

## Auslegung der Kunst<sup>1</sup>

In *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* eröffnet Levinas eine Perspektive, die er auf seinem weiteren Weg wohl kaum aufgegriffen hat, zumindest nicht explizit, denn es wäre nicht uninteressant, danach zu suchen, welche dunklen oder geheimen Spuren davon sich hier oder da abgelagert haben. Nicht nur in einigen Texten, die Levinas der Kunst oder bestimmten Werken gewidmet hat, sondern auf komplexere und reichere Art im Innersten, das „wesentlich“ [*essentielle*] zu nennen wir nicht wagen, jener Äußerungen, die man nunmehr unter dem Namen Levinas kennt.

Hier ist nicht der Ort, sich dieser Suche hinzugeben, für die ich im Übrigen nicht die Mittel hätte. Aber es ist interessant, sich, einfach um eine Wegmarke zu setzen, zu fragen, welches Verhältnis die Überlegung zur Kunst von 1948 – ganz einfach, wenn ich so sagen darf – zum Denken des Antlitzes unterhält. Der Text von 48 ist nämlich von der Sorge getragen, gegen eine in sich selbst verschlossene Kunst ein Denken oder ein Sprechen der Kunst zu bestimmen, das deren Fähigkeit zur „Herauslösung“<sup>2</sup> [*dégagement*] (das ist einer der Kernbegriffe des Textes) beibehält, einer Befreiung, die sie aus sich selbst herausgehen lässt und sie so der „Idolatrie“ entreißt, welche ihr gleichwesentlich sein soll, um einen „geistigen“ Sinn zu erreichen, von dem der letzte Satz des Textes ausdrücklich sagt, dass er in „der Beziehung zum Anderen“<sup>3</sup> zum Tragen kommt. 1982, also nachdem er seine wichtigsten Bücher veröffentlicht hat, schreibt Levinas: „Die Nähe des Anderen ist Bedeuten des Antlitzes [...], das von vornherein von jenseits der plastischen Formen her bedeutet, die das Antlitz beständig mit ihrer Gegenwart in der Wahrnehmung [...] bedecken.“<sup>4</sup> Dieses Beispiel,

1 Die Aufnahme des während der Tagung improvisierten Beitrags, der sich nur auf einige Notizen stützte, hat eine technische Störung erlitten. Ich verfasse also ersatzweise diese wenigen Zeilen. – Der Text von Levinas, den ich untersuche, war mir von Danielle Cohen-Levinas vermittelt worden: »La réalité et son ombre« war ursprünglich 1948 in *Les Temps Modernes* 4 (38), S. 771–789 erschienen und 1994 bei Fata Morgana im Band *Les imprévus de l'histoire*, Paris 1994, S. 107–127 neu aufgelegt worden. [Auf Deutsch ist der Text 2006 in einer Übersetzung von Alwin Letzkus erschienen und wurde 2011 in einem Sammelband erneut abgedruckt: Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: ders.: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München 2006, S. 105–124; Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–86; wir zitieren hier nach dem neueren Wiederabdruck, Anm. d. Ü. und d. Hg.].

2 [Vgl. zur Übersetzung von *dégagement* die Anmerkung in FN 22 im Beitrag von Richard A. Cohen in diesem Band, S. 107; Anm. d. Hg.].

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

4 Emmanuel Levinas: »Vom Einen zum Anderen«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München 1999, S. 250–251.

das beinahe zufällig unter so manch anderen möglichen gewählt ist, legt zweierlei nahe: zunächst, dass das ‚Jenseits der plastischen Formen‘ sich nicht ohne einen Durchgang durch diese Formen selbst eröffnet und dass man dem Antlitz, wenn man ihm ‚begegnet‘, nicht außerhalb der Welt begegnet, sondern mitten in ihrer ‚Bahn‘ [*train*] (um ein Wort aufzugreifen, das Levinas gefällt), und schließlich, dass die in ‚der Wahrnehmung‘ ‚gegenwärtigen‘ Formen nicht alle Möglichkeiten der Plastizität erschöpfen. Von den ‚plastischen Formen‘ zu sprechen birgt bereits eine Art – gewiss ungewollte – Ambivalenz: Einerseits betont man den visuellen und greifbaren Charakter dieser wahrgenommenen Formen und drängt so die anderen Arten von ‚Formen‘, insbesondere die klangliche, stimmliche Form, denen man in der Wahrnehmung nicht weniger begegnet, beiseite, aber andererseits streift man, indem man eher dieses Wort als das Wort ‚sichtbar‘ wählt, den unter dem Namen „plastische Künste“ [*arts plastiques*]<sup>5</sup> bekannten Bereich und fügt auf jeden Fall dem einfachen ‚sichtbar‘ eine besondere Eigenschaft hinzu. Um es kurz zu fassen: Etwas löst [*détache*] diese ‚plastischen Formen‘ bereits unmerklich vom Regime des Gegenstandes, nämlich dem der Wahrnehmung, von der die Rede sein soll.

