

Kapitel XI

Ergriffen und davongetragen

Emmanuel Levinas zwischen Ethik, Kunst und Musik

1. Im Zeichen des Verzichts auf das »Ganze« (374) | 2. Jenseits des Lichts (378) | 3. Unweigerlich dem »sein« verhaftet? (391) | 4. Überwältigung von Malerei und Musik durch ethische Kritik? (397)

Der Grund ist nicht Licht, sondern Nacht.¹

Dass Erfahrungen, die ihren Titel wirklich verdienen, Subjekte »er-greifen«, denen sie widerfahren, und sie infolgedessen »davontragen« können in emphatische, erhabene oder gar transsubjektive Sphären, gehört zu den geläufigen Topoi ästhetischer, aber auch ethischer Beschreibungen. Weit entfernt, sich klar differenziert aufteilen zu lassen in eindeutig separierte Regionen des Ästhetischen und des Ethischen, konvergieren diese Beschreibungen nicht selten eigentümlich, wenn sie die Fremdheit dessen beschwören, *wovon* wir ergriffen und *wohin* wir fortgetragen werden kraft eines *páthos* menschlicher Erfahrung, die wir offenbar weit weniger »machen« als vielmehr durchleben und -leiden, 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 unangemessenen prinzipiell 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 des Anonyme, in dem sich Levinas zufolge das Selbst in ästhetischer Erfahrung scheinbar gera-

1 Paul Klee, zit. n. C. Giedion-Welcker, *Klee*, Reinbek 1961, 25.

2 Vgl. E. Levinas, *Dialogue. Conscience du soi et proximité du prochain*, in: *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris 1982, 211–230; dt. in: B. Liebisch (Hg.), *Emmanuel Levinas: Dialog. Ein kooperativer Kommentar*, Freiburg, München 2020, 25–53.

dezu auflöst, *bleibt* 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 zu- trifft, werden wir vermutlich niemals wissen, ob das transfinite Un- endliche, wie es Levinas umschreibt, 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‹ wer- den. 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.

1. Im Zeichen des Verzichts auf das »Ganze«

Nicht bloß »das gegenwärtige europäische Denken ist nicht mehr im Ganzen der Welt zu Hause«, wie Karl Löwith feststellte.⁴ Rückbli- ckend 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 Voraus- setzung 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 welt-weit endgültig bleiben zu müssen. Gleichwohl bleibe sie dem »Immersei- ende[n], Umfassende[n], worin der Mensch von Natur aus lebt und

3 Um einen Begriff von Maurice Blanchot aufzugreifen, dem das Ethische bei Le- vinas möglicherweise näher steht, als letzterem lieb sein konnte. Vgl. E. Levinas, *Maurice Blanchot – der Blick des Dichters*, in: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München, Wien 1988, 25–41.

4 K. Löwith, *Bemerkungen zum Unterschied von Orient und Okzident*, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 2. *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Zur Kritik der Geschichts- philosophie*, Stuttgart 1983, 571–602, hier: 600.

5 K. Löwith, *Sämtliche Schriften*, Bd. 3. *Wissen, Glaube und Skepsis: zur Kritik von Religion und Theologie*, Stuttgart 1985, 246.

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 sich infolgedessen »der Mensch« nur »sich selbst verloren« gehen konnte »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 »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 Levinas' 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 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

6 Ebd., 255.

7 Ebd., 275, 277, 279.

8 Ebd., 263, 265. Hatte nichts 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 zu behaupten, sondern sie fortschreitend zu beherrschen? Vgl. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 12 (Hg. G. Colli, M. Montinari), München 1980, 457; H. Blumenberg, *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Frankfurt/M. 1983, 203, 225, 244. Dass das nur als ›Befreiung‹ zu technischer Souveränität zu deuten ist, wird freilich kaum noch jemand behaupten wollen. Vgl. O. Mitscherlich-Schönherr, M.-D. Cojocar, M. Reder (Hg.), *Kann das Anthropozän gelingen? Krisen und Transformationen der menschlichen Naturverhältnisse im interdisziplinären Dialog*, Berlin, Boston 2024.

