

terbrechungen und Umgangsweisen mit dem Unbestimmten sind, was sich hier etwa durch die Bildkonjunktionen artikuliert. Die Bildkonjunktionen wären demnach Ausdruck dieser genuin ikonischen Methode einer testimonia- len Bildepistemologie, deren primäre Funktion darin besteht, in der Kontin- genzbewältigung des Unbestimmten Notwendigkeiten zu identifizieren und damit Handlungsunterbrechungen, Zurückhaltungen und andere generative Negationsformen zu erkennen und selbst auch einzuleiten.

3.2 Obliteration & Ästhetik –

Une oblitération peut en cacher une autre

Welche Konsequenzen lassen sich aus den Bildkonjunktionen für eine Obliterationsästhetik ziehen? Im ersten Teil war noch von einer „Kunst der Obliteration“ die Rede, die sich an Sacha Sosno, am *Nouveau Réalisme* und der *Art Sociologique* orientierte mit all den damit einhergehenden sprachorien- tierten, semiotischen und ideologiekritischen Ausrichtungen. Mit dem iko- nischen Denken von Levinas und der Neuorientierung am Bild hat sich die Perspektive auf die Obliteration verschoben: zwar ist die Obliteration in das Spiel mit Zeichen und in eine Ideologiekritik an Massenmedien eingelassen, erschöpft sich darin aber nicht.

Levinas erwähnt in seinen Schriften nur wenige Künstler und äußert sich nur sporadisch zur bildenden Kunst. So erwähnt Levinas im Interview mit Armengaud Nikolai Gogol, Wassili Grossman, Auguste Rodin und Sacha Sosno, in anderen Schriften geht er auf die Malereien von Jean Atlan oder Charles La- pique ein.²⁷⁷ Françoise Armengaud, David Gritz, Catherine Chalié und Jean- Luc Marion verweisen in ihren Kommentaren zu Levinas auf Künstler wie Jochen Gerz,²⁷⁸ Arnold Schönberg²⁷⁹ oder Mark Rothko.²⁸⁰ Auffällig an die- sen wiederholt genannten Künstlern ist, dass sie entweder ein ausgeprägtes Interesse am kulturellen Gedächtnis haben oder jüdisch sind. Andere Künst-

277 Vgl. Levinas, „Jean Atlan et la tension de l'art“, a.a.O. Vgl. Levinas, „Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter“, a.a.O.

278 Vgl. Françoise Armengaud, „De l'oblitération“, in: Danielle Cohen-Levinas (Hg.), *Le souci de l'art chez Emmanuel Levinas*, Houilles: Manutius 2010, S. 253, FN 2.

279 Gritz, *Levinas face au beau*, a.a.O., S. 108ff.

280 Chalié, „Brève estime du beau“, a.a.O.

ler:innen wie etwa Yayoi Kusama, die ebenfalls die Obliteration als Titel für ihre Werke aufgreift, fanden dabei bisher keine Erwähnung.²⁸¹

Levinas richtet sich in allen seinen Äußerungen zur Kunst gegen einen Ästhetizismus, der sich am Ideal des Wahren, Guten, Schönen orientiert. Die darin zum Ausdruck kommende Verwissenschaftlichung der Ästhetik, der Bildungshumanismus und Platonismus sind gerade Kritik- und Angriffspunkte seines Denkens. Auf der rhetorischen Ebene ist die Spannung zwischen Sagen und Gesagtem für Levinas die entscheidende, unüberwindbare Differenz im Schreiben. Der oblierte Stil von Levinas bezieht aus dieser Spannung ihre Dynamik und führt zu immer wieder neuen anbrandenden Anläufen, um den Anderen ins Spiel zu bringen. In diesem Sinne kann das Werk von Levinas als eine ästhetische Theorie gelesen werden. Sie bildet ihrerseits eine Art Apotropaion, um das Sagen im Gesagten zu artikulieren ohne das darin zum Ausdruck kommende Zeigen durch die apophantische Rede zu tilgen. Darin liegt auch der Grund für die unermüdlichen Iterationen, die überraschenden Konjunktionen, die bedeutungstiftenden Konstellationen und die kreisenden Erörterungen auf Umwegen. Gerade ein Idiom, das das Opake, Dunkle und Undurchdringliche, Nächtliche und Schattenhafte hervorhebt, artikuliert auf diese Weise nicht nur das Apeironische und Kaschierende jeglicher Appropriation, sondern auch „ihre apotropäische Kraft aus den Geweben, Tüchern, Schleiern [...], die sich um sie spannen, falten und entfalten.“²⁸² Was hierdurch gewissermaßen gezähmt wird, ist die aggressive, angreifende und appropriierende Kraft des Ausdrucks, die in das Apeironische umgelenkt wird und so eine apotropäische Funktion übernimmt. Lacoue-Labarthe hatte dies mit Heidegger als Ent-fernung (*e-loignement*) bezeichnet und damit einen Aspekt der Medialität der Obliteration identifiziert. Die Medialität der Obliteration droht in seiner Ästhetik zu verschwinden. Wie also lässt sich darauf aufbauend eine Obliterationsästhetik beschreiben?

Im dialektischen Sinne meint Ästhetik der Obliteration im Sinne des *genetivus subjectivus* eine Ästhetik, die durch die Obliteration bestimmt ist. Markante Merkmale wären hier Negationsfiguren wie Unreinheit, Nichtseinsollen, Unzeitlichkeit, Unbestimmtheit, Umweg, Umkehr, Alogismus, Pseudologie. Die Obliterationsästhetik wäre in diesem Sinne eine *negative Ästhetik*, aller-

281 Levinas bezieht sich ausschließlich auf männliche, weiße Künstler aus dem europäischen Sprachraum.

282 Jacques Derrida, „Sporen. Die Stile Nietzsches“, in: Werner Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein 1986, S. 132f.

dings bleibt hier der eschatologische Aspekt unartikuliert. Im Sinne des *genetivus objectivus* adressiert eine Ästhetik der Obliteration wiederum Einsichten in die Obliteration aus einer ästhetischen Perspektive. Aber um was für eine Ästhetik handelt es sich dabei? Der moderne Begriff von Ästhetik ist nämlich durch eine grundlegende Dualität gekennzeichnet. Einerseits bezeichnet Ästhetik eine Theorie der Empfindungsvermögen als die Weise möglicher Erfahrungen, und andererseits befasst sie sich mit einer Theorie der Kunst als Reflexion der wirklichen Erfahrung.²⁸³ Wie aber lassen sich mögliche und wirkliche Erfahrungen zusammenbringen und benennen?

Meine These ist, dass die Obliterationsästhetik in der Diskussion mit der jüdischen und der philosophischen Ästhetik helfen kann, nicht nur die Obliterationsästhetik genauer zu bestimmen, sondern auch jene Ästhetiken zu problematisieren. So liegt in der Orientierung an diesen Ästhetiken die Gefahr einer erneuten Hinwendung zur Theorie der Kunst, wo es doch um die Klärung des Ästhetikverständnisses geht. Zum anderen ist die jüdische Ästhetik als genuines Wissensfeld bereits seit ihrer ersten Formierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts umstritten.²⁸⁴ Man kann dieses fragwürdige Wissensfeld entweder sogleich mit dem Argument bei Seite schieben, dass im Angesicht des Bildverbots das Judentum schlicht keine visuelle Kultur habe.²⁸⁵ Oder aber man erkennt auch im Judentum eine Bildproduktion an, dann aber geht es um konkrete künstlerische Praktiken, ihrer Kritik und um die Frage,

283 Vgl. Gilles Deleuze, „Platon und das Trugbild“, in: ders., *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 318. Vgl. Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, a.a.O., S. 69ff.

284 Vgl. Ernst Cohn-Wiener, *Die Jüdische Kunst: ihre Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* [1929], hrsg. v. Hannelore Künzl, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1996.

285 Die rassistische und anti-semitische Argumentation von Eugen Dühring, erkennt den Juden die Kunstfähigkeit ab. „Die schöne Kunst und das Judentum sind Gegentheile, die einander ausschliessen. Schon der gewöhnliche Jude ist in seinen Manieren ein Gegenstand der Volkskomik. [...] Ihre angestammte Phantasielosigkeit ist die Ursache ihrer Abneigung gegen klare Veranschaulichung und demgemäss auch der Grund der von ihnen erfundenen Religionssatzung.“ Dühring argumentiert mit Zuschreibungen (phantasielos) und kausal (deshalb kunstlos) und unterstellt, das Bildverbot sei nur eine vorgeschobene Staffage für ein tatsächliches Unvermögen dem goldenen Kalb abzusagen. Dass die Identitätszuschreibung, der Kausalzusammenhang, die falsche Unterstellung und die Ignoranz dasjenige obliert, was der Obliteration zugrunde liegt – nämlich das Unbestimmte und Unsichtbare als affirmative Kraft –, ist die Pointe, die es erlaubt die Argumentation gegen Dühring und seine Erben in Stellung zu bringen. Dührings Werk erschien erstmals 1881 und gilt als ein Grundstein des rassistischen Antisemitismus und als Vorläufer der nationalsozialistischen Hetzschriften. Eugen Dühring, *Die Judenfrage als Racen-, Sitten- und Culturfrage*, Karlsruhe, Leipzig: Reuther 1881, insbes. S. 72-76.

was daran jüdisch sei.²⁸⁶ In beiden Fälle läuft man Gefahr antisemitische Positionen einzunehmen: Während die eine Position jüdische Kunst verleumdet und ihr eine visuelle Kraft jenseits der Idolatrie abspricht und dabei die Tatsache ignoriert, dass es etwa religiöse Artefakte im liturgischen Rahmen gibt, so versucht die andere Position ästhetische Merkmale zu bestimmen, die mit dem Jüdischen zusammenhängen. Auch wenn unterschiedlich argumentiert wird, halten beide Positionen an einer Identität des Jüdischen fest, die selbst aber unklar bleibt.

Levinas selbst hat sich zur jüdischen Identität geäußert und sie als unbestimmt charakterisiert: „Sich nach der jüdischen Identität fragen, heißt sie *bereits* verloren haben. Aber *noch* an ihr festhalten, andernfalls würde man der Befragung ausweichen.“²⁸⁷ Wenn Levinas also einerseits das Anrufen der jüdischen Identität *bereits* als Verlust ansieht, andererseits aber doch *noch* an ihr festhält, dann macht er auf eine Spannung aufmerksam, die sich als Drahtseilakt zwischen dem Sagen und dem Gesagten abspielt, zwischen der Unvermeidlichkeit der Nennung und ihrer Zurückweisung. Denn angenommen, so spekuliert Levinas weiter, das Judentum ist ein Volk „außerhalb der Völker (und eben das heißt, schlicht gesagt, ‚Volk, das abseits wohnt‘ oder ‚Volk, das nicht zu den Völkern zählt)“,²⁸⁸ also ein „der Diaspora fähiges Volk“,²⁸⁹ dann ändert sich damit die Auffassung von Universalität und die konfrontative Spannung entweicht in einen „universalistischen Partikularismus.“²⁹⁰ Wenn Maurice Blanchot die Identität von Levinas als „klandestin“²⁹¹ bezeichnet, so hebt er weniger auf die diasporische Identität des Jüdischen ab, sondern vielmehr auf diese Identität als verdeckte, unkenntliche und geheime. Wenn also das Jüdische in diesem Sinne obliteriert ist und hier in diesem Kontext von

286 Vgl. Margaret Olin, „From Bezal’el to Max Liebermann: Jewish Art in Nineteenth-Century Art-Historical Texts“, in: Catherine M. Soussloff (Hg.), *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley u.a.: University of California Press 1999, S. 20. Aaron Rosen argumentiert, dass jüdische Kunst Teil westlicher Kunst und dessen christlicher Ikonographie sei. Vgl. Aaron Rosen, *Imagining Jewish Art: Encounters with the Masters in Chagall, Gaston, and Kitaj*, London: Legenda 2009.

287 Emmanuel Levinas, „Identitätsnachweise“, in: ders., *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, a.a.O., S. 53 [Hervorhebung v.V.].

288 Vgl. hierzu auch Emmanuel Levinas, „Messianische Texte“, in: ders., *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 100.

289 Ebd.

290 Ebd., S. 103.

291 Maurice Blanchot, „Notre compagne clandestine“, in: François Laruelle (Hg.), *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris: Jean-Michel Place, 1980, S. 79-87.

jüdischer Kunst oder jüdischer Ästhetik die Rede ist, dann geht es nicht um jüdische Künstler:innen, sondern um Praktiken, die eine problematische, obliterierte Identität zum Thema haben.

Auch wenn gerade die jüngeren Beiträge zur jüdischen Ästhetik aus gutem Grund ontologische Definitionen jüdischer Ästhetik als einem abgegrenzten Wissensfeld vermeiden und sich den Praktiken zuwenden, so hat dies einige Philosoph:innen nicht davon abgehalten dennoch Charakteristiken jüdischer Ästhetik zu identifizieren. So ragt ein Beitrag von Steven Schwarzschild heraus, der nach den Fundamenten jüdischer Kultur und Religion fragt und dabei bis heute wirkmächtige Kategorien aufruft.²⁹² Auch wenn dies Orientierung gibt, bleibt der Status der jeweiligen Kriterien für die Kunstpraxis undeutlich und Operationen für die Kunstproduktion unartikuliert.

Schwarzschild nennt sechs Merkmale einer jüdischen Ästhetik: Er nennt *erstens* das jüdische Bilderverbot als Idolatrieverbot, *zweitens* „the Jewish principle of incompleteness“²⁹³, *drittens* ein Nicht-Sichtbares in den Bildern, *viertens* Darstellungen, die menschliche Aktivitäten des Herstellens in den Fokus rücken und damit für eine handlungs- und produktionsorientierte Perspektive sensibilisieren, *fünftens* eine nicht-mimetische Kreativität und Exegese (nicht nur) jüdischer Texte, sowie *sechstens* eine Beziehung zum Ethischen, das mal mit dem Erhabenen in der kantischen Tradition in Verbindung gebracht wird, mal mit dem Unbeschreibbaren („the indescribable“) oder der utopischen Dimension der Eschatologie.²⁹⁴ Schwarzschild unterstreicht damit einmal mehr die Bedeutung des Bilderverbots für das Judentum und die jüdische Ästhetik und stellt am Ende die These auf, dass die postmoderne Kunst in die Schule des jüdischen Ikonoklasmus gegangen sei.

Die Konjunktion von Obliteration & Ästhetik problematisiert beide Konjunktionspartner, gerade weil darin Kategorien wie das Jüdische aufgerufen werden, die ihrerseits unbestimmt sind. Wie also können Obliteration & Ästhetik in Konjunktion gebracht werden? Ich halte die zeitliche Dimension der

292 Vgl. Steven Schwarzschild, „The Legal Foundation of Jewish Aesthetics“, in: *The Journal of Aesthetics Education* 9, Nr. 1 (1975), S. 29.