Ich werde dieser Fragestellung, die wohlgemerkt auf die Gesamtheit der Texte und der Problematik des ‚Antlitzes‘ bei Levinas ausgeweitet werden muss, hier nicht weiter nachgehen. Kehren wir zurück bzw. kommen wir zum Text von 1948. Bereits in der Einleitung heißt es: „Das Werk erweitert die gewöhnliche Wahrnehmung und überschreitet sie.“<sup>6</sup> Die ganze Angelegenheit wird darin bestehen, zu entdecken, wie diese Bewegung stattfindet und wohin sie führt. In gewissem Sinne und um mich noch einmal für einen Augenblick auf das zu beziehen, was ich soeben skizziert habe, kann man sagen, dass der Zweck des Textes ist zu zeigen, dass die „Überschreitung“ der Wahrnehmung durch die Kunst ihren Sinn und ihre Wahrheit erst in dem findet, was zunächst als die „Kritik“ bezeichnet wird, um schließlich „die philosophische Auslegung“<sup>7</sup> der Kunst zu werden. Und diese Auslegung, sagen wir, dieses Denken der Kunst – aber vergessen wir nicht, dass das Wort „Auslegung“ [*exégèse*] aus dieser Feder nicht beliebig ist<sup>8</sup> – erhält, auch wenn es in diesem Text nicht entfaltet wird, darin zumindest, um es schroff zu sagen, ein ganzes Korpus an Prinzipien.

5 Levinas bedient sich im Text von 1948 selbst dieser Kategorie. Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 78.

6 Ebd., S. 65.

7 Ebd., S. 83.

8 Siehe insbesondere das Gespräch zwischen Levinas und Augusto Ponzio in dessen Buch *Sujet et altérité sur Emmanuel Levinas*, Paris 1996, worin Levinas erklärt, dass die Auslegung „zur Wahrheit erhebt“ und „das Werk erneuert“, wobei Letzteres sowohl als Kunstwerk als auch als biblischer Text, den es zu interpretieren gilt, verstanden werden kann. Der Dialog bezieht sich auf den Abschnitt »Le sens de l'œuvre« in »La signification et le sens«, einem Text aus dem Jahr 1964, der in *Humanisme de l'autre homme* aufgenommen wurde und worin das „Werk“ [*Euvre*], groß geschrieben, in einer beachtenswerten stillschweigenden Zweideutigkeit zwischen dem Kunstwerk und den Werken der „Tat“

## II

Dieses Korpus an Prinzipien – sagen wir, das, was eine „Ästhetik Levinas“ hätte sein können und nur daran gewinnt, es nicht gewesen zu sein – ist selbst in einer Art doppelter Polarität gefangen.

Im Sinne der ersten Richtung, jener, die immer die offensichtlichste und bekannteste bei Levinas geblieben ist, muss streng eine der Kunst inhärente Begrenzung hervorgehoben werden: die „Passivität“<sup>9</sup>, die das Bild impliziert, eignet sich für einen „Genuss“, an dem etwas „schäbig, egoistisch und auch feige ist“.<sup>10</sup> In dieser Perspektive ist Genießen dem „[V]erstehen“<sup>11</sup> diametral entgegengesetzt und die Kunst hat die Funktion, „nicht zu verstehen“<sup>12</sup> und uns sogar von der „Anstrengung der Wissenschaft, der Philosophie und des Handelns“<sup>13</sup> fernzuhalten. Diese „Weisheit, die sich mit dem Schönen zufriedengibt“<sup>14</sup>, schottet sich nicht nur von der Fragestellung ab, und mehr noch von der Öffnung zum „realen Sein“ und zum „schöpferische[n] Ereignis als solche[m]“<sup>15</sup>, sondern sie schwelgt in einem unverantwortlichen Hedonismus, der zudem vorgibt, „mit dem geistigen Leben selbst gleichgesetzt“<sup>16</sup> werden zu können.

Es ist, durch den Ton des Textes und durch seine Anspielungen auf gewisse Erscheinungen oder ein gewisses Gebaren der Welt der damaligen Kunst, offensichtlich, dass diese erste Denkrichtung, die angespannt und unerbittlich gegenüber der ästhetischen Gefälligkeit ist, viel ihrem Kontext verdankt – der Surrealismus wird zu Beginn des Textes genannt –, den es zu analysieren gälte, um besser zu verstehen, wie eine Laune zu einer tiefen Disposition hinzukommt, deren erster Antrieb, wie man vermuten wird, die Verurteilung all dessen ist, was einer Logik des „Idols“ und also der Repräsentation oder des in die Position des Idols gesetzten Bildes gehorcht.

