

Adrian Koye

## Außerhalb der Welt

So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde.

Walter Benjamin, in: Ausgraben und Erinnern, 1932

Wenn ich – als wäre sie mir gleich einer Erinnerung gekommen – den Ort bezeichnen soll, wo die Vorstellung, wie das Stück klingen mochte, mich heimsuchte und zu konkreter, schließlich notierbarer Gestalt entwickelt zu werden verlangte, müßte ich die Gedanken, die daran gewoben haben, dahin zurückverfolgen, wo ich das mit gotischen Spitzen besetzte, nach Mustern Codussis und Sansovinos geschnittene und in barocke Falten gelegte, von jeher fadenscheinige Kleid Venedigs nicht länger bloß besichtigte, sondern hineinzuschlüpfen hatte und seinen schillernden, mit verborgenen und verrätselten Chiffren gewirkten Futterstoff am Körper trug. In einem unbewohnten, in beunruhigendem Maße in Verfall übergegangenen Palazzo, labyrinthisch wie der Bau eines nach Verborgenheit grabenden Tiers, fand ich mich in einer Flucht leerer Räume – kein Möbelstück, anstelle der Lüster nur vereinzelt nackte Glühbirnen. Dazwischen lagen Zimmer ganz im Dunkeln bis auf einen schwachen Dämmer nahe der Fenster; der Wellenschlag des Kanals, auf den sie wohl gingen, brach das Licht und warf Reflexe davon herauf, wovon die schadhafte Läden einen sacht flackern, schwankenden Schein hereinsickern ließen. Er verlor sich dem Innern des Zimmers zu in die Dunkelheit, doch nicht ehe auf den Kämmen des faltenwerfenden, auch in Fetzen herabhängenden Damastes der Wandbespannung ein Schimmer hervorgebrochen war – nicht anders als aus dem Schwarz der Nacht und des Meeres das Brechen der Wellen aufscheint, wenn man spät noch an den Strand gegangen ist, die Flut hereinkommen zu sehen. Weiter im Zimmer ließ sich – als wäre es die schmale Linie aus Schaum, die jede über den Sand auslaufende Welle erneut anspült und zurückläßt – noch der weiße Saum eines Wasserflecks erkennen, wo bei Regen Wasser von der Decke bis zum Boden herab durch den Stoff rinnen

mochte. Reichte das Meer in die Stadt, in die Zimmer herein, daß beider Sinnesempfindungen sich in Analogien verstrickten, so war mit der Stille des Zimmers die Zeit aus den ruhigen Atemzügen der Dünung, dem weitgespannten Pulsschlag der Brandung übergegangen in ein Innehalten, dessen Fortdauern allein Ausbleichen und Verfall zeitigte: In dem Maße, wie das Meer in der Wahrnehmung des Zimmers anwesend war, wurde die Zeit abwesend. Wo es etwas Abwesendes bedeutete, wurde das Zimmer Metapher – und was wollte Nisthöhle für eine Musik sein, wenn nicht eine Metapher der Zeit?

Ich wandte mich zu den Fenstern um, zwischen denen sich – wie in venezianischen Häusern üblich – der Kamin befand, darüber ein Spiegel. Aus dem Raum, den das in seiner Widerspiegelung noch tiefer verschattete Zimmer auftrat, kam mir, als ich darauf zugehend, ein vage umrissener Schemen entgegen. Seine Bewegungen entsprachen den meinen, doch nahm er, bis ich vor dem Kamin stehen blieb, keine klaren Konturen an. Unheimlicher als diese Erscheinung, als sollte ich mir selbst in einem Schattenreich begegnen, war, meinen Blick nicht von dem meines Spiegelbildes erwidert zu finden. Der Spiegel war blind. Suchend trat ich seitwärts und näher heran, einen Blick aufzufangen, mit dem der Schemen meinen erwidern würde. Ich fand ihn, fragend und wenig zutraulich, doch blieben die Gesichtszüge um die Augen, von schwarzen Flecken und Trübungen verschleiert, jener Aneignung entzogen, mit der ich gewohnt war, mich mit meinem Spiegelbild zu identifizieren – das Spiegelbild blieb ein Fremder. Schien die Identität des Gesichts, dem ich gegenüberstand fraglich, so kam mir mit Gewißheit in den Sinn: daß der Blick in den blinden Spiegel der Begegnung und den Erfahrungen mit Musik gleichkomme. Nur wäre ich außerstande gewesen zu sagen, worin die Entsprechung zwischen beiden bestehen sollte.

