

Im Angesicht der Bilder nach Levinas*

Dies ist ein Beitrag über eine Dimension des Bildes, die im Rahmen seiner gegenwärtigen theoretischen Behandlung in der Regel wenig Beachtung findet. Worauf ich hier eingehen möchte, ist etwas, das mir als eine dem Bild innewohnende Seinsweise erscheint: seine Art, uns entgegenzublicken. Ich verstehe die Hinwendung des Bildes zum Betrachtenden als ein grundlegendes Moment in der Konstitution der Visualität des Bildes, als die primäre Bedingung für die sinnvolle Öffnung des Bildes für das Auge. Ich werde versuchen, die Bedeutung der Gesichtigkeit¹ des Bildes durch einen Dialog mit Emmanuel Levinas' ethischem Verständnis des Gesichts zu erläutern. Der Umweg über Levinas' Philosophie mag die Analogie zwischen Gesicht und Bild etwas verkomplizieren, dürfte aber gleichzeitig ein Prisma bieten, das seine Tiefe erhellt. Zunächst möchte ich jedoch kurz den Ansatz, den ich in Bezug auf das Bild verfolge, zwischen zwei gängigen Interpretationsparadigmen einordnen.

* Erste Fassungen dieses Artikels wurden präsentiert als Vorlesungen am *Comparative Literature Department* und dem *Humanities Institute* an der *SUNY Buffalo* und am *Clark Art Institute*, in Williamstown, MA, gehalten, wo ich das Privileg hatte in den Jahren 2009-10 Fellow zu sein. Für die engagierte Diskussion und aufschlussreichen Fragen und Kommentare zu diesem Artikel möchte ich dem Direktor und dem stellvertretenden Direktor für Research and Academic Programs am Clark, Michael Ann Holly und Mark Ledbury; der inspirierenden Gruppe von Clark Fellows, Martin Berger, Holly Clayson, Thierry de Duve, Branko Mitrovic und Mary Roberts. Ich bin auch zu Dank verpflichtet gegenüber den aufmerksamen Lesarten und Antworten von Meirav Almog, Maya Halperin, Mark Haxthausen, Vered Lev Kenaan, Keith Moxey, Orna Raviv, Ewa Ziarek und Krzysztof Ziarek.

1 [Hagi Kenaan spielt an vielen Stellen mit dem Englischen „face“ für *visage*: „image's facing“, „facing images“, „face-images“, „to face“, „facing us“, „facing of images“, „a facing“, „facingness“. Obgleich dies im Deutschen nicht im gleichen Maße wiedergegeben werden kann, hat das Deutsche den Vorzug zwischen dem „Gesicht“ als einer Materialität und Frontfläche des Kopfes auf der einen Seite und dem „Antlitz“ auf der anderen Seite unterscheiden zu können, das auf ein transzendentes Moment abhebt, und mit dem Nicht-Sichtbaren in Verbindung steht. Man sollte „jedoch keineswegs das Sonntagskleid einer spiritualisierten Semantik“ anlegen, das Antlitz „indiziert vielmehr eine der Konkretionen von Transzendenz. Gerade an der ‚Materialität‘ des *visage* versucht Lévinas zu entziffern, was über sie hinausweist; *visage als Verdichtung von Leiblichkeit und Sinnlichkeit* [...]“. Vgl. die FN 1 auf S. 43 von Thomas Wiemer in: Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011. Um den Sprachspielen von Hagi Kenaan gerecht zu werden, wird im vorliegenden Text *face* mit Gesicht, Angesicht, Gesichtigkeit etc. übersetzt. Anm. d. Ü.]

I. EIN BILD SEIN: VISUELL SEIN

Theoretische Abhandlungen über Bilder folgen in der Regel einem von zwei paradigmatischen Wegen: Erstens gibt es eine uralte, so genannte ‚platonische‘ Tradition, die die Konzeptualisierung des Bildes auf den Gegensatz zwischen Sein und Erscheinung gründet. In dieser Tradition wird das Bild typischerweise als das verstanden, was lediglich erscheint, als eine Art der Darstellung, die ihre Bedeutung aus ihrer Beziehung zum Sein bezieht, während sie keinen originären Anteil am Sein hat. So verstanden, als Repräsentation, kann das Bild nur in Bezug auf das gedacht werden, was es nicht ist, d.h. in Bezug auf seine Beziehung zu einer anderen, typischerweise grundlegenden Art von Entität – einem Objekt, einem Zustand –, dessen Präsenz es re-präsentiert. Als solches wird das Bild von der Tradition gewöhnlich in einen sekundären, abgeleiteten Bereich der Existenz verwiesen: eine Kopie, ein Doppel, ein Substitut.

In der zeitgenössischen Theorie und Wissenschaft scheint die platonische Problematisierung der Implikationen, die die ontologische Minderwertigkeit des Bildes mit sich bringt, und der damit einhergehende Vorwurf oder die moralische Anklage, nur noch wenig Bedeutung zu haben. Und doch ist die Tendenz, Bilder in Bezug auf das, was sie repräsentieren – die Welt oder die Objekte, die sie abbilden – d.h. im Hinblick auf ihre Referenz zu denken, immer noch üblich, was natürlich nicht mehr den Effekt von Ambivalenz, Feindseligkeit oder Kritik hat, sondern in gewissem Sinne die Struktur reproduziert, die dem antiken Minderwertigkeitskomplex des Bildes zugrunde liegt.

Im Gegensatz zu diesem paradigmatischen Rahmen hat das zwanzigste Jahrhundert eine ganze Reihe von Positionen hervorgebracht, die sich der Idee des Bildes als Repräsentation widersetzen und die Autonomie des Bildes betonen. In diesem Zusammenhang ist eine der häufigsten Arten, diese Autonomie der Bilder zu verstehen, die ihrer Objekthaftigkeit: Anstatt sich auf die Frage zu konzentrieren, ob Bilder etwas über die Welt aussagen, werden sie in erster Linie über ihre Stellung als Objekte in der Welt angesprochen. In der Tat gelingt es der Bestimmung des Bildes als Objekt oft, ihm neue Formen der Autonomie zu verleihen; aber es sollte auch beachtet werden, dass diese Art von Autonomie in der Regel noch immer auf der grundlegenden binären Opposition zwischen dem Ding (mit der Fülle seines Seins) und dem, was keine echte Verwurzelung in der Welt der Dinge besitzt, beruht. Und in dieser Hinsicht verdunkelt das Aufstellen des Objekts als Modell für das Bild die Frage, was es heißt, ein Bild zu sein, was seine Einzigartigkeit als Bild ausmacht.

Die Möglichkeit, das Bild in Bezug auf die Frage nach seinem Sein zu denken, hat sich mit Heideggers ontologischer Bestimmung des Kunstwerks auf dramatische Weise erweitert. Während Heideggers Interesse an der Besonderheit visueller Bilder an sich relativ begrenzt ist, hat die



Abb. 2: *Klone*, Tel Aviv, 2008. Foto: Hagia Kenaan.



Abb. 3: *Klone*, Tel Aviv, 2008. Foto: Hagia Kenaan.

ontologische Verschiebung, die er in die Kunstwissenschaft eingeführt hat, letztlich den Weg für Ansätze geebnet, die bildspezifisch sind – wie zum Beispiel in der französischen Philosophie die Arbeiten von Gilles Deleuze oder Jean-Luc Nancy.² Es gibt erhebliche Unterschiede zwischen den ‚Ontologien des Bildes‘ von Deleuze und Nancy, aber ihnen ist ein Ausgangspunkt gemeinsam, den ich entscheidend für die Richtung finde, in die ich gehen möchte: Für Deleuze und Nancy wird die Untersuchung der Bilder von der Frage nach ihrem Sein geleitet: dem Sein-eines-Bildes.³ Und indem sie sich auf die einzigartige ontologische Modalität der Bilder konzentrieren, gelingt es dem Werk von Deleuze und Nancy nicht nur, sich der eher traditionellen Rhetorik der Nachahmung und der Kopie zu entziehen, sondern auch den zeitgenössischen Tendenzen, das Bild in eine Sprache der Identität und der Objekthaftigkeit zu integrieren: Es befreit das Bild nicht nur aus der Umklammerung einer gegenständlichen Konzeption, sondern es tut dies auch, ohne das Objekt sofort als ein nachfolgendes Paradigma zu übernehmen. Das Bild, schreibt Nancy, „ist weder die Sache selbst noch deren Nachahmung.“⁴ Für ihn ist das Bild „das Unterscheidbare.“ Und das Unterscheidende ist das, was „am Rande der Dingwelt als Verfügungswelt [bleibt].“⁵ Mit anderen Worten: Das Bild ist eine eigenständige Art von Entität, deren Einzigartigkeit in ihrer Seinsweise liegt. Als solches erfordert das Bild als Bild eine besondere Art der Artikulation, wobei sich in der Frage, wie das Sein des Bildes zu artikulieren ist, die Wege von Deleuze und Nancy trennen. Ich werde allerdings im Folgenden diese Wege nicht weiterverfolgen, sondern einen eigenen Weg vorschlagen.