Aber dieselbe Erwägung zwingt uns auch dazu, die Laune auf feinfühligere Weise zu ermessen. Derjenige, der hier erzürnt, könnte durchaus im Namen einer Liebe zur Kunst erzürnen, von der er etwas ganz anderes zu

[Action] als „großzügiger Schwung“ steht, als „Beziehung zum Anderen“ bestimmt wird (Emmanuel Levinas: *Humanisme de l'autre homme*, Saint Clément de rivièrre 1972, S. 42.). [Vgl. Emmanuel Levinas: »Die Bedeutung und der Sinn«, in: ders.: *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 9–60. Der Abschnitt VI. „Der Sinn und das Werk“ findet sich auf S. 32–37. Der Text steht im engen Zusammenhang mit »Die Spur des Anderen«, der im franz. Original 1963, ein Jahr zuvor erschienen ist und zum Teil identische Textpassagen enthält. Diese hat Levinas in „Der Sinn und das Werk“ zum Teil substanziiell ergänzt; Anm. d. Hg.].

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

10 Ebd., S. 82.

11 Ebd., S. 86.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 82.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 83.

16 Ebd.

denken in der Lage ist als das, was er in den Vordergrund stellt. Und tatsächlich, der gesamte Verdacht, an den ich erinnert habe, verschiebt sich und verwandelt sich, sobald man die Kunst in die Perspektive der „philosophischen Auslegung“ rückt. Diese Verschiebung, die beinahe eine Umkehrung ist, findet kurz vor dem Ende statt: „Aber dies alles gilt für die Kunst, die abgehoben bleibt von einer Kritik, welche das unmenschliche Werk des Künstlers in die menschliche Welt zu integrieren versucht.“<sup>17</sup> Diese „Kritik“, so habe ich sie genannt, ist nichts anderes als die Philosophie, das Denken, und letztendlich ein Denken, das durch „die Beziehung zum Anderen“ magnetisch angezogen wird.

Was wahr ist im Hinblick auf die Kunst, die „abgehoben bleibt von einer Kritik“<sup>18</sup>, wird es also nicht mehr sein im Hinblick auf die Kunst, die an diese gebunden ist, auf die durchdachte Kunst, die durch die Philosophie angenommen oder berücksichtigt wird, welche ihrerseits „nach dem Seinsgeschehen als solchem fragt“<sup>19</sup> – eine erstaunliche Formulierung, die bewusst oder nicht auf die aktive, verbale und transitive Bedeutung von „sein“ zu verweisen scheint, wie Heidegger sie reklamiert. Nichts oder beinahe nichts wird uns über diese Kunst gesagt, die die philosophische Auslegung „zum Sprechen“<sup>20</sup> bringt. Wir sind auf der letzten Seite des Textes, der uns am Ufer eines künftigen Programmes zurücklässt, jenseits „der Perspektive – die hier bewusst eingeschränkt blieb – dieser Untersuchung.“<sup>21</sup>

Dennoch können wir anhand der letzten Seiten verstehen, dass die wesentliche Geste der Auslegung darin bestehen müsste, die Kunst aus dem Regime zu führen, in dem „[d]er Mythos [...] an die Stelle des Geheimnisses [tritt].“<sup>22</sup> Der „Mythos“ ist der Name, der hier die Gesamtheit des Bildes, der Repräsentation und dessen, was der Text als seinen Gegenstand benannt hat, den „Schatten“ der Wirklichkeit, umfasst. Der Mythos soll nicht das Geheimnis ersetzen und das Geheimnis, das verstehen wir bereits, ist das des „Seinsgeschehens“, das der „Beziehung zum Anderen“ sicher nicht fremd ist, da ohne Letztere „das Sein in seiner Wirklichkeit [...] gar nicht ausgesagt werden [kann].“<sup>23</sup>

Aber so finden wir die gleiche Konfiguration von ‚Erweiterung oder Übergang‘ vor, die sich oben abgezeichnet hat: Die Kunst wird in gewisser Weise auf beiden Seiten von einer Schwierigkeit des Übergangs – Schikane, Gefälle, Zugbrücke – hin zu dem, was ihr vorausgeht und zu dem, was ihr folgt, umsäumt.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 84.

22 Ebd., S. 82.

23 Ebd., S. 83, 84.

## III

So trifft man auf die zweite Polarität des Textes – in Wahrheit jene, die seine Aussage tatsächlich lenkt.