## 2

Ich zog den Band „Humanisme de l'autre homme“ mit Essays von Emmanuel Lévinas aus der Tasche, in dem ich auf der Reise „La Signification et le Sens“ gelesen hatte, hockte mich auf den Kaminsockel und suchte in dem wenigen Licht den Satz wiederzufinden: „Le sujet s'aventure par la parole effective ou par le geste manuel dans l'épaisseur de la langue et du monde culturel pré-existants (qui lui est familière, mais non pas de connaissance – qui lui est étrangère, mais non pas d'ignorance) et à laquelle cette parole et

ce geste, en tant qu'incarnés, appartiennent d'ores et déjà, et qu'ils savent remuer et ré-arranger et révéler seulement de la sorte au ‚for intérieur‘ de la pensée, que l'aventure du geste culturel avait toujours déjà débordé.“<sup>1</sup> ‚L'épaisseur‘ hatte ich als ‚das Dickicht‘ der Sprache und der Kultur verstanden. An diesem Ort und im Kontext, wie Lévinas seinen Begriff der Bedeutung mit ‚leuchten‘ und ‚erhellen‘ verbindet, faßte ich nun ‚épaisseur‘ im Sinne von ‚Schwärze‘ auf – wie man von ‚l'épaisseur de la nuit‘, Schwärze der Nacht, sprechen kann. Dann würde der Satz sagen, das Subjekt wage sich in die Schwärze der bereits existierenden Sprache und kulturellen Welt vor mit Worten oder einer Geste, die der Schwärze von da an zugehörten und an sie zu rühren, sie wieder-zusammenzufügen und sie – einzig auf diese Weise dem Innersten des Denkens zu enthüllen vermöchten. Das Seiende wird aus der bloßen Anhäufung oder seiner Zerstreuung durch ein freies, „schöpferisches und unvorhersehbares Sammeln, Anordnen und Zusammenfügen“<sup>2</sup> in Beziehungen untereinander gebracht, zu Gesamtheiten, in ein Zusammenspiel; dies ist bei Lévinas die Funktion der schöpferischen Geste und der „kulturellen Objekte“: Das Seiende zu sammeln „kommt der Produktion dieser nicht-natürlichen, neuartigen Seienden gleich, die die kulturellen Objekte sind – Gemälde, Gedichte, Melodien“<sup>3</sup>.

Was aber ist die schöpferische Geste, von der ein Musikstück hervorgebracht wird? Die Bewegungen des Musikers beim Spielen seines Instruments, die Gesten des Dirigenten, das Schreiben einer Partitur, das Handwerk des Instrumentenbauers? All diesen Gesten liegt dieselbe, nur scheinbar passive Geste zugrunde, die ihnen die Hand führt und ohne die sie zu nichts als einem kabbeligen, aber bedeutungslosen Wellenschlag des Schalls führen würden. Die Klänge zu sammeln und sie aus ihrer bloßen Aufeinanderfolge oder Gleichzeitigkeit zu einer gleichsam räumlichen Anordnung nach ihren Beziehungen untereinander zu verknüpfen und zu differenzieren, sie so in Zusammenhänge zu bringen, daß sie eine Struktur, ein Zusammenspiel bilden, diese schöpferische Geste ist das Zuhören; es kommt der „Produktion der kulturellen Objekte“ gleich, denn allein das Zuhören konstituiert aus den Gehörsempfindungen eine Musik (und mit den Kompositionen der Avantgarden in den fünfziger und sechziger Jahren wurde deutlich, daß jede Art von Klang, Geräusch und Stille als Musik erfahren werden kann).

Ich öffnete einen Fensterflügel; eine Taube gurrte hinter dem Fensterladen, Schritte und Stimmen von Passanten auf einer Brücke irgendwo über dem Kanal, dessen Wasser ich an das Mau-

<sup>1</sup> Emmanuel Lévinas, „La Signification et le Sens“, dans: „Humanisme de l'Autre Homme“, Le Livre de Poche, Fata Morgana, 1972, 27.

