

Postmoderne

Die Ethik vor der Ästhetik vor der Ethik

Johannes Bennke und Dieter Mersch (Hg.)
Levinas und die Künste. Bielefeld, transcript Verlag 2024.
389 S., 9 s/w-Abb. ISBN 978-3-8376-5766-1. € 52,00. DOI: [10.11588/kc.2026.2.114894](https://doi.org/10.11588/kc.2026.2.114894)

Martha Baer, M.A.
Ludwig-Maximilians-Universität München
Martha.Baer@campus.lmu.de

Die Ethik vor der Ästhetik vor der Ethik

Martha Baer



Ausgangspunkt

Emmanuel Levinas steht innerhalb der Philosophiegeschichte für die Entwicklung einer Ethik der Alterität und damit für ein sozialphilosophisches Fundament, auf das jegliche philosophische Kategorien und Fragestellungen rückbezogen werden können und müssen. Durch dieses Primat der Ethik vor der Ontologie erschütterte Levinas die westliche Philosophie (vgl. 275). Im Antlitz des Anderen begegnet uns eine unendliche Verantwortung, werden wir uns des an uns gerichteten moralischen Appells bewusst, der den Vorrang des Anderen vor uns selbst manifestiert. Wahrheit ist nicht in einer *adaequatio intellectus et rei* zu finden, sondern speist sich aus der Bezeugung der schon bestehenden Welt in sozialen Bindungen. Der von Johannes Bennke und Dieter Mersch heraus-

gegebene Sammelband unternimmt den Versuch, Levinas' Werken über ihre sozialphilosophischen Implikationen hinaus Hinweise auf eine philosophische Ästhetik zu entnehmen – wohlwissend, dass es eine solche in systematischer Form bei Levinas nicht gibt. Dieses Unterfangen hat Neuheitscharakter: Wenn überhaupt eine Auseinandersetzung mit Levinas' Gedanken zur Kunst stattfand, beschränkte diese sich meistens auf dessen Ausführungen zur Dichtung. Dies mag unter anderem daran liegen, dass sich im Gesamtwerk kaum direkte Besprechungen von Werken der bildenden Kunst finden. Kürzere Texte zur Kunst, von denen *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* (publiziert 1948) der bekannteste ist, nehmen neben den wiederkehrenden Untersuchungen von Literatur und Dichtung eine marginale Position ein. Als Denker der Ästhetik muss Levinas also erst noch entdeckt werden. Im Vorwort reflektieren Bennke und Mersch ihre Stellung in der Levinas-Rezeption. Deren erste Welle war durch den in den 1970er und 80er Jahren vorherrschenden Fokus auf die Sozialethik geprägt. Hierauf folgte eine Verortung der Levinas'schen Ethik innerhalb poststrukturalistischer und sprachphilosophischer Ansätze. Der Sammelband leitet jetzt die dritte Rezeptionswelle ein, die in ihrem Ziel, Levinas als Denker der Ästhetik sowie als Medientheoretiker fruchtbar zu machen, feministische, postkoloniale und umweltethische Dimensionen berücksichtigt und somit einem interdisziplinären Ansatz nachgeht, der Folgen insbesondere für die Kunsttheorie zeitigen könne. Die Schwierigkeit, die sich für den Sammelband ergibt, besteht darin, dass Levinas, wenn er sich denn zur Kunst äußert, nicht selten Kritik an ihr übt. So scheint er sie als moralisch indifferent, verantwortungslos sowie überhaupt von der Sphäre des Sozialen beziehungsweise des Ethischen abgetrennt zu betrachten.

