

---

Bernhard Stricker

## »Die ganze Philosophie nur eine Meditation Shakespeares«

Emmanuel Lévinas über die Tragödie

---

»Il me semble parfois«, schreibt Emmanuel Lévinas in *Le temps et l'autre* (1948), »que toute la philosophie n'est qu'une méditation de Shakespeare«; »es scheint mir manchmal, daß die ganze Philosophie nur eine Meditation zu Shakespeare ist.«<sup>1</sup> Tatsächlich sind Bezugnahmen auf Shakespeare in Lévinas' Œuvre insgesamt keine Seltenheit, besonders häufig finden sie sich aber in seinem Frühwerk und nirgendwo in größerer Zahl als in *Le temps et l'autre* (dt. *Die Zeit und der Andere*). Von diesem Befund ausgehend möchte ich untersuchen, inwieweit man – wo nicht von der Philosophie überhaupt – zumindest von Lévinas' eigener Philosophie sagen kann, dass sie eine Meditation Shakespeares darstellt; und das im doppelten Sinne des Genitiv (une méditation *de* Shakespeare),<sup>2</sup> den die deutsche Übersetzung von Ludwig Wenzler (eine Meditation *zu* Shakespeare) leider unterschlägt:<sup>3</sup> (1) Im *genitivus objectivus* wäre die Philosophie als eine Meditation *über* Shakespeare zu verstehen. Lévinas setzt sich in *Le temps et l'autre* kritisch mit im Grunde allen kontinentalphilosophischen Strömungen seiner Gegenwart auseinander: vom deutschen Idealismus über die marxistische Sozialphilosophie, die Lebensphilosophie Bergsons und die Phänomenologie Husserls bis zum Existenzialismus von Sartre und Camus und natürlich der Fundamentalontologie Heideggers. Lévinas' kritische Distanzierung insbesondere vom Idealismus und der Existenzphilosophie lässt sich dabei als ein Streit über die Interpretation des Tragischen verstehen. Lévinas' Verständnis des Tragischen aber gewinnt in seiner Auseinandersetzung mit Shakespeare Gestalt. (2) Im *genitivus subjectivus* würde der Satz »toute la philosophie n'est qu'une méditation de Shakespeare« noch mehr besagen: Die ganze Philosophie wäre so verstanden eine Meditation *von* Shakespeare, sozusagen eine Meditation des Dichters selbst.<sup>4</sup> In welchem Sinne sich auch dies zumindest für *Le temps et l'autre* behaupten lässt, darum wird es im zweiten Teil dieses Aufsatzes gehen.

*Eine Meditation über Shakespeare (Philosophie des Tragischen)*

»Seit Aristoteles gibt es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling erst eine Philosophie des Tragischen«,<sup>5</sup> schreibt Peter Szondi zu Beginn seines *Versuchs über das Tragische* (1964) und bringt damit auf den Punkt, dass erstens eine philosophische Vereinnahmung der Tragödie ihren Aufschwung eben zu dem Zeitpunkt erlebt, da die Möglichkeit, literarische Tragödien zu schreiben, fragwürdig geworden zu sein scheint; und zweitens, dass es der Philosophie weniger um die Interpretation einer bestimmten Tragödie als um die Tragödie als solche, ihr Wesen, das heißt um den *Begriff* des Tragischen geht – womit sie sich dem Projekt einer Überwindung des Tragischen, einer Bändigung der Negativität, verschrieben hat. Die idealistische Philosophie des Tragischen begreift die griechische Tragödie als die (Selbst-)Darstellung des Absoluten. In je unterschiedlicher Weise sehen Schelling, Hölderlin und Hegel in ihr das Modell für eine äußerste Entgegensetzung, in der die Gegensätze zusammenfallen – eine Kritik an den unvermittelten Gegensätzen von Kants kritischer Philosophie: von Erscheinung und Ding an sich, von Freiheit und Notwendigkeit, von praktischer und theoretischer Vernunft. Im zehnten seiner *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* von 1795 behauptet Schelling die Möglichkeit einer Aufhebung dieser Dualismen, und zwar an dem Punkt ihrer äußersten Entgegensetzung, in der griechischen Tragödie:

Man hat oft gefragt, wie die griechische Vernunft die Widersprüche ihrer Tragödie ertragen konnte. [...] Der Grund dieses Widerspruchs [...] lag im Streit menschlicher Freiheit mit der Macht der objectiven Welt, in welchem der Sterbliche, wenn jene Macht eine Uebermacht – (ein Fatum) – ist, nothwendig unterliegen, und doch, weil er nicht ohne Kampf unterlag, für sein Unterliegen selbst bestraft werden mußte. [...] Es war ein großer Gedanke, willig auch die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen zu tragen, um so durch den Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen, und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen.<sup>6</sup>

Der tragische Held unterliegt nach dieser Darstellung nicht einfach seiner Zerstörung als einer blinden Fatalität, sondern er wird, indem er sein Schicksal als Strafe auf sich nimmt, darin zugleich der Anerkennung seiner Freiheit gewahr. Lévinas wiederholt in *Le temps et l'autre* diese Sätze beinahe wörtlich, wenn er, jedoch ohne Schelling namentlich zu erwähnen, schreibt:

On peut dire que la tragédie, en général, n'est pas simplement la victoire du destin sur la liberté, car par la mort assumée au moment de la prétendue victoire du destin, l'individu échappe au destin. (TA, 29)

[Man kann sagen, daß die Tragödie im allgemeinen nicht einfach der Sieg des Schicksals über die Freiheit ist, denn durch den Tod, den das Individuum im Augenblick des angeblichen Sieges über das Schicksal übernimmt, entkommt es dem Schicksal. (ZA, 25)]