<sup>2</sup> „un rassemblement ou un arrangement créateur et imprévisible“, *ibid.*, 24.

<sup>3</sup> *ibidem*, 26.

erwerk klatschen hörte. Fernes Glockenläuten, weit vom Hafen herüber schallten drei tiefe Signaltöne eines auslaufenden Schiffes, der Motor eines anlegenden vaporetto, Mövenschreie – dann das Aufflattern der Taube. Die Geräusche bezeichneten die Dinge, die sie hervorriefen, in einem akustischen Bild der Wirklichkeit. Ich hörte zu, so daß wie bei einem Gemälde, das sich der Darstellung von Gegenständen nur bedient, um etwas über ihre Abbildung hinaus auszudrücken, das Schiff, die Möven Bedeutung von Meer, vom Flug der Vögel, Reise, von Sehnsucht und Aufbruch nach Unbekanntem, Fernem annahmen, ein Klanggemälde, das mit den fernen Glocken, den Mövenschreien und dem Wasser zwischen den Mauern in ein unheimliches Licht getaucht erschien.

Den Geräuschen gegenüber nahm ich eine Haltung ein, daß ich ihnen wie einer Musik zuhörte, und ließ das ansteigende Brummen des vaporetto zu dem getilgt schattenhaften Echo im Aufflattern in Zusammenhang treten, überlagerte es mit den Mövenschreien und empfand die Stille danach voller Spannung und einer unbestimmten Sehnsucht, bis sie von dem langgezogenen Ton des Schiffsignals unheimlich und in anderer Tonlage gebrochen wurde, wonach die ruhige Folge von Glockentönen erneut in Schritte überleitete. Dennoch blieb dieses Klanggemälde gegenständlich, auch wenn ich den Klängen nicht in der Ordnung, in der sie sich der Wahrnehmung darboten, zuhörte, sondern, sie von der Wirklichkeit lösend, in ein Zusammenspiel brachte, brach es nicht die abbildende Beziehung zu den Dingen draußen, von denen es mit Bedeutung belichtet wurde und die es ausdrückte. Dagegen drückt eine im Konzert aufgeführte Musik keinesfalls die auf dem Podium versammelten Instrumente aus, mittels derer die Klänge, mit denen die Musik in die Welt eintritt, hervorgerufen werden (allenfalls geht von ihnen eine Bedeutung aus, sofern sie emblematisch eingesetzt werden – wie eine Orgel für das Sakrale, ein Zymbal für Ungarisches – oder als Metapher, wenn etwa das Horn, von seinem Gebrauch bei der Jagd mit Wald konnotiert, für romantische Naturstimmung verwendet wird etc.). Es muß nicht gesagt werden, daß Musik, sobald das Zuhören von der Wirklichkeit abgelöste Klänge zu einer autonomen Struktur *schöpferisch* verwebt, eine Absolute Kunst sei – nur, was macht ihre Absolutheit eigentlich aus?

„Die kulturellen Objekte (...) leuchten und erhellen“<sup>4</sup>. Zu sammeln und zu einem Ganzen zu fügen – in ein Zusammenspiel zu bringen – „das heißt ‚ausdrücken‘, heißt überdies, die Bedeutung ermöglichen“<sup>5</sup>, denn „dem Bewußtsein gegeben sein, für es leuchten, verlangt, daß schon vorher das Gegebene ein erleuchteter Horizont umgibt; ähnlich dem Wort, das die Gabe, verstanden zu werden, von einem Kontext erhält, auf den es sich bezieht. Die Bedeutung wäre eben die Beleuchtung dieses Horizonts. (...) Es ist dieser Begriff von Horizont oder *Welt*, entworfen nach dem Modell eines Kontextes und letztlich nach dem Modell einer Sprache und einer Kultur – mit dem ganzen Anteil an historischem Abenteuer und an „schon Geschehenem“, die sie mit sich bringen – mit dem der Ort bezeichnet ist, an dem die Bedeutung demzufolge ihren Platz einnimmt“<sup>6</sup>.

