

# BERÜHRUNG - ENTBLOßUNG. VON DER PATHIK DER BILDER BEI MAURICE BLANCHOT\*

EMANUEL ALLOA

## I.

In *L'Espace littéraire*<sup>1</sup> umkreist Maurice Blanchot jene merkwürdige Ambivalenz, die das Sehen auszeichnet: »Sehen setzt Distanz voraus, eine trennende Entscheidung, die Möglichkeit, nicht in Berührung zu sein und somit die Vermischung zu vermeiden«, entgeht das Sehen doch stets, so Blanchot, dem Bereich des Unmittelbaren (EL 28). Doch unausbleiblich und umgekehrt ist jedes Sehen zugleich auch als Überbrückung der Distanz eine Begegnung, eine Berührung (*une touche*) und ein »Kontakt« auf Entfernung. Aus der Distanz heraus reichen wir im Sehen an die Sache heran, allerdings im Modus bzw. im Medium des Bildes, das wir von der Sache haben, sowie das Bild der Sache *uns* umgekehrt buchstäblich *hat*. Die Möglichkeit des Begreifens ist im Zwischenreich der Bilder stets nur um den Preis des Ergriffenwerdens zu haben, das Blanchot auch als die dem Bilde eigene Kraft zum Faszinieren beschreibt. Ein Bild geht uns an, es betrifft und berührt uns und lässt unser Ausgreifen in ein passives Ergriffensein umschlagen.

Jenes Faszinosum, das die taktvolle Distanz der Fernwahrnehmung zusammenschrumpfen lässt, beschreibt Blanchot ebenfalls als »Passion des Bildes«, das er – möglicherweise mit einem verhaltenen Wink auf Baudelaire – zum Grundmoment seiner literarischen Poetik erhebt.<sup>2</sup> Was

---

\* Eine frühere Fassung dieses Textes erschien unter dem Titel »Bare Exteriority. Philosophy of the image and the image of philosophy in Martin Heidegger and Maurice Blanchot«, in: Colloquy 10 (2005), Themenheft »Blanchot the Obscure«, S. 69-82.

1 Maurice Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris: Gallimard 1955 (im Folgenden abgekürzt als EL).

2 Maurice Blanchot: *Le livre à venir*, Paris: Gallimard 1959, S. 114. Man fühlt sich an Baudelaire's berühmten Tagebucheintrag aus *Mon cœur mis à*

ist uns ein Bild? – diese Frage bildet gleichsam den äußeren Rahmen, den strukturellen Zusammenhalt von Blanchots frühem (und ins Deutsche noch immer unübersetzten) Hauptwerk, *L'Espace littéraire*. Die Bildfrage, die im Anfangskapitel aufgeworfen wird, kehrt dort am Ende in jenem Zusatzkapitel *Les deux versions de l'imaginaire* wieder, in dem die Blanchot-Kritik zu Recht einen theoretischen Grundlagentext erkannte. Der Einbildung wohnt, so heißt es dort, eine intrinsische Ambivalenz, eine stets umschlagende Duplizität inne, insofern es ein menschliches Urvermögen bezeichnet, das zugleich stets nur um den Preis eines drohenden Unvermögens zu haben ist. Als endliches Wesen ist der Mensch darauf angewiesen, das, was seinen Horizont übersteigt, einzurahmen und zu begrenzen, um dazu eine Umgangs- und Zugangsweise zu haben. Das Bild ist somit in eben dem Maße eine Möglichkeit, den unbeschränkten Fluss zu beschränken, als es selbst eine, wie Blanchot sich ausdrückt, »Grenze am Unbestimmten« (EL 340f.) darstellt. Dank einer solchen Einsäumung verfügen wir über das, was uns nicht gegenwärtig gegeben ist und was uns nicht zur Verfügung steht. Im Bild als begrenzter Vorstellung wird das Mannigfaltige stillgestellt und das Unverfügbare handhabbar.

Obwohl sie beide nie beim Namen genannt werden, ist es dennoch relativ offensichtlich, auf welche zwei bildphilosophischen Vorgänger Blanchot in diesem Zusammenhang anspielt. Zum einen steht die Theorie des Imaginären von Jean-Paul Sartre Pate, demzufolge das Bild durch eine »wesentlichen Armut« gekennzeichnet ist. Jene »Armut« des Bildes darf allerdings nicht als Schwäche verstanden werden, sie ist vielmehr eine Form der Komplexitätsreduktion. Sartres Paradebeispiel für Bildlichkeit ist daher auch die Karikatur, die das »Wesen« der Person besser zu erfassen vermag als ein realistisches Photo. Jenes Anhalten des realen Flusses, jene Diskretisierung des analogen Kontinuums ist Sartre zufolge nicht wieder umkehrbar: Ich mag mir zwar geistig durchaus plastisch die Kuppel des Pariser Pantheons vorstellen, dennoch werde ich nie aus dem Gedächtnisbild heraus rekonstruieren können, wie viele einzelne Säulen die Kuppel umsäumen.<sup>3</sup> Zum anderen setzt sich Blanchot immer wieder

---

nu erinnert: »Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion).«

- 3 Zu Sartres Einfluss auf Blanchots Bildtheorie vgl. Manola Antonioli: »Imaginaire et mimésis«, in: dies., *L'Écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Paris: Kimé 1999, S. 70-94. Zum sartreschen Gedanken einer wesentlichen Armut des Bildes vgl. vom Verf.: »Imagination zwischen Nüchternheit und Fülle. Jean-Paul Sartres negative Theorie der Einbildungskraft auf dem Prüfstein von Tintoretts Malerei«, in: Toni Bernhart/Philipp Mehne (Hg.), *Imagination und Invention*, Paragana (2006) Beiheft 2, S. 13-27.

mit dem heideggerschen Gedankengut auseinander (jedes Mal wenn von *certaines philosophies contemporaines* die Rede ist, kann an dieser Stelle der Name Martin Heidegger eingesetzt werden). Insbesondere die Überlegungen zum Bild als repräsentationaler Verfügung sind hier wohl mit Heideggers Analysen zum Zeitalter des Weltbildes in Verbindung zu bringen. Der entscheidende Zug in Heideggers Herleitung des neuzeitlichen Weltbildes aus dem Begriff der Vorstellung (und diese Herleitung wurzelt selbst wiederum, wie noch zu zeigen sein wird, in der Interpretation des Schemabegriffs in *Kant und das Problem der Metaphysik*) besteht darin, in der Vorstellung die »ursprüngliche Nennkraft wieder herauszuhören« und sie buchstäblich zu lesen als ein Vor-sich-hin-Stellen. Für Heidegger ähnelt das Vor-Stellen, mit dem die Welt ergriffen und begriffen werden kann, stark einem Her-Stellen, das in einem Akt der Produktion dasjenige erst hervorbringt, was als Entgegenstehendes begriffen werden soll. Indem es aus dem Selbst hervorgeht und ihm nichts Fremdes beigemischt ist, droht das Vorstellungsbild niemals zu beunruhigen, da der Boden des Vertrauten nie verlassen wird und das Risiko, von Unbekanntem affiziert zu werden, von Anbeginn ausgeschaltet ist. Repräsentation als Selbst(vor)stellung käme somit einer Politik der Apathie gleich.

