und nicht ausgehend von demonstrativen und vollständig identifizierbaren, psychosozialen und humanisierenden Signifikanten und Instrumenten, die als ‚bequeme‘ Taktiken fungieren würden. Im Zentrum der Praxis der Dardennes steht das Bild als Adressat, das nur in einer ethischen Beziehung auftaucht. Aus diesem Grund ist die filmische Figur so zentral in ihrer Arbeit. Die Figur als ‚menschliche Angelegenheit‘ ist der eigentliche Motor der Erzählung; alles geht von ihr aus und alles zwingt uns zu ihr. Viel mehr als das ‚Selbe‘ des Kinos ist die Figur das radikal Andere. Sie ist diejenige, die die Kamera in ihrer Nähe und Distanz zu erfassen versucht. Es handelt sich um ein Kino, das sich durch die filmische Materie in die menschliche Materie hineingräbt. Es ist ein Kino, das versucht, das Gefühlsschema durch einen Widerstand gegen die Identifikation umzukehren. Wir eignen uns die Figuren nicht an, vielmehr kommen sie zu uns. Kurzum, es gibt eine kontinuierliche Alterität in ihren Bildern; sie wählen uns aus.

Das Kino der Dardenne scheint mir daher die Idee, dass das Gesicht „das Sinnliche zerreißt“²⁸ und „das plastische Bild [überflutet]“²⁹, in trefflicher Weise darzustellen. In diesem Zusammenhang habe ich auch den Begriff „Nackenkamera“³⁰ vorgeschlagen. Ich möchte damit den Begriff ‚Schulterkamera‘ etwas abwandeln, da es nicht darum geht, sich auf einen Teil des Körpers der filmenden Person zu konzentrieren (und damit auf die Art und Weise, wie der Filmemacher oder die Filmemacherin seine oder ihre Kamera positioniert und ästhetisch gestaltet), sondern auf die Figur, die gefilmt wird – der Nacken der Figur. Der Nacken weist dann auf das hin, was sich in der Praxis bestimmter Filmemacher abspielt: Zerbrechlichkeit und Konfrontation, Schwäche und Autorität, Verletzlichkeit und Dringlichkeit, Sinnlichkeit und Gewalt. Dies vorausgeschickt, muss man natürlich präzisieren, dass der Nacken (oder der Rücken) ebenso die Alterität bedeuten kann, auch wenn gleichzeitig der Begriff ‚Gesicht‘ das kristallisiert, was bei Levinas zentral ist: das Von-Angesicht-zu-Angesicht, die Konfrontation etc. So krempelt der Nacken, ähnlich wie das Gesicht, die Phänomenalität um. Die Alterität ist nichts ohne das Sichtbare, aber sie

27 Ebd., S. 63.

28 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 284.

29 Ebd., S. 63.

30 [Vgl. Marie-Aude Baronian: »Der Nacken und der Schock. Eine Levinas'sche Lesart«, in diesem Band, S. 359–370; Anm. d. Ü.]

reduziert sich nie darauf; daher stellt sie unsere Beziehung zum Sichtbaren ständig in Frage.

Und auch wenn es stimmt, dass das Filmen des Nackens oder des Rückens ein konstantes filmisches Interesse der Dardennes ist (ein Interesse, das somit philosophisch eingebunden ist), so scheint es mir aber, dass sich dergleichen ebenso in vielen anderen filmischen Praktiken manifestiert, die sich deutlich von jener der Dardennes unterscheiden können. Im Grunde geht es nicht so sehr um eine Frage des ‚Stils‘ (ein Begriff, den man angesichts des hier gesagten höchstwahrscheinlich neu interpretieren müsste), sondern um eine ethische Geste. Ihr Kino ist sozusagen besessen von der Besessenheit vom Anderen. Der Ausdruck ‚Nackenkamera‘ scheint mir übrigens ebenso bedeutsam (wenn auch in einem ganz anderen filmischen Register), um auf *Son of Saul* zurückzukommen, der als Film gerade deswegen schockiert, weil er das Gefühl und das Empfinden der Zuschauenden strapaziert.

RZO: Man könnte auch sagen, dass diese Begegnung zwischen Kino und Philosophie eine gewisse *Asymmetrie* voraussetzt, vor allem wenn wir von der Idee ausgehen, dass die Philosophie in ihren radikalsten Gesten nicht-intentional ist oder besonders auf das Nicht-Intentionale hört. Können wir angesichts der Filme, die uns interessieren, angesichts dessen, was uns im Kino *widerfährt*, noch von der Philosophie sagen, dass sie nur dazu dient, den Sinn zu erklären oder zu geben, um ihn lediglich zu veranschaulichen oder zu explizieren, was die *Intention* des Films wäre?

Vielleicht sollten wir uns hier die Philosophie vorstellen als eine, der das Kino vorausgeht und die von ihm inspiriert wird, eine Philosophie, die vom Filmbild vorweggenommen wird? Was würde eine solche Inspiration, eine solche Vorwegnahme bedeuten? Was für einen Reim würde sich die Philosophie in dem Moment auf sich selbst machen, in dem sie vom Filmbild bewohnt wäre?

Im Angesicht des Kinos müssten wir also die Philosophie neu überdenken, als ob sie eine Verbindung hätte, nicht zu dem, was für sie einfach verständlich wäre, sondern vielmehr zu dem, was nicht in ihr enthalten wäre – ein gewisses Nicht-Begreifbares also. Die Philosophie stünde angesichts des Kinos, angesichts des filmischen Bildes vor dem, was für sie immer irreduzibel wäre.

Zunächst einmal, weil das Filmbild eine gewisse Art der Beunruhigung, Störung, Infragestellung und Verschiebung des philosophischen *Logos* anzeigt, da es sich nicht als einfaches Bild verstehen lässt und nicht in einer einfachen Einheit zusammengefasst werden kann, die von einem selbstsicheren Bewusstsein vollständig erfasst werden kann. Das Filmbild ist nie an sich isolierbar. Es zeigt sich selbst in seiner eigenen Bewegung, im Ablauf und im Fließen seiner Beweglichkeit und etabliert so eine Zeitlichkeit, in der unaufhörlich und gleichzeitig die Vergangenheit und die Zukunft

in einer grundlegenden Ununterscheidbarkeit und Unterschiedlosigkeit der Gegenwart miteinander verwoben sind. Im Herzen dieser Zeitlichkeit der Bewegung sehen wir, wie die Philosophie ihre Sprache verliert; wie sie nicht mehr in der Lage ist, dasjenige zu beschreiben und zu erfassen, was sich darin abspielt, wie das Bild vergeht, wie es sich immer wieder verändert und verwandelt.

Um dieses Verhältnis zwischen Film und Philosophie zu denken, müssen wir also dort ansetzen, wo das Filmbild in die Philosophie als *unaufhörliche Störung* der philosophischen ‚Sinnggebung‘ [*mise en sens*] eingreifen würde. In diesem Sinne wäre es so, als ob das Filmbild den Sinn, die ‚Sinnggebung‘ der Erzählung, überfluten und dasjenige überschreiten würde, was die Philosophie traditionell einzudämmen versucht. Das Filmbild wäre also eine ständige Störung, die sich nicht auf die einfache Enthüllung bzw. bloße Manifestation dessen, was ist, reduzieren lässt.

Was kann die Philosophie also angesichts des Filmbildes tun, von dem sie fortwährend gestört, destabilisiert und aufgefordert wird, ein anderes Vokabular zu finden, als ihr eigenes und ihrem Wesen entsprechendes? Wie kann man das Filmbild philosophisch denken? Wie man sieht, ist Levinas in dieser Analyse überall anzutreffen.

Ich denke natürlich an Luc Dardenne, den du gerade ausführlich erwähnt hast, oder an Alain Fleischer, um uns in diesen Fragen und in dieser Beziehung zwischen der philosophischen Logik – die traditionell an ein Ideal des Verstehens, der Sinnggebung dessen, was sich zeigt und darstellt, gebunden ist – und dem filmischen Bild zu orientieren, insofern es in jenem Kino, das ich liebe, auf das Undarstellbare hinweist, insofern es sich dem widersetzt, was gezeigt werden könnte.

Von Alain Fleischer, dem Schriftsteller, Filmemacher, bildenden Künstler und Leiter der Institution *Le Fresnoy*, habe ich das Kino als Kunst einer mittleren Unendlichkeit kennengelernt, d.h. als das, was sich zwischen der unendlich großen und der unendlich kleinen Unendlichkeit befindet. Nun ist das, was die mittlere Unendlichkeit wäre, zwischen den teleskopischen und den mikroskopischen Größen, der Ort des Alltags, der Ort unserer gewöhnlichsten Umgebung. Fleischers Frage könnte lauten: Was geschieht an diesem Ort der mittleren Unendlichkeit und inwiefern hält der Alltag das Unendliche bereit? Inwiefern ist das Alltägliche der Ort, an dem das Unendliche hervorsteht, durchbricht und eintritt? Inwiefern durchdringt das Unendliche das Gewöhnliche, das Alltägliche? Und inwiefern ist das Kino Zeuge dieses Einbruchs des Unendlichen in das Alltägliche?

Und von Luc Dardenne habe ich etwas Wesentliches gelernt über die Begegnung zwischen dem Zuschauer, der ‚unter Hypnose‘ (magnetisiert, verzaubert, im Bann) steht, und einem anderen, einer Figur, die sich der Handlung und der Fantasie widersetzt (aufsässig, rebellisch). Es geht um die Begegnung mit einem (analogen, verwandten, ähnlichen) Mitmenschen,

mit dem man sich identifiziert, der aber gleichzeitig ebenso irreduzibel auf sich selbst wie unbekannt (anders, fremd) ist.

MAB: Lass uns damit schließen, indem wir die ursprüngliche Idee dieses Gesprächs wieder aufgreifen. *Mit* Levinas entsteht und erwacht die Möglichkeit, das überquellende Bild zu sehen und zu (ver)lesen [(*dé*)lire]. Ich möchte noch einmal Luc Dardenne zitieren: „Wir werden versuchen, das Leben nicht in unseren Plänen erstarren, sondern es passieren und überfließen zu lassen.“³¹

Aus dem Französischen übersetzt von Johannes Bennke.

31 Dardenne: *Au dos de nos images*, a.a.O., S. 171.

QUELLENVERZEICHNIS

- Adorno, Theodor W.: »Erziehung nach Auschwitz«, in: ders.: *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt a.M. 1971, S. 88–104.
- *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Gesammelte Schriften. Band 6*, hrsg. v. Rolf Tiedermann, Frankfurt a.M. 41990.
- Augé, Marc, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco: *L'expérience des images*, Paris 2011, S. 105.
- Baronian, Marie-Aude: »La caméra à la nuque. Esthétique et Politique dans le cinéma des frères Dardenne«, in: Jacqueline Aubenas (Hg.): *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Brüssel 2008, S. 151–167.
- »Entre les visages: l'image-témoin en glissement«, in: *Intermédialités* 36, Fall 2020, S. 1–20.
- »Archive, Memory, and Loss«, in: Ann Rigney, Chiara de Cesari (Hg.): *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*, Berlin, New York 2014, S. 79–97.
- »Der Nacken und der Schock. Eine Levinas'sche Lesart«, in diesem Band, S. 359–370.
- Celan, Paul: »Aschenglorie«, in: ders.: *Atemwende. Historisch-kritische Ausgabe. 7. Band, 1. Teil Text*, hrsg. v. Rolf Bücher, Frankfurt a.M. 1990, S. 72.
- Dardenne, Luc: *Au dos de nos images*, Paris 2005.
- *Sur l'affaire humaine*, Paris 2012.
- Davis, Colin: »Levinas and Film«, in: Michael L. Morgan (Hg.): *The Oxford Handbook of Levinas*, Oxford 2018, S. 1–15.
- Derrida, Jacques: *Dem Archiv geschrieben*, Berlin 1997.
- *Poétique et politique du témoignage*, Paris 2005.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, München 2007.
- *Aus dem Dunkel heraus. Brief an László Nemes*, Wien 2017.
- Ettinger, Bracha: »Rethinking Subject through Theology, Psychoanalysis and Levinas«, in: *Youtube Kanal: European Graduate School Video Lecture*, 24.11.2013, online unter: https://www.youtube.com/watch?v=hlSxiM_69l8 (letzter Zugriff 17.04.2023).
- Habib, Stéphane: *Faire avec l'impossible: pour une relance du politique*, Paris 2017.

Janicaud, Dominique: *Le tournant théologique de la phénoménologie française*, Paris 1991.

Keenan, Hagi: *The Ethics of Visuality: Levinas and the Contemporary Gaze*, London 2013.

– »Im Angesicht der Bilder nach Levinas«, in diesem Band, S. 160–181.

Lévinas, Emmanuel: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Worte«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 85–92.

– »Das nicht-intentionale Bewußtsein«, in: ders.: *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München 1995, S. 154–166.

– *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München ⁵2014.

Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*, Berlin, Zürich 2006.

– »Auslegung der Kunst«, in diesem Band, S. 229–241.

FILME

Der Kariski-Bericht (R.: Claude Lanzmann, FR, 2010).

Shoah (R.: Claude Lanzmann, FR, 1973–1985).

Sobibor (R.: Claude Lanzmann, FR, 2001).

Son of Saul (R.: László Nemes, HU, 2015).

Marie-Aude Baronian

Der Nacken und der Schock: Eine Levinas'sche Lesart¹

Son of Saul [*Saul fia*] (R.: László Nemes, HU, 2015) ist ein Film, der schockiert. Es ist nicht der Schock der Provokation, sondern der Schock der Konfrontation – physisch, emotional, intellektuell – angesichts eines Sujets, das sich das Kino bislang hartnäckig nicht zu eigen machen konnte. Der Film ist auch ein Schock im Sinne von etwas, das durchbohrt und zerreißt: Er verletzt das audiovisuelle Material, durch das man glaubte, Zugang zur Welt der totalen und massiven Gewalt zu erhalten. Zugleich bietet er die unterschiedlichsten kinematografischen und filmischen Kategorien auf und konzentriert sie zugleich. Sicherlich ist László Nemes' Parteinahme stark und anspruchsvoll, aber seine gewagten Entscheidungen werden nicht Gegenstand der hier vorgeschlagenen Überlegungen sein. Wir werden vielmehr auf die Art hinweisen, wie der Film in gewisser Weise die Übersetzung einer Ethik sein könnte (obgleich die extreme Wichtigkeit seiner Aussagen diesen Begriff lächerlich zu machen scheint), die die Verfahren und Strategien dokumentarischer Erklärungen, epischer Fiktionen oder anderer bildlicher Abstraktionen unterläuft. *Son of Saul* zeigt den monströsen und organisierten Alltag der radikalen Zerstörung durch die Sonderkommandos*, und er tut dies ohne synoptischen Blick, sondern konfrontiert uns wie ein Schock mit dem, was die dem Tod Geweihten für den Tod erdulden mussten. Es ist also der Film eines Schocks auf allen

1 [Der Text wurde von der Autorin erneut durchgesehen und nur an wenigen Stellen präzisiert; Anm. d. Ü.]

* [Original in Deutsch. Sonderkommandos waren Ordnungsdienste, die von den Nationalsozialisten im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz zur Beseitigung von Spuren der Massenvernichtung eingesetzt wurden und zumeist aus jüdischen Häftlingen bestanden. Primo Levi beschreibt deren grausame Aufgaben wie folgt: „Ihnen fiel die Aufgabe zu, die Ordnung unter den Neuzugängen aufrechtzuerhalten, die in die Gaskammern gebracht werden mußten und oft gar nicht ahnten, welches Schicksal sie erwartete; die Leichen aus den Gaskammern zu entfernen; die Goldzähne aus den Kieferknochen herauszubrechen; den Frauen die Haare zu scheren; die Kleidungsstücke, Schuhe und Kofferinhalte auszusortieren und zu klassifizieren; die Leichen zum Krematorium zu bringen und die Öfen zu warten; die Asche herauszuholen und zu entfernen. Das Sonderkommando von Auschwitz zählte zu unterschiedlichen Zeiten zwischen 700 und 10.000 ständige Arbeiter.“ Primo Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München: dtv 2020, S. 48f. Nur wenige Mitglieder des Sonderkommandos haben überlebt und konnten hiervon Zeugnis ablegen. Weitere Zeugenberichte, insbesondere der Bericht von Filip Müller, finden sich in *Shoah* (R.: Claude Lanzmann, FR, 1973–1985) und in Pavel Polian: *Briefe aus der Hölle. Die Aufzeichnungen des jüdischen Sonderkommandos Auschwitz*, übers. v. Roman Richter, Darmstadt: wbg Theiss 2019; Anm. d. Ü.]

Ebenen: Schock des Zuschauers, Schock des Anderen (der auf die Leinwand gebracht ist) und Schock dieses Anderen eines Kinos der Shoah.

Ich schlage vor, sich diesem mehrfachen Schock durch eine von Emmanuel Levinas' Denken inspirierte Lesart anzunähern. Während man versucht wäre, in Bezug auf die Thematik des Films das massive Verschwinden des Gesichts hervorzuheben (was wegen der zentralen Rolle, die das Gesicht in dessen Werk spielt, nahe läge), soll stattdessen vielmehr nach den ästhetischen und filmischen Ausdrucksformen gesucht werden. Das Gesicht ist in der Philosophie von Levinas die absolut einzigartige Art und Weise, in der sich uns ein Anderer aufdrängt und sich uns gegenüber ausdrückt, selbst wenn unsere Handlungen, ob alltäglich oder zerstörerisch, sich von ihm abwenden. Hier soll verdeutlicht werden, dass das Kino, um das es hier geht, den Massenmord an der Alterität weder wegwischt [*dévisage*] noch verzerrt. Das Gesicht ist kein Ding, das man kategorisieren kann, während die Opfer des Nationalsozialismus eindeutig auf weniger als Dinge reduziert werden (wobei die Dinge immer noch von der Welt sind, instrumentalisiert für und in der Zeit des Lebens). Levinas schreibt: „Das Gesicht ist gegenwärtig in seiner Weigerung, enthalten zu sein. In diesem Sinne kann es nicht begriffen, d.h. umfaßt werden.“² Das Gesicht übersteigt meine Fähigkeit, wahrzunehmen, zu repräsentieren, zu denken, es übersteigt das Konzept des Anderen in mir. Seine Präsenz ist beunruhigend und bedeutungsvoll zugleich; der Andere obliegt mir, er verlangt nach mir, er ruft mich herbei, er fordert mich heraus, er gibt mir Orientierung, er betrifft mich und er verpflichtet mich. Das Gesicht spiegelt keineswegs die physiognomische Kontur seiner Züge wider, denn angesichts des Gesichts ist es „nicht einmal seine Augenfarbe zu bemerken“³, was uns ergreift. Die Einzigartigkeit ist also nicht plastisch, sondern zutiefst ethisch.

