

Aaron Rosen

Emmanuel Levinas und die Gastfreundschaft der Bilder

Aufrufe zum Dialog zwischen den abrahamitischen Religionen beginnen oft mit der Behauptung, dass das, was Juden, Christen und Muslime verbindet, ihre gemeinsame Identität als ‚Volk des Buches‘ ist. In Anbetracht der herausragenden Rolle, die Texte im religiösen und kulturellen Leben dieser drei Traditionen gespielt haben, gibt es gute Gründe, die Schriften zu einem wichtigen Bezugspunkt für den interreligiösen Dialog zu machen.

„In jeder Tradition stehen die Schriften im Mittelpunkt endloser Studien, Gespräche und Auseinandersetzungen, und um sie herum haben sich dauerhafte Formen der Zusammenarbeit entwickelt. Eines der entscheidenden Dinge, die in den Beziehungen zwischen Juden, Christen und Muslimen fehlen“, wie David Ford richtig feststellt, „sind solche Zentren langfristiger Zusammenarbeit.“¹ Abgesehen von den Texten, so möchte ich argumentieren, könnten wir ein weiteres solches Zentrum in den bildenden Künsten finden. Trotz gegenteiliger Annahmen – vor allem in Bezug auf Judentum und Islam – sind die abrahamitischen Religionen sowohl ein Volk des Bildes als auch des Buches, mit langen und oft miteinander verknüpften Traditionen der Darstellung und Interpretation.² Die bildenden Künste, die viel zu lange übersehen wurden, haben das Potenzial, neue und gastfreundliche Räume für den interreligiösen Dialog zu eröffnen, die nicht nur in der Lage sind, die Wahrnehmung der eigenen Traditionen durch die Angehörigen der abrahamitischen Religionen zu bereichern, sondern auch wirklich neue Sichtweisen auf den Anderen zu fördern.

In diesem Essay möchte ich für eine Gastfreundschaft der Bilder argumentieren, indem ich die ethischen und ästhetischen Dimensionen im Denken von Emmanuel Levinas neu interpretiere. Wie Jacques Derrida in seinem an den Philosophen bemerkt, steht das Konzept der Gastfreundschaft im Zentrum von Levinas' Werk. „Denn die Gastlichkeit ist nicht länger eine Region der Ethik oder gar [...] der Name für ein Problem des Rechts oder der Politik: sie ist Ethizität selber, das Ganze und das Prinzip

1 David F. Ford: »An Interfaith Wisdom: Scriptural Reasoning between Jews, Christians and Muslims«, in: ders., C. C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*, Oxford 2006, S. 2.

2 Über den „historiografischen Mythos“ des Anikonismus, vgl.: David Freedberg: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989, S. 54. Eine Übersicht über neuere wissenschaftliche Studien, die insbesondere die Vorstellung eines jüdischen Anikonismus widerlegen, vgl.: Aaron Rosen: *Imagining Jewish Art: Encounters with the Masters in Chagall, Guston, and Kitaj*, London 2009.

der Ethik“³, und zwar in einem Maße, dass Levinas' großes Werk *Totalität und Unendlichkeit* von 1961 als „eine unermessliche Abhandlung über die Gastlichkeit“ verstanden werden muss.⁴ Wahre Gastfreundschaft beginnt, so Levinas, wenn wir von der Anerkennung einer unendlichen und asymmetrischen Verantwortung im Angesicht des Anderen überwältigt werden. Wir sind nicht einfach dazu aufgerufen, den Anderen so zu behandeln, wie wir selbst behandelt werden möchten, sondern, so Levinas, „sich im Sein so zu setzen, daß der Andere mehr zählt als ich selbst.“⁵ Im Laufe der Zeit hat sich Levinas' Charakterisierung dieser Verantwortung noch weiter zugespitzt. Als er mit weit über sechzig Jahren 1974 *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* veröffentlichte, behauptete Levinas, dass das Subjekt nicht nur ein Gastgeber, sondern „eine Geisel“ sei, die durch die Verpflichtung gegenüber dem Anderen gefangen gehalten wird.⁶ Gastfreundschaft wird nach dieser überarbeiteten Formel „eine unablässige Entfremdung des [...] Ich durch den ihm anvertrauten Gast [...] – das Sich-selbst-Entrissen-werden-zugunsten-eines-Anderen-in-einem-eigenen-Bissen-Brot-dem-Anderen-Geben.“⁷ Diese überwältigende Vision von ethischer Verantwortung und insbesondere von Gastfreundschaft hat einen starken Einfluss auf die jüngsten Überlegungen zum interreligiösen Dialog gewonnen. Dies gilt insbesondere für die Praxis des ‚Scriptural Reasoning‘, die sich in den letzten zwei Jahrzehnten als ein Prozess herausgebildet hat, bei dem Juden, Christen und Muslime zusammenkommen, um die Texte des jeweils anderen in einem gemeinsamen Raum zu lesen und darauf zu antworten.⁸ Laut Ford, einem frühen und häufigen Teilnehmer an Versammlungen der Society for Scriptural Reasoning,

ist ein immer wiederkehrendes Bild, das zur Beschreibung der sozialen Dynamik dieser Begegnung verwendet wird, [...] das der Gastfreundschaft – und die Beiträge der einzelnen Schriften zur Gastfreundschaft waren oft ein Schwerpunkt der Studien. Dabei handelt es sich jedoch um eine gegenseitige Gastfreundschaft in drei Richtungen: Jeder ist Gastgeber für den anderen und Gast für den anderen, während jeder

3 Jacques Derrida: *Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München 1999, S. 72.

4 Ebd., S. 40 (Kursivierung i.O.).

5 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014, S. 364.

6 Emmanuel Levinas: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011, S. 248.

7 Ebd., S. 178.

8 Mehr zu den Ursprüngen und Praktiken des Scriptural Reasoning, vgl. Peter Ochs, Nancy Levene (Hg.): *Textual Reasonings: Jewish Philosophy and Text Study at the end of the Twentieth Century*, London 2002; David F. Ford, C.C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*. a.a.O., and *The Journal of Scriptural Reasoning*, <https://jsr.shanti.virginia.edu/> (letzter Zugriff 04.05.2022).

die beiden anderen in seiner ‚Heimat‘-Schrift und deren Auslegungstraditionen willkommen heißt.⁹

Fords eigenes Verständnis von Gastfreundschaft wurde, wie wir später in diesem Artikel sehen werden, stark von seiner Beschäftigung mit diesem Thema bei Levinas geprägt, ein Einfluss, der von Robert Gibbs und anderen Vertretern des Scriptural Reasoning aufgenommen wurde.¹⁰ Auch wenn es unterschiedliche Meinungen darüber gibt, wie einige der Erkenntnisse von Levinas genau anzuwenden sind,¹¹ hat sein Werk zumindest eine Grundlage und einen starken Impuls für eine Hermeneutik der Gastfreundschaft geliefert, in deren Mittelpunkt das gemeinsame Studium von Texten steht. Allerdings ist bisher vergleichsweise wenig untersucht worden, welche Rolle die bildenden Künste im interreligiösen Dialog spielen könnten. Hier möchte ich vorschlagen, dass Levinas uns einen produktiven, wenn auch herausfordernden Weg für den weiteren Fortgang aufzeigt.