Die Frage nach dem Wesen eines Bildes ist meines Erachtens untrennbar mit der Frage verbunden, wie sich ein Bild visuell entfaltet. Ein Bild zu sein bedeutet, auf eine ganz bestimmte Art und Weise visuell zu sein, die ich im Hinblick auf die Hinwendung des Bildes zu seinen Betrachtern, seine Art, uns gegenüberzutreten, näher erläutern werde. Um jedoch das einzigartige visuelle Wesen des Bildes zu begreifen, ist es vielleicht sinnvoll, zunächst zu überlegen, wie sich Bilder in ihrer Visualität von Objekten unterscheiden. Bilder und Objekte sind beide Teil unseres Blickfeldes. Wir schauen sie täglich an und sind in der Lage, sie beide zu sehen. Gleichzeitig gibt es aber auch einen grundlegenden Unterschied zwischen den

2 Vgl. zum Beispiel Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M. 1997; oder Francis Bacon: *Die Logik der Sensation*, Paderborn 2016. Für eine davon sehr verschiedene ontologische Untersuchung des Bildes, vgl. Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, Zürich, Berlin 2006.

3 Zur Diskussion über Nancys Ontologie des Bildes und ihrer ethischen Implikationen, vgl. Hagi Kenaan: »What Makes an Image Singular Plural? Questions to J.L. Nancy«, in: *Journal of Visual Culture* 9 (1), 2010, S. 63–76.

4 Jean-Luc Nancy: »Das Bild – das Distinkte«, in: ders.: *Am Grund der Bilder*, a.a.O., S. 20.

5 Ebd., S. 11. Die an Heidegger erinnernden Obertöne in Nancys Schreiben sind, wie bereits angedeutet, nicht zufällig. Zu Nancys Aneignung von und Kritik an Heidegger, vgl. auch Kenaan: »What Makes an Image Singular Plural?«, a.a.O.

Positionen, die Bilder und Objekte in unserem Blickfeld einnehmen. Einfach ausgedrückt, sind Bilder im Gegensatz zu Objekten im Wesentlichen visuelle Gebilde. Bilder sind im Kern visuell. Sie sind nicht nur wahrnehmbar oder sichtbar, sondern sie begegnen dem Auge speziell als das, was sich dem Sehen anbietet. Das heißt, das Wesen der Bilder ist immer schon mit der Tatsache verbunden, dass wir Augen haben, die sehen und auf das Angebot des Bildes reagieren können. Die Frage des Sehens ist der Sichtbarkeit des Bildes inhärent. Tatsächlich ist die innere Verbindung, die Bilder mit der Bedingung des Gesehenwerdens haben, etwas, das sich gewöhnlich in der Sprache zeigt, die wir verwenden, wenn wir von Bildern sprechen. Wenn wir zum Beispiel von Gerhard Richters *Christa und Wolf* sagen, das Bild sei verwischt, dann ist der Ausdruck, den wir zur Beschreibung des Bildes verwenden („verwischt“), einer, der nicht zur Beschreibung der intrinsischen Qualitäten von Objekten verwendet wird, sondern der uns typischerweise nur zur Beschreibung einer unregelmäßigen Erscheinung dient, die an bestimmte Betrachtungsbedingungen gebunden ist. Ähnlich können wir zwar von einer Fotografie sagen, dass sie zu dunkel oder unscharf ist, aber wir haben normalerweise keine Verwendung für solche visuell eingebetteten Begriffe, wenn wir eine Tasse Kaffee oder ein Paar Schuhe beschreiben.

Das Bild ist extrovertiert visuell. Es ist ein Wesen, das sich selbst zeigt, indem es seine Betrachtungsbedingungen zur Schau stellt. Mit anderen Worten: Das Bild ist nie nur präsent, sondern immer schon selbst präsent, indem es sich an das Auge wendet. Das Bild ist eine Hinwendung zum Auge, ein Gegenüberstellen des Betrachtenden,⁶ dessen Einzigartigkeit ich nun im Dialog mit dem Denken von Emmanuel Levinas und insbesondere mit seinem ethischen Verständnis des menschlichen Gesichts herauszuarbeiten versuchen werde.

Wahrscheinlich sollte ich im Voraus deutlich machen, dass die Analogie, die ich zwischen Levinas' Begriff des Antlitzes und der Gesichtigkeit von Bildern ziehen möchte, für die Leser von Levinas alles andere als selbstverständlich ist. Für Levinas ist die einzige Lehre, die aus dem Vergleich zwischen Bild und Gesicht gezogen werden kann, eine negative. Während das Bild seiner Ansicht nach das endliche, objektivierende und thematische Wesen des menschlichen Sehens veranschaulicht – eine inhaltliche Rahmung, die sich unweigerlich der Möglichkeit der Transzendenz verschließt –, verlangt das Gesicht eine radikal andere Art der Annäherung: „Aber sie [die Ethik, Anm. d. Ü.] ist ein bildloses ‚Sehen‘, ein ‚Sehen‘ ohne die dem Sehen eigenen Vermögen der synoptischen und totalisierenden Objektivation; sie ist eine Beziehung oder eine Intentionalität, die

6 Bilder sind meist menschengemachte Produkte, die in der Regel geschaffen werden, um gesehen zu werden, aber diese sekundäre Intentionalität oder Handlung ist weniger wichtig für den konzeptionellen Punkt, den ich zu machen versuche.

ganz anderer Art ist [...].“⁷ Da ich gleich auf die Einzelheiten von Levinas' Position eingehen werde, erlaube ich mir, mit einem konkreteren, anekdotischen Anfang zu beginnen.

II. FREMDE GESICHTER

Der Gedanke, dass es eine enge Verbindung zwischen Gesichtern und der inneren Form (vielleicht sollte ich eher sagen: dem Wesen) von Bildern gibt, hat sich bei mir aufgedrängt als ich mir eine Reihe von provokativen Graffiti-Bildern, gemalte Gesichter, von *Klone*, einem Straßenkünstler aus Tel Aviv, genauer angeschaut habe. In den letzten zwei Jahren ist die Präsenz von *Klones* chimärenhaften Tier-Mensch-Gesichtern in Tel Aviv besonders deutlich geworden. Wenn man durch die Straßen der Stadt geht, vor allem in den südlichen Vierteln, kann man sich dem intensiven Anblick dieser ‚Klones‘ kaum entziehen, die an Gebäuden, Mauern, Straßenecken, Stromkästen, Fensterbrettern, Türen, Türrahmen und Eingängen angebracht sind.

Echte Straßenkunst gehört auf die Straße, und das gilt auch für die Gesichter von *Klone*, deren primäre Adressaten jene Menschen sind, die tatsächlich durch die Stadt gehen. Die *Klone* erscheinen bei Sonnenaufgang, und des nachts werden sie ohne nahe gelegene Straßenlaterne zu Schatten. Sie zeigen sich, aber sie können auch ohne Vorwarnung wieder verschwinden: plötzlich, durch einen unzufriedenen Ladenbesitzer oder durch städtische Arbeiter, die eine Wand für eine Wahlkampagne übermalen. Die Horizonte, vor denen sich diese *Klone* präsentieren und manchmal auch verbergen, sind die Horizonte des städtischen Lebens, des Verkehrs, der Bauarbeiten, der Renovierungen, der Demonstrationen, des guten oder schlechten Wetters, immer entsprechend den eigenen Wegen, die man in der Stadt zurücklegt, immer abhängig von der Route, die man an einem bestimmten Tag gewählt hat, vom eigenen Rhythmus und von den kontingenten Wegen, die der urbane Anblick einem gewährt.