Die Schwierigkeit des Übergangs zur Kunst oder aus der Kunst heraus zeugt letztendlich von ihrer Autonomie, selbst wenn diese Bezeugung für Levinas uneingestanden oder schwer einzugestehen bleibt. Die Notwendigkeit, die Kunst aus ihrer Abgetrenntheit herauszuführen, um sie in dem wieder aufzugreifen, was der Autor die „Logik“<sup>24</sup> nennt – in Anführungszeichen, also die logisch-demonstrative Ordnung und vielleicht, wer weiß?, auch mehr oder weniger diskret die Ordnung des *logos* selbst herausfordernd – ist nicht die Notwendigkeit, die Kunst der Totalität ihrer Eigenschaften oder ihrer eigenen Wesensart zu entreißen. Im Gegenteil, die gesamte Ausführung des Textes erfolgt, um zu zeigen, wie sehr die Auslegung mit nichts anderem befasst sein soll als mit der eigensten und auch der geheimnisvollsten Eigenschaft der Kunst, durch die sie sich schließlich von selbst dem öffnet, was die Auslegung vorschlagen kann, nämlich dem Sinn des „Seinsgeschehens.“ Wenn der Kunst die gefällige Illusion einer genießerischen Autarkie genommen werden soll, dann nicht, um sie zu entstellen, sondern um besser ihr Wesen oder ihre wahre Tragweite zum Ausdruck zu bringen. In dieser Hinsicht wird dieser Text von einer ganz besonderen Rahmenhandlung getragen: Alles, was auf den ersten Blick dazu dient, die Kunst in einer untergeordneten Sphäre zu halten, führt schließlich zur deutlichen Zeichnung ihrer Autonomie und ihres inhärenten Wertes.

Ich werde nicht alle Argumente im Detail nachzeichnen. Es genügt, sie grob zu beschreiben.

Die erste Etappe besteht darin, der Kunst die Fähigkeit zum Ausdruck zu entziehen, die man ihr „im Allgemeinen“<sup>25</sup> zuspricht. Man behauptet, dass sie „das Unausprechliche [sagt]“<sup>26</sup> Es ist dieses ‚Sagen‘, das der Kunst verweigert werden muss und das im Gegenteil die „Kritik“ als das, was „über das Werk noch etwas anderes sagen [kann] als dieses Werk selbst“,<sup>27</sup> notwendig macht. Wenn sie als Sprache angesehen wird, ist die Kunst also schlichte Tautologie. Aber ihr eine Form des Sagens zuzusprechen bedeutet, „[die] Vollendung, das unauslöschliche Siegel der künstlerischen Produktion“<sup>28</sup> zu vernachlässigen. Diese Vollendung ist die, die das Werk als solches verlangt, wenn es „sich weigert, noch mehr in sich aufzunehmen.“<sup>29</sup> Damit es ein Werk gibt, muss es eine Geschlossenheit geben, ein In-sich-Verschließen. Der Text nimmt offen das damals prägnante Motiv

24 Ebd.

25 Ebd., S. 64.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 66.

28 Ebd., S. 67.

29 Ebd.

der „engagierten Kunst“<sup>30</sup> zur Zielscheibe. Er setzt ihr mit einer gewissen Unverfrorenheit, um nicht zu sagen Gewalt, das Postulat einer „Ungebundenheit“<sup>31</sup> [*dégagement*] entgegen. Das Werk löst sich von der Welt [*se dégage du monde*], es ist nicht von dieser Welt, wenn man das so anmerken und damit an der Quelle der gesamten Aussage einen stillschweigenden Verweis auf eine Transzendenz im einfachsten Sinne des Wortes nahelegen kann: Die Kunst setzt sich über die „Welt“ hinweg. Sie ist also von vornherein den anderen Formen oder Erscheinungen des Transzendierens im Allgemeinen weit näher als man denken würde.

Nun geht es in der folgenden Modulation genau darum: Die Kunst überschreitet nicht ins „Jenseits“, sondern ins „Diesseits.“<sup>32</sup> In anderen Worten: Sie überschreitet hin zur „Dunkelheit des Wirklichen“ und zur „Nicht-Wahrheit des Seins“<sup>33</sup>. Nun sind wir also im Schatten.

Nun erfahren wir aber sogleich, dass der „Umgang mit dem Dunklen“ ein „völlig unabhängige[s] ontologische[s] Ereignis“ ist und „ein[em] Einbruch der Nacht, eine[r] Ausbreitung der Schatten“<sup>34</sup> entspricht, im Verhältnis zur Klarheit des Intelligiblen und zu jener der „Offenbarung“ wie auch der „Schöpfung“<sup>35</sup>, deren Kategorien nur auf unberechtigte Weise durch die Kunst angeeignet werden können. Diese völlige Unabhängigkeit sowohl gegenüber dem Wissen als auch gegenüber dem Glauben muss für sich analysiert werden.