9 E. Levinas, *Ethik und Unendliches*, Graz, Wien 1986, 58; *De l'évasion. Ausweg aus dem Sein* [1935] (frz./dt.), Freiburg 2005.

des Systemdenkens liege keine Befreiung, sondern die Gefahr, sich mit mangelhaften Philosophien zufrieden zu geben – sei es solche, die sich nach Hegel mit Kierkegaard auf die ›Existenz‹ des Einzelnen zurückziehen, ohne über eine angemessene Ontologie zu verfügen, sei es auch solche, die diesem Mangel abzuhelpfen scheinen und menschliche Existenz mit Heidegger ontologisch als ›Dasein‹ reformulieren, aber eine Ethik vermissen lassen, sei es auch 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 auch nur eine normative Ethik oder Deontologie 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 vor-

10 Vf. (Hg.), *Der Andere in der Geschichte. Sozialphilosophie im Zeichen des Krieges. Ein kooperativer Kommentar zu Emmanuel Levinas' ›Totalität und Unendlichkeit‹*, Freiburg, München ²2017; *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), 191–212.

übergehend durch diese Gewalt lädiertes praktisches Selbstbewusstsein zu »rehabilitieren«, wie es normative Ethiker und Deontologen hierzulande 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 machtsstaatlichen, neuzeitlichen) Voraussetzungen, sondern im noch Mitte der 1930er Jahre von Edmund Husserl in Prager und Wiener 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 Erfahrung und ästhetischer Lebensformen, 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 müssten 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 Vollständigkeit halber, beizugesellen. 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

11 M. Riedel (Hg.), *Rehabilitierung der Praktischen Philosophie*, Bd. 1, 2, Freiburg 1972; Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.), *Zerstörung des moralischen Selbstbewusstseins: Chance oder Gefährdung?*, Frankfurt/M. 1988.

12 H. Kuhn, *Das Sein und das Gute*, München 1962.

13 E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Hamburg 1982; J. Derrida, *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie. Ein Kommentar zur Beilage III der »Krisis«*, München 1987.

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.

2. Jenseits des Lichts

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, hinfällt oder gar ›herrscht‹, da gebe es keine radikale Fremdheit, verkündet Levinas¹⁴ – 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-Ponty¹⁵ dekretiert, »Sehen, das heißt schon, das Objekt, dem man begegnet, zu dem seinen [zu] machen« (ebd., Anm. 5). 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 *aísthesis* über die von Alexander Baumgarten herausgearbeitete sinnliche Erkenntnis, 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 E. Levinas, *Die Zeit und der Andere* [1946/7], Hamburg 1984, 38.

15 M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris 1964, 18; dt.: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, 16.

Verteidigern der Aufklärung – als eine Weise des Sehens gedeutet worden ist.¹⁶

Die Geschichte moderner Ästhetik ist jedenfalls 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.¹⁷

Sieht identifizierendes Sehen, wie es Roland Barthes als *studium* charakterisiert hat¹⁸, überhaupt ›hin‹?¹⁹ 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) ›beleuchtet‹ und (nicht) ›sichtbar‹ werden kann und an welche Grenzen man dabei stößt?²⁰

Müsste diese Frage 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*

16 L. Schestow, *Athen und Jerusalem. Versuch einer religiösen Philosophie*, Berlin 1994, 27, 75 f., 103, 206–235; M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, London 1994; H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M. 1996, 225, 229, 654.

17 M. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986, 198, 275 ff., 323 f.

18 R. Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie*, Frankfurt/M. 1989.

19 Vgl. zu dieser Frage M. Imdahl, *Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*, in: *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981, 9–50.

20 Vgl. im Anschluss an R. Barthes Vf., *Revisionen der Trauer. In philosophischen, geschichtlichen, psychoanalytischen und ästhetischen Perspektiven*, Weilerswist 2006, Kap. VII–IX.

et l'Oral aus dem Jahre 1952 heißt?²¹ Das Gesicht ist für Levinas geradezu das Nicht-Sichtbare *par excellence*, insofern es sich in Gesehenem niemals aufheben lässt²², weil es darüber hinaus – aus einer unvordenklichen Vor-Zeitigkeit oder Dia-Chronie²³ heraus – ›bedeutet‹, dass der Andere unter keinen Umständen auf ethisch indifferente Art und Weise begegnen 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 (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 wiederum in Levinas' erstem Hauptwerk, *Totalität und Unendlichkeit* (1961)²⁴ – so als wäre ihnen das als Mangel anzukreiden und als wäre nicht eine dingliche Welt, die uns ansieht oder anstarrt, eine psychotische Schreckensvision. Gewiss: Statuen, die einander oder uns als ihre Betrachter mit »leeren Augen anblicken [...], die nicht sehen« (TU, 321), haben in gewisser Weise kein Gesicht – wenn man darunter versteht, dass Andere von ihm aus ihrerseits angesehen werden können.²⁵ 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?²⁶ 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

21 E. Levinas, *Parole et silence. Œuvres. T. 2*, Paris 2009, 210.

22 Levinas, *Ethik und Unendliches*, 65.

23 E. Levinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 1992, 329 [=JS].

24 E. Levinas, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 1987, 199 [=TU].

25 Vgl. A. Malraux, *Stimmen der Stille*, München, Zürich 1956, 254, der Giotto's Figuren so auffasst, als würden sie sich anblicken.