Die Gesichter von *Klone* sind zwar eng mit der städtischen ‚Textur‘ verwoben, aber gleichzeitig bleiben sie dieser Textur letztlich auch fremd. Je länger man sie betrachtet, desto unklarer wird die Verortung der *Klone* in der Stadt und desto unklarer auch die Möglichkeit irgendeiner Form von Zugehörigkeit. Es ist eine Tatsache, dass die *Klone* Teil der Stadt geworden sind, aber die Stadt scheint keinen Kontext oder Rahmen für die Lokalisierung ihrer Identität oder Bedeutung zu bieten. Wer sind diese großzahnigen, oft zärtlichen Raubtiere? Und was ist das für eine Traurigkeit, die in ihren grimmigen Augen funkelt? Sind diese *Klone* die Nachfahren des inzwischen ausgestorbenen Tasmanischen Tigers oder sollten

7 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014, S. 23.

wir ihren Ursprung in japanischen Comics suchen? Sind sie verwandt mit Fenrir, dem monströsen Wolf aus der nordischen Mythologie, oder ähneln sie eher Spielbergs ET?

Mit diesen Fragen beabsichtige ich keineswegs einen ersten Schritt hin zu einer abschließenden Klassifizierung oder Identifizierung des Klongesichts. Ich denke vielmehr, dass die Frage, wie man die Flüchtigkeit des *Klone*s erfassen kann, eine viel wichtigere Frage verdeckt: Welche Bedeutung hat die Tatsache, dass sich der *Klone*, indem er sich uns zeigt, einem generischen oder kategorischen Verständnis widersetzt? Sie ahnen bereits, dass es mir nicht darum geht, die Schwierigkeit einer Identifizierung dieser Gesichter zu überwinden. Sondern es geht mir darum, diese Schwierigkeit voll und ganz bewusst zu machen.

Das Klongesicht ist ein fremdes Gesicht – das Gesicht eines Fremden. Diese Bilder, die uns mitten auf der Straße gegenüberstehen, passen nicht in unsere begriffliche Matrix klarer und vertrauter Identitätskategorien. Man könnte sogar sagen, dass sie sich aktiv einer Klassifizierung widersetzen, in dem Sinne, dass die Form ihrer Darstellung von starken, unauflösbaren Spannungen geprägt ist, wie etwa zwischen dem Tier und dem Menschen, dem Raubtier und der Beute, dem Starken und dem Schwachen, dem Guten und dem Bösen, dem Gewöhnlichen und dem Außerirdischen, dem Zeitgenössischen und dem Mythologischen. In dieser Hinsicht ist das Vorhandensein eines Rätsels wesentlich für die Visualität der *Klone*. Die Gesichter der *Klone* erscheinen nicht nur als fremd, sondern sie präsentieren sich selbst, indem sie das Fremde gegenwärtig machen.

Und sollten wir diese Fremdheit lediglich im Hinblick auf die Schwierigkeit betrachten, diesen Gesichtern einen bestimmten Platz in einer gegebenen begrifflichen Matrix zuzuweisen? Kann man sagen, dass die Fremdheit des Klongesichts origineller ist als die Tatsache, dass es von den Standards des Vertrauten abweicht? Was würde es bedeuten, die Alterität des Klons in seinen eigenen singulären Begriffen anzusprechen? Bei der Beantwortung dieser Fragen drängt sich jedoch ein allgemeineres Problem auf: Ist die Art von Fremdheit, die uns in den Gesichtern der *Klone* begegnet, nur für das typisch, was wir regelmäßig als ‚fremde Gesichter‘ bezeichnen würden, oder ist das Gesicht als Gesicht immer ein Ort der Resonanz einer solchen inkommensurablen Alterität?

III. NACH LEVINAS: VOM GESICHT ZUM BILD

Genau an dieser Stelle wird Levinas' Position relevant. Levinas schreibt:

Das Antlitz [*visage*] tritt in unsere Welt von einer absolut fremden Sphäre aus *ein*, [...] von [...] der fundamentalen Fremdheit [aus]. Das

Bedeutung des Antlitzes in seiner Abstraktion ist, im wörtlichen Sinn des Ausdrucks, außerordentlich, außerhalb jeder Ordnung, jeder Welt.⁸

Das menschliche Gesicht und seine einzigartige Art der Bedeutsamkeit ist ein zentrales Thema in Levinas' Werk; und doch ist es nicht so sehr das Gesicht an sich, das Levinas' Aufmerksamkeit auf sich zieht, sondern vielmehr das Gesicht als die Figur einer allgemeineren philosophischen oder ethischen Agenda. Levinas ist vor allem für die ethische Wende bekannt, die er in die Philosophie einbringt, eine Wende, die in der Blütezeit der Postmoderne neue Bedeutung erlangt hat. Was Levinas' ethische Wende begründet, ist das Beharren auf einer neuen Art von philosophischer Responsivität gegenüber einer Dimension der Realität, die prinzipiell nicht innerhalb des Schemas des Begrifflichen lokalisiert werden kann: Dies ist die Alterität der anderen Person, die seiner Meinung nach nicht im kognitiven Rahmen des theoretischen Denkens mitschwingen kann. „Erkenntnis“, so schreibt er, „besteht darin, das Individuum, das als einziges existiert, nicht in seiner Singularität [...] zu nehmen, sondern in seiner Allgemeinheit, von der allein es Wissenschaft gibt.“⁹ Folglich wird in einer traditionellen philosophischen Herangehensweise, „[s]tatt sich in der uneinnehmbaren Festung seiner Singularität zu halten [...], das fremde Seiende Thema und Objekt.“¹⁰

Für Levinas ist das Versagen, auf die Singularität des Anderen zu reagieren, nicht nur eine philosophische oder theoretische Pathologie. „In dieser Reduktion des Anderen auf das Selbe stellt sich nicht irgendein abstraktes Schema dar, sondern das menschliche Ich.“¹¹ Das heißt, die Gleichsetzung des Anderen ist der Preis für die menschliche Errungenschaft, ein Selbst zu haben. Für Levinas ist das Selbstsein niemals eine Gegebenheit. Es ist eine Bedingung, die ständig erneuert werden muss, eine Bedingung, die von der Privilegierung der Identität und der Gleichheit und vom Ausschluss jener Spuren von Heterogenität und Andersartigkeit abhängt, die den Zusammenhalt des eigenen Selbstgefühls in Frage stellen und stören könnten. In *Totalität und Unendlichkeit* legt Levinas den Zusammenhang zwischen der Konstitution des Selbst, der Banalität des alltäglichen Ichs und der Hegemonie desselben mit ihrer impliziten Privilegierung des Begrifflichen in einer komplizierten Weise dar. Folglich liest er den zentralen Logos der westlichen Philosophie als die „Abhandlung des

8 Emmanuel Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, in: ders.: *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 41 [Kursivierung i.O.].

9 Emmanuel Levinas: »Die Philosophie und die Idee des Unendlichen«, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München 2012, S. 190.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 186.

Ichs“ und betont ihr ständiges Bemühen um die Affirmation der Selbstidentität: „Alle Philosophie ist Egologie [...]“¹²

Vor diesem Hintergrund versucht Levinas eine philosophische Kritik zu entwickeln, die „nicht wie die Ontologie das Andere auf das Selbe [reduziert], sondern [...] das Verhalten des Selben (die Ausübung, das Sich-Vollziehen des Selben) in Frage [stellt]“.¹³ Anstelle einer Philosophie, die vom Ideal eines Ichs beherrscht wird, das ständig über seine Systematik, seine Vollständigkeit und Totalität wacht, spricht Levinas von einer Philosophie – und allgemeiner von einer humanen Position in der Welt –, die es zulässt, dass sie von Dimensionen des Anderen, die sie nicht eindämmen kann, erschüttert, ja gestört wird. Das ist es, was er als Ethik versteht.