Auf die Gefahr eines Verrats hin, die die ‚Transkription‘ dieser ethischen Lehre in den konstruierten und begrenzten Raum der Bilder implizieren würde, wird der Andere zum Bild, zum Objekt der Kamera. Um den Preis einer gewissen Verschiebung von Levinas' metaphysischer Ethik in den sichtbaren Bereich des Kinos, gibt es in *Son of Saul* vielleicht etwas von den Resonanzen dieser nicht thematisierbaren Alterität. Die Bilder werden, so gut es geht, mit einer notwendigen, aber gefährlichen Aufgabe betraut: der filmischen Erfassung dessen, was sich nicht thematisieren, umfassen oder aufzeichnen lässt.

Es ist also nicht die Ethik der Normen und Werte, die Moral der Befehle und Vorschriften, noch weniger die Ethik, die einen Trost oder eine Art des Zusammenseins durch zu befolgende Regeln garantiert. Mit Levinas ist es die radikale, erste Ethik, die sich, wie ich vorschlage, sowohl in der Geste der Kamera als auch in einigen Äußerungen in Nemes' Film

2 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg, München ©2014, S. 277.

3 Emmanuel Levinas: *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, Wien 1986. S. 64.

manifestiert. Es ist die Ethik des ursprünglichen Gebots „Du sollst nicht töten“, eine Metaphysik im Levinas'schen Sinne, die keine vorgeschriebene Richtschnur kennt.

Konfrontiert mit einem eindringlichen Porträt der planmäßigen Todesindustrie, befinden sich die Zuschauer (unabhängig davon, ob ihnen der Film gefällt oder nicht) in einer unbequemen, nicht austauschbaren Position von Angesicht zu Angesicht, während die Hauptfiguren des Films der Inbegriff des austauschbaren Untermenschen sind.

SCHOCK UND UNREPRÄSENTIERBARES

Man könnte versucht sein zu behaupten, dass der Film die Debatte über das Undarstellbare neu entfacht, die sich hartnäckig mit der Frage beschäftigt, wie man den äußersten Horror darstellen kann. Gleichwohl wird offenbar ein damit verbundener und alternativer Weg beschritten. *Son of Saul* steht nicht im Kielwasser der Dichotomie Lanzmann-Spielberg, da er nicht an der Debatte „absolutistisch“ oder „relativistisch“⁴ teilnimmt, in der die Shoah entweder auf der Leinwand durch die Zeugenaussage als einziger Form des unfassbaren Ereignisses behandelt wird (*Shoah*, FR, 1985), oder durch eine Inszenierung und ein Spektakel angeeignet wird, welches eine ‚freie‘ und fiktionale Rekonstruktion glattbügelt (*Schindlers Liste*, USA, 1993). Es wäre vergeblich, mit Nemes' Film eine Entscheidung über die angemessenste Repräsentation zu treffen, da diese Frage viel zu schwierig und wenig relevant ist. Viel grundlegender ist, wie Jean-Luc Nancy erinnert, dass die Repräsentation selbst in den Todeslagern ausgelöscht und verboten wurde: „Wie kann man sodann die zerdrückte, ertränkte, verschlackte, versteinerte Repräsentation darstellen?“⁵ Und tatsächlich besteht die Schwierigkeit, die das Kino der Shoah beseelt darin, das, was nicht zur Ordnung der Präsenz gehört, in die Präsenz zu bringen.⁶ Während das Regelwerk der Repräsentation in den Vernichtungslagern aufgehoben wurde, hat das Kino versucht, so gut es geht, repräsentative Praktiken neu zu erfinden, worin die Alterität nicht länger ausgeschlossen bleibt. Nemes' ‚Strategien‘, die weder dokumentarisch noch abstrakt sein wollen, sind in dieser Hinsicht vielfältig, ausgeklügelt und effektiv, und sie präsentieren uns nicht so sehr Ikonen des Horrors, sondern den Horror selbst in und durch Sauls rast- oder regungslosen Rhythmus. Tatsächlich ist es das eigentliche Wesen des Kinos, jenseits von „Bilderlosigkeit oder Allidol“⁷ in den Grenzen und

4 Sidra DeKoven Ezra: »Representing Auschwitz«, in: *History and Memory*, 7 (2), Herbst-Winter 1996, S. 120–154.

5 Jean-Luc Nancy: »Das Darstellungsverbot«, in: ders.: *Am Grund der Bilder*, Zürich, Berlin 2006, S. 83.

6 Vgl. ebd., S. 63.

7 Ebd., S. 71.

Kräften seiner Sprache und Grammatik nach den Splittern der Geschichte der Sonderkommandos zu suchen, die bilderlos geblieben sind. Das Kino ist die notwendige Offenlegung, in der sowohl die idolisierende, karikierende und generische Versuchung als auch das beständige und immer wiederkehrende Risiko zum Vorschein kommen, die Massenbarbarei auf ein rein geistiges Vergnügen zu reduzieren oder die Alterität auf Variationen des Selben zu beschränken. Daher ist die Repräsentation des Holocaust bereits in sich selbst ein Widerspruch, und vielleicht ist das genau der Grund, warum sich das Kino als Kunst des Widerspruchs oder als Arroganz einer vollständigen Sinnggebung mit Umsicht oder Ungeschicklichkeit an diese Aufgabe heranwagt.

Son of Saul ist übrigens kein Beispiel für eine vollständige Enthüllung, d.h. für ein *Gesamtbild*, das durch seine umfassende Verfügbarmachung nicht einmal mehr in der Lage wäre, uns zu konfrontieren und einen Schock zu erwecken. Denn Saul *konfrontiert* uns, er nimmt uns mit in diese Welt ohne Bilder. Indem er die Körper verschwimmen lässt, erfasst der Filmmacher sie weder in ihrer Nicht-Existenz noch in ihrer Ausgestelltheit. Der ästhetische und somit natürlich auch konstruierte Schock ermöglicht es in gewisser Weise, die gesamte Frage nach der Repräsentation zu unterstreichen, denn die Unschärfe ist genau das, was sich zugleich unterscheidet und nicht unterscheidet. Denn das Kino des Holocaust kann von vornherein nur ein ‚zu viel‘ oder ‚zu wenig‘ sein, da es keine mögliche Adäquatheit zwischen dem Bild und seinem Referenten gibt, als ob Sauls Gesicht allein den ganzen Schrecken enthalten könnte. Und doch ist es genau dieses Gesicht, das den ganzen namenlosen Horror enthüllt.

Alles, was in den Bereich des Undarstellbaren fällt, unabhängig davon, auf welchem ästhetischen oder ideologischen Terrain man sich befindet, zeigt sich verschiedentlich in den Einstellungen und Momenten des Films. So zum Beispiel in Sauls notdürftiger Maske, einem grauen Stoffetzen, der über dem Mund getragen wird (wie bei den meisten anderen Häftlingen) und der die petrifizierten Sinne betont: die Augen, die Ohren, aber auch den Geruchssinn, der eine unerträgliche Nähe zwischen Saul und den Zuschauern entstehen lässt. Und mit dieser Maske, diesem Stück Textil, in dem die gesamte Bürde des Geschehens komprimiert ist, werden wir daran erinnert, dass zu sehen verboten war, zu hören verboten war wie ebenso zu riechen verboten war. Der Geruchssinn, der monströs beeinträchtigt wurde, diente nur noch dazu, den Gestank der Toten, in den die Lebenden eingetaucht waren, zu riechen und zu bestätigen. Diese Maske bildet, so könnte man fast sagen (natürlich mit Vorsicht), die versteinerte Leinwand des Kinos: jene, die uns das Sehen verwehrt, und jene, die jede Form des Fühlens im physischen, psychischen, moralischen und spirituellen Sinne unterbindet.

Die Fragilität des Regelwerks der Repräsentation des Kinos zeigt sich auch angesichts des Bildes von Sauls Lächeln am Ende des Films. Wie ist dieses unverhoffte Lächeln zu lesen? Ist es das revisionistische *Happy*

End, das das Off der Geschichte leugnet, oder ist es vielmehr das Bild, das den unmöglichen Traum zeigt, nämlich ein Lächeln, das nur angesichts des unmöglichen Bildes eines nie verlorenen Sohnes (und damit einer Filiation) existieren kann? Oder ist das Lächeln der Moment, in dem die Aufrichtigkeit des Gesichts buchstäblich zu nehmen ist? Die Interpretationen können unterschiedlich ausfallen, während die Geschichte [*l'h/Histoire*] nur eine ist. Wie dem auch sei, Sauls verrückte Suche ist die einer imaginären Filiation, die zeigt, dass das Vorankommen (aufgrund seiner sich aufstauenden Hin- und Herbewegungen) vielleicht der Weitergabe der (verlorenen) Erwartung einer Genealogie von einer anderen Welt entspricht.

Wenn der Film die Frage nach der Filiation dort aufwirft, wo sie vernichtet wurde, kann man auch, diesmal aus formaler Sicht, die Frage nach der filmischen Filiation stellen. Dies scheint jedoch nicht besonders sinnvoll, denn indem er uns den Schock der Bilder der Todesmaschinerie präsentiert, überfordert dieselbe Maschinerie die Suche nach ästhetischen Referenzen und Inspirationen. Deshalb ist der Film, abgesehen von seinen technischen und formalen Errungenschaften und Experimenten, eher eine Anordnung, die sich an seinem Protagonisten, der die Bürde der Geschichte trägt, orientiert als an einer Serie filmischer Zitate oder Anspielungen.

Indem die, wenn auch kurze, Szene eines Sonderkommandos gefilmt wird, das unter Einsatz seines (bereits geopfertem und verschlungenen) Lebens ein Foto von den Todesmaschinen machen will, wird die Repräsentation sowohl in ihrer Geschichte als auch in ihrem Herzen selbst hinterfragt. Dieser Moment im Film unterstreicht die ganze testimoniale Bedeutung der Repräsentation: das Zeugen-Bild in seiner lückenhaften Notwendigkeit, in den von vornherein verlorenen Wegen, die vielleicht nur *andere anderswo* nachvollziehen und in Bruchstücken weitergeben können. Diese Rekonstruktion entspricht auch der Analyse, die Georges Didi-Huberman in seinem Buch *Bilder trotz allem*⁸ vorgenommen hat.

Kommen wir noch einmal auf den Schock zurück. *Son of Saul* ist ein Film, der sowohl die Zuschauer als auch das Kino schockiert. Mehr als bloß ein Anstoß zu sein, erzeugt er einen Schock, da er eine gewisse Akzeptanz der historischen Barbarei erschüttert und uns gleichzeitig darauf verweist, dass die Darstellung des Undarstellbaren in der Tat *ganz einfach* und unausweichlich schockierend ist. Der Schock, wie er hier verstanden wird, ist keineswegs die Leichtigkeit der Provokation, die ihrerseits eher erstarren lässt, als dass sie erschüttert. Es geht auch um den Schock der Klänge, Farben, Körper, Gesten und Blicke, die in den Sequenzen des Films konzentriert, da malträtiert, werden. Der Schock besteht auch darin, dass der Film uns sozusagen zwingt, uns unablässig zu fragen, was uns daran hindert zu sehen und was uns daran hindert, mit einer Vergangenheit abzuschließen, die weiter währt. Der Schock besteht darin, vom Moment selbst ergriffen

8 Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, München 2007.

zu werden, von seinem unvorhersehbaren Kommen und den Spuren, die er trotz unserer Bemühungen hinterlässt. Mehr noch: *Son of Saul* bestätigt, dass das Kino und die (historischen oder künstlerischen) Erzählungen nie aufhören werden, uns zu ergreifen und immer wieder hervorzubrechen (wohlgemerkt zum Guten wie zum Schlechten). Der Schock des Films ist deshalb nicht die Klage über die Vergangenheit, sondern eine Vergangenheit, die auf Kollisionskurs geht und dabei alle Instanzen der Zeitlichkeit und der Erfahrung des Zuschauers mobilisiert.

Kurzum, es ist ein Film, den man sozusagen nur ein einziges Mal sehen könnte – das ist das Prinzip des Schocks, des Schocks im Sinne einer Erschütterung; ein einzigartiges Ereignis, welches jedes Mal das fatale Wagnis eines anfänglichen Zusammenstoßes bedeutet und nicht erlaubt, sich zu wiederholen. Ein Schock zudem, der über Nemes' extrem sorgfältige Arbeit hinausgeht, der sich für ein ambitioniertes, sicherlich waghalsiges, aber alles in allem dichtes und eindringliches historiografisches und kinematografisches Projekt eingesetzt hat.

DER NACKEN, DIE ALTERITÄT

Wir sind ganz nah am Rücken, an den Schultern – am Nacken von Saul; eine eng geführte Kamera, die den Zuschauenden zwingt, Zeuge dieser Welt zu sein, die nur den Tod des Zeugen kennt. Der Film wird von Anfang bis Ende durch die kalkulierte Bewegung der Leichenmaschinerie ‚verlebendigt‘. „Schnell, schnell“, rufen die Nazis, während die Sonderkommandos unermüdlich und mechanisch die halluzinierenden Taktvorgaben der Todespraxis vollstrecken. In dieser Genealogie des Krematoriums, in der Emotionen und Affekte keinen Platz haben, weil sie einer industriellen Effizienz von nicht konsumierbaren Produkten dienen, sucht der Zuschauer vergeblich nach Luft zum Atmen, nach einer Ahnung vom Wert des Anderen. Nur bruchstückhaft und Sauls Nacken folgend tauchen winzige Spuren der Menschlichkeit des Anderen auf. Und aus genau diesem Blickwinkel erkennt Saul das Gesicht auf dem Körper des Kindes. Aber kann man in dieser mechanischen und maschinellen, höllischen und ohrenbetäubenden Nicht-Welt die Spur des Anderen erkennen oder auch nur erahnen?

Die „Kamera im Nacken“ ist, wie ich an anderer Stelle vorgeschlagen habe,⁹ eine filmische Ästhetik, die tief in der Ethik verwurzelt ist, die also nicht die der Normen und Werte oder des ‚Gewusst wie‘ ist, sondern die von einem anderen des Kinos dargeboten wird, von den Figuren auf der Leinwand, die sich uns entziehen und uns ergreifen. In Anlehnung an die

* [Original in Deutsch; Anm. d. Ü.]

9 Baronian, Marie-Aude: »La Caméra à la nuque. Esthétique et politique dans le cinéma des frères Dardenne«, in: Jacqueline Aubenas (Hg.): *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Brüssel 2008, S. 151–167.

Sprache von Levinas ist es die Kamera, die eine Nähe und Distanz offenbart. Die Kamera im Nacken kündigt Dringlichkeit und Passivität an; die Kamera wird zur Geisel angesichts des Takts und der Bewegung der Figuren. Es ist eine Kamera, die versucht, so gut es geht, ihre Figuren weder zu umfassen noch ihre Anliegen zu thematisieren oder einzuschließen, sondern die versucht, die Menschlichkeit des Menschen zum Vorschein zu bringen, die vom Nazi-System ausgelöscht wurde. Es ist, als würde die Kamera im Nacken zu einem Bild führen (wenn das überhaupt möglich wäre), das von der Tendenz des Selben befreit ist. Es ist die obsessive Präsenz des Gesichts, das sich gleichzeitig der Präsenz entzieht. Laut Levinas ist die Nähe und Gegenwärtigkeit des Anderen obsessiv; sie lässt sich nicht mit etwas vergleichen, über das ich verfüge, sondern sie ergreift und packt mich vom ersten Augenblick an und ohne Ausweichmöglichkeit. Die Nähe ist die Unmöglichkeit, sich vom anderen zu entfernen; sie ist die Dringlichkeit der Zuweisung von Verantwortung, und zwar bedingungslos, ohne Erwartung, ohne Verzögerung, ohne Abstimmung und vor jedem Vertrag. Diese Verantwortung gegenüber dem anderen ist Ausdruck unserer Verspätung, unserer Distanz ohne Distanz (zeitlich oder räumlich). Die Verantwortung, so Levinas, ist nicht ein Denken *von*, eine Repräsentation, sondern von Anfang an ein Denken *für*, eine Nicht-Indifferenz für den Anderen.¹⁰ Wie das Unendliche entzieht sich mir der Andere stets, ich kann ihn nicht in einem repräsentationalen Rahmen oder in abgegrenzten Figuren ein- und verschließen. Deshalb ist der Andere kein *Alter Ego*. Und das ist auch genau der Grund dafür, weshalb zu keinem Zeitpunkt – im Wortsinn – Verantwortung *übernommen* wird. Der Schock des Films stellt die Position der Zuschauer und alles, was wir zu wissen glauben, in Frage; vielmehr besteht die Notwendigkeit zu antworten, in diesem Fall auf die Bilder, ohne im Angesicht der Geschichte eine nachträgliche und vergebliche Handlung in Gang zu setzen.

Auch wenn es klar ist, dass der kinematografische Entwurf von Anfang an dem metaphysischen Entwurf im Wege steht, kommen Bruchstücke einer ethischen Lehre zum Vorschein, die diesen Film zu einer einzigartigen Version der Frage nach der Alterität machen, sei es ihrer Vernichtung (die dem genozidalen Akt eigen ist) oder sei es als Wille, die Präsenz des Anderen vor dem Hintergrund der totalen Auslöschung zu enthüllen. Es geht darum, die Zuschauer an der extremen und unerträglichen Entblößung der Sonderkommandos teilhaben zu lassen.

Son of Saul berührt diese unmögliche Frage, indem er ihr buchstäblich eine Nähe verleiht und gleichzeitig die Unmöglichkeit oder Distanz respektiert, durch die unsere (filmische) Wahrnehmung der Geschichte von radikaler Gewalt niemals mit dem singulären Ereignis übereinzustimmen vermag. Diese bildgewordene Verbindung von Nähe und Distanz beschwört

10 Emmanuel Levinas: *Altérité et transcendance*, Montpellier 1995, S. 146.

die Verantwortung für andere, vor dem anderen, nicht, indem sie mich auf meine Verfehlungen verweist, sondern grundsätzlicher: *vor diesem* auf sein Leiden oder sein völliges Verschwinden zu antworten. Es ist, als ob Saul in seiner Frontalität und seinem Rückzug, präsent und flüchtig, ohne es zu wissen, unsere Antwort auf seinen Appell sucht, so wie er auf den Appell ‚seines‘ Kindes antwortet.

In der Nacken-Perspektive offenbaren sich die Autorität und die Schwächen der Humanität. Es ist nicht der Körper, der spricht, es ist nicht nur der Rücken, der spricht, sondern es ist gerade der Nacken, denn er ist intimer und exponiert sich in einer Stille, angesichts derer man nicht schweigen kann. Es gibt ein Sagen, das durch den Nacken geht, das sich in ihm, in seinem Fleisch und in seiner Sprache verdichtet. Der Nacken ist nicht bloß ein Körperteil oder ein Ausschnitt eines Raumes, sondern die Präsenz des Anderen, der sich nicht vereinnahmen lässt. Während Nemes aus nächster Nähe die menschenunwürdigen Bedingungen der Todesfabrik zeigt, ruft er die verschwindenden Körper in Erinnerung und gibt gleichzeitig und paradoxerweise – oder vielleicht durch das dem Kino eigene Prinzip der Verdoppelung – durch die Nackenkamera die Präsenz des Anderen frei.

