

Eröffnung der Ausstellung

Fenster zum Anderen Liudvikas Natalevičius, Bilder aus Litauen

Ulrich Schoenborn

Nach langen Jahren der Isolation kehrt Litauen in den europäischen Horizont zurück. Die Frankfurter Buchmesse¹ vor zwei Jahren hat kurzfristig die Aufmerksamkeit auf das Land an der Ostsee gelenkt. Mittlerweile ist das Interesse wieder verebbt, wie aus Verlagskreisen zu hören ist.

I.

Was verbindet uns mit Litauen? Was wissen wir von den Menschen, von ihrer Geschichte, ihrer Sprache, dem kulturellen Erbe, ihrem Glauben, ihrem Leben? - Das größte der drei baltischen Länder scheint weiter entfernt zu sein als sonst ein Land, wenn wir auf das Interesse schauen, das sich in den Medien niederschlägt. Mit der aussterbenden Erinnerung an Ostpreußen, das Memelgebiet², an die geistig-literarische Landschaft³ rückt dieser geographische Raum noch weiter weg. Publikationen, Filme, Reisen werden vom Vergessen schnell überholt. Litauen scheint ein Feld für „insider“ zu werden.

Dabei liegt das Land im Herzen Europas. Das ist zunächst eine geographische Feststellung. Hat man Europa vom Atlantik bis zum Ural und von Sizilien bis zum Nordkap im Blick, dann befindet sich sein geographischer Mittelpunkt in Litauen, exakt auf 54° 54' nördlicher Breite und auf 25° 19' östlicher Länge – genauer, bei dem 26 km nördlich von Vilnius gelegenen Dorf Pumuškės am See Girios.

¹ Vgl. DIE ZEIT. Literaturbeilage, Oktober 2002; s. u. Anm. 10.

² Die Schriftstellerin Ulla Lachauer bemüht sich in ihren Büchern, die Erinnerung vor dem Vergessen zu bewahren. Vgl. Die Brücke von Tilsit (1994); Paradiesstrasse (1996); Ostpreußische Lebensläufe (1998).

³ Vgl. Claudia Sinnig (Hg.), Litauen. Ein literarischer Reisebegleiter, Frankfurt/M. 2002.

Rein geographisch also ist Litauen ein Teil Mitteleuropas und nicht Osteuropas. Und zu erweitern gibt es da gar nichts. In der häufig zu hörenden Rede von der Osterweiterung Europas wird die Sachlage verzerrt. Einmal verbirgt sich hier eine typisch westeuropäische Sicht, bei der wirtschaftliche und militärpolitische Kriterien im Vordergrund stehen. Dann kommt in dieser Rede ein kulturelles Missverständnis⁴.

Wenn man verstehen will, welche Empfindungen die Menschen wegen – besonders seitdem das Land seine Unabhängigkeit von der Sowjetunion erkämpft hatte -, muss man einen Blick zurück in die Geschichte werfen, auch wenn der Betrachter sich, erschrocken über Grausamkeit, Unmenschlichkeit und Schuld eher abwenden möchte. Neben dem, was schnell verdrängt wird, steht aber auch Unbekanntes, das nicht dem Vergessen überlassen werden sollte, weil es Kostbares in den europäischen Horizont eingebracht hat. Dass Vilnius einst als das Jerusalem des Nordens galt, spricht für sich. Dass der Geiger Jascha Heifetz, der Philosoph Emmanuel Levinas, der Linguist Algirdas Greimas, der Bildhauer Jaques Lipschitz aus Litauen stammen, übersieht man leicht. Es gibt genug, was ermutigt, genauer hinzuschauen und wahrzunehmen, was ist, was war und was dazu gehört. „Eine lange Geschichte aus Unglück und Verschuldung ..., die meinem Volk zu Buche steht“, schreibt J. Bobrowski (1961. „Wohl nicht zu tilgen und zu sühnen, aber eine Hoffnung wert und einen redlichen Versuch ...“⁵

⁴ Darauf verweist Jens Reich (in: Publik Forum Nr. 16, 1999, 6f).