Einerseits verhält sich Levinas kritisch gegenüber den bildenden Künsten, die seiner Meinung nach dazu neigen, ethische Passivität zu fördern. Andererseits zieht sich eine starke ästhetische Ader durch Levinas' Gesamtwerk, oftmals geradezu entgegen seiner Absicht. Meine erste Aufgabe in diesem Artikel wird es sein, einige dieser Spannungen in Levinas' komplizierten, zuweilen widersprüchlichen Aussagen über Kunst, Bilder und Visualität herauszuarbeiten. Ich werde damit beginnen, einige der expliziten Einwände, die Levinas gegen die Kunst erhebt, zu überprüfen, was dazu beitragen wird, die Herausforderungen zu formulieren, denen sich die Kunst stellen muss, wenn sie eine produktive Quelle für den interreligiösen Dialog sein soll. Von hier aus werde ich einige Kommentare von Levinas analysieren, die uns helfen, ihn gegen den Strich und als unerwartete Inspiration für die Wertschätzung sowohl der Visualität im Allgemeinen als auch von spezifischen Kunstwerken zu lesen. Abschließend werde ich darüber nachdenken, wie die bildenden Künste uns dabei unterstützen können, unser eigenes Verständnis davon, was es bedeutet, gastfreundlich zu sein, neu zu gestalten und zu bereichern.

9 Ford: »An Interfaith Wisdom«, a.a.O., S. 5. Vgl. Daniel W. Hardy: »The Promise of Scriptural Reasoning«, in: David F. Ford, C.C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*, a.a.O., S. 187, 207 [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

10 Daniel Ford: *Self and Salvation: Being Transformed*, Cambridge 1999, S. 30–44; Robert Gibbs: »Reading with Others: Levinas' Ethics and Scriptural Reasoning«, in: David F. Ford, C.C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*, a.a.O., S. 175.

11 Vgl. Randi Rashkover: »Exegesis, Redemption, and the Maculate Torah«, in: Peter Ochs, Nancy Levene (Hg.): *Textual Reasonings*, a.a.O., S. 195, 204 n. 25.

I. DIE WIRKLICHKEIT UND IHR SCHATTEN

Levinas verfasste seine deutlichsten und scharfsinnigsten Kommentare zur bildenden Kunst in seinem 1948 in der Zeitschrift *Les Temps Modernes* veröffentlichten Artikel *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*. Levinas' Bemerkungen in diesem Beitrag sollten – wie viele andere Kommentatoren hervorgehoben haben – mit Vorsicht genossen werden. Wie Sean Hand feststellt, „hängt Levinas' Zensur des Kunstbildes von all jenen Eigenschaften ab, die mit dem Bild selbst assoziiert werden. Denn er hat das, was er als Thematisierung und Fetischisierung bezeichnet, selbst thematisiert und fetischisiert.“¹² Obwohl gegen Levinas' Behauptungen noch eine Reihe anderer Einwände vorgebracht werden könnten,¹³ geht es mir in diesem Aufsatz nicht in erster Linie um den Wahrheitsgehalt seiner Analyse. Stattdessen schlage ich vor, seine Aussagen über das ‚Wesen‘ der Kunst als einen nützlichen Leitfaden für die potenziellen Gefahren zu betrachten, denen die bildende Kunst ausgesetzt sein kann. Oder wie Melissa Raphael es formuliert hat, ist es zwar „leicht, Levinas' Polemik gegen Bilder als antiquiert und übertrieben abzutun“, aber gleichzeitig „hat er oft Recht mit so vielem, was an Bildern falsch ist.“¹⁴

Levinas ist sich nur allzu bewusst, dass seine Haltung gegenüber Bildern unpopulär ist. „Ist es anmaßend“, fragt er ungläubig, „die Hypertrophie der Kunst in unserer Zeit anzuprangern, in der sie von fast allen mit dem geistigen Leben selbst gleichgesetzt wird?“¹⁵ Das Heilmittel gegen diese Täuschung liegt für Levinas in der Zurückweisung der „künstlerische[n] Welt, [der] heidnische[n] Welt“ und in der Rückkehr zur biblischen *Weltanschauung** des Zweiten Gebots.¹⁶ „Das Bilderverbot“, verkündet er selbstbewusst, „ist wahrhaftig das höchste Gebot des Monotheismus [...]“.¹⁷ Interessanterweise untermauert Levinas diese angeblich hebräische Bilderverachtung mit einer stark hellenistischen Begründung, die er von

* [Deutsch i.O., Anm. d. Ü.]

12 Sean Hand: »Shadowing Ethics: Levinas's View of Art and Aesthetics«, in: ders. (Hg.): *Facing the Other: The Ethics of Emmanuel Levinas*, Richmond, UK 1996, S. 65 [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

13 Die Geschichte dieser Kritik beginnt mit den Herausgebern von *Les Temps Modernes* selbst, die ein scharf formuliertes Vorwort zu Levinas' Artikel abdruckten, das sich vor allem auf Levinas' vermeintliche Vernachlässigung von Jean-Paul Sartres Schriften zur Kunst stützt, in: *Les Temps Modernes*, 38 (4), 1948, S. 769–770 [mittlerweile ist bekannt, dass die titellose und mit T.M. signierte Herausgebernotiz aus der Feder von Maurice Merleau-Ponty stammt; Anm. d. Ü.].

14 Melissa Raphael: *Judaism and the Visual Image: A Jewish Theology of Art*. London 2009, S. 37 [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

15 Emmanuel Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 83.

16 Ebd., S. 80. Für eine umfassende Diskussion der ethischen Vorzüge des Zweiten Gebots vgl. Emmanuel Levinas: »Bilderverbot und ‚Menschenrechte‘«, in: ders.: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Berlin, Zürich 2007, S. 115–123.

17 Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 81. Vgl. Hermann Cohen: *Religion of Reason out of the Sources of Judaism*, Atlanta, Georgia 1995, S. 52.

Platon übernommen hat.¹⁸ So sei der Status des „Bild[es] als Idol“ weniger das Ergebnis einer falschen Anbetung als eines falschen Denkens.¹⁹ Wie die Sprache von Levinas' Titel andeutet, ist die Kunst in erster Linie einer ontologischen Sünde schuldig, da sie die wirkliche Welt der ethischen Begegnung eher nachahmt als an ihr teilzuhaben.

Grob gesagt, verurteilt Levinas die bildende Kunst zum „Tod des Idols“²⁰ aufgrund dreier separater, aber miteinander verbundener Anklagen wegen Idolatrie. Der erste Vorwurf, so könnten wir sagen, ist der der Vermittlung. Für Levinas schiebt die Kunst eine ethisch unzulässige Membran zwischen uns und die Welt, die wir bewohnen. Die bildende Kunst setzt das Bild anstelle des Seins. Sie lässt die wirkliche Welt in Levinas' Worten so erscheinen, als wäre sie „in Klammern oder in Anführungszeichen“ gesetzt.²¹ Um das Problem der Distanz zu unterstreichen, wie Levinas feststellt, beharren künstlerische Bilder

vielmehr umgekehrt durch ihre Gegenwart auf der Abwesenheit des Gegenstandes. Sie nehmen vollständig seinen Platz ein, um seinen Rückzug deutlich zu machen, so als ob der repräsentierte Gegenstand vergehen und erlöschen, sich in seinen eigenen Widerschein auflösen würde. Das Gemälde führt uns also nicht jenseits der gegebenen Wirklichkeit, sondern gewissermaßen diesseits von ihr. Es ist ein Symbol im entgegengesetzten Sinne.²²

Anstelle von Transparenz und Klarheit der diskursiven Sprache – ein Thema, das Levinas in seinen späteren Werken ausführlich entwickelt – sind Bilder stattdessen durch Opazität und Dunkelheit gekennzeichnet; eine Schattenwelt, die auf seltsame Weise materiell geworden ist.²³ Wenn wir bereit sind, einige der Übertreibungen dieser Behauptungen zu dämpfen, gibt es hier eine nützliche Auseinandersetzung mit der Frage der Nähe (*proximité*), um ein Schlüsselwort in Levinas' Sprachgebrauch zu verwenden;

18 Vgl. Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 75. Der Titel des Aufsatzes selbst ruft natürlich unmissverständlich die Bildwelt von Platons Höhle hervor.