Andererseits bedient er sich ständig sowohl auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene zahlreicher Anspielungen auf Dichtung wie auf bildende Kunst. Diese Ambivalenz führt dazu, dass häufig die – nach Bennke und Mersch voreilige – Einschätzung getroffen wurde, Levinas sei der Kunst im Allgemeinen und Bildern im Besonderen gegenüber grundsätzlich skeptisch eingestellt, und zwar in dem Sinne, dass er künstlerische Praxis per se als Idolatrie verstehe. Hieraus wird gefolgert, dass Kunst mit Levinas nur insofern zu denken ist, als dass sie als Ethik passend gemacht wird. Das Kunstwerk wäre dann der Andere, der uns moralisch anspricht und fordert. Aber diese Applikation der Levinas'schen ethischen Konzepte auf die Kunst greift nach Bennke und Mersch zu kurz. Ebenso unbefriedigend wäre es, die ästhetische Dimension bei Levinas nur in der ethischen Konfrontation mit dem Antlitz des Anderen zu sehen. Durch die Feststellung der Ästhetizität der sozialen Begegnung wäre schließlich noch nichts über den Bereich der Kunst ausgesagt.

Indem der Sammelband Levinas' ungeschriebene ästhetische Lehre an unterschiedlichen Stellen des Werkes sucht, will er diese verkürzten Sichtweisen überwinden und die innere Dialektik, die die künstlerische Praxis zum Sozialen unterhält, in ihrer Komplexität aufdecken. Als ‚Werke nach Auschwitz‘ plädieren Levinas' Schriften für eine ethische Neufassung des Sinns des Ästhetischen – Kunst ist, so könnte man überspitzt sagen, in diesem Sinne eine Form der Ethik außerhalb der Sprache. Sie übernimmt die Aufgabe der Aktualisierung des Gedenkens beziehungsweise des Bezeugens, welches sich an einen Anderen wendet. Das Bild ist im positiven Sinne gastfreundlich, indem es als Reflexionsraum und interkulturelle Ressource für spezifische Anforderungen der Zeit dienen kann. Eine so verstandene Kunst ist notwendigerweise schon immer ethisch. Doch wie genau ist diese ethische Dimension zu fassen? Welche Werke lassen sich anhand ihrer zu Kunst erklären? Was bedeutet es für eine Kunsttheorie, wenn das Ethische dem Ästhetischen stets beigeordnet ist? Und schließlich: Hat Levinas dies in seinen verstreuten Aussagen wirklich so gemeint?

Ethik und Ästhetik

Diesen Fragen gehen die Autoren des Sammelbandes auf unterschiedlichste Weise nach. Dabei finden sich direkte Bezugnahmen auf Levinas neben Beiträgen, in denen der Rückbezug mitunter etwas dünn ist und deren spezifische Fallstudien losgelöst von den in der Einleitung aufgeworfenen Fragestellungen erscheinen. Der Beitrag von Catherine Chalier mit dem Titel *Kurze Betrachtung des Schönen* eignet sich als Ausgangspunkt zum besseren Verständnis der Problemlage. Chalier fasst Levinas' Kritik am ‚Schönen‘ und an der Kunst zusammen, und tatsächlich bleibt es nach Lektüre dieses Textes zunächst schleierhaft, auf welche Weise Levinas als positiver Denker der Ästhetik rehabilitiert werden könnte. Das ‚Schöne‘ wird von ihm in den von Chalier gewählten Zitaten primär als Ablenkung von Verantwortung verstanden – anstatt das Gute zu fördern, betäubt es die Moral durch seine Macht, vom größten Elend abzulenken beziehungsweise gleichzeitig mit diesem zu bestehen. In diesem Sinne ist Leonardos *Gioconda* nach Levinas ein ‚unmoralisches‘ Werk, weil es uns von dem Leid und dem Bösen in der Welt ablenkt, indem es diesem ein nie zu erreichendes, in Schönheit erstarrtes Ideal gegenüberstellt (156). Das Kunstwerk ist umso enttäuschender, als seine Schönheit sich nie verleben lässt – als Idol bleibt es stets teilnahmslos, stumm und einsam. Es entfremdet den Menschen seiner selbst, da es dazu verführt, den Anderen und die ganze Welt nurmehr nach dem Maßstab der eigenen Innerlichkeit zu beurteilen. Die Vollendung und Geschlossenheit des Kunstwerks hat zudem einen lähmenden Effekt, da sie suggeriert, die Welt sei ebenso vollendet – es lässt somit der (moralischen) Untätigkeit freien Lauf. In der Betrachtung des Kunstwerks löst man sich vom Sein und neigt in diesem scheinbaren ‚Frieden des Schönen‘, in der Idolatrie des Schicksals in seiner im Kunstwerk dargestellten Zeitlosigkeit (vgl. auch 188) zur Verantwortungslosigkeit. Dieser weltabgewandte Hedonismus bei der Betrachtung eines Kunstwerks verschleierte sich selbst, indem er vorgibt, eine geistige Tätigkeit zu sein (vgl. auch 231). Kunst scheint somit in Levinas' Augen ein Opiat zu sein, welches an die

Stelle des lebendigen Anderen eine täuschende Fassade setzt (209).

