

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

2.2 Ikonisches Denken nach Levinas

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

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

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

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

wird, dann häufig im Kontext literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen⁷³ mit dem Fokus auf Poesie und Sprache oder aber als Beleg für Levinas' skeptische bis ablehnende Haltung gegenüber der Kunst.⁷⁴ Lediglich in seinem Spätwerk wird eine Affirmation zur Kunst ausgemacht.⁷⁵ Gerade in der deutschen Rezeption wurde diese Diskussion um Ethik und Ästhetik auf die Frage zugespitzt: „Können Kunstwerke ein Antlitz haben?“⁷⁶ Die Frage ist allerdings irreführend, da sie eine Anthropomorphisierung der Kunst nahelegt, eine Primordialität der Ethik voraussetzt und suggeriert, dass die Kunst von etwas Ungreifbarem Besitz ergreifen könne. Die Methodik bleibt hier unberührt.

Selbst Studien, die den Bildbegriff ins Zentrum stellen und der Kunst mit Levinas affirmativ die Möglichkeit einer ethischen Erfahrung zusprechen, denken Ästhetik von der Sprache und nicht vom Bild aus und lassen damit das zentrale methodische Problem unberücksichtigt, um das es auch Levinas in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* geht.⁷⁷ Selbst David Gritz, der diesem Artikel in seiner hellsichtigen *mémoire de maîtrise* ein eigenes Kapitel widmet, interessiert sich mehr für die philosophischen Genealogien einer Zurückweisung des Schönen, als für eine Logik des Bildes und das Problem der Methode.⁷⁸ Und auch wenn Nikolaus Krewani zurecht die Kunstskepsis bei Levinas

In Werken zu Theorien des Ästhetischen fehlt häufig der Hinweis auf den Text von Levinas. Vgl. Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam 82017; Georg Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart: Reclam 2018.

73 Jill Robbins, *Altered Reading: Levinas and Literature*, Chicago: University of Chicago Press, 1999; Bernhardt, „Die Jugendlichkeit des Werkes“, a.a.O.

74 Richard Kearney, „The Crisis of the Image: Levinas's Ethical Response“, in: Gary B. Madison, Marty Fairbairn (Hg.), *The Ethics of Postmodernity. Current Trends in Continental Thought*, Evanston, IL: Northwestern University Press 1999, S. 12-23.

75 Vgl. Reinhold Esterbauer, „Schattenspendende Moderne. Zu Levinas' Auffassung von Kunst“, in: Thomas Freyer, Richard Schenk (Hg.), *Emmanuel Lévinas – Fragen an die Moderne*, Wien: Passagen 1996, S. 25-49. Susanne Dungs, „Bildlichkeit bei Emmanuel Lévinas“, in: *τὰ κατ'οπτικὸν Magazin für Theologie und Ästhetik*, Nr. 25 (2003), online unter: <https://www.theomag.de/25/sd1.htm> [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

76 Katharina Bahlmann, *Können Kunstwerke ein Antlitz haben?*, Wien: Passagen 2008.

77 Vgl. Hagi Kenaan, *The Ethics of Visuality: Levinas and the Contemporary Gaze*, London u.a.: Tauris 2013; Hagi Kenaan, „Facing Images after Levinas“, in: *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities* 16, Nr. 1 (2011), S. 143-159.

78 David Gritz starb am 31. Juli 2002 bei einem Bombenattentat in der Cafeteria der Hebrew University of Jerusalem. Seine Magisterarbeit wurde von Catherine Chalier mit einem lesenswerten Vorwort herausgegeben. Chalier, „Préface. Breve estime du beau“, a.a.O., S. 9-46. Eine deutsche Übersetzung ist im Erscheinen Catherine Chalier, „Kurze Betrachtung des Schönen“, in: Johannes Bennke, Dieter Mersch (Hg.), *Levinas und die Künste*, Bielefeld: transcript 2024 [im Erscheinen]. Chalier betont die Bilderskepsis von

im Ästhetizismus ausmacht, dann bleibt dies aber zu schematisch, als dass dies für ein genuin ikonisches Denken hilfreich sein könnte. Und auch zu konstatieren, dass am Bild das Verhältnis von Ethik und Ästhetik ausgehandelt wird, bleibt zu allgemein.⁷⁹

All diesen Perspektiven gehen entweder von einer alteritären Ethik aus, legen den Fokus auf Schönheit, Wahrheit, Antlitz oder den Ästhetizismus, und stellen dabei im Grunde niemals das Leitmedium der Sprache in Frage.⁸⁰ Ich verstehe Levinas' Artikel als Reflexion auf die Problematik mit Sprache über Bilder zu sprechen. Ähnlich wie Hent de Vries betrachte ich diesen Text als eine systematische philosophische Untersuchung ästhetischer Grundbegriffe, die Levinas nirgends sonst wieder derart verdichtet versammelt.⁸¹ Ich möchte zeigen, dass sich hier ein genuin ikonisches Denken artikuliert, das eng verschaltet ist mit einem methodischen Problem der Phänomenologie. Dabei handelt es sich um einen Text, der nicht nur für das Werk von Levinas eine zentrale Bedeutung hat, sondern auch für die Kunstphilosophie des 20. Jahrhunderts. Jüngst hat Richard A. Cohen auf eine affirmative Lesart von Kunst bei Levinas aufmerksam gemacht und dessen Bildbegriff mit dem jüdischen Bilderverbot in Verbindung gebracht.⁸² Diesem Impuls folgend möchte ich Levinas' Bildbegriff analysieren, um auf diesem Umweg die Obliteration genauer zu bestimmen.