⁵ Zu Johannes Bobrowski vgl. G. Wolf, Beschreibung eines Zimmers. Fünfzehn Kapitel über Johannes Bobrowski, Berlin 1993; A. Hermann, Johannes Bobrowski und Litauen; K. Brazaitis, Bobrowskis Litauen; beide in: Annaberger Annalen. Jahrbuch über Litauen und deutsch-litauische Beziehungen, Nr. 6/ 1996, 147ff und 161ff; E. Hauffe, Einleitung zu J. Bobrowski, Die Gedichte, GW I, Stuttgart 1998, VIIIff;

II.

Die folgenden Anmerkungen zur Kunstgeschichte und zur Literatur skizzieren Aspekte der geistigen Situation in Litauen, also das Umfeld, in dem diese Ausstellung gesehen werden muss.

(a) Dias künstlerische Schaffen in Litauen hat immer in Verbindung mit dem übrigen Europa gestanden. Alle Ereignisse, Strömungen, Entwicklungen usw. haben sich in irgendeiner Weise niedergeschlagen. Rezeption und Auseinandersetzung erfolgten allerdings auf unterschiedlichen Wegen und nicht immer gleichzeitig. Daher kam manches „mit Verspätung“.

Vor dem 2. Weltkrieg kennzeichnet das Schaffen litauischer Maler u. a. eine „relative Stabilität der künstlerischen Sprache“, „eine Verpflichtung gegenüber Werten und Normen der nationalen Kultur“, das Fehlen von populären Strömungen (performance o. ä.). Starke Impulse gingen von der Neo-Romantik, der Folklore und dem Symbolismus⁶ aus. Eine freie Entwicklung und Entfaltung wurde aber durch die politischen Ereignisse unterbrochen und die ideologische Indienstnahme der Kunst bis in die jüngste Zeit verhindert.

Obwohl der Stalinismus den stilistischen Pluralismus destruiert hatte, setzte schon in den 60er Jahren eine Suche nach Alternativen ein. Weil der Kontakt mit dem Westen unterbunden war, griff man auf das Repertoire der Volkskunst, der Klassik oder der Naiven zurück. Trotz Bürokratie konnte die „Individualität des Schöpferischen“ im Verborgenen wirken. Allerdings um den Preis, dass der Aufbruch in die Moderne mit Verzögerung erfolgte. „Die in der Illegalität des sozialistischen Realismus geborene Kunst hat Erfahrung genug, nicht mit Vergesslichkeit zu kokettieren oder gar naivem Leichtsin zu verfallen“⁷.

⁶ Zu nennen wäre hier der Maler und Komponist Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911). Vgl. Rainer Budde (Hg.), Die Welt als große Sinfonie, Köln 1998.

⁷ Darius Kuolys, in: Apokalypse und Glaube. Zeitgenössische Kunst in Litauen. Ausstellungskatalog Marburg 1990, 7.

Bereits zu Zeiten der gelenkten Kunst setzten die Künstler sich mit den widersprüchlichen Seiten der dargestellten Verhältnisse auseinander. Hand in Hand vollzog sich ein Rück-Gang, ein Ausweichen in die Welt der Gefühle oder der Träume, weil der offiziellen Welt nur mit Zweifel und Misstrauen begegnet werden konnte. Während anderwärts Bildsprache, Form, Farbe, Material u. a. dem Experiment unterworfen waren, fokussierten die litauischen Künstler mit Hilfe der Externa die Widersprüchlichkeit des Menschen, das Dämonische, die Aggression, das gesellschaftliche Chaos. Die logischen Bildbezüge wurden aufgelöst; einzelne Bildmotive erhielten einen neuen Sinn; an die Stelle der traditionellen Bildstruktur traten drastische oder aufrührerische Veränderungen. Eine andere Sicht der Wirklichkeit meldete sich an, in der Widersinniges, Groteskes, Fiktives präsentiert wurde. In diesem Prozess übernahm das Ich des Künstlers eine tragende Rolle. Was dabei sichtbar wurde, kann als Reaktion des von Ängsten beunruhigten Bewusstseins verstanden werden. Das „Weltbild des Künstlers ist in vielfältige Sinngegensätze zerfallen, und sein Werk erlaubt dementsprechend vielfältige Möglichkeiten der Interpretation“⁸. Die Bilder aus dieser Zeit provozieren den Betrachter, sie appellieren, sie beschwören.