Ich schloß das Fenster und blickte in die Schwärze des Zimmers. „Das Ganze des Seins muß sich ereignen, bevor ein Seiendes im Denken als Objekt reflektiert wird. Denn nichts kann in einem Denken als Objekt reflektiert werden, bevor nicht auf Seiten des Seienden selbst eine Bühne beleuchtet wird und ein Vorhang sich hebt.“<sup>7</sup> Wie man Lust bekommen mag, bei einem Spiel, dem man zusieht, mitzuspielen, wollte ich durch eine Geste zum Widerscheinen bringen, was mich in der Schwärze umgab, und die Bildlichkeit von Lévinas' Sprache mit einer sinnlichen Erfahrung verbinden, damit ich später Worte zu Papier bringen wollte, die das Zimmer ausdrückten (oder eben: Worte, die das Seiende zu einem Ensemble zusammenfügten, damit es leuchten und in seinem Licht der Text das Zimmer und die Stadt, in der es lag, als Bedeutung annehmen würde. Und hoffentlich noch: daß die Zusammenfügung des Seienden sich erhellen würde zu einem Horizont, von dem her ein Raum illuminiert und mit möglicher Bedeutung gesättigt wäre, in dem eine Musik sich auskristallisieren würde.) Um also mitzuspielen, suchte ich in den Taschen Streichhölzer hervor und ließ eines aufflammen. Ein matt glänzender Widerschein fiel über den mehrfach an- und absteigenden, zu einer erstarrten Meeresdünung geborstenen Terrazzoboden der gegenüberliegenden Wand zu, die das bescheidene Leuchten der Streichholzflamme kaum aus dem byzantinischen Dunkel zu heben imstande war. Doch schimmerte der Damast, funkelte beinahe wie aus sich selbst heraus, so daß mir wieder gegenwärtig wurde, wie ich an einem Abend, als ich Unterschlupf vor einem Regenguß in der Basilica di San Marco gefunden hatte, nach dem Ende der

<sup>4</sup> „Ils luisent et éclairent“, *ibid.*, 26.

<sup>5</sup> „Ramasser en ensemble, c'est-à-dire exprimer, c'est-à-dire encore rendre la signification possible“, *ibid.*, 26.

<sup>6</sup> *ibid.*, 20.

<sup>7</sup> Emmanuel Lévinas: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989, 17.

Messe noch sitzengeblieben war in Gedanken an all die Musik, die für diesen Raum komponiert worden ist und wie seine Möglichkeiten die Gestaltung dieser Kompositionen bestimmt hatten, als die elektrische Beleuchtung ausgeschaltet wurde. Für den Augenblick, bis man mich zum Gehen aufforderte, konnte ich den Kirchenraum erleben einzig illuminiert von den roten Lichtern, von denen jedes nur eben die graue Maserung der Marmorinkrustation, vor der es in einer Ampel hing, aus der Schwärze hob, und dem Strahlen einer Dolde Kerzenflämmchen vor einem Seitenaltar. Aber über dem in der Dunkelheit noch erweiterten Raum funkelten zauberisch die gold mosaizierten Gewölbe, an denen ich die in den Evangelien erzählte Geschichte, wie das schöpferische Wort Mensch geworden war, um am Leben teilzunehmen, wenn auch nicht erkennen konnte, so doch dargestellt wußte. Das Johannes-Evangelium (wie der logos, Sprache und Denken, inkarniert und Mensch geworden sei, um unter uns zu leben und Licht in die Finsternis der Welt zu bringen), dessen Prolog ein griechisches logos-Lied als Textschicht zugrunde liegt, scheint durch Lévinas' Text, so daß er mir wie ein Palimpsest vorkam, bei dem einige Wörter – ‚Epiphanie‘, ‚Heimsuchung‘ – stehengelassen, aber von Lévinas in neuen, die Beziehungen zwischen Wort, Leib und Welt ontologisch deutenden Zusammenhängen verbunden, indem er seinen philosophischen Essay darüberschrieb. So las ich, unerwartet unter der Fragestellung, wie Kunstobjekte eine Bedeutung annehmen und ausdrücken, daß für Lévinas die Kultur, die durch den Ausdruck definiert wird und Kunst ist, das „ursprüngliche Wesen der Inkarnation“<sup>8</sup> ausmache. „Die Kunst ist also nicht eine glückliche Verirrung des Menschen, der es unternimmt, Schönes zu schaffen. (...) Der künstlerische Ausdruck sammelt das Sein in der Bedeutung und bringt so das ursprüngliche Licht bei, dessen sich dann die Wissenschaft selbst bedient“<sup>9</sup>; das Erfassen des Seins werde erst durch das künstlerische Schaffen möglich. „Aber diese Illumination ist ein Prozeß der Sammlung des Seins. Wer soll diese Sammlung ausführen? Es stellt sich heraus, daß das Subjekt, das dem Seienden gegenübersteht, um ‚den Reflex aufzunehmen‘, sich auch beim Seienden befindet, um die Sammlung auszuführen. Diese Allgegenwart ist genau die Inkarnation, das Wunder des menschlichen Leibes.“<sup>10</sup> „Der Leib ist ein fühlendes Gefühletes (...). Als gefühlter steht er zwar noch auf der einen Seite, auf der Seite des Subjekts; doch als fühlender ist er schon auf der anderen Seite, auf der Seite des Objekts“.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Ibid., 20.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid., 17.

