

Presseartikel zu Maurice Blanchot

Inhalt

Zum 100. Geburtstag von Maurice Blanchot

- Felix Philipp Ingold, 22. September 2007, Neue Zürcher Zeitung
- Bernd Blaschke, www.literaturkritik.de, November 2007
- Cornelia Jentzsch, WDR / Gutenbergs Welt, 4. November 2007

Zu «Im gewollten Augenblick»

- Joseph Hanimann, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. November 2004
- Sibylle Cramer, Süddeutsche Zeitung, 5./6. Januar 2005
- Felix Philipp Ingold, Neue Zürcher Zeitung, 16. Juni 2005
- Thomas Ballhausen, kolik Nr. 29/2005

Zu «Der letzte Mensch»

- Dieter Wenk, textem.de, Oktober 2005
- Joseph Hanimann, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. März 2006
- Andreas Puff-Trojan, Ö1 Ex Libris, 26. März 2006
- Sibylle Cramer, Süddeutsche Zeitung, 26. April 2006

Zu «Jener, der mich nicht begleitete»

- Dieter Wenk, textem.de, September 2006
- Christine Lecerf, Webseite von arte, 2. November 2006

Zu «Das Todesurteil»

- Gisela Trahms, www.poetenladen.de, 21.12.2007,
-

Felix Philipp Ingold, 22. September 2007, Neue Zürcher Zeitung

Der Dunkle

Der Schriftsteller und Philosoph Maurice Blanchot wurde vor hundert Jahren geboren

Maurice Blanchot gehört zu den wenigen Schriftstellern der europäischen Moderne, denen es gelungen ist, den «Tod des Autors» insoweit wahr zu machen, als er seine Zivilperson hinter einem umfangreichen Werk – rund zwei Dutzend Bücher mit erzählerischer und essayistischer Prosa hat er zwischen 1941 und 2001 vorgelegt – tatsächlich zum «Verschwinden» brachte. Allein im Geschriebenen wollte er sich verortet wissen und sollte er auffindbar sein. Nur ein einziges Bild von ihm – Schnappschuss eines Amateurs – ist bekannt geworden. Öffentliche Auftritte scheute er, Fernsehen und Radio mied er, private Schriften – Briefe, Tagebücher – mussten, seinem Wunsch entsprechend, vernichtet werden.

Ungewisses und Gewissen

Wie weitgehend Blanchots Vita im Dunkeln liegt, erhellt allein daraus, dass es selbst um sein Geburtsdatum Kontroversen gibt. Während die Bibliothèque nationale de France noch heute den 12. Dezember 1907 angibt, wird auf einer zum Jubiläum erstellten Website – übereinstimmend mit den meisten andern Quellen – der 22. September genannt, und dies nicht etwa mit dem Hinweis auf ein behördliches Dokument, sondern darauf, dass Blanchot das Datum in seinen Schriften dreimal implizit hervorgehoben habe, zuletzt in seinem späten autobiografisch fundierten Buch «Der Augenblick meines Todes» (1994), wo es den Tag der Drucklegung bezeichnet . . .

Zwar hat Blanchot auch dem Tod jegliche Gegenwart versagen wollen, doch unzweifelhaft ist er, 96 Jahre alt, am 20. Februar 2003 in Paris gestorben und hat damit, ohne es zu vollenden, sein Schaffen abgeschlossen und seine ausschliessliche Präsenz im Text beglaubigt. Als einzig relevante Lebensdaten haben die Erscheinungsjahre seiner Bücher zu gelten – die Titel, hier in Auswahl angeführt, markieren den werkbioграфischen Stationenweg: «Thomas der Dunkle» (1941), «Fehltritt» (1943), «Das Todesurteil» (1948), «Der mich nicht begleitet hat» (1953), «Der literarische Raum» (1955), «Das künftige Buch» (1959), «Die Erwartung. Das Vergessen» (1962), «Das endlose Gespräch» (1969), «Der Irrsinn des Tages» (1973), «Die Schrift des Desasters» (1980), «Die uneingestehbare Gemeinschaft» (1983).

Wie auch immer – noch an seinem hundertsten Geburtstag hat Maurice Blanchot, wiewohl als Klassiker des 20. Jahrhunderts längst kanonisiert und als Diskursbegründer von wachsendem Einfluss, als «Geheimtipp» zu gelten. Noch immer ist das Faszinosum seiner Dunkelheit virulent, und die programmatische Uneindeutigkeit, wenn nicht Unsinnigkeit seiner Texte scheint weiterhin – über die exegetischen Lektüren von Levinas, Laporte, Derrida, Nancy hinaus – produktiv zu wirken. Da er im Unterschied zu manchen linken Zeitgenossen keinen Anspruch auf die Richtigkeit, Verbindlichkeit, Anwendbarkeit seiner Überlegungen erhebt und da er der verifizierbaren Aussage eine ambivalente Rhetorik grundsätzlich vorzieht, gibt er in und mit seinen Schriften kaum etwas zu verstehen, nichts zu lernen, aber sehr viel zu denken: weiterzudenken, selber zu denken.