#### IV

Die unabhängige Ordnung der Kunst wird zunächst als die des „Bildes“ analysiert, das dem „Begriff“<sup>36</sup> gegenübergestellt ist. Die Eigenschaft des Begriffs ist, dass er den (intelligiblen) Gegenstand „erfasst“, während das Bild „auf etwas [verweist], das uns beherrscht.“<sup>37</sup> Diese „Passivität“, deren Gegenüberstellung zur Aktivität des Denkens sowie des Handelns gut erkennbar ist – und die von vornherein, so könnte man sagen, die ganze Schwäche, wenn nicht den Makel der Kunst in sich trägt – wird unmittelbar mit dem Wirken der Muse auf den Künstler in Bezug gesetzt und erlaubt folgende Behauptung: „Das Bild ist musikalisch.“<sup>38</sup>

Diese unerwartete Behauptung befördert das Modell der „plastischen Formen“ sogleich in eine andere Dimension, eine andere Dynamik oder

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 68.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 69.

38 Ebd.

„Logik“. Und tatsächlich beginnt die Ambivalenz des Textes von hier an, am tiefsten und intensivsten zu bohren – als ob Levinas, während er die strenge Unter-Kontrolle-Bringung der Kunst weiterverfolgt, keinen anderen Wunsch hätte, als die irreduzible Spezifik ihrer Züge besser hervorkommen zu lassen.

Der musikalische Charakter erweist sich als der des „Rhythmus.“<sup>39</sup> Der Rhythmus ist das, was „mitreiß[t]“<sup>40</sup>, sodass es „kein *Selbst* mehr gibt.“<sup>41</sup> Das, was im eigentlichen Sinne am künstlerischsten ist, ist die Kraft dieses Eintauchens, die sich als „Partizipation“ herausstellt. Der Rhythmus muss „aus dem Bereich der Tonkünste [...] herausgelöst“ werden, wo er „seinen bevorzugten Ort“<sup>42</sup> hat.

Die Musik, das muss hervorgehoben werden, nimmt hier einen ganz besonderen Stellenwert ein, und Levinas schreibt, dass wir, „wenn wir [...] zuhören, [...] ohne Begriff [bleiben].“<sup>43</sup> Aber alles geschieht so, als ob die musikalische Eigenart im selben Schwung in der Vorzüglichkeit der künstlerischen Ordnung verortet und der Musik im engeren Sinne entzogen würde, um auf das Bild übertragen zu werden, das „eine Funktion des Rhythmus [ausübt].“<sup>44</sup> Die Analyse ist ingeniös und überzeugend, aber sie dient, wie sollte man das übersehen, auch dazu, eine neue Form der Ambivalenz aufzutreten zu lassen: Das, was dem Bild zugeschrieben wird, fällt noch offensichtlicher in den „Schatten“ zurück als das, was zum Klanglichen gehört. Es ist, als ob Levinas die Musik gewissermaßen in der Schwebe lässt, um zu vermeiden, seine Hauptthese mit der empfindlichsten Form der Kunst, der am wenigsten „plastischen“ und vielleicht der am meisten „geistigen“, der am wenigsten „mythischen“ und der, die am offensten für das „Geheimnis“ ist, zu konfrontieren.

Als Rhythmus und Mitteilung von Rhythmus löst sich das Bild [*se détache*] von der Welt der Gegenstände: Es befreit [*détache*] im Grunde genommen eine unabhängige Welt oder Nicht-Welt, in der weder Objekt noch Subjekt [*ni objet, ni sujet*] zählen. Daher muss die „Ähnlichkeit“ des Bildes, die man aufgrund einer „Transparenz“<sup>45</sup> desselben gegenüber dem Gegenstand, den es darstellt, für seine Eigenschaft hält, ganz anders verstanden werden als nach dem Schema eines „Vergleichs zwischen dem Bild und dem Original“<sup>46</sup>. Die Ähnlichkeit ist „die Bewegung selbst [...], die das Bild hervorbringt“<sup>47</sup>. Es ist eine Bewegung des Seins, die „[sich] einer Art Erosion aus[setzt]“<sup>48</sup> – wobei dieses Wort im Gegensatz zur Offenbarung

39 Ebd.

40 Ebd., S. 70.

41 Ebd., S. 69.

42 Ebd., S. 70.

43 Ebd., S. 71.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 72.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 72f.

48 Ebd., S. 75.

des Seins gegenüber „der Vernunft“<sup>49</sup> verstanden wird. Diese Erosion ist nichts anderes als die Projektion eines Schattens des Seins und durch das Sein, und diese Projektion macht den sinnlichen Charakter des Seins aus.<sup>50</sup> Indem es diesen Schatten wirft, ähnelt sich das Sein, und indem es sich ähnelt, bringt es das Bild hervor.