293 Schwarzschild gibt eine Referenz auf Rachel Wischnitzer, die in ihrer Arbeit über jüdische Kunstgeschichte und *The Bird's Head Haggadah* von einer Unvollständigkeit bzw. Unabgeschlossenheit der figürlichen Darstellung des Menschen geschrieben habe. Vgl. Steven Schwarzschild, „Aesthetics“, in: Arthur A. Cohen, Paul Medes-Floht (Hg.), *20th Century Jewish Religious Thought. Original Essays on Critical Concepts, Moments, and Beliefs*, New York: Scribner 1987, S. 3.

294 Vgl. ebd., S. 2-6.

Obliteration hier für zentral. Daher ist meine These, dass die vier Operationen in der Konjunktion von ›Bild & Zeit‹ forschungsleitend sind: *Selbstnegation*, *Vergessen*, *Instantaneisierung* und *Exegese*. Diese vier Operationen haben die diachrone und eschatologische Zweizeitentheorie in sich eingeschrieben und sind daher zeitlich grundiert. Dies führt, so die hier vorgeschlagene Überlegung, zur Obliterationsästhetik.

3.2.1 Exteriorisierte Semelfaktivität

In der *Selbstnegation* geht es um ein Vorgängiges, das nicht spurlos ausgelöscht werden kann, gerade weil das Löschen seinerseits Spuren hinterlässt. Es geht darin nicht um den Abdruck, sondern um den Zwang zum Zeigen. Es findet hier eine Verschiebung von der Semiotik auf das Problem der Appropriation und Pseudologie statt. Doch *was* genau gezeigt wird, bleibt dabei unbestimmt. Je nach Perspektive kann man die semiotische Formel $O(x,y)$ auch als Ausdruck einer Ambiguität der Appropriation lesen, die den Fokus auf den Prozess und die (künstlerische) Produktion legt, wie Schwarzschild im vierten Punkt seiner ästhetischen Merkmale hervorhebt. Das Besondere der Obliteration liegt dann darin, dass es einen Akt der Setzung bezeichnet, von dem die Obliteration als Begriff selbst betroffen ist: die Obliteration bezeichnet nicht nur das Problem der Nennung, sondern ist ihrerseits dem Akt der Nennung unterworfen. Die Namensgebung ist dabei kein beliebiger Vorgang, sondern konstitutiv für die Bedeutung des Aktes selbst. Theorie und Praxis sind in der Obliteration nicht klar voneinander getrennt. Levinas formuliert dies einleitend zu einer Essaysammlung über Literatur als Problem, das der Eigennamen anzeigt, denn es sind „Eigennamen, deren ‚Aussage‘ ein Gesicht bedeutet, Eigennamen sind unter allen Namen und Gemeinplätzen diejenigen, die der Auflösung des Sinns widerstehen und uns helfen zu sprechen.“²⁹⁵ Wenn Levinas in den Eigennamen die Möglichkeit sieht, „hinter brüchigen Aussagen [...] das Ende der einen *Verstehbarkeit* (Intelligibilität), aber auch den Morgen einer anderen zu erahnen [...]“, dann scheint hier für Levinas der Schatten des Göttlichen im Eigennamen durch. Sehr viel deutlicher tritt diese Philosophie

295 Emmanuel Levinas, „Vorwort“, in: ders., *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München: Hanser 1988, S. 9 [Hervorhebung i.O.].

des Eigennamens dort hervor, wo Levinas den Namen Gottes als denjenigen bezeichnet, der weder auszulöschen, noch auszusprechen ist („ni effacer, ni prononcer“).²⁹⁶ Der Name ist somit eine Modalität der Transzendenz und unauslöschlich. Natürlich kann auch diese Namensgebung ignoriert, getilgt und durch Attribute bis zur Unkenntlichkeit überdeckt werden. Ein Name kann einen anderen verdecken oder selbst verdeckt werden. Das entscheidende an dieser prekären und ambivalenten Appropriation für Levinas ist aber die Insistenz auf dem Unnennbaren einerseits und dessen Exposition in der Exteriorität unter der Gefahr des Unkenntlichen. Wenn hier also die Kenosis als Selbstnegation Gottes im Zusammenhang mit dem Eigennamen aufgerufen wird, dann geht es in diesem „Wagnis und der endlosen Mannigfaltigkeit des Werdens“²⁹⁷ um ein utopisches Moment. Wenn Levinas also von der „Desinkarnation“²⁹⁸ des Bildes schreibt, und damit dessen Defiguration adressiert, dann kommt darin auf ikonischer Ebene zum Ausdruck, was sich Levinas von der Sprache durch Eigennamen und Konjunktionen verspricht. Heiligung und Entweihung, Nobilitierung und Abwertung, Sakralisierung und Profanierung sind nicht mehr klar voneinander getrennt, das eine kann sogar im Kleide des anderen auftreten.²⁹⁹ Das Reine ist ohne das Unreine nicht zu haben, die Immunität nicht ohne die Kontamination.³⁰⁰

Das Immunitätsparadigma basiert auf einer Vorstellung von Reinheit, die durch eine Reihe von sprachphilosophischen Überlegungen jüdischer Philosophen der Unreinheit überführt wurde. Dies betrifft etwa die Theorien der Übersetzung von Franz Rosenzweig, Walter Benjamin und Jacques Derrida. Franz Rosenzweig geht in seiner „Theorie der Übersetzung“³⁰¹ ebenfalls vom Namen Gottes aus und hält an der Unmöglichkeit der Übersetzung des Tetra-

296 Zitiert nach Philipp Stoellger, „Die Gabe des Namens“, in: Christine Gerbe, Benita Joswig, Silke Petersen (Hg.), *Gott heißt nicht nur Vater. Zur Rede über Gott in den Übersetzungen der ‚Bibel in gerechter Sprache‘*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 51. Das Zitat bezieht sich auf Emmanuel Levinas, „Le nom de Dieu d’après quelques textes talmudique“, in: Enrico Castell (Hg.), *L’analyse du langage théologique. Le Nom de Dieu*, Paris Aubier-Montaigne 1969, S. 155-167. Erneut abgedruckt in: Emmanuel Levinas, *L’au delà du verset*, Paris: Editions de Minuit 1982.

297 Hans Jonas, *Der Gottesbegriff nach Auschwitz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 14 2013, S. 15.

298 Alwin Letzkus übersetzt dies mit „Entleiblichung“. Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 111.

299 Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

300 Roberto Esposito, *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, Berlin, Zürich: diaphanes 2004.

301 Stoellger, „Die Gabe des Namens“, a.a.O., S. 47.

gramms JHWH fest, während der Name Gottes für Rosenzweig nicht „Schall und Rauch, sondern Wort und Feuer“³⁰² und somit vitalistisch charakterisiert ist. Walter Benjamin zieht aus der sprachphilosophischen Überlegung des Akts der Benennung allgemeine Konsequenzen für „jede Äußerung menschlichen Geisteslebens“,³⁰³ die zu unterscheiden ist von einer Unendlichkeit, die nicht vermittelbar sei, weil sie darüber ihre Eigenart als Unendliches verlöre. Genau deshalb betont Jacques Derrida in seinem „stummen Brief“³⁰⁴ an Emmanuel Levinas die Einmaligkeit von eben dessen Eigennamen.

In eben diesem Sinne hatte Levinas die Semelfaktivität von Jankélévitch als die Einzigartigkeit und Einmaligkeit der Existenz als Index der Obliteration aufgegriffen. Genau hier liegt jenes ästhetische Merkmal, das in der Selbstnegation als erster Operation der Obliteration aufscheint. Indem Levinas die Obliteration an einen existenziellen und diachronen Index eines Vorübergegangenen bindet, kann der Versuch gesehen werden, das Spurhafte der Obliteration und damit das Problem eines Unumkehrbaren, Unsagbaren und einer Nichtsichtbarkeit des Antlitzes in der Exteriorität zu artikulieren. Mit diesem semelfaktiven Index geht Levinas über die Analytik des Erhabenen von Jean-François Lyotard hinaus und bleibt nicht dabei stehen, lediglich „dafür zu zeugen, daß es ein Unbestimmtes gibt.“³⁰⁵ Das bleibt noch zu abstrakt und verbindet sich nicht mit jenem existenziellen Index und seiner radikalen Zeitlichkeit, die Lyotard als Widerstand gegen die „Technologie der Zeit“³⁰⁶ einfordert.

Rosenzweig übersetzte das göttliche Tetragramm JHWH mit „Ich bin da!“ Über sich selbst aber schrieb er: „Ich ganz gemeines Privatsubjekt: Ich Vor- und Zuname, Ich Staub und Asche, Ich bin *noch* da.“³⁰⁷ In diesem „noch“ artikuliert sich seine Existenz als einmalig (im Sinne der Sterblichkeit). Dass dies aber kein Grund zur Verzweiflung ist, sondern mit einem eschatologi-

302 Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 209.

303 Benjamin, „Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, a.a.O., S. 140.

304 Vgl. die Vorbemerkung der Übersetzerin Elisabeth Weber in Derrida, „Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich“, a.a.O., S. 42.

305 Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, a.a.O., S. 160.

306 Ebd., S. 164.

307 Franz Rosenzweig, „‘Urzelle’ des Stern der Erlösung. Brief an Rudolf Ehrenberg vom 18.11.1917, in: ders., *Gesammelte Schriften, Band 3*, hrsg. v. Reinhold Mayer, Annemarie Mayer, Dordrecht u.a.: Martinus Nijhoff 1984. S. 125-138, S. 126f, zitiert nach Stoellger, „Die Gabe des Namens“, a.a.O., S. 53 [Hervorhebung v.V.]

schen Moment des Unbestimmten zusammenhängt, betont er im *Stern der Erlösung*: „[...] jenseits des Worts leuchtet das Schweigen.“³⁰⁸ Entscheidend an der semiotischen Formel $O(x,y)$ ist also nicht die aktive Form (x), die die passive Materie (y) prägt, sondern dass es im Zeigen ein Unendliches gibt, das nicht getilgt werden kann. Diese unbestimmte Negation der Obliteration ist die Chiffre für ein „Geheimnis ohne Rätsel“³⁰⁹, Name für ein Namenloses, Signum für ein Absolutes im Sinne von abgelöst und singular. Damit meint $O(x,y)$ weder Indizien, noch einen Formierungsprozess, sondern den exzessiven Entzug eines Einmaligen in der Exteriorität mit all den damit verbundenen Risiken und Möglichkeiten. In Anlehnung an die levinassche Wendung der Kenosis mit dessen Rückbindung an die existenzielle und temporale Einmaligkeit möchte ich das erste ästhetische Merkmal beschreiben als *exteriorisierte Semelfaktivität*.

3.2.2 Desintegrierende Obstruktion

Mit dem *Vergessen* als der zweiten Operation der Obliteration ist hier die Frage, worauf sich diese Vergessen bezieht und welchen ästhetischen Charakter dies annimmt. Das Bilderverbot gibt ohne Zweifel den grundlegenden Impuls für den Ikonoklasmus ab und ist unter dem Begriff der „Unvollständigkeit“ und als „theology of the slashed nose“³¹⁰ in die Diskussion um jüdische Ästhetik eingegangen. So beginnt der britische Historiker Lionel Kochan seinen Artikel *The Unfinished and the Idol: Towards a Theory of Jewish Aesthetics* mit einer Anekdote des Wiener Psychoanalytikers Theodor Reik, dessen Vater bei ihm einzog und sogleich einer auf dem Regal stehenden Marmorbüste einer griechischen Gottheit die Nase abschlug. Kochan liest diese ikonoklastische Geste als Ausdruck eines Vitalismus, der der unbelebten Materie wieder Leben einhaucht. Gerade durch Unähnlichkeit wird Raum für Imagination gelassen „to save life.“³¹¹ Der eigentliche Einsatz von Kochan besteht aber darin, eine zeitliche Dimension in diese ikonoklastische Geste einzuführen.

308 Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, a.a.O., S. 426.

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

310 Vgl. Schwarzschild, „Aesthetics“, a.a.O., S. 3.

311 Lionel Kochan, „The Unfinished and the Idol: Toward a Theory of Jewish Aesthetics“, in: *Modern Judaism* 17, Nr. 2 (1997), S. 126.

Das Unendliche tritt in das Endliche ein („introducing the *non-finito* into the *finito*“)³¹². Es geht um die Liquidierung des Petrifizierten. Erinnerung wird in diesem Sinne durch den ikonoklastischen Akt in Frage gestellt, Vergessenes reinstantaneisiert, in das kulturelle Gedächtnis eingespeist und für das Unbestimmte geöffnet. ›The slashed nose‹ richtet sich damit gegen symbolische Vereinnahmungen. Daher argumentiert Kochan auch mit Gerschom Scholem dafür, dass ein zentrales Charakteristikum jüdischer Ästhetik in der „Desintegration in das Symbol“ bestehe.³¹³ In diesem Kampf gegen die Abgeschlossenheit sieht er eine Öffnung für ein eschatologisches Moment.³¹⁴ Während sich der Begriff des Zimzum (je nach Schreibweise auch Tsimtsum) auf die Selbstzurücknahme Gottes bezieht, so bezeichnet Kochan diese Kontraktionsbewegung der Zurücknahme auf der einen Seite (etwa durch ikonoklastische Gesten) und die Erneuerung auf der anderen Seite (etwa durch Ausbesierungen) in Bezug auf weltliche Zusammenhänge mit dem der lurianischen Kabbala entlehnten Begriff Tikkun (je nach Schreibweise auch Tiqqun).³¹⁵

Tikkun ist der Komplementärbegriff zu Zimzum und beschäftigt sich mit der Frage nach der Rückkehr zu einer göttlichen Einheit.³¹⁶ Während Zimzum also eine Kontraktion mit anschließender Expansion bezeichnet, so bedeutet Tikkun die Bewegung einer Wiedergutmachung, Wiederherstellung, Restitution und Tilgung von Unheil. Im 20. Jahrhundert ist dieser kabbalistische Begriff von jüdischen Philosophen wie etwa von Franz Rosenzweig und Gerschom Scholem aufgegriffen worden und durch Emil Fackenheim und

312 Ebd., S. 129.

313 Gerschom Scholem zitiert nach Lionel Kochan, ebd.

314 Kochan endet seinen Artikel mit der tautologischen Aussage Gottes „I shall be what I shall be“ und bietet damit eine weitere Variante von JHWH an, indem er auf das testimoniale Moment in der Eschatologie aufmerksam macht. Vgl. ebd., S. 130.

315 Vgl. ebd., S. 129. Vgl. Zachary Braiterman, *(God) after Auschwitz. Tradition and Change in Post-Holocaust Jewish Thought*, Princeton: Princeton University Press 1998, S. 144-151.