Levinas und arbeitet die Geltung des jüdischen Bilderverbots auch im Kontext digitaler Medien heraus. Vgl. Charlier, *L'appel des images*, a.a.O., S. 62.

79 Pascal Delhom, „Emmanuel Levinas“, in: Kathrin Busch, Iris Därmann (Hg.), *Bildtheorien aus Frankreich*, Ein Handbuch, München: Fink 2011, S. 205-216.

80 Die theoretische Diskussion wird zwar international geführt, ist aber vornehmlich eine Sache der westlichen Hemisphäre. Was dies für die Diskussion um die Obliteration, Ethik und Ästhetik bedeutet, wäre separat zu diskutieren.

81 Hent de Vries, „Levinas über Kunst und Wahrheit“, in: Matthias Fischer, Hans-Dieter Gondek, Burkhard Liebsch (Hg.), *Vernunft im Zeichen des Fremden. Zur Philosophie von Bernhard Waldenfels*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 99-129, hier insbes. S. 102.

82 Richard A. Cohen, „Levinas on Art and Aestheticism“, in: *Levinas Studies Vol. 11* (2016), S. 149-194.

2.2.1 Die Wirklichkeit und ihr Schatten

Wenn das Bild das Leitmedium der Obliteration ist, dann geht es um eine nähere Bestimmung jenes ontologischen Bereichs, den Merleau-Ponty im Vorwort zum Artikel als „vormenschlich“ bezeichnet.⁸³ Für Merleau-Ponty zeigt sich in der Perspektive von Levinas eine Position, in der das Ethos der Autorschaft entscheidend ist, die sich in der Einsamkeit des künstlerischen Schaffens der Welt nicht entziehen kann und sich in Frage gestellt sieht. In dieser Einsamkeit des vormenschlichen Bereichs des künstlerischen Schaffens, so Merleau-Ponty, entscheide sich erst das Menschliche.⁸⁴ Dabei betont Merleau-Ponty einerseits das noch offene Problem, den das Bild für die Phänomenologie darstellt, andererseits merkt er kritisch gegen Levinas an, dass viele Fragen Sartres ungelöst geblieben sind, und dass auch die Rolle der philosophischen Kunstkritik, die seiner Meinung nach Levinas an der Wahrheit orientiert, keineswegs mit geringeren Problemen konfrontiert ist, wie die Kunstwerke selbst.⁸⁵ Eine Phänomenologie des Bildes, seines vorontologischen Bereichs und eine philosophische Kunstkritik bilden demnach erste Koordinaten für eine neue Grundlegung der Obliteration.

a. Kritik des Ästhetizismus

Die Wirklichkeit und ihr Schatten ist wie ein Bildrahmen aufgebaut. Das erste und letzte Kapitel zur Kunstkritik rahmen das im Zentrum verhandelte methodische Problem einer Analyse des Bildes. Allerdings lese ich diese Rahmung nicht bildkritisch, in dem Sinne, dass „das Kunstwerk die sprachliche

83 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, „Herausgebernotiz“, in: *Les temps modernes* 38, Nr. 4 (1948), S. 769-770, hier S. 770. Online unter: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3546661> [zuletzt aufgerufen am 28.07.2023]. Die Herausgebernotiz ist wiederabgedruckt in Maurice Merleau-Ponty, *Parcours 1935–1951*, Lagrasse: Verdier 1997, S. 121-124. Vgl. de Vries, „Levinas über Kunst und Wahrheit“, a.a.O., S. 102.

84 Merleau-Ponty, „Herausgebernotiz“, a.a.O., S. 769.

85 Zum Verhältnis von Merleau-Ponty und Levinas vgl. Bernhard Waldenfels, *Idiome des Denkens: deutsch-französische Gedankengänge II*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 186-245.

Vermittlung [benötigt]“,⁸⁶ wie Uwe Bernhardt es auslegt. Vielmehr zeigt die textstrukturelle Rahmung an, dass es die phänomenologische Methode beim Bild mit einem prekären Gegenstand zu tun hat, der sich am Saum des Sagbaren befindet.