(b) Einem alten Vorurteil zufolge ist der Litauer ein Mensch, der beschaulich am Meeresufer steht und sich den Sonnenuntergang anschaut. Nicht nur der Blick in die Geschichte erweist das idyllische Bild als unzutreffend. Die gegenwärtige Literatur zeigt sehr deutlich, wie, eingekeilt zwischen zwei Anachronismen, der zerstörten Idylle und der verspäteten Moderne, intensiv nach einer Synthese gesucht wird. Jenseits der Tradition gibt es (noch) keine Innovation, nur Innovationszwang, hat jemand formuliert. Unverhofft aus langer Eingebundenheit in das Sowjetsystem befreit, stehe man vor der Aufgabe, innerhalb kürzester Zeit neue kulturelle Plausibilitäten zu schaffen. In die Leer-Räume, die nicht gleich definiert wurden, sickern nationalistische Mythen, historische Verklärung oder auch religiöser Obskurantismus ein. Künstler und Schriftsteller beklagen, dass die eigene historische Verantwortung nur sehr zögerlich über-

⁸ Viktoras Liutkus, in: D.Kuolys, a.a.O., 13.

nommen werde. Man fühlt sich isoliert, seit der Osten als Referenz weggefallen und der Westen als Partner noch nicht erschlossen sei. Auch der größten geistigen Strömung im Lande, dem Katholizismus⁹, stehe man distanziert gegenüber, weil dieser eine rückwärts-gewandte Politik betreibe und den Menschen vor allzuviel Selbsterkenntnis schützen wolle. Deswegen müsse auch er in Frage gestellt werden. Aus solcher allgemeinen Irritation folgt entweder ein magischer Surrealismus (Renata Šerelytė) oder ein Existentialismus, der eine „Ästhetik des Widerwärtigen“ (Sigitas Parulskis) kreiert. Als Grundierung bleibt in der Literatur eine vertraute Gestimmtheit: einsam, karg, dunkel, mehrdeutig¹⁰.

III.

Auf den Maler Liudvikas Natalevičius bin ich 1996 aufmerksam geworden, als ich einige Wochen in der Theologischen Fakultät der Universität Klaipėda, dem früheren Memel, tätig war. Aus einer zufälligen Begegnung mit einem seiner Bilder erwuchs ein freundschaftlicher Kontakt mit Besuchen im Atelier und vielen Gesprächen. - Wer ist Liudvikas Natalevičius? Was bringen seine Bilder zur Sprache?¹¹

Subversive Sozialisation

1954 in Vilnius geboren, studierte L. Natalevičius wie sein älterer Bruder Henrikas von 1975-1981 Malerei an der Staatlichen Kunst-hochschule. Nach dem Diplom entschied er sich für die Küstenstadt Klaipėda als Arbeitsort, wo er noch heute lebt.

⁹ Vgl. Hans-Friedrich Fischer, Bewährung in Freiheit. Die katholische Kirche Litauens sucht ihren Weg, in: Herder Korrespondenz 57, 2003, 143-146.