Wenn Lévinas dieses Tragödienverständnis anführt, dann jedoch, wie im Folgenden deutlich werden wird, um sich davon zu distanzieren. Bei Hegel, so Szondi, »fallen [...] Tragik und Dialektik zusammen«,<sup>7</sup> insofern Hegel sein Verständnis der dialektischen Selbstentfaltung des absoluten Geistes in Gegensätzen und ihrer Aufhebung in einem jeweils höheren Begriff ausgehend von seiner Deutung der griechischen Tragödie entwickelt.<sup>8</sup> Damit behält Hegel das tragische Modell der Aufhebung von Negativität nicht länger der Kunst vor; und er sieht im Tragischen auch nicht länger eine historische, das heißt vergangene Erfahrung; sondern er erklärt die Tragödie zum Entwicklungsmodell der Geschichte als solcher, in der die Tragödie als Kunstform nur eine Etappe darstellt. In der *Phänomenologie des Geistes* (1807) lässt Hegel so die griechische Kunst-Religion der Tragödie als eine bloße Vorstufe der christlichen Offenbarungsreligion gelten. Anders verhält es sich noch in Hegels sogenannten theologischen Jugendschriften, vor allem in *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* (1798–1800). Darin setzt Hegel die jüdische Religion als Unterwerfung unter ein starres, lebensfernes Gesetz dem Christentum – mit seiner Vermittlung zwischen Göttlichem und Menschlichem in der Gestalt Christi – entgegen, begreift also den Opfertod Christi selbst nach dem Modell einer griechischen Tragödie. Über das Judentum dagegen schreibt Hegel:

Das große Trauerspiel des jüdischen Volkes ist kein griechisches Trauerspiel, es kann nicht Furcht noch Mitleiden erwecken, denn beide entspringen nur aus dem Schicksal des notwendigen Fehltritts eines schönen Wesens; jenes kann nur Abscheu erwecken. Das Schicksal des jüdischen Volkes ist das Schicksal Macbeths, der aus der Natur selbst trat, sich an fremde Wesen hing, und so in ihrem Dienste alles Heilige der menschlichen Natur zertreten und ermorden, von seinen Göttern (denn es waren Objekte, er war Knecht) endlich verlassen, und an seinem Glauben selbst zerschmettert werden mußte.<sup>9</sup>

Die Unterwerfung des jüdischen Volkes unter ein starres, lebensfremdes Gesetz, die ausdrücklich keine Tragödie sein soll, entspricht – für den frühen Hegel – also dem Shakespeare-Drama des Königs Macbeth, der sich den übernatürlichen Mächten der Hexen verschreibt. Muss man nicht bei Lévinas wiederum eine bewusste, wenn auch implizite Anspielung auf diese Passage bei Hegel erkennen, wenn er seine Konzeption des Tragischen ausgerechnet an *Macbeth* entwickelt,

und zwar nicht bloß in *De l'existence à l'existant* (1947; dt. *Vom Sein zum Seienden*) und *Le temps et l'autre*, sondern bereits in den *Carnets de captivité*, den posthum veröffentlichten Notizheften aus seiner Kriegsgefangenschaft.<sup>210</sup> Hegel spricht mit den zitierten Sätzen dem Judentum das Verständnis für das den Griechen vorbehaltene Tragische ab. Vor diesem Hintergrund und mit Blick auf Lévinas' Projekt, dem griechischen Seinsdenken als einem Denken des Gleichen ein jüdisch inspiriertes Denken des Anderen entgegenzusetzen, muss man den Begriff des Tragischen in *Le temps et l'autre* als ironisch, als eine zweideutige Bezugnahme auf die Philosophie des Tragischen verstehen.

Es gibt keinen Ausweg aus dem Sein – diese Unentrinnbarkeit ist es, die für Lévinas das Tragische ausmacht. Lévinas stellt damit das Sein nicht dem Nichts entgegen, das einen möglichen Ausweg aus dem Sein darstellen würde; mehrmals spricht er in *Le temps et l'autre* vielmehr von der »Tragik der Einsamkeit« des Existierens (vgl. TA, 38; ZA, 31), die nicht in der Abwesenheit Anderer besteht, sondern die intransitive Beziehung kennzeichnet, in der jeder Einzelne zu seiner Existenz als solcher steht. Die menschliche Existenz ist als solche einsam, da man seine Existenz mit niemand Anderem teilen kann, da man an seine Existenz gekettet und diese unentrinnbar ist: »L'être est le mal, non pas parce que fini, mais parce que sans limites« (TA, 29); »Das Sein ist das Übel, nicht weil es endlich, sondern weil es ohne Grenzen ist« (ZA, 25).! Noch die Vorstellung von der vollständigen Auslöschung alles Seienden ließe nach Lévinas das anonyme Existieren zurück, das er als *il y a*, als das »es gibt«, bezeichnet. Dieses markiert für Lévinas nicht ein Jenseits, sondern ein Diesseits des Seins. In *De l'existence à l'existant* veranschaulicht Lévinas die klaustrophobische Erfahrung der Ausweglosigkeit des Seins etwa an der Schlaflosigkeit oder dem Schmerz.

Tragisch ist somit für Lévinas gerade nicht der Tod, auch nicht der Tod des tragischen Helden; tragisch ist vielmehr, dass es keinen Heldentod gibt, weil sich der Tod nicht meistern, nicht auf sich nehmen lässt. Tragisch ist, nicht sterben zu können; was nicht heißt, dass man nicht stirbt, sondern bedeutet, dass Sterben nicht Sache eines Vermögens ist, sondern vielmehr der Punkt, an dem man, wie Lévinas sagt, nicht mehr können kann. Mit Maurice Blanchot kehrt Lévinas Heideggers Formulierung vom Tod als der »Möglichkeit der Unmöglichkeit« um und spricht von der »Unmöglichkeit der Möglichkeit« (vgl. TA, 92; ZA, 44). Selbstmord ist deshalb, wie Lévinas sagt, ein Widerspruch in sich: Man kann den eigenen Tod nicht aktiv herbeiführen, sondern ihm nur in völliger Passivität erliegen. Eben dies führt Lévinas an *Macbeth* vor. Der aussichtslose Kampf von Macbeth mit Macduff, von dem Macbeth weiß, dass er ihn nicht gewinnen kann und dem er sich doch stellt, ist nach Lévinas nicht tragisch, weil Macbeth aus freiem Entschluss sterben würde. Sondern er ist tragisch, weil

Macbeth nicht anders kann, als dennoch auf einen Sieg, eine letzte Chance, auf das Unmögliche zu hoffen. So zeigt die Tragödie, dass der Tod jenseits der menschlichen Souveränität liegt.