Blanchots hauptsächliches Interesse gehört der Frage nach dem Tod, dem Vergessen, dem Schweigen, der Abwesenheit, der Gemeinschaft, dem Möglichen, der Wahrheit – unabhängig davon, ob er sie in erzählerischen oder essayistischen Texten abarbeitet, und seine durchweg dominante Denk- beziehungsweise Redefigur ist das Paradox, das wohl immer wieder zu irritieren vermag, dann aber doch alles in ambivalenter Schwebelage belässt. Dem trennenden Entweder-oder wie dem ausschliessenden Weder-noch begegnet er mit einem Sowohl-als-auch, das alle Unterschiede und Gegensätze im Nonsens kollabieren lässt. Für ihn ist der Tod allgegenwärtig und hat doch keine Gegenwart; die Revolution ist real nur dann, wenn sie nicht stattfindet, und von Nutzen nur dann,

wenn sie nicht notwendig ist; das drohende Desaster ist immer schon vergangen; es gibt keine Krankheit, es sei denn, man ist «mehr als krank»; das nicht Atembare ist das Element, das man atmet; oder schlichter noch: man stört seine Nachbarn, weil man «nicht genügend Lärm» macht.

Ein biografisches «Geheimnis»

Wenn Blanchot als das «einzig wahre Geheimnis» das «Nichtvorhandensein von Geheimnis» ausgibt, rührt er damit womöglich an das offenbare Geheimnis seines publizistischen Engagements für den Faschismus in den 1930er Jahren, als er sich in zahllosen Presseartikeln für ein völkisch gesundes Frankreich stark machte und auch vor antisemitischen Ausfällen nicht zurückschreckte – während er gleichzeitig, in denselben Organen der Rechten, Feinsinniges über Nerval, Rilke oder Thomas Mann zum Besten gab.

Anders als der viel jüngere Günter Grass hat Maurice Blanchot nie über sein «Geheimnis» geredet, das er offenbar für so «unsäglich» hielt, dass allein das Schweigen ihm gerecht werden konnte. Darauf scheint ein Passus aus der Erzählung «Das Todesurteil» zu verweisen, worin er als seine «einzige Stärke» eben das Schweigen ausweist, welches «nie zu sich selber gesagt hatte: Pass auf, es gibt da etwas, worüber du mir Rechenschaft schuldest . . .» Und deutlicher noch: «Der Wahrheit würde die eigene Nicht-Enthüllung sehr viel nützen.»

Maurice Blanchot hat späterhin, nicht anders als Grass, dezidiert linke Sympathien entwickelt, etwa während des Algerienkriegs oder der Studentenrevolte von 1968. Doch sein Engagement galt – wie unter anderm seine grossen Versuche über Kafka, Artaud, Bataille, Char, Marguerite Duras oder Boris Pasternak erkennen lassen – vorab der Literatur, genauer: dem literarischen Schreiben als einer existenziellen Geste, deren Sinn er in ihrer Sinnlosigkeit zu erkennen glaubte. Schreibend sei die «Erfahrung des Dunkels» zu machen, «darin das Dunkle sich gibt in seiner Dunkelheit», liess Blanchot in den frühen 1960er Jahren seinen deutschen Übersetzer wissen. Dass Blanchot, «der Dunkle», in seinem Namen die Helligkeit, die Weisse – «la blancheur» –, mit sich führt, ist das ultimative Paradox einer Autorschaft, die durch Verdunkelung Erhellung schafft.

Bernd Blaschke,

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11343&ausgabe=200712

Der Vorläufer der Depräsentations-Bewegung

Zum 100. Geburtstag des französischen Autors und Literaturtheoretikers Maurice Blanchot

Geburtstage waren für den Literaturtheoretiker und Erzähler Maurice Blanchot keine bedeutsamen Daten der Literatur. Sein Werk kreist um den Tod. In immer neuen literarischen wie theoretischen Anläufen erörterte er das Verhältnis von Sprache und Tod. Es ging ihm um die schreibenden Annäherungen an das Ende und die Abwesenheit als Herausforderung jeder Repräsentation. Biografisches hat dieser Autor, der zweifellos einer der radikalsten Vertreter einer Eigengesetzlichkeit des Literarischen, eines eigensinnigen «Literarischen Raums» (wie eine wichtige Aufsatzsammlung von 1955 heißt) und einer Eigenzeit der Literatur war, so konsequent verschwiegen, wie kaum ein anderer. Es existieren öffentlich nur drei Fotografien von ihm – zwei aus den Straßburger Studienjahren, eine erbeutet von einem Paparazzo in den 1980ern. Ähnlich wie bei Thomas Pynchon trug dieser Rückzug bei Blanchot gerade im publicitysüchtigen literarischen Leben des 20. Jahrhunderts nicht unwesentlich zu seinem Ruhm bei.

In seinen literarischen Texten wird immer wieder die Grenze des Todes erreicht, überschritten und so manches Mal dann doch weiter gelebt. So ist es nicht ohne Ironie, dass über das Datum seiner Geburt immer noch ein wenig Unklarheit besteht. Die Bibliothèque Nationale nennt weiterhin den 12.12.1907 als Geburtstag, während die meisten Publikationen den 22.9.1907 angeben. Zu diesem Datum gab es in Frankreich nun auch einige Feierlichkeiten zum 100. Jubiläum. Die Zeitschrift «Revue Europe» widmete diesem Anlass eine ganze Nummer. Die «Temps Modernes» (April-Juli 2007) boten ein Dossier zum (Nicht-)Verhältnis von Jean-Paul Sartre und Blanchot. Diese beiden können als die wichtigsten französischen Literaturprogrammatiker nach 1945 gelten. Während Sartres Einfluss auf heutiges Denken und Schreiben – trotz eines kurzen Revivals von Hommagen zu seinem Jubiläum 2005 – vielleicht doch eher im Schwinden ist, könnte das bei Blanchot, der am 20. Februar 2003 starb, anders sein. Seit ihm die Zeitschrift «Critique» unter der Regie von Roger Laporte und Michel Foucault 1966 ein Themenheft widmete, kann man seinen Einfluss auf Theoretiker wie Foucault, Jacques Derrida und Jean-Luc Nancy kaum überschätzen. Während Blanchot in amerikanischen Literaturtheorie-Kreisen Kultstatus genießt und dort zahlreiche Sammelbände und Einführungen zu seinem Werk vorliegen, blieb seine Rezeption in Deutschland auf einen kleinen Kreis von Eingeweihten beschränkt.