Blanchot, der diesen Überlegungen zweifellos sehr nahe ist, besteht indessen darauf, dass die zwei Momente des Bildes – das Gefangensein und die Verfügbarkeit – nicht antithetisch gedacht werden dürfen, sondern dass beide innig miteinander verbunden sind und ständig ineinander umschlagen können. Narziss, dem nichts anderes gilt als sein eigenes Bild, das er vor Augen hat, und der somit als die Verkörperung der Selbstrepräsentation überhaupt angesehen werden könnte, ist seinem Spiegelbild jedoch gleichermaßen hoffnungslos ausgeliefert, da die glorreiche Selbstrepräsentation in einer distanzlosen Befangenheit endet. Umgekehrt – das zeigt Blanchot in einer bemerkenswerten Interpretation der Sirenen des Odysseus, die *Le livre à venir* als Frontispiz vorangestellt ist und die leider allzu oft im Schatten von Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* steht – geht man fehl, wenn man die Sirenenepisode lediglich als Versinnbildlichung der reinen Verführung und der Selbstaufgabe versteht. Die Sirenen singen und ihr Gesang zieht uns an, nicht aber als betörende List, sondern als Hinweis auf einen möglichen, künftigen Raum, den der Seefahrer erst noch erreichen muss. Der Sirenengesang ist daher unvollkommen, weil er uns zu einer Überfahrt auffordert und die Entfernung sichtbar werden lässt, die noch vor uns liegt.<sup>4</sup> Der Gesang der Sirenen lässt ein Bild aufscheinen. Zu fragen bleibt, warum dieses und andere Bilder *wirken*, warum sie uns offensichtlich be-

4 M. Blanchot: *Le livre à venir*, S. 9-11.

rühren. Blanchots Antwort darauf ist zugleich einfach und verstörend, da sie zu sämtlichen (nicht erst modernen) Versuchen, Bildlichkeit nicht mehr bloß mimetisch zu fassen, quer liegt. Für Blanchot berührt uns das Bild, weil es die Sache berührt. Anders gesagt: Im Bild berühren wir die Sache, von der das Bild ein *Abbild*, ja, mehr noch, ein *Abguss* ist.

In *L'espace littéraire* entfaltet Blanchot daher seine Bildtheorie auch an einem zunächst verwunderlichen Beispiel: der Totenmaske. Welch geschichtsphilosophische Tragweite in diesem Beispiel liegt wird allerdings erst ersichtlich, wenn man sich von Blanchot anfangs noch einmal abwendet, um zunächst die Genese der Heideggerschen Weltbildthese nachzuvollziehen.

## II.

1926, in dem selben Jahr also, wo Maurice Blanchot in Straßburg den jungen Levinas kennen lernt, der ihn in Husserls und Heideggers Denken einführen und mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden wird, stellt Martin Heidegger in Marburg eine Kantinterpretation vor, in der sich bereits abzeichnet, auf welche Weise er sein Projekt der »Freilegung« der abendländischen Philosophie durchzuführen gedenkt. In der Hochburg des Neukantianismus sucht Heidegger die erkenntnistheoretische Prägung der Philosophie aus ihren Grundfesten zu heben, indem er unter dem, was er als lediglich aufgetroffene epistemologische Maske begreift, einen anderen Kant zum Vorschein zu bringen trachtet. In jenem zweiten Teil der Vorlesung *Logik. Die Frage nach der Wahrheit*<sup>5</sup>, auf dessen Grundlage das spätere Kantbuch ruht, führt Heidegger vor, wie die Frage der Metaphysik bei Kant zu stellen sei, worin das Problem bestehe und wie die »Verendung« der Metaphysik im kantischen Denken vorweggenommen sei.

Bekanntlich sieht Heidegger in dem zuvor gewöhnlich als »unwesentlichen Zusatz« aufgefassten Schematismuskapitel das verbindende Scharnier nicht nur des gesamten Aufbaus der *Kritik der reinen Vernunft*, sondern der drei Kritiken überhaupt. Heideggers Fixierung auf den Schematismus, von der es oftmals – und maßgeblich von neukantianischer Seite – hieß, sie verrate mehr über den Interpretanten als über das Interpretamen, bekommt dennoch durch einen späten Tagebucheintrag Kants Rückendeckung. Wenige Jahre vor seinem Tod 1804 vermerkt Kant zum Schematismus-Kapitel: »Ich halte dies Capitel für eines der

5 Martin Heidegger: *Logik. Die Frage nach der Wahrheit* (1925/26), GA Bd. 21, Frankfurt am Main: Klostermann 1995.



wichtigsten.«<sup>6</sup> In dem Schematismus-Kapitel, in dem die Einbildungskraft als Synthesis vom Mannigfaltigen in der Anschauung und dem Verstandesbegriff dargelegt wird, ist für Heidegger zum einen die Verankerung einer Präsenzmetaphysik des Vor-Gestellten angelegt, zum anderen aber bereits ein möglicher Fluchtpunkt daraus erkennbar, insofern die Zeitlichkeit das Vor-Handene stetig aufschiebt und durch die Zeitlichkeitsstruktur der Synthesis das endliche Dasein über sich selbst hinausgeht. Welchen Eklat diese radikale Neuinterpretation im Davoser Disput mit Ernst Cassirer im Jahre 1929 bewirken sollte, ist bekannt, nicht zuletzt durch Levinas' eigenes Zeugnis, der Blanchot darüber nach seiner Rückkehr aus Davos ausgiebig informierte. An der Einbildungskraft, die Kant als »*exhibitio originaria*« bestimmt, zeitigt sich für Heidegger zugleich das unauflösbar mit der Geschichte der abendländischen Metaphysik verbundene Denken der von einer Subjektivität sich selbst gegenüber adäquat produzierten *Vorstellung*, zugleich jedoch auch – wie Heidegger in Davos erklärt – »der *Darstellung*, des freien Sichgebens«.