Il y a, avant la mort, toujours une dernière chance, que le héros saisit, et non pas la mort. Le héros est celui qui aperçoit toujours une dernière chance [...] La mort n'est donc jamais assumée; elle vient. [...] L'éternelle imminence de la mort fait partie de son essence. (TA, 61)

[Es gibt vor dem Tod immer noch eine letzte Chance; sie ergreift der Held und eben nicht den Tod. Der Held ist der, der immer eine letzte Chance sieht [...]. Der Tod wird also nie übernommen, er kommt. [...] Das ewige Drohen des Todes ist Teil seines Wesens. (ZA, 46)]

Insofern der Tod stets und immer noch aus- oder bevorsteht – sich also entzieht –, ist er kein möglicher Zweck menschlicher Freiheit. Mit seiner Ablehnung einer Heroisierung des Todes widerspricht Lévinas vor allem Heideggers Vorstellung vom »Vorlaufen zum Tode« (vgl. TA, 57; ZA, 43f.),<sup>11</sup> er widersetzt sich aber auch der idealistischen Philosophie des Tragischen, die den Versuch darstellt, Macht über den Tod zu gewinnen, Negativität allein als Ausdruck der Verwirklichung der menschlichen Freiheit zu begreifen und sie so zu domestizieren, etwa wenn Hegel in der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* schreibt: »nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes.«<sup>12</sup> Schelling und Hegel verfehlen laut Szondi letztlich beide das Tragische gerade in dem Maße, in dem sie es von seiner Aufhebung her denken und damit immer schon in einen teleologischen Rahmen eingespannt haben.<sup>13</sup> In der Unbegrenztheit von Hegels Begriff des Tragischen erkennt Otto Pöggeler zudem die Grenze von dessen Verständnis des Judentums:

Das metaphysisch-teleologische Denken, zu dem Hegel sich [...] überreden ließ, vermag den Ernst der griechischen Tragödie nicht auszulegen; es kann [...] auch nicht den zureichenden Bezug zu dem gewinnen, was für den jungen Hegel das Gegenbild zum Griechentum und seiner Tragödie war: zum großen Trauerspiel des jüdischen Volkes.<sup>14</sup>

Dem würde Lévinas sicherlich zustimmen.<sup>15</sup> Wird Lévinas aber in anderer Weise der Unlösbarkeit des tragischen Widerspruchs gerecht oder spannt er seinerseits die Tragödie für seine philosophischen Zwecke ein? Anders als Macbeth artikuliert Hamlet mit seinem berühmten »To be or not to be«-Monolog nach Lévinas selbst ein Bewusstsein von der Ausweglosigkeit des Seins: »De cette impossibilité

d'assumer la mort, *Hamlet* précisément est un long témoignage. [...] ›To be or not to be‹ est une prise de conscience de cette impossibilité de s'anéantir« (TA, 61); »Gerade *Hamlet* ist ein ausführliches Zeugnis für diese Unmöglichkeit, den Tod zu übernehmen. [...] ›To be or not to be‹ ist eine Bewußtmachung dieser Unmöglichkeit, sich zu vernichten« (ZA, 46)]. Darum spricht Lévinas von *Hamlet* auch als von der »Tragödie der Tragödie« (vgl. TA, 29; ZA, 25), als einem reflexiven Stück also. Das Bewusstsein, dass der Tod nicht wirklich tragisch ist, bedeutet aber nicht einen Ausweg aus dem Tragischen, sondern die Einsicht in die ausweglose Positivität des Seins als das eigentlich Tragische. Die Reflexion des Tragischen in der Tragödie hebt das Tragische also nicht etwa auf, sondern verschärft es: Sie führt zu einer Verdopplung, einer Ambiguisierung des Begriffs des Tragischen bei Lévinas, die ich ›ironisch‹ nennen möchte: Das *scheinbar* Tragische, die Endlichkeit des Seins und der Tod, sind nicht das *eigentlich* Tragische, das vielmehr in der Ausweglosigkeit des Seins, der Unmöglichkeit zu sterben, besteht. Indem Lévinas das Tragische ambiguisiert, hebt er es nicht in seinem Begriff auf, sondern lässt vielmehr fraglich erscheinen, dass es sich beim Tragischen überhaupt um den möglichen Gegenstand eines Begriffs handelt.

*Eine Meditation ›von‹ Shakespeare (Poetik der Tragödie)*

Wenn Peter Szondi sagt, seit Aristoteles gebe es eine Poetik der Tragödie, seit Schelling aber eine Philosophie des Tragischen, so spricht aus diesem Satz selbst ein, wie man mit etwas Ironie sagen könnte, hegelianischer ›Geist‹: die Vorstellung von der Geschichte als einem Prozess, wenn nicht der Aufhebung, so zumindest der Ablösung der Kunst der Tragödie durch die begriffliche Reflexion des Tragischen. Szondis Aussage ist aber, wie Philippe Lacoue-Labarthe in seiner *Poétique de l'histoire* (2002; dt. *Poetik der Geschichte*) schreibt, nur zur Hälfte richtig. Denn die Philosophie des Tragischen sei immer noch eine Poetik: »cette philosophie du tragique est encore, et toujours, une poétique de la tragédie. [...] Il n'existe aucune philosophie du tragique qui ne [...] prenne son départ, explicitement ou non, dans la question – ou l'énigme – de l'effet tragique«; »diese Philosophie des Tragischen ist auch und immer eine Poetik der Tragödie. [...] Es gibt keine Philosophie des Tragischen, die nicht [...], explizit oder nicht, ihren Ausgang von der Frage – oder dem Rätsel – der *tragischen Wirkung* nähme«<sup>16</sup>. Die Wirkung der Tragödie, von der Lacoue-Labarthe spricht, besteht nach dem nicht einfach zu übersetzenden Ausdruck von Aristoteles in der *katharsis*, der Reinigung oder Befreiung von den Affekten *eleos* und *phobos*, etwa von ›Mitleid‹ und ›Schrecken‹. Als die treffendste Übersetzung von *katharsis* schlägt Lacoue-