Eines der grundlegenden Missverständnisse in der Rezeption dieses Textes besteht darin, die Polemik von Levinas gegen das Bild als Beweis für dessen skeptische Ablehnung der Kunst zu nehmen. Tatsächlich lassen sich auch zahlreiche Stellen ausmachen, in denen Levinas das Bild abschätzig wegwischt. Der Satz, der im vierten Kapitel (*Die Zwischenzeit*) wohl am häufigsten zitiert wird, steht emblematisch für Levinas' vermeintliche Bilderskepsis: „Das Bild als Götzenbild führt uns zur ontologischen Bedeutung seiner Unwirklichkeit.“⁸⁷ Levinas schreibt des Weiteren von der „Dunkelheit des Fatums“, den die Kunst in die Welt bringt oder von „Unverantwortlichkeit, die einen umschmeichelt wie die Anmut und die Leichtigkeit.“⁸⁸ Darin liegt etwas, „das schäbig, egoistisch und auch feige ist. Es gibt Zeiten, in denen man sich dafür schämen kann, gleich als würde man inmitten der grassierenden Pest ein großes Gelage veranstalten.“⁸⁹ Levinas lehnt jene Kunst ab, die sich im ästhetischen Genuss einer Verantwortungslosigkeit gegenüber der Welt hingibt. Für ihn stellt sie „nicht den höchsten Wert einer Zivilisation dar[...]“, sondern sieht in ihr vielmehr eine „Quelle der Freude [...], die ihren Platz – aber eben nur einen unter anderen – innerhalb des menschlichen Strebens nach Glück hat.“⁹⁰ Der skeptische Einwand von Levinas gegen die Kunst betrifft daher einen Ästhetizismus, der sich für ihn durch ein Desinteresse an Verantwortung auszeichnet. Auf der anderen Seite affirmiert er die Kunst und formuliert dies thesenhaft in einer Frageserie:

86 Bernhardt, „Die Jugendlichkeit des Werkes. Zum Status der Kunst bei Levinas“, a.a.O., S. 225-244.

87 Zitiert nach de Vries, „Levinas über Kunst und Wahrheit“, a.a.O., S. 114. Die Übersetzung von Alwin Letzkus ist an einigen Stellen etwas tendenziös an Heidegger orientiert. Ich biete an diesen Stellen eine eigene Übersetzung an. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, in: a.a.O., S. 116.

88 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 122.

89 Ebd., S. 122. Levinas bezieht sich hier auf Alexander Puschkins, „Das Gelage während der Pest“, das der russische Autor in einer dreimonatigen Quarantäne während der Cholera-Epidemie von 1830 geschrieben hat. Vgl. Alexander Sergejewitsch Puschkin, „Das Gelage während der Pest“, in: *Gesammelte Werke in sechs Bänden, Band 3*, hrsg. von Harald Raab, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1971, S. 337-346.

90 Ebd., S. 122f.

Besteht die Funktion der Kunst aber nicht gerade darin, nicht zu verstehen? Liegt nicht gerade in der Dunkelheit ihr eigentliches Element, ihre Vollendung *sui generis*, die der Dialektik und dem Leben der Ideen gegenüber fremd ist? [...] 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?⁹¹

Wenn Levinas hier die Kunst in einer negativen Sprache affirmiert (Nicht-Verstehen, Dunkelheit, Nicht-Wahrheit, außerhalb der Erkenntnis)⁹², dann geht es ihm hier um eine Kritik an der engagierten Literatur Sartres, die sich an Erkenntnis orientiert, und an der Ontologie Heideggers, die einem ‚In-der-Welt-sein‘ verhaftet bleibt. Wir haben es also mit einer Polemik zu tun, die ein polarisierendes Bild von Kunst zeichnet. Auf der einen Seite nähren Ästhetizismus und ein verantwortungsloser Genuss Levinas’ Skepsis und auf der anderen Seite fragt er danach, wie Kunst Zeugnis ablegen kann von einem „jenseits der Welt“⁹³, das nicht religiös zu verstehen ist.⁹⁴ Es geht Levinas also darum, diese innere Ambivalenz nicht zu tilgen, sondern zu artikulieren.

91 Ebd., S. 107f [Hervorhebungen i.O.].

92 Damit tritt er in Resonanz mit Maurice Blanchots frühem Romanwerk, wie Levinas in einem Brief an Blanchot selbst erfreut feststellt. Vgl. de Vries, „Levinas über Kunst und Wahrheit“, a.a.O., S. 107. Ders., „Lapsus absolu: Dichtung und Wahrheit in Maurice Blanchot’s Der Augenblick meines Todes“, in: Andrea Kern, Ruth Sonderenger (Hg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 176-208. Blanchot arbeitete ab Anfang der 1930er Jahre fast eine Dekade an seinem ersten Roman *Thomas der Dunkle* und widmete seinen zweiten Roman *Aminadab* dem im Zuge der ethnischen Säuberungen während der Shoah ermordeten Bruder von Levinas, der namensgebend für den Roman selbst wurde. Emmanuel Levinas, „Lettre à Maurice Blanchot, 26. octobre 1941 sur Thomas l’Obscur“, in: Éric Hoppenot, Dominique Rabaté (Hg.), *Maurice Blanchot*, Paris: L’Herne 2014, S. 307.