<sup>11</sup> Ibid., 19.

Diese zwei Seiten machte ich mir als die beiden Seiten eines Spiegels anschaulich, in dem der schöpferisch Handelnde sich reflektiert, vor dem er zugleich Zuschauer seiner Gesten ist und erkennen kann, wie sich mit den Kultur-Objekten, die er sich hervorbringen zusieht, seine Welt und das Sein erhellt. Eigentlich stellt sich damit das Leben des Menschen dar, wie das Leben in diesem venezianischen Zimmer sich einst abgespielt haben mag: als Leben zwischen Spiegeln, das eine Kultur ausbildete. Die Inkarnation, Mensch zu sein, weist eine spiegelsymmetrische Form auf; der Leib „vereint die Subjektivität des Wahrnehmens (...) und die Objektivität des Ausdrückens (ein Wirken, das in der wahrgenommenen Welt kulturelle Objekte schafft – Sprache, Dichtung, Gemälde, Symphonie, Tanz – und so Horizonte erhellt)“<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Ibid., 19f.

Während das Streichholz abbrannte, wurde ich gewahr, daß auf der ausgeblichenen Wandbespannung sich dunklere Rechtecke abzeichneten – Spuren der Gemälde, die dort einmal gehangen hatten und noch diese Schatten in die Zeit bis in die Gegenwart ihrer Abwesenheit warfen. Danach gab die erneute Dunkelheit der Phantasie Raum, daß ich mir vorstellen konnte, dort würde die „Presentazione di Gesù al tempio“ von Giovanni Bellini hängen, auf die ich tags zuvor im Museum im Palazzo Querini Stampalia gestoßen war. Mit dem ersten Blick hatte mich das Bild getroffen mit etwas, das von den Gesichtern von Maria, von der Magd, halb verdeckt hinter ihr, und von dem auf dem Betrachter ruhenden Blick Josephs auszugehen schien und das sich nicht einfach als Schönheit abtun ließ. Was war an diesen Gesichtern derart beunruhigend? Ich weiß nicht, wie lange ich vor dem Bild zubrachte, es ansah; aber ich dachte, die Züge dieser Gesichter – im Unterschied zu anderen Gemälden, zu gotischen wie auch barocken Darstellungen – bezeichnen keine Gefühle. Nicht dergestalt, wie die Tränen einer Magdalena oder die über der Nasenwurzel emporgezogenen Brauen des Christus einer Kreuztragung *Zeichen* der Trauer oder des Leidens sind, die Sanftmut eines Lächelns geneigten Kopfes, ein Staunen offenen Mundes, Andächtigkeit oder Zorn oder Zweifeln, das der Betrachter aus einem Gesicht lesen kann und im Kontext der dargestellten Geschichte versteht, um es nachzuempfinden. Dagegen fand ich mich vor Bellinis „Presentazione“ Gesichtern gegenüber, deren Züge keine Empfindungen verrieten, die jeglichen Zeichens entblößt waren und ein offenliegendes menschliches Gesicht bildeten, eine Verletzlichkeit. Zwar aufmerksam dafür, worauf ihr Blick ruhte oder was Simeon gerade gesagt habe, doch vor allem

eine einwärts gewandte Aufmerksamkeit für ihr inneres Empfinden – das dem Betrachter entzogen blieb, es gibt kein Nachempfinden. Bild des Menschen, der seinem Gegenüber ein Fremder bleibt, waren die Gesichter voll Ausdruck ihrer verschlossenen Innerlichkeit, die vom Gegenüber achtsam um ihre Verletzbarkeit und Eigenständigkeit zu sein und die Anerkennung der menschlichen Würde verlangte. Was so verstörend an diesem Gemälde wirkte, war die Gegenwart einer unzugänglichen Innerlichkeit in der Erscheinung eines anderen Menschen.