Labarthe Hegels Begriff der ›Aufhebung‹ vor: Denn die Katharsis hebt die Negativität des Schrecklichen auf. Sie tut dies mittels der Form der theatralen Darstellung, der Repräsentation, durch die sie das Schreckliche einhegt, ihm eine Grenze setzt und es auf Distanz hält. Die Tragödie ist, wie Georges Bataille in *Hegel, la mort et le sacrifice* (1955; dt. *Hegel, der Tod und das Opfer*) schreibt, ein Schau-Spiel oder Spektakel, bei dem es darum geht, »de nous identifier à quelque personnage qui meurt, et de croire mourir alors que nous sommes en vie«; »uns mit einer sterbenden Person zu identifizieren, sodass wir selbst zu sterben glauben, während wir am Leben sind.«<sup>17</sup> Hegel dagegen möchte, indem er das Tragische von der Kunst auf die Selbstdarstellung des absoluten Geistes entgrenzt, diese Selbstdarstellung als einen grenzenlosen Prozess verstehen, als vollständige Immanenz ohne Außen, das heißt ohne Zuschauer. Indem Hegel die Grenze zwischen Kunst und Leben ›aufhebt‹, entschärft er das Tragische und verleiht ihm einen Zweck, nämlich die negative Bewegung des Sinns selbst im absoluten Geist zu sein.

Von diesem Hintergrund hebt sich nun Lévinas durch seine Anerkennung der Theatralität des Seins selbst ab. Die Ambiguisierung des Tragischen bedeutet, dass Lévinas das Tragische weder mit ›etwas Bestimmtem, Positivem noch mit dem Nichts, der Negativität identifiziert. Das Tragische ist für Lévinas vielmehr die Ausweglosigkeit des Seins, die er als das *il y a* bezeichnet, das ›es gibt‹. Dieses *il y a* versteht man vielleicht am besten, wenn man darin die reine Form der Darstellung erkennt. Nicht die Darstellung von jemandem oder von etwas Bestimmtem, sondern die anonyme, unbestimmte Darstellung als solche, Darstellung überhaupt. Lévinas sagt dies ausdrücklich an zwei Schlüsselstellen, an denen er jeweils vom *il y a* als der ›Szene‹ des Seins spricht: »Une négation qui se voudrait absolue, niant tout existant«, heißt es in *De l'existence à l'existant*, »ne saurait mettre fin à la ›scène‹ toujours ouverte de l'être«; »Eine Negation, auch wenn sie absolut sein möchte und jedes Seiendes verneint [...], könnte der immer offenen ›Bühne‹ des Seins [...] kein Ende setzen.«<sup>18</sup> Und in *Éthique et infini* (dt. *Ethik und Unendliches*) sagt Lévinas, »même s'il n'y avait rien, le fait qu'il y a n'est pas niable. Non qu'il y ait ceci ou cela; mais la scène même de l'être est ouverte: il y a«; »daß, selbst wenn nichts wäre, die Tatsache des ›es gibt‹ nicht geleugnet werden könnte. Nicht, daß dies oder das wäre; aber die eigentliche Szene des Seins ist offen: es gibt.«<sup>19</sup> Das *il y a* konstituiert die »Szene« – oder, um es mit einem psychoanalytischen Begriff zu sagen, die ›Ur-Szene‹ – des Seins. Es eröffnet den Raum, in dem das Seiende seine Existenz aufführt. Wenn das Tragische also in der Ausweglosigkeit des Seins, dem *il y a*, besteht, so bringt damit Lévinas das Tragische gerade nicht auf einen Begriff. Er unterwirft auch nicht die Shakespeare-Tragödie einer philosophischen Deutung,

indem er seine eigenen philosophischen Konzepte an ihr illustriert. Er macht vielmehr deutlich, wie sich das Tragische in der Tragödie darstellt, indem die Tragödie ihre eigene Darstellungsform reflektiert.

Dass die Shakespeare-Tragödien für Lévinas einen mehr als illustrativen Wert haben, wird bei der Lektüre der *Carnets de captivité* deutlich, die einen Einblick in die Genese von Lévinas' Denken gewähren. Die Notizhefte aus der Kriegsgefangenschaft machen es möglich, nachzuvollziehen, wie Lévinas zentrale Konzepte in stetiger Auseinandersetzung mit einer Vielzahl literarischer Autoren – darunter neben Shakespeare etwa auch Ariost, Racine, Baudelaire und Proust, aber auch Léon Bloy, Arthur Conan Doyle oder D. H. Lawrence – entwickelt hat. Auffällig ist allerdings, dass schon in den *Carnets* Macbeth und Hamlet gemeinsam genannt und auf die Frage nach dem Tod als einem möglichen Zweck menschlichen Handelns bezogen werden.<sup>20</sup> Wenn Lévinas auch später immer wieder vor allem im Zusammenhang mit der Ausweglosigkeit des Seins auf Shakespeare rekurriert, dann bleibt er sich selbst treu, lässt aber keine andauernde oder gar sich wandelnde Auseinandersetzung mit Shakespeare erkennen. So wird auch die für Lévinas' Bezugnahmen auf Shakespeare typische Kürze und Skizzenhaftigkeit verständlich. Nirgendwo nämlich präsentiert Lévinas eine eingehende und textnahe Interpretation einer Szene oder eines ganzen Shakespeare-Stücks. Seine wiederkehrenden, stets sehr knappen, auf wenige Sätze reduzierten Hinweise auf einzelne Szenen einiger weniger Shakespeare-Tragödien sind im Grunde Lektüre-Reminiszenzen. Einsichten, die Lévinas einmal in Auseinandersetzung mit Shakespeare gewonnen hat, werden dabei rekontextualisiert, ohne dass jemals eine neue, überraschende Hinwendung zu Shakespeare erfolgte.<sup>21</sup>