93 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 107.

94 Der Text ist gespickt mit nicht explizit genannten philosophischen Hinweisen. So auch hier der Hinweis auf Rosenzweigs *Der Stern der Erlösung*. „Die Kunst gehört nicht in die Ordnung der Offenbarung [...]“ Vgl. Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 108.

b. Aisthesis und Ähnlichkeit

142

Zunächst grenzt Levinas das Bild vom Begriff ab und bezeichnet die Empfindung als das „Grundelement der Ästhetik“.⁹⁵ Für Levinas verweist das Bild nicht auf einen Gegenstand, „sondern vielmehr auf etwas, das uns beherrscht: eine tiefe Passivität.“⁹⁶ Er beschreibt dies – wie auch in dem ein Jahr zuvor erschienenen *Vom Sein zum Seienden* – mit einem Vokabular aus der Musik. „Das Bild ist musikalisch“ und die „Idee des Rhythmus“ gibt einen Hinweis darauf, „wie uns die Ordnung des Poetischen selbst [...] affiziert.“ Den Rhythmus hebt Levinas dabei als allgemeine ästhetische Kategorie hervor. „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.“ Der Rhythmus bezeichnet die affizierende Wirkung des Bildes, die das Subjekt in Frage stellt und mitreißt.

In *Von Sein zum Seienden* hatte Levinas betont, dass für ihn die *Aisthesis* das zentrale ästhetische Element ist.⁹⁷ Die alt-griechische *Aisthesis* (αἴσθησις) bezeichnet ein Wahrnehmungsgeschehen das Aristoteles als ein „Erleiden“ und „Verändertwerden“⁹⁸ beschreibt. Was Levinas hier an der *Aisthesis* interessiert, ist die Passivität in der Wahrnehmung, berührt zu werden. Das Bild hat aufgrund dieser Affizierung eine „mitreißende“⁹⁹ Wirkung. Levinas versteht die *Aisthesis* nicht bloß als Empfindsamkeit, sondern sieht in ihr eine „Umkehrung des Könnens in Partizipation [...]“.¹⁰⁰ Wenn Levinas hier also den Rhythmus und die Partizipation bemüht, um die affizierende Wirkung des Bildes zu beschreiben, so sucht er außerhalb der streng phänomenologischen Analyse, wie sie etwa Eugen Fink zum Bild angestellt hat,¹⁰¹ nach einer Sprache für „ein Außen des Innersten.“¹⁰² Denn genau dort handelt es sich um einen

95 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 111.

96 Alle Folgezitate in diesem Absatz ebd., S. 109.

97 Emmanuel Levinas, *Vom Sein zum Seienden*, München. Freiburg i.B.: Alber 1997, S. 63f [Hervorhebung i.O.].

98 Aristoteles, *Über die Seele*, Stuttgart: Reclam 2011, S. 89 [II, 5, 415].

99 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 110.

100 Ebd.

101 Eugen Fink, *Vergegenwärtigung und Bild: Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. 11, Halle: Niemeyer, 1930, S. 239-309. Levinas verweist auf diesen Text in *Von Sein zum Seienden*, a.a.O., S. 65. Levinas lernte Eugen Fink 1929 in Davos kennen. Vgl. Michael Friedman, *Carnap, Heidegger, Cassirer. Geteilte Wege*, Frankfurt a.M.: Fischer 2004.

102 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 110.

„ontologischen Bereich, der sich nicht zwischen uns und einer Wirklichkeit, die es zu erfassen gilt, erstreckt, sondern [...], wo der Umgang mit der Wirklichkeit ein Rhythmus ist.“¹⁰³ Mit seiner Analyse der Kunst und insbesondere des Bildes verfolgt Levinas also eine neue Art, Phänomenologie zu betreiben.

In der wohl dichtesten Passage in *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* analysiert Levinas daraufhin die ontologische Struktur des Bildes. Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass Levinas das Bild als Karikatur, Parodie und Allegorie bezeichnet und schließlich auch mit dem Schatten in Verbindung bringt.¹⁰⁴ Das entscheidende strukturelle Element aber ist für ihn die Ähnlichkeit.