Eine Infragestellung des Selben – die im Rahmen der egoistischen Spontaneität des Selben unmöglich ist – geschieht durch den Anderen. Diese Infragestellung meiner Spontaneität durch die Gegenwart des Anderen heißt Ethik. Die Fremdheit des Anderen, der Umstand, daß er nicht auf mich, meine Gedanken und meinen Besitz zurückgeführt werden kann, vollzieht sich nur als Infragestellung meiner Spontaneität, als Ethik.¹⁴

Dies ist auch der Rahmen, in dem die Frage nach dem Gesicht relevant wird. In *Totalität und Unendlichkeit*, worin sich Levinas' umfangreichste Auseinandersetzung mit dem Gesicht findet, erscheint der erste Hinweis auf das Gesicht bereits im Vorwort. Levinas schreibt:

Ohne die Philosophie durch die Eschatologie zu ersetzen [...] – kann man von der Erfahrung der Totalität auf eine Situation zurückgehen, in der die Totalität zerbricht, während diese Situation die Totalität selbst bedingt. Eine solche Situation ist das Erstrahlen der Exteriorität oder der Transzendenz im Antlitz des Anderen.¹⁵

Auch wenn diese Erwähnung des Gesichts nur sehr knapp ist, vermittelt sie dennoch einen recht guten Eindruck davon, wie Levinas die Notwendigkeit versteht, sich mit diesem Phänomen zu befassen. Das Gesicht verdient gerade deshalb Aufmerksamkeit, weil es die Möglichkeit, vielleicht die Machbarkeit jenes alternativen Weges für die Philosophie bezeugt, den Levinas als ethisch begreift. Das Gesicht des Anderen zeugt von der Möglichkeit, den idealisierten Raum, in dem sich das abstrakte Denken bewegt, aufzubrechen, die Herrschaft eines vorherrschenden Bildes anzufechten, das uns so sehr in seinen Bann zieht, indem es uns dazu verleitet, den Raum des Intelligiblen als allumfassend, alles enthaltend, als Totalität zu akzeptieren. Das Gesicht des Anderen ist somit nicht nur eine Erinnerung an die Gefahren dieses totalisierenden Effekts, sondern auch die

12 Ebd., S. 189.

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

14 Ebd., S. 43.

15 Ebd., S. 25.

Spur eines Außen, dessen bloße Gegenwart die Totalität unseres Raums der Verständlichkeit in Frage stellt.

In dieser Hinsicht findet sich der Schlüssel zu Levinas' Ethik dort, wo wir ihn am wenigsten erwarten würden. Das Unbegriffliche oder Ungefasste schickt uns weder auf die Suche nach entlegenen Regionen noch erfordert es einen sehr komplizierten Algorithmus zur Entschlüsselung. Im Gegenteil: Die radikale Alterität gehört trotz ihrer scheinbaren Unzugänglichkeit zur gewöhnlichen Erfahrung. Wo im Gewöhnlichen zeigt sie sich? Genau hier, dort ... wenn wir zum Beispiel versuchen, mit einer Kellnerin in einem wirklich befremdlichen Restaurant auf der Main Street zu kommunizieren, wenn uns an einer Ampel ein Mann aus dem anderen Auto heraus anschaut, oder vorhin im Supermarkt eine Frau, die ein Eis für ihre Tochter kauft. Manchmal grüßen wir die andere Person und manchmal nicht, manchmal kennen wir sie und manchmal nicht. Aber der „das Erstrahlen der Exteriorität“ ist da – um mit Levinas zu sprechen – im „Antlitz des Anderen.“¹⁶

Das Gesicht zeugt von der uneinholbaren Präsenz des Anderen, von einer unüberbrückbaren Distanz, einem Außen, das immer da ist, im Herzen der konkreten Welt, die wir teilen. Die Gegenwart des Antlitzes bedeutet so eine unabweisbare Anordnung – ein Gebot –, das die Verfügungsgewalt des Bewußtseins außer Kraft setzt. Das Bewußtsein wird durch das Antlitz in Frage gestellt. Die Infragestellung läuft nicht auf eine Bewußtmachung dieser Infragestellung hinaus. Das ‚absolut Andere‘ wird nicht im Bewußtsein reflektiert. Es leistet dem Bewußtsein in einem solchen Maße Widerstand, daß sich nicht einmal sein Widerstand in Inhalt des Bewußtsein verwandelt.¹⁷

Für Levinas lässt sich die radikale Alterität, die sich im Gesicht des Anderen äußert, nicht fassen. Sie gehört weder zum Intelligiblen noch zum Phänomenalen. Stattdessen sollte sie eher als eine einzigartige Form von Bedeutsamkeit verstanden werden, deren Charakter inhärent ethisch ist. Daher ist die Frage nach dem Gesicht eine Frage nach dem Charakter und dem Ort einer einzigartigen, nicht standardisierten Weise des Bedeutenden, die im Kern ethisch ist. Die Frage danach, was dieser Modus des Bedeutens genau ist, ist meiner Meinung nach der Schlüssel zum Verständnis des Levinas'schen Projekts. Und doch ist Levinas selbst in dieser Frage nicht immer ganz hilfreich, auch wenn er eine Reihe verschiedener Strategien vorstellt, um das Besondere in der Art und Weise, wie das Gesicht bezeichnet wird, zu artikulieren. In der folgenden Passage werden einige dieser Richtungen aufgezeigt:

16 Das Verhältnis zwischen dem Gewöhnlichen und dem Transzendentalen bei Levinas ist ein zentrales Thema in meinem Buch *Emmanuel Levinas: Ethics as an Optics*, Tel Aviv 2008 [auf Hebräisch erschienen, Anm. d. Ü.].

17 Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, a.a.O., S. 42.

Das Antlitz ist Bedeutung, und zwar Bedeutung ohne Kontext. Ich will damit sagen, daß der *Andere* nicht eine Person innerhalb eines Kontextes darstellt. Normalerweise ist man eine ‚Person‘: man ist Professor an der Sorbonne, Vize-Präsident im Staatsrat, Sohn eines Soundso, alles das, was im Pass vermerkt ist, die Art sich zu kleiden, sich zu präsentieren. Und jede Bedeutung, im üblichen Sinn des Begriffs, bezieht sich auf einen derartigen Kontext: Der Sinn einer Sache beruht in ihrer Beziehung zu etwas anderem. Hier hingegen ist das Antlitz für sich allein Sinn. Du, das bist du. [...] Es ist das, was nicht ein Inhalt werden kann, den unser Denken umfassen könnte; es ist das Unenthaltbare, es führt uns darüber hinaus. Gerade dadurch läßt die Bedeutung des Antlitzes es als Korrelativ eines Wissens aus dem Sein heraustreten. Im Gegensatz dazu ist die Vision die Suche nach einer Entsprechung; sie ist das, wodurch das Sein eigentlich absorbiert wird. Aber die Beziehung zum Antlitz ist von vornherein ethischer Art. Das Antlitz ist das, was man nicht töten kann oder dessen *Sinn* zumindest darin besteht, zu sagen: ‚Du darfst nicht töten.‘¹⁸

Für Levinas steht die Einzigartigkeit der Bedeutung des Gesichts in klarem Gegensatz zur Bedeutung der Objekte. Das Objekt ist für ihn ein bestimmtes ‚Etwas‘, dessen Erscheinung immer eine solche der Form annimmt; es ist immer ein Dies-oder-das. Das Auto ist schnell; es ist blau; es ist nicht neu, usw. Das Objekt – das das intentionale Korrelat des menschlichen Bewusstseins ist – ist die innere Form der Hegemonie des ‚Gleichen‘. Es kann eine unterstützende Konstruktion für den Anschein von Bedeutung liefern, aber es kann niemals selbst ein Ursprung oder ein Ereignis von Bedeutung sein. Das Objekt ist im Wesentlichen ein organisierender, stabilisierender Rahmen, ein begrenzender Rahmen, der den Sinn als determiniert erscheinen läßt. Die Bedeutungen eines Objekts hängen jedoch nicht nur von den immanenten Beziehungen ab, die das Objekt einrahmt und zur Anschauung bringt, sondern immer auch von der Stellung des Objekts innerhalb einer größeren Matrix von Beziehungen, einem Kontext. Für Levinas gehört die Bedeutung von Gesichtern zu einer anderen Ordnung, die weder kontextabhängig noch synthetisch strukturiert ist (d.h. wenn etwas als etwas erscheint). In diesem Sinne unterscheidet sich das Gesicht bei Levinas auch sehr von unserer gewöhnlichen Wahrnehmung jener Gesichter, die in unseren allgemeinen Formen des Verstehens, in Typen, Kategorien und Klassifikationen begründet sind. Für Levinas ist das Gesicht eine Offenbarung, die an sich keine thematische Form, keinen Inhalt hat. Es ist die Resonanz der Singularität. Und wie in der oben zitierten Passage angedeutet, erkennt Levinas eine intrinsische Verbindung zwischen

18 Emmanuel Levinas: *Ethik und Unendliches: Gespräche mit Philippe Nemo*, Wien 1985, S. 65–66 [Kursivierung i.O., Anm. d. Ü.].

der Singularität des Gesichts, seiner Unbegrenztheit und seiner ethischen Forderung, die sich im Imperativ ‚Du sollst nicht töten‘ manifestiert.