Trotz des Unbehagens werden so Zuschauer heraufbeschworen, die sich für den Appell des Anderen verantwortlich fühlen. Es ist offensichtlich, dass das Kino als Kunst der Konstruktion, sowohl der Vermittlung als auch des tatsächlichen Verrats sich bemüht, die (ästhetische) Vision seiner auf die Leinwand gebrachten Absicht zu übersetzen. Doch gerade diese Übersetzung kann uns auch das sichtbar machen, was ohne sie „im Dunkeln“¹¹ bliebe, um eine Wendung von Didi-Huberman zu gebrauchen.

Wie das Kino der Brüder Dardenne ist László Nemes' Kino eines der Nähe, das zugleich die Distanz respektiert und dadurch keinen Zuschauerprozess der Identifikation, sondern der Exposition in Gang setzt. Auch wenn sich das Kino der Dardennes sehr deutlich von dem von Nemes unterscheidet, blieben die Schriften von Luc Dardenne nicht ohne Resonanz. „Der Nacken, der abseits der Welt, des Körpers, zurückgezogen von jeglicher Aktivität lebt“, schreibt er, „von jeder Möglichkeit beraubt, zu nehmen, teilzunehmen, zu sehen, der Nacken, die Unschuld des Körpers, so geheim, so verletzlich, wenn er vom anderen gesehen wird, notwendigerweise vom anderen, denn man sieht seinen Nacken nicht, der Nacken, reines passives Fleisch, in dem sich das Leiden des Lebens niederschreibt.“¹²

Es versteht sich von selbst, dass die Radikalität des Sujets von Nemes' Film die Überlegungen Dardennes auf die Spitze treibt, da man fast nicht mehr von Figuren oder ästhetischen Anliegen sprechen kann, da all diese Begriffe durch die Barbarei und den Schock, mit dem wir konfrontiert

11 Georges Didi-Huberman: *Aus dem Dunkel heraus. Brief an László Nemes*, Wien 2017.

12 Luc Dardenne: *Au dos de nos images*, Paris 2005, S. 137 [Franz. i.O., Anm. d. Ü.].

werden, in Frage gestellt werden. Dennoch ist die Frage von Luc Dardenne entscheidend: „Könnten wir ein Bild projizieren, das dem Gesicht eines anderen entspricht, so verletzlich und intensiv trotz seiner Künstlichkeit? Und wenn dieses Bild möglich wäre, hinterließe es eine Spur der Intensität in der Seele des Zuschauers?“¹³

Die Kamera im Nacken ist auch der Wunsch, das Elend anderer ohne Übertreibung zu benennen, ähnlich wie der Begriff des Gesichts oder der Nacktheit. Oder, in den Worten von Jean-François Lyotard: „[...] der andere hat in seiner Mittellosigkeit nicht einmal einen Namen. Man ruft ihn nicht, man wird von ihm gerufen.“¹⁴ Das Gesicht ist eine Spur des Unendlichen, die sich dem Zugriff des Begriffs entzieht. Das Gesicht ist „[...] die extreme Ausgesetztheit, die Wehrlosigkeit, die Verletzlichkeit selbst.“¹⁵ Das Gesicht ist, wie der Nacken im Kino, sowohl Schwäche als auch Stärke. Es ist der Andere. „[Der] Fremde, der das Bei-mir-zu-Hause stört.“¹⁶

Die Intensität und Präzision der mechanischen Gesten und der Erschöpfung der Sonderkommandos schließt den Zuschauer von einer Denkarbeit in einem kognitiven oder epistemologischen Sinne aus. Es gibt keinen automatisch in Gang gesetzten spektatorischen hermeneutischen Prozess. Obgleich der Film sehr gut informiert ist, versucht er demnach weder, Fakten zu schaffen, und noch weniger, eine Chronik der Ergebnisse zu erstellen. Die Bedeutung liegt in der Bewegung, in der Wiederholung von Einstellungen und Bildern – von Körpern –, und es ist diese maschinelle Brutalität, die *das Undarstellbare* sichtbar macht. Man nimmt die wahnsinnige, entkörperlichte Dringlichkeit der Gesten wahr und die Unmöglichkeit, sie mit Worten zu erklären, seien es die der Gefangenen oder auch die des Zuschauers.

Der Film geht mit Sauls Äußerungen sparsam um; sie werden nicht durch faktische (visuelle oder narrative) Zusätze ersetzt oder ergänzt, sondern nur durch die ohrenbetäubende Mechanik der Gesten oder Geräusche, diesen „fürchterlichen Maelstrom von Lauten und Geräuschen.“¹⁷ Der Film setzt Dialoge nicht übermäßig ein. Weder um zu erklären, was die Bilder und Klänge bereits verdichten, noch um die historischen Berichte zu ersetzen, sondern vielleicht, um inmitten dieses infernalisches Getöses auch den Platz der Stille zum Erklingen zu bringen, die von sich aus verstummt. Wie Lyotard schreibt: „[D]as Schweigen [weist] darauf [hin], daß Sätze schmerzvoll und unabgegolten auf ihr Ereignis warten [...]“.¹⁸

Wozu soll man etwas erklären, das man bereits aus der großen Leichenfabrik der Geschichte zu kennen glaubt oder das man nie *vollständig*

13 Ebd., S. 29.

14 Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, 21989, S. 191.

15 Levinas: *Altérité et transcendance*, a.a.O., S. 45 [Franz. i.O., Anm. d. Ü.].

16 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 44.

17 Didi-Huberman: *Aus dem Dunkel heraus*, a.a.O., S. 13.

18 Lyotard: *Der Widerstreit*, a.a.O., S. 107.

verstehen kann? Obwohl der Film sorgfältig dokumentiert ist (dazu hat sich Nemes geäußert), schwankt er zwischen Zeigen und Nicht-Zeigen und versucht gleichzeitig, nichts zu beweisen. Darüber hinaus ist die Alterität, um mit den Worten von Maurice Blanchot zu sprechen, „der Nichtidentifizierbare, der ohne ‚Ich‘, der ohne Namen, die Präsenz des Unzugänglichen.“¹⁹

Wie bereits erwähnt, stört der Film das Zwiegespräch zwischen Lanzmann und Spielberg, da er sich eindeutig jeder programmatischen Vorgabe entzieht, da er weder im Bereich des Dokumentarischen noch im Bereich der Hollywood-Fiktion angesiedelt ist. Dennoch handelt es sich um eine Rekonstruktion, die sich das Kino kaum hat vorstellen können. Trotz seiner unübersehbaren technischen Meisterschaft (angefangen bei der Tonspur und den verstörenden Unschärfen bis hin zur Diskussion über deren Möglichkeit oder Legitimität) enthüllt und verbirgt er gleichzeitig die Kunstgriffe seiner Technik. Sicherlich kann er die gleiche, immer wiederkehrende und nie unwichtige Frage der Repräsentation erneut aufwerfen, die das ratlose und dennoch ständig geforderte und mit diesen misslungenen, vermissten, stets schon verfehlten Repräsentationen konfrontierte Kino heimsucht. Der Film erinnert uns also immer wieder an das unendliche Zuviel oder Zuwenig der Katastrophe, die ohne Vorsichtsmaßnahme auf die Leinwand gebracht wird. Auch in diesem Sinne ist *Son of Saul*, der zwischen dem Alles und dem Nichts schwankt und gleichzeitig diese beiden Extreme überwindet, ein Werk in der Tradition dessen, was ich als „Kamera im Nacken“ bezeichnet habe.

Indem er den Tod vor dem Tod retten will, d.h. indem er das überraschungsfreie Spiel des Räderwerks der aufgehäuften Leichen ablehnt, sucht Saul vergeblich nach einem Rabbi in einem Raum, der in Opposition zu jeder Form von Glauben steht. Denn die Höllenmaschine verbietet zugunsten einer Zeit ohne Marter Zeit mit den Toten zu verbringen. Oder: Das genozidale Verbrechen ist Defektion der Trauer. Saul sucht nach dem Würdigen im Unwürdigen, nach der Dringlichkeit eines Rituals, das mit der Schnelligkeit einer mechanischen Dringlichkeit kontrastiert. Er, der während des gesamten Films unaufhörlich Leichen in einen Raum trägt, der nur aus Leichnamen besteht, sucht rastlos nach dem „Heiligen“. Saul widersetzt sich dem Verbot des Todes (dem Tod nämlich, der zur Besinnung und zum Aufbruch einlädt) und verfolgt daher, gegen alle Widerstände, die Mittel für diesen Übergang.

In dieser Welt, in der die Gesichter (in denen sich die gesamte Menschlichkeit konzentriert) nunmehr verschwunden sind, geht es Nemes weniger darum, Hoffnung zu inszenieren, sondern vielmehr darum, die Unmöglichkeit oder den Wahnsinn des Gesichts zu zeigen, das die Geste enthält, nicht zu töten und zumindest den Tod dessen zu ehren, der lebendig geboren

19 Maurice Blanchot: »Das Verhältnis der dritten Art«, in: ders.: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*, München Wien 1991, S. 128.

wurde. Es ist, als würde Saul behaupten, dass das Gesicht ‚seines‘ Sohnes noch immer den Ausdruck einer Menschlichkeit enthüllt, die ihrerseits nicht mehr zu beschreiben ist. Der nackte Körper des Kindes, dessen Autopsie zu experimentellen medizinischen Zwecken der Nazis bestimmt war, muss seinen ‚Status‘ als Nacktheit wiedererlangen können.

Das Gesicht, zugleich Stärke und Zerbrechlichkeit, wird in eine filmische Ästhetik des Nackens übersetzt (obwohl diese sich in sehr unterschiedlichen ‚Stilen‘ und Filmgenres manifestieren kann). Nemes' Kamera filmt Sauls Gesicht auf eine nicht-totalisierbare Weise und bringt die Einzigartigkeit seiner Figur in einer Welt zum Vorschein, die offensichtlich die Idee der Einzigartigkeit selbst ausgelöscht hat. Selbst wenn wir Saul aus der Nähe, als denjenigen verfolgen, der unseren Blick als Zuschauer besetzt, wissen wir nichts über ihn. Saul vermag uns etwas anderes zu offenbaren: einen Körper, der weder eine echte Figur ist (obgleich er ein überflüssiges Phantom in der Nazi-Maschinerie ist), noch ein richtiger Schauspieler, denn es ist *sein Nacken, der das Gesicht ausmacht*.

In dieser Hinsicht ist der Körperbau des Schauspielers irritierend, da seine Körperlichkeit über verschiedene leibliche Kategorien hinauszugehen scheint. Denn der Filmemacher erklärte über den Darsteller des Sauls, dass es sich um keinen Schauspieler handelte, sondern um den ungarischen Schriftsteller und Dichter Géza Röhrig, der in New York lebe und den er Jahre zuvor kennengelernt habe. Alles an ihm sei beweglich und in Bewegung, in seinem Gesicht und in seinem Körper: Es sei unmöglich, ihm ein Alter zuzuordnen, er sei gleichzeitig jung und alt, aber auch schön und hässlich, banal und bemerkenswert, tiefgründig und teilnahmslos, sehr lebhaft und sehr langsam; er bewege sich, werde schnell unruhig, aber er könne auch sehr gut schweigen und innehalten.²⁰

Letztendlich wohnt so dem Film ein signifikantes und prägnantes Paradox inne. Während die unsägliche Taktung der Todesmaschinerie zu sehen und zu spüren ist und die Erschöpfung im Mittelpunkt steht, so dass die Hölle genau beschrieben wird, vermag der Alltag des Horrors, der diese Männer zerstört, und das Schicksal der Alterität durch die Geste der Kamera nur erahnt zu werden. Mehr noch als die Wechselfälle oder Schwierigkeiten der Repräsentation berührt der Regisseur das Paradox, das dem Kino angesichts des Unrepräsentierbaren innewohnt: Wie kann man ein Objekt filmen, das keines ist? Wie kann man die Menschlichkeit des anderen Menschen in dieser Welt, die nun der Geschichte angehört, durchscheinen lassen? *Son of Saul* ist durch die ‚Kamera im Nacken‘ ein Schockfilm, denn er zeigt und legt uns die Nähe und das Unvordenkliche von massiver und radikaler Gewalt auf.

Aus dem Französischen übersetzt von Johannes Bennke.

20 László Nemes: *Entretien avec Antoine de Baecque*, AFCAE 2015 [Quelle nicht mehr auffindbar, Anm. d. Ü.].

QUELLENVERZEICHNIS

- Baronian, Marie-Aude: »La Caméra à la nuque. Esthétique et politique dans le cinéma des frères Dardenne«, in: Jacqueline Aubenas (Hg.): *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Brüssel 2008, S. 151–167.
- Blanchot, Maurice: »Das Verhältnis der dritten Art«, in: ders.: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*, München Wien 1991, S. 121–133.
- Dardenne, Luc: *Au dos de nos images*, Paris 2005.
- DeKoven Ezrahi, Sidra: »Representing Auschwitz«, in: *History and Memory* 7 (2) 1996, S. 120–154.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, München 2007.
– *Aus dem Dunkel heraus. Brief an László Nemes*, Wien 2017.
- Levinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, Wien ³1986.
– *Altérité et transcendance*, Montpellier 1995.
– *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg, München ⁵2014.
- Liotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, München ²1989.
- Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*, Zürich, Berlin 2006.
- Nemes, László: *Entretien avec Antoine de Baecque*, AFCAE 2015.

FILME

- Schindlers Liste* (R.: Steven Spielberg, USA, 1993).
- Shoah* (R.: Claude Lanzmann, FR, 1973–1985).
- Son of Saul* [*Saul fia*] (R.: László Nemes, HU, 2015).

Oliver Ruf

Levinas als Designtheoretiker

Besteht die Funktion der Kunst aber nicht gerade darin, nicht zu verstehen? [...] Dieses Ereignis in der Kunst möchten wir aufzeigen.

Emmanuel Lévinas: *La réalité et son ombre* (1948)

I.

In seinem erst 2019 in deutscher Übersetzung erschienenen, ursprünglich als Dissertationsschrift eingereichten Kommentar *Husserls Theorie der Anschauung*¹ (*Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*) entwickelt Emmanuel Levinas u.a. eine Bestimmung jenes theoretischen Denkens, das dessen damit einsetzende Philosophie begründet. Diese Betrachtung und Eingrenzung bzw. diese Auslegung des frühen Levinas sollen im Folgenden die Ausgangspunkte sein, um zu überlegen, inwiefern und unter welchen Bedingungen dieser eben nicht allein als Theoretiker der Theorie, sondern im Speziellen auch als Theoretiker der Praxis gelten könnte.² Dazu soll eine doppelte Stoßrichtung der Angelpunkt der Überlegungen sein: auf der einen Seite die Praxis der Objektivierung (bzw. der Objektivierung), wie sie Levinas im Hinblick auf das so genannte theoretische Bewusstsein konturiert, auf der anderen Seite eine Ästhetik des Objekts, die hier als reine Vorstellung ausgelegt werden kann.³ Eine Praxistheorie erscheint nun, derart gedeutet, vor allem als eine terminologisch interpretierte Theorie der Gestaltung, d.h. sie bezieht sich auf die Kraft eines praktischen Gestaltungswillens, dem aber eine theoretische (theoretisierende) Formel gewissermaßen vorgelagert ist. Damit lässt sich Levinas im Übrigen nicht allein in einen noch näher zu konturierenden Kanon⁴ der

1 Emmanuel Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, übers. v. Philippe P. Haensler, Sebastien Fanzun, Wien u. Berlin 2019 [*Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Paris 1930].

2 Dies allerdings ausdrücklich nicht in einer genuin soziologischen Stoßrichtung. Siehe dazu Hilmar Schäfer (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016. Siehe zudem u.a. Ingo Schulz-Schaeffer: »Praxis, handlungstheoretisch betrachtet«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 39 (4), 2019, S. 319–336; Gregor Bongaerts: »Soziale Praxis und Verhalten – Überlegungen zum Practice Turn in Social Theory«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 36 (4), 2007, S. 246–260; Andreas Reckwitz: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (4), 2003, S. 282–301; Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina, Eike von Savigny (Hg.): *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London 2000.

3 Siehe dazu auch einmal mehr Siegfried Maser: »Theorie ohne Praxis ist leer, Praxis ohne Theorie ist blind! Grundsätzliches über die Notwendigkeit einer Design-Theorie«, in: *form. Zeitschrift für Gestaltung* 73, 1976, S. 40–42.

4 Vgl. Gerda Breuer, Petra Eisele (Hg.): *Design. Texte zur Geschichte und Theorie*, Ditzungen 2018; Klaus Thomas Edelmann, Gerrit Terstiege (Hg.): *Gestaltung denken*.

„Designtheorie“⁵ einordnen, sondern explizit als (Vor-)Denker einer reflexiv gebeugten, anschaulich gemachten Designdisziplin⁶ verstehen. Die so aufgerufene Begriffsdiskussion gewinnt auf diese Weise auch eine Zueignung gegenüber solchen materiellen ‚Dingen‘,⁷ wie sie für die designwissenschaftliche Diskussion weiterhin relevant bleiben,⁸ nicht ohne die Bedeutung von Theorie ostinat stark zu machen. An anderer Stelle habe ich selbst dazu ausgeführt:

Hinter dem Befund, dass Designwissenschaft als Designtheorie – selbstverständlich – wissenschaftliche Anlagen aufgreift, mit ihnen arbeitet und gestalterische Elemente innerhalb theoretischer Konstrukte lokalisiert, steht die Vermutung, dass die Zukunft der Designwissenschaft schlechthin entscheidend davon abhängt, wie konsistent sie ihre Theorieentwürfe gestaltet und wie produktiv ihre konkrete und fruchtbare Arbeit am jeweiligen Text (und auch am Objekt) sein wird. Von einer ‚starken‘ Designtheorie als eine Möglichkeit zu sprechen, sich diesem Postulat anzunähern, setzt [...] voraus, dass designtheoretische Texte und gestaltete/zu gestaltende Objekte nicht allein als Analysegegenstände untersucht und als Modelle diskutiert werden, sondern dass die Vermittlung von Design einschließlich deren Interpretation und ästhetischen Erfahrung an die Beobachtung ihrer Genese rückgebunden wird und dass ihr Zustandekommen wesentlich an einem Verständnis von gestalterischer Anwendung liegt, d.h. an der Berücksichtigung sowohl von Designentwurfsverfahren als auch der Strukturen und Bedingungen desjenigen Ortes, an dem Design für gewöhnlich entsteht [...]. *Designwissenschaft als Designtheorie* verfährt, so gesehen, ‚revolutionärer‘, als es normale wissenschaftliche Verfahren tun, und sie zeigt auch etwas anderes als diese.⁹

Außerdem möchten die vorliegenden Ausführungen auf diese Weise zur (Wieder-)Entdeckung eines neuen Potentials des Frühwerks Levinas dienen – ein Weg, der über ein Close Reading (sowie einer Auslegung/Übertragung) ausgewählter Passagen (u.a. des vierten Kapitels des

Grundlagentexte zu Design und Architektur, Basel 2010; Anne Hamilton (Hg.): *Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design*, Frankfurt a.M. 1999.