[...] Ähnlichkeit [ist nicht zu verstehen] als das Resultat eines Vergleichs zwischen dem Bild und dem Original, sondern als *die Bewegung selbst, die das Bild hervorbringt*. Die Wirklichkeit wäre also nicht nur das, was sie ist, oder das, was sich in der Wahrheit manifestiert, sondern immer auch ihr Doppel, ihr Schatten, ihr Bild. Das Sein ist nicht nur es selbst, es ist immer auch dabei, sich selbst zu entweichen.¹⁰⁵

Ähnlichkeit fasst Levinas als eine Bewegung, die das Bild hervorbringt. Die Analyse des Bildes führt hier zu dessen Ungreifbarkeit, die einem Entzug gleichkommt. „Das Original gibt sich in ihm [dem Bild], als ob es in einer *Distanz zu sich selbst* wäre, als ob es *sich zurückziehen* würde, als ob etwas *im Sein im Verzug zum Sein* wäre.“¹⁰⁶ Und es ist eben dieser Verzug als fundamentale Bewegung, die das Bild anzeigt – unabhängig von dem, was es sichtbar macht. Jedes Bild verkörpert damit ein Bewegungsbild.¹⁰⁷ Meine These ist, dass das Bild nicht irgendein beliebiges analytisches Objekt für Levinas ist, sondern dass dieser Entzug als Bewegungsdenken ein Keim ist, das der levinasschen Ethik Aufwind gibt. Ich schlage daher vor, das Bewegungsdenken im Bild als Paradigma für die Ethik bei Levinas zu lesen. Diese These wird unterstützt durch den letzten Satz des Artikels, indem Levinas unmissverständlich deutlich macht, dass es ihm darum geht, „die Perspektive *der Beziehung zum An-*

103 Ebd.

104 Ebd., insbes. S. 112–121.

105 Ebd., S. 112 [Hervorhebung v.V.].

106 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 113f [Hervorhebung v.V.].

107 David Rodowick merkt in einem skizzenhaften Vergleich zwischen Deleuze und Levinas an, dass das nicht-räumliche deleuzianische Zeit-Bild der levinasschen Auffassung sehr nahe steht. Vgl. hierzu David Rodowick, „Ethics in film-philosophy (Cavell, Deleuze, Levinas)“, online unter: https://www.academia.edu/36412056/Ethics_in_film_philosophy_Cavell_Deleuze_Levinas_ [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

deren ins Spiel zu bringen [...].“¹⁰⁸ Dadurch dass Levinas die Beziehung zum Anderen durch das Bild denkt, bleibt das Denken der Ethik nicht unberührt.

Levinas Lesart der Ähnlichkeit lässt sich auch als gegen Platon gerichtete Mimesiskritik verstehen.¹⁰⁹ Platon hatte das Bild in seiner Ideenlehre als Eikon (εἰκών) bezeichnet, dessen etymologische Bedeutung auf ‚eiko‘ zurückgeht, was „ähnlich“¹¹⁰ bedeutet. In Abgrenzung aber zur mimetischen Dimension des Bildes zwischen Urbild und Abbild zielt Levinas auf ein genuin ikonisches Denken, das nicht objektiviert und repräsentiert, sondern involvierend verfährt, und sich dem Paradox bewusst ist, dass die Analyse „einen Stillstand des Gedankens über dem Bild selbst [voraussetzt] und folglich eine gewisse Eintrübung des Bildes“¹¹¹ mit sich bringt und folglich eine Reflexion der Methode voraussetzt. Wenn Levinas also in *Totalität und Unendlichkeit* davon schreibt, die „Ethik ist eine Optik“¹¹², dann geht es nicht um einen objektivierenden Blick, sondern um ein „ein bildloses ‚Sehen‘“¹¹³ und um „eine Beziehung mit einem absolut Anderen [...]“.¹¹⁴

c. Der Schatten

Ausgehend von der Feststellung, dass das Bild seine innere Dynamik verdeckt, führt Levinas den Begriff des Schattens ein. Er markiert ein ontologisches Geschehen, das sich über das Bild hinaus erstreckt „bis auf das Licht selbst, bis auf das Denken, bis auf das innere Leben.“¹¹⁵ Mit dieser Selbstverschattung

108 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 124 [Hervorhebung v.V.].

109 Vgl. zur Mimesiskritik von Levinas an Platon, Josef Wohlmuth, „Bild- und Kunstkritik bei Emmanuel Levinas und die theologische Bilderfrage“, in: W. Lesch (Hg.), *Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst*, Darmstadt 1994, S. 25-47.

110 Vgl. Wilhelm Pape, Maximilian Sengebusch, Gustav Eduard Benseler (Hg.), *Wilhelm Pape's Handwörterbuch der griechischen Sprache in vier Bänden*, Band 1, Braunschweig [u.a.]: Vieweg 1842, S. 579. Vgl. auch die etymologische Unterscheidung zwischen Eikon und Eidolos bei Jean-Pierre Vernant, „Figuration et image“, in: *Metis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 5, Nr. 1-2, 1990, S. 225-238.

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

112 Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 23.

113 Ebd.

114 Ebd., S. 32.

115 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 114.

markiert Levinas den problematischen Anteil einer Ähnlichkeit, die im Verzug zu sich selbst ist. Das Sein ist nicht nur eine ursprüngliche Differenz, sondern verdeckt sie auch noch. Die Differenz verschattet sich selbst. Der Schatten, „dieses dunkle, nicht greifbare Wesen“,¹¹⁶ ist der Wahrnehmbarkeit im Außen mitgänglich. Der Schatten wird also an einer Stelle eingeführt, wo die innere Dynamik des Seins ein Problem aufwirft: Wie zeigt sich diese innere Differenz, wenn sie sogleich wieder verdeckt wird?