Wenn Lévinas' Shakespeare-Referenzen somit in Summe weniger von einer dauerhaft-lebendigen Beziehung als von einer tendenziell erstarrten Erinnerung zeugen, dann entspricht dies wiederum auf eigentümliche Weise einem Verständnis von Kunst und Literatur, wie Lévinas es in *La réalité et son ombre* darlegt, seinem ausführlichsten Aufsatz zu ästhetischen Fragen, der wie *Le temps et l'autre* im Jahr 1948 erscheint und der als kritische Replik auf Sartres Begriff der »engagierten Literatur« zu verstehen ist, den dieser kurz zuvor in *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) entwickelt hatte. Anders als für Sartre, Heidegger oder Hegel hat die Kunst für Lévinas ihren Platz weder in der Ordnung des Wissens und der Wahrheit noch in der Ordnung des Handelns und der Freiheit. Die Kunst offenbart oder verändert nicht die Welt, sondern sie behauptet einen Platz außerhalb der Welt – aber nicht jenseits, sondern diesseits des Seins. Lévinas charakterisiert also die Seinsregion der Kunst mit dem gleichen Ausdruck, »en-deçà«, wie das *il y a*. Das Medium der Kunst ist für Lévinas nicht der Begriff,



sondern das Bild (»l'image«). Anders als der Begriff, der das Seiende im Lichte seines Sinns erscheinen lässt, eröffnet das Bild die eigenständige ontologische Dimension der Sinnlichkeit, in der sich die Wirklichkeit verdoppelt, einen Schatten wirft und dadurch in ihrer Undurchdringlichkeit kenntlich wird:

C'est un commerce ambigu avec la réalité où celle-ci ne se réfère pas à elle-même, mais à son reflet, à son ombre. [...] L'image, peut-on dire, est l'allégorie de l'être. [...] L'idée d'ombre ou de reflet à laquelle nous avons recours – d'une doublure essentielle de la réalité par son image, d'une ambiguïté »en-deçà« – s'étend à la lumière elle-même, à la pensée, à la vie intérieure. La réalité tout entière porte sur sa face sa propre allégorie en dehors de sa révélation et de sa vérité. L'art, en utilisant l'image, ne reflète pas seulement, mais accomplit cette allégorie.

Die Idee Allegoriel steht vielmehr für einen mehrdeutigen Umgang mit der Wirklichkeit, in welchem sich diese nicht auf sich selbst, sondern auf ihren eigenen Widerschein, ihren eigenen Schatten bezieht. [...] Das Bild, so könnte man sagen, ist die Allegorie des Seins. [...] Der Gedanke des Schattens oder des Widerscheins – eines wesenhaften Doppels der Wirklichkeit in ihrem Bild, einer »diesseitigen« Mehrdeutigkeit –, zu dem wir Zuflucht genommen haben, erstreckt sich bis auf das Licht selbst, bis auf das Denken, bis auf das innere Leben. Dem Gesicht der ganzen Wirklichkeit ist nicht nur ihre Offenbarung und ihre Wahrheit, sondern darüber hinaus auch ihre eigene Allegorie eingezeichnet. Die Kunst, eben weil sie Bilder benutzt, spiegelt diese Allegorie nicht nur wider, sondern sie bringt sie zur Vollendung.<sup>22</sup>

Die Kunst reflektiert also, wie Lévinas sagt, nicht etwas Äußerliches, sondern sie vollbringt, das heißt sie stellt selbst die Allegorie des Seins, seine Verdopplung im Bild, dar. Die Kunst ist somit nicht Ab-Bildung von »etwas«, sondern selbst die Hervorbringung einer Verdopplung des Seins im Bild. Damit hat sie nicht den Charakter einer Entbergung, sondern bringt die Dunkelheit, die Opazität der Wirklichkeit zum Vorschein. Was die Kunst zur Darstellung bringt, ist die Darstellung selbst als eine wesentliche Möglichkeit des Existierens, also die Reflexivität, die Selbstdarstellung oder die Theatralität des Seins selbst: die Nicht-Identität von *exister* und *existant*, die nicht zu einer höheren Einheit verschmelzen. Die Kunst zeigt also für Lévinas die Selbstdarstellung des Absoluten nicht im Sinne Hegels, das heißt im Sinne einer immanenten Totalität, sondern im Sinne der Ab-Solutheit des Seins, der Losgelöstheit des Existierens vom Existierenden.

Indem die Kunst das Sein im Bild verdoppelt, erhebt sie es für Lévinas nicht über die Zeit und verleiht ihm Ewigkeitswert, sondern sie lässt es zur Leblosigkeit erstarren. Wenn die Kunst das Sein ins Bild bannt, erhält sie zwar die Erwartung der Zukunft aufrecht, aber setzt deren Ankunft aus; das heißt, sie verleiht dem

Augenblick eine unendliche Dauer. Damit eröffnet die Kunst eine eigene Form von Zeit, die Lévinas »l'entretemps«, »Zwischenzeit« (RO, 118; WS, 116), nennt:

La statue réalise le paradoxe d'un instant qui dure sans avenir. [...] À l'intérieur de la vie ou plutôt de la mort de la statue, l'instant dure infiniment [...], comme un avenir à jamais avenir. [...] Il n'aura jamais accompli sa tâche de présent, comme si la réalité se retirait de sa propre réalité et la laissait sans pouvoir. (RO, 119)

[Ein Augenblick, der dauert, ohne eine Zukunft zu haben – dieses Paradox wird in der Statue Wirklichkeit. [...] Im Inneren des Lebens oder vielmehr des Todes einer Statue dauert der Augenblick unendlich [...] wie eine Zukunft, die für immer Zukunft bleiben wird. [...] Er wird niemals seine Gegenwartsaufgabe erfüllt haben, so als ob sich die Wirklichkeit aus ihrer eigenen Wirklichkeit zurückziehen würde und als ob sie sie machtlos zurückließe. (WS, 116f.)]