316 „[...] the kabbalists and the Lurianic school in particular understand the messianic path as restoring the world to its original harmony and unity. What is particularly compelling about this vision is the process by which the redemption of the world would occur. This process, known as tikkun olam, or the restitution of the world, is based on both an individualistic and cosmic view of redemption and the centrality of humanity's role in repairing and redeeming the world.“ Yudit Kornberg Greenberg, „Toward a Dialogic Postmodern Jewish Philosophy“, in: Steven Kepnes, Peter Ochs, Robert Gibbs (Hg.), *Reasoning after Revelation. Dialogues in Postmodern Jewish Philosophy*, Bolder, CO: Westview Press 1998, S. 72.

Hans Jonas in den Kontext der Theodizee nach der Shoah gestellt worden.³¹⁷ Tikkun bezeichnet dann nicht mehr den mystischen Rückweg zu einer göttlichen Einheit, sondern die Möglichkeit überhaupt noch an einem wie auch immer gearteten Gottesbegriff festzuhalten. Es geht also auf diese Weise nicht darum, das Unheil ungeschehen zu machen oder es nachträglich zu tilgen, sondern darum, ihm einen Sinn zu verleihen. Hier kommt der Obliteration nicht die Bedeutung der Tilgung im Sinne der genozidalen Auslöschung zu, sondern im Gegenteil geht es um die Beantwortung der Hiobs-Frage danach, wie man nach der „Dehumanisierung durch letzte Erniedrigung und Entbehrung“³¹⁸ wieder zurückfindet zum alten Bund, der sich durch den ‚Rest Israel‘ (*Sheerit Israel*, שארית ישראל) und seiner Memorialkultur verkörpert.³¹⁹ Obliteration meint hier die notdürftige Ausbesserung jener geschehenen und untilgbaren Dehumanisierung. Es geht dabei nicht um die restlose Wiedergutmachung, sondern darum, die Möglichkeit zu schaffen, den Gottesbund wiederherstellen zu können. Die Obliteration kehrt hier, wie in der kriminalistischen Forensik, ihre Bedeutung um in Wiederherstellung, Wiederlesbarmachung und Reparatur.³²⁰

Diese messianisch-eschatologische Ausrichtung greift auch Melissa Raphael auf und schließt direkt an die Überlegungen von Schwarzschild an. Sie bezeichnet die jüdische Ästhetik gerade wegen ihrer Ausrichtung auf Unvollständigkeit, Unendlichkeit und der Verweigerung von Schönheit und Finalität als eine „messianische Ästhetik der Unvollständigkeit“.³²¹ Sie greift sowohl das Bilderverbot als auch die damit verbundene Forderung nach Unvollständigkeit auf und kontrastiert dies mit Bildern vom perfekten, homogenisier-

317 Vgl. Schulte, *Zimzum*, a.a.O., S. 376-446.

318 Jonas, *Gottesbegriff nach Auschwitz*, a.a.O., S. 12.

319 Vgl. *Die Bibel in der Einheitsübersetzung*, Dtn 6,4-9, online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/dtn6.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023]; Vgl. Rainer Kampling, „Memorialkulturen (Gedächtnis und Erinnerung)“, in: Christina von Braun, Micha Brumlig (Hg.), *Handbuch jüdische Studien*, Köln u.a.: Böhlau 2018, S. 213.

320 Es ist bezeichnend und als Alarmsignal zu verstehen, dass sich in jüngerer Zeit ein französisches Autorenkollektiv den Namen Tikkun gegeben hat und ins Zentrum der Hiobs-Frage nicht den Genozid stellt, sondern den „Tempozid“ aufgrund der „kybernetischen Revolution“. Vgl. Tikkun, *Kybernetik und Revolution*, Berlin, Zürich: diaphanes 2007. Vgl. zum Begriff des Tempozids Michail Epstein, „Tempozid. Prolog zu einer Auferstehung der Zeit“, in: *lettre internationale*, Nr. 47, 1999, S. 65-72.

321 Melissa Raphael, „The creation of beauty by its destruction. The idoloclastic aesthetic in modern and contemporary Jewish art“, in: *Approaching Religion* 6, Nr. 2 (2016), S. 18 [Hervorhebung i.O.].

ten, sexualisierten, weiblichen Körper in der Massenkultur. Sie argumentiert mit Levinas und den Arbeiten von Sosno gegen das Abbild des Gesichts in der Kunst und dem damit verbundenen fetischisierenden und objektivierenden Blick.³²² Insofern wendet auch Raphael hier das Bilderverbot ideologiekritisch nicht nur gegen die gegenwärtige Bildproduktion, sondern auch gegen das damit verbundene Menschenbild, das auf Optimierung, Perfektion und Unsterblichkeit ausgerichtet sei. Stattdessen hebt Raphael diejenigen Maler hervor, die sich der Defiguration etwa in Form der Abstraktion, des Alterns und seinen Falten zugewandt haben, oder dem Ärmlichen (Abb. 46).

Tatsächlich spricht auch Levinas an einigen Stellen von Unabgeschlossenheit oder Unfertigkeit (*inachevement*) als „Grundkategorie der modernen Kunst“³²³, denn „das Werk ist niemals abgeschlossen, weil die Wirklichkeit immer schon verfehlt, in diesem Sinne obliteriert ist.“³²⁴ Françoise Armengaud hat in diesem Kontext auf Sosnos *Inachevés*-Serie aus dem Jahre 1991 aufmerksam gemacht, mit dem dieser gegen das griechische Ideal von Perfektion und Schönheit angegangen sei (Abb. 47).³²⁵

Für Armengaud hat die Unvollendetheit einen derart hohen Status, dass sie dies gemeinsam mit der Obliteration und der philosophischen Kunstkritik als die drei zentralen Kräfte bei Levinas ansieht, um sich „gegen die Gefahr zu immunisieren, Idol zu werden.“³²⁶ Tatsächlich ist aber genau diese dreigliedrige Systematik hier problematisch. Sind nicht die philosophische Kunstkritik und die Unvollendetheit Teil der Obliteration und ihr somit nicht äußerlich, sondern für diese selbst charakteristisch? Einmal mehr wird hier die Systematik von Armengaud fraglich.

Worum es beim Unfertigen geht, wird deutlicher, wenn man sich dem ›ob‹ als Sprachpartikel zuwendet. „Die ganze Schwere, all die Hindernisse akkumulieren sich im *Ob*-.“³²⁷ Das unscheinbare Präfix ›ob‹ hat als sprachliches Partikel ein außergewöhnliches Gewicht. Wie auch Präpositionen eröffnet das

322 Ebd., S. 20.

323 Levinas, „Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter“, a.a.O., S. 88.

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

325 Armengaud, *L'art d'oblitération*, a.a.O., S. 115.

326 Ebd., S. 118.

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

Präfix ›ob‹ ein „Regime der Artikulation“³²⁸ (*regime of enunciation*) und damit einen Relationsmodus.

Like a musical score, the regime merely indicates the tonality, the key in which one must prepare to play the next part. So this is not about looking for what is underneath the statements, their condition of possibility, or their foundations, but a thing that is light but also decisive: their mode of existence.³²⁹

In diesem Sinne indiziert das Partikel ›ob‹ als Mikroelement des Symbolischen einen Existenzmodus. Dieser Existenzmodus hat eine illukotionäre Kraft, die in der Art und Weise besteht, *wie* und in welcher Funktion semantische Relationen hergestellt werden.³³⁰ Das Partikel ›ob‹ ordnet allerdings Raum und Zeit nicht wie andere Partikel. Während beispielsweise das Partikel ›con‹ eine verbindende Funktion hat, was sich etwa im koexistenziellen Mit-Sein, dem kommunitären Gemeinsamen oder dem kommunikativ Vermittelnden anzeigt, so hat das ›ob‹ hier eine blockierende, widerständige und opponierende Funktion der Obstruktion als ‚obstacle‘, deren Obszönität mit einer besonderen Skopophilie einhergeht. Im Falle der Medizin bedeutet die Obliteration ein verstopftes Blutgefäß, das einer genaueren Obduktion und Observierung bedarf, was in der Regel einen operativen Eingriff mit optischem Gerät nach sich zieht. Das ›ob‹ organisiert nicht nur Raum, Zeit und Identitäten, es blockiert und unterbricht jene oder stellt diese in Frage. Es verweigert die Synopsis eines Objekts, bleibt obskur und opak.³³¹ Das ›ob‹ zeigt eine unhintergehbare Widerständigkeit gegen das Symbolische, Fetischisierende, Objektivierende und Abgeschlossene an. Wenn Levinas an einer Stelle davon schreibt, dass es ihm darum geht, eine Bewegung der Transzendenz freizulegen, „die sich der „anderen Seite“ wie ein Brückenkopf versichert“,³³² dann geht es nicht um die

328 Bruno Latour, „Reflections on Etienne Sourriau's Les differents modes d'existence“, in: Levi Bryant, Nick Srnicek, Graham Harman (Hg.), *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Melbourne: re.press 2011, S. 309.

329 Ebd.

330 Vgl. Michel Serres, *Conversations on Science, Culture, and Time*, University of Michigan Press 1995, S. 198.

331 In diesem Sinne hat Françoise Armengaud die Obliteration auch als Kunst der Verweigerung oder des Widerstands (*art de refus*) bezeichnet. Armengaud, „Sacha Sosno et l'oblitération: un art de refus?“, a.a.O. Auch Jacques Rancière hat einen Vorschlag gemacht, Kunst aus Perspektive des Widerstands und in Spannung zur Politik zu denken. Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin: Merve 2008.

332 Levinas, „Die Spur des Anderen“, a.a.O., S. 214.



Abb. 46: Maurycy Minkowski, *After the Pogrom*, ca. 1910.

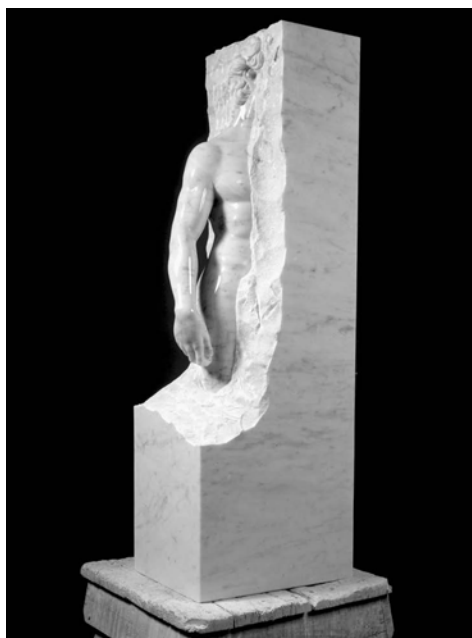


Abb. 47: Sacha Sosno, *Vue de profil*, 1991, Marmor, 125 x 30 x 30 cm.

Brücke als Übergang wie bei einem verbindenden Transportweg, sondern um das Bild einer unfertigen oder zerstörten Brücke, bei der die Brückenköpfe abrupt enden und sich unverbunden gegenüberstehen.

Die Widersprüchlichkeiten des ›ob‹ kehren in der Dialektik von Transparenz und Opazität wieder. Die Transparenz gegenüber der Opazität in Stellung zu bringen vermag solange zu funktionieren, wie die Transparenz in ihrer etymologischen Bedeutung als das ‚Durchscheinende‘ oder ‚Durchsichtige‘ eine Luzidität in den verdunkelten Raum zu bringen vermag.³³³ Dass Transparenz allerdings bisher wenig reflektiert wurde, macht sie ihrerseits dubios und opak.³³⁴ Denn die bisherigen Einsichten zur Obliteration erlauben gleich vier Einwände gegen die Transparenz:

Erstens, dies war die Einsicht von Lacoue-Labarthe zur ›List der Entfernung‹, kann nichts so durchscheinend sein, dass es eine Unmittelbarkeit herstellt. Wie auch immer benannt wird, es verstellt das Sein. Dies heißt *zweitens*, dass nichts neutral ist. Wenn Transparenz in letzter Konsequenz die Bedingungen ihrer eigenen Transparenz thematisiert, dann bedarf es einer Reflexionsbewegung, die sich ihrerseits von der Transparenz wieder entfernt. Diese Kritikpunkte hat auch die *Critical Transparency Studies* hervorgehoben, indem sie die Transparenz auf eine Ideologie der Neutralität zurückführt, sowie auf ein Unmittelbarkeitsversprechen.³³⁵ Allerdings verbleibt auch diese Kritik noch, und dies ist der *dritte* Einwand, innerhalb einer Dialektik von Opazität und Transparenz, in der es um Verhüllen und Enthüllen, Zudecken und Aufdecken, Wahrheit und Lüge geht. *Viertens* verdeckt diese Dialektik aber eine Bedeutung der Transparenz, die auf das ›Jenseits der Luzidität‹ zielt. Genau in diesem Sinne hat Levinas einen sehr affirmativen Begriff von Transparenz,

333 Alois Walde, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung 1910, Eintrag: „trans“, S. 789, Eintrag: „pareo“, S. 561. Vgl. den Eintrag zur Transparenz im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*: <https://www.dwds.de/wb/Transparenz> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

334 Die Forderung nach Transparenz ist nicht nur ein Credo von Demokratiebewegungen und jüngeren politischen Theorien, sondern auch von Kritiken an den Black-Boxing Effekten digitaler Systeme. Vgl. die Darstellung der interdisziplinären *Critical Transparency Studies* in: Emmanuel Alloa, Dieter Thomä, „Transparency: Thinking Through an Opaque Concept“, in: dies. (Hg.), *Transparency, Society and Subjectivity. Critical Perspectives*, Cham: Springer International Publishing 2018, S. 3.