19 Ebd., S. 76.

20 Ebd., S. 81.

21 Ebd., S. 72.

22 Ebd., S. 74. Ein nützlicher Gegenpol könnte Hans-Georg Gadamer sein, der die Behauptung akzeptiert, dass alle Kunst in gewissem Sinne mimetisch ist, aber radikal andere Schlussfolgerungen zieht. Für Gadamer versuchen künstlerische Darstellungen nicht, mit einem „Original“ verwechselt zu werden, sondern offenbaren gerade in ihrer Eigenschaft als Nachahmung die wesentlichen Eigenschaften der repräsentierten Sache. Hans-Georg Gadamer: »Kunst und Nachahmung«, in: ders.: *Gesammelte Werke Band 8: Ästhetik und Poetik I Kunst als Aussage*, Tübingen 1993, S. 25–36, hier insbes. S. 31–32. Wenn wir Dinge erkennen, sehen wir „daß man das Gesehene auf das Bleibende, Wesentliche hin sieht, das von den kontingenten Umständen des Einmal-gesehen-Habens und des Wieder-gesehen-Habens nicht mehr getrübt ist.“ Ebd., S. 32.

23 Vgl. Levinas: »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, a.a.O., S. 74.

die Notwendigkeit einer Annäherung an Kunst, die ethische Distanz nicht zulässt.

Der zweite Hauptanklagepunkt, den Levinas gegen die bildende Kunst erhebt, ist, dass sie ein Gefühl der Unvermeidlichkeit vermittelt und eine Idolatrie des „Schicksal[s] – diese rückwärts gewandte Schöpfung und Offenbarung“ hervorruft.²⁴ Die Zeitlosigkeit, die der bedeutenden Kunst so oft zugeschrieben wird, ist für Levinas eine ihrer größten Gefahren. „[J]edes Bild“, schreibt er, „[ist] letztlich eine Plastik und jedes Kunstwerk letztlich eine Statue, ein Standbild – ein Stillstand der Zeit, oder besser noch ein Verzug der Zeit auf sich selbst.“²⁵ Die Statue existiert immer in einem eingefrorenen Moment, einer Zukunft beraubt. Laokoon ist auf ewig von Schlangen umschlungen;²⁶ Michelangelos Sklaven können nie aus ihren marmornen Ketten herausgemeißelt werden. Indem sie für vollendet erklärt, auf einen Sockel gestellt oder an die Wand gehängt wird, ermutigt uns die Kunst, uns selbst auf dieselbe Weise als vollendete Produkte zu betrachten.

Die ewige Dauer des Zwischenraums, in dem die Statue verharret, unterscheidet sich radikal von der Ewigkeit des Begriffs – sie ist die *Zwischenzeit*, die nie an ein Ende kommt, noch immer dauert – etwas Unmenschliches und Monströses. [...] Er hat nicht die Qualität eines lebendigen Augenblicks, dem im Werden die Rettung in Aussicht steht [...]. [W]eil sie ihrem Wesen nach ungebunden ist, eröffnet die Kunst einen Fluchtweg – aus einer Welt, in der es Initiative und Verantwortung gibt.²⁷

Ein großer Teil der Nachkriegskunst wurde durch den Wunsch motiviert, genau diese Eigenschaften der Dauerhaftigkeit und der moralischen Distanzierung zu überwinden. Doch selbst gegenüber traditionelleren Formen der Kunst löst sich Levinas' Anklage angesichts einer gastfreundlicheren Hermeneutik auf. So sehr Levinas auch die Eigenschaften *von* Kunst anzuprangern beabsichtigt, liegt sein größerer Erfolg darin, uns an die Notwendigkeit eines anderen Zugangs *zur* Kunst zu erinnern; einen, der diesen nutzt, um die Initiativkraft anzuregen, anstatt uns dazu zu verleiten, in Fatalismus zu verfallen.

Levinas' dritter großer Vorwurf an die Kunst bezieht sich auf ihre Tendenz, uns in eine Idolatrie des Vergnügens eintauchen zu lassen. Alle Bilder, so meint er, besitzen eine launische, aber heimtückische Musikalität, wie die Melodie des Rattenfängers. „Das Bild“, schreibt er, „ist interessant nicht unter dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit, sondern weil es

24 Ebd., S. 81.

25 Ebd., S. 76.

26 Ebd., S. 77.

27 Ebd., S. 81–82.

„mitreißend“ ist“.²⁸ Levinas nennt dieses Mitreißen, die den Betrachter in ethische Passivität einlullt, Rhythmus.

Der Rhythmus stellt die einzigartige Situation dar, in der wir nicht von Bejahung, Zustimmung, Initiative oder Freiheit sprechen können – weil das Subjekt in ihm ergriffen und fortgetragen wird. [...] [I]m Rhythmus [gibt es] kein Selbst mehr [...], sondern eher so etwas wie einen Übergang vom Selbst in die Anonymität.²⁹

Dieses Land gleichsam der Lotophagen gleicht einer ursprünglichen Welt des Genusses, die Levinas später in *Totalität und Unendlichkeit* beschreiben wird, in der das Ich nur für sich selbst lebt, „vollständig taub für Andere, außerhalb aller Kommunikation und aller Verweigerung von Kommunikation – ohne Ohren wie [e]in hungriger Bauch.“³⁰ Wo sie uns aus dieser Welt des passiven Genusses aufrütteln sollte, wirft Levinas der Kunst vor, dass sie uns sanft ins Ohr gurr: „Sprechen Sie nicht! Grübeln Sie nicht! Bewundern Sie still und in aller Ruhe!“³¹ Unsere Herausforderung lautet also: Wie können wir die Kunst nicht als Instrument der Anästhesie, sondern als Anregung zur Betroffenheit nutzen?

Trotz all seiner Jeremiaden stellt Levinas selbst ein Gegenmittel gegen die angeblichen Idolatrien der Kunst vor. Denn *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* beginnt und endet mit einer Diskussion über Kritik. Nach Levinas Meinung sind die Kritiker zu Unrecht als Parasiten verleumdet worden, die vom Ruhm der Kunstschaffenden zehren.³² Vielmehr, so Levinas, ist das Gegenteil der Fall: [D]as Werk, das man nicht einfach schweigend betrachten kann [...], [darin liegt] auch schon die Rechtfertigung für den Kritiker.“³³ Kunst ist auf Kritik angewiesen, um überhaupt in eine echte Existenz zu gelangen.