5 Vgl. Oliver Ruf: »What is Design Theory?«, in: Krešimir Purgar (Hg.): *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Cham 2021, S. 779–798.

6 Siehe dazu einmal mehr Bruce Archer: »Design as a discipline«, in: *Design Studies* 1 (1), 1979, S. 17–20.

7 Vgl. Hans Peter Hahn, Manfred K.H. Eggert, Stefanie Samida (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart/Weimar 2014.

8 Vgl. Claudia Mareis: »Vom ‚richtigen‘ Gebrauch des Materials. Materialästhetische Designtheorien um 1900«, in: Christiane Heibach, Carsten Rhode (Hg.): *Ästhetik der Materialität*, Paderborn 2015, S. 245–264.

9 Oliver Ruf: »Diesseits des Ästhetischen. Designtheorie als Designwissenschaft«, in: *Öffnungszeiten. Papiere zur Designwissenschaft* 29, 2015, S. 18–28, hier S. 25.

Husserl-Kommentars)¹⁰ geschehen wird. Davon ausgehend soll schließlich auch der Versuch unternommen werden, die Konturierung einer Designtheorie¹¹ *im Anschluss an Levinas* wenigstens zu diskutieren und so einen Beitrag zur Formulierung eines eigenen und im besten Fall praxistheoretisch¹² motivierten Designverständnisses zu leisten, um einmal mehr Unterkomplexitäten in dessen Selbstbeschreibung zu begegnen.¹³ D.h. ich werde Segmente einer Theorie des Designs aus Levinas' Abhandlung zu Husserl ausgrenzen und näher bearbeiten bzw. ausarbeiten. Als Fallbeispiel wähle ich zur Veranschaulichung einen Klassiker der Produktgestaltung bzw. des Industrial Design, nämlich den ‚Stuhl‘, der als komplexes Ergebnis jenes Prozesses aufzufassen ist, bei dem physische Objekte entstehen, die massenhaft hergestellt bzw. industriell gefertigt werden und die sowohl einen konkreten Nutzen als auch eine spezifische Ästhetik respektive die Lösung eines bestimmten Problems für eine Vielzahl von Konsument:innen aufweisen.¹⁴

II.

Verfolgt man den um die Positionierung der Designtheorie im Kontext vor allem verwandter Geisteswissenschaften kreisenden zeitgenössischen Diskurs, werden Inter- und Transdisziplinarität, welche die Überlegungen zum Fach gewissermaßen schon immer prägten, als Instrumente bzw. Argumente eingesetzt, um die Relevanz von Theorie für, im und durch Design auszuloten.¹⁵ Die spätestens seit den 2000er Jahren auch im deutschsprachigen Raum verstärkt postulierte Ansicht, eine Wissenschaft vom Design zu etablieren,¹⁶ provoziert dabei bis heute zahlreiche Forschungswege zu Wortmeldungen,¹⁷ die, im Allgemeinen und sehr grob gesagt, in der Spannweite zwischen Kulturwissenschaft und Philosophie changieren.¹⁸

10 Vgl. Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O., S. 93–106.

11 Siehe dazu u.a. auch Gerhard Schweppenhäuser: *Designtheorie*, Wiesbaden 2016; Claudia Mareis: *Theorien des Designs zur Einführung*, Hamburg 2014.

12 Nicht aber im Sinn einer ausschließlich ‚praktischen‘ Designauffassung. Siehe dazu Frank Wagner: *The Value of Design. Wirkung und Wert von Design im 21. Jahrhundert. Ein Plädoyer für ein neues Designverständnis*, Mainz 2015.

13 Siehe dazu auch Heinz Drügh: »Design und Ästhetik«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 65 (2), 2020, S. 43–60.

14 Siehe bspw. John Heskett: *Industrial Design*, Oxford 1980; Charlotte Benton: »Design and Industry«, in: Martin Kemp (Hg.): *The Oxford History of Western Art*, Oxford 2000, S. 380–383. Vgl. darüber hinaus auch Klaus Krippendorff: »Wenn ich einen Stuhl sehe – sehe ich dann wirklich nur ein Zeichen?«, in: *formdiskurs* 2, 1998, S. 98–107.

15 Vgl. Ruf: »Diesseits des Ästhetischen«, a.a.O.

16 Vgl. Felicidad Romero-Tejedor, Wolfgang Jonas (Hg.): *Positionen zur Designwissenschaft*, Kassel 2010.

17 Vgl. Cordula Meier: »Design Theorie. Grundlagen einer Disziplin«, in: dies. (Hg.): *Design Theorie. Beiträge zu einer Disziplin*, Frankfurt a.M. 2003, S. 16–37.

18 Siehe zum einen u.a. Yana Milev: »Der erweiterte Designbegriff in einer kulturwissenschaftlichen Verortung«, in: dies. (Hg.): *Design Kulturen. Der erweiterte Designbegriff*

Deren Publikationen, welche die Problematik der Theoretisierung und/oder Ästhetisierung des Designs besprechen, liefern einen hinreichenden Anlass, um zumindest nach den Sollbruchstellen respektive Gründungstexten eines solchen Anliegens zu suchen und hierzu auch abseits bekannter Wege auf Denkweisen aufmerksam zu werden, die selbst von sich behaupten, ‚quer‘ zu stehen – in dem Sinne, dass sie nicht eindeutig zuordenbar wären und gegen eine Tradition gewissermaßen angehen oder sich ihr gegenüber behaupten. Als eine solche Gründung können, so die These, auch Levinas' Ausführungen zu *Husserls Theorie der Anschauung* angesehen werden. Sie bieten sich als geeignetes Mittel an, welches dazu verhelfen kann, die nach wie vor tief verwurzelten Pauschalisierungen und Schematisierungen gegenüber einer Unwissenschaftlichkeit (oder besser: Theoriefeindlichkeit) des Designs ein Stück weit zu eliminieren und ein Verhältnis hierfür neu zu kommentieren.

Levinas spricht selbstredend an keiner einzigen Stelle von Design. Vielmehr adressiert er – bzw. soll dies behauptet werden – ein Vorgehen zur Bestimmung der Produktion von Gestaltung: deren (Be-)Denken. In der Einleitung postuliert er, „dass man, um sich auf die Suche nach der Methode einer gegebenen Wissenschaft zu machen, diese Wissenschaft selbst bereits haben müsse.“¹⁹ Plädiert wird unter anderem dafür, sich einem Gegenstand (wie dem Werk eines Autors wie Husserl) dahingehend zu stellen, dass man ihn studiert und darstellend rekonstruiert. In diesem Vorgehen demonstriert Levinas zugleich, über seinen engeren Betrachtungsgegenstand („Husserl“) hinaus, was nötig ist (oder sein kann), um in einer abstrakten wie komplexen und komplizierten Art und Weise einem so Abstrakten, Komplexen und Komplizierten wie Design, das jedoch stets verspricht, konkret, einfach und einsichtig zu sein, zu begegnen. Auch hier „befinden wir uns im Angesicht eines Denkens, das lebt und das sich verändert, in das man sich hineinstürzen und in dem man philosophieren muss.“²⁰ Gefordert wird, sich in diesen ‚Sachen‘ auch in der Theorie „wiederzufinden“

im Entwurfsfeld der Kulturwissenschaft, München 2013, S. 11–31; Michael Erlhoff: *Theorie des Designs*, München 2013; Claudia Mareis: *Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissenskulturen seit 1969*, Bielefeld 2011; Beat Schneider: *Design: Eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext*. Basel/Boston/Berlin 2009, sowie zum anderen u.a. Oliver Ruf, Stefan Neuhaus (Hg.): *Design-ästhetik. Theorie und soziale Praxis*, Bielefeld 2020; Florian Arnold, Daniel Martin Feige, Markus Rautzenberg (Hg.): *Philosophie des Designs*, Bielefeld 2020; Annette Geiger: *Andersmöglichsein. Zur Ästhetik des Designs*, Bielefeld 2018; Daniel Martin Feige: *Design. Eine philosophische Analyse*, Berlin 2018; Florian Arnold: *Logik des Entwurfens. Eine designphilosophische Grundlegung*, München 2018; ders.: *Philosophie für Designer*, Stuttgart 2016; Andreas Dorschel: *Gestaltung. Zur Ästhetik des Brauchbaren*, Heidelberg 2002. Siehe dazu insgesamt auch Julia-Constance Dissel (Hg.): *Design & Philosophie. Schnittstellen und Wahlverwandtschaften*, Bielefeld 2016.

19 Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O., S. 18.

20 Ebd., S. 20.

und sie mit Theorie „nachzuvollziehen“: „nicht darum, im Bestreben, sie verständlich zu machen“, sondern sie als „Inspiration“ zu „beanspruchen“.²¹

Die, wie *im Anschluss* oder besser: wie im Sinne von Levinas gesagt werden kann, zu identifizierende Aufgabe, Designwissenschaft theoretisch zu konturieren, lässt sich anhand einer Formel auf den Punkt bringen, die zugleich eine Aufgabe von Design benennt: ein Problem nämlich beim Schopfe zu packen und zu bekämpfen.²² Design wird dazu zum „Gegenstand einer Theorie“²³ und zugleich zum Gegenstand einer Geschichte,²⁴ die auf bestimmte Parameter (vor allem auf Erinnerung, Wahrnehmung, Raum, Zeit etc.) abhebt. Unterscheidbar wird auf diese Weise Gattung und Form, die hier ausdrücklich auf das Wesen der Materialität Bezug nehmen; Designwissenschaft erscheint damit ihrerseits als „Wissenschaft der Formen“.²⁵ Mit ihr wird es möglich, zu erkennen, wie sich auch im Design ein materielles Ding in einer Mannigfaltigkeit von Ansichten oder Perspektiven zu erkennen gibt.²⁶ Dies hat zunächst nicht zwingend etwas mit einem Verhältnis von Inhalt und einem Behälter zu tun; vielmehr ist der subjektive Akt dieses Erkennens von der immanenten psychischen Gestalt und der gegenständlich-objektiven Sphäre des Dings zu unterscheiden.²⁷ Ausgangspunkt des Designs ist dabei, Merkmale der Erfahrung des materiellen Dings möglich zu machen und gleichzeitig diese Zentrierung zu nutzen, um den stets „veränderlichen Strom der Wahrnehmung“ zu übersteigen, ihn zu „*transzendieren*“.²⁸ Die Erscheinungen des materiellen Dings, das zu gestalten ist bzw. gestaltet worden ist, lässt sich mit Levinas und Husserl als ‚Mannigfaltigkeit von Abschattungen‘ bezeichnen. Design heißt dann, in der Theorie, nicht zu einer Welt zu gelangen, sondern eine Welt gedanklich zu implizieren,²⁹ die sich durch konkretes Erleben hindurch bekundet und hierfür Orientierung zu schaffen: im (kritischen) Entwerfen.³⁰ Design entwirft mithin äußere Gegenstände, um Sinnesorgane zu erregen, und setzt hierzu auch neue Werkstoffe ein, die ggf. eine neue Funktionalität aufweisen, die aber immer auch eine alte Funktionsweise einlöst. So ist ein Stuhl, in welcher Gestalt(ung) auch immer, dazu da, auf ihm – meist aufrecht – zu sitzen. Doch haben Designklassiker wie Gerrit Thomas Rietvelds *Rot-blauer Stuhl* von 1918, der erst um 1923 sein markantes Farbschema

21 Ebd.

22 Vgl. ebd., S. 27. Siehe dazu etwa auch Philipp Zitzlsperger: *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021.

23 Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O., S. 27.

24 Zur Unterscheidung von ‚Geschichte‘ in einem historischen sowie in einem erzählerischen Verständnis siehe Oliver Ruf: *Storytelling für Designer*, Stuttgart 2019.

25 Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O., S. 28.

26 Vgl. ebd., S. 30.

27 Vgl. ebd., S. 31.

28 Vgl. ebd., S. 32.

29 Vgl. ebd., S. 32.

30 Siehe dazu auch Gerhard Schweppenhäuser: *Design, Philosophie und Medien. Perspektiven einer kritischen Entwurfs- und Gestaltungstheorie*, Wiesbaden 2018.

mit Primärfarben erhielt und 1958 erstmals offiziell als solcher betitelt wurde, gezeigt, wie ein solcher Alltagsgegenstand aus klaren Linien konstruiert werden kann, die modular gleichwertig sind, womit über dessen ursprünglichen Zweck hinaus gegangen wird.

Folgt man den Bestimmungen von Levinas weiter und beugt sie, wie es der vorliegende Beitrag vorschlägt, sozusagen für ein theoretisches Verständnis des Designs, eröffnet sich neben Funktion und Funktionalität das ‚Schöne‘ als weitere Kategorie, die sich in einer eigenen ästhetischen Erfahrung präsentiert.³¹ Der gestaltete Gegenstand, das Ding selbst, wird als schön erlebt (erlebbar) und verlangt dazu nach Theorie. Welche Theorie, fragt Levinas, ist in der Lage, sich ganz dem Sinn des Erlebens zu widmen?³² Innerhalb einer solchen Theorie muss mindestens eine notwendige Beziehung zwischen äußerem Ding und Bewusstsein Rechnung getragen werden;³³ es müssen Akte verschiedener Qualitäten unterschieden werden: „Umrisse von urteilendem Tun, von Gefallen, von Genießen etc.“³⁴ Designtheorie ist somit immer urteilend, einordnend, klassifizierend, kontextualisierend etc. Deren Ziel ist es, das Problem, um das es geht und das Design im besten Fall lösen soll/lösen will, „auf einen neuen Boden“³⁵ zu stellen, indem etwa Subjekt und Objekt (Gegenstand) miteinander in Kontakt treten.³⁶ Um diesen Kontakt herzustellen, ist wiederum gedankliche Arbeit vonnöten und diese kann etwa darin bestehen, ein mittels Design materialisiertes Ding im Alltag/für den Alltag zu vergegenwärtigen bzw. gegenwärtig zu machen (in eine alltägliche Gegenwart zu überführen),

31 Vgl. Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O., S. 47. Dabei bleibt der noch unausgearbeitete Begriff des Schönen bei Levinas zu konstatieren; vgl. hierzu den Beitrag von Catherine Chalier im vorliegenden Band, S. 71–93. Chalier bezieht sich im Übrigen auf David Gritz, der auf die Skepsis von Levinas gegenüber dem ‚Schönen‘ eingeht. Wie Chalier anmerkt, arbeitet Gritz heraus, dass Levinas im Schönen die Gefahr der Verführungskraft des Ästhetizismus und damit die Stillstellung von bildnerischen Prozessen sieht, was auch die Gefahr birgt, die Welt und die Verantwortung gegenüber anderen zu vergessen. Levinas bricht also mit der idealistischen Idee vom Schönen, Wahren, Guten und betont die Notwendigkeit einer philosophischen Kunstkritik, die sich mit dem berührt, was ich hier als Programm einer kritischen Designtheorie zu entfalten versuche.

32 Levinas schreibt an dieser Stelle für seine Husserl-Argumentation: „Das vorangegangene Kapitel hat uns schon einige Schritte in Richtung dieses Ziels zu machen erlaubt. Wir haben versucht zu zeigen, inwiefern die Welt der Physik, für welche die Physiker:innen absolutes Recht beanspruchen, sich auf eine Abfolge von subjektiven Erscheinungen bezieht. Wir haben betont, dass dieses Verhältnis zur Subjektivität keinesfalls als Verhältnis zwischen Gehalt und Behälter interpretiert werden darf, so wie es auch voreilig wäre, hier von Berkeley’schem Idealismus zu sprechen; wir haben aber auch unterstrichen, dass dem Sinn selbst dieser subjektiven Erscheinungen ein gewisser Bezug zur Subjektivität inhäriert. Die verschiedenen Seiten des Tisches, wie sie sich uns von verschiedenen Gesichtspunkten aus sukzessive darbieten, setzen in gewisser Weise ein sich orientierendes Bewusstsein voraus. Das Studium dieses Bezogenseins heben wir uns für später auf, alle unsere bisherigen Analysen bringen uns aber dazu, mit Husserl zu sagen, dass ‚die Welt der transzendenten ‚res‘ durchaus auf Bewußtsein [...] angewiesen‘ ist.“ Ebd., S. 49.

33 Vgl. ebd., S. 50.

34 Ebd., S. 51.

35 Ebd., S. 54.

36 Vgl. ebd., S. 57.

indem dessen Materialität (einschließlich seines Nutzens, seiner Formen, seiner Verwendungen etc.) ausgegraben wird: designarchäologisch.³⁷ So wäre, designtheoretisch, nach der konkreten materiellen Konstruktion des Rietveld-Stuhls neu zu suchen, beispielsweise nach dessen 17 maschinell aus einer einzelnen Hartholzbohle gesägten, plan geschliffenen Einzelteilen und auch nach den 24 aus einem Rundstab gefertigten Dübeln, nach den 13 Latten mit einem quadratischen Profil und nach den beiden Latten mit rechteckigem Profil, die als Armlehne dienen, nach den beiden Brettern aus massivem Holz, die wahlweise mit Nägeln oder Schrauben an dem Gestell befestigt werden und die als Sitz und Rückenlehne dienen, sowie schließlich auch nach der anilinschwarzen Beizung des Gestells, dem Ultramarin der Sitzfläche, dem Karmesinrot der Rückenlehne und den Enden der schwarzen Latten, die chromgelb bemalt sind.³⁸

III.