In der platonischen Theorie der *Eidola* (εἰδωλα) spielen Schatten eine zentrale Rolle. Im Höhlengleichnis platzierte Platon die Schatten an die unterste Stufe des Erkenntnisaufstiegs: Am Fuße einer Höhle sehen gefesselte Menschen nur Schatten von Abbildern von Ideen.¹¹⁷ In der Lesart von Heidegger initiiert der Aufstieg des Philosophen aus der Höhle die Entbergung der Wahrheit.¹¹⁸ Heidegger orientierte sich in seinem Platonkommentar an der griechischen Etymologie des Wortes *Aletheia* (ἀλήθεια), das Unverborgenheit bedeutet. Levinas geht es aber nicht um die Erhellung eines inneren Verborgenen. Levinas versteht das Dunkle nicht als etwas, das es zu vermeiden gilt oder von dem man sich zu befreien hätte, sondern als strukturelles Element des Seins selbst. Für Levinas ist das Sein zerrissen, in sich verdoppelt und verschattet. Die ursprüngliche Differenz ist nicht direkt nachweisbar, sondern zeigt sich nur über Umwege. Das Sein ist eine verdeckte Differenz. Und für Levinas ist das Bild die Möglichkeit, diese Differenz einer „Distanz zu sich selbst“¹¹⁹, die sich selbst verdeckt, zu denken.

Erkenntnistheoretisch wirft diese verdeckte Differenz ein methodisches Problem auf. Denn wie lässt sich erkennen, was dunkel und verschattet bleibt? Wenn das Sinnliche, zu dem auch das Bild gehört, zum Wirklichen eine Beziehung anderer Ordnung herstellt,¹²⁰ wie Levinas in einem seiner letzten Texte anmerkt, dann nimmt er dies als Notwendigkeit für eine andere Art des Wissens. Den Anderen ins Spiel zu bringen bedeutet also, Konsequenzen für das Denken zu ziehen. Der Schatten hat demnach eine epistemische Funktion.

116 Ebd., S. 115.

117 Platon, *Der Staat*, Stuttgart: Alfred Kröner 1973, VII, 514-517, S. 226-229.

118 Vgl. Martin Heidegger, „Platons Lehre von der Wahrheit (1931/32, 1940)“, in: ders., *Wegmarken*, Frankfurt a.M.: Klostermann 1996, S. 203-238.

119 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 113f.

120 Levinas, „Sprache und Nähe“, a.a.O., S. 276.

d. Die Zeit

146

Der entscheidende Einsatz von Levinas zur Differenz und ihrer Verschattung liegt darin, sie zeitlich zu beschreiben. Der Verzug des Seins zu sich selbst wird präzisiert zum „Verzug der Zeit auf sich selbst.“¹²¹ Für Levinas besteht nämlich das zentrale Problem des Bildes und damit in der Kunst in der Erstarrung des Augenblicks. „Ewig verharret Laokoon im Würgegriff der Schlangen, ewig lächelt die Mona Lisa.“¹²² Damit besteht die Idolhaftigkeit des Bildes im Götzendienst am Augenblick, ihn für die Ewigkeit zu fixieren und wie Niobe in einer versteinerten Gegenwart ohne Zukunft zu erstarren. Damit schließt sich Levinas der Position von Schelling an, der ebenfalls vom Bild als einer Niobe der Kunst sprach und die Stillstellung der Zeit problematisierte.¹²³ Für Levinas steht die klassische Kunst vor einem Widerspruch. Sie ist charakterisiert durch diese Petrifizierung des Augenblicks, während die Gegenwart sich wesentlich durch „Flüchtigkeit“¹²⁴ auszeichnet. In diesem Sinne geht die Statue als festgestelltes Bild in einen Zwischenraum (intervalle) über und verharret in einer Zwischenzeit (entretemps). So wie das Sein sich selbst verschattet, so wird die Zeit durch eine Plastizität erstarrt.¹²⁵

Dieser dunkle Bereich ist für Levinas also wesentlich zeitlich charakterisiert. Im Herzen der Analyse des Bildes artikuliert Levinas demnach eine Zeitphilosophie. Das Sein, das bisher beschrieben wurde als ein Sein, das im Verzug zu sich selbst steht und verschattet ist, wendet Levinas hier also ins Zeitliche und beschreibt es auch als Augenblick der Gegenwart, die gegen sich selbst verspätet ist.¹²⁶ Während die ursprüngliche Differenz mit der Flüchtigkeit der Gegenwart in Verbindung steht, so steht der Schatten für die Stillstellung dieser Differenz zu einer verdeckenden Identität. Für Levinas zeigt die Plastizität der Skulptur damit den stillgestellten Moment

121 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 116.