Chalier bietet in ihrem Beitrag keine kritische oder historische Einordnung dieser doch zumindest zu diskutierenden Thesen. Dabei würde ein Vergleich mit anderen Philosophen wie Theodor W. Adorno helfen, das Ausmaß zu verstehen, in dem die Shoah die Formen der Repräsentation sowie die Strukturen des Erscheinens erschütterte und zu einem komplizierten philosophischen Gegenstand gemacht hat (342). Stattdessen wird kontextlos Levinas' Gedanke bekräftigt, dass „[d]ie Freude an der Schönheit [...] immer die Gefahr [birgt], die Welt und die Verantwortung für andere zu vergessen“ (89). Zusätzlich wird die schwer nachzuvollziehende These vertreten, dass innerhalb der Kunst nur „der Verzicht auf Formen“ (ebd.) einem Gefühl des Miteinanders und der Barmherzigkeit Ausdruck verleihen könne – anscheinend wird hier die möglichst unverführerische Darstellung der ‚Nacktheit‘ mit dem ‚Ethischen‘ korreliert. Über die verwirrende Fragestellung hinaus, warum es etwa der informellen Malerei vorbehalten sein sollte, in die Dimension des Ethischen vorzudringen, ist man von den hier wiedergegebenen Äußerungen Levinas' irritiert. Verlangt die Schönheit denn nicht auch etwas vom Betrachtenden? Welche Kunstwerke sind schön, und warum sollten sie es überhaupt sein? Sind diese Fragen nicht bereits ein Schritt hin zum Diskurs und damit zum und zu Anderen?

Was ist Schönheit?

Die Beiträge von Richard A. Cohen und Dieter Mersch ordnen diese Fragestellungen partiell ein und versuchen, Levinas' Kritik ernst zu nehmen, ohne sich von deren Schärfe einschüchtern zu lassen. Cohen betont, dass Levinas' wiederholter und kritischer Verweis auf Kunst von deren Hochschätzung und nicht von einer Kunstfeindlichkeit zeugt, wie häufig unter Verweis auf theologische Vorurteile wie das jüdische Verbot der Idolatrie interpretiert wurde (141). Hinter dem expliziten Ikonoklasmus versteckte sich eine implizite Ikonophilie, die es philosophisch aufzudecken und fruchtbar zu machen gelte (333). Cohen bezeichnet Levinas als einsamen Denker des Primats der Ethik vor der Kunst.

Er wende sich gegen Philosophen wie Nietzsche oder Bergson, die die Totalisierung der Kunst und damit einhergehend den totalen Ästhetizismus propagierten. Die Abhängigkeit der Kunst von der Realwelt könne die Kunst vielmehr nobilitieren statt sie zu erniedrigen. Eine so erhobene, wahrhaftige Kunst versteht, dass sie bei allem, was sie zu bieten hat, nicht vorrangig, letztgültig oder absolut ist – in Levinas' Worten, dass das Schöne nicht das Letzte, sondern selbst immer relativ ist, wobei sich erneut die Frage stellt, wie Levinas das Verhältnis der Kunst zum ‚Schönen‘ eigentlich bestimmt.