Um so mehr ist es zu begrüßen, dass zum 100. Geburtstag einige Texte Blanchots auf deutsch neu- oder wiederaufgelegt werden. Auch die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Blanchot darf eine bedeutsame Neuerscheinung verzeichnen. Nach einer wichtigen Doktorarbeit von Gerhard Poppenberg Anfang der 1990er-Jahre (die Blanchots Denken und Schreiben in den Kontext der literaturtheoretischen Diskurse des Nachkriegsfrankreichs stellte) und einer neuen Studie von Andreas Gelhard («Das Denken des Unmöglichen. Sprache, Tod und Inspiration in den Schriften Maurice Blanchots», Fink Verlag 2005), ist es nun dem umtriebigen kleinen Baseler Verlag von Urs Engeler zu danken, dass er die anschiemig und geduldig vorgehenden Blanchot-Lektüren des Zürcher Komparatisten Hans-Jost Frey publizierte. In immer neuen Anläufen kann man hier lernen, was es heißt, schwierige und (vorsätzlich) dunkle Texte zu lesen. Frey geht meist von einzelnen Sätzen aus theoretischen Essays oder literarischen Fabeln des Franzosen aus und erläutert von deren oft paradoxen Formulierungen her, welche text- und repräsentationstheoretischen Herausforderungen von Blanchots Schreiben durchgespielt werden. Die Untersuchung, die wie Frey einräumt, Fragmente einer größer geplanten Blanchot-Monografie versammelt, bietet neben einer Rekonstruktion der Grundgedanken von Blanchots zentralen Essays über «Die Literatur und das Recht auf den Tod» aufschlussreiche Beobachtungen zur Faktur dreier Erzählungen: «Der letzte Mensch»; «Jener, der mich nicht begleitete» und «Das Todesurteil».

Die Grundlagen und Möglichkeiten des Schreibens sowie die Darstellung des Undarstellbaren, vornehmlich des eigenen Todes, beschäftigten Blanchot seit den frühen literarischen Texten. Nach 1945 wurden der Holocaust und das Gedenken der oft spurlos ausgelöschten Opfer des Nazismus zum Horizont von Blanchots Reflexionen. Den durch ihre paradoxen performativen Selbstwidersprüche phantastisch anmutenden Erzählungen der 1930er- und 40er-Jahren folgten in den 50ern wichtige Essays zu Hölderlin, Mallarmé, Musil, Broch, Sade, Woolf und immer wieder zu Kafka. Die Genre Grenzen zwischen theoretischem und fiktional erzählerischem Werk wurden seit den späten 1960er-Jahren von Blanchots großen Mischwerken wie «L'Entretien infini» und «L'Écriture du désastre» (das 2005 im Fink Verlag endlich auf deutsch erschien) konsequent aufgehoben. Diese Entgrenzung der Gattungen wie der vorsätzlich fragmentarische Schreibgestus stellen diese Werke des großen Kenners der deutschen Literatur in die Nachfolge der deutschen Frühromantiker und ihrer transgressiven Spekulationen.

Blanchot war dabei immer auch ein radikaler politischer Denker. Vor seiner Tätigkeit als Literaturkritiker seit der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre schrieb er politische Artikel in Zeitungen der französischen, nationalistischen radikalen Rechten. Für einen Einblick in die Debatten um Blanchots politischen Radikalismus erst auf der extremen Rechten, dann auf der Linken ist neben Jeffrey Mehlmans gründlich recherchierten und kenntnisreich kontextualisierenden Publikationen, Gerhard Poppenbergs Rezension zu einer diesbezüglichen Studie von Steven Ungar zu empfehlen. Mit Georges Bataille sowie mit Robert und Monique Antelme war der Schriftsteller seit 1941 befreundet, was seine politische Wende nach links erklären könnte. Enge Bindungen hatte er auch zu Marguerites Duras (damaligem) Ehemann Dionys Mascolo, mit dem er zu Beginn der 1960er-Jahre das – leider nie verwirklichte – Projekt einer «Revue Internationale» verfolgte, welches man sich wohl als Vorläufer von «Lettre Internationale» als Diskussionsplattform europäischer Intellektueller vorstellen darf. Persönliche und literarische Affinitäten verbanden ihn auch mit René Char und Jean Paulhan.