Die Ausarbeitung des Verhältnisses zwischen der einzigartigen Bedeutung des Gesichts und seiner ethischen Dimension ist für Levinas' Projekt zentral. In diesem Beitrag werde ich jedoch nicht die verschiedenen Strategien zum Verständnis der ethischen Bedeutung des Gesichts diskutieren.¹⁹ Stattdessen werde ich eine Frage stellen, die an sich für Levinas nicht sehr von zentraler Bedeutung ist: Welche Beziehung besteht nach Levinas zwischen dem Gesicht und dem Bild? Oder, allgemeiner, zwischen dem Gesicht und dem Visuellen?

Levinas' Behandlung des Gesichts entwickelt sich vor dem Hintergrund eines starken vorgefassten Verständnisses, nicht aber vor dem Hintergrund einer Voreingenommenheit gegenüber dem Visuellen. Für Levinas gibt es keine wirkliche Unterscheidung zwischen Visualität und Sehen, und das Sehen ist für ihn der paradigmatische Fall der Herrschaft der Egologie, Gleichheit und Totalität: „Die Anschauung ist keine Transzendenz. Sie verleiht Sinn durch die *Beziehung*, die sie möglich macht. Sie erschließt nichts, was jenseits des Selben absolut anders, d.h. an sich wäre.“²⁰ Das Visuelle ist nach Levinas eine Domäne der Sinne, deren grundlegende Erscheinungsform die Objekthaftigkeit ist. In diesem Zusammenhang ist es interessant und vielleicht sogar etwas überraschend, dass Levinas' Konzeption des menschlichen Blicks trotz seiner umfassenden Kritik an Sartres Verständnis des Anderen Sartre treu bleibt, indem er eine wesentliche Verbindung zwischen der intentionalen, objektgerichteten Struktur des Bewusstseins, dem visuellen Inhalt, der Objektivierung und der Auferlegung von Macht postuliert. „Soweit der Zugang zu den Seienden auf dem Sehen beruht, beherrscht er diese Seienden, übt über sie eine Macht aus.“²¹

Folglich kann das Sehen nach Levinas kein Modell für unsere Begegnung mit dem Gesicht des Anderen sein, und das Gesicht kann nicht als visuell verstanden werden.

Wenn Sie Nase, Augen, eine Stirn, ein Kinn sehen und sie beschreiben können, dann wenden Sie sich dem Anderen wie einem Objekt zu. Die beste Art, dem Anderen zu begegnen, liegt darin, nicht einmal seine Augenfarbe zu bemerken. [...] Die Beziehung zum Antlitz kann gewiß durch die Wahrnehmung beherrscht werden, aber das, was das

19 Dies habe ich ausgeführt in Emmanuel Levinas: *Ethics as an Optics*, a.a.O.

20 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 274 [Kursivierung i.O., Anm. d. Ü.]. Oder, wie es Levinas etwas anders formuliert: „Tatsächlich ist das Sehen wesentlich eine Adäquation der Exteriorität an das Innen: Die Exteriorität geht auf in der betrachtenden Seele und zeigt sich, indem sie *adäquate Idee* ist, a priori, als Resultante einer *Sinngebung*.“ Ebd., S. 427.

21 Ebd., S. 277.

Spezifische des Antlitzes ausmacht, ist das, was sich nicht darauf reduzieren läßt.²²

Folgerichtig „kann man sagen, dass das Gesicht nicht ‚gesehen‘ wird“. Levinas' Warnung vor einer Gleichschaltung der Transzendenz oder einer Vergegenständlichung des Gesichts durch das Sehen erinnert an das biblische Bilderverbot, das eine wesentliche Unterscheidung zwischen dem Göttlichen, dem Heiligen und dem profanen Bereich des Weltlichen voraussetzt, den unsere Augen uns zeigen und über den sie nicht hinaussehen können. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Levinas, wenn er an Bilder denkt, deren Erscheinung in klarem Gegensatz zur Offenbarung des Gesichts versteht.²³

Die Weise des Anderen, sich darzustellen, indem er *die Idee des Anderen in mir* überschreitet, nennen wir nun Antlitz. Diese *Weise* besteht nicht darin, vor meinem Blick als Thema aufzutreten, sich als ein Ganzes von Qualitäten, in denen sich ein Bild gestaltet, auszubreiten. In jedem Augenblick zerstört und überflutet das Antlitz des Anderen das plastische Bild, das er mir hinterläßt [...].²⁴

Daher bleibt „[e]ntgegen der plastischen Erscheinung [...], die etwas *als* etwas manifestiert [...], [das Gesicht] außerhalb eines jeden Bildes, in dem man [es] festhalten könnte.“²⁵

Angesichts von Levinas' starken Überzeugungen im Hinblick auf den objektiven und endlichen Charakter des Visuellen ist seine Wahl des Gesichts als Figur der Transzendenz nicht selbstverständlich. Können die offensichtlichen visuellen Konnotationen des Gesichts Levinas zugutekommen oder untergraben sie letztlich seinen Versuch, die Präsenz der Transzendenz zu artikulieren? Können wir uns den Levinas'schen Begriff des Gesichts zu eigen machen, ohne letztlich auf ein Paradigma der visuellen Präsenz zurückzufallen? Auf diese wichtigen Fragen geben Interpretationsansätze Antworten, die in der Regel eine der beiden Richtungen einschlagen: entweder kritisieren Interpretinnen von Levinas seine Hinwendung zum Gesicht als eine letztlich problematische, wenn nicht gar inkohärente Figur, oder aber sie schließen eine solche Spannung aus, indem sie argumentieren, dass das Gesicht im besonderen Levinas'schen Sinne kategorisch nicht-visuell ist. Ich denke, dass beide Lesarten auf unterschiedliche Weise etwas Wichtiges an der Intuition von Levinas übersehen.

22 Levinas: *Ethik und Unendliches*, a.a.O., S. 64 [Kursivierung i.O., Anm. d. Ü.].

23 Levinas verwendet den Begriff „Bild“ [*image*] sowohl in Bezug auf plastische Darstellungen als auch auf visuelle mentale Inhalte.

24 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 63. Oder, mit anderen Worten: „Und nur das Antlitz in seiner Moralität ist außen. In dieser Epiphanie strahlt das Antlitz nicht wie eine Form, die einen Inhalt bekleidet, wie ein Bild [...]“. Ebd., S. 382.

25 Ebd., S. 429.

Beide Ansätze setzen nämlich trotz des offensichtlichen Unterschieds zwischen ihnen voraus, dass die starke Spannung zwischen Transzendenz und Visualität ein Problem darstellt, das gelöst werden muss. Insofern sind sie nicht zugänglich für die Einsicht, dass diese unlösbare Spannung ein wesentlicher Bestandteil des Levinas'schen Projekts selbst sein könnte. Sollen wir die ungelöste Spannung zwischen der visuellen und der nicht-visuellen Dimension des Gesichts des Anderen als ein Problem verstehen oder ist sie vielmehr Ausdruck der eigentlichen Form der Erscheinung des Anderen?²⁶ Muss das Gesicht im Levinas'schen Sinne aus den Fesseln des Visuellen ‚gerettet‘ werden oder braucht es das Visuelle letztlich als notwendigen Träger für die Offenbarung der Transzendenz? Liegt die Alterität außerhalb des Visuellen oder ist sie ein Fluchtpunkt, zu dem man nur gelangen kann, wenn man in und durch das Visuelle schaut?

