

Dieter Mersch

Emmanuel Levinas' Ethik der Ästhetik

KRITIK DES ÄSTHETIZISMUS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Ebd., S. 114.

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

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

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

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

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

13 Siehe oben Anm. 2 und 6.

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

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

VOM SEIN ZUM ANDEREN: DIE DICHTUNG PAUL CELANS

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

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

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

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

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

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

[n]icht lang wars still, denn wenn der Jud daherkommt und begegnet einem zweiten, dann ists bald vorbei mit dem Schweigen auch im Gebirg. Denn der Jud und die Natur, das ist zweierlei, immer noch [...], auch hier.²⁰

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

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

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

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

22 Ebd., S. 148.

23 Ebd., S. 141.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 142.

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

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

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

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

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

28 Ebd., S. 107.

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

30 Ebd., S. 58

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

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

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

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

INTERDEPENDENZEN ZWISCHEN ETHIK UND ÄSTHETIK

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

31 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

38 Ebd., S. 430.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ Emmanuel Levinas: »Ethik und Geist«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2006, S. 18.

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

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

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

KONVERSIONEN DES ÄSTHETISCHEN IM ETHISCHEN

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

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

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

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

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

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

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

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

52 Ebd., S. 294.

53 Ebd., S. 431.

54 Ebd., S. 419.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DIE OBLITERATION DES ÄSTHETISCHEN UND DIE ÄSTHETIK DER OBLITERATION

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

61 Ebd., S. 189.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

70 Ebd.

QUELLENVERZEICHNIS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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