Mit der Analyse des »Schema-Bildes« verfolgt Heidegger ein Doppeltes: Zum einen soll das Wesen der auf dem Wahrheitsmodell einer Angleichung von Innen und Außen errichteten Präsenzmetaphysik vor Augen geführt werden, zum anderen unter diesem Gebäude eine andere Wahrheitskonzeption ans Licht gebracht werden, welche Kants Kennzeichnung der Einbildungskraft als »*exhibitio originaria*« wörtlich auffasst als »originäres Sichdarbieten«. Diese beiden gegensätzlichen Wahrheitsauffassungen – denn um die Wahrheitsfrage geht es in der Marburger Vorlesung – sind laut Heidegger bei Kant derart ineinander verschränkt, dass es erst einer philosophischen Hermeneutik bedarf. Diese Hermes-Kunst übersetzt Heidegger denn auch nicht zufällig mit »Auslegungskunst«. In der freilegenden Auslegung kommt unter der Einbildungskraft als Vorstellungskraft des bereits Gegebenen ein unbekanntes Bild hervor, ein Bild, das zuvor nicht sichtbar war und sich nun von selbst offen legt. Dieses neue Kantbild jedoch sei dem Königsberger Philosophen – so der Vorwurf des Marburger Neukantianismus – nicht mehr ähnlich. Oder ist es womöglich gar so, dass Kant seinem eigenen Bild nicht mehr ähnelt? Wenn man diese Frage einmal außen vor lässt, so besteht der entscheidende Zug in Heideggers Auslegung immerhin darin, unter der Behandlung eines erkenntnistheoretischen Vermögens tatsächlich die Bildproblematik herauspräpariert zu haben. Der Fokus verlagert

6 Immanuel Kant: Handschriftlicher Nachlass, in: Kant's Gesammelte Schriften, Akademieausgabe, Berlin: Reimer u.a. 1902ff. Abteilung III, Bd. XVIII: Metaphysik, S. 686. Vgl. dazu auch Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik (1929), GA Bd. 3, Frankfurt am Main: Klostermann 1998, S. 113.

sich somit von einer *Vorstellungsfrage* zu einem *Darstellungsproblem*. Als Darstellung verstanden muss das Schema-Bild nun als ein Modus des Abbildens aufgefasst werden.

Da sich indessen die Rezeption von Heideggers Kant-Interpretation an der Frage festbiss, ob sie überhaupt zulässig sei und Kant nicht völlig entstelle, fand das Beispiel, mit dem Heidegger seine Charakterisierung des Schema-Bildes als Abbild einleitet, seinerseits kaum Beachtung.<sup>7</sup> Dort, wo sich Heidegger mit einem beliebigen Beispiel begnügen könnte (an anderer Stelle ist von einem Landschaftsbild oder einer Photographie die Rede), führt er einen Fall an, der auf den ersten Blick alles andere als selbstverständlich ist: »Ein bestimmter Modus des Abbildens ist auch die Totenmaske z.B.«<sup>8</sup> Jean-Luc Nancy hat darauf hingewiesen, dass Heidegger wohl (wie im Übrigen viele seiner Zeitgenossen) über Ernst Benkards zeitgleich veröffentlichte Buch *Das ewige Antlitz* auf das Phänomen der Totenmasken aufmerksam geworden war.<sup>9</sup> Die im Schiller-Archiv in Marbach aufbewahrten Masken berühmter Persönlichkeiten von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert sind darin abgelichtet, darunter einige für Heidegger ausschlaggebende Autoren wie etwa Friedrich Nietzsche, allerdings in der von der Schwester Elisabeth Förster-Nietzsche nachbearbeiteten Fassung, die die Entstellungen der Krankheit mindern soll. Am nachhaltigsten wird Heidegger aber offenbar von der Pascals Totenmaske geprägt, die er in der Vorlesung als konkreten Einzelfall einer Totenmaske anführt. Doch warum dieses befremdliche Beispiel der Totenmaske als Exemplifizierung der Abbildung?

Ein erster Grund liegt nahe. Das Verfahren der Totenmaske garantiert die physische Abformung des Gesichts und somit eine objektive Adäquation an den Toten. Durch diese Abbildung der Totenmaske, die »selbst wieder abgebildet, nachgezeichnet oder photographiert werden« kann, vermag ich »durch diese Photographie des Abbildes hindurch direkt das primär Dargestellte und Gemeinte, nämlich das Antlitz des Toten selbst und ihn selbst zu sehen.« Die Totenmaske verfügt über einen außerordentlichen *effet de réel*, wodurch nicht nur der Betrachter über die materielle Beschaffenheit hinwegsieht und das Abgebildete als ein Reales wahrnimmt, sondern das »Verenden« des Daseins selbst aufgehalten wird, indem der Anblick den Toten verlebendigt. Welches Antlitz aber

7 Eine Ausnahme bildet hier Jean-Luc Nancys Aufsatz »Die Einbildungskraft hinter der Maske«, in: ders.: *Am Grund der Bilder*, übers. v. E. Alloa, Berlin/Zürich: Diaphanes 2006, S. 135-164.

8 M. Heidegger: *Logik*, S. 361.

9 Ernst Benkard: *Das ewige Antlitz*. Eine Sammlung von Totenmasken, mit einem Vorwort von G. Kolbe, Berlin: Frankfurter Verlagsanstalt 1926. Etwas ausführlicher wird die gesellschaftlich-literarische Rezeption dieses Buches in meinem bereits zitierten Aufsatz »Bare exteriority« behandelt.

hat das Denken? Lässt sich ein Lebenswerk in einem Gesicht ablesen? Das Motto, das Kant seiner ersten Kritik voranstellte, dürfte Heidegger noch deutlich in Erinnerung sein: *De nobis ipsis silemus* – nicht an der Kontingenz seines Lebens und seines Körpers sei der Philosoph zu messen, sondern an seinem Denken. Während Heidegger die Totenmaske als Emblem von Bildlichkeit überhaupt gewählt hatte, so greift er sich nun als Musterbeispiel für das Bild des Philosophen Pascals Totenmaske heraus. Im Gegensatz zu Théodore Géricault, dessen Todesqualen ewig eingemeißelt bleiben, ist auf der Maske des mit 39 Jahren gestorbenen Pascal nichts zu vermuten von den unerträglichen Schmerzen, die dessen Sterben begleiteten. Die Ruhe, die das Antlitz des Autors der *Pensées* ausstrahlt, wurde wiederholt als Ausdruck einer Transzendierung des Schmerzes gedeutet. So stellt auch Elias Canetti in seinen Tagebüchern 1927 fest, die Photographie von Pascals Totenmaske in Benkards Buch sei kein Bild vom Individuum Pascal, sondern stünde für etwas anderes: »Hier hat der Schmerz seine Vollendung erreicht, hier hat er seinen langgesuchten Sinn gefunden.«<sup>10</sup> Auch für Heidegger verweist Pascals Totenmaske auf etwas anderes, nämlich auf eine Ablösung des abbildlichen Mimetismus und auf eine sinnstiftende Verstandeskraft, die nicht mehr auf Ähnlichkeit angewiesen ist.<sup>11</sup>