[Es ist] die Kritik, welche das unmenschliche Werk des Künstlers in die menschliche Welt zu integrieren versucht. Die Kritik entreißt ihn schon dadurch seiner Unverantwortlichkeit, dass sie seine Technik zum Thema macht. Sie behandelt den Künstler wie jemanden, der arbeitet. Allein indem sie die Einflüsse untersucht, denen er ausgesetzt ist, bindet sie diesen abgehobenen und stolzen Menschen an die reale Geschichte zurück.³⁴

28 Ebd., S. 70.

29 Ebd., S. 69.

30 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 190.

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

32 Ebd., S. 66.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 83.

Levinas gelangt zwar zu dem Schluss, dass dies eine „Kritik [ist], die allerdings bei den Präliminarien stehen geblieben ist“, hofft aber darüber hinaus auf die Entwicklung einer „philosophischen Auslegung der Kunst“, in der es darum geht, „die Perspektive der Beziehung zum Anderen ins Spiel zu bringen, ohne die das Sein in seiner Wirklichkeit, d.h. in seiner Zeit, gar nicht ausgesagt werden kann.“³⁵ Mit diesen abschließenden Überlegungen können wir womöglich Levinas' Logik umkehren. Die Tatsache, dass man nicht im Stillen betrachten kann, rechtfertigt nicht nur die Kritikerin und den Kritiker, sondern auch den Künstler und die Künstlerin. Es mag sogar sein, dass die Fähigkeit der Kunst, einen Diskurs zu initiieren, genau die Eigenschaft darstellt, die sie vom „Tod der Idole“ in den ethischen Bereich des Lebens überführt, selbst gegen die Einwände eines ihrer schärfsten Kritiker.

II. ETHIK IST EINE OPTIK

Wenn wir unseren Blickwinkel erweitern, um Levinas' andere Werke zu betrachten – insbesondere seine beiden großen philosophischen Abhandlungen *Totalität und Unendlichkeit* und *Jenseits des Seins* –, werden seine okularen Vorbehalte nuanciert und in vielen Fällen abgemildert. Obwohl er die in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* geäußerte Kritik nicht aufhebt,³⁶ öffnet Levinas auf subtile Weise die Tür zu positiveren visuellen Erfahrungen und Metaphern. Wie Martin Jay in *Downcast Eyes* feststellt, ist Levinas vielleicht das Beispiel schlechthin für eine paradoxe Tendenz im postmodernen Denken: „die Hypertrophie des Visuellen, zumindest in einer seiner Spielarten, und seiner Abwertung.“³⁷ Denn im Zentrum der ethischen Sichtweise von Levinas steht die Begegnung mit dem „visage“ oder „Gesicht“, das er definiert als „[d]ie Weise des Anderen, sich darzustellen, indem er *die Idee des Anderen in mir* überschreitet [...]“.³⁸ Einerseits ist Levinas darauf bedacht festzulegen, dass diese Offenbarung des Anderen ein „Sehen“ ohne Bild ist, die der synoptischen und totalisierenden objektivierenden Tugenden des Sehens beraubt ist.³⁹ Sehen reduziert das Äußere auf ein Inneres, und so – nach Levinas – „wird das Antlitz niemals Bild [...]“.⁴⁰ Trotz

35 Ebd., S. 83–84.

36 In einer Fußnote am Ende von *Jenseits des Seins* verweist Levinas auf diesen Essay und wendet sich gegen die „Idolatrie des Schönen“, in der „[d]ie Bewegung über das Sein hinaus erstarrt zur Schönheit.“ Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 329 FN 21.

37 Martin Jay: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley 1993, S. 546.

38 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 63 (Kursivierung i.O.).

39 Ebd., S. 23.

40 Ebd., S. 431. Ähnlich verhält es sich, wenn Levinas den Begriff der Liebkosung, der nicht-besitzergreifenden Berührung, einführt: „Die Liebkosung ist wie die Berührung Sinnlichkeit. Aber die Liebkosung transzendiert das Sinnliche“ (ebd., S. 375). Genau so wie wir für eine anhaltende Empfänglichkeit für das körperliche Bild in Bezug auf seine

der ernsten Gefahr eines Missverständnisses wählt Levinas eine unweigerlich visuelle Metapher, um die entscheidende Begegnung in seiner Philosophie zu beschreiben, und erklärt in *Totalität und Unendlichkeit* sogar geradeheraus, „die Ethik ist eine Optik.“⁴¹ Und während es möglich wäre – selbst angesichts seines Konzepts des Gesichts – visuelle Assoziationen herunterzuspielen, gibt sich Levinas oft geradezu hingerissen von einer visuell aufgeladenen Sprache. Was wir im Anderen wahrnehmen, ist also nicht nur die entkörperlichte Forderung nach ethischer Verantwortung, sondern ein „Erstrahlen der Exteriorität oder der Transzendenz im Antlitz des Anderen.“⁴² Selbst wenn Levinas dem widerspräche, wäre es gerechtfertigt, Raphael zu folgen, wenn sie aus einer solchen Sprache ableitet, dass „[d]er Anblick des Gesichts als Bild vor uns das Vor-Gesicht [*pre-face*] oder Vorwort [*preface*] zu einer Ethik des Gesichts sein kann.“⁴³

In *Jenseits des Seins* versucht Levinas, die Beziehung zum Gesicht in handfesteren, verkörperten Begriffen zu durchdenken, ohne dabei jene unverletzlichen, unassimilierbaren Qualitäten zu kompromittieren, die seine *conditio sine qua non* bilden. Zuweilen geht es darum, die Kunst als Folie zu benutzen, als Demonstration der latenten Gefahren der Sichtbarkeit.⁴⁴ Kunst ist hier jedoch nicht das wichtigste Anliegen von Levinas, und wir müssen darauf achten, solche Bemerkungen im Kontext zu halten. Wenn man sie richtig einordnet, geht es bei diesen Bemerkungen „weniger darum, einen Standpunkt zu haben, als eine Spannung zu denken, eine Spannung, die nichts anderes ist als die Macht der Bilder, uns zu berühren.“⁴⁵ Diese Spannung wird nirgendwo deutlicher als in Levinas' Konzept der „Spur“, mit dem er hofft, etwas vom Sehen der Transzendenz, die uns im Gesicht gegenübersteht, anzudeuten.

Das Leuchten der Spur ist rätselhaft, das heißt, es ist zweideutig [...]. Die Spur zeichnet sich ab und verwischt sich im Gesicht [...]. Die vom *Unendlichen* hinterlassene Spur ist nicht das Überbleibsel einer Gegenwart. Ihr Leuchten selbst ist mehrdeutig. Wäre es anders, würde ihre Positivität die Unendlichkeit des Unendlichen nicht *mehr* wahren, als die Negativität sie wahr. [...] [Es gibt einen] Umweg vom Gesicht

Rhetorik des Gesichts argumentieren könnten, könnten wir auch für eine verkörperte Berührung bei Levinas plädieren, trotz seiner gegenteiligen Vorbehalte. Für eine Diskussion der visuellen Dimensionen der Liebkosung vgl. Paul Davies: »The Face and the Caress: Levinas's Ethical Alterations of Sensibility«, in: David Michael Levin (Hg.): *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, California 1993, S. 252–272.