Eine solche Kunst, die die Begrenzung ihres ästhetischen Anspruchs durch die Ethik sowie ihre Anbindung an das Primat der Alterität reflektiert, kann dem Betrachter Wahrheiten offenbaren, obgleich sie selbst stets nur eine ‚Scheinwelt‘ bildet (128). Die Offenbarung von Wahrheit durch ein Kunstwerk ist von einer moralischen Forderung des Guten begleitet (141). Die Aufgabe der philosophischen Kunstkritik ist es dementsprechend, das moralische Empfinden aus dem ästhetischen Schlummer zu erwecken, indem das Kunstwerk in die ‚reale Welt‘ samt ihren sozialen und politischen Zusammenhängen eingeordnet und an diese rückgebunden wird. Auch der Künstler selbst wird durch die Kritik als ‚Arbeiter‘ gefasst und dem Geniestatus enthoben – zumindest in der Theorie (190). Erst durch die Aufdeckung dieser ‚gebundenen‘ Dimension wird das Werk zu einem Kunstwerk (134). In diesem Sinne ist es die Aufgabe der Kunst, die Welt zu bezeugen, anstatt den Betrachter durch mystische Verdopplung zu bezaubern. Im durch die Kritik vermittelten Dialog zwischen Künstler und Rezipient vermag das Kunstwerk transzendent zu werden, indem es seine eigenen zeichenhaften Bestandteile zum Ethischen hin übersteigt (154). Es scheint eine – durchaus diskutabile – Überzeugung von Levinas' ästhetischem Denken zu sein, dass Kunst auf die philosophische Kunstkritik und damit auf das Wort angewiesen ist (230). Unklar bleibt hierbei allerdings, was unter der ethischen Bedingtheit der Kunst sowie ihrer Ausrichtung auf den Anderen genau zu verstehen ist, sowie, ob diese Momente eine Bestandsaufnahme oder eine

Forderung darstellen. Interpretationen, die im Anschluss an Levinas den Ästhetizismus negativ bewerten und ihm eine ethische Ästhetik gegenüberstellen (147f.) treffen auf solche, bei denen das Primat der Ethik vor der Ästhetik bei Levinas immer schon vorausgesetzt ist, ja überhaupt die Grundlage für die Entstehung eines Kunstwerkes zu sein scheint. Worin dieses Primat konkret besteht, ist zu hinterfragen. Der Versuch, Levinas' ethischen Grundbegriff auf die Ästhetik zu übertragen und das Kunstwerk als ‚Antlitz‘ zu betrachten, welches sich uns in dem Verlangen, gesehen zu werden, zuwendet und wie das menschliche Gesicht einen ethischen Appell – „Du wirst mich nicht zerstören“ (149) – an uns richtet, vermag nicht völlig zu überzeugen.

Antlitz und Zeugenschaft

Auch wenn wir annehmen, dass Ethik und Ästhetik, Antlitz und Kunstwerk sich darin gleichen, dass sie uns „überwältigen“ (348) und wir dieses Aufgehen im Anderen beziehungsweise im uns entgegenstehenden Kunstwerk nicht mit Worten beschreiben können (203), bleibt unklar, was es genau bedeutet, ein Kunstwerk als ‚Antlitz‘ zu betrachten. Hagi Kenaan unternimmt in dem Beitrag *Im Angesicht der Bilder nach Levinas* den Versuch, diese Frage zu beantworten – allerdings unter Bezugnahme auf Werke des Tel Aviver Straßenkünstlers Klone, die bereits mehr oder weniger realistisch ausgeführte Gesichter aufweisen, die den Betrachtenden anblicken. Die Frage, wie ein Kunstwerk einem als Antlitz entgegentreten kann, wird allerdings erst dann interessant, wenn es selbst kein Gesicht darstellt – denn in diesem Fall ist es schließlich nicht das Kunstwerk, das uns anblickt, sondern das mal realistischer, mal weniger realistisch gemalte Antlitz der Figur *im* Kunstwerk. Es bleibt also offen, inwiefern das Kunstwerk – unabhängig davon, was es zeigt – ein Antlitz, einen Anderen darstellen kann, das oder der uns erschüttert, die eigene Totalität zerbricht und zum ethischen Gebot wird (170).