¹⁰ Vgl. J.Sprindytė/ K.Berthel (Hgg.), Von diesen Träumen ganz verschiedene. Zehn litauische Gegenwartsautoren und ihre literarische Prosa, Oberhausen 2002; V.Sventickas (Hg.), Vierzehn litauische Poeten. Eine Anthologie, Oberhausen/Vilnius 2002; Akzente, Heft 5/ Oktober 2002: Litauische Poesie der Gegenwart; A.A-Jonynas, Laiko inklūzai/ Inclusions in Time, Vilnius 2002.

¹¹ Im Folgenden greife ich meinen Beitrag aus Kunst und Kirche Nr. 1, 2003, 57f auf.

L. Natalevičius gibt seinen Bildern keine kommentierenden Informationen bzw. Titel mit. Es finden sich allenfalls Hinweise zur Maltechnik und abstrakte Zahlenangaben. Auf die Frage, ob in solchen Verschlüsselungen eine Nachwirkung der Sowjetzeit zum Ausdruck komme, antwortet der Maler: „Wir hatten zwei Ateliers, eins für die Öffentlichkeit, in dem die Auftragsarbeiten entstanden, das andere für unsere eigenen Projekte. Während der Ausbildung an der Akademie waren West-Kontakte verboten. Erlaubt war dagegen das Studium der Klassiker: Giotto, Goya, Carravagio, Grünewald, Rembrandt u. a. Die Begrenzung durch die Politik haben wir unterlaufen durch intensive Beschäftigung mit der Tradition“. Einzelne Lehrer haben, am offiziellen Curriculum vorbei, die professionelle Kompetenz und die ästhetische Individualität gefördert. So hat sich im Untergrund ein Reservoir an Motiven, Kreativität und Ausdrucksmöglichkeit angesammelt, das seit der Wende (1991) frei an die Öffentlichkeit treten kann und den Austausch mit dem übrigen Europa sucht.

Umgang mit der Tradition

Ein Überblick über die Arbeiten von L. Natalevičius zeigt, dass sie sich zwischen Abstraktion und Figürlichkeit bewegen und einige wenige Motive favorisieren. Grosse Farbflächen strukturieren den Bildraum, in dem Farbkontraste dramatische Akzente setzen.

Wer den Bildern von L. Natalevičius gegenübersteht, merkt bald, wie ein Entzifferungs-Mechanismus des Gedächtnisses in Gang kommt. Die Gebilde bzw. schemenhaften Umrisse wecken Assoziationen und lassen an (geschichtliche) Ereignisse denken, die aus dem narrativen Fond unseres kulturellen Horizontes bekannt sind, z.B. die Erzählungen der Evangelien oder der mittelalterlichen Heiligenviten. Bei solcher Annäherung läuft die Wahrnehmung des Betrachters auf der Basis eines wieder Erkennens ab. Gleiches erkennt sich in Gleichem.



Die Art und Weise, wie L. Natalevičius mit den Vorbildern umgeht, scheint dem Vorschub zu leisten. Allerdings ohne, dass er bewusst Anknüpfung sucht und Kontinuität pflegt. Vielmehr zeigt er Mut zum subjektiven Zugriff. Hier wird nicht ironisch oder destruktiv mit der Tradition verfahren. Vielmehr wird die künstlerische Präfiguration in eine Art psychisches Drama überführt. Man nimmt auf den Bildern Formen wahr, die an Bekanntes erinnern. Innere Bilder steigen auf und versinken dann wieder.

Eine prozesshafte Plastizität, die sich inhaltlicher, thematischer Festlegung entzieht, entsteht. Es bleibt also die wieder Erkennbarkeit des Bildaufbaus der alten Meister, während die figurativen Farbströme ganz auf vom Innenleben geformte Gesten gerichtet sind. Die an Munch u. a. erinnernde Farbige tendiert ins Melancholische, aber auch Mystische. Was die Konturen eines menschlichen Antlitzes ahnen lässt, ruft ähnlich wie bei F. Léger oder O. Schlemmer zur Ergänzung der leeren Innenflächen. Unversehens beginnt in der ersten Begegnung mit diesen Bildern schon Kommunikation.