26 Vgl. G. Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990.

›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 traurig stimmenden 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 Vergewärtigung 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.²⁷ Liegt nicht in der Tat sogar die Umkehrung nahe: dass uns Andere *wie* ein Gegenstand ›ansehen‹, wenn an dieser Stelle die bloße Ähnlichkeit 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 etwas ganz Ähnliches: eine Öffnung, die von einer umgebenden Fülle freigegeben wird? Verleihen auf diese Weise nicht die Karosserien den Autos mit deren 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, sich ›unter den Augen‹ des Anderen zu befinden, bedeute, ihm als in keiner Weise Identifizierbarem ausgesetzt zu sein. Jede Herrschaft, die man mittels 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

27 E. Levinas, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München ²1987, 118.

(TU, 284). 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«.²⁸ 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« (TU, 101), 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 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« bleibt (TU, 102).

Daran, so scheint es, kann Kunst rein gar nichts ändern, ganz gleich, welcher Praxis des Sehens oder des Hörens... sie sich befleißigt.²⁹ Allerdings könnte man beides mit Fug und Recht bestreiten: sowohl (a) dass es für ›die‹ Kunst überhaupt und generell auf eine

28 Ebd., 116.

29 In der eigens ästhetisierten Schönheit muss lt. Levinas die Nacktheit sogar ihre Bedeutung verlieren. Im ethische Sinne des Wortes sind selbst die Statuen

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. In beiden Punkten wäre Levinas zu widersprechen, so dass einerseits (a') nicht ›die‹ Kunst (was auch immer man sich darunter vorstellen soll) *im Ganzen* dem Maßstab jener Nicht-Indifferenz zu unterwerfen wäre; und andererseits (b') nun *besondere* Formen des Sehens und Hörens... interessant werden könnten, 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 1948³⁰ 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; und zwar statisch, ohne ihm je die Chance zu geben, 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 (UG, 117; TU, 200).

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 rückhaltlosen »Verfallen[s] ins Diesseits der Zeit« (UG, 118). Daran ändert die von Levinas in keiner Weise bestrittene Schönheit des

der Antike »niemals wirklich nackt«, wie er meint; E. Levinas, *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg, München 1997, 47; siehe demgegenüber aber ebd., 63.

30 Von Merleau-Ponty und Sartre in *Les Temps Modernes* veröffentlicht, nachgedruckt in der *Revue des sciences humaines*, no. 185 (1982), 103–117 und in *Les imprévus de l'histoire*, Paris 1992; im Folg. zit. n. E. Levinas, *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München 2006, 105–124 [=UG]. Zum Kontext vgl. H. de Vries, *Levinas über Kunst und Wahrheit*, in: M. Fischer, H.-D. Gondek, B. Liebsch (Hg.), *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*, Frankfurt/M. 2001, 99–129.

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«... (TU, 200). Allerdings werden die von Menschen zu Schönerem bearbeiteten Dinge überbortet 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 Anderen³¹, niemals aber, wie einst die Romantiker, die mit Friedrich Schlegel religiösen »Geschmack fürs Unendliche« zu empfinden begannen³², 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) Dimension³³ 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« (TU, 202 f.). 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 (TU, 276).³⁴

31 Erstaunlicherweise stets unter Berufung auf Descartes' *ideatum*, in dem das Denken sich selbst überschreitet (*Ethik und Unendliches*, 70).

32 R. Safranski, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Frankfurt/M. 2009, 139.

33 Vgl. zur Nacht Levinas, *Vom Sein zum Seienden*, 69 f., sowie die Levinas vielfach nahestehende Revision dieses Begriffs bei Maurice Blanchot, *Der literarische Raum*, Zürich 2012, 167–175, 191, 263.