335 Emmanuel Alloa, „Transparency: A Magic Concept of Modernity“, in: ders., Dieter Thomä (Hg.), *Transparency, Society and Subjectivity. Critical Perspectives*, Cham: Springer International Publishing 2018, S. 21–56.

nämlich einen, der über „offene Türen und Fenster“³³⁶ hinausgeht und dessen Bedeutung sich nicht im Enthüllen erschöpft. Denn beim Übergang von „der Anschauung zur Philosophie der Praxis [...] behält man bei den Akten am Ende die Vorstellung, die die Akte trägt, und in ihrer Zwecksetzung die „Erhellung“ und den Raum als Transparenz.“³³⁷ In diesem Sinne ist die letzte Konsequenz der Transparenz nicht der unmittelbare Zugriff auf ein Objekt im Raum, sondern die nicht-sichtbare Luzidität einer Vorstellung: Inspiration.³³⁸ Das Enthüllen, der Vorgang radikaler Transparenz, die bis zum „innersten Winkel“ vordringt, wo „nichts durch irgendetwas bedeckt wird, die *Ungeschütztheit*, die *Nicht-Welt*, die Obdachlosigkeit, das Ausgebreitetsein ohne Sicherheit“,³³⁹ wo also auch die Mythen entmythologisiert sind, dort sieht Levinas die Möglichkeit der Inspiration. Transparenz ist also ein höchst ambivalenter Begriff, der entweder gegen die eigene Bedeutung arbeitet oder seine Bedeutung ändert.³⁴⁰

Levinas lenkt die Dialektik von Opazität und Transparenz in eine Inspiration, deren Vergessen sich auf das Klare, Deutliche, Reine, Glatte und Schöne richtet. Stattdessen ist es inspiriert vom *abjekten*, *verfemten*, *desintegrierten*, *widerständigen* und *obstruierenden*. Es richtet sich durch Formen der *Entstelung*, *Zersetzung*, *Unvollständigkeit*, *Defiguration* oder *Dissonanz* gegen symbolische Vereinnahmung. Zu vergessen – das war bereits die Einsicht der Psychoanalyse – ist ein aktiver Vorgang, der sich im ästhetischen Sinne als eine eigene Produktivität der Desintegration zeigt. Die Obliteration als obstruierender Akt der Setzung vollzieht eine desintegrierende Zitation mit konfligierendem Charakter. In Anlehnung an die Formulierung von Gershom Scholem und an das obstruktive Mikroelement des Symbolischen sowie in Abgrenzung

336 Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 382.

337 Vgl. ebd., S. 383.

338 Am Saum des Buches, im letzten Kapitel mit dem Titel *Draußen* ist eines der dominierenden Themen die Atmung, die Inspiration, die Beseelung. Es geht in diesem Sinne nicht um das Ergreifen, sondern um die Immersion in Atmosphäre, in der sich das Subjekt „ergibt und sich aussetzt bis hinein in seine Lunge, absichtslos und ohne Ziele [...]“. Levinas, „Draußen“, in: ders., *Jenseit des Seins*, a.a.O., S. 384.

339 Ebd.

340 Der Versuch von Arthur C. Danto eine Bildtheorie auf Basis von Transparenz und Opazität aufzubauen, ist daher mit einigen Widersprüchen konfrontiert. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 243. Vgl. hierzu auch Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, a.a.O., S. 33.

zur opaken Transparenz nenne ich das zweite ästhetische Merkmal der Obliteration die *desintegrierende Obstruktion*.

3.2.3 Kontinuierliche Bildkonversion

Die *Instantaneisierung* als dritte Operation der Obliteration meint nicht wie bei der Selbstnegation eine Zeit im Sinne der Einmaligkeit und auch nicht wie beim Vergessen das Unendliche, das in das Endliche einbricht, sondern bezeichnet eine Unterbrechung des kontinuierlichen Zeitverlaufs. Was Levinas mal als Bruch und Wiedererlangen,³⁴¹ mal als ein Jenseits (au-delà) und Diesseits (en deçà)³⁴² oder mit Jean Wahl als Transaszendenz und Transdeszendens³⁴³ bezeichnet, meint die Diachronie als Teil der Alternanz. Meine These ist, dass mit der Instantaneisierung eine Konversion auf drei Ebenen einhergeht. Dies betrifft *erstens* den Statuswechsel des Bildes vom Einzelbild zum Kontrastbild, *zweitens* den Platonismus, dessen idealistischer Kopf auf materialistische Beine gestellt wird und *drittens* die sinnliche Erkenntnis, die kontinuierlichen Irritationen ausgesetzt wird.

a. Statuswechsel des Bildes

Dass die Obliteration in eine Zitattheorie eingebettet ist, hatte ich in der Konjunktion ›Bild & Wissen‹ hervorgehoben. Das Zitieren ähnelt Montageverfahren, die durch Kontrast an einer Synthese der Bilder arbeiten. Jedes Bild kann, wie die digitale Memekultur zeigt, als Zitat zum Gegenstand von Montagestrategien werden, die es neu kontextualisieren. Das Bild ist daher nicht nur aufgrund technischer Unterschiede plural, sondern auch aufgrund des Imaginären, das in Konstellationen zwischen den Bildern als ikonischer Kontrast sichtbar wird. Es ist demnach ein imaginärer Raum im medialen Dazwischen

341 Levinas, „Die Transzendenz und das Übel“, a.a.O., S. 194.

342 Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 57.

343 Vgl. Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 39. Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 115.

der Bilder.³⁴⁴ $O(x,y)$ kann daher als ein Zwischenraum oder Intervall einer kontrastierenden Zitation betrachtet werden.

Auch wenn die filmkritischen Schriften von Sosno zeigen, dass er sich an Montageformen des Films der 1960er Jahre orientierte, scheint es dennoch so, als ob Sosno in die kulturwissenschaftliche Schule Aby Warburgs gegangen sei.³⁴⁵ Denn eine der Grundanliegen Warburgs war es, die Methoden der Kulturwissenschaft sowohl im Hinblick auf das heranzuziehende Material, als auch in Bezug auf die methodische Anordnung zu verbessern und sich dabei vor allem „Figurationen des Übergangs, der Umformung, Inversion und Konversion“³⁴⁶ zuzuwenden. Im Falle von Sosno kann sein Ikonoklasmos und der Kontrast der Bilder als Bruch mit klassischer Bildproduktion und als Arbeit am Bildarchiv der Moderne beschrieben werden.

Diese Arbeit am Bild mit Bildern ist eines der grundlegenden Prinzipien des Kinos, darauf haben Filmhistoriker wie Thomas Elsaesser und Filmemacher wie Harun Farocki wiederholt aufmerksam gemacht. Exemplarisch steht hierfür ein Bild, das zur Ikone der Shoah geworden ist. 1994 realisierte der Niederländer Cherry Duyns einen Dokumentarfilm über die Filmaufnahmen vom niederländischen Lager Westerbok, zu denen der jüdische Kameramann Rudolf Breslauer von den Nazis gezwungen wurde. Dabei ist ein Bild entstanden, das ein Mädchen mit Kopftuch zeigt, das zwischen den sich schließenden Türen eines Viehwaggons eingepfercht ist. Das vom Rest des Films isolierte Einzelbild wurde in Schulbüchern aufgenommen und galt bis in die 1990er Jahre als Darstellung für den Transport von Juden in die Gaskammern von Auschwitz. Durch Hinzuziehung des gesamten Filmmaterials, forensische Spu-

344 In *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* haben Zwischenraum und Zwischenzeit eine negative Konnotation, da sie den Bereich der Ewigkeit und des Idolatrischen bezeichnen, der den Anstoß für die Bilderskepsis und Polemik gegen die Kunst als Ästhetizismus liefert. Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 121. Hier aber verkehrt sich der Zwischenraum in sein Gegenteil, da er nicht die Petrifizierung betrifft, sondern die Dynamisierung des Bildes im Zwischenreich der Konstellation, des Arrangements, sowie der Montage. Insofern steht hier das Intervall dem Begriff bei Bergson näher.

345 In einem seiner filmkritischen Beiträge in *Sud Communications* skizziert Sosno die jüngere Kunstproduktion in Literatur, Musik, bildender Kunst und vor allem dem Film. Im Zentrum seiner Analyse stehen zahlreiche Abgrenzungen: die Studioproduktion im Gegensatz zur Straße; die Einführung des Lärms (*les bruits*) und exotischer Instrumente in die Musik. Sosno macht auf die materiellen Grundlagen der Kunstproduktion aufmerksam. Vgl. Sosnovsky, „Vers un nouveau réalisme cinématographiques“, a.a.O., S. 4-6.

346 Martin Trembl, Sigrid Weigel, „Einleitung“, in: *Aby Warburg, Werke*, Berlin: Suhrkamp 2028, S. 9.

rensuche und Abgleich mit Transportlisten fanden Historiker heraus, dass es sich bei dem Mädchen keineswegs um eine Jüdin handelt, sondern um eine niederländische Sinti mit Namen Settela Steinbach. Elsaesser entlehnt den Titel seines Essays der Aufschrift eines Warnschilds an französischen Bahnübergängen: „Un train peut en cacher un autre.“ Elsaesser macht damit auf ein ikonisches Prinzip aufmerksam, bei dem das Einzelbild wenig Wahres, eine Vielzahl an sich gegenseitig kommentierenden Bildern, Texten, Zeugenaussagen und anderen Materiellen zumindest aber Unwahres sichtbar macht. Wie bei der *ars oblivionalis* sind es additive Verfahren, die eine De- und Resemiotisierung des Bildes erlauben. Wenn Elsaesser schreibt, dass „ein Bild die Sicht auf ein anderes nehmen kann“, und wir nur „auf die darin verborgenen und geborgenen Geschichten und Identitäten Acht geben“³⁴⁷ müssen, dann setzt er noch auf einen Optimismus forensischer Spurensuche, die die Einsicht in Wahres und Unwahres erlaubt und sich dem Indizienparadigma verdankt.

15 Jahre später allerdings reformuliert Elsaesser seine These in Anbetracht des Films *Respite* (2007) von Harun Farocki, der das gleiche Filmmaterial anders kontextualisiert. Farocki setzt in seinem Film nicht am Indizienparadigma an, sondern an der sehr viel grundlegenden Frage, welche Blickregime in die Bild- und Filmaufnahmen hineinspielen. Elsaesser spricht daher in Anbetracht der Tatsache, dass wir es hier mit Bildern zu tun haben, deren Bedeutung über das Indizienparadigma hinausgehen, und bei dem wir es mit der Frage des Nicht-Wissens und der Ignoranz der Bildproduzenten zu tun haben, von einer „Epistemologie des Vergessens“.³⁴⁸

In dieser Form der Wiederholung (des Filmbildes und der Kunstkritik) wird eine Gratwanderung zwischen dem Unbekannten, Ignorierten, den impliziten Blickregimen und einem Wissen erkennbar, das zu viel ist. Zwischen den „unknown knowns“, den wissentlich ignorierten Tatsachen, und den „known knowns“, dem, was wir an Wissen erinnern und akkumulieren können, gilt es zu vermitteln.³⁴⁹ Indem Bilder durch Einlassung in eine Bilderfolge

347 Thomas Elsaesser, „Un train peut en cacher un autre. Geschichte, Gedächtnis und Medienöffentlichkeit“, in: *montage a/v* 11, Nr. 1 (2002), S. 25.

348 Thomas Elsaesser, „Returning to the Past its Own Future: Harun Faroki's *Respite*“, in: *Research in Film and History*, Nr. 1 (2018), S. 9.

349 Elsaesser macht auch auf das „unknown unknown“ aufmerksam, das ein Wissen bezeichnet, das wir hätten haben können, wenn wir weder nicht gewusst hätten, was wir wussten, noch ignoriert hätten, was wir wussten. Ebd., S. 8f. Diese Formel wurde populär im Zusammenhang einer Aussage vom ehemaligen US Verteidigungsminister Donald Rumsfeld, der 2002 bei einem NATO-Press-Briefing von einem Journalisten zu den ver-

andere Bilder kommentieren, entlarven sie zwar in dieser neuen Konstellation Unwahrheiten, viel wichtiger ist hier aber, dass diese Bildpraxis unendlich ist. Zwar scheint es so zu sein, als ob im Porträt von Sinti Settela Steinbach das Antlitz von Levinas angelegt ist, tatsächlich aber zeigt es in der Art eines Mahnmals eine unabschließbare Bildpraxis und Bildhermeneutik. Was Levinas als Antlitz bezeichnet, ist also nicht repräsentativ im Porträt angelegt, sondern in einer sich unendlich neukonstellierenden Bildpraxis. Dieser kurze Ausflug in das Archiv der Filmgeschichte verdeutlicht, dass das von Levinas beschriebene Antlitz nicht im repräsentationalistischen Sinne zu erfassen ist. Vielmehr generiert es, wie das Bild in ständig wechselnden Konstellationen, fortwährend neue Bedeutungen und verweist dadurch auf ein Unbestimmtes.³⁵⁰ Die Obliteration ruft also nicht nur eine der Gründungsfiguren der kulturwissenschaftlichen Methode auf, sie radikalisiert sie durch die Skepsis am Sichtbaren „vor dem Bild.“³⁵¹ Denn das Einzelbild mag zwar etwas verdecken, aber in Konstellation mit anderen Bildern wird zumindest eine andere Bedeutung erkennbar. Die Konversion des Bildes besteht hier im Bedeutungswandel.

b. Anti-Platonismus

Die zweite Konversion betrifft den nicht-sichtbaren Teil der Konversion, den Platonismus. Um eine Vorstellung von der Relevanz des Anti-Platonismus für die Ästhetik zu bekommen, ist es hilfreich, sich dem Begriff der Spur zuzuwenden. 1963 hatte Levinas die Spur genau an der Stelle als epistemisches Konzept eingeführt, wo sich die „Transzendenz in Immanenz [verkehrt]“, wo sich „das Außerordentliche der Ordnung [fügt]“, wo sich „das Andere im Selben [verzehrt]“. ³⁵² In einer erweiterten Version von *Die Spur des Anderen* nimmt Levinas ein Jahr später eine entscheidende Neukontextualisierung vor. In *Die*

meintlichen Massenvernichtungswaffen im Irak befragt wurde. „But there are also unknown unknowns. There are things we don't know we don't know.“ *Press Conference by US Secretary of Defence, Donald Rumsfeld*, online unter: <https://www.nato.int/docu/speech/2002/so20606g.htm> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

³⁵⁰ Ausgehend von diesen Überlegungen lassen sich weitere Spuren dieser Einbindung des Einzelbildes in eine Serie von Bildern in der Montagetheorie bei Sergej Eisenstein finden, in der Filmtheorie Walter Benjamins und im Zeit-Bild bei Gilles Deleuze.

³⁵¹ Tremml, Weigel, „Einleitung“, a.a.O., S. 13 [Hervorhebung i.O.].

³⁵² Levinas, „Die Spur des Anderen“, a.a.O., S. 228.