Langsam wird nun ersichtlich, warum die Totenmaske zur exemplarischen Verkörperung des Schematismus<sup>7</sup> werden konnte: Als ein sowohl ähnliches als auch unähnliches Bild vermittelt die Totenmaske zwischen empirischer Sinnesmannigfaltigkeit und verstandesmäßiger Begriffseinheit. Die anfängliche Beunruhigung durch die Totenmaske wird mithin zu einem taktischen Element in der argumentativen Beweiskette; ihre Fremdheit wird diskursiv normalisiert und eingeebnet. In dem Kantbuch taucht das Pascal-Beispiel jedenfalls nicht mehr auf. Ist diese Blindheit für den Denker vom Sein-zum-Tode Absicht oder nicht? Die Frage muss offen bleiben. Fest steht jedenfalls, dass Heidegger den Abgrund, den er mit seinem Beispiel aufreißt, voreilig wieder schließt.

10 Elias Canetti: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931, München/Wien: Hanser 1980, S. 273.

11 M. Heidegger: Logik, S. 362.



## III.

Als Heideggers Verleger Günther Neske 1959 eine Festschrift zu Heideggers siebzigstem Geburtstag herausgibt, trägt Maurice Blanchot einen Ausschnitt aus *L'attente l'oubli* (zu Deutsch *Warten Vergessen*)<sup>12</sup> bei. Aus diesem bruchstückhaften, alle Gattungsgrenzen sprengenden Dialog, an dem Blanchot gerade arbeitet und in dem Heideggers Denken immer wieder filigran durchschimmert, entnimmt Blanchot wiederum ein Fragment, das er Heidegger als widerspiegelndes Prisma entgegenbringt. So sehr sich die Motive anfänglich ähneln, so sehr man Heideggers Themen wiederzuerkennen glaubt, so sehr versperrt sich der Text andererseits zunehmend der Spiegelung und zwingt den Leser auf eine andere, opake und bilderlose Fläche. Der rätselhafte Punkt, um den *Warten Vergessen* kreist, ist die Erwartung einer Offenbarung, die an Heideggers *Aletheia* gemahnt, einer Wahrheit, die sich Bahn bricht über den Fluss des Vergessens, über *Lethe* hinweg, aus der Dunkelheit ins helle Licht (*phos*) des offenbaren Phänomens (*phainesthai*). Doch je länger man dem fieberhaft rekursiven Schreiben von *Warten Vergessen* folgt, desto deutlicher wird, dass die bevorstehende Offenbarung niemals eintreten wird, da sie je schon *Bevorstehendes* ist. Als sinnbildliche Verkörperung dient die Wiederauferstehung des Lazarus, die Blanchot einige Jahre zuvor in *L'espace littéraire* als Allegorie des Leseakts interpretiert.

Jedes Lesen, so die Allegorie, sei ein verzweifelter Wunsch nach Erhellung, ein Versuch, den verborgenen Sinn an den Tag zu bringen, so wie Christus Lazarus auffordert: *Lazare, veni foras* – Lazarus, komm hervor – und werfe den Grabstein um. »Den Grabstein umwerfen scheint die Aufgabe des Lesens zu sein: ihn durchsichtig werden zu lassen, ihn aufzulösen mit einem bohrenden Blick, der mit Schwung hindurch dringt« (EL 257). Einen Autor lesen bestünde dann darin, die Hindernisse aus dem Weg zu räumen (Blanchot spricht von *déblaiement*), ihn »freizulegen«, damit sich dieser von selbst auslegt. In diesem Außen scheint Blanchot Heidegger zu berühren; gerade hier wendet er sich jedoch auch auf raffinierte, doch nicht minder radikale Weise von ihm ab. Das Lesen ist, so Blanchot, ein schwindelerregender Augenblick, der der unvernünftigen Geste ähnlich ist, mit der wir bereits geschlossene Augen erneut auf das Leben hin öffnen wollen (*ouvrir à la vie des yeux déjà fermés*). Der Wunsch, etwas zu lesen, was dort nicht zu lesen, etwas zu sehen, was dort nicht zu sehen ist, muss als *Folie du jour*, als Wahnsinn

12 Maurice Blanchot: »L'Attente«, in: Günther Neske (Hg.), Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag, Pfullingen: Neske 1959, S. 217–224. Maurice Blanchot: *L'Attente l'oubli*, Paris: Gallimard 1962 (dt. *Warten Vergessen*, übers. v. J. Hübner, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987).