41 Ebd., S. 23.

42 Ebd., S. 25.

43 Raphael: *Judaism and the Visual Image*, a.a.O., S. 56.

44 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 100.

45 Philippe Crignon: »Figuration: Emmanuel Levinas and the Image«, übers. v. N. Simek, Z. Zalloua, *Yale French Studies* 104, 2004, S. 119.

her, [einen] Umweg in bezug auf den Umweg, der gerade im Rätsel der Spur liegt [...].⁴⁶

Bemerkenswert an diesen elliptischen Formulierungen, die sich nicht nur gegenseitig absichtlich destabilisieren, sondern auch bestärken, ist das Ausmaß, in dem das Optische sich hartnäckig weigert, unterdrückt zu werden. Wie Philippe Crignon bemerkt, sogar „[d]er Begriff der Spur, den Levinas verwendet, um das Gesicht vor der Repräsentation oder dem Sehen zu retten, führt es paradoxerweise noch näher an die Figuration heran.“⁴⁷

Um ein umfassenderes Bild unserer Begegnung mit dem Anderen zu zeichnen, bietet Levinas in *Jenseits des Seins* auch eine komplexere, zuweilen abstruse Darstellung der Sprache als in *Totalität und Unendlichkeit*. Im erstgenannten Werk versucht Levinas, eine philosophische Deutungsweise der Sprache anzubieten, die uns auf ihre akkusative Dimension hinweist, d.h. auf die Tatsache, dass die Sprache – in erster Linie – an jemanden kommuniziert wird. Sprache, so schlägt er vor, konstituiert das intimste Geschenk, das wir anbieten können, in dem der Sprecher „persönlich in seinem Wort gegenwärtig“ ist.⁴⁸ Mit anderen Worten, dass das „Wesen der Sprache Freundschaft und Gastfreundschaft ist.“⁴⁹ In *Jenseits des Seins* versucht Levinas, auf den Einwand zu reagieren, dass diese Deutungsweise der Sprache – und in der Tat die Sprache von *Totalität und Unendlichkeit* selbst – immer noch, wenn auch auf subtile Weise, sein eigenes Mantra von Ethik vor Ontologie unterläuft. Um diesen Angriff zu parieren, macht Levinas eine scharfe Unterscheidung zwischen dem Sagen und dem Gesagten – *le dire et le dit* –, wobei das erstere dazu tendiert, das Ethische auszudrücken, das letztere das Ontologische. „Das Sagen [...] ist [...] Nähe vom Einen zum Anderen, Verpflichtung zur Annäherung, der Eine für den Anderen, gerade die Bedeutsamkeit der Bedeutung.“⁵⁰ So notwendig das Gesagte für die Kommunikation von Inhalten auch sein mag, so ist es doch immer auch ein Verrat am Sagen, das in einer „riskanten Entblößung seiner selbst, in der Aufrichtigkeit, im Zerschneiden der Innerlichkeit und in der Preisgabe jeglichen Schutzes, in der Ausgesetztheit an der Verletzung, in der Verwundbarkeit“ besteht.⁵¹

Levinas' herausfordernder, obskurer Stil in *Jenseits des Seins* stellt eine Ausarbeitung und Einsetzung dieser Ansichten über Sprache dar, wobei er ausschweifende Hyperbolien und andere literarische Mittel einsetzt, um die Domestizität des Gesagten zu beunruhigen. Wie Hand

46 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 45.

47 Crignon: »Figuration«, a.a.O., S. 122–123.

48 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 429.

49 Ebd., S. 444.

50 Levinas: *Jenseits des Seins*, a.a.O., S. 29.

51 Ebd., S. 118.

argumentiert: „Es ist durch eine *künstlerische oder ästhetische Praxis* [...], mit der Levinas versucht, die philosophische Sprache und Begriffsbildung bis zu einem Punkt zu bearbeiten, wo sie der Schließung der ontologischen Endlichkeit entkommen und sich der ethischen Unendlichkeit öffnen kann.“⁵² In den letzten Jahren hat es erste Versuche gegeben, solche Zusammenhänge aufzugreifen, um eine umfassendere Vision von Levinas' Ästhetik zu entfalten. Der Literaturwissenschaftler Gerald Bruns etwa kommentiert, dass „vielleicht das Verhältnis von Dichtung und Ethik letztlich darauf hinausläuft, dass beides Formen des Sagens (*le Dire*) diesseits der Thematisierung und daher *Materialisierungen* der Sprache darstellen, die auf diese Weise nach derselben Logik analoge Formen der Transzendenz hervorbringen.“⁵³ Auch die Philosophin Edith Wyschogrod sieht in der Auffassung von den Grenzen der Repräsentation eine gemeinsame Resonanz zwischen Ethik und Ästhetik. Sie schlägt vor, dass die literarischen Künste und die Ethik in Levinas' Denken „als Felder gedacht werden können, in denen sich eine Formlosigkeit offenbart; in der Kunst als die amorphe Macht des Seins; in der Ethik als der Andere, der mich zur Verantwortung ruft.“⁵⁴ Levinas' Schriften über Marcel Proust, Maurice Blanchot und Michel Leiris betonen nach Wyschogrod jeweils die Art und Weise, wie diese Autoren „eine neue verfolgte Sprache verwenden, die die Transzendenz verbirgt und beschützt.“⁵⁵

III. DIE TRANSZENDENZ DER BILDER

Wenn wir bereit sind, Levinas gegen den Strich zu lesen, würde ich vorschlagen, einige von Bruns' und Wyschogrods Einsichten zur Levinas'schen Poetik auch in den Dienst der visuellen Ästhetik zu stellen. Es ist beispielsweise aufschlussreich, dass Levinas selbst in einem kurzen Essay mit dem Titel *Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter* beträchtliche Zeit darauf verwendet, eine Ausstellung zu besprechen, die er kürzlich bei dem französischen Maler Charles Lapicque (1898–1988) gesehen hatte, einem Bekannten von Levinas' engem Freund, dem Philosophen Jean Wahl. Zum Thema der Streichungen und Assoziationen in Michel Leiris' Autobiographie *Die Spielregel 1 / Streichungen [Biffures]* (1948) findet Levinas eine Entsprechung in der malerischen Praxis von Lapicque. „Durch seine Aufhebung

52 Hand: »Shadowing Ethics«, a.a.O., S. 66 (Kursivierung hinzugefügt) [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

53 Gerald L. Bruns: »The Concepts of Art and Poetry in Emmanuel Levinas's Writings«, in: Simon Critchley, Robert Bernasconi (Hg.): *The Cambridge Companion to Levinas*, Cambridge 2002, S. 228, Kursivierung im Original.