*Bedeutung und der Sinn*³⁵³, einem Text, der richtungsweisend ist für Levinas' Spätwerk, vertieft Levinas den Begriff der Spur und stellt diesen in den Kontext nicht nur eines Universalismus eines *Humanismus des anderen Menschen*, sondern vor allem eines Anti-Platonismus.³⁵⁴

Der Platonismus ist für Levinas vor allem eine Welt, in der die Bedeutungen der Sprache vorausgehen, und die sich indifferent verhält gegenüber den individuellen Kulturen und ihren Zeichensystemen. „Die Welt der Bedeutungen beherrscht folglich die geschichtlichen Kulturen.“³⁵⁵ Der Platonismus besteht für Levinas also in der entkörperlichten, idealisierten Welt des Intelligiblen, dessen Verhältnis zur Wirklichkeit vor allem durch Ähnlichkeit (mimesis) bestimmt ist. Die wesentliche Einsicht der Phänomenologie für einen Anti-Platonismus besteht nun laut Levinas in der „Blutsverwandtschaft zwischen Intellekt und Intelligiblem, die verstrickt sind in das Netz der Sprache.“³⁵⁶ Ausdruck und Denken sind untrennbar. Während Platons Liebe zur Wahrheit sich in einem körperlosen, reinen Denken, in einer Welt der Ideen, abspielt, insistiert der Antiplatonismus auf der „Unterordnung des Intellekts unter den Ausdruck“³⁵⁷, denn „der Zugang [ist] Bestandteil der Bedeutung selbst.“³⁵⁸ Während bei Platon die Ideen unabhängig von ihrem Ausdruck sind, hebt Levinas hervor, dass das „Baugerüst“ und die „Leiter“³⁵⁹ der Sprache für das Denken nie weggezogen werden kann. Im Kontext der hier entfalteten Überlegungen gilt dies nicht nur für die Sprache, sondern auch für das Bild und andere Medien: Kein Denken ohne mediale Artikulationsformen. Denken findet nur in, mit und durch Medien stattfindet: „[...] nicht mit Ideen macht man Verse, sondern mit Worten.“³⁶⁰ Der Anti-Platonismus stellt die Welt der Ideen auf die Beine des Materialismus, wodurch Erscheinung und Denken ineinander verstrickt werden.

Wenn nun aber die Mimesis als Mittler zwischen der Welt der Ideen und der Welt des Abbilds ausgedient hat, dann tritt an die Stelle dieser alten Hie-

353 Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, a.a.O., S. 9-60.

354 Ebd., S. 21-25.

355 Ebd., S. 23.

356 Ebd., S. 24.

357 Ebd.

358 Ebd., S. 25.

359 Ebd.

360 „[...] ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots.“ Paul Valéry überliefert diese Aussage von Stéphane Mallarmé an Edgar Degas in Paul Valéry, *Œuvres de Paul Valéry, Volume 11, Souvenirs littéraires*, Paris: Nrf 1939, S. 1208.

rarchie eine Rivalität zwischen Abbild und Trugbild.³⁶¹ Was also ist hier Wahrheit in der Kunst? In *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*³⁶² finden sich einige anti-platonische Passagen.³⁶³ Der entscheidende Einsatz von Levinas besteht darin, die Ähnlichkeit als „die Bewegung selbst“³⁶⁴ zu verstehen, die „das Bild hervorbringt“, worin sich eine Gleichursprünglichkeit von Bild und Wirklichkeit artikuliert, die zudem verschattet ist. Die Wirklichkeit ist obliteriert. Levinas verschiebt aber nicht nur den Begriff der Ähnlichkeit, sondern auch den des Bildes. Damit kann nicht nur eine Wirklichkeit eine andere verdecken, sondern auch das Bild. *Un image peut en cacher un autre*. Es geht hier um die kontrastierende Konstellation, die durch Bilder hervorgebracht wird. Nicht das Bild ist ähnlich, Ähnlichkeit ist *zwischen* Bildern. Welchen Status hat hier die Wahrheit, die bei Platon ursprünglich in der Ideenschau bestand und in der einflussreichen Lektüre von Martin Heidegger in ihrer etymologischen Bedeutung als Unverborgenheit (ἀλήθεια) bestimmt wurde?³⁶⁵ Wie also tritt bei Levinas Wahrheit durch Bilder und Kunst hervor, erlaubt also eine Unterscheidung zwischen Abbildern und Trugbildern?

Levinas macht bereits im ersten Abschnitt in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* deutlich, dass die wesentliche Tatsache der Kunst nicht die Wahrheit, das Licht oder die Entbergung sei, sondern die Nicht-Wahrheit, das Dunkle und Verborgene.

Worin besteht die Nicht-Wahrheit des Seins? Bestimmt sich diese immer nur in ihrem Bezug auf die Wahrheit, sozusagen wie ein ausstehender Rest, den es noch zu verstehen gilt? Werden im Umgang mit dem Dunklen als einem völlig unabhängigen ontologischen Ereignis nicht Kategorien umschrieben, die sich auf jene der Erkenntnis gar nicht reduzieren lassen?³⁶⁶

Wenn also die Dunkelheit konstitutiv für die Wahrheit selbst ist, dann gibt es etwas, das sich der Erkenntnis nicht fügt und das Bild „einer auf den ers-

361 Vgl. Gilles Deleuze spitzt die Argumentation des Platonismus auf eine Selektionslogik und Rivalität zwischen Abbild und Trugbild zu. Deleuze, „Platon und das Trugbild“, a.a.O.

362 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O.

363 Vgl. die zum anti-mimetischen Impuls Reinhold Esterbauer, „Schattenspendende Moderne. Zu Levinas' Auffassung von Kunst“, a.a.O., insbes. S. 32-36.

364 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 112.

365 Heidegger, „Platons Lehre von der Wahrheit“, a.a.O.

366 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 112.

ten Blick scheinbar schattenlosen Wirklichkeit“³⁶⁷ trübt. Levinas geht es also keineswegs um ein ›Sich-Ins-Werk-setzen der Wahrheit³⁶⁸ wie bei Heidegger, sondern um eine Kritik an einer Wahrheit im vollendeten Sinne. Nicht mehr um den Intellekt als vermittelnde Instanz zwischen Urbild und Abbild geht es, sondern um eine obliterierende Bildpraxis als Form des Ikonoklasmus. Als entscheidendes Kriterium firmiert nicht die Ähnlichkeit, sondern die Instantaneität. Der zentrale Unterschied ist nicht mehr der zwischen Idee und Abbild, sondern der zwischen Stabilisierung und Destabilisierung. Zerstören, um zu bewahren, gegenüber dem Zerstören, um Neues zu ermöglichen, wären dann zwei divergierende Ikonoklasmen.³⁶⁹ Wenn diese Zeitlichkeit weder dem Reich der Offenbarung, noch der Erlösung angehört, wie Levinas in Anlehnung an Rosenzweig nahelegt, dann beschreibt er damit eine Bewegung, eines latent wirksamen, insistierenden und wiederkehrenden Übels, das hinterrücks, aber in gewandelter Form, den Platonismus wieder einlässt: Nicht das Reich der Ideen und des Intellekts mit der Ähnlichkeit als Vermittlungsinstanz übernehmen dann die regulative Funktion, sondern das Gute und seine Bildpraxis.³⁷⁰ Wenn Levinas hinterrücks den Platonismus wieder aufgreift, dann wegen des Guten als Jenseits-des-Seins, das sich „auf rätselhafte Weise“³⁷¹ im Gesagten zeige. Ununterscheidbar scheinen dann das Gute und das Übel, das Wahre und das Unwahre, das Wissen und das Nicht-Wissen. Die Instantaneität meint also nicht den Augenblick im Gegensatz zur Ewigkeit, sondern einen Affekt, der auf die Ausführungen zur Theodizee und dem sinnlosen Leiden zurückgehen. Es geht um das *Wie* als Qualität einer Ästhetik. Wie das Gute eintritt und erscheint wird nämlich als plötzlich, übel, störend, irritierend und unerwünscht wahrgenommen. Gleich so, als ob das Bestehende von der gewohnten Bahn abweicht und einen unliebsamen Verlauf nimmt. Das Gute erscheint so im Kleide des Verfemten. *Un mal peut en cacher le Bien*.

In diesem Sinne durchstößt (*percer*) die Instantaneisierung die Schwere des Seins, reißt das Ich aus dem Sein und den Konventionen heraus (*arracher*), die mit der Semantik und den narrativen Formen einhergehen, löst es vom Sein (*désintéresser*) und öffnet so für ein Unvorhersehbares (*imprévu*). Was

367 de Vries, „Levinas und die Wahrheit in der Kunst“, a.a.O., S. 105 [Hervorhebung i.O.].

368 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 34.

369 Vgl. Deleuze, „Platon und das Trugbild“, a.a.O., S. 324.

370 Vgl. Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 58.

371 Ebd.

hier auf dem Spiel steht, ist das, was Levinas als messianisch oder eschatologisch bezeichnet.³⁷² Die Struktur dieser Eschatologie ähnelt der „ewigen Wiederkunft“ Nietzsches.³⁷³ Blanchot sieht in diesem Gedanken Nietzsches eine Umkehr des Platonismus und die „stärkste Stütze des modernen Atheismus“:

Warum? Weil er an die Stelle der unendlichen Einheit die unendliche Vielfalt setzt, an die Stelle der linear verlaufenden Zeit, der Zeit des Heils und des Fortschritts, die Zeit des gekrümmten Raums, ein Fluch, der sich in Freude verkehrt; weil er die Identität des Seins und die Einmaligkeit des Hic et nunc aufhebt, damit die des Ego, damit die der Seele, damit die des Einen Gottes. Und vielleicht noch mehr: weil uns dieser Gedanke mit Entschiedenheit in einem Universum installiert, in dem das Bild nicht mehr zweitrangig gegenüber dem Modell ist, in dem der Trug Wahrheit für sich beansprucht, in dem es schließlich kein Original mehr gibt, sondern nur noch ein ewiges Glitzern, wo im Aufblitzen von Spiegelung und Widerspiegelung das Fehlen eines Ursprungs belanglos wird.³⁷⁴

Es geht also in der Umkehr des Platonismus einmal mehr um den Konflikt zweier Zeitlichkeiten und einer Pseudologie, die den Sieg über die Wahrheit davongetragen hat. Was Levinas als *désintéressement* bezeichnet und selbst ins Deutsche als „Sich-vom-Sein-Entziehen“³⁷⁵ übersetzt, ist der Versuch, *ex negativo* eine Antwort zu finden auf die Zwänge des Zeigens und ihrer Abgeschlossenheit (*achèvement*) in der Totalität. Da es keine übergeordnete ideale Instanz der Vermittlung gibt, sondern einzig die Orientierung an der ikonoklastischen Kraft eines „Für-den-Anderen-verantwortlich-Sein“³⁷⁶, geht es weder um Staatsbildung, noch um Formschönheit, sondern um partikuläre Bildpraktiken.³⁷⁷ In diesem Sinne artikuliert sich im *Wie* der Bildpraktiken

372 Hierin liegt auch der Vitalismus der „theology of the slashed nose“. Schwarzschild, „Aesthetics“, a.a.O., S. 3.

373 Vgl. Deleuze, „Platon und das Trugbild“, a.a.O., S. 322. Maurice Blanchot, „Nietzsche und die fragmentarische Schrift“, in: Werner Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein 1986, S. 47-73, insbes. S. 58ff.

374 Maurice Blanchot, „Das Gelächter der Götter“, in: Pierre Klossowski u.a., *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*, Berlin: Merve 1979, S. 79f.

375 Levinas, „Intention, Ereignis und der Andere“, a.a.O., S. 141.

376 Ebd., S. 142.

377 Gilles Deleuze hat dies in Anlehnung an den Dadaisten Alfred Jarry als Pataphysik bezeichnet. Die Überwindung der Metaphysik geschieht durch Umwandlung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eine „Ko-Präsenz oder Simultaneität“, die sich „in Möglich-Sein, in Seinsmöglichkeit als Zukunft verwandelt.“ Gilles Deleuze, „Ein verkannter Vorläufer Heideggers: Alfred Jarry“, in: ders., *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 124, 129.

auch eine Lebensform, die Giorgio Agamben als das „Inoperative“ oder „Un-tätige“ bezeichnet, bei dem es nicht um eine „Trägheit“ oder Inaktivität geht, sondern um etwas, das über das Werk und die reine Vedenstarbeit hinausgeht.³⁷⁸ Der Anti-Platonismus macht also auf Trugbilder, den Pseudologos und die Krise der Zeit aufmerksam. Auch wenn die Krisis der Zeit hier am schwersten wiegt, ist für die Obliteration hier wichtig, dass sich die Methode der Selektion und Unterscheidung konvertiert in eine Verstrickung von Sein und Lebendigkeit, von Übel und Gutem.

c. Bruch mit der sinnlichen Erkenntnis

Die *dritte* Konversion betrifft die sinnliche Erkenntnis durch die Wahrnehmung. Wenn die moderne Ästhetik einerseits eine Theorie der Empfindungsvermögen als die Weise möglicher Erfahrungen bezeichnet und sich andererseits mit einer Theorie der Kunst als Reflexion der wirklichen Erfahrung befasst,³⁷⁹ wie können dann die mögliche und wirkliche Erfahrung zusammengebracht werden? Wie kann ein Bewusstsein mehr denken als es denken kann?³⁸⁰ Wenn Levinas die Aisthesis als Grundlage der Ästhetik erwähnt, so bezieht er sich auf die Tradition der philosophischen Ästhetik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts und den Empirismus des 17. Jahrhunderts.

Alexander Gottlieb Baumgarten hatte die Ästhetik bereits 1735, noch vor der Veröffentlichung seines ästhetischen Hauptwerkes, die *Aesthetica* von 1750, als ästhetische Wissenschaft (ἐπιστήμη αἰσθητική) eingeführt.³⁸¹ Baumgarten entwickelte die Ästhetik in Strukturanalogie zur Logik und setzte damit die platonische Hierarchie fort, bei der die Erkenntnis als vermittelnde Instanz das sinnliche und rationale Denken umspannt. Gleichwohl verfolgte Baumgarten aber die Intention, die Ästhetik als eigenständige „Wissenschaft

378 Giorgio Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin: merve 2003, S. 105.

379 Vgl. Deleuze, „Platon und das Trugbild“, a.a.O., S. 318. Vgl. Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen*, a.a.O., S. 69ff.

380 Vgl. Ludwig Wenzler, „Menschsein vom Anderen her“, in: Emmanuel Levinas, *Humanismus des anderen Menschen*, a.a.O., S. XIV.