Ich glaube, es ist fruchtbarer, Levinas auf letztere Weise zu lesen, auch wenn er selbst in dieser Frage nicht ganz konsequent ist. Um herauszufinden, in welchem Sinne die Transzendenz oder Unfassbarkeit des Gesichts mit seiner Visualität zusammenhängt, schlage ich vor, dass wir uns an dem he-bräischen, biblischen Wort für Gesicht, *panim*, orientieren, mit dem Levinas mehr als vertraut war. Ich möchte die Herleitung des Wortes *panim* vor dem Hintergrund einer Reihe von Beispielen betrachten, in denen Levinas vom Gesicht spricht, indem er eine bestimmte Art von Bewegung betont, die mit seiner Offenbarung verbunden ist, wie zum Beispiel, wenn er in *Die Bedeutung und der Sinn* schreibt, dass die Präsenz des Anderen darin besteht, zu uns zu kommen, *einen Eintritt zu vollziehen*. Dies läßt sich so ausdrücken: Das *Phänomen*, das die Erscheinung des Anderen ausmacht, ist zugleich Antlitz [...]: Die Epiphanie des Antlitzes ist *Heimsuchung* [*visitation*].²⁷

Welche Bedeutung hat die Art und Weise, in der das Gesicht auf uns zukommt? Wie hängt sie mit der Transzendenz oder Unfassbarkeit des Gesichts zusammen? *Panim* ist ein aufschlussreiches hebräisches Wort, dessen Form im Plural steht und das sowohl in der weiblichen als auch in der männlichen Form vorkommt. Außerdem ist das Wort *panim* von einem Verb abgeleitet: *panah*. Die Beziehung zwischen dem Verb *panah* und dem Substantiv *panim* ist in gewisser Hinsicht ähnlich wie die Beziehung zwischen dem Wort ‚Gesicht‘ und dem Verb ‚ansichtig machen‘. Und in der Tat kann das Substantiv *peniyya*, das von derselben Wurzel abgeleitet ist, mit ‚ansichtig sein‘ oder ‚ansprechen‘ oder ‚sich wenden‘ übersetzt werden. Das Gesicht ist, mit anderen Worten, im Wesentlichen eine Ansichtigkeit.

26 In seinen späteren Schriften sucht Levinas nach einer radikaleren Sprache, die es ihm erlaubt, jegliche Bindungen zwischen dem Transzendenten und dem Bereich des Seins zu lösen. Beispielsweise scheint in *Jenseits des Seins* die Figur des Gesichts tatsächlich ihre zentrale Bedeutung zu verlieren. Für eine Kritik dieses Levinas'schen Ansatzes vgl. Hagi Kenaan: ‚The Plot of the Saying‘, in: *Études Phénoménologiques: Levinas et la phénoménologie* 22 (43–44), 2006, S. 75–93.

27 Levinas: ‚Die Bedeutung und der Sinn‘, a.a.O., S. 40 [Kursivierung i.O., Anm. d. Ü.].

Im Gegensatz zur statischen, spiegelnden Struktur, die typischerweise durch die Bedingung des Angesichtes impliziert wird, deutet das hebräische Wort *panah* jedoch auf eine drehende Bewegung hin, die eine Veränderung der Ausrichtung beinhaltet. Das Gesicht als *panim* ist in dieser Hinsicht nicht einfach eine Beziehung der Gesichtigkeit, sondern eine Bewegung der Wendung. Darüber hinaus hat die Wendung des Gesichts, die *peniyya* des *panim*, immer eine doppelte Bedeutung: Sie besteht sowohl in einer Hinwendung als auch in einer Abwendung, in einer Annäherung und einer Abwendung (das Wort *pinnah*, das ebenfalls auf dieselbe Wurzel zurückgeht, bedeutet eine Ecke: jemand kann uns erscheinen oder von uns verschwinden, während er sich um die Ecke dreht). Ich denke, dass das hebräische *panim* fruchtbar ist, um die Ereignishaftigkeit des Gesichts im Sinne von Levinas genauer auszuleuchten. Levinas sieht in Heidegger einen Philosophen, der uns gelehrt hat, die Resonanz des Verbs ‚sein‘ im Begriff ‚Sein‘ zu hören.²⁸ Auf analoge Weise können wir Levinas als einen Philosophen verstehen, der uns lehrt, eine Wendung, eine *peniyya*, im Gesicht der anderen zu erkennen. Das Gesicht ist, mit anderen Worten, ein einseitiger Vektor, der den Raum zwischen uns durchquert, eine vorübergehende Begegnung, die jedem spezifischen Sinn oder jeder Bedeutung, die im Feld zwischen uns erscheinen könnte, vorausgeht. Das Gesicht ist die primäre Präsenz des Anderen, primär in dem Sinne, dass es jeder spezifischen Sache, die er oder sie sagen oder tun mag, zugrunde liegt, eine Wendung, die nur auf mich gerichtet ist, die mich auffordert, die meine Antwort verlangt und als solche meine Position als Verantwortlicher hervorhebt. Das heißt, die Last einer Antwort, unabhängig davon, was sich zwischen uns ereignet und ob ich tatsächlich antworte oder mich von der anderen Person abwende, ist die einer Verantwortung.

In dieser Hinsicht gehört das Gesicht zum Visuellen, aber seine Erscheinung lässt sich nicht auf einen visuellen Inhalt reduzieren. Während der Inhalt eine in sich geschlossene Form der Bedeutung ist, ist das Gesicht unfassbar, da es überhaupt kein ‚Etwas‘ ist. Selbst wenn wir jetzt zum Beispiel dicht beieinandersäßen, ist Ihr Gesicht nicht etwas, das ich jemals umreißen, eingrenzen oder an einem bestimmten Ort festmachen könnte. Ich kann dies nicht, weil der Ort Ihres Gesichts nicht ‚da‘ ist, sagen wir, um Ihre Nase herum oder auf jener Stirnfläche des Kopfes, die sich gegen die Schädelskuppe lehnt. Ein Gesicht gehört nicht zu jenen Dingen, die einen bestimmten Raum einnehmen, sondern es ist als ein Ereignis, eine Bewegung, ein Eindringen, ein Hindurchschreiten in unserer Sphäre des Ichs präsent. Es ist „Heimsuchung und Ankommen“, aber gleichzeitig hält sich „[d]as Antlitz [...] in der Spur des Abwesenden auf, das absolut vergangen, absolut vorübergegangen ist.“²⁹ – die zwei Seiten der *peniyya*.

28 Lévinas: *Ethik und Unendliches*, a.a.O., S. 27.

29 Lévinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, a.a.O., S. 53.

IV. DAS GESICHT EINES BILDES

Hier nun möchte ich wieder auf die Gesichtsbilder von *Klone* zurückkommen, zu ihrer eigentümlichen Visualität, ihrer völligen Fremdheit. Lässt sich Levinas' Gesicht als *panim* fruchtbar machen, um den Affekt der Alterität anzusprechen, der durch diese Bilder erzeugt wird? Nehmen wir uns einen weiteren Moment Zeit, um sie zu betrachten.

Die *Klone* erscheinen in verschiedenen Formen: meist nur als Gesichter, aber auch als Halb- oder (seltener) als Ganzkörper. Manchmal sind sie in Bewegung, in Aktion, ein andermal in völliger Ruhe. In jedem Fall aber schauen sie uns an, wenn wir sie sehen (immer mit einem Schimmer in den Augen, die an sich schon lebendig sind und einen starken Kontrast zu den erstarrten und etwas standardisierten Merkmalen des Kopfes bilden). Bei der Begegnung mit dem Klongesicht ist unserem Blick nie das Genießen einer Entdeckung vergönnt, sondern er befindet sich immer in einem Modus der Wechselwirkung, in einer Position der Antwort auf das, was sich uns bereits zugewandt hat. Können wir daraus einen Anhaltspunkt gewinnen? Können wir von der Bedeutung des Klongesichtes über die spezifischen Merkmale hinaus sprechen, die es uns zeigt, und vielleicht sogar sagen, dass die Fremdheit der *Klone* nicht so sehr von diesen spezifischen Merkmalen herrührt, die sie zeigen, sondern von der Art und Weise, wie sie uns gegenüber treten? Ich denke in der Tat, dass die einzigartige Weise, in der sie uns zugewandt sind, diejenige ist, die es diesen Bildern ermöglicht, sich auf eine so außergewöhnliche visuelle Weise zu öffnen. Diese gemalten Straßengesichter wenden sich uns nicht nur zu, sondern verweisen auf ihre eigene malerische Art und Weise auf den inneren Zusammenhang zwischen ihrem Blick und ihrer Bedeutung.