Im Krieg schloss sich Blanchot der Résistance an und entging seiner schon angeordneten Erschießung nur durch die generöse Tat eines einzelnen Soldaten. Diese Situation hat er viel später in seiner Erzählung «L'Instant de ma mort» (1994) verarbeitet. Nach dem Krieg war er ein leidenschaftlicher Kritiker de Gaulles und des Kolonialismus. So wurde er einer der Initiatoren des «Manifests der 121», das sich scharf gegen den Algerienkrieg und gegen ein Massaker in Paris richtete. Während der Revolte der 68er beteiligte er sich federführend als (meist anonym) Redakteur an zahlreichen revolutionären Aufrufen. Direkt engagierte politische Publikationen unterließ Blanchot dann seit den 70er-Jahren weitgehend (eine Ausnahme bildet eine Warnung vor neuem Rassismus von 1994). In seinen Überlegungen zu einer nicht homogenen Gemeinschaft («La Communauté inavouable»), die im Dialog mit Jean Luc Nancys politischer Philosophie fortgeschrieben wurden, befand sich der Vordenker der Differenz, der Unterbrechung und des Aufschubs freilich weiterhin auf der Suche nach neuen, freundschaftlich generösen Modi des Zusammenlebens.

Wie bei Derrida – der Blanchots Schriften unverhohlen unendlich viel verdankt, und der in seinem Buch «Parages» einige der Texte Blanchots seinen bekannt gründlichen Lektüren unterzog – besteht in Blanchots Schreiben ein sehr tiefgründiger Zusammenhang zwischen einer Sprachphilosophie der Differenz, des Aufschubs sowie der Absenz transzendentaler Signifikate und einer Sozialphilosophie der zu respektierenden Differenz des Anderen. Mit Emmanuel Levinas, dem jüdischen Ethiker eines unhintergehbaren Vorrangs des Anderen, verband Blanchot eine enge Freundschaft seit den Tagen des gemeinsamen Studiums von Philosophie und Germanistik im Straßburg der 1920er-Jahre. Zentrale Konzepte im Denken der beiden (etwa ein ursprüngliches «es gibt» / «il y a», das aller Sprache und Erkenntnis vorausgeht) resultieren wohl aus gemeinsamer Heidegger- und Hegel-Rezeption. Hans Jost Freys Studie, die sich ansonsten zugunsten immanenter

Lektüren ausgewählter Blanchot'scher Texte jeglicher biografischen oder auch intertextuellen Bezüge enthält, skizziert hier aufschlussreiche Parallelen zu Schriften Levinas'.

Urs Engeler Editor hat, neben der erwähnten Untersuchung von Hans-Jost Frey zwei weitere der *recits* von Maurice Blanchot in der feinen, nochmals überarbeiteten Übersetzung von Jürg Laederach als schmucke blaue Bändchen herausgebracht. Damit liegen bei Engeler nun wieder vier dieser als philosophische Bewusstseins-Fabeln wie als radikale avantgardistische Schreib-Exerzitien lesbaren *recits* in schönen Ausgaben auf Deutsch vor. Die von allen stringenten Weltbeschreibungen gereinigten Erzählungen loten immanente Abläufe des Denkens und vor allem Prozesse, Grundlagen und Abgründe des Schreibens aus. Räumliche und zeitliche Koordinaten werden dabei ebenso im Prozess des Schreibens destabilisiert, wie die Erzählperspektivik, die zwischen Ich und Er-Erzähler wechselt – immer auf der Suche nach einem «neutralen» Modus des Schreibens. Negative Phänomene wie das Warten, die Stille, die Abwesenheit, die Unterbrechung und das Vergessen umkreist dieses Schreiben und macht dadurch das Lesen zu einer provokant reizvollen Herausforderung. Obwohl die Erzählungen Blanchots gut zwanzig Jahre vor den *Nouveaux Romans* der 60er-Jahre entstanden, erscheinen sie wie radikalisierte, mit Heidegger und Hegel gewürzte Kondensate dieser oft als Anti-Romane bezeichneten Werke, die alle herkömmlichen Kategorien des Erzählens (wie Raum, Zeit, Person, Psychologie, Handlung, Beschreibung, Erzählstimme) im Vollzug des Textes in Frage stellen.

Ursprünglich erschienen die Texte Blanchots auf Deutsch übrigens bei Suhrkamp – die ersten schon in den 1960er-Jahren. Auch die Übersetzungen der *recits* von Jürg Laederach wurden zuerst um 1990 in diesem Verlag veröffentlicht, der ja einst als eine Art Gralshüter modernistischen Denkens und Schreibens fungierte. Suhrkamp durfte für Blanchot, den langjährigen Autor und Berater der Editions Gallimard, durchaus als «richtiger» deutscher Verlagsort gelten. Ist dies doch auch der deutsche Verlag Samuel Becketts, über den Blanchot kluge Aufsätze publizierte, und der Verlag von Marguerite Duras, mit der er befreundet war. Nun werden wichtige Übersetzungen seiner Werke verstreut von verschiedenen, überwiegend kleineren Verlagen publiziert, deren Engagement für französische Philosophie und für Avantgarde-Literatur gar nicht hoch genug zu rühmen ist. Der Diaphanes Verlag hat soeben eine Auswahl der kleinen politischen Publizistik Blanchots versammelt. Bei Matthes und Seitz wurde nun «Die uneingestehbare Gemeinschaft» erstmals auf Deutsch verlegt. Und der Hanser Verlag hat zum Jubiläum den Band «Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz» neu aufgelegt.

