

2.1 Die Kunst, den Dingen ein Gesicht zu geben

Es gehört zu den methodischen Widersprüchen der bisherigen Lektüren zu Sosno, dass Emmanuel Levinas als Kronzeuge für die Obliteration immer wieder aufgerufen wird, während zugleich aber die Semiotik von Umberto Eco die dominierende Lesart bleibt.¹ Dadurch, dass Levinas die Obliteration ideengeschichtlich kontextualisiert, gewinnt sie und das ästhetische Denken im Werk von Levinas an Kontur.

Emmanuel Levinas wurde 1906 als zweites von drei Kindern in der litauischen Stadt Kaunas geboren. Zu dieser Zeit gab es in Kaunas eine lebendige jüdische Kultur, deren kulturelles und religiöses Zentrum Vilnius war, das Jerusalem des Nordens. Diese jüdische Tradition war besonders bekannt für ihre intellektuelle Offenheit gegenüber der Moderne und ihre Bibelsexegese, die einem dialektischen Denken in der Tradition von Maimonides, Rachi und Vilna Gaon folgte. Vilna Gaon war ein Rabbiner des 18. Jahrhunderts, der sich gegen das traditionellere und mystische chassidische Judentum wandte, das aus der Ukraine hervorgegangen war. Levinas' liberal-bürgerliche jüdische Eltern besaßen ein Buch- und Schreibwarengeschäft im Stadtzentrum und hielten Lernen und Studieren für äußerst wichtig. Er wuchs mit Ivrit, dem modernen Hebräisch, auf, während zu Hause Russisch gesprochen wurde. Puschkin, Gogol, Dostojewski und Tolstoi gehörten zu seiner frühen Lektüre. Während des Ersten Weltkriegs ordnete die litauische Regierung die Ausweisung der jüdischen Bevölkerung an und die Familie Levinas musste 1917 in die Ukraine fliehen. 1920 kehrte die Familie zurück, als der neue Staat Litauen gerade

1 Vgl. Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice (Hg.), *Sosno. Oblitération: peinture, sculpture*, Nizza: Musée d'art moderne et d'art contemporain Nice 2001, S. 165. Vgl. auch Valdman, *Le roman de l'École de Nice*, a.a.O., S. 177.

gegründet wurde. Obwohl während seiner Kindheit in Russland, der Ukraine und Europa antisemitische Pogrome stattfanden, empfand Levinas seine Kindheit als glücklich und harmonisch.² Nach dem Abitur 1923 versuchte Levinas zunächst, sich an den Universitäten in Berlin und Halle einzuschreiben, wurde aber wegen seiner jüdischen Identität abgelehnt. Daraufhin schrieb er sich in Straßburg ein, da diese Stadt in Frankreich Litauen am nächsten lag.³ Zu seinen Professoren gehörten Maurice Halbwachs und Charles Blondel, die ihn in Henri Bergsons Philosophie der Zeit als Dauer einführten. Erst in Straßburg begann Levinas Französisch zu lernen und wurde von Professoren unterrichtet, die für ihn das Ideal der französischen Aufklärung verkörperten, indem sie die Dreyfus-Affäre, griechische Philosophie und demokratische Prinzipien lehrten. In dieser Zeit lernte Levinas Maurice Blanchot kennen, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. In den Jahren 1928 und 1929 verbrachte Levinas ein akademisches Jahr in Freiburg i. B. und besuchte Kurse bei Edmund Husserl und Martin Heidegger. Später wird Levinas über diese Zeit mit einem Augenzwinkern sagen: „Ich kam zu Husserl und fand Heidegger.“⁴ Mit seinem doktorat en lettres mit dem Titel *Die Theorie der Intuition in Husserls Phänomenologie*⁵ und einer Übersetzung von Husserls *Cartesianische Meditationen*⁶ ins Französische führte Levinas die Phänomenologie im Frankreich der 1930er Jahre ein. Nach einem kurzen Militärdienst wurde Levinas 1930 französischer Staatsbürger, heiratete seine Kindheitsnachbarin Raisa Levi und begann in Paris an der École normale israélite orientale (l'ENIO) zu unterrichten, wo Juden in französischer und jüdischer Kultur ausgebildet und schließlich als Lehrer und Rabbiner im Mittelmeerraum entsendet wurden.⁷ Im Jahr 1935 wird seine Tochter Simone geboren. Als französischer Offizier gerät er 1940 in deutsche Kriegsgefangenschaft und verbringt die gesamte Kriegszeit im Arbeitslager Fallingbostal bei Hannover.⁸ Als französischer Of-

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

3 Ebd., S. 57.

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

5 Emmanuel Levinas, *Husserls Theorie der Anschauung*, Wien: turia+kant 2019.

6 Edmund Husserl, *Méditations Cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Paris: Librairie Armand, Colin, 1931.

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

8 Aus dieser Zeit stammt auch der berühmt gewordene Text über den Hund Bobby, der die Kriegsgefangenen nach ihrer Rückkehr von der Arbeitsschicht freudig begrüßte, und

fizier stand er, obwohl er Jude war, unter dem Schutz der Genfer Konvention zum Schutz von Kriegsgefangenen. Dank der Bemühungen einiger Freunde, darunter Maurice Blanchot, überlebten seine Frau und seine Tochter den Krieg und wurden von der christlichen Ordensgemeinschaft Soeurs de Saint Vincent de Paul in der Nähe von Orleans versteckt.⁹ Alle anderen Familienmitglieder überlebten die Shoah nicht. Nach seiner Rückkehr nach Paris wurde Levinas auf Anraten von René Cassin, dem amtierenden Präsidenten der Alliance Israelite universelle und späteren Friedensnobelpreisträger, Direktor von l'ENIO. Diese Position hatte er bis 1961 inne, als er auf die Professur für Philosophie an die Universität berufen wurde.