Dabei ist es jedoch wichtig, dass wir auch die Besonderheit in der Weise bemerken, in der sich diese Straßenbilder an uns richten. Wenn man in der Stadt lebt, ist man mit einem ganzen Lexikon von Bezeichnungen vertraut, mit der Art, wie man von anderen angesprochen wird. Jemand fragt uns nach dem Weg. Eine andere Person bittet uns um Geld. 'Haben Sie Kleingeld für einen Zug?' Der Mann sagt, er habe sein Portemonnaie verloren und müsse nach Hause. In der Stadt ist man mit derartigen Biten vertraut sowie mit dem gesamten Arsenal an Möglichkeiten, die Aufforderung des Fremden anzuerkennen oder zu ignorieren. Doch wie auch immer wir antworten, der Kontext, der Inhalt und die Implikationen der Bitte scheinen uns in der Regel ziemlich klar zu sein. Die Ansprache der *Klone* ist jedoch von einer ganz anderen Art. Obwohl er sich an uns wendet, bleibt unklar, was der Klon von uns will. Das Raubtier-Alien-Mensch spricht mit einer Stimme, die wir nicht hören können; es wendet sich an unsere Augen in einer Art, die wir nicht ohne weiteres sehen können, eben weil eine solche Ansprache nicht als visueller Inhalt gefasst werden kann. Das Gesicht des Klons weigert sich, von unseren Blicken erfasst zu werden.

Seine Hinwendung zu uns hat ihren eigenen Nachhall, der den Gewohnheiten und Erwartungen unseres Auges fremd ist. Die Gesichter der *Klone* haben keinen rechten Platz in unserem gewohnten Blickfeld, denn ihr Wesen ist nie ‚da‘, in gemessener Entfernung, vor uns, sondern manifestiert sich vielmehr im Durchschneiden dieses Feldes, das heißt in ihrer Bewegung auf uns zu.

Die *Klone* schauen uns also nicht nur an, sondern wenden sich uns in einer Weise zu, die die Ungreifbarkeit ihrer Ansprache, die Exteriorität ihres Gesichtes als Bild deutlich macht. Die *Klone* wenden sich uns zu, und wir können zurückschauen, von hier oder von dort, wir können ein wenig verweilen, hallo sagen, aber die Distanz zwischen uns bliebe unüberbrückbar. Diese Raubtiere wollen uns weder verschlingen noch ein Almosen von uns annehmen. Der Klon steht uns so gegenüber, dass er weder etwas verbirgt noch verrät. Seine Ansprache ist sehr einfach – so einfach, dass sie über die Besonderheit einer bestimmten Bitte hinausgeht. Wird dadurch aber nicht die Ordnung der Dinge völlig verändert? Handelt es sich bei der Ansprache des Räubers überhaupt um eine Bitte – oder ist sie vielleicht eher eine Art Geschenk? Aber auch hier drängt sich eine allgemeinere Frage auf: Welche Auswirkungen hat die Umkehr der Gesichter der *Klone* auf ein allgemeineres Verständnis des Bildes? Wie sollten wir die Bedeutung des Gesichts eines Bildes über den Rahmen von *Klones* Gesichtsbildern hinaus entschlüsseln?

Während ich diesen Aufsatz schrieb und über die oben genannten Fragen nachdachte, begann ich Michael Frieds jüngstes Buch über Fotografie zu lesen und erfuhr, dass der Begriff des Gesichts und dessen, was Fried „Gesichtigkeit“ [*facingness*] nennt, für sein Denken über Malerei von zentraler Bedeutung ist. In *Why Photography Matters as Art as Never Before* taucht die Frage nach der „Gesichtigkeit“ eines Bildes im Zusammenhang mit einer Diskussion über die Fotoporträts von Thomas Ruff aus den 1980er Jahren auf. Ruffs frontale – anonyme, passportähnliche – Porträts „systematically seek to frustrate the viewer’s emphatic or projective identificatory impulse“, und gemäß Fried thematisieren sie stattdessen explizit und eindringlich die „facingness“ des Porträts.

Fried liest Ruffs „Hypostasierung der Gesichtigkeit“ als eine Geste, die ihre Bedeutung im Umkreis der Malerei gewinnt, „for it is a crucial aspect of easel painting [...] that its products hang on the wall and face their beholders, who typically stand facing them in a relationship of something like mutual reflection.“³⁰ Genauer gesagt, verbindet Fried Ruffs Porträts mit einem modernistischen Verständnis der Bildoberfläche, das er auf Manet und dessen ausgeprägte Beschäftigung mit der Beziehung der Malerei zu ihren Betrachtern zurückführt. Nach den Worten von Fried:

30 Michael Fried: *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven 2008, S. 149.

It is in, Manet canvases of the first half of the 1860s [...] that something like a radicalization of the portrait in the interest in facingness takes place [...] What took place in Manet's art was a new acknowledgment that paintings were indeed made to be beheld [...] and acknowledgment that I describe [in *Manet's Modernism*] in terms of the attempt to make not just each painting as a whole, but every bit of its surface [...] face the beholder as never before. This is what it means to speak of the radicalization of the (frontally facing) portrait, and as in the case of Ruff what was required was a shift of emphasis from considerations of psychology or social identity, which would have worked against such a radicalization to something more encompassing, surfaceoriented, in that sense abstract.³¹

Gesichtigkeit ist für Fried eine charakteristische malerische Modalität der Moderne, die die wesentliche Einheit des „Gemäldes als Gemälde“ anspricht, indem sie dem Betrachter in einer Weise zugewandt ist, die „eine besondere Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Gemälde als Ganzem“ herstellt.³²

Was Frieds Gesichtigkeit für die vorliegende Diskussion besonders relevant macht, ist die Tatsache, dass sie uns erlaubt, in der Oberfläche eines Gemäldes eine Bedeutungsachse zu erkennen, die über die Ordnung des Bildinhalts hinausgeht und als solche prinzipiell nicht durch den Rahmen des Gemäldes erfasst werden kann. Mit anderen Worten: Fried eröffnet uns die Möglichkeit eines methodischen Gestaltwandels, durch den sich eine neue Dimension der Visualität des Gemäldes zeigen kann. Dies ist in vielerlei Hinsicht analog zu meinem Vorschlag, das Gesicht im Levinas'schen Sinne durch seine *peniyya* zu lesen. Und wenn wir die Analogie weiterverfolgen, können wir auch sagen, dass es unsere Aufgabe ist, im Schema eines Gesichts die überraschende Bewegung einer Wendung zu sehen, so wie es auch unsere Aufgabe ist, in Bildern das Auftreten eines *panims* zu sehen, der sich durch die Totalität, die ein Bild präsentiert, hindurchbewegt und doch nicht in ihr registriert wird.³³

31 Ebd., S. 153.

32 Michael Fried: *Manet's Modernism*, Chicago: 1998, S. 469 [Zitat ins Dt. übertragen, Anm. d. Ü.].

33 Für Levinas sind die Horizonte für die Epiphanie des Gesichts des Anderen die Grenzen einer Totalität, die von dem Selben beherrscht wird. In einer solchen Totalität ereignet sich „[d]ie Manifestation des Anderen [...] auf den ersten Blick zwar in gleicher Weise, wie jede Bedeutung sich ereignet. Der Andere ist anwesend in einem kulturellen Ganzen und wird durch diesen Zusammenhang erklärt, so, wie ein Text durch seinen Kontext. [...] So ist das Begreifen des Anderen eine Hermeneutik, eine Exegese. Der Andere ist gegeben in der Konkretheit der Totalität, der er immanent ist und die [...] von unserer kulturellen Initiative – der körperlichen, linguistischen oder künstlerischen Geste – ausgedrückt und enthüllt wird.“ Doch gerade diese Totalität verwandelt das Gesicht in seiner Epiphanie: „Die kulturelle Bedeutung, die in gewissem Sinne *horizontal* enthüllt wird [...], die enthüllt wird von der historischen Welt aus, der sie angehört – die [...] die Horizonte dieser Welt enthüllt –, diese weltliche Bedeutung findet sich durch eine

Das Gesicht eines Bildes ist seine Gesichtigkeit, die Art und Weise, in der es sich uns zuwendet, unabhängig davon, was es uns letztendlich präsentiert. Aber an diesem Punkt wird Fried's Diskussion über das Gesicht für unsere Zwecke zu historisch. Während nämlich für ihn die Verblendung von Gemälden eine spezifische historische Modalität ist, die mit dem Subgenre des ‚Portrait-Tableau‘, wie er es nennt, verbunden ist, behaupte ich, dass das *panim* von Bildern eine konstitutive Dimension ihrer Visualität ist. Im Gegensatz zu Fried, der die Angesichtigkeit eines Bildes als Spiegelstruktur des gegenseitigen Erkennens versteht, schlage ich vor, das Gesicht eines Bildes als Zeichen, als Spur – apropos Levinas – des Unfassbaren zu betrachten.