Zu diversen Neuerscheinungen von Maurice Blanchot

In seinem Buch «L'écriture du désastre» – zu deutsch «Die Schrift des Desasters» – beschreibt Maurice Blanchot eine Urszene. Ein etwa siebenjähriges Kind schaut vom Fenster seines Zimmers in den winterlichen Garten hinaus. Von den Spielgeräten blickt es hoch in den graubedeckten Himmel. Unvermittelt sieht es, wie sich hinter dem sichtbaren Himmel ein zweiter Himmel auftut, «plötzlich offen, absolut schwarz und absolut leer», der eine solch ungeheure «Abwesenheit enthüllt, das alles darin seit je und für immer verloren gegangen ist..., dass nichts ist, was es gibt, und vor allem nichts darüber hinaus.» Das Kind beginnt vor Entsetzen zu weinen– und ist glücklich zugleich.

Es geht hier nicht um das klassische psychoanalytische Ausgangserlebnis– Blanchot versieht seine «Urszene» deshalb auch mit einem Fragezeichen. Ihn interessiert weniger das freudsche Problem des auf sich selbst zurückgeworfenen Kindes, obwohl er sich mit Freud intensiv auseinandergesetzt hat. Und es ist eigentlich auch unerheblich, ob Blanchot diese Szene tatsächlich erlebte oder nur literarisch erdachte. Blanchot beschreibt hier ein allgemeingültiges, generell menschliches Gattungstraumata, das diesem Kind in seinem ersten Begreifenkönnen widerfuhr. Es geht um nichts weniger als den Sündenfall schlechthin: um den Sturz aus der geschützten Gemeinschaft eines ursprünglich animalischen Nichtwissens in die absolut einsame Existenz eines denkenden Individuums. Mit der Erkenntnis wird diesem Individuum zugleich auch seine einzigartige Anwesenheit inmitten einer großen Leere sichtbar. Der Mensch, der sich im Denken wie in einem Spiegel wahrnehmen kann und der gleichzeitig entdeckt, dass nicht nur das Bild im Spiegel, sondern er selbst sterblich ist. Zum ersten Mal erhält ein Lebewesen Botschaft von der Existenz des Todes, da es mit dem Denken und der Sprache auch die Empfangsantennen für diese unvermeidliche Nachricht aufgerichtet hat.

Und in noch dunklere Sphären führen Bewusstsein und Erkenntnis: Der Mensch erhält nicht nur Kunde vom Tod, sondern er muss gleichzeitig begreifen, dass gerade das, was ihn ausmacht, Denken und Sprache, ihn von seinem eigenen Tod ausschließen, also noch einsamer werden lassen. Ihm wird zwar unabänderlich der Tod widerfahren, aber er selbst wird davon nichts wissen, weder über den Tod an sich noch über sich selbst im Tod. Der Mensch kann zwar das Sterben als Prozess zu Etwas hin erleben, nicht aber den finalen Akt. Seine Nichtmehr-Existenz bleibt ihm verschlossen, wie ihm auch seine Nochnicht-Existenz jemals weder erinnern- noch fassbar wurde. Und damit bleibt er für alle Zeiten vom dauerhaften Normzustand des Bewusstseins-Losen oder besser der dunklen Leere, in dem sich alles andere um ihn herum befindet, als Denker und Sprachmächtiger ausgeschlossen. Mit dem gewonnenen universellen Gefühl für die ewigen, weil zeit- und raumlosen Bewegungen wird die denkende Spezies gleichzeitig dank seiner Erkenntnisstützen Zeit und Raum aus diesem allgemeinen Grundzustand herauskatapultiert und in eine begrenzte Form eingeschlossen. Die einzigartige Existenz des Menschen wird so gesehen: zur Nicht-Existenz.

Das von Blanchot beschriebene Kind scheint instinktiv dieses zueinander Gehörende wie sich einander Ausschließende zu spüren, ohne es bereits konkreter benennen zu können: die Schönheit und Großartigkeit einer erkennbaren Welt wie auch das entsetzliche, bestürzende Entgleiten dieser Welt ausgerechnet durch den gewonnenen Denkgreif. Diesem kognitiven Drama, von dem das Kind eine erschreckende Ahnung anweht, ist Blanchots gesamtes Werk gewidmet, so unterschiedlich es auch ausformuliert ist: ob als theoretischer Text, Roman, Erzählung, Essay, Flugblatt oder Zeitschriftenartikel. Nicht umsonst heißt eine im Hanser Verlag erschienene Ausgabe mit Essays von Blanchot «Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz».

Maurice Blanchot ist nicht der erste, der das Desaster des Denkens fixiert. Vor ihm errichteten schon Hegel oder Heidegger über dieser Leerstelle ein komplexes Philosophiegebäude – beide für ihn inspirierend. Aber Blanchot ist insofern ein Solitär, da er den menschlichen Denkprozess und seine Konsequenzen nicht nur einerseits radikal analytisch untersuchte – in zahlreichen theoretischen Schriften – sondern gleichzeitig auch – in Roman und Erzählung – radikal physisch nachvollziehbar beschrieb. Der 1941 erschienene und für sein Werk wesentliche Roman «Thomas L'Obscure» / «Thomas der Dunkle» ist soeben in einer revidierten Übersetzung von Jürg Laederach bei Urs Engeler Editor herausgekommen. Der Name des Titelhelden lehnt sich an den biblischen Thomas, den «Ungläubigen» an, dem Jesus entgegnete «seelig sind, die nicht sehen und doch glauben». Das *Obskure*, vom lateinischen *ob-scurus*, vom *Bedeckten* abgeleitet, bezeichnet im Deutschen seit der Aufklärung etwas Dunkles, Unbekanntes oder Verdächtiges von zweifelhafter Herkunft. Was die Vernunft nicht zu erfassen vermochte, sollte von ihr geächtet werden. Beseitigen ließ es sich aber wider aller Vernunft trotzdem nicht, sondern beschäftigt bis heute umso stärker den Geist.

