

Catherine Chalier

# 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.<sup>1</sup> 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“.<sup>2</sup> 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 Verzweiflung 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 Chalier 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 ergünden, 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 abgründigen 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,<sup>3</sup> 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 *Diesseits* 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.“<sup>4</sup> 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.“<sup>5</sup> 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“,<sup>6</sup> 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“,<sup>7</sup> die dadurch ausgelöst wird, führen an den Abgrund des *Es gibt*, aber obwohl sie das von ihrer Gewalt „besessene“<sup>8</sup> Subjekt dazu verurteilen, seine Überlegenheit und Vorherrschaft zu verlieren, hält es sich noch über Wasser. Ein Subjekt, das durch Bilder entfremdet ist, deren „Rhythmus“<sup>9</sup> 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“<sup>10</sup> und als „Erosion des Absoluten“<sup>11</sup> 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“, <sup>12</sup> 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 Verzäuberung 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.“ <sup>13</sup> Das Bild vollführt eine „Allegorie“ <sup>14</sup> 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“, <sup>15</sup> bei dem sich die Realität „auf ihren Widerschein, ihren eigenen Schatten bezieht.“ <sup>16</sup> 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.“<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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“<sup>19</sup> – argumentiert Levinas: „Die Gegenwart des Anderen besteht darin, sich der Form zu entkleiden, von der er doch schon zum Vorschein gebracht wurde.“<sup>20</sup> 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.“<sup>21</sup> 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“<sup>22</sup> 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 verkennet, 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 [...].“<sup>23</sup> Der „Standort des Heidentums“<sup>24</sup> 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“,<sup>25</sup> 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.“<sup>26</sup> Jedes Bild ist in der Tat „musikalisch“, weil es sich des Künstlers bemächtigt, ihn besitzt und auf „magische“ Weise auf ihn eindringt.<sup>27</sup> Diese „Verzauberung“ oder auch „Magie“ sind Ausdruck einer schrecklichen Gewalt, die den Menschen des Selbstgefühls beraubt.<sup>28</sup>

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.“<sup>29</sup>

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 [erstarzt].“<sup>30</sup> 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.“<sup>31</sup> 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.“<sup>32</sup> 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“,<sup>33</sup> 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 verführt. 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.<sup>34</sup> 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 Buchstaben 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“<sup>35</sup> 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“<sup>36</sup> zu erheben, ohne jemals die Schönheit mit einem Bann zu belegen. So versichert der Psalmist, „Vom Zion her, der Krone der Schönheit (*mikhal ioft*), geht Gott strahlend auf“ (Ps 50,2), und er lobt „die Schönheit seiner Stätte (*iefé nof*)“<sup>37</sup> (48,3). Der Bau des Tempels unter der Leitung des Künstlers Betzael 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.<sup>38</sup> Auch ist bekannt, dass dieselben Weisen empfehlen, die Gebote (*mitsvot*) mit Schönheit zu erfüllen.<sup>39</sup> 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“.<sup>40</sup> 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,<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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 Chaliel 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“<sup>43</sup> auch, nunmehr auf der ethischen Ebene selbst, von dem „schöne[n] Wagnis“<sup>44</sup> 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 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.“<sup>45</sup> 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*“<sup>46</sup> 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.: *Eigennamen. 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.: *Eigennamen*, 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.“<sup>47</sup>

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*.<sup>48</sup>

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.“<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> 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*?“<sup>51</sup> 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“<sup>52</sup> 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“.<sup>53</sup> Es entblößt im Innersten eines jeden Menschen eine „Passivität, die passiver ist als alle Passivität“<sup>54</sup>, 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“<sup>55</sup> 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.“<sup>56</sup> 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“<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup>

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 großherzigen Elans“, die niemals zu sich selbst zurückkehrt und die er auch als „Liturgie“ bezeichnet.<sup>59</sup> Die Künstlerin kreiert 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 Zerstreuung, 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 [...]“.<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> 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]“, <sup>62</sup> 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.<sup>63</sup> 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“<sup>64</sup> abzufinden, könnte der Verzicht auf Formen in der Malerei (Atlan), 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 Chaliel: *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 verblassen 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“,<sup>65</sup> 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 zusammenkauert[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.

Chalié, 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.