Bei einer Designtheorie nach Levinas geht es entsprechend um dasjenige, was dieser mit Husserl „Empfindungsdaten“ nennt:

Farbdaten, Tastdaten, Tondaten u. dgl., die wir nicht mehr mit erscheinenden dinglichen Momenten, Farbigkeit, Rauheit usw. verwechseln werden, welche vielmehr mittels ihrer sich erlebnismäßig ‚darstellen‘. Desgleichen die sensuellen Lust-, Schmerz-, Kitzelempfindungen usw., und wohl auch sensuelle Momente der Sphäre der ‚Triebe‘.³⁹

Es sind dies Empfindungen als Phantasien,⁴⁰ die Design zur Reaktion oder Einlösung einer Wahrnehmung machen, wenn Design auf jene rekurriert; die Aufgabe von Design ist dann, die Wahrnehmung eines perzipierten Gegenstandes zu antizipieren.⁴¹ In diesem Fall ist Design buchstäblich intentional. Der mittels Design erlebte Gegenstand ist praktisch zu lokalisieren, zu verstehen und zu konkretisieren, um konkretes Erleben möglich zu

37 Siehe dazu Oliver Ruf: *Designarchäologie. Zur Theorie der Gestaltung*, Bielefeld (i.E.); ders.: »Archäologie des Designs. Zur Philosophie einer Genealogie der Gestaltung«, in: Arnold/Feige/Rautzenberg (Hg.): *Philosophie des Designs*, a.a.O., S. 53–71; Stavros Arabatzis: *Archäologie des Designs und Systematik der Designtheorien. Gebrauch des Unbrauchbaren*, Wiesbaden 2019.

38 Siehe dazu u.a. Peter Drijver, Johannes Niemeijer: *RIETVELD MEUBELS om zelf te maken*, Bussum 1989.

39 Edmund Husserl: »Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie«, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 1 (1), 1913, S. 1–323, hier S. 172, zit. nach Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O., S. 74.

40 Vgl. ebd., S. 74.

41 Vgl. ebd., S. 77.

machen. D.h. dieses konkrete Erleben muss „in allen seinen Formen erfasst werden und nicht einzig in der des rein theoretischen Erlebens.“⁴² Anders formuliert: Ohne Gestaltung kann es keine Designtheorie geben. Nötig ist immer ein „Erleben von Handlung und Gefühl, von Willen und ästhetischem Urteil, von Interesse und Desinteresse etc.“⁴³ Designtheorie und Designpraxis fallen hier in eins; sie ‚bilden‘ Design „im Akt der Aufmerksamkeit“⁴⁴ als Aktivierung von Gestaltung und Umsetzung des Gestaltens.

Wenn nun Levinas im vierten Kapitel seines Husserl-Kommentars auf die derart bestimmte Kategorisierung in praktische und ästhetische sowie rein theoretische Kategorien zu sprechen kommt,⁴⁵ befinden wir uns im Zentrum einer methodischen Frage. Begrifflich in einem Wort gefasst, handelt es sich um das ‚Verbiegen‘ als Methode im Sinne von Anwendung. Theorie spielt an dieser Stelle nach wie vor eine entscheidende Rolle beim Erleben (als deren Basis); Theorie gibt Anschauung und ermöglicht Studium.⁴⁶ Theorie setzt Objekt und Subjekt wiederum in ein Verhältnis; als Initiatorin (Impulsgeberin) von Akten der Wahrnehmung betrachtet sie den Gegenstand „durch die Reflexion hinsichtlich der Modi seines Gegebenseins“.⁴⁷ Damit ist Designtheorie ein aktives wie aktivierendes Mittel, das Entwerfen nicht nur begleitet, sondern es adjustiert respektive komplettiert. Indem sie archäologisch grundiert ist, ruft Designtheorie (*in der Folge* von Levinas) diese Akte sowohl durch ihre Materialität (oder Materie) oder ihren Sinn als auch durch die eigene Konzeption hervor, die die Form gibt: „Eine Wahrnehmung, eine Erinnerung oder ein Akt der Imagination können sich auf denselben, auf dieselbe Art konzipierten Gegenstand richten.“⁴⁸

Entscheidend bleibt die ‚Qualität‘⁴⁹ der Konzeption und wiederum auch des Entwurfs, die es ihrerseits wahrzunehmen und zu beurteilen gilt. Designtheorie ist dieses Konglomerat aus Wahrnehmen und Beurteilen, das Gegenstände als gestaltet setzt, was das „Primat des theoretischen Bewusstseins“⁵⁰ auch für das Verstehen von Design nochmals unterstreicht: „Die Möglichkeit eines Akts, der sich – fern davon, den Gegenstand qua existierend mit dem Gegenstand qua Gegenstand des reinen Denkens zusammenfallen zu lassen – auf den Gegenstand bezieht, erlaubt uns, den wahren Sinn dieser Unterscheidung zu verstehen.“⁵¹ Virulent bleibt der Wert von Gegenwart, der so mit Hilfe von Design hergestellt wird, die als originäre Gegenwart des Gegenstandes jenes selbst situiert. Es läuft ein

42 Ebd., S. 82.

43 Ebd., S. 83.

44 Ebd., S. 85.

45 Vgl. ebd., S. 93.

46 Vgl. ebd.

47 Ebd., S. 95.

48 Vgl. ebd., S. 97.

49 Ebd., S. 100.

50 Ebd., S. 105.

51 Ebd., S. 111.

Akt des Bezeichnens ab, eine, wenn man so will, semiotische Geste,⁵² die „einen weiten Sinn des Ausdrucks“ meint,⁵³ der in der designwissenschaftlichen (theoretischen) Analyse explizit wird. Zum Vorschein kommt intuitiv („verstanden als direkte Schau des Gegenstands“)⁵⁴ der sinnliche wie intellektuelle Charakter der genannten Akte und es ist damit ein wesentliches Kriterium von Designtheorie, einer Übereinstimmung von gestalterischem Denken und gestalteten Ding nahe zu kommen.

Der Modus, der dazu eingenommen werden muss, impliziert, in der Interpretation der Argumentation von Levinas, eine spezifische Einstellung. Diese meint, die Welt der Gegenstände, die gestalterisch geformt worden sind (oder gestaltend geformt werden sollen), zu betrachten, mithin im weitesten Sinn das zu tun, was Levinas mit Husserl als „eidetische Reduktion“⁵⁵ bezeichnet, nur mit dem Unterschied, dass diese keine gegebenen „uns umgebenden individuellen Gegenstände, betrachtet in ihren konkreten Aspekten“,⁵⁶ anvisiert, sondern jene auf ihren Prozesswert zurückführt und ihre Entstehung (Hervorbringung) in konkreten Akten des Designs perspektiviert. Aber auch hier wird die Welt der Wahrnehmung Gegenstand einer Art eidetischer Wissenschaft, die dann Designtheorie heißt: „Der Raum, die Zeit, die Farben, die Töne etc. können in ihren Wesen studiert werden.“⁵⁷ Ein Stuhl wird zum Stuhl innerhalb des Raums, in dem er steht; er rekurriert auf die Zeit, in der er gebraucht wird (auf eine jeweilige Gegenwart); er trägt Farben, die (siehe oben) einen Verweischarakter haben können oder allein den Werkstoff betreffen, aus dem er besteht (z.B. Holz); unabdingbar ist zudem eine Kultur, die ebenso konkrete Kulturtechniken umfasst (hier: des Sitzens), was eigene Erkenntnisse betrifft und einer eigenen Erkenntnistheorie bedarf:

Anstatt unser kognitives Leben zu leben, wie wir dies in der naiven Einstellung tun, gilt es, sich auf das Erleben wie auf einen Gegenstand zu richten und sich zu fragen: Was ist der wahre Sinn des so erlebten Lebens? Was sind die Intentionen, welche bei dieser oder jener Erfahrung mitspielen? Was ist ihre Struktur? Wie sind sie verbunden? Kurz: Es gilt, sich der wahren Intention des Erlebens bewusst zu werden.⁵⁸

52 Siehe dazu auch June H. Park: »Wie beeinflusst die Semiotik die Designwissenschaft und wie hat das Design die Semiotik beeinflusst?«, in: Romero-Tejedor/Jonas (Hg.): *Positionen zur Designwissenschaft*, a.a.O., S. 182-185. Vgl. ferner auch Claus Dreyer: »Semiotik und Ästhetik in der Architekturtheorie der sechziger Jahre«, in: Daniel Gethmann, Susanne Hauser (Hg.): *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*, Bielefeld 2009, S. 179-201.

53 Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O., S. 130.

54 Ebd., S. 131.

55 Husserl: »Ideen«, a.a.O., S. 3, zit. nach Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O., S. 174.

56 Ebd., S. 175.

57 Ebd., S. 177.

58 Ebd., S. 183.

Diese Fragen stellt Designtheorie an Designer:innen. Levinas als Designtheoretiker zu lesen, bedeutet entsprechend, seinen Kommentar zu Husserl als Schulung (Lektion) oder, anders formuliert, als Unterweisung (Unterricht) zu begreifen, Neufassungen kreieren zu können – wobei darunter im Allgemeinen Produkte des Designs fallen, jedoch ebenfalls die dazu essentiellen Benennungen: Begriffe. „Aus dieser Theorie“, so Levinas, wird „auch eine Neufassung der logischen Begriffe“ folgen, „die darin bestehen wird, diese Begriffe ausschließlich im intuitiven Erleben des Bewusstseins zu suchen bzw. sich all der Begriffe zu entledigen, die durch die Naivität der natürlichen Einstellung eingeführt worden sind.“⁵⁹ Auch Designtheorie löst Probleme begrifflich und leitet davon ausgehend zur Designpraxis als Entwurfspraktizierung über. Designtheorie konstituiert Gegenstände durch das reflexive Bewusstsein, auf welcher sich jene Probleme zusammenziehen. Designtheorie dient dabei, genauso wie Design, auch dazu, Zeichen zu erfinden „und nicht, wie wir es alle tun, nur [zu] konsumieren.“⁶⁰ Diese Aussage stammt von Roland Barthes, die Philippe P. Haensler in seinem Nachwort zur deutschsprachigen Ausgabe von *Husserls Theorie der Anschauung* zitiert. Das bedeutet, weiter mit Barthes gesagt, „paradoxiertweise in den Bereich jenes *Nachhinein* des Sinns einzutreten“, ⁶¹ kurz: ‚eine Schreibweise zu praktizieren‘. Designtheorie als Praktizierung von Schreibweisen zu erachten, ist eine Haltung, die ganz in der Tradition von Levinas steht. Designtheorie wird damit selbst zur FormuliererIn, zur ErfinderIn von Schreibweisen – zur TextoperateurIn im Sinne von Barthes, um

damit einen alten Plan wieder auf[zu]greifen, dessen theoretische Absicht an diesen konkreten Einzeluntersuchungen ablesbar sein wird: Wie weit kommt man mit einem Text, wenn man nur von seiner Schreibweise spricht? Wie kann man das historische, psychologische, ästhetische *signifié* des Textes so ausklammern, daß man seine materiale Entfaltung aufdecken kann? Liegt die soziale Intervention eines Textes nicht in der Erregung seiner Schreibweise eher als im Engagement seines Inhalts?⁶²

Das ist das Programm einer Designtheorie, die Schreibweise sein will, um die Sinnlichkeit(en) des Designs zu befragen. Dahinter steht eine Grundüberzeugung: Sinnliche Daten werden, mit Levinas gesprochen, von Intentionen beseelt; Intentionen schließen sich zusammen, um einen Gegenstand zu konstituieren, um zu erkennen, „wodurch sich die Akte

59 Ebd., S. 184.

60 Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*, Frankfurt a.M. 1986, Klappentext, zit. nach: Philippe P. Haensler: »Husserls Sadismus. Nachwort«, in: Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O. S. 233–240, hier S. 233.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 234.

auszeichnen und wie sie verbunden sind, wenn der durch sie konstituierte Gegenstand sich als existierend gibt, wenn der Anspruch des Bewusstseins, seinen Gegenstand zu erreichen, sich begründet sieht“ – „und umgekehrt“, um zu erkennen, „welches die Akte sind, die einen Gegenstand als bloßen Schein geben.“⁶³ Dazu sollte übrigens noch immer beachtet werden, was in Vilém Flussers einzigartiger Rhetorik wie folgt klingt:

Das Wort ‚Schein‘ hat dieselbe Wurzel wie das Wort ‚schön‘ und wird in der Zukunft ausschlaggebend werden. Wenn der kindliche Wunsch nach ‚objektiver Erkenntnis‘ aufgegeben sein wird, dann wird die Erkenntnis nach ästhetischen Kriterien beurteilt werden. [...] Das wirklich Neue aber ist, daß wir von jetzt an die Schönheit als das einzig annehmbare Wahrheitskriterium begreifen müssen [...].⁶⁴

Designtheorie wird, derartig mit Levinas verstanden, zum Studium in der Reflexion: zur speziellen Phänomenologie als „Selbstbesinnung“.⁶⁵ Sie hat in dieser Lesart die übergeordnete Zielsetzung, die Welt der gestalteten Gegenstände zu „erhellen“, „dadurch, dass sie auf die Quelle der Gegenstände im Erleben zurückgeht, dass sie deren Konstitution im Bewusstsein studiert“ und im Zuge dessen „uns unser wahrhaft konkretes Erleben“ – wie in der Konfrontation mit ihrem Design – „enthüllt“.⁶⁶

IV.

Im Hinblick auf Emmanuel Levinas' spekulative Rolle als Designtheoretiker, welche hier dicht zu lesen versucht wurde, fällt insgesamt die weitgehende wie weitgreifende Hervorhebung einer zutiefst philosophischen Aufgabe auf, die im Plädoyer eines zukünftigen Auftrags gipfelt. Die so als Designtheorie-Lehre vorgezeichnete Bahn weiter zu verfolgen und sich von ihr weiter inspirieren zu lassen, wird durch die Offenbarung untermauert, „die Phänomene“, zu der in der vorliegenden Deutung auch jene des Designs zu zählen sind, „in all ihren Windungen zu erfassen“⁶⁷ – qua Intellekt als Vermögen der Erkenntnis. Designwissenschaft wäre dann als eine Wissenschaft aufzufassen, deren (Weiter-)Entwicklung die Leistung sowohl von Designtheoretiker:innen wie von Designer:innen darstellt, „von denen jede jeweils das Werk der anderen fortführt“, nicht ohne einzugestehen, dass eine solche Wissenschaft „für eine bestimmte Epoche

63 Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O., S. 187.

64 Vilém Flusser: »Digitaler Schein« [1991], in: Andreas Ziemann (Hg.): *Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader*, Wiesbaden 2019, S. 71–75, hier S. 74.

65 Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O., S. 191.

66 Ebd., S. 196, 218.

67 Ebd., S. 223.

Gültigkeit hat“ und „in einer anderen ohne Sinn sein mag.“⁶⁸ Die maßgebliche Formel lautet denn auch: ‚Designwissenschaft = Designtheorie + Design.‘ Inkludiert ist dabei, das sei erneut bekräftigt, die „Historizität“ des Designs ebenso wie die „Vorrangstellung des Theoretischen“, was den Status als Wissenschaft erst begründet.⁶⁹ Das „Primat des Theoretischen“ (und des Historischen) für eine Wissenschaft des Designs *mit Husserl und Levinas* phänomenologisch zu orientieren, hätte folglich nachhaltig ihren Ort ein ums andere Mal „im konkreten Erleben zu suchen“; so „haben das praktische und das ästhetische Leben ebenfalls intentionalen Charakter und die durch sie konstituierten Gegenstände“ sind gleichermaßen zur Sphäre der Auseinandersetzung zu zählen.⁷⁰

Abschließend werde ich ansatzweise noch auf einen Punkt eingehen, welcher sich anhand einer Designtheorie *im Anschluss* an Levinas produktiv erforschen lässt, nämlich auf die in Designkreisen kontinuierlich diskutierte, am Anfang bereits angerissene Frage nach dem Status des in diesem Zusammenhang zum Vorschein kommenden und relevant werdenden Ästhetischen.⁷¹ Man könnte anhand des Beispiels des Stuhls sagen, dass das Ästhetische⁷² im Design eine dynamische Kategorie ist. Dabei würde man der Ästhetik eine besondere Rolle zuschreiben, denn ein ästhetisch verantwortetes und verantwortliches Design (das mithin Wahrnehmung beachtet, das schön zu sein verspricht und doch nützlich handelt/handhabbar ist), garantiert eine kunst-nahe Qualität, nämlich die Qualität einer geordneten und ordnenden Darstellungsinanz. Im Fall des Stuhls hat man es mit einem solchen Fall zu tun. Es ist auf den ersten Blick nicht entscheidend, ob (und wenn ja: wie sehr) ein Stuhl schön ist; wichtig ist, darauf sitzen zu können. Aber tritt zur Qualität, ‚sitz-fähig‘ zu sein, die Qualität, ebenfalls schön zu sein, so ist sein Nutzen vervielfacht, ohne dass dies notwendig wäre. Gleichwohl dominiert am Stuhl sein Nützlich; es handelt sich quasi um einen nützlichen Gegenstand, der schön im Erleben wird mit dem Ziel, die Autorität seiner Form gleichwohl nie anzutasten. Dem Sinn des Stuhls liegt dann das Prinzip der Varianz zugrunde, auch schön sein zu können, womit aber ebenfalls das Ziel verfolgt wird, den Stuhl an eine Vielfalt an Gebrauchssituationen eines ‚(Ziel-)Publikums‘ anzupassen. Ob daran ein Grad an Schönheit Anteil hat, ist offen; dem Design des Stuhls wohnt vielmehr ein Grad an Freiheit inne, der zugleich den interpretativen Freiraum einer Art Stuhl-Theorie (einschließlich seiner designgeschichtlichen

68 Ebd., S. 224.

69 Ebd., S. 225f.

70 Ebd., S. 227.

71 Siehe dazu auch Catrin Misselhorn: »Die symbolische Dimension der ästhetischen Erfahrung von Kunst und Design«, in: Julian Nida-Rümelin, Jakob Steinbrenner (Hg.): *Kunst und Philosophie*, Ostfildern 2010, Bd. 1, S. 75–96.

72 Siehe auch Melanie Kurz: *Handwerk oder Design. Zur Ästhetik des Handgemachten*, Paderborn 2015.

Meilensteine) bedeutet. Noch einmal mehr mit Levinas gesagt: Die „Freiheit der Theorie“⁷³ impliziert im besten Fall einen Anreiz der Praxis.