In diesen Vorgang mischt sich ein zweiter Blick ein, in dessen Vollzug das anfängliche Verständnis zerfließt. Alles ist noch einmal anders als zuerst gedeutet. „Die Erkenntnis des Gleichen im Gleichen wird ... von der Wahrnehmung des Fremden im Gleichen durch-

kreuzt, unterbrochen, infragegestellt¹². Das Betrachten, das Sehen wird in einen Lernprozess verwickelt und angeregt, das Angesehene in neue Worte zu fassen.

Grundmotive

Durch die verschiedenen Schaffensphasen von L. Natalevičius ziehen einige wenige Grundmotive: die Kreuzigungsszene oder eine Figuren-Konstellation, die an die Pieta bzw. an die Krippe von



Bethlehem denken lässt. Zumal in den Vorarbeiten, Bleistiftskizzen, Kreidezeichnungen, Aquarellen, Ausschnittsstudien und perspektivischen Variationen. Immer wieder Golgatha, der Gekreuzigte, die trauernden Frauen, Gesten der Verzweiflung und des Schmerzes, Hinweise auf Vergänglichkeit. Oder Signale des Schützens, des Einhüllens; Momente sich auflösender Nähe, wachsender Distanz.

„Ich bin in einer atheistischen Umwelt aufgewachsen. Doch die Religion konnte nicht aus dem Bewusstsein des litauischen

Volkes verbannt werden. Informationen über das Christentum habe ich durch die Werke der Klassiker bekommen“. L. Natalevičius versteht sich nicht als religiöser Maler, der fromme Andachtsbilder pro-

¹² S. Bergmann, So fremd das Gleiche. Wie eine interkulturelle Theologie der Befreiung mit dem Fremden über die Alterität hinaus denken kann, in: S. Fritsch-Oppermann (Hg.), Das Antlitz des „Anderen“. Emmanuel Lévinas' Philosophie und Hermeneutik als Anfrage an Ethik, Theologie und interreligiösen Dialog, Rehburg-Loccum 2000, 57-97; 60.

duziert. Seine Bilder sind autonom. Religion gehöre aber zu den elementaren, wenn auch ambivalenten Daten der Wirklichkeit. Aus diesem Sektor kommen permanent Impulse und treffen auf die Stimmungslast, die sich aus dem Selbstverständnis des Künstlers, den Hoffnungen in der Gesellschaft und vielen anderen Interventionen bildet. Dem Betrachter bleibe es unbenommen, eine religiöse Dimension zu entdecken.

Das Bild, das „spricht“

In seinen Bildern „spielt“ L. Natalevičius mit zwei Linien, die sich in immer neuen Variationen gegenüberstehen, sich durchkreuzen oder sich ergänzen: eine vertikale und eine gekrümmte Linie. Material, Maltechnik, alles Handwerkliche unterstreicht dieses Grundmuster. Die Krümmung sperrt sich gegen eine eindeutige Lesart. Sie kann auf das Symbolische des Eis und des Kerns, des Keims, der aus einem Mittelpunkt heraustritt (Gebär-Motiv), zielen. Was sich als gekrümmte Form präsentiert, lässt aber auch an etwas denken, das gewaltsam in diese uneigentliche Gestalt gebracht worden ist. Dagegen könnte die Vertikale von dem Versuch sprechen, den Kräften des Uneigentlichen Widerstand zu leisten. Was wäre aber, wenn auch die Vertikale nicht frei von Gewalteinwirkung ist? Es stellt sich so eine Beziehung zwischen Krümmung und Geraden her, „Linien einer in gewisser Weise universellen Geometrie“¹³. -Immanuel Kant hat, wenn er vom Menschen sprach, oft die Metapher „krummes Holz“¹⁴ benutzt. Ein Material also, das meist deformiert begegnet, das aber dennoch eine Bestimmung zum aufrechten Gang in sich trägt.