Levinas' Schriften umfassen sowohl philosophische Arbeiten als auch die talmudische Exegese. Gemeinsam ist beiden Richtungen eine methodische Strenge, ein Interesse am Anderen und die tief empfundene Bedeutung von Tradition und ihrer Erneuerung. Levinas selbst brachte seine beiden Arbeitsfelder, die jeweils Traditionslinien des westlichen Denkens widerspiegeln, auf die Formel „Die Bibel und die Griechen“¹⁰. Auch wählte er zwei verschiedene Verlage für seine jeweiligen Schriften. Im Folgenden werde ich mich auf die philosophischen Schriften konzentrieren. Sein erstes Hauptwerk, *Totalität und Unendlichkeit*, wurde 1961, als Levinas bereits 55 Jahre alt war, als *Thèse d'État* veröffentlicht. Darin systematisiert Levinas das Verhältnis zum Anderen in einer Weise, dass der Andere nicht auf ein anderes Selbst, auf ein Ich und Du reduziert wird. Für Levinas ist die soziale Beziehung zum Anderen eine Beziehung der Nähe und der Verletzlichkeit, des Anderen als eines Nachbarn, der der Fürsorge bedarf. Diese ethische Beziehung, die den Vorrang des Anderen vor dem Selbst als Alterität in den Vordergrund stellt, bleibt der zent-

über den Levinas schreibt: „Letzter Kantianer in Nazideutschland.“ Emmanuel Levinas, „Nom d'un chien ou le droit naturel“, in: ders., *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris: Albin Michel 1976, S. 231-235.

9 Vgl. die sehr gute Übersicht in: Simon Critchley, Robert Bernasconi, *The Cambridge companion to Levinas*, Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press, 2002, S. XV-XXX. Während die Biographie von Anne Lesourret sich äußerst detailreich dem intellektuellen Werdegang von Levinas widmet und sehr ausführlich die Verbindungen zu den intellektuellen Kreisen im Paris des 20. Jahrhunderts entfaltet, konzentriert sich Salomon Malka auf viele Alltagsszenen aus der Perspektive eines Rabbinerschülers an der l'ENIO. Vgl. Lescourret, *Emmanuel Levinas*, a.a.O.; Salomon Malka, *Emmanuel Lévinas: eine Biographie*, hg. von Frank Miething, München: Beck, 2003.

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

rale Punkt seines gesamten Œuvres. Für Levinas begegnet uns im Gesicht, *le visage*, des Anderen unsere unendliche Verantwortung. Das Gesicht oder Antlitz, wie es mitunter ins Deutsche übersetzt wurde, wird zum Hauptbegriff in Levinas' Denken über Alterität.¹¹ In seinem zweiten Hauptwerk *Jenseits des Seins oder Anders als Sein geschieht* entwickelt er seinen Ansatz der Nähe und Fürsorge für den Anderen als „Verantwortung für den Anderen“¹² weiter, wobei er die Perspektive von der Welt der Phänomene auf das Transzendente verlagert. Die Sprache selbst wird zum Brennpunkt, in dem und mit dem Levinas auf die Forderungen eines Transzendentalen antwortet, das er in einem etymologischen Sinne für notwendig hält: Das lateinische ‚necessarius‘ bedeutet etwas, dem man nicht entkommen kann, das, was unvermeidlich ist. Folglich ist eine solche Ethik, anders als moralische Tugenden, Gesetze oder Gebote, nicht tröstlich und verweist nicht auf eine Reihe von Regeln. Eine solche alteritäre Ethik ist höchst beunruhigend, ja störend und derart desorientierend, dass man auf sie nur antworten kann etwa durch Handlungen oder im Schreiben. Levinas veröffentlicht in seinem Spätwerk ein Werk mit dem programmatischen Titel *Wenn Gott ins Denken einfällt*¹³ und verweist darin auf einen Appell für eine Antwort, die so anspruchsvoll ist, dass sie nie genug sein kann. Sein Werk ist weder optimistisch noch pessimistisch. Vielmehr ist seine Ethik *utopisch* in dem Sinne, dass der Andere keinen festen Platz hat und nicht wie ein wissenschaftliches Objekt thematisiert und analysiert werden kann. Die Beziehung zum Anderen hat vielmehr mit der Infragestellung des Selbst zu tun, mit der Suche nach einer Antwort und der Sensibilität für die Verletzlichkeit des Anderen.

Obwohl Levinas als einer der wichtigsten Philosophen des 20. Jahrhunderts gilt, steht er im Schatten bekannterer französischer Intellektueller wie Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida und Gilles Deleuze, die sich entweder auf Levinas bezogen oder, wie im Fall von Derrida, seinem Werk mehrere Essays gewidmet haben. Derrida schrieb und verlas auch

11 Je nach philosophischer Couleur wird visage mal mit ‚Gesicht‘, mal mit ‚Antlitz‘ ins Deutsche übertragen. Vgl. das Argument von Thomas Wiemer in der Fußnote 1 in: Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, München, Freiburg: Karl Albers 42011, S. 43. Im Folgenden variere ich abhängig vom Kontext die Übersetzung.

12 Ebd., S. 37.

13 Emmanuel Levinas, *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München: Karl Alber 42004.

die Grabrede zu Levinas' Beerdigung 1995, die später unter dem Titel *Adieu*¹⁴ veröffentlicht wurde, die ihrerseits eine Antwort auf Levinas als einen Anderen ist, der als Abwesender vermisst wird und dessen Vermächtnis bei denjenigen verbleibt, die seine Werke nicht nur lesen, sondern auch auf sie reagieren und sie kommentieren.

Auch in seinen vergleichsweise raren Aussagen zur Ästhetik stellt *visage* ein Leitkonzept dar. Allerdings weist Levinas in seinen späten Schriften immer wieder darauf hin, dass das Gesicht nicht nur als Porträt erscheint. Denn „es gibt hier zwei Worte: *Visage*, das heißt Gesicht; und *devisager*: das bedeutet, jemanden anzusehen, aber gerade in dem Sinn, das Gesicht gleichsam wegzuschieben.“¹⁵ Die Ambivalenz des *visage* sieht Levinas also in der Sichtbarkeit einerseits und einem Nichtsehen andererseits, einem Sehen, das die verdeckte Sichtbarkeit in den Blick zu nehmen erlaubt. Genau diese „Idee des Sperrens“¹⁶ wird im Kunstgespräch mit Armengaud unter dem Begriff von „obli- terierten Gesichtern“¹⁷ diskutiert.

Levinas hat *keine* Kunsttheorie ausgearbeitet und seine verstreuten und vergleichsweise raren Aussagen zur Ästhetik sind bisher eher vernachlässigt worden. Wo in der Rezeption dennoch nach dem Gesicht oder dem Antlitz in der Kunst gefragt wurde, ging es entweder um seine Ausführungen zur Literatur oder lediglich darum, das Bild vom Idol zu trennen.¹⁸ Dies hat sicherlich auch damit zu tun, dass Levinas selbst sich vergleichsweise wenig und wenn, dann wiederholt skeptisch zur Kunst und dem Bild im Besonderen geäußert hat.¹⁹ Daher haben die Äußerungen in diesem Gespräch etwas Überraschendes an sich.