Ein anderer Versuch der ethischen Bestimmung des Kunstwerks besteht darin, ihm die Aufgabe zuzusprechen, die Welt – und damit im Kontext von Levinas' An-

satz zwischenmenschliche Begegnungen und Dynamiken (310) – zu bezeugen. Durch diese Zeugenschaft, die auch Um- und Neuschreibungen gesellschaftlicher und historischer Narrative beinhaltet, kann Kunst mit Levinas als „Arbeit am kulturellen Gedächtnis“ (314) verstanden werden. Sie übernimmt die Aufgabe, das kulturelle Gedächtnis im Dienst des Anderen zu aktualisieren und gibt damit in anderen Worten ein ethisches Entscheidungskriterium, „um sedimentierte Wissensformen im Zeichen des Anderen zu erschüttern.“ (319) Kunst macht also immer wieder neue Facetten von Sachverhalten sichtbar, weshalb Kunstwerke stets nur in ihrem (historisch-gesellschaftlichen) Kontext und nie allein in ihrer singulären Schönheit wahrhaft verstanden werden können (321). Dennoch bleibt die Frage bestehen, *was genau* eigentlich in diesem Sinne bezeugt werden soll. Könnte man nicht etwa sagen, ein ästhetisch ansprechendes Kunstwerk bezeuge die Schönheit der Welt? Und in welchem Sinne wäre dann die *Mona Lisa* noch als unmoralisch zu bezeichnen, wenn man in den Worten des Theologen David F. Ford fragt: „Warum sollte das Genießen in irgendeiner Form nicht zur Entwicklung von Verantwortung beitragen?“ (Zit. n. 198) Gerade vor dem Hintergrund des Verständnisses von Kunst als Zeugnis und Erinnerung sind Levinas' oben eingeführte Vorbehalte, Kunst neutralisiere den Anderen, verfälsche ihn und stehe so der Ethik im Wege, nicht mehr haltbar. Was, fragt Burkhard Liebsch in seinem Beitrag *Ergriffen und davongetragen. Emmanuel Levinas zwischen Ethik, Kunst und Musik* zurecht, macht die Erinnerung anderes, als Bilder der Anderen anzupassen, zu verfälschen, zu einem Narrativ erstarren zu lassen (214)? Sollte das Erinnern als grundlegende Tätigkeit des Menschen etwa ‚unethisch‘ sein?

Ungeklärt bleibt auch die umgekehrte Frage nach der ästhetischen Dimension alles Ethischen, insbesondere wenn man von der für Levinas zentralen „Nacktheit des Antlitzes“ (148) ausgeht. Dessen paradigmatischer Ausspruch „die Ethik ist eine Optik“ (zit. n. 191) ist hier nur schwer zu verstehen. Amit Pinchevski versucht in seinem Beitrag *Levinas als Medientheoretiker: Für eine Ethik der Vermittlung*, die Art und Weise zu re-

flektieren, in der Levinas durch das Medium der Schrift seine ethische Lehre zu vermitteln sucht. Philosophie scheint für den Philosophen in der Aufgabe zu bestehen, eine ethische Verantwortung begrifflich zu fassen und zu übermitteln. Allerdings stellt sich bezüglich des hohen literarisch-ästhetischen Anspruchs seiner Schriften die Frage, ob er seiner eigenen Lehre des ‚Von-Angesicht-zu-Angesicht‘ im Medium der Schrift überhaupt gerecht werden kann (282). Die durch dieses Medium bedingte ästhetische Dimension der Levinas'schen Ethik, welche letzterer doch eigentlich nachgeordnet sein sollte, wirft hier einige Fragen auf.

Widersprüche

Die Untersuchung des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik im Denken von Levinas wird offensichtlich durch die Tatsache erschwert, dass es diesbezüglich in seinen Schriften nicht nur dunkle und schwer zu verstehende Äußerungen gibt, sondern dass diese teilweise in einem offenen Widerspruch zueinander stehen. Wo sich die frühe Schrift *Die Wirklichkeit und ihr Schatten* sogar dem Titel nach einer platonisch verstandenen Kunstkritik anschließt, die Kunstwerke als weniger reale oder von der (ethisch fordernden) Realität ablenkende Objekte betrachtet, interpretiert Levinas in *Jean Atlan und die Spannung in der Kunst* die Kunst selbst als ethisch; die ‚Wärme‘ von Atlans Gemälden wird hier sogar mit den Offenbarungen der Bibel verglichen (195).