381 Vgl. zur verworrenen Publikationsgeschichte der *Aesthetica*, Dagmar Mirbach, „Einführung: Zur fragmentarischen Ganzheit von Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758)“, in: Alexander Gottlieb Baumgarten, *Ästhetik, Lateinisch-Deutsch*, Stuttgart: Meiner 2007, S. XV-LXXX.

der sinnlichen Erkenntnis³⁸² zu entfalten. Diese Ausrichtung einer ästhetischen Erkenntnis wurde zunächst von Immanuel Kant durch den Begriff der „transzendentalen Ästhetik“³⁸³ aufgegriffen, wobei der implizite Platonismus auch noch in der Phänomenologie Edmund Husserls durch die Trennung vom „Sein als Ding“ und „Sein als Erlebnis“ weiterhin fortbestand.³⁸⁴ In der Auffassung von Martin Heidegger geht diese erkenntnistheoretische Ästhetik zurück auf die Schule um den Theologen Christian Wolff, dessen verbotene Schriften Baumgarten als Student in Halle gelesen hatte.³⁸⁵

In dieser kleinen Genealogie philosophischer Ästhetik bleibt die Korrelation von Vorstellung und ihrem Gegenstand unhinterfragt (*adaequatio rei et intellectus*).³⁸⁶ Der Bruch, den Levinas hier einzieht, könnte radikaler nicht sein. Denn für ihn steht nicht nur die sinnliche Erkenntnis in Frage, sondern der Sinn generell, „wie wenn das Inaktuelle die Konkordanz der vergegenwärtigenden Vorstellungen in Unordnung stürzen wollte“.³⁸⁷ Es geht also um einen Bruch mit einer Wahrheit, bei der subjektiv gedachte Gegenständen mit objektiven Dingen korrelieren. Levinas bezeichnet dies an anderer Stelle auch als Bruch mit einem ›Adäquationsdenken‹, in der Gedanken (*cogitationes*) nicht mit dem Gedachten (*cogitatum*) zur Deckung kommen oder worin Noesis und Noema einander nicht korrespondieren.³⁸⁸ Anstelle von Adäquatheit tritt Ähnlichkeit, die opak ist und somit zu einer klaren und verworrenen Wahrnehmung führt (*perceptiones clarae et confusae*).³⁸⁹

382 Alexander G. Baumgarten, „§1 DIE ÄSTHETIK“, in: ders., *Ästhetik*, hrsg. v. Dagmar Mirbach, Hamburg: Meiner 2007, S. 11.

383 Kant, „§8 Allgemeine Anmerkungen zur Transzendentalen Ästhetik“, in: ders., *Kritik der reinen Vernunft*, a.a.O., S. 89ff.

384 Edmund Husserl, „§42 Sein als Bewußtsein und Sein als Realität. Prinzipieller Unterschied der Anschauungsweisen“, in: ders., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, Halle: Niemeyer 1913, S. 76

385 Vgl. Martin Heidegger, *Einführung in die phänomenologische Forschung, Gesamtausgabe II. Abteilung: Vorlesungen 1919-1944 Band 17*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1994, S. 8. Die Schriften Christian Wolffs galten als wegen „ihres Rationalismus und Determinismus“ als religionsfeindlich. Vgl. Mirbach, „Einführung“, a.a.O., S. XVI.

386 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §92, zitiert nach Dagmar Mirbach, S. XLVI.

387 Levinas, „Vorwort“, in: ders., *Humanismus des anderen Menschen*, a.a.O., S. 5.

388 Vgl. Levinas, „Bemerkungen über den Sinn“, a.a.O., S. 197-207.

389 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, hrsg. v. Artur Buchenau, Ernst Cassirer, Leipzig: Meiner 1926, II.XXIX, S. 273.

Levinas weist damit sowohl die platonische Aufteilung von Idee und Abbild zurück, als auch die damit verbundene transzendente Geltung der Vernunft als vermittelnde Instanz zwischen Ideenwelt und Sinnenwelt, Logik und Ästhetik, und er weist auch die für die Phänomenologie fundierende Intentionalität zurück, die er in ein *désintéressement* konvertiert.³⁹⁰ In einer Passage von *Totalität und Unendlichkeit* deutet Levinas die platonische Trennung um, wenn er hervorhebt, dass die Rolle, „die Kant der sinnlichen Erfahrung in Bezug auf das Gebiet des Verstandes zuschrieb, [...] auf dem Gebiet der Metaphysik den zwischenmenschlichen Beziehungen zu[kommt].“³⁹¹ Levinas geht hier von einer Strukturähnlichkeit von Ästhetik und Ethik aus.³⁹² So wie sinnliche Erfahrung und Vernunft einander nicht adäquat sind, so korrelieren auch die zwischenmenschlichen Beziehungen nur auf asymmetrische Weise. Was Baumgarten ursprünglich als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis angelegt hatte und in eine Theorie der Kunst gemündet ist, findet sich bei Levinas als Qualität einer ethischen Verstrickung wieder. Aus der *adaequatio* ist eine *intrigue* geworden, eine Verstrickung als unähnliche Ähnlichkeit.

Die philosophische Ästhetik hat für Levinas aber nicht eine Bedeutung aufgrund der Aisthesis allein, sondern auch wegen der Semelfaktivität von Vladimir Jankélévitch. Anstelle hier aber das Paradox der Appropriation erneut zu betonen, geht es hier vielmehr um die Zeitlichkeit der Semelfaktivität. In einem Nachruf auf Jankélévitch macht Levinas nicht nur auf dessen einmalige Stimme aufmerksam („immer war Vladimir Jankélévitch Vladimir Jankélévitch“), sondern auch auf die Unmöglichkeit ihn genauer zu bestimmen („Erinnerung von *ich weiß nicht was* für einen Charme der Ausstrahlung“).³⁹³ Diese Tautologie und Wortarmut ist ein Wink auf das Denken von Jankélévitch, das einerseits auf Bergson, andererseits auf den Sensualismus und Empirismus des 17. Jahrhunderts rekurriert. In *Das Ich-weiß-nicht-was und das*

390 Vgl. zum Widerspruch gegen den Platonismus und zur Konversion der Methode Levinas, „Die Bedeutung und der Sinn“, in: ders.: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg: Meiner 1989, S. 21-25.

391 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 109.

392 Darauf hat auch Edith Wyschogrod aufmerksam gemacht: dies., „The Art in Ethics: Aesthetics, Objectivity, and Alterity in the Philosophy of Emmanuel Levinas“, in: Adriaan Peperzak (Hg.), *Ethics as First Philosophy: the Significance of Emmanuel Levinas for Philosophy, Literature, and Religion*, London: Routledge 1995, S. 137-150.

393 Emmanuel Levinas, „Vladimir Jankélévitch“, in: ders., *Außer sich. Meditationen über Religion und Philosophie*, München: Hanser 1991, S. 68 [Hervorhebung v.V.].

Beinahe-nichts (*Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*)³⁹⁴ hatte Jankélévitch „eine neue Art des Denkens und Sagens“³⁹⁵ erprobt, bei dem es um die Momente der Dauer geht im bergsonischen Sinne der „Erfindung, Schöpfung von Formen, kontinuierlichen Bildung von absolut Neuem.“³⁹⁶ Das entscheidende dieser Schöpfung ist, dass sie „nicht mehr einfach als *fortgesetzte* Schöpfung (*continuée*) [erscheint], sondern als *kontinuierlich sich fortsetzende* Schöpfung (*continue*)“³⁹⁷ zu denken ist. Diese Konversion der Kontinuität ist es, die „gegen die griechisch geprägte Tradition, gegen die Vernunft, die Seinskategorien erschließt, die freie, die menschliche Zeit, die Dauer als Erste Philosophie.“³⁹⁸

Bei dem ›Je ne sais quoi‹ geht es nämlich nicht einfach um das „Nicht-Festgeschriebene, das ‚Ungedachte‘“, sondern um ein „infinitesimal“ Gedachtes, ein „*fast nichts*.“³⁹⁹ Die Unbestimmtheitsformel ›Je ne sais quoi‹ geht zurück auf eine Floskel der lateinischen Rhetorik. ›Nesquid quid‹ bedeutet im lapidaren Sinne am Ende des Satzes „Ich weiß nicht was“⁴⁰⁰ und deutet einfach ein Unbestimmtes an. Im 17. Jahrhundert bekam diese Wendung mit dem Sensualismus von John Locke und schließlich in den Meditationen von Gottfried Wilhelm Leibniz eine explizit ästhetische Bedeutung.⁴⁰¹ Das ›Je ne sais quoi‹ steht in diesem Sinne für etwas, das durch die Vernunft nicht auf den Begriff gebracht werden kann, das Werk aber im Zusammenspiel mit der Imagination in sich trägt.⁴⁰² Für Leibniz sind es die schwachen bzw. „kleinen Perzeptionen“ (*petites perceptions*)⁴⁰³, die das Wesen dieses ›Je ne sais quoi‹ ausmachen, „ohne daß der Geist dies gewahr wird: denn jene verworrenen Ideen erscheinen ihm als einfache.“⁴⁰⁴

394 Jankélévitch, *Das Ich-weiß-nicht-was und das Beinahe-nichts*, a.a.O.

395 Ebd., S. 69.

396 Henri Bergson, *Schöpferische Evolution*, Hamburg: Meiner 2013, S. 21.

397 „La création n'apparaissait plus simplement comme *continuée* mais comme *continue*.“ Ebd., S. 389, FN 29.

398 Levinas, „Vladimir Jankélévitch“, a.a.O., S. 70.

399 Vgl. ebd., S. 69 [Hervorhebung i.O.].

400 Vgl. Erich Haase, „Zur Bedeutung von ‚Je ne sais quoi‘ im 17. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 67, Nr. 1 (1956/1957), S. 47-68.

401 Vgl. ebd., S. 66ff.

402 Mitunter wurde diese Unbestimmtheitsformel auch auf die sich der Vernunft nicht fügende Gotteserfahrung bezogen. Erich Köhler, „‚Je ne sais quoi‘. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 6 (1953-54), S. 21-59.

403 Leibniz, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, a.a.O., II,9, S. 113.

404 Ebd., II.2.i, S. 96.

Der Bezug auf die Empiristen ist für Levinas zentral, weil es darin um ein ästhetisches Denken geht, das „minimaler Abstand des Fühlens und Gefühlten ist.“⁴⁰⁵ Diese infinitesimalen Mikroperzeptionen als Dauer spielen für Levinas deswegen eine so zentrale Rolle, weil sich darin ein Semelfaktives artikuliert.

Die Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis ist zu einer Wissenschaft der kontinuierlichen, singulären Dauer der Empfindungen geworden. Das zentrale Anliegen ist also die Aufhebung und der Bruch mit der sinnlichen Erkenntnis als Reflexion einer wirklichen Erfahrung. Das Anliegen verschiebt sich somit von einer Theorie der Empfindungsvermögen zur kontinuierlichen Kreativität als Entsetzung. Aus dem Wahren, Guten, Schönen sind Täuschung, Übel und Hässliches als Merkmale des Ästhetischen geworden. Aus dem Adäquationsdenken ist ein Denken der Zäsur geworden.

In Anlehnung an Henri Bergsons Begriff der »kontinuierlichen Dauer«, sowie in Anlehnung an die Konversion von Bild, Platonismus und Erkenntnis, nenne ich das dritte ästhetische Merkmal die *kontinuierliche Bildkonversion*. Die *kontinuierliche Bildkonversion* bezeichnet den wiederkehrenden Chronoklasmus als kreatives Moment. Mit Konversion hier ist hier zwar auch die Umkehr von Intentionalität in Passivität gemeint, im Kontext der Obliteration wiegt aber die Arbeit am Mythos und die Destruktion der idolatrisch gewordenen Bilder sehr viel schwerer. Das levinassche *visage* ist im Bereich des Ikonischen zu einer nicht abschließbaren Bildpraxis und Bildhermeneutik geworden. Im Zentrum der Obliterationsästhetik steht demnach die Konversion der kontinuierlich verlaufenden Zeit in einen wiederkehrenden Chronoklasmus.

3.2.4 Partikuläre Testimonialität

Mit der *Exegese* als der vierten Operation der Obliteration geht es um den Medienwechsel von Kunst und Wirklichkeit zur Sprache. Dass die Obliteration selbst auch eine andere Bedeutung haben kann, wird im Kontrast mit der japanischen Künstlerin Yayoi Kusama deutlich, die ihre Kunstpraxis ebenfalls mit der Obliteration betitelt. 1967 am Höhepunkt ihrer künstlerischen Schaffensphase in New York realisiert sie gemeinsam mit dem Experimentalfilmer

405 Levinas, „Sprache und Nähe“, a.a.O., S. 270.

Jud Yalkut den Kurzfilm *Kusama's Self-Obliteration*.⁴⁰⁶ Das Gravitationszentrum dieses Films bilden die ikonischen ›Polka Dots‹. Was zunächst mit einem Punktieren der Lebenswelt beginnt, geht über in eine psychedelische Orgie, bei der gemalte, geklebte oder verschmierte Punkte sich mit Lichtpunkten und deren Spiegelungen in einem ekstatischen Rausch verschmelzen. Begleitet durch psychedelische Rockmusik, pulsierende Reißzooms, der die Pinselbewegung der punktierenden Obliteration kameratechnisch zu imitieren scheint, aber auch durch die Neonfarben erhält der Film etwas Hypnotisches. Die verworren-verzerrten Geräusche durch die Instrumentenwahl des Fluxuskünstlers Joe Jones erzeugen den Effekt eines „chorus of almost 30 amplified frogs.“⁴⁰⁷ Montageeffekte wie der Zeitraffer und die Doppelbelichtung verstärken die Desorientierung und Verfremdung von Raum und Zeit. Kusama und Yalkut orientieren sich in ihrer obsessiven Optik an einer Liquidation sich verflüssigender Verschmelzungen von Körpern, Bildern und Farben. Die Grenzen zwischen Ding, Person, Tier und Umwelt werden undeutlich (Abb. 48).

Die zur ikonischen Chiffre ihrer Kunst gewordenen farbigen Punkte auf ihrer Haut und Kleidung, auf dem Fell von Tieren, auf der Rinde von Bäumen und auf Wasser und anderen Oberflächen des öffentlichen Lebens haben einen egalisierenden Effekt unabhängig von den materiellen Unterschieden. So zeigt eine Sequenz im Film nacheinander die Wallstreet, einen Blick auf die Skyline New Yorks, das Rockefeller Center, das Hauptgebäude der United Nations in New York, die Freiheitsstatue, sowie Menschen auf der Straße, während all dies mit weißen Punkten versehen ist und von einer wilden Synthesizermusik begleitet wird, die Stadtgeräusche wie etwa das Hupen und das wilde Durcheinandergehen der Menschenmengen zu antizipieren scheint. Die Obliteration ist in diesem Sinne eine Nivellierungsstrategie jener durch Religion, Wissenschaft und Kultur eingezogenen Unterscheidungen von Ding-, Pflanzen-, Tier-, Menschen- und Seelenwelt.