Die Kunst erfasst diesen Schatten oder wird vielmehr von ihm erfasst, von der rhythmischen Kraft, mit der er ausgestattet ist. Levinas spricht das nicht wirklich aus, sondern wir müssen es ableiten: Die Aktivität der Kunst ist selbst die Aktivität des Seins (und der Natur, wenn man so will: Er lehnt ausdrücklich jede Diskussion darüber ab, „ob nun die Kunst oder die Natur an erster Stelle stehe“<sup>51</sup>). Die künstlerische Aktivität ist eine Funktion oder eine Funktionsweise des Seins selbst. Sobald es „sich in seiner Wahrheit offenbart“, „ist es sich ähnlich, ist es sein eigenes Bild.“<sup>52</sup> Darum ist die künstlerische Aktivität mit einer „ontologischen“ Unabhängigkeit bedacht worden.

Die Ambivalenz ist hier auf ihrem Höhepunkt, wenn die Gegenüberstellung von Kunst und Klarheit des Denkens auch einer Dehiszenz im Sein selbst entspricht und wenn die Teilhabe am Schatten notwendigerweise die Mitteilung des Lichts verdoppelt.

## V

Es muss genauer dargelegt werden, „wo dieses Diesseits, von dem wir sprechen, anzusiedeln ist.“<sup>53</sup> Der „Schatten“ reicht noch nicht aus, um zu bestimmen, was auf dem Spiel steht. Levinas nennt es „Zwischenzeit.“<sup>54</sup> Er will damit die Tatsache bezeichnen, dass jedes Bild einen „Stillstand der Zeit oder besser noch ein[en] Verzug der Zeit auf sich selbst“<sup>55</sup> hervorruft. Die Eigenheit des Idols, also auch seine „Beschränktheit“<sup>56</sup>, wie es in guter biblischer Tradition heißt, hängt vor allem mit dieser Unbeweglichkeit zusammen, die den „Augenblick“ in eine Form von „Ewigkeit“<sup>57</sup> eintreten lässt.

Die ontologische Ambivalenz wird Ambivalenz einer Gegenwart, die „niemals [ihre] Gegenwertaufgabe erfüllt haben [wird]“<sup>58</sup> und die so von einer Gegenwart abgeschnitten wird, welche der Zukunft zugewandt ist, wobei sie in die Zukunft übergeht und sich so der Bewegung „des Lebens“

49 Ebd.

50 Vgl. ebd., S. 75f.

51 Ebd., S. 50.

52 Ebd., S. 74.

53 Ebd., S. 76.

54 Ebd.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Ebd., S. 77.

58 Ebd.



anpasst, ein Begriff, der auf diesen Seiten auftaucht und eine Gegenüberstellung zwischen der passiven und unbeweglichen Kunst und dem aktiven und sich wandelnden Leben erwarten lassen könnte.

Es ist jedoch eine viel komplexere Analyse – die man auch verwickelt nennen könnte –, mit der die Analyse dessen, was die Kunst stets zum „plastischen Ideal“<sup>59</sup> zurückführt, schließt. Diese letzte Schwierigkeit verlässt „die spezifische Problematik der Kunst.“<sup>60</sup> Aber das geschieht, um der Kunst die Eigenschaft zu verleihen, etwas zur Vollendung zu bringen, das nichts Geringeres ist als die Verdoppelung der „Ungewissheit über das eigene Fortbestehen“<sup>61</sup>, der die Menschheit ausgesetzt ist – und was „[d]ie Tatsache [offenbart], dass [sie] für sich eine Kunst hervorbringen konnte.“<sup>62</sup> Diese Ungewissheit ist wohlgemerkt mit der Sterblichkeit gleichzusetzen. Der im Werk oder als Werk fixierte Augenblick verleiht der „Zwischenzeit“ eine Form als „leerer Zwischenraum“ einer Art unbeweglicher und unendlicher Dauer, „etwas Unmenschliches und Monströses.“<sup>63</sup>

Was so – wie soll man sagen? repräsentiert? präsentiert? gespürt? ins Werk gesetzt wird? Levinas spricht auf recht überraschende Weise von „erfüllt“<sup>64</sup> [*accompli*], da er so eine Aktivität freilegt [*dégage*], jene der Kunst eigene Aktivität, die man nicht kommen sah und die hier in gewisser Weise gewaltsam durchdrängt – was so zur Vollendung gebracht [*accompli*] wird, ist nichts anderes als eine tragische Erfassung der „Unsicherheit des Seins, welches das Schicksal vorausahnt.“<sup>65</sup> Es ist der Tod, der in einer monströsen Dauer festgemacht wird, anstatt Öffnung oder Übergang zu sein zu – dem, wovon hier auf jeden Fall nicht die Rede sein wird.

Aber es ist erlaubt, es ist in gewisser Weise sogar insgeheim vom Autor selbst gewollt, sich zu fragen, ob der im Kunstwerk festgehaltene Tod nicht auch das wahre Mittel der Kunst ist, das die Auslegung anschließend zum Sprechen bringen kann ...