4

„Die Manifestation des Anderen“, ich kauerte wieder neben dem Kamin, um weiterzulesen, „ereignet sich sicherlich von vornherein gemäß der Art, in der sich Bedeutung ereignet. Der Andere ist gegenwärtig in einem kulturellen Ganzen und erhellt sich durch dieses, wie ein Text durch seinen Kontext.“<sup>13</sup> Die Manifestation „erhellte sich durch das Licht der Welt. So ist das Verständnis des Anderen eine Hermeneutik, eine Exegese. (...) Doch die Epiphanie des Anderen bringt eine eigene Bedeutung mit sich, unabhängig von dieser von der Welt entgegengenommenen Bedeutung. Der Andere kommt zu uns nicht allein vom Kontext her, sondern, ohne diese Vermittlung, bedeutet er durch sich selbst. Die kulturelle Bedeutung, die sich enthüllt – und die enthüllt – *horizontal* gewissermaßen, die sich enthüllt von der geschichtlichen Welt her, der sie angehört (...) diese weltliche Bedeutung findet sich gestört und weggedrängt durch eine andere Gegenwart, eine abstrakte (oder genauer, eine absolute), der Welt nicht integrierte. Dieser Gegenwart kommt es darauf an, zu uns zu kommen, *einen Eintritt* zu vollbringen. Was sich so ausdrücken läßt: das *Phänomen*, das die Erscheinung des Anderen ist, ist zugleich Antlitz, oder auch so (...): Die Epiphanie des Antlitzes ist Heimsuchung.“<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Ibid., 39f.

<sup>14</sup> Ibid.

Ich strich ein weiteres Zündholz an, erhob mich von dem Kaminsockel und wandte mich dem Spiegel zu, der mir so gewiß wie unbestimmt auf die Erfahrung mit Musik zu verweisen geschienen hatte. Ich konnte die Risse erkennen, von deren feinem Geäder das Spiegelbild nicht anders als die gesprungene Farbschicht eines alten Gemäldes durchzogen wurde und die das Bild in kleine Schollen aufbrachen, deren Ränder sich wie verbranntes Laub einrollten. Der Spiegel zeigte meine Züge, mit denen ich mich identifizieren sollte, so wie ein Musikstück Bedeutung annimmt, wenn es im Horizont meiner Welt erscheint und von ihm her beleuchtet wird.



Doch hinter den Schwärzungen, wo die Zeit als Patina durch die Silberschicht geschlagen war und die kein Licht mehr zu erhel-  
 len vermochte, von keiner Zündholzflamme, keiner Identifikation,  
 noch vom Horizont der Welt her, wo das Bild gegen jedwede Be-  
 deutung verschattet war, erwiderte der Spiegel den Blick zugle-  
 ich auch als Fremder – der Blick in den blinden Spiegel kam der  
 Begegnung mit *dem Anderen* gleich, mit dem Antlitz. „Während  
 das Phänomen, in welcher Eigenschaft es auch sei, immer schon  
 Bild ist, (...) ist die Epiphanie des Antlitzes etwas Lebendes. Sein  
 Leben besteht darin, die Form zu zerstören, in der sich alles *Sei-*  
*ende* in dem Augenblick, in dem es in die Immanenz eintritt – das  
 heißt, in dem es sich als Thema aussetzt – schon verbirgt.“<sup>15</sup> Die  
 Manifestation des Anderen, dessen Form das Antlitz durchbricht,  
 „ist ein Mehr über die unvermeidliche Lähmung der Manifesta-  
 tion hinaus. Genau dies beschreiben wir mit der Formulierung: das  
 Antlitz spricht“<sup>16</sup>. „Im Konkreten der Welt ist das Antlitz abstrakt  
 (...). Es ist seines eigenen Bildes entblößt.“<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid., 41.