Dass Levinas auf Vermittlung von Françoise Armengaud die an ihn heran- getragene Bitte von Sosno um ein Gespräch über die Obliteration antwortet,

14 Jacques Derrida, *Adieu: Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München: Carl Hanser 1999.

15 Emmanuel Levinas, „Antlitz und erste Gewalt. Ein Gespräch mit Hans-Joachim Lenger über Phänomenologie und Ethik“, in: Christian Kupke (Hg.), *Lévinas' Ethik im Kontext*, Berlin: Parodos 2005, S. 17.

16 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 46.

17 Ebd., S. 41.

18 Vgl. Uwe Bernhardt, „Die Jugendlichkeit des Werkes. Zum Status der Kunst bei Levinas“, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 26, Nr. 3 (2001), S. 225-244.

19 Vgl. Catherine Chalié, „Préface. Breve estime du beau“, in: David Gritz, *Levinas face au beaux*, Paris, Tel-Aviv 2004, S. 41.

ist nicht allein Ausdruck von Höflichkeit.²⁰ Es mag mit der gemeinsamen baltischen Herkunft zu tun haben, sowie mit der Tatsache, dass Levinas mit etwas Vorbehalt dem Œuvre von Sacha Sosno „in einigen Arbeiten [...] eine Art des Versteckens [zuspricht], die paradoxerweise einen Sinn suggeriert.“²¹ Ist aber nicht vielleicht gerade das Gespräch ein Ort, wo sich zwanglos zwischen den Teilnehmenden, aber auch zwischen ihnen und den Kunstwerken ein Intervall öffnen kann?²² Während die Fotografien, Malereien und insbesondere die Skulpturen von Sosno bei Levinas vergleichsweise affirmative Aussagen über Kunst hervorrufen, so haben die Treffen im Jahre 1988 auf Sosno einen bleibenden Eindruck hinterlassen.²³ Es scheint so, als ob es erst dieses Formats des Kunstgesprächs mit Françoise Armengaud bedurfte, um bei Levinas die notwendige Provokation zur Emphase zu ermöglichen, während seine sonstigen Äußerungen zur Ästhetik recht nüchtern und skeptisch ausfallen.

Insgesamt nehmen die Äußerungen von Levinas über die Obliterations-Kunst von Sacha Sosno nicht nur eine besondere Stellung in dessen Werk ein, es bleibt auch der einzige Ort, an dem sich Levinas zur Obliteration äußert. Das Interview umfasst nur wenige Seiten und die Quellenlage ist daher zunächst recht dünn.²⁴ Auch wird das gesprochene Wort im Vergleich mit dem Geschriebenen oft leichtfertig an den Rand geschoben. Es geht mir hier darum, aufzuzeigen, dass auch das vorliegende Kunstgespräch ein zentraler Reflexionsmodus über Kunst ist. Denn auch das gesprochene Wort durchläuft hier einen Reflexionsprozess. Das Gespräch über die Obliteration ist zugleich auch *von* den Operationen der Obliteration selbst betroffen.

20 Françoise Armengaud traf Levinas zunächst im Dezember 1984 und Januar 1985. Vgl. Armengaud, *L'art de l'oblitération*, a.a.O., S. 30. Sosno und Levinas haben sich mehrmals und erstmals am 17.03.1988 getroffen. Vgl. Armengaud, *L'art de l'oblitération*, a.a.O., S. 103, FN 6. Armengaud stellte den Kontakt her. Delville, *Sosno*, a.a.O., S. 60.

21 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 40.

22 Vgl. Louis Marin, *Über das Kunstgespräch*, Zürich, Berlin: diaphanes 2001, S. 20.

23 „Die Resonanz zu sehen, die meine Obliterationen bei einem großen Philosophen wie Emmanuel Levinas hatten, hat mir geholfen sie weiter zu verfolgen; und dann hat er mich gelehrt zu lesen, das heißt, langsam zu lesen, und ohne Unterlass die Texte zu wiederholen, um dort die Vielfalt an Bedeutungen zu finden, immer noch mehr neue Reize und erhellende Perspektiven.“ Sacha Sosno, zitiert nach Armengaud, „Comment écrire une biographie d'artiste“, a.a.O., S. 100 [Übersetzung v.V.].

24 In der französischen Originalausgabe umfasst das Interview gerade einmal 13 großzügig gestaltete Seiten. Emmanuel Levinas, *De l'oblitération. Entretien avec Françoise Armengaud a propos de l'œuvre de Sosno*, Paris: Editions de la Différence 1990.

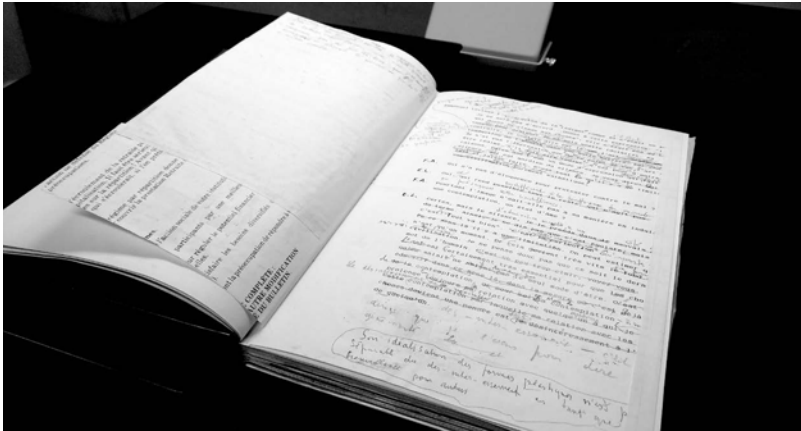


Abb. 32: Gebundenes Typoskript des Interviews, Archiv Sosno, Foto: v.V.

[...] es existiert kein vollständiges, lineares, sauberes Manuskript dieses Interviews. Die Schritte waren wie folgt:

- 1 Mündliche Befragung, Notizen + Tonbandaufnahme.
- 2 F.A. tippt die bereinigte Version dieses Interviews ein (Eliminierung unnötiger Wiederholungen etc.).
- 3 Dieses „Typoskript“ wird Emmanuel Levinas anvertraut, der es durchstreicht und mitunter neue Seiten hinzufügt.
- 4 Diese von E.L. übertragene und überarbeitete Version wurde direkt von F.A. erneut abgetippt und dann dem Verfasser übergeben.²⁵

Das Interview ist von Beginn an unvollständig und nicht linear, wird in der Transkription von Redundanzen befreit und gekürzt, anschließend handschriftlich durch Streichung und Ergänzung umgearbeitet und nach erneuter Transkription mit Bildern von Werken Sosnos ergänzt (Abb. 32–34).

