

Richard A. Cohen

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

1. Die gängige Fehlinterpretation von Levinas zur Kunst

A) EINLEITUNG

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

B) DIE FEHLDEUTUNG

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

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

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

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

7 Ebd., S. 83.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12 Ebd., S. 110.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16 Ebd., S. 447.

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

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

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

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

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

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

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

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

A) EINLEITUNG

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

B) KUNST, WISSENSCHAFT, ETHIK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

28 Die griechische Niobe, nicht die biblische Peninnah!

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

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

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

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

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

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

32 Ebd., S. 83.

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

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

C) UNGEBUNDENHEIT: OBSKURITÄT, BILD, UND ZWISCHENZEIT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

37 Ebd.

38 Ebd., S. 82.

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

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

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

39 Ebd., S. 84.

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

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

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

41 Ebd., S. 69.

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

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

42 Ebd.

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

44 Ebd., S. 71.

45 Ebd., S. 72.

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

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

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

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

48 Ebd.

49 Ebd., S. 74.

50 Ebd., S. 75.

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

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

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

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

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

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

53 Ebd.

54 Ebd., S. 78.

55 Ebd., S. 80.

56 Ebd., S. 77.

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

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

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

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

57 Ebd., S. 81.

58 Ebd., S. 82.

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

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

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

61 Ebd., S. 79.

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

63 Ebd., S. 78.

64 Ebd., S. 79.

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

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

D) VERBUNDENHEIT: KUNSTKRITIK UND PHILOSOPHISCHE AUSLEGUNG

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

68 Ebd., S. 83.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

75 Ebd., S. 71.

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

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

Aus dem Englischen übersetzt von Johannes Bennke.

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

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

QUELLENVERZEICHNIS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Shklovsky, Viktor: »Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 41988, S. 4–35.

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

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

FILME

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

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