A polka dot has the form of the sun which is a symbol of the energy of the whole world, and also the form of the moon which is calm...Polka dots can't stay alone, like communicative life of people, two and three and more polka dots become movement. Our earth is only one polka

406 Jud Yalkut, Yayoi Kusama, *Kusama's Self-Obliteration*, USA, 1967.

407 Kusama in einem Gespräch mit Jud Yalkut, zitiert nach Midori Yoshimoto, „Kusama saves the World through ‚Self-Obliteration‘“ (2011), Online: https://www.academia.edu/2092612/Kusama_Saves_the_World_Through_Self_Obliteration_English_version_, S. 6 [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

dot among a million stars in the cosmos. Polka dots are a way to infinity. When we obliterate nature and our bodies with polka dots, we become part of the unity of our environment, I become part of the eternal, and we obliterate ourselves in love.⁴⁰⁸

Im Angesicht jener durch Technik, Kultur und Wissenschaft eingezogenen Trennungen, sowie Angesicht des Unbestimmten und Unendlichen des Kosmos zielt Kusama auf ein „Sich-zum-Verschwinden-bringen“ und ein „Sich-Vergessen“. Das Ideal ist hier nicht die Unterbrechung, sondern die Verschmelzung. Liquidation statt Obstruktion. Zwar verläuft diese Fusion ebenfalls hyperbolisch, allerdings nicht entlang abendländischer Philosophie und Religion, sondern entlang einer Pathologie und nicht klar getrennten Formen psychedelischer Zustände und buddhistischer Weisheiten.⁴⁰⁹ Einerseits dient diese obsessive Wiederholung der Polka Dots einem Ideal, in dem sich die Trennung von Innen- und Außenwelt aufhebt und der buddhistische Weg ins Nirwana andeutet: „[...] through self-obliteration she becomes, in Buddhist terms, one with infinite voidness.“⁴¹⁰ Andererseits zeigt sich in ihrer Kunst aber auch eine Obsession mit der Optik (hypnotische Bilder, optische Täuschungen und Spiegelungen), Sexualität (Penisskulpturen, Body-Painting Happenings, Verschmelzungs- und Auflösungsfantasien), und der Kunst als einer Medizin gegen Depression und Angst. „In essence, Kusama’s *Self-Obliteration* is a creative hybrid of Buddhist thought inflected with New Age spiritualism, the rhetoric of sexual liberation, and her semi-autobiographical narrative.“⁴¹¹ Eine solche *Selbst-Obliteration* reißt die Grenze zwischen Kunst, Leben und sozialen Konventionen ein. So rückt Kusama etwa auch jene Protagonist:innen in den Mittelpunkt, die am Saum der Gesellschaft leben „by shedding light onto the lives of prostitutes, drag queens, junkies, and others

408 Yayoi Kusama zitiert im Gespräch mit Jud Yalkut, „Polka Dot Way of Life (Conversations with Yayoi Kusama)“, *New York Free Press* 1, Nr. 8 (1968), S. 9.

409 Kusama litt seit ihrer Kindheit unter Halluzinationen und Traumata, die zu mehreren Aufenthalten in psychiatrischen Einrichtungen führten. Seit 1977 lebt Kusama im *Seiwa Hospital for the Mentally Ill* in Tokyo und arbeitet dort in einem Atelier an ihren Bildern, Skulpturen und Installationen. Vgl. zum Verhältnis von Kunst und Psychiatrie bei Yayoi Kusama, Andrew Solomon, „Dot Dot Dot“, online unter: <http://andrewsolomon.com/articles/dot-dot-dot/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

410 Alexandra Munroe, „Between Heaven and Earth: The Literary Art of Yayoi Kusama“, in: Thomas Frick (Hg.), *Love Forever: Yayoi Kusama 1958–1968*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Museum of Modern Art; and Tokyo: Japan Foundation, 1998, S. 70.

411 Midori Yoshimoto, „Kusama saves the World through ‚Self-Obliteration‘“, a.a.O., S. 3.



Abb. 48: Filmstill aus *Jud Yalkut*, Yayoi Kusama, *Kusama's Self-Obliteration*, USA, 1967.

at the fringes of society.“⁴¹² Überraschenderweise ist bei dieser Verschmelzung für Kusama nicht die buddhistische Reinkarnation zentral, sondern das *eigo kaiki*, die japanische Übersetzung für das Konzept der „ewigen Wiederkunft“ von Friedrich Nietzsche.⁴¹³

Dem gegenüber ist die Kunst von Sosno an den geometrischen Formen von platonischen Körpern und dem euklidischen Raum orientiert. Während Sosnos Obliteration Bildunterbrechungen schafft, affirmiert Kusama Bildverschmelzungen bis zur Selbstauflösung in die kosmische Einheit. „Kusama wants to become the most visible woman in the world by making herself disappear: that is the essence of her obsessive-compulsive behavior, a triumph of illness.“⁴¹⁴ Bereits während ihrer Zeit in New York von 1958–1973 hatte sie die Notwendigkeit gesehen, ihre Kunst durch Öffentlichkeitsarbeit, Werbematerialien, Gründung einer Fashion-Firma und Events bekannt zu machen. Ku-

412 Ebd., S. 4.

413 Ebd., S. 4f.

414 Salomon, „Dot Dot Dot“, a.a.O.

sama soll am Höhepunkt ihres Schaffens Ende der 1960er Jahre sogar mehr Presseerwähnungen erhalten haben als Andy Warhol.⁴¹⁵

Es ist nicht ausgeschlossen, dass Sosno die Kunst von Kusama kannte.⁴¹⁶ Bezeichnend ist aber, dass Kusama genau entgegengesetzte Schlussfolgerungen aus der Obliteration gezogen hat. Fusion und Separation bilden damit die zwei entgegengesetzten Pole der Obliteration, die aber eines gemeinsam haben: Sie richten sich beide gegen das Petrifizieren der Wirklichkeit. In diesem Sinne, so könnte man kritisch nicht nur gegenüber Sosnos Praxis, sondern auch Levinas' Idiom einwenden, versperren diese jene Dimension der Obliteration, die Kusama für ihre Fusionsfantasien gehoben hat. *Une oblitération peut en cacher une autre.*

Wenn die eigentliche Gefahr von einer Kultur der Vereinheitlichung ausgeht, die alles einem Prinzip unterordnet, dann wird hier an den unterschiedlichen Arten, die Obliteration zu denken, eine Spannung zwischen universellem Anspruch und partikularer Geltung sichtbar. Dies macht auch auf prägnante Weise der Begleitkatalog für die Wanderausstellung *Yayoi Kusama: Mirrored Years* im Jahre 2009 deutlich.⁴¹⁷ Darin geht es an einer Stelle um die Frage, wie Kusamas Arbeiten in Resonanz mit anderen Kulturen treten.⁴¹⁸ Als Kusamas Werke 2009 in *The City Gallery Wellington* in Neuseeland ausgestellt wurden, brachte das pädagogische Rahmenprogramm ihre Werke mit Arbei-

415 Diese zum Mythos gewordene Aussage gibt Midori Yoshimoto in ihrem Text mit dem Hinweis auf ein Interview an, das offensichtlich nicht transkribiert, sondern auf einer Audio-Kassette im *Archives of the Oral History in Contemporary Arts* zu finden ist, das sich derzeit an der University of Texas befindet. Vgl. Yoshimoto, „Kusama saves the World through ‚Self-Obliteration‘“, a.a.O., S. 10 FN 41.

416 Ob Sosno durch seinen Künstlerfreund Arman, der seit Anfang der 1960er Jahre in New York lebte, von Kusamas Kunst gehört, gelesen oder ihre Kunst gar gesehen hat, bleibt Spekulation. Da Arman zur gleichen Zeit in den gleichen Künstlergruppen verkehrte wie Kusama, ist dies wahrscheinlich, zudem hatte Kusama auch in Europa Ausstellungen, bei denen ihre Werke neben denen von Yves Klein gezeigt wurden (z.B. *Monochrome Malerei*, Städtisches Museum Leverkusen, 1960). Weder in den Interviews, noch in den kunstkritischen Schriften findet ihr Name Erwähnung. Happenings spielen nur in der Variante von Yves Klein eine Rolle, das Sujet der Obliteration als Selbstauflösung kommt bei Sosno nicht vor. Dies mag auch ein Effekt des männlich und westlich dominierten Kunstmarktes sein.

417 Vgl. Helen Lloyd, Miri Young, Amanda Hereaka, *Yayoi Kusama: Mirrored Years. Secondary School Education Resource Kit*, online unter: <http://cultivoo.fr/documents/articles/kusama2.pdf> [27.07.2023].

418 Vgl. ebd.

ten von Künstler:innen der lokalen Maorikultur in Verbindung.⁴¹⁹ Dabei wurden die obsessiven Wiederholungsstrukturen von Kusama auf der ikonischen Ebene mit der ornamentalen Malerei der Maori verglichen. Am Beispiel der Malereien des Maori-Künstlers Reuben Paterson geht es um sich wiederholende Muster, die symbolisch für eine Vorstellung vom Unendlichen stehen, das die Alltagserfahrung transzendiere.⁴²⁰ „This world or dimension is known as Te Kore, the ›void‹, in most tribal traditions.“⁴²¹

Es ist hier nicht der Ort, die lokale, historische, philosophische und religiöse Partikularität von Sosno, Kusama und Paterson zu vergleichen. Worauf diese Eigennamen aber aufmerksam machen, ist eine Partikularität auch der Ausdrucksformen und ein Widerstand gegen interpretatorische Vereinnahmung und Sinnverkürzungen. So erschöpfen sich weder Kusamas Arbeiten in buddhistischen Lehren, noch Sosnos Arbeiten in der Semiotik und im jüdischen Ikonoklasmus.

Diese vielfältigen Partikularitäten der Obliteration können als Kritik sowohl an Kusama wie an Levinas gelesen werden. Während Kusama auf das Ideal einer animistisch anmutenden Verschmelzung zu einer kosmischen Einheit strebt, so setzt Levinas alles daran, die obstruierende Separation in den Vordergrund zu stellen und auf den Partikularitäten zu insistieren. Dabei, so könnte man weiter einwenden, reduziere er die ethische Beziehung auf die Face-to-Face-Situation, privilegiere das Medium der Sprache und denke mit seinen wiederholten Bezügen zur griechischen Antike und jüdischen Tradition zudem eurozentristisch, während er darüber zugleich mit seinem Konzept des Anderen kulturelle Differenzen etwa zwischen ethnischen, religiösen oder nationalen Identitäten egalisiere und damit deren Partikularität oblitere.⁴²² Auch diese Kritik ist nicht ganz falsch, allerdings geht es Levinas nicht um die uneingeschränkte Geltung eines Universalismus in seinem Ansatz und um seinen obliteraten Stil als um die Einsicht in deren Partikularität. Und im Falle von Levinas äußert sich dies im Antlitz, orientiert sich an der europäischen

419 Vgl. ebd.

420 Vgl. etwa dessen Arbeit *Narcissus*, 2005. Online: <https://www.reubenpaterson.com/exhibitions/narcissus/> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

421 Lloyd, Young, Hereaka, *Yayoi Kusama: Mirrored Years*, a.a.O., S. 15/16.

422 Vgl. insbes. zum Umgang mit der Kritik an einer eurozentrischen und rassistischen Tendenz im Denken von Levinas Robert Eaglestone, „Postcolonial Thought and Levinas’s Double Vision“, in: Peter Atterton, Matthew Calarco (Hg.), *Radicalizing Levinas*, Albany: State University of New York Press 2010, S. 57-68.

Philosophie, dem Judentum und artikuliert sich auf der metaphorischen Ebene durch ein hyperbolisches Vokabular, auf der semantischen Ebene durch Konjunktionen und Konstellationen, schafft, so die Hoffnung, einen Umgang mit dem Unbestimmten und Unendlichen, um ein eschatologisches Moment wachzuhalten. Iteration ohne identische Wiederholung steht im Zentrum dieses Schreibstils, der sich „gleich der ununterbrochenen Beharrlichkeit des Wellenschlags gegen einen Strand“ entfaltet, „an dem sich jedoch alles wieder zusammenzieht und in unendlicher Weise erneuert und bereichert.“⁴²³ Dieser Serie an Appositionen⁴²⁴ problematisiert das Verhältnis von Wirklichkeit und Sprache, Kunstwerk und Kunstkritik als Spannung zwischen der Emanzipation der Vernunft auf der einen Seite und dem Messianismus auf der anderen Seite. Diese Spannung bezeichnet Levinas als „universalistischen Partikularismus.“⁴²⁵ Es ist eine Art „*double-bind* von partikularer Universalität und universaler Partikularität“, der den „Gegensatz von Philosophie und Religion im Werk von Levinas“⁴²⁶ beherrscht.

Diese unüberbrückbare Differenz betrifft sowohl das Verhältnis von Universalität und Partikularität, als auch das Verhältnis *zwischen* den Partikularitäten selbst. Dem ist auch nicht durch Analogien beizukommen, die unter der Perspektive eines Kulturrelativismus hinterrücks jene Partikularitäten obliert, die auf der Bühne der Kulturvermittlung in Verbindung gebracht werden. Nach Levinas besteht die jüdische Partikularität gerade darin, einen Universalismus nicht auf dem griechischen Logos zu gründen, sondern in dem, was das Andere anders sein lässt und diese Differenz aushält und eine Einheit endlos aufschiebt. Dieser Glaube an einen strengen Messianismus basiert auf sich gegenseitig obstruierenden Partikularitäten, die sich nicht ineinander übersetzen lassen und Ausdrucksformen und Reflexionen durch den Logos auch außerhalb der Sprache einschließen, wie etwa die Arbeiten Sosos und Kusamas zeigen. Wo die Universalität Jerusalems der Klarheit und Deutlichkeit bedarf und eines Verstehens, das entmystifiziert, entmythisiert und den metaphorischen Ausdruck durch eine säkulare Hermeneutik ernst nimmt, bedarf die Universalität Athens einer Begrenzung des Erschließens,

423 Derrida, „Gewalt und Metaphysik“, a.a.O., S. 129 FN6.

424 Amit Pinchevski, „Levinas as a Media Theorist: Towards an Ethics of Mediation“, in: *Philosophy and Rhetoric* 47, Nr. 1 (2014), S. 58.

425 Vgl. hierzu auch Levinas, „Messianische Texte“, a.a.O., S. 103.

426 Wetzell, „Nachwort“, a.a.O., S. 179.

Aneignens, Verstehens, Selektierens und Erklärens sowie einer Desillusionierung totaler Übersetzbarkeit.⁴²⁷

Neben dem Universalismus sieht Levinas aber auch im *Exotismus* eine Gefahr. Denn was für eine Sprache könnte unvoreingenommen von einem Fremden handeln und zugleich verständlich sein? Gilles Deleuze spricht in diesem Kontext von einem „Stottern“ und „Stammeln“ und einer „Fremdsprache in der eigenen Sprache“,⁴²⁸ um einen eigenen Stil zu artikulieren, der gewissermaßen gegen die Idolatrie des Exotismus anschreibt. Statt das Fremde aufzuklären, geht es vielmehr um eine Hinwendung zu eben dieser Problematik des Kontakts, der gegenseitigen Aneignung und der unartikulierten Ignoranz. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat der Marinearzt, Ethnologe und Schriftsteller Victor Segalen in einer Fragment gebliebenen Theorie des Exotismus einen Bruch mit jener träumerisch-nostalgischen Variante in der Begegnung mit dem Fremden formuliert: „[...] es ist also nicht das vollkommene Begreifen eines Nicht-Ich, das man sich einverleiben könnte, sondern die scharfe, unmittelbare Wahrnehmung einer ewigen Unverständlichkeit.“⁴²⁹ Versteht man den Exotismus als grundlegende Unverständlichkeit und nimmt

427 Diese Unvollkommenheit eines jeden Universalismus muss für jede Partikularität einzeln bestimmt werden und es wäre daher denkbar, der Kunst Yayoi Kusamas eine Kunstkritik beizustellen, die ihre Kunst nicht uneingeschränkt affiziert, sondern als partikuläre Existenzweise beschreibt und deren Gültigkeit einklammert. Zugleich bedeutet dies für eine der zentralen Dichotomien von Levinas (Jerusalem, Athen) eine gewisse Entlastung des eurozentrischen Blicks und eröffnet zugleich die Möglichkeit für neue Reibungsflächen, Konjunktionen und Bedeutungen. In der Obliteration ist somit die Möglichkeit für das angelegt, was heute unter dem Namen postkolonialer Kritik geführt wird.