V. WO IST DIE ANDERE SEITE DER BILDER?

Ich habe diese Arbeit mit dem Bestreben begonnen, eine Intuition über die ausgeprägte Visualität von Bildern zu formulieren. Bilder, so argumentierte ich, sind extrovertiert visuell. Im Gegensatz zu Objekten sind sie nie einfach nur da in unserem Blickfeld, sondern zeigen sich immer auf eine Weise, die bereits eng mit der Bedingung des Betrachtens verbunden ist. Ein Bild zu sein bedeutet, sich zu drehen – dem Auge zuzuwenden. Das bedeutet aber auch, dass die Präsenz der Bilder in unserem Gesichtsfeld nie einfach ist. Das Bild ist nie einfach präsent, denn es ist immer selbstpräsentierend. Selbstdarstellung ist der *modus operandi* des Bildes. Und die Tatsache, dass das Bild in seinem Kern eine so eingebaute relationale Struktur hat, hat zur Folge, dass es weder in sich selbst geschlossen, noch selbstgenügsam oder selbstidentisch sein kann. Das Bild ist nie einfach das, was es ist. Es ist da, oder, um einen Heideggerschen Einfluss zu verdeutlichen, sein ‚Da-Sein‘ ist vielmehr ein Sein, das über sich selbst hinaus auf einen Betrachter gerichtet ist: im Angesicht. Als solches kann ein Bild niemals auf eine Art von visuellem Inhalt reduziert werden, der vom Auge gerahmt wird. Bilder sind weder enthalten noch gegeben. Sie können nicht auf ein *Étant donnés* reduziert werden, denn sie sind eine aktive, lebendige Gabe, die sich dem Betrachter buchstäblich hingibt. Mit anderen Worten: Das, was uns beim Betrachten von Bildern begegnet, ist niemals ein Gegebenes, sondern vielmehr ein Gebendes.³⁴ Zugleich aber ist das Gebende

andere Gegenwart völlig aus der Ordnung geworfen und durcheinandergebracht, durch eine [...] der Welt nicht integrierte Gegenwart. Diese Gegenwart besteht darin, zu uns zu kommen, *einen Eintritt zu vollziehen*. Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, a.a.O., S. 39–40 [Kursivierung i.O.].

34 Wenn W.J.T. Mitchell davon spricht, „was Bilder wollen“, ringt er mit der Frage, ob seine Sprache nicht einem Anthropomorphismus verfällt. Er schreibt: „Es wäre allerdings unaufrichtig zu leugnen, dass in der Frage nach dem, was Bilder wollen, ein Animismus, Vitalismus und Anthropomorphismus mitschwingt und sie uns dazu führt, Fälle zu berücksichtigen, in denen Bilder so behandelt werden, als wären sie Lebewesen. Selbstverständlich ist die Idee vom Bild als Organismus ‚nur‘ eine Metapher, eine Analogie, deren

des Bildes das, was allzu oft durch die Art und Weise, wie das Gegebene das Auge fesselt, verborgen bleibt.

Beim Betrachten eines Bildes sehen wir nicht nur das, was das Auge erfasst, sondern wir begegnen vor allem dem, was sich an uns als Betrachtende richtet oder sich uns zuwendet. Aber die Hinwendung des Bildes ist, wie angedeutet, in der doppelten Wurzel von *peniyya* verankert. Indem es sich uns zuwendet, ist das Bild auch das, was sich von uns verabschiedet. Die Zugänglichkeit des Bildes wird vor dem Hintergrund seiner Unbegreiflichkeit ermöglicht. Anders ausgedrückt: Indem es sich uns zuwendet, muss das Bild Teil eines Raumes sein, der diese Hinwendung ermöglicht. Die *peniyya* des Bildes kann sich nur unter der Bedingung ereignen, dass es eine Außenseite des frontalen Sichtfeldes gibt, eine Exteriorität, von der aus sich das Bild uns zuwenden kann. Da das Bild jedoch nichts über das hinaus verbirgt, was wir sehen, wie können wir dann seine Exteriorität lokalisieren? Kann der Begriff ‚Lokalisierung‘ hier überhaupt verwendet werden? Welche Art von Exteriorität bringt das Bild also in den Raum des Visuellen ein? Welche ethischen Implikationen hat eine solche Exteriorität für unsere Praktiken als Betrachter und Interpreten von Bildern? Und, ganz zentral, was würde es für uns bedeuten, ein Gesicht, ein Antlitz in Bildern zu sehen, die keine Gesichter zeigen – in einem abstrakten Bild oder einer Landschaft, einem Bild einer Stadt, einer Ruine, einem Graffiti? Wie sieht ein Gesicht in einem Stilleben aus?

Aus dem Englischen übersetzt von Johannes Bennke.

Grenzen es abzustecken gilt.“ Mitchell versucht, der Kritik entgegenzuwirken und seine Sprache zu legitimieren, indem er auf das „doppelte Bewusstsein“ verweist, das Bilder umgibt, d.h. auf die Tatsache, dass Menschen darauf bestehen, so zu reden und sich so zu verhalten, als ob sie glauben, dass Bilder Dinge wollen. W.J.T. Mitchell: *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008, S. 26. In diesem Aufsatz habe ich versucht, das Dilemma von Mitchell zu umgehen. Meines Erachtens lässt sich die Ansprache des Bildes unabhängig von der Zuschreibung menschlicher Beweggründe an Bilder erklären. Bilder gehören zu einer menschlichen Welt. Aber darüber hinaus kann ihre Adressierung wörtlich genommen werden, was auch ontologisch bedeutet. Bilder sprechen uns als menschliche Betrachter an, aber ihre Unbegreiflichkeit ist vielleicht das Kennzeichen des Unmenschlichen.

QUELLENVERZEICHNIS

- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M. 1997.
- Francis Bacon: *Die Logik der Sensation*, Paderborn ²2016.
- Fried, Michael: *Manet's Modernism*, Chicago: 1998.
- *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven 2008.
- Kenaan, Hagi: »The Plot of the Saying«, in: *Études Phénoménologiques: Levinas et la phénoménologie* 22 (43–44), 2006, S. 75–93.
- *Emmanuel Levinas: Ethics as an Optics*, Tel Aviv 2008 (auf Hebräisch erschienen).
- »What Makes an Image Singular Plural? Questions to J.L. Nancy«, in: *Journal of Visual Culture* 9 (1), 2010, S. 63–76.
- Levinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches: Gespräche mit Philippe Nemo*, Wien 1985.
- »Die Bedeutung und der Sinn«, in: ders.: *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 9–60.
- *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München ⁴2011.
- »Die Philosophie und die Idee des Unendlichen«, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg, München ⁶2012, S. 185–208.
- *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München ⁵2014.
- Mitchell, W.J.T.: *Das Leben der Bilder: eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2008.
- Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*, Zürich, Berlin 2006.

BILDER

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

Abb. 2: *Klone*, Tel Aviv, 2008. Foto: Hagi Kenaan.

Abb. 3: *Klone*, Tel Aviv, 2008. Foto: Hagi Kenaan.