Die Begegnung mit dem Anderen, die – ein Riß im Horizont  
 – einen unzugänglichen Raum außerhalb meiner Welt eröffnet,  
 von dem her der Andere kommt, dessen Erscheinung zugleich  
 als Antlitz bedeutet, verhedderten sich meine Gedanken in Lévi-  
 nas' Worten, dann verbrannte ich mir die Finger und schlug die  
 Flamme aus.

5

„Die Erfahrung ist eine Lesart, ist ein Verstehen von Sinn, ist eine  
 Exegese, eine Hermeneutik (...) Alles bleibt in einer Sprache oder  
 in einer Welt. Die Struktur der Welt gleicht dabei der Ordnung der  
 Sprache mit ihren Möglichkeiten“.<sup>18</sup> Damit bezieht Lévinas seinen  
 Begriff von Welt auf die sprachkritische Transzendentalphilosophie,  
 in der die Grenzen der Sprache mit den Grenzen meiner Welt in  
 eins fallen. Ich dachte an Wittgenstein: „Daß die Welt *meine* Welt  
 ist, zeigt sich darin, daß die Grenzen *der* Sprache (der Sprache, die  
 allein ich verstehe) die Grenzen *meiner* Welt bedeuten.“<sup>19</sup> Lévinas  
 erweitert dies, „das Wesen der Sprache – (...) die den eigentlichen  
 Begriff von Kultur ausmachen wird – besteht darin, das Sein in  
 seiner Gesamtheit leuchten zu lassen“<sup>20</sup>. Das Zuhören verwebt mit  
 den Zusammenhängen und Beziehungen, die es knüpft, die Klänge  
 zu einer musikalischen Struktur, die sich in ihrer Gesamtheit, ihrem  
 Zusammenspiel aus einer immanenten Bedeutung heraus erhellt.  
 Dieses schimmernde Klanggespinnst sammelt das Seiende meiner

<sup>18</sup> Ibid., 15.

<sup>19</sup> Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 5.62.

<sup>20</sup> Emmanuel Lévinas: *Humanismus des anderen Menschen*, 15f.

Welt zu einem Horizont, es fügt das Seiende in eine Anordnung zusammen, indem es von der Musik ausgedrückt wird, wie auch die Musik aus dem Kontext des Horizonts mit Bedeutung illuminiert wird. Eine Anordnung des Seienden, die so individuell und mit jedem Zuhörer, mit jedem erneuten Anhören anders ausfällt, daß der Zuhörer die Züge seiner eigenen Persönlichkeit im Verstehen widergespiegelt erkennt.

„Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, 6.522.

Lassen sich die musikalische Struktur und ihre Korrespondenz zu einem Horizont der Kultur und der Welt in der Sprache beschreiben, so bedeutet eine Musik zugleich auch etwas, das sich nicht in Sprache fassen läßt, das sich der Sprache entzieht und – damit außerhalb der Welt – sich auch nicht vom Kontext der Welt aufhellt. Eine Fremdheit, eine unaufhebbare Schwärzung, die Lévinas Begriff des *Anlitzes* in der Begegnung mit dem Anderen gleichkommt. „Das Bedeuten des Anlitzes in seiner Abstraktion ist außerordentlich, außerhalb jeder Ordnung, jeder Welt“<sup>22</sup>, es „tritt in unsere Welt von einer absolut fremden Sphäre aus *ein*, das heißt genau, von einem Ab-soluten aus, das übrigens der eigentliche Name der fundamentalen Fremdheit ist“<sup>23</sup>. Wollte man sogar sagen, daß Musik, nicht anders als ein anderer Mensch, dem wir begegnen, neben der Bedeutung im Kontext meiner Welt zugleich auch ‚Epiphanie‘ eines Anlitzes sei, spielt die Erfahrung des Ästhetischen ins Ethische hinüber – einer Musik zuzuhören ist eine Verantwortung, gleich der gegenüber dem anderen Menschen.

<sup>22</sup> Emmanuel Lévinas: Humanismus des anderen Menschen, 41.

<sup>23</sup> Ibid.