Es liegt auf der Hand, dass es produktiv sein kann, dem Vorhaben nachzugehen, die Dynamik des Designs in ähnlicher Weise ostinat und mit jedem einzelnen Designgegenstand theoretisch *und* ästhetisch angesichts der Praxis zu beschreiben wie zu reflektieren, vornehmlich in Bezug auf die Frage nach der eigentlichen originären und originellen Designleistung.⁷⁴ Damit hängen auch solche Überlegungen zusammen, welche die Rolle der jeweiligen Designer:in in solchen Kontexten ins Auge fassen. In Anlehnung an die seit Beginn der 1970er Jahre erscheinenden Studien von Bernhard E. Bürdek wäre, was hier nur anzudeuten respektive anzuregen ist, näher zu beleuchten, wie die Designtheorie als solche in Bezug auf die Dynamik der Geschichte des Designs zur Zielform eines ästhetischen Werks zu positionieren ist.⁷⁵ Die von Bürdek festgestellten Merkmale (und Methodiken/Methodologien) etwa des Produkt- bzw. Industrie-Designs, wären dann mit genuin philosophischen Theorie-Segmenten, wie sie bei Levinas ansatzweise beobachtet werden können, zu konfrontieren und fürderhin zu entfalten. Hinzu genommen werden könnte die kritisch-theoretische Auseinandersetzung mit bekannten Gestaltgesetzen, Gestaltkriterien und Objektanalysen, wie sie ebenfalls seit ungefähr Anfang der 1970er Jahre (nicht zuletzt im Kontext des so genannten Offenbacher Ansatzes und der Theorie der Produktsprache)⁷⁶ präsent ist. Gefasst worden sind diese Gliederungen des Designs nicht zuletzt auch als formalästhetische Funktionen aus wiederum Komplexität und Ordnung bei einer „Polarität aus Spannungserzeugung und Spannungsreduktion im Zusammenhang mit den anderen sinnlichen Funktionen, der Anzeichen- und der Symbolfunktion innerhalb der Mensch-Objekt-Beziehung“⁷⁷ Design hat, praxistheoretisch in dieser Fluchtlinie weniger mit Formgebung oder Produktplanung zu tun als vielmehr, wie es Klaus Krippendorff Ende der 1980er Jahre formuliert hat, mit Sinngebung, Verständlichmachung „oder Kommunikation“ im Sinne einer neuen ‚Ästhetik der Kommunikation‘:

73 Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O., S. 227.

74 Siehe auch Michael Heinrich: *Metadisziplinäre Ästhetik. Eine Designtheorie visueller Deutung und Zeitwahrnehmung*, Bielefeld 2019.

75 Vgl. etwa Bernhard E. Bürdek: *Design-Theorie. Methodische und systematische Verfahren im Industrial Design*, Ulm 1971; ders.: *Einführung in die Design-Methodologie*, Hamburg 1975; ders.: *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*, Köln 1991. Siehe zudem auch Melanie Kurz, Thilo Schwer: *Geschichte des Designs*, München 2022.

76 Siehe dazu etwa Thilo Schwer, Kai Vöckler (Hg.): *Der Offenbacher Ansatz. Zur Theorie der Produktsprache*, Bielefeld 2021; Dagmar Steffen: *Design als Produktsprache. Der ‚Offenbacher Ansatz‘ in Theorie und Praxis*, Frankfurt a.M. 2000; Thilo Schwer: *Produktsprachen. Design zwischen Unikat und Industrieprodukt*, Bielefeld 2014.

77 Lore Kramer: »Formalästhetische Funktionen« [1978], in: Schwer/Vöckler (Hg.): *Der Offenbacher Ansatz*, a.a.O., S. 85–87, hier S. 85.

Würde man Design als Formgebung verstehen, so implizierte man die Existenz von etwas Ungeformtem, dem der Designer etwas geben müsste, das es ohne ihn nicht hätte, nämlich seine Form, wobei es offen bliebe, woher diese Form kommt und für wen etwas als geformt oder ungeformt erscheinen mag. Ein solches Verständnis lässt also keinen subjektiven Sinnbezug zu. [...] Würde man Design mit Produkt- oder Marktplanung identifizieren, so hätte man sich bereits dem Zweckdenken technisch-funktionaler Rationalität verschrieben, die – eingebaut in die gegenwärtige Konsumgesellschaft – eben jene Gegenstände zum Endprodukt macht, die zwar kurzfristig gesellschaftlichen Interessen nützen, aber langfristig der Menschheit schaden, sie ihrer Menschlichkeit berauben. Dagegen ist es ganz offensichtlich und sollte jeder Neuorientierung des Designs als Ausgangspunkt dienen, dass wir uns mit Dingen umgeben, mit denen wir uns wohlfühlen, die wir zu verstehen in der Lage sind, auf die wir uns beziehen können, in denen sich unsere Menschlichkeit symbolisch spiegelt.⁷⁸

Dies alles könnte nun als Basis dienen für eine erneute nähere Diskussion über die dann tatsächlich auch theoretisch transzendierende (ernsthaft inter- und transdisziplinäre) (Kommunikations-)Ästhetik des Designs, welche die Phasen der Stabilisierung einer designwissenschaftlichen Disziplin markiert, um einen deutlichen Punkt „auch im Kanon der Geisteswissenschaften im frühen 21. Jahrhundert“⁷⁹ zu setzen. Eine ausführliche Analyse des seither greifbaren (allerdings durchaus noch marginalen) Designtheoriekorpus ermöglicht dabei auch einen kritischen Zugang zu etablierten designpraktischen Ansätzen. Designwissenschaft ist, so das Fazit des hier Überlegten, überhaupt neu zu schreiben – gleichsam mit Levinas im Nacken und der Liebe zur Theorie im Herzen: „Einzig, die Möglichkeit, diese Schwierigkeit oder Fluktuation im Denken“ von Design „zu überwinden“, ist die Herausforderung, die mit der „Bekräftigung des intentionalen Charakters des praktischen [...] Erlebens“ bereits immer schon gegeben scheint.⁸⁰ Was Designtheorie schlechthin heißt (besser: was Designtheorie gewesen ist, was sie ist und was sie sein wird), ist so dann sogar eine Art „ungeheure literarische Leistung“:⁸¹ ein kongeniales ‚Textuhrwerk‘.

78 Klaus Krippendorff: »Design muss Sinn machen. Zu einer neuen Designtheorie« [1989], in: Schwer/Vöckler (Hg.): *Der Offenbacher Ansatz*, a.a.O., S. 269–283. Siehe dazu auch ders.: *Über den Zeichen- und Symbolcharakter von Gegenständen. Versuch einer Zeichentheorie für die Programmierung von Produktformen in sozialen Kommunikationsstrukturen*, Diplomarbeit Hochschule für Gestaltung Ulm 1961.

79 Martin Gessmann: »Der Offenbacher Ansatz – und was aus der Produktsprache heute wird«, in: Schwer/Vöckler (Hg.): *Der Offenbacher Ansatz*, a.a.O., S. 402–406, hier S. 406.

80 Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, a.a.O., S. 227.

81 Haensler: »Husserls Sadismus«, a.a.O., S. 239.

QUELLENVERZEICHNIS

Arabatzis, Stavros: *Archäologie des Designs und Systematik der Designtheorien. Gebrauch des Unbrauchbaren*, Wiesbaden 2019.

Archer, Bruce: »Design as a discipline«, in: *Design Studies* 1 (1), 1979, S. 17–20.

Arnold, Florian: *Philosophie für Designer*, Stuttgart 2016.

– *Logik des Entwerfens. Eine designphilosophische Grundlegung*, München 2018.

– Daniel Martin Feige, Markus Rautzenberg (Hg.): *Philosophie des Designs*, Bielefeld 2020.

Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*, Frankfurt a.M. 1986.

Benton, Charlotte: »Design and Industry«, in: Martin Kemp (Hg.): *The Oxford History of Western Art*, Oxford 2000, S. 380–383.

Bongaerts, Gregor: »Soziale Praxis und Verhalten – Überlegungen zum Practice Turn in Social Theory«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 36 (4), 2007, S. 246–260.

Breuer, Gerda, Petra Eisele (Hg.): *Design. Texte zur Geschichte und Theorie*, Ditzungen 2018.

Bürdek, Bernhard E.: *Design-Theorie. Methodische und systematische Verfahren im Industrial Design*, Ulm 1971.

– *Einführung in die Design-Methodologie*, Hamburg 1975.

– *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*, Köln 1991.

Chalier, Catherine: »Kurze Betrachtung des Schönen«, in diesem Band, S. 71–93.

Dissel, Julia-Constance (Hg.): *Design & Philosophie. Schnittstellen und Wahlverwandtschaften*, Bielefeld 2016.

Dorschel, Andreas: *Gestaltung. Zur Ästhetik des Brauchbaren*, Heidelberg 2002.

Dreyer, Claus: »Semiotik und Ästhetik in der Architekturtheorie der sechziger Jahre«, in: Daniel Gethmann, Susanne Hauser (Hg.): *Kulturtechnik*

- Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*, Bielefeld 2009, S. 179–201.
- Drijver, Peter, Johannes Niemeijer: *RIETVELD MEUBELS om zelf te maken*, Bussum 1989.
- Drügh, Heinz: »Design und Ästhetik«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 65 (2), 2020, S. 43–60.
- Edelmann, Klaus Thomas, Gerrit Terstiege (Hg.): *Gestaltung denken. Grundlagentexte zu Design und Architektur*, Basel 2010.
- Erlhoff, Michael: *Theorie des Designs*, München 2013.
- Feige, Daniel Martin: *Design. Eine philosophische Analyse*, Berlin 2018.
- Flusser, Vilém: »Digitaler Schein« [1991], in: Andreas Ziemann (Hg.): *Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader*, Wiesbaden 2019, S. 71–75.
- Geiger, Annette: *Andersmöglichsein. Zur Ästhetik des Designs*, Bielefeld 2018.
- Gessmann, Martin: »Der Offenbacher Ansatz – und was aus der Produktsprache heute wird«, in: Thilo Schwer, Kai Vöckler (Hg.): *Der Offenbacher Ansatz. Zur Theorie der Produktsprache*, Bielefeld 2021, S. 402–406.
- Hahn, Hans Peter, Manfred K.H. Eggert, Stefanie Samida (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart, Weimar 2014.
- Haensler, Philippe P.: »Husserls Sadismus. Nachwort«, in: Emmanuel Levinas: *Husserls Theorie der Anschauung*, übers. v. Philippe P. Haensler u. Sebastien Fanzun, Wien, Berlin 2019, S. 233–240.
- Hamilton, Anne (Hg.): *Theorien der Gestaltung. Grundlagentexte zum Design*, Frankfurt a.M. 1999.
- Heinrich, Michael: *Metadisziplinäre Ästhetik. Eine Designtheorie visueller Deutung und Zeitwahrnehmung*, Bielefeld 2019.
- Heskett, John: *Industrial Design*, Oxford 1980.

Husserl, Edmund: »Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie«, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 1 (1), 1913, S. 1–323.

Kramer, Lore: »Formalästhetische Funktionen« [1978], in: Thilo Schwer, Kai Vöckler (Hg.): *Der Offenbacher Ansatz. Zur Theorie der Produktsprache*, Bielefeld 2021, S. 85–87.

Krippendorff, Klaus: *Über den Zeichen- und Symbolcharakter von Gegenständen. Versuch einer Zeichentheorie für die Programmierung von Produktformen in sozialen Kommunikationsstrukturen*, Diplomarbeit Hochschule für Gestaltung Ulm 1961.

- »Wenn ich einen Stuhl sehe – sehe ich dann wirklich nur ein Zeichen?«, in: *formdiskurs* 2, 1998, S. 98–107.
- »Design muss Sinn machen. Zu einer neuen Designtheorie« [1989], in: Thilo Schwer, Kai Vöckler (Hg.): *Der Offenbacher Ansatz. Zur Theorie der Produktsprache*, Bielefeld 2021, S. 269–283.

Kurz, Melanie: *Handwerk oder Design. Zur Ästhetik des Handgemachten*, Paderborn 2015.

Levinas, Emmanuel: *Husserls Theorie der Anschauung*, übers. v. Philippe P. Haensler, Sebastien Fanzun, Wien, Berlin 2019.

Mareis, Claudia: *Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissenskulturen seit 1969*, Bielefeld 2011.

- *Theorien des Designs zur Einführung*, Hamburg 2014.
- »Vom ‚richtigen‘ Gebrauch des Materials. Materialästhetische Designtheorien um 1900«, in: Christiane Heibach, Carsten Rhode (Hg.): *Ästhetik der Materialität*, Paderborn 2015, S. 245–264.

Maser, Siegfried: »Theorie ohne Praxis ist leer, Praxis ohne Theorie ist blind!« Grundsätzliches über die Notwendigkeit einer Design-Theorie«, in: *form. Zeitschrift für Gestaltung* 73, 1976. S. 40–42.

Meier, Cordula: »Design Theorie. Grundlagen einer Disziplin«, in: dies. (Hg.): *Design Theorie. Beiträge zu einer Disziplin*, Frankfurt a.M. 2003, S. 16–37.

Milev, Yana: »Der erweiterte Designbegriff in einer kulturwissenschaftlichen Verortung«, in: dies. (Hg.): *Design Kulturen. Der erweiterte Designbegriff im Entwurfsfeld der Kulturwissenschaft*, München 2013, S. 11–31.

- Misselhorn, Catrin: »Die symbolische Dimension der ästhetischen Erfahrung von Kunst und Design«, in: Julian Nida-Rümelin, Jakob Steinbrenner (Hg.): *Kunst und Philosophie*, Ostfildern 2010, Bd. 1, S. 75–96.
- Park, June H.: »Wie beeinflusst die Semiotik die Designwissenschaft und wie hat das Design die Semiotik beeinflusst?«, in: Felicidad Romero-Tejedor, Wolfgang Jonas (Hg.): *Positionen zur Designwissenschaft*, Kassel 2010, S. 182–185.
- Reckwitz, Andreas: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (4), 2003, S. 282–301.
- Romero-Tejedor, Felicidad, Wolfgang Jonas (Hg.): *Positionen zur Designwissenschaft*, Kassel 2010.
- Ruf, Oliver: »Diesseits des Ästhetischen. Designtheorie als Designwissenschaft«, in: *Öffnungszeiten. Papiere zur Designwissenschaft* 29, 2015, S. 18–28.
- *Storytelling für Designer*, Stuttgart 2019.
 - Stefan Neuhaus (Hg.): *Designästhetik. Theorie und soziale Praxis*, Bielefeld 2020.
 - »Archäologie des Designs. Zur Philosophie einer Genealogie der Gestaltung«, in: Florian Arnold, Daniel Martin Feige, Markus Rautzenberg (Hg.): *Philosophie des Designs*, Bielefeld 2020, S. 53–71.
 - »What is Design Theory?«, in: Krešimir Purgar (Hg.): *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Cham 2021, S. 779–798.
 - *Designarchäologie. Zur Theorie der Gestaltung*, Bielefeld (i.E.).
- Schäfer, Hilmar (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016.
- Schatzki, Theodore R., Karin Knorr Cetina, Eike von Savigny (Hg.): *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London 2000.
- Schneider, Beat: *Design. Eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext*. Basel/Boston/Berlin 2009.
- Schulz-Schaeffer, Ingo: »Praxis, handlungstheoretisch betrachtet«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 39 (4), 2019, S. 319–336.

Schweppenhäuser, Gerhard: *Designtheorie*, Wiesbaden 2016.

– *Design, Philosophie und Medien. Perspektiven einer kritischen Entwurfs- und Gestaltungstheorie*, Wiesbaden 2018.

Schwer, Thilo: *Produktsprachen. Design zwischen Unikat und Industrieprodukt*, Bielefeld 2014.

– *Geschichte des Designs*, München 2022.

Vöckler, Kai (Hg.): *Der Offenbacher Ansatz. Zur Theorie der Produktsprache*, Bielefeld 2021.

Steffen, Dagmar: *Design als Produktsprache. Der ‚Offenbacher Ansatz‘ in Theorie und Praxis*, Frankfurt a.M. 2000.

Wagner, Frank: *The Value of Design. Wirkung und Wert von Design im 21. Jahrhundert. Ein Plädoyer für ein neues Designverständnis*, Mainz 2015.

Zitzlsperger, Philipp: *Das Design-Dilemma zwischen Kunst und Problemlösung*, Berlin 2021.

Nachweis für die Veröffentlichung der Originaltexte

Armengaud, Françoise: »Sacha Sosno et l'oblitération: un art du refus?«, in: *Le Refus, esthétique, littérature, société, musique*, Cycnos 28, sous la direction de Christian Gutleben et Michel Remy, pp. 17-25, © Editions l'Harmattan, 2012.

Baronian, Marie-Aude: »La nuque et le choc. Une lecture levinassienne«, *Mémoires en Jeu / Memory at Stake* 2, Décembre 2016, pp. 73-78.

Chalier, Cathérine: »Préface. Breve estime du beau«, in: David Gritz: *Levinas face au beau*, Paris, Tel-Aviv: Éditions de l'éclat 2004, pp. 9-46, © Éditions de l'éclat.

Cohen, Richard A.: »Levinas on Art and Aestheticism: Getting ‚Reality and Its Shadow‘ Right«, *Levinas Studies* 11, 2016, pp. 149-194.

Kenaar, Hagi: »Facing Images after Levinas«, in: *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities* 16 (1), 2011, pp. 143-159.

Levinas, Emmanuel: »Jean Atlan et la tension de l'art«, in: Catherine Chalier, Miguel Abensour (Hg.), *Cahiers de l'Herne. Lévinas*, Paris: Éditions de l'Herne 1991, pp. 509-510. Zuerst abgedruckt in: Emmanuel Levinas: »Jean Atlan et la tension de l'art«, in: Musée des Beaux-Arts de Nantes: *Atlan, premières périodes 1940/1954*, Nantes 1986, pp. 19-21. Übersetzt und abgedruckt mit freundlicher Genehmigung von Michaël Levinas.

Nancy, Jean-Luc: »Exégèse de l'art«, in: Danielle Cohen-Levinas (Hg.): *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, Houilles: Manucius 2010, pp. 267-277.

Pinchevski, Amit: »Levinas as a Media Theorist: Toward an Ethics of Mediation«, in: *Philosophy and Rhetoric* 47 (1), 2014, pp. 48-72, © copyright 2014, Penn State University Press. Übersetzt und abgedruckt mit freundlicher Genehmigung von Penn State University Press.

Rosen, Aaron: »Emmanuel Levinas and the Hospitality of Images«, in: *Literature and Theology* 25 (4), 2011, pp. 1-15, © copyright 2011, Oxford University Press. Übersetzt und abgedruckt mit Genehmigung von OUP. Haftungsausschluss für die Übersetzung: OUP ist nicht verantwortlich oder haftet in keiner Weise für die Richtigkeit der Übersetzung. Der Lizenznehmer ist allein für die Übersetzung in dieser Publikation verantwortlich.

Autorinnen- und Autorenverzeichnis

Françoise Armengaud, Honorarprofessorin für Ästhetik und Kunstphilosophie an der Universität Paris X-Nanterre, Promotion in Philosophie. Publikationen (Auswahl): »Entretiens. Judaïsme et christianisme. Sur la philosophie juive«, in: Emmanuel Levinas: *À l'heure des nations*, 1988, S. 197-215. *Entretiens avec vingt-deux artistes* (Gespräche mit 22 Künstlern), 1988. Emmanuel Levinas: *De l'oblitération. Entretien avec Françoise Armengaud sur l'art de Sosno*, 1990. *L'art d'oblitération. Essais et entretiens sur l'œuvre de Sacha Sosno*, 2001. *Lignes de partage - Littérature / Poésie / Philosophie*, 2002. *Réflexions sur la condition faite aux animaux*, 2011. *Apprendre à lire l'éternité dans l'œil des chats, ou De l'émerveillement causé par les bêtes*, 2016.