Im Angesicht der anfänglichen Unvollständigkeit, der Materialität der Sprache im Gesprochenen (Wiederholungen, Stottern, Ungenauigkeiten etc.) und in der Schrift (Typoskript, Handschrift, Streichungen etc.), dem Medienwechsel vom Oral zum Skripturalen und den sie begleitenden Operationen des Kürzens, Streichens und Ergänzens, durchläuft das Interview einige jener Modi und Operationen, von der die Obliteration selbst handelt. Noch bevor es überhaupt um eine Hermeneutik des Interviews geht, wird bereits an der materiellen Schwelle des Gesprächs, so die Hypothese, kein peripheres Mo-

25 Auszug aus einem Brief vom 26. April 2019 von Françoise Armengaud an den Verfasser [Übersetzung v.V.].

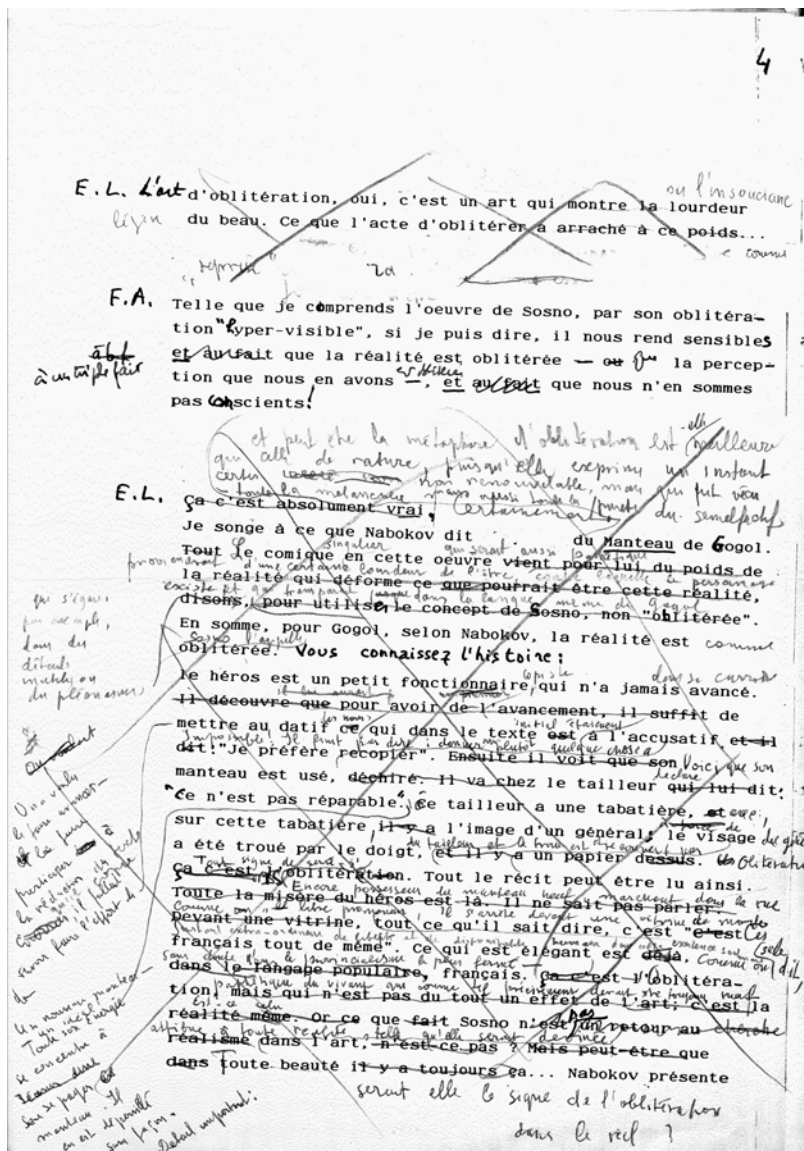


Abb. 33: Von Levinas revidiertes Typoskript des Interviews, Archiv Sosno, Foto: v.V.

ment im Denken von Levinas erkennbar, sondern ein Denken, das in dessen Zentrum wohnt und zudem eine systematische Aussage über die Obliteration und das Kunstdenken bei Levinas erlaubt. Entscheidend hierbei ist, dass die operativen Abläufe des Interviews mit dem darin verhandelten Sujet der Obliteration in Verbindung stehen. Im Gegensatz zu Lacoue-Labarthe geht es hier nicht um die Liminalität von Denken und Sprache, sondern um die notwendige Materialität und Performativität einer Setzung durch ein Medium.

Doch bevor ich zur medienphilosophischen Lesart komme, möchte ich die Obliteration gemäß der Lesart von Levinas darstellen. Ich nehme hier ein *close reading* des Kunstgesprächs vor, denn bisher gibt es *nirgendwo*, auch nicht bei Armengaud, eine Auseinandersetzung mit den von Levinas im Interview erwähnten Referenzen.

2.1.1 Obliterierte Gesichter bei Wassili Grossman

Levinas sagt im Vergleich zum Konzept der Obliteration relativ wenig über die Obliterations-Kunst von Sosno. In seinen Aussagen über Sosnos Arbeiten macht Levinas lediglich auf zwei ihrer markantesten Merkmale aufmerksam, wenn er die „geometrische[n] Figuren“ erwähnt, die Sosno „über das Gesicht [setzt]“²⁶ und die „Unfertigkeiten“ der Werke hervorhebt. Entscheidend ist hier vielmehr, dass Levinas die Wirklichkeit als bereits obliteriert versteht und betont, dass es bei der Obliteration nicht darum geht, „das Gesicht durch eine rein geometrische Oberfläche zu verdecken. Das bleibt abstrakt und verbindet sich nicht mit dem, was überlagert wird.“²⁷ Deutlicher wird Levinas, wenn er die Wirkung der Obliteration mit den Plastiken Auguste Rodins und einer literarischen Szene aus Wassili Grossmans *Leben und Schicksal* in Verbindung bringt:

Trotz der unterschiedlichen Arten, ein Gesicht zu sein. Ohne Mund, ohne Augen, ohne Nase, sind der Arm oder die Hand von Rodin bereits ein Gesicht. Aber die Nacken der Leute, die vor dem Gefängniseingang der Lubjanka in Moskau Schlange stehen, um dort Briefe oder Pakete an die Eltern oder Freunde – die von der GPU inhaftiert wurden, wie es in *Leben und Schicksal* von Wassili Grossman steht – zu übermitteln, Nacken, die

26 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 40.