122 Ebd., S. 117.

123 Friedrich Wilhelm Josef Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974, S. 161f.

124 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 117.

125 In *Totalität und Unendlichkeit* heißt es: „[...] diese [bewegungslosen Götter in der Zwischen-Zeit der Kunst] sind auf ewig am Rande des Intervalls gelassen, an der Schwelle einer Zukunft, die nie eintritt, Statuen, die sich mit leeren Augen anblicken, Idole, die, anders als Gyges, sich darstellen und nicht sehen.“ Levinas, *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 321.

126 Levinas, *Vom Sein zum Seienden*, a.a.O., S. 41.

im ikonischen Denken an. Etwa zeitgleich veröffentlichte Levinas den Essay *Die Zeit und der Andere*,¹²⁷ worin er eine Zeitphilosophie ausarbeitet, die den Anderen, den er hier in der Kunst ins Spiel bringen möchte zeitlich denkt.¹²⁸

Erkenntnistheoretisch bedeutet dies für die philosophische Kunstkritik eine unendliche Exegese, die von „einer Mehrdeutigkeit“¹²⁹ des Bildes auszugehen hat. Wenn also „das Kunstwerk wie ein Mythos behandelt werden kann und muss“,¹³⁰ dann bedeutet dies, hierfür eine Sprache zu finden. In diesem Sinne gehört die philosophische Kunstkritik zum ikonischen Denken bei Levinas dazu.

2.2.2 Zur Ikonizität der Obliteration

Der Bildbegriff präzisiert die Obliteration gleich auf mehreren Ebenen: Neben der affizierenden Kraft, einer verschatteten Differenz und ihrer zeitlichen Stillstellung, macht die unendliche Exegese das vierte Element des ikonischen Denkens aus. Umgekehrt hat das Bild aber auch obliterte Elemente. Bild und Obliteration stehen in einem Chiasmus zueinander: Die ikonische Obliteration ist gekennzeichnet durch eine obliterte Ikonik. Es gibt eine Strukturähnlichkeit zwischen der Aisthesis des Bildes und der Verstrickung der Obliteration. Beide sind involvierend, affizierend und nicht intentional.

Die obliterten Elemente des Bildes aufzuweisen, erlaubt es auch, zwei gegenläufige Tendenzen des Bildes zu präzisieren. Levinas bezeichnet diese mit Jean Wahl als *Transdeszendenz* und *Transaszendenz*.¹³¹ Die Transdeszendenz bezeichnet die „Erosion des Absoluten“¹³², und in diesem Sinne eine Art Abstieg und Entfernung vom Heiligen, eine Art „Desinkarnation der Wirklich-

127 Emmanuel Levinas, *Die Zeit und der Andere*, Hamburg: Meiner 2003.

128 Auch 30 Jahre später äußert sich Levinas in ähnlicher Weise über das Verhältnis von Kunst und dem Anderen. Emmanuel Levinas, „Bemerkungen über den Sinn“, in: ders., *Wenn Gott ins Denken einfällt*, Freiburg, München: Karl Alber, 42004, S. 211.

129 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 123.

130 Ebd.

131 Levinas verweist auf S. 39 in *Totalität und Unendlichkeit* explizit auf Jean Wahl und schreibt dazu in der Fußnote: „Die in dieser Studie behandelten Themen haben einen großen Einfluß auf uns gehabt.“ Jean Wahl, „Sur l’Idée de transcendance“, in: ders., *Existence humaine et transcendance*, Neuchâtel: éd. de la Bâconnière 1944, S. 34-38.

132 Levinas, „Die Wirklichkeit und ihr Schatten“, a.a.O., S. 123.

keit“¹³³. Mit Transaszendenz ist die genau entgegengesetzte Richtung gemeint, eine Hinwendung und Orientierung hinauf zum Göttlichen. Das Begriffspaar bezeichnet also eine Vertikalität, die Levinas mit der Erosion in eine geologische Metapher für einen materiellen und zeitlichen Vorgang überführt. Diese Kontraktionsbewegung lässt sich nur erfassen, wenn man Materialität und Zeit nicht als separate, sondern gekoppelte Elemente begreift. Die Obliteration beschreibt also zwei Richtungen der Bildes: Einerseits droht das Bild im Ästhetizismus, einer Stillstellung des Augenblicks, das Absolute zu tilgen, und damit die Alterität in Identität zu überführen. Die Gefahr besteht hier also in einer Erosion der Flüchtigkeit in die Stillstellung. Diese Erosion, dieser Abstieg ins dunkle Tal des Seins führt zu einem Identitätsdenken, das das Sein in seiner Differenz verkennt. Dies ist die negative Bedeutung der Obliteration.