Zunächst, an der Schwelle zum Schluss, in dem er zu dieser Auslegung hinführen wird, nachdem er streng die „Unverantwortlichkeit“<sup>66</sup> der Kunst gebrandmarkt hat, behauptet Levinas: „In der Statue weiß die Materie um den Tod des Idols.“<sup>67</sup>

Diese Behauptung ist bemerkenswert in ihrer beinahe konfusen Komplexität. Auf einen Schlag, durch diesen einzelnen Satz, erfahren wir, dass der in der „ewige[n] Dauer des Zwischenraums“<sup>68</sup> fixierte Tod auch Tod des Idols ist, das heißt seine Disqualifizierung aufgrund von Ohnmacht,

59 Ebd., S. 79.

60 Ebd., S. 80.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 81.

64 Ebd., S. 77.

65 Ebd., S. 80.

66 Ebd., S. 82, 83.

67 Ebd., S. 81.

68 Ebd.

Unbeweglichkeit und Stummheit. Aber von diesem Tod war nicht die Rede: Es ging um den des Menschen. Es ist vielleicht nicht ganz schlüssig, vom „Tod des Idols“ zu sprechen. Levinas scheint hier mitgerissen zu werden – ja, auch er wird mitgerissen wie durch den sinnlichen Rhythmus eines Denkens, des seinen, das zum Äußersten führt, wie es sich gehört, aber auch weil die Kunst es dorthin drängt, weil eine geheime Musik es dazu anregt.

Folgen wir dieser Mitgerissenheit: Tatsächlich ist der Text ein weiteres Mal zweideutig. Denn „der Tod des Idols“ kann einen Genitivus subjectivus oder einen Genitivus objectivus ausdrücken. Ich habe bisher vom zweiten gesprochen, in dessen Sinne das Idol sterben könnte. Aber ersterer bedeutet ‚der Tod gemäß dem Idol, der Tod, wie ihn das Idol darstellt‘. Eigentlich also, und wie Levinas schrieb, der „eigentümlich[e] Tod des Schattens.“<sup>69</sup> Dieser Tod ist insofern eigentümlich, als „Trägheit und Materie [...] keine Rechenschaft [darüber ablegen].“<sup>70</sup> In der Statue erfährt [*connaît*] die Materie (wir müssen nebenbei auf dieses Verb hinweisen, das ausdrücklich der Negation eines Wissens und eines Aussprechens, die dem Kunstwerk eigen wären, widerspricht) einen Tod durch den Schatten oder durch das Idol und nicht den Tod, den sie in einem anderen Bezug als dem Bezug zum Augenblick des Todes, der in seiner eigenen Zeitspanne zum Stillstand gebracht wird, erfahren kann – wenn es sich überhaupt noch um erfahren [*connaître*] handelt.

Von diesem anderen Bezug hat der Text eine flüchtige Vorstellung vermittelt, indem er davon sprach, dass der Tod überwunden wird, wenn er in „eine[r] [so beschaffenen] Dauer“<sup>71</sup> erfasst wird, die über ihn hinausgeht und die Dauer des „Überlebenden“<sup>72</sup> ist. Über diesen anderen Bezug sagt der Text nichts Weiteres. Aber der Tod des Sterbenden oder des „Sterbens“<sup>73</sup>, wie dort geschrieben steht, wird der Dauer als Übergang in die Zukunft entzogen. Levinas schreibt: „Was diesen Augenblick so einmalig und unerbittlich macht, ist die Tatsache, dass er nicht vorbeigehen kann.“<sup>74</sup> – Und diese „Zwischenzeit“ ist es, die die Kunst „zur Vollendung [bringt].“<sup>75</sup>

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd., S. 80 [Übersetzung abgeändert, Anm. d. Ü.].

72 Ebd., S. 81.

73 Ebd., wobei das Verb, das in Anführungszeichen steht, substantiviert ist. „Le mourir“ ist ein Erbe und eine Übersetzung von Heidegger (*das Sterben*).

74 Ebd.

75 Ebd.

## VI

Die Analyse verlangt erhebliche Weiterführungen: Aber wie der Autor selbst gesagt hat, „verlassen wir nun die spezifische Problematik der Kunst.“<sup>76</sup> Ist es jedoch so sicher, dass wir sie verlassen haben – da der Umweg über ein Nachdenken über den Tod des Anderen und den eigentlichen Tod nur zum „Tod des Idols“<sup>77</sup> zurückführt? Oder aber ist es wirklich so klar, dass das Problem der Kunst „spezifisch“ ist?