27 Ebd., S. 40.

für diejenigen, die sie in der Warteschlange anblicken, noch Angst, Sorgen und Tränen ausdrücken, sind – wenn auch auf andere Weise – obli-
terierte Gesichter. Kann die Obliteration, die von Sosno als Quadrat auf
dem Gesicht platziert wurde, durch ihre brutale Negation die gleiche Be-
deutung haben, die gleiche Tiefgründigkeit?²⁸

Die kurze Passage in Grossmans Roman lautet:

Niemals hatte Jewgenia Nikolajewna geglaubt, dass ein menschlicher Rü-
cken so viel über den Zustand der Seele verraten kann. Die Menschen,
die an den Schalter traten, reckten auf irgendwie besondere Weise den
Hals, und ihre Rücken mit den gehobenen Schultern, mit den verkrampf-
ten Schulterblättern schienen zu schreien, zu weinen, zu schluchzen.²⁹

In einem anderen Interview, das Levinas ebenfalls 1988 gegeben hat, nimmt
er erneut auf eben diese Passage Bezug und stellt hier die Beziehung zum Ge-
sicht bzw. Antlitz noch etwas deutlicher heraus:

Man muß auch sagen, daß in meiner Art mich auszudrücken das Wort
Antlitz nicht in zu engem Sinn verstanden werden sollte. Diese Fähigkeit
des Menschen, in seiner Einzigkeit, in seiner Demut von Entblößung und
Sterblichkeit, die Macht seines Anrufs – Wort Gottes – meiner Verant-
wortlichkeit für ihn auszudrücken, meiner Erwählung als Einziger zu die-
ser Verantwortung, kann auch die Nacktheit eines von Rodin geformten
Arms haben. [...] Grossman sagt zwar nicht, daß der Nackte ein Antlitz
sei, aber daß sich an ihm die ganze Schwäche, die ganze Sterblichkeit, die
ganze nackte, wehrlose Sterblichkeit des Anderen ablesen ließ. Er sagt es
nicht so, aber das Antlitz kann Bedeutung ausdrücken auf dem ‚Gegen-
teil‘ des Gesichtes! Das Antlitz ist also nicht Augenfarbe, Form der Nase,
frische Wangenfarbe etc.³⁰

Liest man diese Textstellen zusammen, so ergibt sich ein überraschend affir-
matives Verhältnis von Levinas zur Kunst. An kaum einer Stelle in seinem
Werk spricht er sich derart affirmativ für die Möglichkeit eines Antlitzes in der
Kunst aus. Wenn Levinas hier von obliterierten Gesichtern (*visage oblitéré*)
spricht und „einigen Arbeiten von Sosno“ eine Tiefgründigkeit zuspricht, wie
sie jene literarische Szene von Grossman evoziert, dann geht es um eine Am-

28 Ebd., S. 41.

29 Wassili Grossman, *Leben und Schicksal*, Berlin: List Taschenbuch 22012, S. 827.

30 Emmanuel Levinas, „Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit“, in: ders., *Zwi-
schen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München: Hanser 1995, S. 275f [Her-
vorhebung i.O.].

biguität des Gesichts zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.³¹ Dabei lässt Levinas auch hier keinen Zweifel daran, dass für ihn das Ethische in der „zwischenmenschlichen Beziehung“³² zu suchen ist. Die zahlreichen philosophischen und literarischen Hinweise legen nahe, dass Levinas in der Kunst die Möglichkeit sieht, die Ambivalenz in den zwischenmenschlichen Beziehungen anzuzeigen. Die Obliteration wird so zu einem Teil einer Ideengeschichte, die mit dem Antlitz in Verbindung steht. Das Kunstgespräch wird so zu einer philosophischen Kunstkritik.

2.1.2 Obliterierte Existenz bei Nikolaj Gogol

Levinas' Bejahung für das ganze Thema der Obliteration ist „stark beeinflusst von Nabokov und seiner Aussage über Gogol.“³³ In der Erzählung *Der Mantel*³⁴ geht es um einen niederen Beamten im 19. Jahrhundert, der als Kopist arbeitet und selbst dann vor einer kleinen selbständigen Tätigkeit zurückschreckt, als es um seine Beförderung geht. Als sein Uniformmantel aufgrund zahlreicher Ausbesserungen auch vom Schneider nicht mehr zu reparieren und ein neuer zu teuer ist, verliert er die Fassung. Er wird ausgeraubt, schlendert orientierungslos durch die Nacht, bricht zusammen, wird krank, stirbt. Im fantastischen Teil der Erzählung vagabundiert der Kopist als Phantom durch die Stadt und entreißt den Passanten ihre Mäntel.

Levinas folgt der Lesart von Nabokov, wenn er sagt, dass es in der Erzählung nicht „um Widerstand gegen die Ungerechtigkeiten der sozialen Ordnung seiner Zeit“³⁵ ginge, sondern um das Sein, „das unter seinem eigenen Gewicht zerbricht und sich darin verausgabt, sein zu wollen.“³⁶ Für Levinas geht es also nicht um eine Anklage sozialer Verhältnisse, sondern um das ontologische Drama in dieser Allegorie als Obliteration. Dieses ontologische Dra-

31 Zur Ambiguität, die Levinas auch als Zweideutigkeit des Phänomens und seines Ausbleibens diskutiert, vgl. Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 201, 344.

32 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 43.

33 Ebd., S. 36.

34 Nikolaj Gogol, „Der Mantel“, in: ders., *Sämtliche Erzählungen*, Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1996, S. 594-632.

35 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 39.

36 Ebd., S. 42.

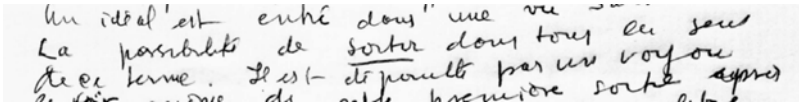


Abb. 35: Ausschnitt aus der Manuskriptfassung des Interviews.

ma „rühre von einer gewissen Plumpheit oder einer Schwerfälligkeit des Seins her, gegen die die Figur in ihrer Einzigartigkeit existiert.“³⁷ Es ist ein Leben ohne Ausweg, das in seine Existenzweisen eingeschlossen ist, „unfähig ihnen zu entkommen, unfähig zu entkommen.“³⁸ Wenn Levinas in der Manuskriptfassung schreibt „La possibilité de sortir dans tous les sens de ce terme“ und dabei „sortir“ unterstreicht, so geht es um ein Leben, das keine Möglichkeit hat, es zu verlassen und in ein neues einzutreten (Abb. 35).