Neben «Thomas der Dunkle» sind jetzt im Herbst eine ganze Reihe weiterer Blanchot-Werke in verschiedenen Verlagen erschienen. Geschuldet dem Jubiläumsdatum, das zwischen dem 12. Dezember und dem mittlerweile sicheren 22. September lange Zeit schwankte. Blanchot hatte es verstanden, sein Privatleben weitestgehend von der Öffentlichkeit fern zu halten. Ebenfalls bei Engeler herausgekommen ist die Erzählung, «L'arret du mort», «Das Todesurteil» sowie ein empfehlenswerter Essay des Züricher Literaturtheoretikers Hans Jost Frey. In klaren Schritten erschliesst Frey die innere Logik und das Komplexe am Werk Blanchots. Das ist umso erwähnenswerter, da selbst für Kenner Blanchots Werk nicht so einfach zu erfassen ist. Von seinen Kritikern wird er manchmal auch selbst als der Dunkle, Obscure gesehen. Letzteres mag ein Grund dafür sein, das Maurice Blanchot bis heute in Deutschland relativ unbekannt geblieben ist, was sich erfreulicherweise gerade zu ändern beginnt.

In Frankreich dagegen gab Blanchot schon immer sowohl Philosophen als auch Autoren grundsätzliche Impulse. Poststrukturalismus, Diskurstheorie, *Nouveau Roman* oder *Nouvelle Critique* wären ohne ihn anders gelaufen. Michel Foucault und Jacques Derrida bauten ihr Werk auf das von Blanchot auf wie sich auch Pierre Klossowski, Paul de Man und Emmanuel Lévinas darauf bezogen. Mit Lévinas, den Blanchot bereits während des Studium kennenlernte, verband ihn nicht nur eine Freundschaft. Eine ganze Reihe gedanklicher Bausteine finden sich bei beiden gleichermaßen wieder. Für Blanchot war es gleichgültig, wer wen angestiftet hatte, wichtiger erschien ihm die ergiebige Parallelität der Gedankengänge. Er prägte dafür den Begriff der *parole plurielle*, der Mehrfachrede. Hans Jost Frey dazu: «Indem jeder der beiden Texte wieder aufnimmt, bringt er dessen Gesagtes in den Unterschied zu sich selbst, indem er es so wiederholt, wie es noch nicht gesagt ist.»

Maurice Blanchots politisches Engagement gehört zu seiner eigenen Mehrfachrede – zwei weitere Bücher tragen dem Rechnung. Zum einen «La communauté invouable», «Die uneingestehbare Gemeinschaft», erstmals bei Matthes & Seitz Berlin von Gerd Bergfleth übersetzt und von ihm mit einem leider zu redseligen Nachwort versehen, zum anderen die «Politischen Schriften 1958-1993» bei Diaphanes. Auch das eingangs bereits erwähnte Buch «Die Schrift des Desasters» aus dem Verlag Wilhelm Fink, das sich mit Genozid und Gedächtnis befasst, zählt hierzu.

Blanchot orientierte sich in den 30er Jahren zunächst als Journalist extrem rechts, was ihm bis heute vorgeworfen wird – Emile Cioran wäre ein paralleler Fall. Später jedoch verurteilte er während des Algerienkriegs in den Fünfzigern und den Studentenunruhen Ende der Sechziger staatliche Willkür und Machtmissbrauch mit harten Worten und rief zu kollektiven Ungehorsam auf. Das und noch mehr erfährt man aus den politischen Schriften. In der «uneingestehbaren Gemeinschaft» entwirft

und zerstört zugleich Blanchot – in Auseinandersetzung mit den Theorien von Bataille– die Idee jeglichen humanen Bündnisses.

Denn jede wirkliche Gemeinschaft, sei es im Makrobereich der Gesellschaft oder im Mikrobereich der Liebe, birgt mit ihrer anspruchsvollen Konstituierung gleichzeitig bereits den Keim ihrer Zerstörung. Mit dieser Einsicht ins Unbegreifliche müssen wir seit jeher leben, doch Blanchot erhellt mit seinem Werk, warum das so ist.

Maurice Blanchot: Die uneingestehbare Gemeinschaft. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Gerd Bergfleth. Matthes & Seitz Berlin. 120 Seiten, € 12,80

Maurice Blanchot: Politische Schriften 1958-1993. Aus dem Französischen übersetzt und kommentiert von Marcus Coelen. Diaphanes Verlag Zürich-Berlin. 192 Seiten, € 19,90
(*Maurice Blanchot: Das Neutrale. Philosophische Schriften und Fragmente. Diaphanes –Verlag – das für 2007 angekündigte Buch erscheint später, voraussichtlich erst im Frühjahr 2008*)

Maurice Blanchot: Thomas der Dunkle. Roman. Aus dem Französischen übersetzt von Jürg Laederach. Sammlung Urs Engeler Editor, Band 56. Urs Engeler Editor, Basel/ Weill am Rhein. 128 Seiten, Euro 17.-