am hellen Tage gelten. Nun besteht der thaumaturgische Effekt des Lesens nicht im geringsten darin, sagt Blanchot, dass »die leichenhafte Leere« zu neuem Leben erweckt und die »wohlgewobenen Leinen« abgeworfen werden, sondern dass das Grab, selbst nachdem der Stein beiseite geschoben wurde, noch immer verschlossen bleibt bzw. immer schon, wie Kafkas Tor des Gesetzes, *offen stand*. Kein sichlichtendes Mysterium, sondern die Erfahrung einer undurchdringlichen Blöße, die stets schon präsent ist, wie es in *Warten Vergessen* heißt: »die Präsenz [...] war umgekehrt so sehr von jeglichem Mysterium frei, dass es das Mysterium bloßlegte [*mettre à découvert*], ohne es zu entdecken [*sans le découvrir*].«<sup>13</sup> Kein sich-entbergendes Geheimnis, sondern die Entblößung der ausbleibenden Evidenz. Diese Art von Öffnung ist dadurch gekennzeichnet, dass sie umso offener liegt als sie verschlossen bleibt, dass sie umso transparenter ist, als sie sich auf nichts hin öffnet (EL 258). Das Grabmal (*sema*) ist kein Zeichen (*sema*) für den dahinter liegenden toten Körper (*soma*), der durch das Hervorkommen zu neuem Leben und Sinn zurückkehrt; vielmehr zerschellt an der nackten Fläche des Grabsteins die Verweisstruktur des Sinns überhaupt. Lazarus kommt nicht nach Draußen, er *ist* bereits das *foras*, das Außen, eine von der Endlichkeit absolute Äußerlichkeit des Sinns. Das Grabmal ist kein Zeichen eines Durchgangs, kein Versprechen eines Durchblicks mehr, sondern ein radikaler Verschluss, der Verschluss des Endlichen. Im stummen Gegenüber wird meine eigene Möglichkeit entmachtet. Während wir »im Lichte des Tages« immer neu anzufangen vermögen, immer neu die Dinge zu durchdringen suchen, hält uns plötzlich das Entgegentreten einer Mauerfläche oder eines Gesichts in einem Bann gefangen, der uns auf unsere radikale Passivität zurückwirft: »Wenn wir ein Gesicht oder ein Stück Mauer anschauen, passiert es uns dann nicht zuweilen, dass wir uns dem hingeben, was wir sehen, dass wir dem Gesehenen ausgeliefert und angesichts dieser seltsam stummen und passiven Präsenz machtlos sind? Durchaus, doch dann ist die betrachtete Sache in ihrem Bild zusammengebrochen, dann kehrte sie an den Grund der Machtlosigkeit zurück, wo alles zusammenfällt« (EL 343). Das Gefangensein durch die Faszination des Bildes gründet in der Vorgängigkeit des *es gibt* vor jedem *ich kann*. Jene Präsenz, die einen gefangen hält, ohne selbst jemals greifbar zu sein, wird in der Widerfahrnis des Literarischen eindringlich. Erst weil das Bild die Entmachtung des Tuns ist, kann man von der Literatur als Raum der Bilder sprechen.

Am Ende der Einleitung von *L'espace littéraire* spitzt Blanchot daher die Frage nach der Literatur auf die Frage des Bildes zu – so wie einst Heidegger die Frage nach der Metaphysik der Präsenz ebenfalls auf

13 M. Blanchot: *L'Attente*, S. 224.

die Bildfrage zuspitzte. Freilich stechen die Unterschiede ins Auge. Während Heidegger in der schöpferischen Einbildungskraft noch die Möglichkeit sah, die Philosophie gegen die Auslieferung an das *Zeitalter des Weltbildes* zu retten, in der die Welt zum bloßen Bild wird, beansprucht Blanchot vielmehr, diese Umkehrung im poetischen Raum noch zu radikalisieren. Dort, wo Heidegger in der Kunst die Ins-Werk-Setzung der Wahrheit zu vernehmen meint, ist für Blanchot die Kunst stets eine Erfahrung der Irre.

Was also geschieht in der literarischen Sprache mit dem Bild? Die Rede von der bildlichen Sprache in der Poesie sei missverständlich. Poesie schaffe keine Metaphern oder Gleichnisse, genau genommen enthalte sie kein einziges Bild. In ihr ist vielmehr, wie sich Blanchot in *Le livre à venir* ausdrückt, die Welt selbst zum Bild geworden.<sup>14</sup> Die Bilder der poetischen Sprache verweisen auf kein Außen, sie sind selbst ihr eigenes Außen, ein Bild des Bildes, »ein Bild der Sprache – und nicht etwa eine bildliche Sprache –, oder auch eine imaginäre Sprache, eine Sprache, die niemand spricht, d.h. die von ihrer eigenen Absenz her spricht, so wie das Bild vor dem Hintergrund der Absenz der Sache erscheint, eine Sprache, die sich auch an den Schatten der Ereignisse richtet und nicht an ihre Wirklichkeit, und zwar dadurch, dass die Worte, die sie zum Ausdruck bringen keine Zeichen sind, sondern Bilder, Wortbilder und Worte, wo die Dinge zu Bildern werden [*où les choses se font images*]« (EL 32). Läuft man indessen, wenn man die Sprache zu ihrem eigenen Bild werden lässt, nicht Gefahr, die alte Ansicht zu wiederholen, wonach das Bild »nach der Sache« kommt? An dieses Problem knüpft der Zusatz *Les deux versions de l'imaginaire* an: »Danach« bedeutet, dass sich die Sache erst entfernen muss, damit sie wieder begriffen werden kann« (EL 343). Indem Blanchot auf dem Bildwerden des Dings besteht, setzt er Heideggers Gedanken der Distanz fort, welche das *stans* des Gegenüberstehens unterminiert.

*Entfernung* ist mithin für Heidegger nur vorübergehend, insofern sie immer schon *Ent-Fernung*, d.h. Aufhebung der *Ferne* ist; für Blanchot hingegen ist die Entfernung (*l'éloignement*) im Herzen der Sache selbst (*au coeur de la chose*). Das Ding, das wir in der lebendigen Bewegung eines begreifenden Tuns ergreifen, wird durch die Bildwerdung zu einem unzeitgemäßen Anderswo, nicht bloß als zu einem Fern-Ding oder zu einem Ding *in* der Entfernung, sondern zu einem Ding *als Entfernung* (*cette chose comme éloignement*). Das Bild ist kein lebendiger Stellvertreter eines momentan Abwesenden, sondern die »Wiederkehr dessen, was nicht wiederkommt« (EL 343). An anderer Stelle bedient sich Blanchot der Unterscheidung von Bachelard (der sie sich wiederum bei Min-

14 M. Blanchot: *Le livre à venir*, S. 25.

kowski borgt) in *résonance* und *retentissement*. Auf das Bild übertragen heißt dies, dass das Bild niemals ein Echo des Bekannten sein kann (*résonance*), sondern im Gegenteil ein Heraustreten aus sich bewirkt, das Blanchot als *retentissement* kennzeichnet (EI 470). Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, warum Blanchot als Erläuterung seines Bildverständnisses zu einem Beispiel greift, das von gewöhnlichen Bildauffassungen denkbar weit entfernt ist. Ein Beispiel, das fast verstörend nah an Heidegger ist.