Da ist noch ein weiteres Moment in den Bildern von L. Natalevičius, das Beachtung verlangt und die Reflexion beschäftigen soll. Ich meine das Wechselspiel von Perspektive und Farbe.

¹³ Marc le Bot, Der Kunsteffekt, in: D.Kamper/ Chr.Wulf (Hg.), Der Schein des Schönen, Göttingen 1989,17-32; 29.

¹⁴ Vgl. H.Gollwitzer,

Dem Betrachter bleibt nicht verborgen, dass der Maler mit der Perspektive bzw. einer perspektivischen Ordnung anders umgeht als etwa die Künstler der Renaissance. Dort hatte der Perspektivcode die



Aufgabe übernommen, die Hierarchie der Figuren oder die Beziehung zwischen Bildmitte und Peripherie zu definieren. In der Messbarkeit der Welt, verobjektiviert im Bild, äußerte sich die Machtstellung des Menschen. M.a.W., in der Renaissance bringt das Bild Herrschaftsdenken zum Ausdruck und legitimiert es durch Referenzen zur Transzendenz..

Auf den Bildern von L. Natalevičius suchen wir diesen anthropozentrischen Akzent vergeblich. Die Perspektive scheint zu fehlen, trotz

eines angedeuteten Rahmens auf vielen Bildern. Dafür blicken wir auf statische Farbflächen. In den 90er Jahren dominieren Grün-Töne, neuerdings erscheinen verstärkt Rot und Gelb.

Aus einem dunklen Hintergrund treten leuchtende Farbfelder hervor. Der Farb-Gegensatz löst das Flächige in Bewegung auf. Denn aus dem Vordergrund wird der Blick wieder zurück in die Tiefe des Bildes geführt und lässt das dunkel gehaltene Umfeld transparent werden. Es ist ja keineswegs schwarze Farbe, die hier aufgetragen wurde. Was so dunkel erscheint, spiegelt einen langen Prozess wieder. Denn es braucht Zeit, bis durch Mischen der Komponenten und Experimentieren der adäquate Ton entsteht. Bei entsprechenden

Lichtverhältnissen kann das Resultat ähnlich überraschen¹⁵ wie bei einem ikonenhaften Glasfenster aus alter Zeit. Die Farb Räume dienen nicht der Exaltation der menschlichen Figur. Viel eher halten sie das Paradox von Sinn mitten in Nicht-Sinn bzw. Un-Sinn fest und unterlaufen den eben erwähnten Anthropozentrismus.

Die Reflexion erreicht hier eine Grenze des Begrifflichen. Es ist der Augenblick, in dem die Symmetrie zwischen Wort und beschriebenen Gegenstand zerbricht, weil sich von diesem her eine neue Ebene auftut. M.a.W., im Dialog zwischen Betrachter und Bild kommt es zu einer Umkehrung der Positionen. Aus dem Subjekt wird das Objekt und umgekehrt. Vom Bild geht eine Initiative aus, die sich in die Existenz des Betrachters einmischt. Ihm wird, wenn er es zulässt, ein Durchblick in jenseitige Bereiche zugespielt, ein Fenster zum Anderen. Kunstbegegnung führt in die Erfahrung von Alterität, von Andersheit.

Oblitération

Im Titel der Ausstellung „Fenster zum Anderen“ wird eine Verbindung zu *Emmanuel Levinas* (1906 in Kaunas/Litauen geboren – 1995 in Frankreich verstorben) gesucht, dessen philosophische und theologische Reflexionen um die Chiffre „der Andere“ kreisen. Seine Kunstkritik hat Levinas in wenigen kurzen Beiträgen¹⁶ angedeutet,

¹⁵ Vgl. Marc le Bot, a.a.O., 30: „Indem die Malerei durch die Linien und Farbspiele nur auf sich selbst verweist, errichtet sie einen Nicht-Kode: In ihm verteilen sich regelgeleitet insignifikante Elemente, ohne dass diese Regel eine nutzorientierte Beherrschung der Wirklichkeit anstrebte.“