In seiner obliterierten Existenz durchlebt der Protagonist dieses ontologische Drama einer Gefangenschaft und flüchtet (mit den Mitteln der Fiktion) in die fantastische Existenzweise eines vagabundierenden Gespenstes. Wir haben es bei diesem fantastischen Teil der Erzählung mit einem Überborden an Wirklichkeit zu tun, einer Hyperrealität. Das betrifft auch den Stil der Erzählung, der sich in „überflüssigen Details und in Pleonasmen verliert.“³⁹ Pleonasmen und Phantasmen sind hier Mittel der Fiktion, die Trägheit des Wirklichen zum Ausdruck zu bringen und ihr zu entkommen. Der ausrangierte Mantel wird daher zur Metapher für das abgenutzte Leben des Protagonisten selbst. In seinem mit *The Apotheosis of a Mask* betitelten Kommentar zu Gogol kehrt Nabokov die durch den Mantel verdeckte Blöße des Protagonisten hervor. Der Mantel fungiere als eine Art Maske, die den Protagonisten nicht einhülle, sondern entkleide: „the making and the putting on of the cloak, is really his disrobing and his gradual reversion to the stark nakedness of his own ghost.“⁴⁰ Nur wenige Zeilen weiter bringt er dies auf die Formel: „all reality is a mask.“⁴¹ Nabokov verwendet hier den Begriff der Maske und betont damit das geheimnisvolle Versteckspiel von Identitäten. Allerdings geht es Levinas hier um etwas anderes: Wenn das Anziehen des Mantels eine Blöße zu erkennen gibt, so zeigt das Bemänteln einen inneren Konflikt als verdeckt an. Wo

37 Ebd., S. 36.

38 Ebd., S. 37.

39 Ebd., S. 36.

40 Vladimir Nabokov, *Nikolai Gogol*, New York: New Directions 1959, S. 146 [Hervorhebung i.O.].

41 Ebd., S. 148.

Blöße nur verdeckt erscheint, wird der Mantel zur Metapher einer „obliterierten Existenz.“⁴² All dies kulminiert in einem symbolischen Detail einer abgeriebenen Tabaksdose jenes Schneiders, auf die Levinas aufmerksam macht:

Ein symbolisches Detail – unnötig für den Fortgang der Erzählung: Der Schneider, der den alten Mantel missbilligte und den neuen anfertigte, hatte eine Tabaksdose, die das Bild eines Generals zeigte. Allerdings war das Gesicht des Generals bereits vom Finger des Tabaksnupfers durchlöchert und das Loch mit einem Papier bedeckt. Schon wieder eine Obliteration. Die ganze Erzählung kann unter dem Zeichen dieser Obliteration gelesen werden. Alle Gesten der Romanfigur verfangen und verzögern sich, bedecken irgendein Loch, sind eine Ausbesserung.⁴³

In diesem symbolischen Detail konzentrieren sich alle hier wesentlichen Merkmale der Obliteration: die detailreiche Fülle der literarischen Beschreibung (Pleonasmus), die durchgestoßene und abgenutzte Stelle auf der Tabaksdose (Abgenutztsein), das nicht mehr erkennbare Gesicht eines Generals (obliteriertes Gesicht) und die improvisierte Ausbesserung jener Stelle, die „mit einem viereckigen Streifen Papier überklebt worden war.“⁴⁴ Allegorisch kann diese Tabaksdose als obliterierte Existenz des Protagonisten gelesen werden. So sieht Levinas in Nabokovs Gogol-Kommentar das ontologische Drama angedeutet, das sich für ihn durch Allegorie, Pleonasmen, Phantasmen und Maskeraden als Formen der Obliteration anzeigt und als eine negative Dialektik zu denken ist. Die Obliteration spielt sich auch für Levinas daher nicht allein in der Kunstpraxis von Sosno ab, sondern vor allem in der philosophischen Kunstkritik, die diese existenzielle Dimension und negative Dialektik freilegt.

2.1.3 Semelfaktivität bei Vladimir Jankélévitch

Eine solche obliterierte Existenz ist charakterisiert durch Abnutzung und Verfall, was Armengaud auch als das „naturalistische Konzept der Obliteration“⁴⁵ bezeichnet hat und in der etymologischen Bedeutung der Obliteration als Zerfall angelegt ist. Levinas präzisiert im Kunstgespräch die Obliteration aber

42 Vgl. Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 37.

43 Ebd., S. 38.

44 Gogol, „Der Mantel“, a.a.O., S. 604 [Hervorhebung v. V].

45 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 85.

weiter mit dem Begriff des „Semelfaktiven“, den er Vladimir Jankélévitch entlehnt.⁴⁶ Das Semelfaktive ist dem Lateinischen „semelfactivus“ entlehnt, das auf das Lateinische „semel“ zurückgeht und „einmalig“ bedeutet. Gemeinsam mit dem Suffix „factivus“, das eine nominalisierte Form des Partizip Perfekt Passivs von *facere* für „tun, machen“ zurückzuführen ist, bezeichnet „semelfactivus“ also die Tatsache, dass einmal etwas gemacht wurde oder stattgefunden hat. Semefaktivität bezeichnet also den faktischen Charakter einer kontingenten Tatsache, und damit etwas, was künstlich hergestellt wurde, eine Konstruiertheit.⁴⁷ Es ist das Einmalige im zeitlichen wie faktischen Sinne. Was einmal statt gefunden hat, gewinnt Tatsachenstatus.

An verschiedenen Stellen seines Werkes greift Levinas die Semelfaktivität auf und wendet es existenziell. Er bezieht es entweder auf die Einmaligkeit Israels⁴⁸ oder auf die Verantwortung eines jeden Einzelnen („die ‚semelfaktive‘ Einzigkeit jener Seele“)⁴⁹. In diesen Passagen bezeichnet die Semelfaktivität die existenzielle Dimension eines jeden Menschen. Es ist die „Einmaligkeit eines einzigen Exemplars“ in seiner jeweiligen Situiertheit, Kontingenz, Verantwortlichkeit und „Unmöglichkeit, sich zu entziehen und sich ersetzen zu lassen, Unmöglichkeit, in der gerade die Rekurrenz des *ich* sich ausbildet.“⁵⁰ Für Levinas führt die Obliteration eine zeitliche Dimension ins Spiel ein, die nicht auf einmalige Tatsachen Bezug nimmt, sondern auf die Einmaligkeit von „Jemandem!“⁵¹ Es geht sowohl um die Einzigartigkeit des Ichs als auch um dessen Einmaligkeit im Sinne seiner Endlichkeit. „Der Verfall. Der Fahr-schein, mit dem man nicht mehr reisen kann. Das Semelfaktive der Existenz, das sich uns in Erinnerung bringt.“⁵² Beim Semelfaktiven handelt es sich dann nicht nur um die individuelle Sterblichkeit, sondern auch um nicht wiederhol-

46 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 36.