Diese durch die Kunst eröffnete Erfahrung der Machtlosigkeit der Gegenwart in Bezug auf eine wesentlich entzogene, ausstehende Zukunft begreift Lévinas als »schicksalhaft: »Ce présent, impuissant à forcer l'avenir, est le destin lui-même, ce destin réfractaire à la volonté des dieux païens [...]. Nécessité dans un être libre [...] – le destin ne trouve pas de place dans la vie« (RO, 120); »Diese Gegenwart, die keinen Einfluss auf die Zukunft zu nehmen vermag, ist das eigentliche Schicksal, ein Schicksal, das nicht mehr dem Willen der heidnischen Götter unterliegt [...]. Notwendigkeit in einem freien Wesen [...] – das Schicksal findet im Leben keinen Platz« (WS, 117f.)]. Wenn das Schicksal keinen Platz im Leben findet, dann weil sich das Leben in der Zeit vollzieht, weil es, solange es Zukunft gibt, auch Möglichkeit gibt, und weil Freiheit und Notwendigkeit deshalb niemals streng genommen koinzidieren, sondern sich eine Handlung dem Bewusstsein nur nacheinander in unterschiedlichen Hinsichten *als* frei oder *als* notwendig darstellen kann. Aus diesem Grund unterscheidet Lévinas zwischen einer Antinomie und einem tragischen Widerspruch. Was Letzteren ausmacht, ist die strikte Gleichzeitigkeit von Freiheit und Notwendigkeit, die es als solche jedoch nur außerhalb der Zeit, in der Kunst, gibt:

Le conflit entre liberté et nécessité dans l'action humaine apparaît à la réflexion: lorsque l'action sombre déjà dans le passé, l'homme découvre les motifs qui la nécessitaient. Mais une antinomie n'est pas une tragédie. Dans l'instant de la statue, – dans son avenir éternellement suspendu – le tragique – simultanément de la nécessité et de la liberté – peut s'accomplir: le pouvoir de la liberté se fige en impuissance. [...] [D]ans l'économie générale de l'être, l'art est le mouvement de la chute en deçà du temps, dans le destin. (RO, 120)

[Der Konflikt zwischen Freiheit und Notwendigkeit im menschlichen Handeln erscheint in der Reflexion: Wenn die Handlung in die Vergangenheit versinkt, entdeckt der Mensch die Motive, die zu ihr geführt haben. Doch eine Antinomie ist keine Tragödie. Im Augenblick der Statue, ihrer ewig ausgesetzten Zukunft, kann das Tragische – die Gleichzeitigkeit von Freiheit und Notwendigkeit – sich vollenden: Die Macht der Freiheit erstarbt in Ohnmacht. [...] Die Kunst bedeutet innerhalb der allgemeinen Ökonomie des Seins vielmehr ein Verfallen ins Diesseits der Zeit, in das Schicksal. (WS, 118)]

Die Kunst ermöglicht also keinen Zugang zur Totalität des Seins von einem überzeitlichen Standpunkt jenseits des Seins aus, sondern sie geht hinter das Sein zurück, indem sie aus der Zeit herausfällt. Im Lichte seiner Auffassung von der bildhaften Mortifizierung des Seins durch die Kunst begreift Lévinas letztlich die Kunst insgesamt als tragisch. Insofern damit das Tragische keinen Unterschied mehr markiert, ist die Kunst jedoch gleichermaßen insgesamt als komisch zu verstehen, das heißt, sie ist wesentlich zweideutig, wie Lévinas einmal mehr mit Bezug auf Shakespeare deutlich macht:

On peut fixer son attention sur ce qu'il y a de marionnette dans les personnages d'une tragédie et rire à la Comédie Française. *Toute image est déjà caricature.* – Mais cette caricature tourne au tragique. Il appartient certes au même homme d'être poète comique et poète tragique; ambiguïté qui constitue la magie particulière des poètes comme Gogol, Dickens, Tchekhov [...] et, par-dessus tout, Shakespeare. (RO, 120)

[Man mag hier durchaus an das Marionettenhafte in den Figuren der Tragödien an der Comédie-Française denken und lachen. *Jedes Bild ist schon eine Karikatur.* – Aber diese Karikatur schlägt ins Tragische um. Derselbe Mensch ist zweifellos ein komischer und tragischer Dichter zugleich; eine Ambiguität, die die besondere Magie von Dichtern wie Gogol, Dickens, Tschekow [...] und vor allem von Shakespeare ausmacht. (WS, 117)]

Lévinas verabsolutiert also seinerseits das Tragische, wenn er es auf die Kunst insgesamt ausdehnt und mit seinem Gegensatz, dem Komischen, zusammenfallen lässt. Im Unterschied zur Philosophie des Tragischen aber begreift er dabei Tragik und Komik als Darstellungsformen und erkennt so den von Lacoue-Labarthe behaupteten poetologischen Charakter jeder Reflexion über das Tragische explizit an. Lévinas sieht deshalb Kunst und Literatur durchaus nicht als selbstgenügsam in einem ästhetizistischen Sinne an. Dennoch ist die Kunst für Lévinas durch Darstellung bestimmt, nicht durch die Darstellung von jemandem oder von ›etwas‹ Bestimmtem, sondern durch die reine Form der Darstellung, das Szenische selbst. Die Darstellung als solche ist dem Wissen wie dem Handeln, jeder Art von theoretischem oder praktischem Vermögen entzogen

und darum nicht anzueignen. Damit bringt die Kunst – so weit wie sich dies ohne Widerspruch sagen lässt – das *il y a*, die Ausweglosigkeit der Szene des Seins, zum Vor-Schein.