Maurice Blanchot: Das Todesurteil. Erzählung. Aus dem Französischen übersetzt von Jürg Laederach. Sammlung Urs Engeler Editor, Band 55. Urs Engeler Editor, Basel/ Weill am Rhein. 128 Seiten, Euro 17.-

Hans-Jost Frey : Maurice Blanchot. Das Ende der Sprache schreiben. Sammlung Theorie Band 6. Urs Engeler Editor, Basel/ Weill am Rhein. 144 Seiten, Euro 19.-

Maurice Blanchot: Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz. Aus dem Französischen übersetzt von Hans-Joachim Metzger und Bernd Wilczek. Edition Hanser, Hanser Verlag München 1991/2007. 272 Seiten, €19,90

Maurice Blanchot: «Die Schrift des Desasters». Aus dem Französischen übersetzt von Gerhard Poppenberg und Hinrich Weidemann. Reihe Genozid und Gedächtnis, Verlag Wilhelm Fink, Paderborn 2005. 195 Seiten, € 19,90

Joseph Hanimann, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. November 2004

Ein Mann, zwei Frauen, ein Kaminfeuer

Maurice Blanchots Schattenspiel

So leicht hat sich Maurice Blanchots komplexe Welt noch selten geöffnet wie auf der Spur des Erzählers und des Übersetzers in dem Eingangssatz dieses Buchs. «Die mit ihr lebende Freundin war abwesend; Judith öffnete mir die Tür.» Mögen wir auch auf der Schwelle schon über die Partizipialkonstruktion stolpern, einen Fuß jedenfalls haben wir drin in der Wohnung und damit im Text. Der Flur und das Zimmer, das der Erzähler bei seiner Rückkehr zur früheren Lebensgefährtin dann betritt, erweist sich mehr als Erinnerungs- denn als Ereignisraum. Klavier und Küche, Kaminfeuer und Krankenbett schließen sich nicht zur festen Handlungskulisse, sondern driften in Blanchots eigenem Erzählgenre zwischen Beschreibung und Kommentar so lose durcheinander, daß schon die Intrigenangabe – ein Mann kehrt in die Wohnung zurück, in der er mit seiner Freundin einst lebte, und trifft dort nebst dieser auf eine andere Frau – sich sogleich zurücknimmt.

Den ersten Teil dieser 1951 erschienenen, nun erstmals auf deutsch vorgelegten Erzählung hatte Blanchot zuvor gesondert unter dem Titel «Le retour» in einer Zeitschrift publiziert. Und tatsächlich ist es, als hätte die Grundsituation dieser Wiederkehr ins alte Bekannte vom ersten Satz an einen Drall erhalten, der sich konsequent nach hinten fortsetzt. Konstatiert wird auf der Türschwelle ja die Abwesenheit nicht der bekannten, sondern der «anderen» Freundin, der Freundin der Freundin, die der Erzähler noch gar nicht kennt. Blanchots Strategie des Erzählens in Schablonen, die ohne faßbaren Erlebniskern wie Wolkenbilder immerfort übereinander wegziehen und deshalb den Philosophen Jacques Derrida und seine Denkschule der prinzipiellen Gegenwartsleugnung so sehr interessierte, kommt in diesem Text besonders anschaulich zum Zug.

Der vor zwei Jahren verstorbene Maurice Blanchot handhabte die alle Dinge und Ereignisse aufs selbe Unwirklichkeitsfeld einebnende Erzählkunst mit solcher Perfektion, daß jeder Übersetzungsanlauf an den Rand des Unmöglichen führen muß. Dieser Rand läuft, weit entfernt von der geballten Ausdruckskraft eines Genet oder Céline, bei Blanchot durch die stimmlose «écriture blanche», praktisch durch Roland Barthes' Nullpunkt des Schreibens. Blanchot operiert dort mit einer einzigartigen Dramaturgie der Pronominalformen, die Personen, Dinge und Wörter einander syntaktisch so nahe bringt, bis sie in der Vieldeutigkeit deckungsgleich sind. Schon die eingangs erwähnte Wohnungstür steht beim Geöffnetwerden im Satzbau des französischen Originaltextes so nah bei «ihr», der Freundin, als lebte diese statt mit Judith mit der Tür selbst in abgeschiedener Wohngemeinschaft – «En l'absence de l'amie qui vivait avec elle, la porte fut ouverte par Judith.» Der Übersetzer tut hier, was er kann. Er kann nicht alles, aber viel.

Dieses Fieberträumen des Erzählers zwischen den beiden Frauengestalten, das sich mit keiner Geschichte besänftigen läßt, dieses Daliegen vor den hoch aufgerichteten Frauen am Bett zwischen Schneefall draußen und Feuerglut im Kamin, dieser verborgene Zweikampf mit Claudia, der «anderen» Freundin – all dies ist von Jürg Laederach subtil eingefangen. Im sicheren Abstand zwischen Übersetzertreue und eigenem Erzählton, der aus Laederachs Büchern bekannt ist, wird mitunter eine faszinierende Komplizenschaft trotz der Distanz zwischen Übersetzer und Autor spürbar. Daß Blanchots mathematisch präzise Wortwahl auf deutsch neu aufgeschlüsselt und die häufig wiederkehrende «figure» etwa bald als «Gestalt», bald als «Gesicht» oder der «Gedanke» (idée) des großen Vergessens als «Gefühl» wiedergegeben wird, ist der zu entrichtende Preis einer solchen Übersetzung. Wo die Sprache nicht zur Welt, sondern immer nur zur Wortspur einer sich entziehenden Welt führt, ist es wohl besser, dem Übersetzer sieht mitunter ein Schriftsteller über die Schulter.