428 Vgl. das Exzerpt des Gesprächs mit Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, R.: Pierre-André Boutang, FR, 1988–1989/1996 [Übersetzung v.V.]. Exzerpt online unter: https://www.youtube.com/watch?v=n_pIFchoIiQ [4'20"–4'32"], [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

429 Victor Segalen, *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 44. Es scheint so, als ob Victor Segalen in seinen Schriften einige Problematiken einer Theorie des Anderen bei Levinas vorweggenommen hat. Bei Levinas aber findet sich kein Hinweis auf Segalen und es ist unwahrscheinlich, dass Levinas Segalens Schriften kannte, da Segalen 1919 im Alter von nur 41 Jahren nach einer schweren Depression aus ungeklärten Gründen bei einem Spaziergang verstarb. Seine Tagebuchaufzeichnungen, Gedichte, Romane und Essays wurden erst in den 1980er Jahren wiederentdeckt. Vgl. Wolfgang Geiger, „Vom Reiz des Unverständlichen. Victor Segalens Ästhetik des Fremden“, in: *Spuren – Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft*, Nr. 15, April–Mai 1986, S. 35–36, 41–42, online unter: http://www.historia-interculturalis.de/historia_interculturalis/Ostasien.htm#Segalen [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

ihn als Grundlage des Schreibens, dann geht es um eine partikulare Sprache, die diese Unverständlichkeit nicht bemängelt, sondern von ihr ihren Ausgang nimmt. Das Verhältnis von Welt und Sprache, sowie das Verhältnis von Kunst und Kunstkritik haben diese grundlose Fundierung gemeinsam. Für die Sprache der Kunstkritik bedeutet dies eine Sensibilität für die Gefahren des Exotismus, Rassismus, Partikularismus und Universalismus. Die radikale Trennung zwischen dem Werk und seiner Sprache birgt die Chance auch für eine partikulare Sprache als Episteme eigenen Rechts. Was hier also bezeugt werden muss, ist eine Unverständlichkeit und Ereignishaftigkeit, die ihrerseits eine partikulare Artikulationsweise nach sich zieht. Die Exegese bezeugt in diesem Sinne einer Ereignisästhetik und bildet dabei eine eigenständige, partikulare Episteme aus. Die philosophische Kunstkritik ist damit ein unterschätztes Genre der Kunstphilosophie.⁴³⁰

Wenn zudem in der Wissenschaftsphilosophie Bruno Latour das Partikulare als Attribut für bestimmte Existenzweisen anführt, dann geht es darum, die Eigenständigkeit einer Seinsweise und ihre Wahrheitsbedingungen anzuerkennen.⁴³¹ Es geht also nicht nur um Existenzweisen, sondern auch um eine spezifische Methodik, Wissenschaft zu betreiben, indem beispielsweise auf die mediale Konstitution partikularer Wissensformationen hingewiesen wird, die etwa institutionell, materiell und sozial rückgebunden sind. Auf diese Weise erhält das Partikulare auch eine vom Universalen unabhängige Bedeutung. Dann nämlich geht es nicht mehr um die Tendenz des Partikularen zum Partikularismus mit universellem Anspruch, sondern um eine bestimmte Eigenständigkeit.⁴³² In diesem Sinne ist das Partikulare unvollständig, aber anschlussfähig für Konjunktionen und Konstellationen. Wie aber partikulare Existenzweisen artikuliert werden, ist Sache der (Kunst-)Kritik. In Anlehnung

430 Vgl. Georg Bertram, „Die Missachtung der Kunstkritik in der Kunstphilosophie“, in: ders., *Kunst. Eine philosophische Einführung*, a.a.O., S. 324–330.

431 „[...] une forme propre d'être et un type particulier de conditions de véridiction.“ Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris: La Découverte 2012, online unter: <http://www.bruno-latour.fr/fr/node/251.html> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

432 Ins Deutsche wurde ‚particulier‘ mit ‚besonders‘ oder ‚bestimmt‘ übersetzt, wodurch diese Attribuierung an Präzision einbüßt. Zwar liegt der Fokus von Latour auf den titelgebenden Existenzweisen, der Versuch besteht aber gerade darin, eigenständige und damit eben partikulare Existenzweisen zu bestimmen. Durch die Übersetzung wird also eine wichtige Spur obliteriert, deren Potenzial ich hier versuche auszuloten. Vgl. Bruno Latour, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*, Berlin: Suhrkamp 2014.

an den Begriff der Partikularität bei Levinas und Latour, sowie in Anlehnung an die Exegese als testimoniale Strategie, nenne ich das vierte ästhetische Merkmal die *partikulare Testimonialität*.

3.2.5 Fazit: Ästhetische Gerechtigkeit

Die in den hier verwendeten Partikeln der vier Merkmale einer Obliterationsästhetik geben Hinweise auf deren Funktionsweise. Das ›ex‹ der *exteriorisierten Semelfaktivität* weist auf das Paradox der Nicht-Neutralität und Notwendigkeit zur Artikulation und Ausdrucksweise hin. Das ›des‹ und das ›ob‹ der *desintegrierenden Obstruktion* betonen die Widerständigkeit und Nicht-Integrierbarkeit in symbolische Sinnsysteme. Das ›kon‹ der *kontinuierlichen Bildkonversion* weist auf die Richtungsumkehr in eine Nicht-Intentionalität und einen zeitlichen Wandel durch einen Chronoklasmus hin. Das ›par‹ der *partikularen Testimonialität* steht nicht nur in Verbindung mit dem abgelösten, absoluten Teil (*pars*), sondern geht auf der etymologischen Ebene zurück auf das lateinische Partikel ›per‹,⁴³³ das im Lateinischen „porta“ (Tür) wiederkehrt, mit dem Alt-Griechischen ›dia‹ die Bedeutung ›durch‹ teilt und damit auf die Performativität *durch* den Akt der Setzung aufmerksam macht. Im Sinne der Poiesis wird damit etwas in die Welt gesetzt, was nicht bloß übertragen wird, sondern ein eigenständiges Moment eines metaphorischen Wissens ist.

Daher erschöpft sich die Obliterationsästhetik auch nicht in einem dialektischen Verhältnis. Viel entscheidender ist, dass es sich bei der Konjunktion von ›Obliteration & Ästhetik‹ um eine Verstrickung oder einen Chiasmus handelt, bei dem die Obliteration ein partikulares Idiom einfordert. Das heißt was für die Kunst von Sosno gilt, gilt ebenso für die Kunst von Kusama und das Denken von Levinas: Entscheidend ist die Partikularität der jeweiligen Obliterationen. Sie betrifft sowohl die theoretische wie praktische Ebene. Dies als eine ästhetische Gerechtigkeit zu verstehen, bedeutet eine „neue Modalität der Kritik“, die „vom unbestimmten Raum zwischen dem Logos der Er-

433 Walde, *Lateinischsches Etymologisches Wörterbuch*, a.a.O., S. 563, online: <https://archive.org/details/Lateinisches-etymologisches-woerterbuch/page/n591/mode/2up> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

kenntnis und der Universalität der Moral⁴³⁴ ausgeht und dabei das Subjekt in Frage stellt. In einer solchen ästhetischen Gerechtigkeit hat nichts absolute Gültigkeit und bedarf einer partikularen Abwägung.

Auch für Levinas bedeutet dies, dass sein Idiom obliterierende Qualität und nur eine begrenzte Geltung hat. Eben dies bedeutet, dass die Rede vom Antlitz (*visage*), vom Anderen (*autrui*), von Passivität (*passivité*) und Sich-vom-Sein-Lösen (*désintéressement*) und all jenen alteritären Figuren einer Nacktheit (*nudité*) und Verletzlichkeit (*vulnérabilité*), kurz, dass das, was Bernhard Waldenfels als „Responsivität“⁴³⁵ bezeichnet, eine entscheidende Einschränkung erfährt: Deren Gültigkeit ist begrenzt, wie „der Fahrschein, mit dem man nicht mehr reisen kann.“⁴³⁶

Die Episteme einer Obliterationsästhetik besteht also darin, das bestehende Idiom in Frage zu stellen und zu verschieben. Im Falle von Levinas bedeutet dies, auch dessen Begriffe ›visage‹, ›désintéressement‹ und ›passivité‹ in ihre Schranken zu weisen und sie damit nicht als zentrale Kategorien heranzuziehen, um Kunst zu denken. Vielmehr ist das Idiom der Obliteration als Partikulares je neu auszuloten. Es gilt also, das levinassche Idiom zu verabschieden, ohne jedoch die Einsichten aus den vier Merkmalen der Obliterationsästhetik zu verwerfen. Die entscheidende Intervention der Obliteration liegt also in einem Perspektivwechsel auf Ästhetik, bei dem nicht allein die ästhetische Dimension im Zentrum steht, wie dies bei der Responsivität, Passivität,⁴³⁷ Passibilität⁴³⁸ und dem Pathos⁴³⁹ der Fall ist, sondern bei dem es vielmehr um deren obliterierende oder obliterierte Wirkung geht. Auch die Alteritätsästhetik obfuskiert andere Zugänge.

Die partikuläre Testimonialität meint hier den Stil einer Artikulationsform. Es ist von grundlegender Bedeutung, wie vom Antlitz in der Kunst die

434 Joseph Cohen, Raphael Zagury-Orly, „Wahrheit setzt Kunst setzt Gerechtigkeit voraus“, in: Oswald Auer, *Passe-Partout*, Wien: Passagen 2020, S. 78.

435 Bernhard Waldenfels, „Grundzug der Responsivität“, in: ders., *Antwortregister*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 320-335.

436 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47.

437 Kathrin Busch, Helmut Traxler (Hg.), *Theorien der Passivität*, München: Fink 2013. Vgl. Kathrin Busch, *Passivität*, Hamburg: Textem-Verlag 2012, S. 33-40.

438 Michael Mayer, *Humanismus im Widerstreit. Versuch über Passibilität*, München: Fink 2012. Dieter Mersch, *Posthermeneutik*, Berlin: Akademie Verlag 2010, insbes. S. 44, 301, 334.

439 Michael Mayer, Jörg Sternagel (Hg.), *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie: Pathos/Passibilität 3*, München: de Gruyter 2017.

Rede ist. Mein zentrales Anliegen ist hier, sich vom Bann und der Obsession des ›visage‹ zu lösen, nicht weil das Antlitz oder Gesicht die Verstrickung falsch bezeichnen, sondern, weil ›visage‹ als partikularer Begriff vor allem für das philosophische Schreiben von Levinas gilt. Der levinassche „Gesang“⁴⁴⁰ ist einzigartig. Besonders deutlich wird dies dort, wo eine Analyse von Kunst in den Begriffen von Levinas versucht wird: Eine solche Analyse bleibt vergleichsweise grobmaschig und abstrakt und verbindet sich auch im Falle von Sosno nicht uneingeschränkt mit seiner Praxis. Das Paradigma der Obliteration für Levinas ist die nabokovsche Lesart von Gogol und nicht in letzter Instanz die Kunst von Sosno. Die Vorsicht und etwas ausweichenden Antworten von Levinas auf die Fragen von Françoise Armengaud kommen auch von einem Bewusstsein her, dass er es im Angesicht der Bilder und Skulpturen von Sosno mit einer ›anderen Sprache‹ einer Kunst zu tun hat, die die Materie verleben-digt und den Dingen ein „Geheimnis“ zurückgibt.⁴⁴¹

In diesem Sinne der Unvollständigkeit ist die Obliteration bewegend und mit einem entscheidenden Affekt verbunden: Eingedenk des Verfalls, geht es um die Aufforderung und den Appell, in der Verstrickung mit dem Semelfaktiven eine neue Sprache zu entwickeln. Die zentrale Obligation der Obliteration ist damit der unhintergehbare und unumkehrbare Verfall auch des Gesagten. Und dies betrifft auch die Obliteration selbst.

Der Fokus liegt damit nicht mehr auf dem ›visage‹ und der Face-to-face-Kommunikation und auch nicht mehr allein auf dem ikonischen Denken, sondern vielmehr auf einer Konstellation aus Praxis, ihrem Alogismus, ihrer Zeitlichkeit und ihrer Exegese. Die vier Merkmale der Obliterationsästhetik sind ein erster Schritt, um eine andere, partikulare Sprache zu entwickeln. Die Obliteration wird nur dann ihrer testimonialen Bildepistemologie gerecht, wenn sie im partikularen Stil philosophischer Kunstkritik Zeugnis von einer Ereignisästhetik ablegt. Wie also könnte ein anderes Vokabular anschauen, das ein Denken der Obliteration unabhängig vom levinasschen Idiom erlaubt? Zahlreiche andere Konjunktionen könnten etwa die Obliteration in andere Wissensfelder einführen und dort mit anderen Begriffen in Konstellation gebracht werden. So rief allein die Konjunktion ›Obliteration & Wahrheit‹ Figuren des Vergessens, der Evidenz und gleichzeitigen Verschleierung auf, dass es einer eigenen Ausarbeitung bedürfte, um beispielsweise eine Kri-

440 Levinas, *Die Obliteration*, a.a.O., S. 47.

441 Ebd., S. 41.

tik an der heideggerschen Lesart der Aletheia zu formulieren. Ähnlich ausufernd wäre die Frage nach ›Obliteration & Ereignis‹ als eine eschatologische Konstellation, bei der das zentrale Problem nicht nur die Erkennbarkeit darstellt (*Wie kann das Ereignis bemerkt und von ihm gesprochen werden?*), sondern auch die Abgrenzung des Semelfaktiven zum Erhabenen⁴⁴² in der Kunst (*Wann tritt das Semelfaktive als Ereignis ein?*). Meine These ist hier aber, dass in Verbindung mit der Medienphilosophie die Obliteration anders beschrieben werden kann, und zugleich ihrerseits ein medienphilosophisches Konzept und eine mediale Praxis bezeichnet.

442 Vgl. Lyotard, „Das Erhabene und die Avantgarde“, a.a.O.