54 Edith Wyschogrod: »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*, New York 1995, S. 138–139.

55 Ebd., S. 139.

der Perspektive als Marsch- und Anpirschordnung, als Planung des praktischen Zugangs zu den Objekten“, so Levinas, „schafft Charles Lapicque einen Raum, der vor allem Ordnung der Simultaneität ist.“⁵⁶ Levinas ist darauf bedacht, zu betonen, dass diese Simultaneität nicht musikalisch, d.h. in der Zeit, sondern räumlich funktioniert. Dennoch ist Levinas bereit, Kunst eine Simultaneität zuzuschreiben, die derjenigen, die er in der Sprache verortet, frappierend ähnlich ist. Er fährt fort:

Schon die Form eines einzelnen Bildes würde dieses Spiel der Streichungen beenden. Ein Bild wird bei Lapicque von Varianten begleitet, die keine *Studien* auf dem Weg zur Vollendung des Werkes ‚*non varietur*‘, sondern mit ihm gleichberechtigt sind.⁵⁷

Levinas erweist sich hier als ein weitaus scharfsinnigerer Kunstkritiker, als man nach der ersten Lektüre von *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* annehmen könnte. Außerdem widerspricht die Beschreibung, die er hier liefert, trotz seiner Vorbehalte dem dauerhaften Zustand der Vollendung, den er zuvor als die Wurzel der Idolatrie der Kunst identifiziert hatte. Von hier aus ist es kein weiter Sprung mehr, sich eine Kunst vorzustellen, die die Grenzen „der Zwischenzeit“ völlig sprengt, eine Transzendenz der Bilder sozusagen.

Auch wenn es noch einige Jahrzehnte dauern sollte, war Levinas in seinen letzten Lebensjahren – wenn auch zurückhaltend – bereit, einen solchen Sprung zu wagen. In einem Essay aus dem Jahr 1986 beschäftigte sich Levinas mit den Werken des verstorbenen Jean Atlan (1913–1960), eines in Algerien geborenen Malers, der als Autodidakt mit der mitteleuropäischen Avantgardegruppe COBRA verbunden war. Levinas mag durch biografische Ähnlichkeiten mit dem jüdischen Künstler angeregt worden sein, der wie er während des Zweiten Weltkriegs inhaftiert war und an der Sorbonne, wo Levinas später selbst lehrte, Philosophie studierte. In den schweren schwarzen Linien, die sich durch Atlans Abstraktionen winden, ortet Levinas „die Diachronie des Rhythmus oder den Takt der Zeitlichkeit [...]“.⁵⁸ Wo Levinas zuvor den Rhythmus mit einem Mangel an „Initiative oder Freiheit“ in Verbindung gebracht hatte,⁵⁹ entdeckt er hier eine echte Spannung zwischen Verzweiflung und Hoffnung, „so dramatisch ist wie die Enthüllung des Wahren und der fordernde Anspruch des Guten.“⁶⁰ Auch wenn Levinas Bedenken äußert, ob die Malerei in der Lage sei, einen „Zugang[...] zum Sein zu unterbreiten, der zu den Dingen selbst führt“,

56 Emmanuel Lévinas: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigen-namen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 87–88.

57 Ebd., S. 88 (Kursivierung übernommen).

58 Emmanuel Levinas: »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57.

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

60 Levinas: »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band, S. 57.

kommt er schließlich zu dem Schluss, dass Atlans Werk eine viel tiefere Rolle spielt, da es sich auf „die Innerlichkeit des Seins“ bezieht.⁶¹ Am wichtigsten für unsere Zwecke ist, dass Levinas am Ende die Wärme und das Einfühlungsvermögen in diesen Gemälden mit der Bibel vergleicht.⁶² Das ist nicht nur ein hohes Lob von einem Denker, der sich der Interpretation jüdischer Texte widmet, sondern ermutigt uns auch, Bilder als Quelle gemeinsamer, sogar spiritueller Werte zu betrachten.

Vier Jahre später entwickelte Levinas in einem Interview mit der Philosophin Françoise Armengaud über das Werk eines anderen jüdischen Künstlers, Sacha Sosno (1937–2013), diese ethischen Grundzüge noch weiter. Sosno, eine prominente Figur der *École de Nice*, ist vor allem für seine Fotografien und Skulpturen bekannt, in denen er einen Teil seines Motivs, in vielen Fällen die menschliche Figur, aufhebt oder unkenntlich macht. Für Levinas erhalten diese „Obliterationen“ – ein Bronzekopf, dessen Gesicht wie ein Fenster weggeschnitten ist, oder eine Büste, die halb unbehauen in einem Marmorblock belassen wurde – eine „ethische Dimension“.⁶³ Während der jüngere Levinas in solche Einschnitte und Verschleierungen die Unmenschlichkeit der Kunst oder des Künstlers hineingelesen haben dürfte, argumentiert er hier, dass diese Unvollkommenheiten in Wirklichkeit unsere eigenen sind. Indem sie „die Dinge ihrer falschen Menschlichkeit“ entledigen, machen Sosnos Aufhebungen die Täuschung unserer Vollkommenheit deutlich, sowohl moralisch als auch ästhetisch.⁶⁴ Paradoxerweise kann sogar der Akt der Obliteration als „voller Mitgefühl“ beurteilt werden.⁶⁵ Darüber hinaus spekuliert Levinas: „Die Obliteration unterbricht das Schweigen des Bildes. Ja, es gibt einen Appell des Wortes an die Sozialität, das Sein für den Anderen. In diesem Sinne führt die Obliteration selbstverständlich zum Anderen.“⁶⁶ Auch wenn sich Levinas' Bemerkungen auf Sosno beziehen, ist es sicherlich nicht beabsichtigt, diese ethischen Möglichkeiten für andere Kunstwerke mit anderen Techniken der Unterbrechung auszuschließen. Für einen Denker, der einst die Fähigkeit jeder bildenden Kunst, „einen Dialog zu eröffnen“, in Frage stellte,⁶⁷ ist dieses Eingeständnis erstaunlich. Wahrscheinlich ist es kein Zufall, dass diese Einsicht selbst aus dem Dialog hervorgeht, aus einem gemeinsamen Prozess der Auslegung und Diskussion. Armengauds Erwiderung auf Levinas ist treffend, und zwar nicht nur für Sosno: Die Kunst „führt [...] [nicht nur] zum Anderen“, wir könnten sagen, sie „verpflichtet uns sogar dazu.“⁶⁸