¹⁶ E.Levinas, *La réalité et son ombre*, in: *Les Temps Modernes* 4, 1 (1948/49) 769-789; *Vom Sein zum Anderen – Paul Celan*, in: E.Levinas, *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, München/Wien 1988, 56-66 (= frz. 1976); E.Levinas, *De l’oblitération. Entretien avec Francoise Armengaud à propos de l’oeuvre de Sosno*, Paris 1990. Ferner: M.Wimmer, *Die Epiphanie des Anderen*, in: D.Kamper/Chr.Wulf (Hgg.) *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, 505-519; J.Wohlmuth, *Bild- und Kunstkritik bei E.Levinas und die theologische Bilderfrage*, in: W. Lesch (Hg.), *Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst*, Darmstadt 1994, 25-47; R.Esterbauer, *Das Bild als Antlitz? Zur Gottesfrage in der Kunst beim späten Levinas*, in: J.Wohlmuth (Hg.), *Emmanuel Levinas – eine*

die darum so anregend sind, weil sie das Alteritätsdenken am konkreten Beispiel „Kunst“ vorführen. Im Folgenden skizziere ich einige Hauptgedanken ohne Anspruch auf systematische Vollständigkeit.

Levinas steht der herkömmlichen Ansicht, Kunst sei expressiv und basiere auf Erkenntnis, reserviert gegenüber. Im Kunstwerk werden keine allgemeinen Wahrheiten geoffenbart. „L’objet représenté par le simple fait de devenir image, se convertit en non-objet“¹⁷. Kunstwerke zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich dem Zugriff des betrachtenden Ich entziehen. Ein Bild lässt sich nicht als Abbild verorten, es ist nicht mit der Realität synchronisierbar. Levinas spricht vielmehr vom „Schatten“ der Wirklichkeit und nennt Bildwerdung einen Vorgang der „désincarnation“¹⁸. Das ästhetische Bild bringt einen Riss, einen Bruch im Sein zur Erscheinung. Dadurch wird der Subjekt-Charakter eines Kunstwerkes keineswegs geschwächt. Im Gegenteil, das Bild gerät in eine Machtposition, indem „es ergreift und ergriffen macht“¹⁹. Der Betrachter wird „verunsichert“ bzw. „verzaubert“. Vom Bild (image) geht etwas aus, was in der Nähe von Magie (magie) angesiedelt ist.

Das Eigentümliche dieser Überlegungen liegt nun darin, dass Levinas die Autonomie des Kunstwerkes auf ähnliche Weise wie die des „Antlitzes“ des Anderen begründet. Im Artefakt begegnet dem Betrachter der Fremde im Fremden. Damit begegnet aber auch er sich selbst. M.a.W., Kunstrezeption gerät zu einem Modell der ethischen Wahrnehmung.

Ein Bild ist darum nicht einfach Abbild oder zeichenhafte Teilhabe an der Idee des Schönen, sondern der Weg zum Anderen des Seins. Das signalisiert die spezifische Wirkung auf den Betrachter. Levinas

Herausforderung für die christliche Theologie, Paderborn usw. 1989, 13-23.; S.Bergmann, a.a.O., 57ff (s. Anm. 12).

¹⁷ Levinas 1948/49, 777.

¹⁸ Levinas 1948/49, 779. Vgl. Wohlmuth (1994) 31: Das Gemälde ist nicht Transzendenzbewegung, sondern Abstieg. Rückfall in ein Vorstadium des Seins, „Symbolisierung gegen den Strich“ (symbole à rebours)“.