47 Vgl. Jankélévitch, *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-Nichts*, a.a.O., insbes. S. 143, 249. Levinas hat dieses Konzept an mehreren Stellen aufgegriffen: „Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit“, a.a.O., S. 272. Vgl. darin auch: „Von der Einzigkeit“, ebd., S. 229-238.

48 „Semelfacticité“ wird i.d.R. mit „Einmaligkeit“ oder „Einzigkeit“ übersetzt. Vgl. Emmanuel Levinas, *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München: Fink 1994, S. 77.

49 Levinas, „Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit“, a.a.O., S. 272.

50 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 135.

51 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 44.

52 Ebd., S. 47.

bare Ereignisse zwischen Menschen wie ein Blinzeln, ein flüchtiges Sehen, ein Tätscheln oder Stottern (*clignoter, entrevoir, tapoter et tousser*)⁵³.

Die Semelfaktivität, in dem die Unumkehrbarkeit der Zeit angelegt ist, hatte Jankélévitch ursprünglich auch als „unfasslich und verkennbar“⁵⁴ charakterisiert. Der Unterschied zwischen Semelfaktivität und Obliteration liegt für Levinas dort, wo es nicht mehr nur um die Einmaligkeit und Endlichkeit des Menschen geht, sondern diese sich auch artikuliert und in Erinnerung ruft. So thematisiert Paul Klee im Selbstporträt *Von der Liste gestrichen* (1933) den ideologischen Zeitgeist der Nazidiktatur, indem er seine Ausgrenzung als Künstler und seine existenzielle Not zum Ausdruck bringt (Abb. 36).⁵⁵ Wenn Levinas also in dem Kunstgespräch das „Es war einmal...“⁵⁶ aufruft, dann geht es dabei immer um die Frage, um *wen* es in der Erzählung geht. Für Levinas hat die Kunst die Möglichkeit, die Einmaligkeit von Jemanden festzuhalten und durch Obliterationen den existenziellen Konflikt in der Fixierung durch die Kunst zum Ausdruck zu bringen.

53 Vgl., Frédéric Torterat, S. 3. den Eintrag mit zahlreichen Verweisen auf Etymologie, Linguistik, Philosophie und Literaturkritik von Frédéric Torterat, „Semelfactivité“, in: Jean-Marie Grassin (Hg.), *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, Paris: Jean-Marie Grassin éd 2009, S. 1217-1226, online unter: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01099558/document>, [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

54 Jankélévitch, *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-Nichts*, a.a.O., insbes. S. 250.

55 Das Bild wird in der Regel als Selbstporträt gelesen. Klees Werke galten als entartete Kunst und wurden 1933 von den Nationalsozialisten aus den Museen und Galerien entfernt, während Klee im Zuge der Rassegesetze seine Stelle an der Düsseldorfer Akademie verlor. Vgl. hierzu die Online-Ausstellung „Künste im Exil“ von der Deutschen Nationalbibliothek, online unter: <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Objekte/klee-paul-von-der-liste-gestrichen-gemaelde.html?single=1> [zuletzt aufgerufen am 27.08.2023]. Listen können eine existenzielle Bedeutung haben, wie Viktor Frankl in seinem Psychogramm des Konzentrationslagers deutlich macht: „Die Liste ist das Wichtigste, der Mensch ist nur so weit wichtig, als er eine Häftlingsnummer hat, buchstäblich nur mehr eine Nummer darstellt.“ Viktor Frankl, *...trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, München: dtv 252005, S 88.

56 Vgl. Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47. Die märchenhafte Formel verweist auf ein Kapitel in Michel Leiris, *Die Spielregel, Band 1: Streichungen*, München: Matthes & Seitz 1982, S. 177-323. Vgl. auch „Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter“, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München: Hanser 1988, S. 85-92.



Abb 36: Paul Klee, *Von der Liste gestrichen*, 1933; Ölfarbe auf Papier auf Karton; 31,5 x 24 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee.

2.1.4 Désintéressement bei Emmanuel Levinas

134

Die bemerkenswert affirmativen Äußerungen zur Obliteration von Levinas im Kunstgespräch mit Armengaud konturiert er mit der Interesselosigkeit weiter. Das französische *désintéressement* wird üblicherweise mit „Selbstlosigkeit“, „Uneigennützigkeit“ aber auch mit „Nicht-Intentionalität“ oder „Interesselosigkeit“ übersetzt. Das Wesentliche an diesem passiven Modus der Intentionalität ist die Umkehr eines Vermögens in Unvermögen, von Handeln in Handlungsunterbrechung oder Auslassung. Levinas beschreibt sie als eine Geste der „Großzügigkeit, Gabe an den Anderen, Wohlwollen, das die *interessierte* Bemühung unterbricht, beim Sein zu beharren“, die sogleich durch „jene Freuden am Schönen“⁵⁷ wieder kompromittiert zu werden droht. Wenn Levinas also von einem Misstrauen gegenüber der Kunst spricht, dann deswegen, weil die „Vollkommenheit des Schönen Schweigen [gebietet], ohne sich um den Rest zu kümmern. Es ist Wächter des Schweigens. Es lässt gewähren.“⁵⁸ Das Schweigen des Kunstschönen ist deshalb problematisch, weil es in seiner „Vollkommenheit“ die „Welt des Leids und des Bösen“⁵⁹ vergessen macht. In dieser Hinsicht sei die Mona Lisa für Levinas unmoralisch. Die Obliteration hingegen bezeichnet eine Ästhetik, „die die Leichtfertigkeiten oder die unbeschwerte Sorglosigkeit des Schönen anprangert und an die Abnutzungen des Seins erinnert, an die ‚Ausbesserungen‘, von denen es bedeckt ist, und an die sichtbaren oder verborgenen Streichungen, in seinem Beharren zu sein, zu [er]scheinen [sic!] und sich zu zeigen.“⁶⁰ Wenn die Widerständigkeit der Obliteration sich gegen das Schöne richtet und auf der Semelfaktivität beharrt, dann geht es bei der Interesselosigkeit um ein Vergessen des Kunstschönen und um ein Erinnern an den Anderen. Die Obliteration zielt daher auf eine Abwendung vom Kunstschönen und auf eine Hinwendung zum existenziellen Drama des Menschen (und zwischen Menschen). Wenn Levinas also davon spricht, dass einer „der Anfänge der Kunst [darin liegt], das Wirkliche in seinem Bild zu denken – in seiner Erinnerung – und so vielleicht in seiner Vergangenheit“⁶¹, dann geht es ihm um eine Ablösung vom Sein durch Bilder und damit durch Kunst.