Aaron Rosen erzählt in seinem Beitrag *Emmanuel Levinas und die Gastfreundschaft der Bilder* die von Levinas selbst kolportierte Geschichte, dass vor dem historischen Hintergrund des Faschismus ein Gemälde der Samuel in den Tempel führenden Hannah in der Kirche St. Augustin in Paris Levinas zum Menschlichen zurückgeführt habe. In Levinas' eigenen Worten: „Ich erinnere mich noch, dass ich den Eindruck gewann, augenblicklich zum Menschlichen zurückzukehren, zur Möglichkeit zu sprechen und gehört zu werden.“ (Zit. n. 197) Im religiösen Sinne macht Kunst hier eine Verbindung mit dem Anderen also erst (wieder) möglich. Angesichts all dieser Widersprüche scheint die Frage berechtigt, wie zielführend der Versuch letztlich ist,

aus dem Ethiker Levinas eine Ästhetik herauslesen zu wollen. Es bleibt unklar, was die in dem Sammelband rekonstruierten widersprüchlichen und schlaglichtartigen Gedanken von Levinas zur Kunsttheorie oder zum Kunstverständnis beitragen können. Wohin führt es, die Kunst ethisch zu kritisieren, moralische Maßstäbe an sie anzulegen und ihr eine solche Rolle zuzuweisen, wie Levinas es tut? Diese Frage wird umso dringlicher, wenn man auf Wittgenstein verweist, in dessen Augen die Ethik genauso unsagbar und ambig ist wie die Ästhetik. Die Ethik kann in dieser Sichtweise ebenso wenig beweisen, dass sie einer wahren ‚Unendlichkeit‘ auf der Spur ist – mehr noch, Levinas' verbal gewaltsame und in hohem Maße auf ästhetische Strukturen etwa der Dichtung angewiesene Ethik könnte einem mindestens so verdächtig vorkommen wie die Kunst. Provokant formuliert, hält Levinas der Kunst genau das vor, was er durch die Formulierung seiner eigenen Ethik als ein absolutes, in verbaler Schönheit erstarrtes und nicht automatisch zum Anderen hinführendes Konstrukt vollzieht (vgl. auch 224). Die Übertragung von Levinas' ästhetischen Gedanken auf konkrete Kunstwerke bleibt aufgrund dieser systemimmanenten Widersprüchlichkeit sowohl in seinen eigenen Schriften als auch in den Beiträgen des Sammelbandes unbefriedigend.

Selbstverständlich kann es nicht dessen Aufgabe sein, diese dem Levinas'schen Denkgebäude inhärenten Widersprüche aufzulösen. In dem Bemühen, dessen Äußerungen zur Ästhetik und deren Verhältnis zur Ethik zu rekonstruieren, legt er das Fundament für eine Diskussion des Sozialphilosophen als Kunstphilosoph beziehungsweise Denker der Ästhetik. Die Dunkelheit von Levinas' Äußerungen scheint an manchen Stellen dazu verleitet zu haben, den Bezug auf die Ausgangsfragen sowie den eigenen Schreibstil selbst zumindest partiell dem Dunkel zu verpflichten. Trotzdem gelingt es dem Band, die Suche nach einer Ästhetik bei Levinas aus unterschiedlichsten Blickwinkeln zu beleuchten und so den Sozialphilosophen für kunsttheoretische Überlegungen fruchtbar zu machen. Allerdings bleiben dabei Fragen offen, die das Verhältnis von Kunst und ‚Schönheit‘, die Natur der ethischen Dimen-

sion des Kunstwerks sowie das Verhältnis zwischen Kunstwerk und ‚Antlitz‘ betreffen. Auch ließe sich fragen, wie zeitgebunden – und in einem nächsten Schritt: wie zeitgemäß – Levinas’ Überlegungen zur Kunst sind und wie sich der momentan zu beobachtende Trend hin zu einer politisch engagierten Kunst zu den hiermit verbundenen Anforderungen verhält. Die Einordnung von Levinas’ Gedanken in die häufig verzeichnete „ethische Wende“ der Gegenwartskunst steht in diesem Sinne noch aus.