Marie-Aude Baronian, Assistenz-Professorin für Visuelle Kultur an der Universität von Amsterdam mit den Hauptarbeitsgebieten Ethik und Ästhetik, Filmphilosophie, Medien und Gedächtnis sowie zeitgenössische französische Philosophie. Baronian ist Mitglied der Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) und regelmäßige Gastwissenschaftlerin an der University of Michigan und der Goethe-Universität Frankfurt/M. Publikationen (Auswahl): *Mémoire et image: Regards sur la catastrophe arménienne*, 2013. *Screening Memory: The Prosthetic Images of Atom Egoyan*, 2017. In Vorbereitung ist eine Monografie über Emmanuel Levinas und das Bewegtbild.

Johannes Bennke, Postdoc-Fellow der Minerva Stiftung der Max-Planck-Gesellschaft am Dept. of Communication and Journalism an der Hebräischen Universität Jerusalem. Promotion an der Bauhaus-Universität Weimar mit *Obliteration. Für eine partikulare Medienphilosophie nach Emmanuel Levinas*, 2023. Hauptarbeitsgebiete sind die Bild- und Medienphilosophie, Ethik und Epistemologien des Ästhetischen sowie Medien der Verifikation, Erinnerungskultur und Wissensformen des Vertrauens in digitalen Gemeinschaften. Publikationen (Auswahl): *Das Mitsein der Medien. Prekäre Koexistenzen von Menschen, Maschinen und Algorithmen*, zus. mit J. Seifert, M. Siegler, C. Terberl, 2018. „Vorwort“ zu Emmanuel Levinas, *Die Obliteration*, eng./deu. 2019. Mitherausgeber des *Internationalen Jahrbuchs für Medienphilosophie. Mediality/Theology/Religion*, zus. mit V. Brower, 2021. *Building Images. The Reconstruction of the Neues Museum*, eng./deu. 2021. Gastherausgeberschaft der Special Issue zu „Media of Verification“, *communication+1* Vol. 10 (2023).

Catherine Chalié, emeritierte Professorin für Philosophie an der Universität Paris Ouest Nanterre. Hauptarbeitsgebiete: Philosophie und

Judentum sowie die Grundlagen westlicher Kultur. Publikationen (Auswahl): *Judaïsme et altérité*, 1982. *Figures du féminin (Lecture d'Emmanuel Lévinas)*, 1982. *Les Matriarches: Sarah, Rébecca, Rachel et Léa*, 1985. *La persévérance du mal*, 1987. *L'alliance avec la nature*, 1989. *Lévinas, l'utopie de l'humain*, 1993. *Sagesse des sens*, 1995. *L'inspiration du philosophe*, 1996. *Pour une morale au-delà du savoir: Kant et Lévinas*, 1998. *Trace de l'infini: Emmanuel Lévinas et la source hébraïque*, 2002. *Traité des larmes: fragilité de Dieu, fragilité de l'âme*, 2003. Ihr jüngstes Buch: *Reading the Torah: Beyond the Fundamentalist and Scientific Approaches*, 2023 wurde mit dem French Voices Award 2016 ausgezeichnet.

Richard A. Cohen, Professor am Departement of Jewish Thought der Universität Buffalo sowie Herausgeber und Übersetzer zahlreicher Schriften von Levinas ins Englische. Hauptarbeitsgebiete: Zeitgenössische kontinentale Philosophie und das jüdische Denken, in jüngster Zeit mit einem Schwerpunkt in der politischen Philosophie. Er ist zudem Leiter des jährlichen Levinas Philosophy Summer Seminar, das 2017 und 2020 von der NEH gefördert wurde. Publikationen (Auswahl): (Hg.) *Face to Face with Levinas*, 1986. *Ethics, Exegesis and Philosophy*, 2001. (Hg.) *Ricœur as Another: The Ethics of Subjectivity*, 2001. *Levinasian Meditations: Ethics, Philosophy, and Religion*, 2010. *Out of Control: Confrontations Between Spinoza and Levinas*, 2016.

Hagi Kenaan, Professor für Philosophie am Fachbereich Philosophie der Universität Tel Aviv und Chefredakteur von Iyyun: The Jerusalem Journal of Philosophy. Hauptarbeitsgebiete: Phänomenologie und Postphänomenologie, Existenzphilosophie, Hermeneutik und Dekonstruktion unter besonderer Berücksichtigung von Ästhetik und Kunstphilosophie. Publikationen (Auswahl): *The Present Personal: Philosophy and the Hidden Face of Language*, 2005. *The Ethics of Visuality: Levinas and the Contemporary Gaze*, 2013. Mitherausgeber von *Philosophy's Moods: The Affective Grounds of Thinking*, 2011. Zusammen mit Y. Senderowicz: *Time: Nine Philosophical Dialogues*, 2022.

Burkhard Liebsch, Professor für Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum. Hauptarbeitsgebiete: Praktische Philosophie und Sozialphilosophie, das Politische in kulturwissenschaftlicher Perspektive unter besonderer Berücksichtigung von Gewalt- und Sensibilitätsforschung. Publikationen (Auswahl): *In der Zwischenzeit. Spielräume menschlicher Generativität*, 2016. *Zeit-Gewalt und Gewalt-Zeit*, 2017. *Einander ausgesetzt. Der Andere und das Soziale*. 2 Bde., 2018. *Europäische Ungastlichkeit und ›identitäre‹ Vorstellungen. Fremdheit, Flucht und Heimatlosigkeit als Herausforderungen des Politischen*, 2019. Mitherausgeber von: *Perspektiven europäischer Gastlichkeit. Geschichte, Kulturelle Praktiken, Kritik*,

2016. *Der Andere in der Geschichte. Sozialphilosophie im Zeichen des Krieges. Ein kooperativer Kommentar zu Emmanuel Levinas' Totalität und Unendlichkeit*, 2. Aufl. 2017. *Sensibilität der Gegenwart. Wahrnehmung, Ethik und politische Sensibilisierung im Kontext westlicher Gewaltgeschichte*, 2018.

Michael Mayer, Außerplanmäßiger Professor emeritus für Medienwissenschaft an der Universität Potsdam. Arbeitsschwerpunkte: Medienphilosophie, Kunstphilosophie, Medienethik sowie medienepistemologische Fragen nach der Darstellung propositionalen Wissens. Publikationen (Auswahl): Mitherausgeber: *Lévinas – zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie*, 1990. *Humanismus im Widerstreit. Versuch über Passibilität*, 2012. *Tarkowskijs Gehirn. Über das Kino als Ort der Konversion*, 2012. *Zone. Medienphilosophische Erkundungen*, 2018. *Melancholie und Medium. Das Schwache Subjekt, die Toten, die ununterbrochene Trauerarbeit*, 2019. In Vorbereitung: *Kapital als Medium*.

Dieter Mersch, Emeritierter Professor für Ästhetik und Theorie an der Zürcher Hochschule der Künste und bis 2021 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik. Hauptarbeitsgebiete: Philosophien des 20. und 21. Jahrhunderts, Philosophische Ästhetik, Medienphilosophie, Bildtheorie. Publikationen (Auswahl): *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, 2002. *Ereignis und Aura*, 2002. *Medientheorien zur Einführung*, 2006. *Posthermeneutik*, 2010. *Epistemologien des Ästhetischen*, 2015. „Von der Destruktion der Ontologie zur Grundlegung einer Sozialphilosophie des ‚anderen‘ Menschen“, in: Burkhard Liebsch (Hg): *Der Andere in der Geschichte. Sozialphilosophie im Zeichen des Krieges. Ein kooperativer Kommentar zu Emmanuel Levinas' Totalität und Unendlichkeit*, 2. Aufl. 2017, S. 345-374. Nachwort zu Emmanuel Levinas, *Die Obliteration*, eng./deu. 2019. *Humanismus und Antihumanismus. Kritische Studien zur Gegenwartphilosophie*, 2023.

Jean-Luc Nancy (gest. 2021), war Professor für Philosophie an der Université Marc Bloch, Strasbourg. Hauptarbeitsgebiete: Phänomenologie und Dekonstruktion mit zahlreichen Schriften zum Körper, der Berührung, dem Bild, der Gemeinschaft, der Religion und Ästhetik. Publikationen (Auswahl): *Die undarstellbare Gemeinschaft*, 1988. *Das Gewicht eines Denkens*, 1995. *Die Musen*, 1999. *Corpus*, 2003. *Singular plural sein*, 2004. *Am Grund der Bilder*, 2006. *Dekonstruktion des Christentums*, 2008. *Der Sinn der Welt*, 2014. *Hegel*, 2011. *Der kategorische Imperativ*, 2014. *Der ausgeschlossene Jude in uns*, 2018.

Amit Pinchevski, Professor und Leiter des Fachbereichs für Kommunikation und Journalismus an der Hebräischen Universität Jerusalem; ehemaliger

Vorsitzender der Abteilung Philosophie, Theorie und Kritik der International Communication Association (ICA). Hauptarbeitsgebiete: Kommunikationstheorie und -philosophie, Medientheorie unter besonderer Berücksichtigung der ethischen Aspekte und Grenzen der Kommunikation sowie Erinnerung, Trauma und Pathologien der Kommunikation. Publikationen (Auswahl): *By Way of Interruption: Levinas and the Ethics of Communication*, 2005. *Transmitted Wounds: Media and the Mediation of Trauma*, 2019. *Echo*, 2022. Mitherausgeber von *Media Witnessing: Testimony in the Age of Mass Communication*, 2009 sowie *Ethics of Media*, 2013.

Aaron Rosen, Promotion an der University of Cambridge, Schriftsteller, Kurator und geschäftsführender Direktor The Clemente Course in the Humanities. Er hat zahlreiche Ausstellungen kuratiert und ist Gründungsdirektor der gemeinnützigen Parsonage Gallery in Maine, sowie Gastprofessor am King's College London. Er war Direktor des Henry Luce III Center for the Arts and Religion in Washington, DC, und Fellow an den Universitäten Yale, Oxford und Columbia. Hauptarbeitsgebiete: Philosophie, Religion und Ästhetik sowie interreligiöser Dialog. Publikationen (Auswahl): *Imagining Jewish Art*, 2009; *Art & Religion in the 21st Century*, 2015; das Kinderbuch *A Journey through Art*, 2018 (übersetzt in sieben Sprachen); *Brushes With Faith*, 2019; *What Would Jesus See?*, 2023. Mitherausgeber von *Religion and Sight* 2020. Derzeit arbeitet er an den Monographien *The Jew in the Parsonage* und *The Hospitality of Images: Modern Art & Interfaith Dialogue*.

Oliver Ruf, Forschungsprofessor für Ästhetik der Kommunikation an der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg, Principal Investigator des Rhine-Ruhr-Center for Science Communication Research und Co-Direktor des Instituts für Medienentwicklung und Medienanalyse. Hauptarbeitsgebiete: Medientheorie, Ästhetik, Designforschung. Publikationen (Auswahl): Mitherausgeber von *Kleine Medien. Kulturtheoretische Lektüren*, 2019. Mitherausgeber von *Designästhetik. Theorie und soziale Praxis*, 2020. *Medienkulturwissenschaft. Eine Einführung*, 2022, Mitherausgeber von *Technik-Ästhetik. Zur Theorie techno-ästhetischer Realität*, 2022. Mitherausgeber von *Buch-Aisthesis. Philologie und Gestaltungsdiskurs*, 2022.

Raphael Zagury-Orly, Professor für Philosophie an der Bezalel Academy of Fine Arts and Design zwischen 2003 und 2014 und Leiter von deren MFA-Programm. Zur Zeit Dozent für Philosophie am Institut Catholique de Paris und seit 2019 Directeur de Programme am Collège International de Philosophie. Zusammen mit Charlotte Casiraghi, Joseph Cohen und Robert Maggiori gründete er die Rencontres Philosophiques de Monaco, ist zusammen mit Joseph Cohen Begründer und Koordinator des Colloque

des *Intellectuels Juifs de Langue Française* und seit 2015 Kurator für die „Nacht der Philosophie“ in Tel Aviv. Hauptarbeitsgebiete sind der Deutsche Idealismus, die zeitgenössische europäische Philosophie unter Einschluss der Phänomenologie, Hermeneutik und Dekonstruktion.

Danksagung

Wir danken den Autorinnen und Autoren für ihre Originalbeiträge und für jene Texte, die hier erstmals in deutscher Sprache erscheinen. Michaël Levinas sei gedankt für die Erlaubnis zur Übersetzung des Textes von Emmanuel Levinas. Dank gebührt auch den Verlagen für die Erlaubnis zur Übersetzung und dem Wiederabdruck. Lorenz Engell sei gedankt für die großzügige Beteiligung an der Finanzierung des Sammelbandes durch die Mittel des IKKMs. Ein besonderer Dank gilt Mascha Sosno, deren unermüdliche Arbeit am Nachlass von Sacha Sosno es ermöglicht hat, Bilder seines Werken hier abzdrukken. Für die vielen Gespräche zu Levinas, die Übersetzung des Textes von Jean-Luc Nancy, sowie für Rat an einigen Stellen der Übersetzungen aus dem Französischen sei Jonas Hock gedankt. Reinhard Schmidt danken wir für seine außerordentlich präzise und zuverlässige Arbeit am Layout. Als Herausgeber möchten wir uns besonders beim transcript Verlag, insbesondere bei Gero Wierichs bedanken, für die umsichtige und geduldige Begleitung des Sammelbandes.

Index

- Alterität 9, 12, 13, 16, 28, 31, 37, 43, 44, 74, 75, 125, 133, 141, 145, 148, 149, 154, 159, 167, 168, 170, 174, 176, 203, 210, 213–216, 218, 224, 273, 274, 286, 287, 291, 293, 297, 333–335, 339, 347, 348, 353, 360, 361, 362, 364, 365, 368, 369.
- Andere, der 11–13, 24, 50, 126, 138, 147, 151, 171, 184, 193, 207–209, 213, 214, 226, 257, 282, 297, 298, 309, 327, 334, 344, 346, 360, 365, 367.
- Antlitz 13, 15, 16, 24–27, 37, 38, 46, 62, 77, 115, 148–150, 152, 155, 157, 161, 167, 169–175, 180–191, 209–211, 215, 226, 229, 230, 281, 291, 316.
- Archiv 303, 321, 325, 339, 350, 351, 357.
- Ästhetik 9, 10, 15–17, 19, 24–26, 30, 31, 33, 36, 37, 40, 41, 44, 45, 47, 48, 88, 96, 98, 116, 121, 134, 141, 142, 143, 147, 150, 152, 154, 155, 156, 187, 193, 196, 200, 204–208, 219, 223–225, 231, 263, 270, 312, 314, 315, 318, 325, 364, 369, 371–374, 379, 382–387, 391–394, 402.
- ästhetisch 195, 214, 216, 219, 344, 353, 382, 383.
- Ästhetizismus 23, 36, 95, 97, 99, 112, 114, 117, 135, 136, 139, 141, 142, 147, 158, 315, 318, 325, 352, 376.
- Auschwitz 25, 31, 32, 48, 314, 319, 322, 328, 349, 357, 359, 361, 370.
- Auserwähltsein 88, 348.
- Autonomie 36, 40, 117, 156, 162, 233, 279, 331, 348.
- Bibel 12, 19, 49, 50, 58, 64, 77, 81, 82, 86, 89, 195, 215, 225, 301.
- Bilderverbot 23, 25, 38, 47, 78, 82, 92, 99, 102, 125, 173, 186, 201, 214, 315, 318, 325, 327, 340.
- Böse, das 79, 156, 167, 294, 314.
- Darstellbarkeit 25, 334, 349.
- Darstellung 9, 36, 43, 65, 84, 96, 102, 109, 117, 119, 123, 131, 162, 167, 183, 192, 212, 213, 266, 274, 283, 294–297, 319, 335, 340, 341, 363, 393.
- Dunkelheit 40, 62, 118, 145, 187, 212, 234.
- Dysfunktionalität 264, 342.
- Echo 284, 290, 394.
- Entzug 62, 65, 145, 150.
- Epistemologie 9, 32, 42, 47, 147, 320, 321, 324.
- Ereignis 11, 24, 50, 60, 75, 90, 102, 116, 118, 120, 123, 171, 175, 231, 234, 253, 261, 268, 281, 291, 309, 327, 336, 339, 341, 342–345, 350, 351, 364–367, 371, 393.
- Erlösung 73, 78, 80, 81, 83, 93, 259, 287, 323.
- Eros 18, 51.
- Erotik 58, 89, 344.
- Es gibt [*l'il y a*] 35, 36, 67, 74, 75, 81
- Exzess 43, 307, 332.
- Film 14, 16, 17, 27, 28, 30, 42–50, 127, 129, 265, 290, 300, 303, 320, 326, 334–336, 339, 340, 354–369.
- Gebot 23, 31, 82, 99, 125, 151, 170, 186, 214, 315, 340, 341, 348.
- Gebundenheit 36, 109, 115, 132, 133.
- Gedächtnis 62, 65, 198, 214, 303, 304, 308, 312, 313, 314, 319, 320, 322, 325, 326, 341, 351, 391.
- Geisel 17, 142, 157, 184, 336, 365.
- Gemeinschaft 151, 250, 270, 276–278, 280, 323, 343, 393.
- Gerechtigkeit 17, 31, 33, 75, 96, 113, 118, 119, 124, 125, 128–130, 136, 138, 278, 280, 283, 296–298, 310, 311, 327, 346.
- Gesang 84, 117, 152, 264, 292, 293.
- Geschichte 14, 20, 36, 41, 50, 63, 71, 77, 80, 92, 104, 117, 126, 127, 132, 134, 141, 151, 157, 186, 189, 196, 197, 206, 208, 211, 214, 222, 225–227, 229, 241, 245–247, 252, 253, 255, 256, 260, 261, 268, 269, 271, 284, 287, 289, 299, 300, 304, 320, 322–325, 335–344, 351, 362, 363, 365, 367, 369, 371, 375, 383, 385, 387, 392, 393.
- Gesicht 12, 16, 26, 28, 37, 44, 61, 66, 77, 78, 80, 86–90, 125, 148–151, 155, 161, 165–180, 190, 191, 192, 195, 196, 208–211, 213, 216, 273, 284, 291, 295, 297, 316, 336, 337, 339, 342, 345, 346, 353, 360, 362, 364, 367, 369.
- Gott 13, 50, 72, 77–79, 82, 92, 99, 126, 133, 138, 198, 229, 241, 253, 255, 256, 276, 294, 300, 303, 310, 311, 316, 322, 327, 328, 340, 347.
- Gute, das 71, 72, 90, 91, 110, 128, 206, 226, 293.
- Holocaust 12, 31, 129, 156, 339, 349, 362.
- Humanismus 11, 24, 25, 50, 63, 68, 77, 92, 168, 181, 222, 226, 231, 241, 309, 327, 331, 336, 343, 393.
- Ikonoklasmus 149, 317, 333.
- Illusion 74, 78, 80, 222, 233, 333.
- immanent 37, 146, 155, 178, 263.