34 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 (UG, 107 f.)? Wird da-

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, 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.³⁵

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 »authentische« Zukunft von vergegenwärtigter Zukunft entschieden ab und lässt dabei eine anti-ontologische Wendung erkennen (ZA, 48, 52, 62), 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«, begriffen wurde (TU, 277). *Worin enthalten?* wird man fragen. Levinas' Antwort wird letztlich lauten: *worin auch immer*: handle es sich nun um einen ›Eindruck‹, den wir vom Anderen haben, um eine Vorstellung, um ein Bild, um eine plastische Darstellung, um einen Begriff oder um eine Idee – oder um 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

durch auch das so oft bemühte ›Licht der Öffentlichkeit‹ und der ›Aufklärung‹ verfälscht?

35 Siehe oben; JS, 329, Anm. 21; Hervorhebg. BL.

ontologischer Überwältigung des Anderen wahrnimmt. *Nehmen all ihre »Spiele« nicht »dem Sein seine Andersheit«, »um gegenüber dem Anderen und den Anderen indifferent zu bleiben«?*³⁶ Offenbar suggeriert dieses »um ... zu« nicht nur eine kontingente Misslichkeit, etwas, was Kunst unbeabsichtigtweise 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‹) ›sein‹ lässt, über alles 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 Kunst-Kritik 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 gerade 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 pikturaler und plastischer Vermittlung

36 Levinas, *Die Spur des Anderen*, 212.

im Spiel bleiben, ohne dialektisch in vermittelnder Gegenwart aufzugehen?³⁷

Levinas wirft solche Fragen, so weit ich sehe, nicht auf, steht für ihn doch unverrückbar fest, dass das »Bilderverbot [...] wahrhaftig das höchste Gebot des Monotheismus« darstellt (UG, 121), das unter allen Umständen Beachtung finden sollte. Und zwar im vollen Bewusstsein eines scheinbar unüberwindlichen »Atheismus des Sehens«.³⁸ 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.

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!« (Ebd.) 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. Psalms³⁹ 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. u. Z. datierte Kopf einer Frauenstatue in der Münchner Glyptothek⁴⁰, die

37 Vgl. J. Winter, E. Sivan (eds.), *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge 1999, 221–239.

38 E. Levinas, *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Berlin, Zürich 2007, 116.

39 Ebd.; vgl. *Neue Jerusalem Bibel*, Freiburg i. Br. 1985, 841 f.

40 Abb. 1: Kopf einer Frauenstatue, Ostgriechisch, 300/280 v. Chr., Marmor, Höhe 30 cm, München, Glyptothek.

reduziertesten Physiognomie wie das im Pariser Louvre aufbewahrte, auf 2500–2200 v. u. Z. datierte *Idole féminine*⁴¹, Alberto Giacomettis *Tête qui regarde* (1927–9)⁴² oder Henry Moores gesichtslose *Mutter mit Kind auf dem Schoß* (1985)⁴³, das verzerrendste Gemälde wie das der *Weinenden Frau* (1937) bei Pablo Picasso⁴⁴ oder der *Study Number Six after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X* bei Francis Bacon (1953)⁴⁵ und die Fotografie eines bis zur Unkenntlichkeit entstellten Gesichts⁴⁶ die Spur des Anderen doppelsinnig ›verraten‹.



Abb. 1



Abb. 2

41 Abb. 2: *Idole féminine*, Style cycladique (2500–2200 v. Chr.) (Ausschnitt), Paris, Musée de Louvre, © Éditions des Musées Nationaux.

42 Abb. 3: Alberto Giacometti, *Tête qui regard*, 1928–1929, Marmor, 41x37x8 cm, Alberto Giacometti-Stiftung, Zürich, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

43 Abb. 4: Henry Moore, *Mutter mit Kind auf dem Schoß*, 1985 (Ausschnitt), © Henry Moore Foundation, Much Hadham.

44 Abb. 5: Pablo Picasso, *Weinende Frau*, 1937, Öl auf Leinwand, Tate Gallery, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

45 Abb. 6: Francis Bacon, *Study Number Six after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1986, Öl auf Leinwand, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

46 E. Jünger, *Das Antlitz des Krieges*, Berlin 1930. Diskretion verbietet es m. E., an dieser Stelle Fotografien der Betreffenden wie bloße Beispiele zu reproduzieren.