61 Ebd., in diesem Band, S. 58.

62 Ebd.

63 Emmanuel Levinas: *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019, S. 42.

64 Ebd., S. 42.

65 Ebd., S. 43.

66 Ebd., S. 45–46.

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

68 Levinas: *Die Obliteration*, a.a.O., S. 46.

IV. GASTFREUNDSCHAFT DARSTELLEN

Ich habe diesen Aufsatz mit einem Überblick über einige frühe, oft bissige Äußerungen von Levinas über Kunst begonnen. Die Betrachtung einiger Einwände von Levinas hat uns nicht davon abgehalten, das gegenwärtige Projekt weiter zu verfolgen, sondern sie hat es uns ermöglicht, einige der Herausforderungen, die ein interreligiöser Dialog, der sich in erheblichem Maße auf die Ressourcen der bildenden Kunst stützt, zu bewältigen hat, deutlicher herauszustellen. Ich schlug vor, dass wir uns Kunstwerken auf eine Weise nähern müssen, die ihre Verstrickung in die Welt ernst nimmt, die unsere eigenen „gesellschaftlichen oder materiellen Ursachen“⁶⁹ in sie einbringt und die sich weigert, Kunst auf den Bereich der *ars gratis artis* zu beschränken. Als Nächstes untersuchten wir die Auswirkungen von Levinas' Behauptung, dass „die Ethik eine Optik“ sei, indem wir ästhetische Dimensionen in kritischen Konzepten wie dem Gesicht und der Spur sowie im Stil von Levinas' Schreiben selbst aufzeigten. Diese Anerkennung der wechselseitigen Beziehungen zwischen Ethik und Ästhetik führte zu einer näheren Untersuchung von Levinas' sporadischer, aber erhellender Behandlung einzelner Künstler. Dabei entdeckten wir, dass Levinas tatsächlich bereit war, die Fähigkeit bestimmter Werke anzuerkennen und zu einem sinnvollen Dialog mit dem Anderen einzuladen. Über diese Kommentare hinaus hat Levinas jedoch bei mindestens zwei Gelegenheiten auch verführerische Hinweise hinterlassen, dass die bildenden Künste insbesondere im interreligiösen Dialog eine besondere Rolle spielen könnten. In einem Vortrag, den er 1957 in der Abtei von Tioumliline in Marokko hielt, versuchte Levinas zu erklären, wie der jüdische Partikularismus, der in der Einhaltung des Gesetzes verkörpert ist, ein universelles Anliegen erzeugen kann.⁷⁰ An den Anfang stellte er die Erinnerung an die Leiden der europäischen Juden während des Zweiten Weltkriegs und die Zuflucht und Unterstützung, die einige von ihnen in den Händen von Christen und Muslimen erfuhren. Von hier aus entwickelte er dann die Geschichte seiner Begegnung mit einem Gemälde. Er schreibt:

Ich entsinne mich eines Besuchs, den ich aus Anlaß einer religiösen Zeremonie zu Beginn des Krieges der Kirche St. Augustin in Paris abzustatten Gelegenheit hatte, die Ohren noch gleichsam zerschunden von der Phraseologie der ‚neuen Moral‘, die seit sechs Jahren über die Presse und die Bücher heraufzog. Dort, in einem kleinen Winkel der Kirche, kam ich neben ein Bild zu stehen, das Hanna darstellte, wie sie Samuel in den Tempel führt. Ich erinnere mich noch, daß ich den

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

70 Vgl. Emmanuel Levinas: »Eine Religion für Erwachsene«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017, S. 24.

Eindruck gewann, augenblicklich zum Menschlichen zurückzukehren, zur Möglichkeit zu sprechen und gehört zu werden.⁷¹

Die Sprache von Levinas ist hier bezeichnend. Angesichts der beißenden Rhetorik des Faschismus bewahrt Kunst – auch die *bildende* Kunst – eine unbehelligte Sprache, die in der Lage ist, Levinas „zum Menschlichem“ zurückzuführen. Umso wichtiger ist es, dass Levinas diese vorübergehende Zuflucht und Akzeptanz in einer katholischen Kirche findet. In einem historischen Moment, in dem seine religiöse Identität ausgegrenzt wurde und sie in den Augen der herrschenden Kultur als minderwertig ausweist, erfährt Levinas – durch Kunst – ein Gefühl der Aufnahme in den Mauern eines anderen Glaubens. Ein Bild, das für christliche Augen bestimmt ist, wendet sich an Levinas in einer Sprache, die in der Lage ist, zu ihm als Juden zu sprechen, und erinnert ihn an das Gebet, das Hanna vor dem Herrn in Silo gesprochen hat; eine Geschichte, die die „Möglichkeit, zu sprechen und gehört zu werden“ lehrt, selbst von stummen Lippen (1 Samuel 1, 10–16). Wenn er diese Kriegserinnerung Jahre später in einer marokkanischen Abtei erzählt, erfüllt sich die Hoffnung, die vor dem Bild in der Kirche Saint-Augustin geweckt wurde: dass er als Jude sprechen und gehört werden kann.

1987, dreißig Jahre nach diesem Vortrag in Marokko, wiederholte Levinas diese Geschichte bei einem anderen interreligiösen Treffen, dieses Mal im Dialog mit Bischof Klaus Hemmerle und Hans-Hermann Henrix. Levinas beginnt mit seiner Bewunderung für Elemente der Evangelien, die „in der ganzen Stärke ihrer spirituellen Bedeutung dem jüdischen Empfinden sehr nahe stehen.“⁷² Er stellt jedoch auch höflich, aber nachdrücklich fest, dass ihn bestimmte Elemente der christlichen Theologie immer noch stören. Mehr noch, er behauptet, „[d]ie Lektüre des Evangeliums war in meinen Augen – in unseren Augen – immer durch die Geschichte kompromittiert“, vor allem durch die Shoah.⁷³ Doch selbst inmitten des Krieges fügt Levinas hinzu, gab es „[w]o immer das schwarze Gewand zu sehen war, [...] Zuflucht. Dort war Diskurs noch möglich.“⁷⁴ Wie in seinem früheren Vortrag ist die erste Erfahrung, die ihm in den Sinn kommt, die Begegnung mit dem Gemälde von Hanna und Samuel. „[U]nsere alte Welt war schon überall in Gefahr“, schreibt er, aber „[m]eine Welt war noch da. Vor allem in Hanna [...]“.⁷⁵ Er fährt fort, die Geschichte von Hannas Gebet ausführlicher zu erzählen, als er es zuvor getan hatte, und schließt damit:

71 Ebd., S. 22.

72 Emmanuel Levinas: »Judaism and Christianity«, in: ders.: *In the Time of the Nations*, London 2007, S. 162 [Der Vortrag wurde nicht in den deutschen Sammelband übernommen. Vgl. Emmanuel Levinas: *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München 1994; hier und im Folgenden Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

73 Ebd. [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

74 Ebd. [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

75 Ebd., S. 147 [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

Diese Frau betete wirklich aus ihrem Herzen heraus: ein Ausgießen der Seele. Die authentische Beziehung, die Konkretheit der Seele, die eigentliche Personifizierung der Beziehung. Das ist es, was ich in der Kirche gesehen habe. Welche Verbundenheit! Diese Nähe ist in mir geblieben.⁷⁶

Nach der Beschreibung dieses Gemäldes, sowohl 1957 als auch 1987, ging Levinas auf persönliche Erfahrungen mit Muslimen und Christen ein. In der ersten Vorlesung erinnerte er sich an die Gefühle der Brüderlichkeit, die er mit Angehörigen anderer Religionen während seiner Gefangenschaft im Zweiten Weltkrieg entwickelte,⁷⁷ in der zweiten Rede sprach er ergreifend von der Güte der Nonnen, die seine Frau und seine Tochter während des Krieges sicher versteckten.⁷⁸ Levinas würde keineswegs behaupten – und ich auch nicht –, dass seine künstlerischen Begegnungen mit solchen Erfahrungen gleichzusetzen sind. Nichtsdestotrotz trägt Kunst dazu bei, sich solche tiefgreifenden Episoden auf bedeutende Weise auszumalen und zu umrahmen. Indem er sich diesem Gemälde öffnet, findet Levinas vor allem ein nachhaltiges Bild der „Nähe“ zu Gott. Doch was dieses Bild so unvergesslich macht, was es für fast fünfzig Jahre in seinem Gedächtnis einprägt, ist die Erkenntnis, dass er diese „Nähe“ mit Anhängern eines anderen Glaubens teilt. Auf diese Weise macht Kunst für ihn eine Verbindung mit dem Anderen greifbar, ja sogar *möglich*.