*Jenseits des Tragischen?*

Bis hierhin habe ich noch kein einziges Wort über das verloren, was doch für Lévinas und für *Le temps et l'autre* so zentral ist, nämlich über die Transzendenz des Anderen und die Zeit als die Form der Beziehung zum Jenseits-des-Seins oder Anders-als-Sein. Damit habe ich auch die Frage noch nicht berührt, inwieweit Lévinas selbst letztlich mit seinem Projekt der Ethik als Erster Philosophie über das Tragische hinausgeht, es zu überwinden beansprucht. Lévinas bezieht sich in seinem Frühwerk besonders häufig auf Shakespeare, weil dessen Tragödien für ihn vor allem als ein Zeugnis des *il y a* von Bedeutung sind; bei der Entwicklung seiner Ethik der Alterität und der Transzendenz hingegen beruft Lévinas sich kaum auf Shakespeare.<sup>23</sup> Auf Lévinas' Aussage »toute la philosophie n'est qu'une méditation de Shakespeare« zurückbezogen darf man somit fragen, ob denn – wenn es stimmt, dass die ganze Philosophie eine Meditation Shakespeares ist – Lévinas nicht mit seiner Ethik, mit der er sich von Shakespeare abwendet, auch eine Abkehr von der Philosophie vollzieht. Ich denke, man kann sagen, dass Lévinas sich zumindest von einem Verständnis von Philosophie abwendet, nach dem diese das Sein in seiner Totalität begrifflich zu erfassen versucht.<sup>24</sup> Darum aber bleibt, auch wenn Lévinas schließlich mit dem Primat der ethischen Verantwortung gegenüber dem Anderen das Sein transzendiert, die tragische Ausweglosigkeit des Seins die Voraussetzung, um die Möglichkeit eines Anders-als-Sein überhaupt zu verstehen.

In *La réalité et son ombre* lassen sich Anzeichen dafür erkennen, dass die Tragik der Darstellung bereits in sich eine Art negativen Verweis auf den Anderen als auf das Undarstellbare enthält. Die leblose Starre des Bildes nämlich verweist auf eine stets noch ausstehende, aber niemals eintreffende Zukunft, ein »avenir à jamais avenir« (RO, 119). Darin darf man meines Erachtens einen bis zum Äußersten negativen Messianismus erkennen: Das künstlerische Bild ist einer Erlösung bedürftig, die niemals kommt, weil die Zeit im Bild stillgestellt ist. Aus diesem Grund ist Lévinas' Verhältnis zur Kunst auch nicht ohne Ambivalenz. Seine Vorbehalte gelten dem, was er als eine für die Kunst konstitutive Tendenz zur Idolatrie begreift. Aufgrund dieser Tendenz zur Idolatrie fällt die Kunst, die wesentlich tragisch und schicksalhaft ist, unter das jüdisch-monotheistische Bilderverbot:<sup>25</sup> »Dans la statue, la matière connaît la mort de l'idole. La proscrip-

tion des images est véritablement le suprême commandement du monothéisme, d'une doctrine qui surmonte le destin – cette création et cette révélation à rebours« (RO, 124); »In der Statue erfährt die Materie den Tod des Idols. Das Bilderverbot ist wahrhaftig das höchste Gebot des Monotheismus, einer Lehre, die das Schicksal – diese rückwärts gewandte Schöpfung und Offenbarung – überwindet« (WS, 121)].<sup>26</sup> Wenn man diese Passage im Kontext von Lévinas' Überlegungen zum Tragischen situiert, die Gegenstand dieses Aufsatzes gewesen sind, dann richtet sich das monotheistische Bilderverbot nicht allein gegen die Darstellung des Absoluten. Das religiöse Bilderverbot richtet sich vielmehr auch dagegen, in der Darstellung selbst – in der Ausweglosigkeit des *il y a* – schon das Absolute zu erkennen.

#### Anmerkungen

---

- 1 Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre* [1948], Paris 2009, 60 (im Folgenden zitiert mit der Sigle TA direkt im Fließtext); Emmanuel Lévinas, *Die Zeit und der Andere*, übers. von Ludwig Wenzler, Hamburg 2003, 45 (im Folgenden zitiert mit der Sigle ZA direkt im Fließtext).
- 2 Vgl. Andrew Cutrofello, *Foreword*, in: Moshe Gold, Sandor Goodhart, Kent Lehnhof (Hg.), *Of Levinas and Shakespeare. ›To See Another Thus‹*, West Lafayette/Indiana 2018, xi–xvi; Richard A. Cohen, *A Meditation*, in: ebd., 15–31, hier 15ff. Cohen erinnert an die besonderen Resonanzen des Ausdrucks »méditation«, der im Französischen unweigerlich Descartes' *Méditations sur la philosophie première* in Erinnerung rufe, worin Cohen ein Anzeichen für das Gewicht von Lévinas' Aussage erkennt: »This digression from Shakespeare to Descartes is intended to indicate that Lévinas's use of the phrase ›meditation of Shakespeare‹ carries enormous philosophical weight, even more than might be imagined at first glance. Thus Levinas's claim that ›the whole of philosophy is but a meditation of Shakespeare‹ gives incalculable philosophical prestige to Shakespeare and literature« (ebd.).
- 3 Zitiert wird darum durchgängig sowohl das französische Original als auch die deutsche Übersetzung.
- 4 Zu dieser Deutung vgl. Cohen, *A Meditation*, 15f.
- 5 Peter Szondi, *Versuch über das Tragische* [1964], in: ders., *Schriften I*, Frankfurt/Main 1978, 149–260, hier 151.
- 6 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* [1795], in: ders., *Schriften von 1794–1798*, Darmstadt 1980, 161–221, hier 216f.
- 7 Szondi, *Versuch über das Tragische*, 167.
- 8 Vgl. Otto Pöggeler, *Hegel über die griechische Tragödie*, in: Hans-Georg Gadamer (Hg.), *Heidelberger Hegel-Tage 1962. Vorträge und Dokumente*, Hamburg 1984, 285–306.
- 9 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Der Geist des Christentums und sein Schicksal* [1798–1800], in: ders., *Werke I. Frühe Schriften*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main 1971, 274–418, hier 297.
- 10 Emmanuel Lévinas, *Œuvres complètes, tome I. Carnets de captivité et autres inédits*, Paris 2009, 173f., 195f. – Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant* [1947], Paris