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

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 ›Exem-

plare« eingeht»⁴⁷, noch an die unaufhebbare Alterität des Anderen erinnern kann; vorausgesetzt, man betet es nicht an und macht es nicht zum Fetisch oder Surrogat vermisster 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 gänzlich »unempfänglich« zu sein.⁴⁸ 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-)Leben⁴⁹ *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 bloß identifizierende und das zu Sehende gleichsam lesende, aber auch ›sehende‹, vom vermittelt des jeweiligen Bildes gerade nicht Sichtbaren ›bestochene‹...⁵⁰

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«⁵¹, sondern gerade mittels gewisser Bilder deutlich werden lassen, wie es nicht im Erscheinenden aufgehen kann? Kann nicht

47 Levinas, *Verletzlichkeit und Frieden*, 116 f.

48 Ebd., 121.

49 Georges Didi-Huberman spricht von einem *image survivante*; vgl. sein Buch *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2019.

50 Ich beziehe mich auf das *punctum* bei R. Barthes.

51 Levinas, *Verletzlichkeit und Frieden*, 119.

gerade eine *aesthetics of disfigurement*⁵² indirekt darauf aufmerksam machen, wie jedes Bild, das wir mustern und anstarren können, den Anderen seines Gesichts zu berauben (*dé-visager*) vermag – und es gerade dadurch in Erinnerung rufen? 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 gerade 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, des Interpretierens...) gesprochen⁵³, 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 näher stehen 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?

3. Unweigerlich dem ›sein‹ verhaftet?

Zweifellos ist Levinas ein unnachsichtiger Kritiker des Sehens in allen Bedeutungen des Wortes. Aber bedeutet das, dass er zum Apologeten unbedingten 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

52 S. Biernoff, *Portraits of Violence. War and the Aesthetics of Disfigurement*, Ann Arbor 2017.

53 Vgl. J. Derrida, *Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas*, in: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1976, 121-235.

sich in eine Vielzahl von Bedeutungen, die sich kaum eindeutig mit der Objektivität gewisser Praktiken verknüpfen lassen.⁵⁴ 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 weit greifende 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 fern hält 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, 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.⁵⁵ 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

54 Vgl. C. Grüny, *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*, Weilerswist 2014, sowie das Kap. XII in diesem Bd.

55 P. Gülke, *Musik und Abschied*, Kassel ⁵2018, 156.

scheint, dass sich dieses Sich-lösen keineswegs nur im Verklingen am Ende des jeweiligen Stücks ereignet, sondern es ganz und gar durchwirken kann?⁵⁶ 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, wenn auch traurig stimmenden 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 anheben, 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* ereignen⁵⁷, 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.⁵⁸ So teilt Musik in ihrem Vergehen unsere Sterblichkeit mit. Dazu bedarf es keines Trauermarsches (wie in Frédéric Chopins zweiter Klaviersonate), keiner Elegie (wie bei Gabriel Fauré) und keines Requiems (wie bei Mozart, Brahms oder Benjamin Britten), 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‹ manifestieren kann. Die dem Vergehen hingegebenen und ausgelieferten Hörer stürzen nicht jedes Mal erkennbar in kollektive Trauer; und der sub-

56 Ich verzichte hier auf den genauen Nachweis entsprechender Takte. Jedenfalls geht es an dieser Stelle nicht um musikalische »Todesknüller« wie den *Erkönig* 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. C. Hart Nibbrig, *Ästhetik des Todes*, Frankfurt/M. 1995, 306, 341.

57 Den in diesem Zusammenhang bei Levinas einschlägigen Begriff *entre-temps* halt ich allerdings für unterkomplex; siehe dazu das Kap. IX in diesem Bd.

58 Gemäß einem idealistischen Schema, das nicht nur die klassische Musikauffassung, sondern auch die entsprechende Ästhetik im Ganzen geprägt hat; vgl. W. Janke, *Die Zeit in der Zeit aufheben. Der transzendente Weg in Schillers Philosophie der Schönheit*, in: J. Bolten (Hg.), *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, Frankfurt/M. 1984, 229–260.

tile 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 genau so? 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 (JS, 101). 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 geschriebenen⁵⁹) ›sein‹ verhaftet, bietet sich demzufolge alles, was das Instrument hervorbringen kann, der Verstehbarkeit »im Licht der Anschauung« dar (JS, 102 f.). 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 *Cant dell 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 hat⁶⁰, es gelangt doch niemals über das ›sein‹ hinaus. Und das scheint für jegliche Musik gelten zu müssen – ob sie nun mit Johann Sebastian Bach den Weg des Choralis, mit Ernest Blochs *Prayer* (1924) den Weg des musikalischen Gebets oder à la Olivier Messiaen den Weg einer ins Jenseits aufsteigenden Meditation (*Ascension* [1933]⁶¹) einschlägt. Wenn *das* allerdings der ›angemessene‹ Maßstab der Beurteilung selbst sensibelster, zu einem