Ausgehend von solchen ersten Einsichten könnten wir beginnen, eine Vorstellung vom interreligiösen Dialog zu skizzieren, der – zumindest zum Teil – von der Gastfreundschaft der Bilder genährt wird. Wie wir gesehen haben, kann Levinas eine unerwartete Ressource für die Gestaltung dieser Vorstellung sein und dazu beitragen, unsere Aufmerksamkeit auf die ethischen Anforderungen zu lenken, die Bilder in einer solchen Praxis erfüllen müssen. Gleichzeitig könnte ein tieferes Verständnis und eine größere Wertschätzung unserer Verbundenheit mit Bildern vielleicht auch Levinas etwas zu sagen haben. Während er unsere Aufmerksamkeit produktiv auf das Gewicht der Verantwortung vor dem Anderen lenkt, läuft er aber auch Gefahr, die genuinen Merkmale der Freude und des Genießens, die aus dieser Begegnung hervorgehen können, zu verkennen oder zumindest zu marginalisieren. Wie Ford in seiner Meditation über Levinas fragt: „Warum sollte das Genießen in irgendeiner Form nicht zur Entwicklung von Verantwortung beitragen?“⁷⁹ Was mit der Wertschätzung von Schönheit beginnt, muss nicht in den von Levinas befürchteten Solipsismus abgleiten. Wie Rilke, der auf die sanften Konturen des „Archaischen Torsos des Apollo“ starrte, kann selbst unser hingerissenster Blick durch die Aufforderung

76 Ebd. [Engl. i.O., Anm. d. Ü.].

77 Levinas: »Eine Religion für Erwachsene«, a.a.O., S. 23.

78 Levinas: »Judaism and Christianity«, a.a.O., S. 163.

79 Ford: *Self and Salvation*, a.a.O., S. 42.

„Du musst dein Leben ändern“ in die Verantwortung versetzt werden.⁸⁰ Wenn überhaupt, könnte dieser Aufruf sogar noch stärker sein, wenn wir lernen, bildende Kunst in der Gegenwart des anderen zu betrachten. Anstatt sich mit der nüchternen Gewissheit gesenkten Blickes zu begnügen, erfordert der interreligiöse Dialog vor allem eine verkörperte Gastfreundschaft, die auf die Freuden abgestimmt ist, die uns miteinander verbinden. Wenn es unser Bestreben ist, tatsächlich den Anderen zu sehen, unsere Ethik in eine Optik zu verwandeln – wie Levinas es beschreiben würde –, könnten wir Schlimmeres tun, als zu lernen, in dieselbe Richtung zu schauen. In Richtung der einladenden Umarmung der Bilder.

Aus dem Englischen übersetzt von Johannes Bennke.

80 Rainer Maria Rilke: »Archaischer Torso Apollos«, in: ders.: *Sämtliche Werke. Erster Band*, Frankfurt a.M. 1955, S. 557.

QUELLENVERZEICHNIS

Bruns, Gerald L.: »The Concepts of Art and Poetry in Emmanuel Levinas's Writings«, in: Simon Critchley, Robert Bernasconi (Hg.): *The Cambridge Companion to Levinas*, Cambridge 2002, S. 206–233.

Cohen, Hermann: *Religion of Reason out of the Sources of Judaism*, Atlanta, Georgia 1995.

Crignon, Philippe: »Figuration: Emmanuel Levinas and the Image«, übers. v. N. Simek, Z. Zalloua, *Yale French Studies* 104, 2004, S. 100–125.

Davies, Paul: »The Face and the Caress: Levinas's Ethical Alterations of Sensibility«, in: David Michael Levin (Hg.): *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, California 1993, S. 252–272.

Derrida, Jacques: . *Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München 1999.

Ford, David F.: »An Interfaith Wisdom: Scriptural Reasoning between Jews, Christians and Muslims«, in: ders., C. C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*, Oxford 2006, S. 1–22.

Freedberg, David: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

Ford, Daniel: *Self and Salvation: Being Transformed*, Cambridge 1999.

Gadamer, Hans-Georg: »Kunst und Nachahmung«, in: ders.: *Gesammelte Werke Band 8: Ästhetik und Poetik I Kunst als Aussage*, Tübingen 1993, S. 25–36.

Gibbs, Robert: »Reading with Others: Levinas' Ethics and Scriptural Reasoning«, in: David F. Ford, C.C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*, Oxford 2006, S. 171–184.

Hand, Sean: »Shadowing Ethics: Levinas's View of Art and Aesthetics«, in: ders. (Hg.): *Facing the Other: The Ethics of Emmanuel Levinas*, Richmond, UK 1996, S. 63–90.

Hardy, Daniel W.: »The Promise of Scriptural Reasoning«, in: David F. Ford, C.C. Pecknold (Hg.): *The Promise of Scriptural Reasoning*, Oxford 2006, S. 185–208.

Jay, Martin: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley 1993.

The Journal of Scriptural Reasoning, <https://jsr.shanti.virginia.edu/> (letzter Zugriff 04.05.2022).

- Lévinas, Emmanuel: »Michel Leiris – Die Transzendenz der Wörter«, in: ders.: *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, hrsg. v. Felix Philipp Ingold, München 1988, S. 87–88.
- *Die Stunde der Nationen. Talmudlektüren*, München 1994.
 - »Bilderverbot und ‚Menschenrechte‘«, in: ders.: *Verletzlichkeit und Frieden. Schriften über die Politik und das Politische*, Berlin, Zürich 2007, S. 115–123.
 - »Judaism and Christianity«, in: ders.: *In the Time of the Nations*, London 2007, S. 161–166.
 - »Die Wirklichkeit und ihr Schatten«, in: Emmanuel Alloa (Hg.): *Bildtheorien aus Frankreich: Eine Anthologie*, München 2011, S. 65–86.
 - *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg, München 2011.
 - *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg, München 2014.
 - *Die Obliteration. Gespräch mit Françoise Armengaud über das Werk von Sacha Sosno*, übers. v. Johannes Bennke, Jonas Hock, Berlin, Zürich 2019.
 - »Eine Religion für Erwachsene«, in: ders.: *Schwierige Freiheit. Versuch über das Judentum*, Frankfurt a.M. 2017, S. 21–37.
 - »Jean Atlan und die Spannung der Kunst«, in diesem Band S. 57–58.

Merleau-Ponty, Maurice: »[Herausgebernotiz ohne Titel]«, in: *Les Temps Modernes* 38 (4), 1948, S. 769–770.

Ochs, Peter, Nancy Levene (Hg.): *Textual Reasonings: Jewish Philosophy and Text Study at the end of the Twentieth Century*, London 2002.

Raphael, Melissa: *Judaism and the Visual Image: A Jewish Theology of Art*. London 2009.

Rashkover, Randi: »Exegesis, Redemption, and the Maculate Torah«, in: Peter Ochs, Nancy Levene (Hg.): *Textual Reasonings: Jewish Philosophy and Text Study at the end of the Twentieth Century*, London 2002, S. 191–205.

Rilke, Rainer Maria: »Archaischer Torso Apollos«, in: ders.: *Sämtliche Werke. Erster Band*, Frankfurt a.M. 1955, S. 557.

Rosen, Aaron: *Imagining Jewish Art: Encounters with the Masters in Chagall, Guston, and Kitaj*, London 2009.

Wyschogrod, Edith: »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*, New York 1995, S. 137–150.