- 2004, 100f. – Emmanuel Lévinas, *Vom Sein zum Seienden*, übers. von Anna Maria Krewani und Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg/Br.–München 1997, 74f.
- 11 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], Tübingen 2006, 262.
- 12 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* [1807], hg. von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont, Hamburg 2006, 26.
- 13 Vgl. Szondi, *Versuch über das Tragische*, 159.
- 14 Pöggeler, *Hegel über die griechische Tragödie*, 301f.
- 15 In einer Passage aus den *Carnets de captivité* stellt Lévinas dem griechischen Heros die jüdisch-christliche Figur des Leidens des Gerechten entgegen und ergänzt: »Catégorie judéo-chrétienne? C'est peut-être là le point où l'on puisse les séparer. Chrétiennes, elles s'appliquent aux problèmes païens. Le monde grec est inclus dans le christianisme. Judaïsme pour hommes aux problèmes païens« (Lévinas, *Carnets de captivité*, 148); †Eine jüdisch-christliche Kategorie? Dies ist vielleicht der Punkt, an dem man sie trennen kann. Als christliche beziehen sie sich auf heidnische Probleme. Die griechische Welt ist in das Christentum einbezogen. Judentum für Menschen mit heidnischen Problemen« (meine Übers.).
- 16 Philippe Lacoue-Labarthe, *Poétique de l'histoire*, Paris 2002, 139; Philippe Lacoue-Labarthe, *Poetik der Geschichte*, übers. von Bernhard Nessler, Berlin 2004, 117.
- 17 Georges Bataille, *Hegel, la mort et le sacrifice* [1955], in: ders., *Œuvres complètes XII: Articles 2. 1950-1961*, Paris 1988, 326–345, hier 337; Georges Bataille, *Hegel, der Tod und das Opfer*, in: ders., *Hegel, der Mensch und die Geschichte. Die Hegel-Essays*, hg. und übers. von Rita Bischof, Berlin 2018, 31–67, hier 52.
- 18 Lévinas, *De l'existence à l'existant*, 10; Lévinas, *Vom Sein zum Seienden*, 12.
- 19 Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris 1982, 38; Emmanuel Lévinas, *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1996, 35.
- 20 »La mort. Pas une solution par elle-même. [...] Le jeu est perdu. *Macbeth*. Job maudissant sa naissance: la mort ne le sauverait pas. Tout cela, si la mort est fin de l'être. [...] Mais il y a le thème de *Hamlet*: la mort n'est peut-être pas une fin [...] La crainte de la mort en tant que la fatalité de l'attachement à l'être: d'où sa double nature: la mort à la fois ce qui est craint et ce qui est souhaité. Mais dans les deux cas elle est une fin« (Emmanuel Lévinas, *Carnets de captivité*, 173f.); †Der Tod. Für sich genommen keine Lösung. [...] Das Spiel ist verloren. *Macbeth*. Hiob, der seine Geburt verflucht: der Tod würde ihn nicht retten. Das alles, wenn der Tod ein Zweck des Seins ist. [...] Aber es gibt das Thema von *Hamlet*: Der Tod ist vielleicht kein Zweck [...] Die Angst vor dem Tod als die Fatalität der Bindung an das Sein: daher seine doppelte Natur: der Tod zugleich das, was gefürchtet, und das, was erhofft wird. Aber in beiden Fällen ist er ein Zweck« (meine Übers.).
- 21 Aus diesem Grund widmen sich die Beiträge in dem bereits zitierten Sammelband *Of Levinas and Shakespeare* (2018) weniger der Frage, wie Lévinas Shakespeare liest, als dass sie selbst Shakespeares Tragödien im Lichte von Lévinas' Philosophie lesen.
- 22 Emmanuel Lévinas, *La réalité et son ombre* [1948], in: ders., *Les imprévus de l'histoire*, Paris 1994, 107–127, hier 116f. (im Folgenden zitiert mit der Sigle RO direkt im Fließtext); Emmanuel Lévinas, *Die Wirklichkeit und ihr Schatten*, in: ders., *Die Unvorhersehbarkeiten der Geschichte*, übers. von Alwin Letzkus, Freiburg/Br.–München 2006, 105–124, hier 113f. (im Folgenden zitiert mit der Sigle WS direkt im Fließtext).
- 23 Vgl. Howard Caygill, *Levinas and Shakespeare*, in: Jennifer Ann Bates, Richard Wilson (Hg.), *Shakespeare and Continental Philosophy*, Edinburgh 2014, 145–151.
- 24 Zu einer anderen Einschätzung des Verhältnisses von Shakespeare und der Philoso-

phie in Lévinas' Denken gelangt Richard A. Cohen, *A Meditation*, in: Gold, Goodhart, Lehnhof (Hg.), *Of Levinas and Shakespeare. ›To See Another Thus‹*, 15–31, wo es in Bezug auf Hamlets Aussage »There are more things in heaven and earth than are dreamt of in your philosophy« heißt: »While Hamlet's claim is congruent with Levinas's, since both deny the usual self-proclaimed comprehensiveness and finality of philosophy, the claims are nevertheless asymmetrical. Hamlet's claim declares that philosophy is limited, a view oft expressed, especially in Western religious thought, while Levinas's claim, in contrast, determines the limit of philosophy as one that Shakespeare surpasses« (ebd., 15).

- 25 Den Stellenwert des Bilderverbots als Alleinstellungsmerkmal einer jüdisch-christlichen Tradition hebt Lévinas auch in einer Bemerkung aus den *Carnets de captivité* hervor: »εἶδωλον – le visible – c'est l'essentiel de l'idolâtrie – *Deus absconditus* – mystère – seul trait du judéo-christianisme qui le distingue de tous les monothéismes purement numériques« (Lévinas, *Carnets de captivité*, 152); βεῖδωλον – das Sichtbare – das ist das Wesentliche an der Idolatrie – *Deus absconditus* – Mysterium – der einzige Zug des Juden- und Christentums, der es von allen bloß numerischen Monothéisimen unterscheidet (meine Übers.).
- 26 Ich habe hier eine Veränderung gegenüber der Übersetzung von Alwin Letzkus vorgenommen, deren erster Satz lautet: »In der Statue weiß die Materie um den Tod des Idols«. Diese Übersetzung ist m.E. sinnentstellend.