#### IV.

»L'image, la dépouille« (EL 343) – das Bild ist die Leiche (*la dépouille*), das Entblößte (*le dépouillé*). Die Leiche ist kein Bild, das Blanchot einführt, um seinen Bildbegriff zu illustrieren, vielmehr setzt sein Beispiel das Bildverständnis selbst außer Kraft. Auf den ersten Blick, schreibt Blanchot, ähnelt das Bild freilich nicht der Leiche. Doch möglicherweise entspricht die leichenhafte Ähnlichkeit der Ähnlichkeit des Bildes (EL 344). Unheimlich ist die Erfahrung buchstäblich als Suspension des Vertrauten. Dort und zugleich weder hier unten noch dort oben ist der Tote, weder hier noch anderswo. »Die leichenhafte Präsenz stellt eine Beziehung her zwischen hier und nirgendwo« (ebd.). Während der Anblick der Leiche den Betrachter buchstäblich versetzt, bleibt die Leiche dennoch unumstößlich *da*. Nur widerwillig verlegt man die Leiche in ein anderes Zimmer; der Tote nimmt den Ort in Beschlag, er füllt den Raum mit seiner leiblichen Gegenwart. Obgleich die Leiche so sehr an den Zustand des Dings getreten ist wie nur möglich – sie wird auf dem Totenbett ausgestreckt, ausgestattet –, obgleich der Tote zur reinen Passivität geworden ist; er scheint sich nun unbegrenzt bewegen zu können und die Macht der Lebenden erstarren zu lassen. Am Ort des Todes halten alle alltäglichen Handlungen inne. So wie ein beschädigtes Werkzeug zu seinem eigenen Bild wird, weil es nicht mehr im Gebrauch verschwindet und somit zuallererst als es selbst *erscheinen* kann, so ist der Tote ein Bild seiner selbst, ein Bild, an dem die Unmöglichkeit des Werks, des Bildens *erscheint*. Unerträglich ist an der Erscheinung des Beschädigten (*abîmé*), dass er einen Abgrund (*abîme*) aufreißt: hinter der Erscheinung liegt nichts mehr, auf das zurückgegriffen werden könnte. Im bloßen Außen des Beschädigten kann man nicht verweilen, jedes Versprechen auf einen Ort jenseits davon bleibt verwehrt. Die Leiche beunruhigt das Heim (*la demeure*), weil das Verbleiben in der Bleibe (*demeurer*) nicht mehr gestattet ist. Unheimlich ist die Leiche, weil dem Toten die Stätte fehlt, die Erscheinung des Toten ist eine Heimsuchung, kein Hier vermag



mehr Heim zu sein. Die Leiche mag zwar auf dem Bett aufgebahrt sein, sie breitet sich zugleich auch im ganzen Zimmer, im ganzen Haus aus (EL 348). Man fühlt sich in diesen Bemerkungen an Poes *The Fall of the House of Usher* erinnert, wo der Tote umhergeistert, den Lebenden die Luft nimmt, und das Haus schließlich zum Einsturz verdammt. In der Unfähigkeit, am eigenen Ort zu verweilen, *irrt* der Kadaver umher. Rastlos, *irrend*, *irrig* ist alles an der Leiche.

Der Begriff der *Irre* ist Heidegger und Blanchot gemeinsam. Heidegger prägt ihn in *Vom Wesen der Wahrheit*, um zu betonen, dass die Wahrheitssuche immer ein *Irren* im *Irrtum* impliziert.<sup>15</sup> Das Irren erhebt Blanchot hingegen zur Wahrheit des Bildes, zur Wahrheit der Literatur. Die Literatur räumt keinen Raum ein, an dem man sich aufhalten könnte, stets bleibt man an dessen Gestade, an dessen Rändern. Folglich durchbricht der Anblick der Leiche das Ähnlichkeitsverhältnis, da ich den Verstorbenen im maskenhaft erstarrten Gesicht nicht mehr wiederzuerkennen vermag. Paradoxerweise kehrt jedoch in dem Augenblick, wo das zwischenmenschliche Verhältnis zerrissen wird, der Verstorbene zurück und beginnt, »sich selbst ähnlich zu sein« (EL 346).

Ist »sich selbst«, fragt Blanchot, hier nicht ein falscher Ausdruck? Müsste man nicht eher sagen: dem ähnlich, der er als Lebender war? Eben darum geht es dem Autor von *L'Espace littéraire* jedoch: Erst wenn der Tote zum unpersönlichen, anonymen Neutrum wird, wird er sich selbst ähnlich. In dem Augenblick, wo sich das Selbst ähnelt, entfernt es sich in eine gefährliche Zone des Neutrums, wo es in sich »verirrt ist« wie sein eigener Geist, ein *revenant*, der sich selbst überlebt und nur noch in der eigenen Wiederkehr nachwirkt. Das Verenden des menschlichen Daseins, das sich in der Leiche entblößt, markiert daher keine existentielle Zäsur, sondern ein stetiges Aufschieben des Endes. Gegen »bestimmte zeitgenössische Philosophien« (gemeint ist Heidegger), welche in der Endlichkeit des Daseins die Möglichkeit des Verstehens und des Sich-Entschließens der Wahrheit sehen – »als sei die Wahl zwischen dem Tod als Möglichkeit des Verstehens und dem Tod als Grauen des Unvermögens auch schon die Wahl zwischen der unfruchtbaren Wahrheit und dem Sichausdehnen des Unwahren« (EL 351) –, ist das Sterben für Blanchot niemals das Ende, sondern vielmehr die Unmöglichkeit eines Endes und somit jeder »Entschlossenheit«. Der Tod ist unumgänglich und doch unzugänglich, angesichts des Todes »sterbe ich nicht«. *Ich* bin von meiner Fähigkeit zu sterben beraubt, da nicht ich, sondern *man* im Tode stirbt und immer wieder stirbt (EL 202). Ständig

15 Martin Heidegger: »Vom Wesen der Wahrheit« (1931/32), in: ders., *Wegmarken*, Frankfurt am Main: Klostermann 1967, S. 177-203.



bleibt der Tod also Blanchot zufolge etwas Äußerliches, ohne jemals zu einer authentischen Erfahrung werden zu können.

Das Bild wäre also ein anderer Name für das Außen, das Außen ein anderer für das Bild. Worin nun unterscheidet sich das Bild als Außen von Heideggers Bildbegriff? In den Kant-Analysen besteht Heideggers entscheidender Schachzug darin, die Metaphysik der Präsenz, welche in der Repräsentation für ein Selbst bzw. Repräsentation des Selbst für es selbst gipfelt, durch die Zeitlichkeit der Einbildungskraft zu konterkarieren (Das Kantbuch darf daher nicht als Vorbereitung, sondern als der angekündigte und nie ausgeführte zweite Teil von *Sein und Zeit* gelten, der die zeitliche Dimension des Daseins mit der Hermeneutik der historischen Tradition verbindet). Das Beispiel der Todesmaske nun dient Heidegger dazu, das Adäquationsdenken der Ähnlichkeit von Repräsentierendem und Repräsentiertem zu durchbrechen. Im Antlitz des Toten blitzt etwas unwiederbringlich Entferntes auf, das mir nichtsdestotrotz gegeben ist. Die Struktur des »sichzeitigenden« Gebens ist wesensmäßig eine zeitliche Struktur, die der Unmittelbarkeit der Präsenz diametral entgegengesetzt ist. Vom »*mir ist der Gegenstand präsent*« zum »*es gibt*« verwandelt Heidegger die Egologie in eine Phänomenologie des anonym erscheinenden Seins. Das Verborgene und Entfernte kommt in der Ereignishaftigkeit des *es gibt* in die eigentliche Präsenz, insofern das Ereignis nicht nur ein Zeitgeschehen ist, sondern das eigentliche Sich-Ereignen als das Sich-Eigen-Werden. Im Anblick der Totenmaske kehrt das Dasein in sein Selbst als endliche Existenz ein.