- Immanenz 16, 78, 83, 124, 130, 149, 150, 158, 306, 311, 326.
 Ironie 57, 67, 102.
 Judentum 10, 16, 29, 51, 63, 113, 125, 138, 150, 158, 183, 196, 201, 317, 328, 391.
 Kapital 248, 253–255, 259, 260, 268–272, 393.
 Kapitalismus 246–248, 253, 254, 258, 259, 267, 269, 270–272.
 Karikatur 71, 124, 125, 127, 130, 211, 215, 219, 312, 339.
 Katastrophe 15, 20, 31, 35, 39–41, 72, 142, 156, 251, 254, 334–336, 339, 340, 342, 349, 350, 351, 368.
 Klang 25, 84, 120, 149, 153, 218, 220, 221, 227, 293.
 Kommunikation 28, 33, 42, 45, 134, 151, 189, 192, 274–278, 281, 285, 287, 290, 292, 293, 298, 300, 383, 393, 394.
 Kreativität 15, 40, 114, 149, 250, 270, 324.
 Kunstwerk 40, 64, 74, 79, 83–88, 115–122, 130–137, 188, 215, 220, 230, 237, 238, 346–348, 352.
 Liebkosung 77, 190, 191, 344.
 Maske 151, 312, 362.
 Materialität 28, 73, 74, 81, 86, 120, 144, 161, 265, 291, 292, 306, 307, 372, 375, 377, 378, 387, 393.
 Medialität 30, 33, 42, 257, 261.
 Medium 15, 19, 20, 21, 29, 40, 52, 97, 115, 120, 144, 248, 249, 254–265, 270, 274–276, 280, 281, 285–289, 291, 295, 312, 321, 393.
 Möglichkeit 14, 27, 28, 31, 40, 48, 90, 108, 115, 116, 152, 154, 156, 162, 165, 166, 169, 178, 197, 209, 239, 249, 278, 280, 289, 290, 296, 313, 319, 332, 333, 335, 336, 340–343, 347, 351, 356, 366, 368, 372, 378, 384, 393.
 Monotheismus 23, 82, 99, 100, 125, 186, 214, 256, 315.
 Musik 17, 26, 30, 39, 82, 84, 120, 134, 143, 154, 157, 203–227, 235, 238, 292.
 Narration 289.
 Narrativ 19, 253.
 Negative 261, 263, 267, 349, 357.
 Negativität 29, 152, 191, 263, 270, 307, 308, 323.
 Obliteration 9, 24, 25, 26, 34, 35, 41, 42, 46, 47, 51, 59–71, 88, 89, 92, 141, 143, 151, 153–158, 195, 201, 262–269, 309–323, 325, 328, 391, 393.
 oblivionis 42, 303, 305, 307, 309, 311, 313, 315, 317, 319, 321–325, 327, 329.
 Offenheit 10, 260, 281, 340.
 Ontologie 9, 24, 78, 84, 85, 92, 106, 108, 125, 144, 164, 169, 192, 205, 206, 256, 274, 275, 284, 286, 315, 348, 393.
 Paradox 41, 154, 295, 298, 306, 307, 349, 350, 369.
 Parodie 258.
 Partikularismus 29, 196, 343.
 Partikularität 29, 314, 328.
 Performativität 321, 326.
 Positivität 41, 191, 307, 308.
 Potential 27, 263.
 Präsenz 9, 42, 65, 66, 74, 77, 102, 151, 162, 166, 170, 173, 174, 175, 179, 214, 215, 218, 251, 261, 282, 285, 291, 292, 299, 307, 349, 360, 361, 365, 366, 368, 393.
 radikal 122, 165, 187, 188, 204, 206, 213, 214, 223, 276, 332, 343, 347, 353.
 Radikalität 151, 265, 333, 366.
 Radio 303.
 Raumfahrt 27.
 Reflexivität 286.
 Religion 12, 14, 21, 29, 47, 49, 50, 72, 79, 97, 100, 112, 137, 186, 193, 196–206, 227, 252, 255, 256, 258, 259, 267, 269, 270–272, 347, 391–394.
 Repräsentation 25, 42, 43, 74, 76, 101, 102, 103, 119, 121, 122, 162, 192, 193, 224, 231, 232, 275, 282, 283, 295–298, 315, 317, 331, 339, 340, 348, 349, 361–363, 365, 368, 369.
 Rhetorik 28, 103, 164, 191, 197, 273, 285, 295–297, 381.
 Rhythmus 57, 58, 75, 78, 79, 84, 89, 91, 119–121, 149, 166, 189, 194, 222, 235, 238, 239, 323, 361.
 Riss 16, 28, 35.
 Sagen und Gesagte [*le dire et le dit*] 18, 20, 42, 83–85, 87, 89, 98, 102, 192, 274, 275, 278–281, 283–286, 288, 292, 298, 311.
 Schatten 9, 10, 13, 21–23, 25, 31, 35, 36, 38, 39, 51, 64, 68, 71–82, 84, 90, 92, 95, 96, 98–100, 104–119, 122, 123, 126, 127, 129, 133, 135, 136, 138, 141–144, 149, 150, 158, 166, 186, 187, 189, 190, 194–196, 201, 211, 212, 214, 218, 220, 222, 225, 226, 229–236, 238–241, 289, 315, 317, 325, 327, 331, 333, 334.
 Scheitern 100, 256, 295–297, 349.
 Schlaflosigkeit 205, 289, 300.
 Schöne, das 35, 36, 71–73, 78–87, 90, 91, 128, 314.

- Schönheit 9, 35, 58, 66, 71–75, 78–89, 103, 109, 156, 190, 198, 210–213, 219, 226, 315, 381, 382.
- Schweigen 63, 80, 87, 145, 156, 195, 212, 216, 291, 314, 318, 337, 340, 367.
- Shoah 20, 25, 32, 35, 43, 151, 197, 303, 304, 319, 335, 336, 339, 340, 346, 349, 350, 358–361, 370.
- singen 84, 88, 129, 222, 264, 293, 323.
- singular 13, 336, 345.
- Singularität 28, 29, 149, 155, 168, 171, 172, 283, 314, 328, 337, 341, 343, 344, 351.
- Spur 14, 16, 18, 20, 51, 81, 89, 90, 102, 148, 150, 153, 158, 168, 170, 175, 179, 181, 191, 192, 196, 209, 210, 212, 213, 215, 218, 223, 226, 231, 241, 274, 283, 284, 285, 287, 290, 300, 306, 307, 326, 334, 337, 345, 364, 367.
- Stil 19, 104, 105, 192, 196.
- Stimme 25, 42, 71, 90, 147, 149, 158, 176, 216, 277, 287, 290, 291, 299, 321.
- Stottern 20, 310, 342.
- Subjekt 13, 40, 74, 75, 86, 120, 152, 184, 189, 222, 235, 239, 249, 250, 262, 270, 332, 351, 376, 378, 393.
- Subjektivität 60, 86, 88, 89, 91, 102, 146, 204, 282, 331, 347, 348, 376.
- Täuschung 186, 195, 222, 333.
- Telefon 291.
- Textur 131, 132, 166, 286, 353.
- Theodizee 247, 272.
- Theologie 14, 15, 19, 38, 48, 49, 85, 99, 124, 154, 197, 204, 227, 253, 256, 257, 258, 268, 271, 272, 323, 325, 347.
- Transzendenz 16, 20, 24, 40, 51, 63, 68, 75, 76, 87, 90, 92, 99, 100, 135, 138, 149, 150, 152, 153, 158, 161, 165, 169, 172–174, 191, 193, 194, 201, 234, 240, 276, 283, 287, 293, 306, 311, 314, 326, 327, 348, 351, 358.
- Trost 79, 80, 336, 342, 360.
- Ungebundenheit 16, 36, 40, 107, 108, 115, 118, 119, 121, 125, 126, 128, 133, 234.
- Universalität 27, 29, 314, 328, 343, 344.
- Unterbrechung 16, 20, 41, 63, 150, 195, 273, 286, 288–294, 297, 298, 323, 337, 340, 345.
- Unvollendetheit 63, 64, 79, 87, 312, 314, 315.
- Verantwortung 12, 13, 17, 20, 37, 40, 41, 61, 62, 71, 79, 80, 86, 88–90, 96, 102, 108, 118, 119, 125, 129, 130, 133, 143, 146, 175, 184, 188, 191, 193, 198, 199, 223, 273, 275, 279, 281–284, 296, 310, 311, 336, 341–343, 347–351, 365, 366, 376.
- Verbundenheit 107, 108, 115, 121, 125, 128, 131, 133, 198.
- Verführung 71, 131, 338.
- Vergangenheit 27, 44, 78, 79, 116, 123, 283, 284, 287, 315, 318, 337, 341, 354, 363, 364.
- Vergessen 42, 59, 60, 80, 303–324, 350.
- Verrücktheit 43, 332, 345, 346.
- Vertrauen 21, 50.
- Völkermord 210, 304.
- Wachsamkeit 114, 333.
- Wirklichkeit 9, 21, 22, 23, 25, 33, 35, 36, 38, 39, 51, 63, 64, 68, 71, 73, 75–82, 84, 90, 92, 95–100, 104–129, 133, 135, 136, 138, 141–143, 149, 150, 158, 186, 187, 189, 190, 194–196, 201, 208, 211, 212, 214, 218, 221, 222, 226, 229, 230–232, 239, 241, 276, 289, 295, 300, 303, 315–317, 325, 327, 331, 333–345, 350.
- Zeit 10, 11, 21, 23, 33–36, 39, 63–65, 82, 89, 99, 100, 102, 104, 105, 109, 119, 122–126, 129, 131, 132, 138, 142, 145, 155, 176, 184, 186, 188, 190, 193, 194, 205–213, 219, 220, 222, 226, 228, 236, 247, 256, 257, 260, 262, 268, 273, 277, 283, 289, 303, 310, 316, 317, 321, 325, 334, 337, 338, 340, 360, 368, 375, 379, 391, 392, 394.
- Zeitlichkeit 44, 57, 84, 99, 102, 118, 119, 122, 194, 337, 342, 347, 354, 364.
- Zeugen 147, 335, 336, 340, 345, 352, 363, 364.
- Zeugenschaft 21, 50, 146, 147, 158, 335, 338, 350.
- Zeugnis 37, 43, 116, 146, 149, 154, 335, 336, 338, 342, 345, 359.
- Zukunft 41, 57, 64, 66, 67, 123–126, 188, 204, 211–213, 219, 236, 238, 250, 252, 258, 269, 270, 277, 318, 323, 324, 341, 354, 372, 381.
- Zurückweisung 25, 35, 38, 46, 59–67, 125, 149, 186, 313, 315, 325.

Personenindex

- Adorno, Theodor W. 20, 23, 28, 31, 46, 53, 142, 153, 154, 156, 157, 219, 261, 263, 267, 340, 349, 357.
- Agnon, Shmuel Yosef 18, 83, 85, 92, 292, 300.
- Akerman, Chantal 322, 330.
- Arendt, Hannah 13, 31, 222, 228.
- Assmann, Aleida 32, 46, 303, 318, 319, 325.
- Atlan, Jean 9, 24, 33, 34, 57, 64, 68, 89, 90, 141, 143, 158, 194, 201, 309, 328, 390.
- Augé, Marc 339, 357.
- Badiou, Alain 13, 340.
- Bach, Johann Sebastian 219, 220.
- Bacon, Francis 164, 181, 215, 217.
- Barthes, Roland 208, 216, 225, 290, 291, 299, 380, 385.
- Bataille, Georges 14, 51, 95, 107, 138.
- Baudelaire, Charles 103, 251, 267.
- Bauman, Zygmunt 296.
- Benjamin, Walter 19, 28, 31, 40, 46, 106, 134, 137, 148, 222, 228, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 258, 259, 261, 263, 265, 267, 269, 271, 272, 287, 299, 313, 323, 325.
- Bergson, Henri 13, 111, 213.
- Bernasconi, Roberto 193, 200, 323, 325.
- Bin Laden, Osama 294.
- Bloch, Ernst 31, 220.
- Bomba, Abraham 337, 338, 339, 346.
- Bruch, Max 220.
- Butler, Judith 248, 268, 274, 294, 295, 296, 297, 299.
- Casals, Pablo 220, 221, 225.
- Casper, Bernhard 14, 20, 21, 47, 79, 92, 142, 157.
- Celan, Paul 10, 18, 37, 89, 90, 143, 144, 145, 146, 147, 157, 158, 293, 300, 352, 357.
- Cervantes, Miguel de 113, 121, 143.
- Chaplin, Charles 16.
- Cohen-Levinas, Danielle 15, 18, 40, 229.
- Dardenne, Jean-Luc; Dardenne, Pierre 14, 43, 46, 352–357, 364, 366, 367, 370.
- Delacroix, Auguste 74.
- Deleuze, Gilles 13, 111, 149, 158, 164, 181, 316, 317, 321, 326.
- Delhom, Pascal 12, 14, 48, 50, 78, 92.
- Derrida, Jacques 13, 14, 18, 30, 31, 48, 49, 51, 52, 102, 105, 137, 149, 158, 183, 184, 200, 206, 218, 225, 253, 268, 280, 282, 285, 289, 291, 294, 299, 323, 325, 332, 342, 350, 357.
- Descartes, René 110, 212.
- Dickens, Charles 113, 143.
- Didi-Huberman, Georges 25, 48, 148, 158, 216, 225, 323, 326, 339, 340, 351, 357, 363, 366, 367, 370.
- Dostojewski, Fjodor M. 10, 17, 18, 96, 113, 133, 143.
- Eco, Umberto 305–308, 311, 319, 326, 328, 329, 339, 357.
- Egoyan, Atom 350, 391.
- Esposito, Roberto 256–259, 268, 319.
- Ettinger, Bracha L. 341, 357.
- Farocki, Harun 320, 321, 330.
- Fleischer, Alain 355.
- Fontana, Luc 62.
- Foucault, Michel 13, 246.
- Freud, Sigmund 250, 269.
- Gagarin, Juri 16, 27, 51.
- Gertz, Jochen 349.
- Giacometti, Alfredo 217.
- Godard, Jean-Luc 322, 330.
- Gogol, Nikolaj 10, 17, 113, 143, 312.
- Goya, Francisco de 117.
- Gritz, David 15, 35, 49, 64, 65, 68, 70, 72, 75, 81, 86, 90, 91, 314, 326, 376, 390.
- Grossman, Wassili 18, 96, 133.
- Gumbrecht, Hans-Ulrich 292, 299.
- Habib, Stéphane 336, 357.
- Hand, Sean 95, 97, 186, 192, 193.
- Hansen-Løve, Mia 14.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 63, 76, 133, 134, 141, 155, 205, 344, 348, 393.
- Hölderlin, Friedrich 143, 147.
- Horkheimer, Max 23, 31, 46.
- Hugo, Victor 74.
- Hussein, Saddam 294.
- Husserl, Edmund 10–12, 49, 108, 109, 123, 206, 225, 371, 373–380, 382, 387.
- Innis, Harold Adams 276, 277, 280, 300.
- Jabès, Edmond 18, 66.
- Jünger, Ernst 215, 226.
- Kant, Immanuel 90, 106, 110, 121, 348, 392.
- Karski, Jan 335, 336, 358.
- Kierkegaard, Søren 205.
- Kittler, Friedrich 30, 50, 290, 300.
- Kracauer, Siegfried 28, 31.
- Kupferman, Moshe 349.
- Lacan, Jacques 148, 149, 158.
- Lanzmann, Claude 335–341, 358, 359, 361, 368, 370.
- Lapicque, Charles 24, 100, 193, 194.

- Leiris, Michel 10, 18, 24, 51, 63, 68, 87,
 92, 100, 138, 193, 194, 201, 314, 327, 351,
 358.
 Levi, Primo 11, 31, 359.
 Löwenthal, Leo 31.
 Lyotard, Jean-François 31, 155, 158, 340,
 367, 370.
 Mallarmé, Stéphane 143.
 Marcuse, Herbert 31.
 Marion, Jean-Luc 19, 99, 117, 133.
 Martini, Simone 80.
 Marx, Karl 111, 246, 248, 253, 259, 260,
 268–270.
 Messiaen, Olivier 220, 221.
 Molière, Jean Baptiste 113, 133, 143.
 Moore, Henry 217.
 Mosès, Stéphane 14, 52.
 Nancy, Jean-Luc 15, 18, 31, 40, 51, 164, 181,
 184, 185, 201, 229, 230, 232, 234, 236,
 238, 240, 250, 260, 270, 332, 339, 358,
 361, 370, 390, 393, 395.
 Nemes, László 25, 44, 340, 359–361, 364,
 366, 368, 369.
 Neumann, Franz 31.
 Newman, Barnett 155.
 Nietzsche, Friedrich 103, 111, 114, 121,
 126, 134, 138, 204, 205, 228, 245, 316,
 317.
 Panh, Rithy 350.
 Petzold, Christian 14.
 Picasso, Pablo 208, 215, 217, 226.
 Platon 73, 103, 104, 106, 119, 122, 123, 134,
 149, 187, 223, 316, 317, 326.
 Poe, Edgar Allen 113, 116, 143, 239.
 Proust, Marcel 10, 18, 143, 193.
 Renoir, Pierre-Auguste 71.
 Richter, Gerhard 14, 349.
 Ricœur, Paul 223, 228, 283, 301, 392.
 Rimbaud, Arthur 103.
 Robbins, Jill 15, 52, 95, 97–104, 113, 138,
 141, 158.
 Rodin, Auguste 26.
 Rothko, Mark 155.
 Sartre, Jean-Paul 13, 21, 22, 172, 211.
 Schiller, Friedrich 111, 247, 271.
 Scholem, Gershom 322, 329.
 Shakespeare, William 18, 96, 97, 113, 127,
 131, 133, 143.
 Shelley, Percy 111, 138.
 Sosno, Sacha 9, 14, 15, 24–26, 34, 35, 46,
 51, 53, 59–61, 63, 65–68, 71, 89, 90, 92,
 141, 158, 195, 201, 263, 267, 269, 309,
 312, 313, 323, 325, 326, 328, 390, 391,
 395.
 Spinoza, Baruch de 110, 114, 392.
 Tolstoi, Lew. N. 10, 17, 117.
 Ullman, Micha 349.
 Valéry, Paul 37, 148.
 Wahl, Jean 57, 75, 131, 173, 193.
 Warburg, Aby 216, 225, 321, 329.
 Wiemer, Thomas 107, 161.
 Wyschogrod, Edith 30, 53, 193, 202.
 Xenakis, Iannis 84, 220.