Andererseits kann das Bild dieser Erosion entgegenwirken, mit der Fixierung des Augenblicks brechen und das Sein in seiner Differenz und Verschattung zeigen. Ein Bild also, das eine Bewegung einführt, die dem Augenblick selbst äußerlich ist und etwas anderes einsetzt, führt zur positiven Bedeutung der Obliteration. Die Obliteration ist in diesem Sinne eine Art Sisypusarbeit, die der Erosion des Absoluten entgegenwirkt.¹³⁴ Wenn hier die Obliteration erneut als ambivalenter Prozess in den Blick kommt, dann hat dies mit der Zeitlichkeit des Bildes zu tun hat: Stillstellung oder Unterbrechung, Ästhetizismus oder Widerstand. In positiv-affirmativen Sinne folgt die Obliteration also einem Bewegungsdenken. Es setzt nicht nur in Bewegung, es wirkt *entsetzend*, schockiert und stellt Gewissheiten in Frage. Levinas fasst dieses Auf- und-Ab, das Erodieren und Widerstehen als Müdigkeit und Anstrengung oder Schlaflosigkeit, von der Levinas ein Jahr zuvor in *Vom Sein zum Seienden*¹³⁵ schreibt, sowie als Kontraktion von Ein- und Ausatmen am Ende von *Jenseits*

133 Ebd. S. 111. Alwin Letzkus hat Desinkarnation mit ‚Entleiblichung‘ übersetzt, was das Problem, den Anderen zu denken, von der Theologie in die Phänomenologie verschiebt. Vgl. hierzu: Thomas Bedorf, „Emmanuel Levinas – Der Leib des Anderen“, in: Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny, Nikolaus Klass (Hg.), *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen: Mohr Siebeck 2012, S. 68–80.

134 Diesen kräftezehrenden Aufstieg hat Hent de Vries mit der *via eminentiae* in Verbindung gebracht, der neben der Affirmation und Negation einen dritten Weg zu Gott bezeichnet und sich durch hyperbolische Formulierungen auszeichnet. Vgl. Hent de Vries, *Minimal Theologies: Critiques of Secular Reason in Adorno and Levinas*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019, S. 375ff. Vgl. Fran O'Rourke, „Via causalitatis; via negationis; via eminentiae“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*, Basel: Schwabe Verlag, 2017 [zuletzt aufgerufen am 27.07.2023].

135 Levinas, *Vom Sein zum Seienden*, a.a.O.

des Seins.¹³⁶ Wenn Levinas die Schlaflosigkeit und Atmung betont, dann liegt für ihn darin eine epistemische Bedeutung für das Bild, die Konsequenzen für die Obliteration hat. Levinas macht sich hier den doppelten Sinn des französischen Begriffs „sens“ zu eigen, das sowohl Richtung als auch Bedeutung meint. Die Obliteration umfasst beide gegenläufigen Prozesse von Transdeszendenz und Transaszendenz. Die Ikonizität der Obliteration besteht jedoch nicht nur in dieser Kontraktion, sondern ihr Sinn liegt im Widerstand gegen Müdigkeit und Stillstellung – und damit im vertikalen Aufstieg.

Das ikonische Denken bei Levinas bleibt zwar ein ambivalentes Bewegungskdenken, hat aber eine ethisch Orientierung. Diese innere Spannung an konkreten Praktiken aufzuweisen, ist Sache der philosophischen Kunstkritik. Sie muss im Geiste jener Ambivalenz verfasst sein, die sich als eigene Episteme versteht, in der die Unterscheidung von Theorie und Praxis nicht mehr gültig ist. Eine daraus resultierende Niederschrift begreift ihre Manifestation nicht als letztes Wort und setzt sich auch nicht als Instrument anderer Interessen ein. Bemerkenswert an der Analyse sowohl des Bildes wie der Obliteration ist vor allem, dass insbesondere die negative Bedeutung immer wieder herausgehoben wird, während der kreative und genuin ästhetische Aspekt der Obliteration meist unerwähnt bleibt. Wie also lässt sich die affirmativ-kreative Seite des Bildes besser verstehen und was bedeutet dies für die Obliteration? Im Folgenden möchte ich dies mit dem Bilderverbot genauer herausarbeiten.

2.3 Vom Bilderverbot zum Gebot der Bilder

Dass Levinas unter den Eindrücken der Shoah unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg einen kunst- und bildskeptischen Artikel verfasst, ist mehr als eine historische Koinzidenz. In den einleitenden Zeilen einer Anthologie, die dem Verhältnis von Levinas zu den Künsten gewidmet ist, schreibt Danielle Cohen-Levinas über *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*:

[Es handelt sich um] einen Text, der bis heute gegenüber der Erfahrung der Katastrophe und der Bedeutung, die der Kunst vor den Mächten des Übels beigemessen wird, unnachgiebig geblieben ist. So wird das Kunstwerk zunächst als ein Alptraum errichtet, worin es dem Zerbrechen der

136 Levinas, *Jenseits des Seins*, a.a.O.