59 Levinas, *Vom Sein zum Seienden*, 32.

60 Offenbar seit 1945; vgl. A. E. Kahn, *Licht und Schatten auf einem langen Weg. Pablo Casals. Erinnerungen aufgezeichnet von Albert E. Kahn*, Frankfurt/M. 1971, 229. Angeblich sollte Casals' Musik die Vögel »Frieden, Frieden, Frieden« skandieren lassen. Siehe Abb. 7 (Auszug der Partitur der Transkription für Violoncello und Klavier von Pablo Casals, *El cant dels ocells*, ca. 1945).

61 Abb. 8: Auszug der Partitur von Olivier Messiaen, *Ascension*, 1933.

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).



Abb. 7

1. Voz

2. Voz

3. Voz

4. Voz

5. Voz

ff

f

fff

(sans diminuer)

Abb. 8

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 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« (UG, 110). Darüber hinaus aber ist Musik ›musikalisch‹ in dem Maße, wie das sie hervorbringende oder ihr lauschende Subjekt von ihrem Rhythmus »ergriffen und fortgetragen wird« (UG, 109). Wohin aber? Levinas' Antwort: »Vom Selbst in die Anonymität«⁶² (ebd.) – was wohl besagen soll: *nicht* zum Anderen hin, zur wahren Unendlichkeit im Sinne einer nachhaltigen *infinition*⁶³ dessen, wie ›sein‹ geschieht.⁶⁴

Ein solches Ergriffen- und Fortgetragenwerden, in dem die eigentliche *Musikalität* von Musik liegt, kann sich allerdings 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« (UG, 109, 111). Vergeht es etwa nicht, wie bereits ein leiser Windhauch deutlich machen kann, der über sie dahinzieht? Und vergehen wir nicht etwa *in* ihm, wenn nicht *mit* ihm? Zieht die Musik als Zeit-Kunst *par excellence* nicht unaufhörlich das Register

62 Für die an anderer Stelle, etwa in *Vom Sein zum Seienden*, die »Nacht« des *il y a* stand.

63 Zur Erläuterung dieses Begriffs vgl. Vf. (Hg.), *Der Andere in der Geschichte*, 7, 45, 94.

64 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. B. A. Wurgaft, *Thinking in Public. Strauss, Levinas, Arendt*, Philadelphia 2016, 123, sowie, mit Blick auf Franz Schubert und die Malerei der Romantik (am Beispiel Caspar D. Friedrichs): I. Bostridge, *Schubert's Winter Journey. Anatomy of an Obsession*, London 2015, 272–296.

dieser alles durchwirkenden Melancholie, so pathetisch oder ausgelassen sie auch aufspielen mag?

Und doch wittert Levinas hier die folgenreichste Täuschung. Gewinn: 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, wenn auch bestenfalls indirekt, 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.⁶⁵ 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 soll. Wie beides zusammengehen könnte, ist sicherlich das Kernproblem, mit dem sich Levinas in immer neuen Anläufen auseinandergesetzt hat, ohne durch die dabei eingesetzten, bis zum »verbalen Terrorismus« (Ricoeur) gehenden Mittel je völlig überzeugen zu können.⁶⁶ Im Gegenteil: je gewaltsamer die Sprache, desto weniger kann sie ihre Leser zwingen und in ihrer Skepsis besänftigen.

4. Überwältigung von Malerei und Musik durch ethische Kritik?

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

65 Tut sie das nicht, als *Werk*, ohnehin und geradezu unvermeidlich, wäre im Anschluss an Levinas' *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, 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 kritisierte Verhaftung im *sein* nichts (JS, 100).

66 P. Ricoeur, *Anders. Eine Lektüre von ›Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht‹ von Emmanuel Levinas*, Wien 2015.

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 radikale Verantwortung für den Anderen nämlich). Kann es, abgesehen davon, überhaupt zum Verständnis von Malerei und Musik beitragen, einen entsprechenden Maßstab an sie anzulegen?

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 kann immerhin 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 aufzulösen 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, 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 ästhetische Erfahrung die Ethik bessere Weisen des Verzichts auf eine fragwürdige Apologie des Anderen lehren. So zeichnet sich hier eine Überkreuzung von Ästhetik und Ethik bzw. ein ethisches Moment im Ästhetischen und ein ästhetisches Moment im Ethischen ab.