Auf den ersten Blick scheint Blanchot wieder in die von Heidegger gezeiBELte Präsenzmetaphysik zurückzufallen. Auf dem Antlitz des Toten erscheint nichts mehr, es stellt das Ende jeder Erscheinung dar und die Rückkehr in eine unumstößliche Immanenz der nackten Präsenz. Die Präsenz, die Blanchot anvisiert, ist dennoch dem traditionellen Repräsentationsdenken denkbar unähnlich. Keine Präsenz, über die ein Subjekt verfügen würde, weil er sie selbst pro-duziert hätte (*pro ducere*: vor sich stellen), aber auch kein heideggerisches In-die-Präsenz-Kommen einer Ferne als hier und jetzt Gegebenes. In Blanchots Schreiben ist nie etwas »gegeben«, vielmehr persistiert so etwas wie die Insistenz der Nicht-Gebbarkeit. Die Leiche ist nicht *gegeben*, sondern vielmehr »unmittelbar«, insofern sie nicht als Erscheinendes in eine Mitte treten kann.

## V.

Niemand hat den abgründtiefen Riss, der Heidegger und Blanchot – diese in vielerlei Hinsicht so ähnlichen Autoren – teilt, gründlicher ermessen können als derjenige, der selbst von Anbeginn zwischen beiden stand: Emmanuel Levinas. In seinen Aufsätzen über Blanchot vermochte Levinas zu zeigen, dass sich Heidegger und Blanchot zunächst in der Stellung unterscheiden, die sie jeweils dem Außen einräumen. Heidegger entdeckt, dass er anhand einer »Äußerlichkeit« des philosophischen Diskurses (dem Bildproblem) die abendländische Tradition aus den Angeln zu heben vermag. Wenn das Repräsentationsdenken auf Unmittelbarkeit beruht, so wird durch das Ereignis des Sichgebens eine konstitutive *Distanz* ins Denken eingeführt. So umstürzlerisch es auch daherkommt, bleibt Heideggers Denken in Levinas Augen dennoch unvermeidbar dem Herrschaftsdenken verpflichtet. Noch im phänomenologischen Grundgedanken, den Heidegger für sich in Anspruch nimmt, sieht Levinas eine sublimale Rettung des Repräsentationstheorems, da jede Erscheinung, so fern sie auch sein mag, stets eine Erscheinung *für mich* bleibt: »Selbst das Fremdeste und Befremdlichste bietet mir bereits, durch seine Erscheinung, einen Anknüpfungspunkt, es unterwirft sich mir.«<sup>16</sup> In dieser topologischen Verankerung im Hier und Jetzt meint Levinas den Grund ausmachen zu können, warum Heideggers Denken bis zuletzt ein Denken des Wohnens, der Rast und der Bleibe ist.

Die Sprengkraft von Blanchots Ansatz liegt für Levinas hingegen darin, dass das Außen nicht lediglich in ein Anderswo verlegt, sondern dass es jeglicher Verortbarkeit entzogen wird. Blanchot sei somit der Denker des Nomadischen *par excellence*, für den die Literatur weniger zum Exil wird als sie umgekehrt die Grundbestimmung des Menschen als exilhafte Existenz ausstellt. Das »heideggersche Universum«, das trotz aller Beteuerungen des späteren Heideggers ein Denken des Fundaments und der Grund-Lage bleibt, werde in Blanchots Werk »entwurzelt« (*déraciné*).<sup>17</sup> Übrig bleibt ein nomadischer, »ortloser Aufenthalt« (*séjour sans lieu*) im Wüstenhaften, ein »Tagen« (*séjourner*) dort, wo die Unterscheidung zwischen Tag und Nacht verschwimmt. Das literarische Werk ent-deckt nicht die Wahrheit, sondern es legt im Gegenteil eine wesentliche Dunkelheit offen, die Dunkelheit der Irre. »Angesichts der Dunkelheit, an die die Kunst erinnert, löst sich – so wie auch angesichts des Todes – das ›Ich‹, dieser Machtträger, in ein anonymes ›Man‹ auf

16 Emmanuel Levinas: *Sur Maurice Blanchot*, Paris: Fata Morgana 1975, S. 13.

17 Ebd., S. 25.

und verteilt sich über einen Boden des Suchens«. <sup>18</sup> Dieses Außen, in welches der Leser entführt wird, ist keine Rückseite eines Innen mehr, keine Nacht, die zum Tag gehört und auf ihn folgt, sondern eine »zweite Nacht« (EL 220-224), absolut losgelöst von jeder Erhellung. In dieser zweiten Nacht – dem Raum des »zweiten Todes« und des Doubles der Leiche – bahnt sich im Undeutlichen nicht mehr das Wahre an, vielmehr stellt sich das Dunkle selbst als das aus, was nicht mehr leuchtet.

In Michel Foucaults berühmt gewordenen, Maurice Blanchot gewidmeten Aufsatz *Das Denken des Außen*, in dem er seine eigene theoriepolitische Methodik verfestigt, wird der enge Zusammenhang zwischen der Machtfrage und dem Bildproblem deutlich hervorgehoben. Blanchots Versuche deutet Foucault als Bemühung, das klassische Repräsentationsdenken zu entmachen, um sowohl die Machtfrage als auch die Bildfrage, den zwei Kehrseiten des Repräsentationalismus, zu sprengen. Das Denken des Außen könne nicht länger eine Macht sein, die »unablässig Bilder hervorbringt und aufleuchten lässt«, sondern müsse vielmehr eine Kraft sein, die sie entmachtet, die ihr Gewicht ausdünn. <sup>19</sup>