57 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 34.

58 Ebd., S. 33f.

59 Ebd., S. 42.

60 Ebd., S. 35.

61 Ebd., S. 34.

Im Kunstgespräch macht Levinas sehr deutlich, dass sich für ihn hierin eine ethische Dimension in der Ästhetik artikuliert. So spricht er davon, dass die Obliterations-Kunst „die Dinge ihrer falschen Menschlichkeit entledigt.“⁶² Sie streiche das Skandalöse aus und prangere es zugleich an. Das Skandalöse bestehe in dem, „was gleichgültig gegenüber dem Leid der Welt macht und einen dazu bringt, sich in dieser Gleichgültigkeit einzurichten“,⁶³ während „das Elend, die menschliche Beschaffenheit“⁶⁴ in ihrer „Sterblichkeit“⁶⁵ vergessen und beispielsweise durch die „Vollkommenheit“⁶⁶ und eine „unbeschwerte Sorglosigkeit“⁶⁷ und „Freuden am Schönen“⁶⁸ überdeckt werde. Die ethische Dimension der Obliteration besteht für Levinas also darin, mit der Trägheit und Starrheit des Seins zu brechen, dem Schönen abzusagen und stattdessen durch improvisierte Ausbesserungen an die Einmaligkeit zu erinnern, um so eine Beziehung zum Anderen herzustellen.

In dieser Abkehr vom Sein grenzt sich Levinas entschieden von Martin Heidegger ab. Dies macht er beispielsweise in einem 1986 in einem Kunst-katalog veröffentlichten kurzen Text über den Maler Jean Atlan unmissverständlich klar. Für Levinas ist das künstlerische Engagement „eine der privilegierten Weisen für den Menschen, in die anmaßende Selbstgefälligkeit des Seins einzudringen, das sich bereits als Erfüllung versteht, und dessen schwere Schichten und gleichmütige Grausamkeit völlig zu erschüttern.“⁶⁹ In dieser Abkehr von der „Selbstgefälligkeit des Seins“ vollzieht Levinas eine Konversion der ontologischen Hierarchie von Sein und Seiendem und führt das *désintéressement* ein als Figur, die die Ablösung vom Sein und die Hinwendung zum Seienden markiert.

Das kurze Kunstgespräch überrascht also darin, dass Levinas der Kunst die Möglichkeit zuspricht, die in der zwischenmenschlichen Beziehung waltenden Dynamiken anzuzeigen. Als Gegenstand der Obliteration macht Levinas die Einmaligkeit einer jeden Existenz aus, die durch sie angezeigt ist.

62 Ebd., S. 42.

63 Ebd., S. 34.

64 Ebd., S. 39.

65 Ebd., S. 43.

66 Ebd., S. 33.

67 Ebd., S. 35.

68 Ebd., S. 34.

69 Emmanuel Levinas, „Jean Atlan et la tension de l'art“, in: Catherine Chalié und Miguel Abensour (Hg.), *Cahiers de l'Herne: Levinas*, Paris: Cahiers de l'Herne 2016, S. 509. Vgl. Armengaud hierzu einleitend in Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 32.

Er sieht in der Obliteration einen Widerstand gegen die Verführungskraft des Schönen, die von diesen Dimensionen ablenke. Wenn Levinas die Obliteration mit der Interesselosigkeit in Verbindung bringt, so bedient er sich einer erkenntnistheoretischen Methode, die sich gegen Semiotik, Ontologie und Phänomenologie richtet. Die Obliteration kommt hier nämlich nicht als Störung des Übertragungskanal und der Umcodierung eines Signals in den Blick, sondern als Widerstandsfigur gegen Formalismen, Vollkommenheit und Schönheit. Desweiteren erhält die Obliteration durch Levinas hier eine ethische, existenzielle und zeitliche Dimension, die vor allem darauf zielt, all das Vergessen zu machen, was der Erinnerung an eine einmalige Existenz im Wege steht. Wenn also „die Kunst, den Dingen ein Gesicht gibt“, und die Obliteration wiederum ein „wesentliches Konzept [würde], um die Kunst zu verstehen“⁷⁰, so wird die Obliteration zur Mittlerfigur zwischen Kunst und Antlitz.

2.2 Ikonisches Denken nach Levinas

Um diese Mittlerfunktion der Obliteration zwischen Ethik und Ästhetik genauer zu bestimmen wende ich mich dem Bildbegriff bei Levinas zu. Meine These ist, dass nicht die Sprache, sondern das Bild das Leitmedium für die Obliteration ist. 1948 publizierte Levinas in der von Jean-Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty herausgegebenen Zeitschrift *Les temps moderne* den kurzen, aber dichten Text *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*.⁷¹ Es ist verwunderlich, dass dieser richtungsweisende Text nicht nur innerhalb der Levinas-Forschung vergleichsweise wenig rezipiert wird, sondern auch innerhalb der Kunstphilosophie und Theorien des Ästhetischen kaum in Erscheinung tritt, ganz zu schweigen von medientheoretischen Studien.⁷² Wenn dieser Text aufgerufen

70 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 46.

71 Emmanuel Levinas, „La réalité et son ombre“, in: *Les Temps modernes* 4, Nr. 38 (November 1948), S. 771-789. Wiederabgedruckt in: ders., *Les imprévus de l'histoire*, Saint-Clément-la-Rivière: Fata Morgana 1994, S. 123-148. Dt.: Emmanuel Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, in: ders., *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München: Karl Alber 2006, S. 105-124. Wiederabgedruckt in: Emmanuel Alloa (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich*, München: Fink 2011, S. 65-86. Im Folgenden beziehe ich mich auf die deutsche Textversion von 2006.

72 Zwei kleine Monographien ragen hier heraus: David Gritz, *Levinas face au beau*, Paris [u.a.]: Éd. de l'Éclat, 2004., Catherine Chalier, *L'appel des images*, Arles: Actes Sud 2017.