Ganz im Gegenteil: Das gewundene und dichte Fortschreiten des Textes, die Notwendigkeit dieses Umwegs, der Ton, in dem der „einmalig[e] und unerbittlich[e] [Augenblick]“<sup>78</sup> geschildert wird, gefolgt von einem literarischen Verweis auf Poe (nach anderen Verweisen, die eine einzigartige Anziehungskraft der Literatur belegen), all das lädt dazu ein, im Gegenteil zu verstehen, dass die „Problematik der Kunst“<sup>79</sup> sich mehr oder weniger insgeheim von beträchtlicher Tragweite erweist – und dass es nur an dieser Tragweite liegt, dass wir daraufhin schließen können, dass der Charakter des beschränkten Idols nur zu der „Kunst [gehört], die abgehoben bleibt von einer Kritik“, das heißt zur Kunst ohne „philosophische Auslegung.“<sup>80</sup>

In Wirklichkeit hat Levinas in diesem Text gezeigt, dass die Fertigkeit der Kunst, die ins „Diesseits“ überschreitet, eng mit der Fertigkeit des Denkens verbunden ist, die ins „Jenseits“ überschreitet, dass sie die sinnliche Seite des Intelligiblen ist und dass sie das Werk der Sinnlichkeit vollendet, welches den rhythmischen Stoß erhält, dessen entscheidender Schlag – einzigartige Grabmusik – im Augenblick des Sterbens ausgeführt wird, das heißt, um alles zusammenzufassen, in der Möglichkeit, dass das Nichts andauert. Aber diese Möglichkeit ist genau die der Sinnlichkeit und die Sinnlichkeit, die vom Rhythmus affiziert ist, in der „[d]as Subjekt [...] außerhalb von ihm [selbst]“ ist, wurde durch diese Nominalphrase beschrieben: „ein Außen des Innersten.“<sup>81</sup>

Wenn die Kunst das Außen des Innersten ist, ist sie dann nicht bereits von selbst der „Beziehung zum Anderen“ zugewandt, zu der die philosophische Auslegung sie mitreißen soll – ihr Mitreißen weiter mitreißen? Gewiss bildet dieses Außen auch den Schatten des Innersten. Aber ist der Schatten, das heißt die Ähnlichkeit, nicht das, worin oder als das das Sein entweicht, gemäß der Formulierung: „Das Sein ist nicht nur es selbst, es ist immer dabei, sich selbst zu entweichen.“<sup>82</sup> Dieses Entweichen hat zwei Formen und zwei Richtungen, wird uns der Text gesagt haben, nämlich die der Offenbarung in der Wahrheit und die der Ähnlichkeit im Bild. Aber es

76 Ebd., S. 80.

77 Ebd., S. 81.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 80.

80 Ebd., S. 83.

81 Ebd., S. 70.

82 Ebd., S. 73.

sind durchaus zwei Arten ein und desselben Entweichens. Das Diesseits und das Jenseits sind zwei Arten, zwei Erscheinungen derselben Transzendenz. Tatsächlich ist es diese Transzendenz oder dieses Entweichen selbst, das nur entweicht, indem es sich so aufteilt, indem es den Schatten seines Überschwangs wirft.

Auch wenn Levinas über dieses „gespenstische Wesen“<sup>83</sup> schreibt, dass es „in keinster Weise mit dem Wesen zu identifizieren ist, wie es sich in der Wahrheit offenbart“<sup>84</sup>, hat er nicht aufgehört zu zeigen, dass diese Nicht-Identität innerhalb einer Nähe, um nicht zu sagen einer Mitzugehörigkeit auftritt, von der man schließlich wagen muss zu sagen, dass sie ihren Ursprung gänzlich in dem hat, was er hier „Seinsgeschehen“<sup>85</sup> und sogar „triumphale[s] Werk[...] zu sein“<sup>86</sup> nennt.

*Aus dem Französischen übersetzt von Jonas Hock.*

83 Ebd., S. 75.

84 Ebd.

85 Ebd., S. 76.

86 Ebd., S. 75.

## QUELLENVERZEICHNIS

- Levinas, Emmanuel: »La réalité et son ombre«, in: *Les Temps Modernes* 4 (38), 1948, S. 771–789.
- »La signification et le sens«, in: ders.: *Humanisme de l'autre homme*, Saint Clément de rivièrre 1972, S. 15–70.
  - »La réalité et son ombre«, in: ders.: *Les imprévus de l'histoire*, Paris 1994, S. 107–127.
  - »Vom Einen zum Anderen«, in: ders.: *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München <sup>3</sup>1999, S. 250–251.
  - »Die Bedeutung und der Sinn«, in: ders.: *Der Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 2005, S. 9–60.
  - »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: ders.: *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, Freiburg, München 2006, S. 105–124.
  - »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–86.
  - »Die Spur des Anderen«, in: ders.: *Die Spur des Anderen*, Freiburg, München <sup>6</sup>2012, S. 209–235.

Ponzio, Augusto: *Sujet et altérité sur Emmanuel Levinas*, Paris 1996.