Die Diagnosen Heideggers und Blanchots wären somit anfänglich verwandt – ein Zeitalter des abbildenden Weltbildes zu denunzieren –, die Auswege indessen stehen sich antinomisch gegenüber. Der Umgang mit dem Beispiel der Totenmasken legt zwei völlig unterschiedliche Umgänge mit der »Hinterlassenschaft« offen. Für Heidegger sind die Totenmasken ein Ausgangspunkt, um unter dem erstarrten Bild des Vergangenen eine ungesehene Lebendigkeit an den Tag zu befördern; Blanchot hingegen sucht bis an den Punkt zu gelangen, wo jede Bildproduktion, wo jede Einbildungskraft angehalten wird. Heidegger beeindruckt in Benkards Band zuallererst Pascals Totenmaske, in dem sich die Anschauung von der Ähnlichkeit löst, um dem Begriff (der Angst oder des Schmerzes) nahe zu kommen. Blanchot jedoch ist von der Totenmaske fasziniert, mit der Benkard sein Buch abschließt: die einzige anonyme Maske des jungen, in der Seine ertränkten Mädchens, die so genannte *Inconnue de la Seine*, die viele Literaten zu inspirierten Seiten anregte. Diese Photographie des unpersönlichen und doch so unmittelbar ergreifenden Antlitzes des Todes hing stets, wie Blanchot in einem seiner späteren Texte bezeugt, über seinem Schreibtisch im südfranzösischen Èze. <sup>20</sup> Weder universeller Begriff noch persönliche Individualität, spie-

18 Ebd., S. 22.

19 Michel Foucault: »Das Denken des Außen« (1966), übers. v. M. Bischoff, in: ders., Schriften I: 1954-1969, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 670-697, hier S. 677.

20 Vgl. Maurice Blanchot: *Une voix venue d'ailleurs*, Paris: Gallimard 2002, S. 15.

gelt die *Inconnue* Blanchots Schreiben des blanken Neutrums wieder, dieses Neutrum, das Blanchot in seiner akademischen Abschlussarbeit über die Philosophie der Skeptiker kennen gelernt hatte, bei denen die Gleich-Gültigkeit (*isosthenie*) der Kräfte zu einem Nullpunkt des Weder-Oder (*ne...uter*), an dem sich die Kräfte gegenseitig in Schach halten und weder gesagt (*dit*) noch widersprochen (*contredit*) werden kann. Übrig bleibt einzig und allein ein Entsagen (*dédire*) an jeglichen Diskurs.

Zu Recht wurde dieser Habitus der Enthaltung, den die antiken Schulen der Skepsis aber auch der Stoa hochhielten und der in der Moderne in literarischen Gestalten wie Melvilles *Bartleby* nachlebte, mit einer gewissen Form von Souveränität in Verbindung gebracht, mit einem gewissen Erhabenheit über die Welt der Affekte. Blanchots gesamtes Oeuvre (und zwar sowohl in den kritischen Schriften als auch in den Romanen) durchschreitet immer wieder den Abstand zwischen den Widerfahrnissen des Pathischen und der a-pathischen Stillstellung der Affekte, zwischen einer Pathologie der Berührung und einer Souveränität des Unberührbaren. Diese weite Spanne überbrückt Blanchot mit einem einzigen Begriff, dem »Bild«, der immer wieder changiert zwischen einem entäußernden Vor-Sich-Stellen der Repräsentation und einer Ek-stase, einem »Außer-sich-sein« (*être hors de soi*) durch das uns von außen affizierende Bild (EL 352). Wenngleich Blanchot zu jenen gehören dürfte, die uns mit aller Deutlichkeit immer wieder an die »Geburt des Bildes aus dem Pathos«<sup>21</sup> erinnern, so führt er jedoch auch unmissverständlich vor, dass uns Bilder nicht nur (im wittgensteinschen Sinne) »gefangen halten« oder in einen Zustand einer bloßen Empfänglichkeit versetzen (wie das einige Passivitätsromantiker in Blanchot zu lesen meinen) sondern dass Bilder Antworten und Reaktionen provozieren, die ihrerseits produktiv und wirksam werden können. Jenseits eines ungebändigten Schöpferturns einerseits und einer radikalen Passivität andererseits lassen sich bei Blanchot vielmehr Ansätze zu einer allgemeinen *Pathik* des Bildlichen finden, deren Ausarbeitung noch bevorsteht.

21 Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 225.



## Literaturverzeichnis

- Alloa, Emanuel: »Imagination zwischen Nichtung und Fülle. Jean-Paul Sartres negative Theorie der Einbildungskraft auf dem Prüfstein von Tintoretos Malerei«, in: Toni Bernhart/Philipp Mehne (Hg.), *Imagination und Invention*, Paragrana (2006) Beiheft 2, S. 13-27.
- Antonioni, Manola: »Imaginaire et mimésis«, in: dies., *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Paris: Kimé 1999, S. 70-94.
- Blanchot, Maurice: *L'Espace littéraire*, Paris: Gallimard 1955.
- Blanchot, Maurice: *Le livre à venir*, Paris: Gallimard 1959.
- Blanchot, Maurice: »L'Attente«, in: Günther Neske (Hg.), *Martin Heidegger zum siebenzigsten Geburtstag*, Pfullingen: Neske 1959, S. 217-224.
- Blanchot, Maurice: *L'Attente l'oubli*, Paris: Gallimard 1962 (dt. *Warten Vergessen*, übers. v. J. Hübner, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987).
- Blanchot, Maurice: *Une voix venue d'ailleurs*, Paris: Gallimard 2002.
- Canetti, Elias: *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, München/Wien: Hanser 1980.
- Foucault, Michel: »Das Denken des Außen« (1966), übers. v. M. Bischoff, in: ders., *Schriften I: 1954-1969*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 670-697.
- Heidegger, Martin: *Logik. Die Frage nach der Wahrheit (1925/26)*, GA Bd. 21, Frankfurt am Main: Klostermann 1995.
- Heidegger, Martin: *Kant und das Problem der Metaphysik (1929)*, GA Bd. 3, Frankfurt am Main: Klostermann 1998.
- Heidegger, Martin: »Vom Wesen der Wahrheit« (1931/32), in: ders., *Wegmarken*, Frankfurt am Main: Klostermann 1967, S. 177-203.
- Kant, Immanuel: *Handschriftlicher Nachlass*, in: *Kant's Gesammelte Schriften*, Akademieausgabe, Berlin: Reimer u.a. 1902ff., Abteilung III, Bd. XVIII: *Metaphysik*.
- Levinas, Emmanuel: *Sur Maurice Blanchot*, Paris: Fata Morgana 1975.
- Nancy, Jean-Luc: »Die Einbildungskraft hinter der Maske«, in: ders., *Am Grund der Bilder*, übers. v. E. Alloa, Berlin/Zürich: Diaphanes 2006, S. 135-164.
- Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