¹⁹ Wohlmuth (1994) 35.

interessiert sich besonders für den Vorgang, in dem dieser aus seiner Passivität (Verunsicherung, Verzauberung) herausgeholt wird. In einem Interview²⁰ von 1990 verwendet er den Begriff „oblitération“ bei der Interpretation moderner Kunstwerke. Er meint damit das Unkenntlich-Machen, das Verwischen des Dargestellten durch befremdliche oder Schrecken erregende Materialität. Im Kunstwerk werden absichtlich die Bezüge zur Realität verwischt, so dass „blesures/ Verletzungen“ übrig bleiben. Derartige Makel oder Störungen der Form konfrontieren mit Leid, Wunden, Deformationen usw. Damit eröffnet sich eine Dimension jenseits der Idolatrie des Schönen.

Oblitération schafft eine fiktive Gesprächssituation, indem sie den Betrachter unmittelbar anspricht und einen Umschwung vom Besitzergreifen zum Empfangen einer Unterweisung („enseignement“) und zur Stellungnahme herbeiführt. In Analogie zu zwischenmenschlichen Begegnungen schreibt Levinas dem Kunstwerk das Gepräge des Antlitzes zu und reflektiert dessen Appellcharakter. Fern jeglicher „Aura der Erhabenheit“ wird „das Antlitz als die Weise (verstanden), in der der Andere sich mir so gegenwärtig macht und hält, dass er alles durch mich an ihn Herangetragene, ihn Einkreisende, verstellend Aufgestellte – Bild, Vorstellung, Begriff, Vorwissen, Vorurteil – unablässig überbietet, perforiert, suspendiert“²¹. Von hieraus ist nur ein kleiner Schritt zu der Frage, ob das Kunstwerk als Antlitz der Dinge auch der Ort sein könne, an dem Gott begegnet. Ob das Bild die „relation à autrui“ ermögliche? Provoziert durch das Kunstwerk resp. durch das Antlitz des Anderen reagiert der Betrachter. Er beantwortet den „Anruf“ mit seiner ganzen Existenz. In der Antwort wird nach Levinas der Anruf verstehbar, denn „die von Gott ausgehende ‚Provokation‘ (liegt) in meiner Invokation“. Oder: „Die Transzendenz der Offenbarung rührt daher,

²⁰ S. Anm. 15.

²¹ S. Sandherr, Das Antlitz des Anderen als Anfrage und Aufgabe. Verantwortung und Subjektivität in der Philosophie Emmanuel Levinas, in: S. Fritsch-Oppermann (Hg.), Das Antlitz des „Anderen“, Rehburg-Loccum 200, 33-56; 35.

dass die ‚Epiphanie‘ im Sagen desjenigen auftritt, der sie empfängt“²².

Die Radikalität, mit der Levinas die Annäherung an ein Kunstwerk auf ein ethisches Geschehen zurückführt und das Ästhetische ausklammert, weckt natürlich Fragen²³, die bei einer Vernissage nicht behandelt werden können. Ich bin aber überzeugt, dass jedes Kunstwerk einen Überschuss über die Gegenwart („une excédence sur le présent“) hinaus enthält, der ungeachtet aller Reflexion aufschließende, neue Bildbegegnung ermöglicht.

²² E.Levinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/ München 1992, 327f.

²³ In „Jenseits des Seins, 329 Anm. 21“ geht Levinas selbst zu fragenden Erörterungen über: Dass moderne Kunst den Dienst der Schönheit als idolatrieverdächtig entlarvt, sei nachvollziehbar. Dass sie zu einer vor-bewussten Realität zurück will, könne registriert werden. Gelingt ihr aber die Darstellung des Dia-Chronen? Bleibe sie nicht zwangsläufig an der Schwelle zum Ungleichzeitigen, Unvergleichlichen stehen? – Einen Stillstand der Dialektik zwischen Erkennendem und Erkanntem vermutet J.Derrida (*Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas‘*, in ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1992, 121ff). Und S.Bergmann (s.o. Anm. 12) fordert eine reziprok-kommunikative Erweiterung der ästhetischen Theorie.