Situationen und Bilder fügen sich bei Blanchot stets in neue Situationen und Bilder. Erzählte

Wirklichkeit rieselt so wie durch einen Trichter ins Bodenlose. In einer Schlüsselszene steigt im Erzähler ein Erinnerungsbild auf. Darin schaut er auf ein über dem Klavier hängendes Bild von Judith aus frühen Jahren. In der Nähe fängt, zwischen Bilderinnerung und Erinnerungsbild, das Holz im Kamin Feuer, «doch irgendwo noch näher» steht ein lebender Körper, offenbar dem Feuer zugewandt. «Ich streckte die Hand nach diesem Körper aus, und da ich damit auf Hüfthöhe geraten war, wurde ich von der trockenen Hitze gebrannt.» Vom Feuer des brennenden Scheites erhitzt, bot die Gestalt dem Erzähler «diesen einzigen belebenden Punkt an». So und nur so kommt bei Blanchot eine Intrige zur Erfüllung und Erlösung: in einer vieldeutigen Überlagerung der Körper. Die Glut kommt dabei nie von innen, sondern von außen, und man muß aufpassen, daß man – anders als der Übersetzer Laederach es an dieser Stelle tut – das Brennen richtig auf die Holzscheite und die Körper verteilt. Die beiden Frauen können nur miteinander, nicht gegeneinander, den Heimkehrer von seiner Erinnerung befreien – so lautet das beinah schon feministische Fazit dieser Erzählung. Doch werden derlei Thesen bei Blanchot natürlich nie ausgesungen, sondern, wie die Opernsängerin Claudia dies bei den Proben zu tun pflegt, nur hingesummt oder «markiert».

Sibylle Cramer, Süddeutsche Zeitung, 5./6. Januar 2005

Das geschlossene Fenster

Komik der Konfusion: Maurice Blanchots Erzählung «Im gewollten Augenblick»

Von seinem Tod erfuhr die Öffentlichkeit erst, als er schon beerdigt war. Maurice Blanchot lebte zurückgezogen in Paris, wo er im Februar 2003 im Alter von 95 Jahren starb. Der Philosoph und Literaturtheoretiker gilt als philosophischer Vordenker Foucaults und Derridas. Den Romancier haben Pierre Klossowski, Paul de Man, Emmanuel Lévinas und Jacques Derrida gewürdigt. Wie sein Landsmann Louis-Ferdinand Céline schlug er sich als junger Journalist und überzeugter Monarchist in den dreißiger Jahren auf die Seite der Nationalrevolutionäre und schrieb zwischen 1931 und 1944 für zahlreiche Blätter der äußersten Rechten. Jeffrey Mehlman hat diese Zeit für die Zeitschrift «Tel Quel» untersucht und Blanchot in seinem Buch «Legacies of Anti-Semitism in France» schwer beschuldigt. Gleichwohl verband ihn die engste Freundschaft seines Lebens mit dem jüdischen Philosophen Emmanuel Lévinas.

Im deutschsprachigen Raum ist Blanchot nahezu unbekannt. Wahrgenommen wurden allenfalls seine theoretischen Schriften, seine intensive Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse Freuds und mit Heideggers Existenzontologie in der Lesart Sartres. 1962 erschien «Der Gesang der Sirenen», eine Sammlung von Aufsätzen, die sich die Frage nach der Zukunft der Literatur in einer sich ihr verschließenden Zeit stellen. In den achtziger Jahren folgten «Die Literatur und das Recht auf den Tod» und danach in dichter Folge seine Studie über den Marquis de Sade, die Essays «Der Wahnsinn des Tages» (1986) und sein Buch über Kafka (1989).

Als Erzähler zog sich Blanchot auf den einsamen Posten eines Geschichten erfindenden Denkers zurück, dessen Figuren größte Mühe haben, einfach nur da sein. Wie Sartre begreift er den Menschen als Nullpunkt-Existenz, die in absoluter Freiheit zwischen Sein und Nichtsein zu wählen hat. Die Figuren seiner Erzählungen, bemerkt er in einem seiner Essays, sind, was sie machen. Das Ende der Erzählung «Thomas der Dunkle» bezieht Blanchot auf den Schlusssatz von Kafkas «Prozess». Die Scham, bei Kafka die letzte humane Reserve des Menschen, gehört zu dem Seinswissen, das der Held dieses existentialistischen Entwicklungsromans sich erwirbt.

Blanchots Figuren sind nie im vollkommenen Besitz ihrer selbst. Sie leben in der Überfülle einer Sphäre, zu der gehört, was sie erkennen können, die Welt und sich selbst, aber auch das andere Ich. Immer bleiben Teilgebiete ihrer selbst dunkel, als Ich-Erzähler aber sind sie mit dem permanenten Postskriptum des eben gewordenen und unumkehrbar verlorenen Augenblicks beschäftigt.

Das bloße Schließen eines Fenster löst in der kürzlich erschienenen, von Jürg Laederach virtuos übersetzten Erzählung «Im gewollten Augenblick» eine regelrechte Panik aus. Der Erzähler schickt sich an, den Vorgang penibel in seine Bestandteile zu zerlegen. War ihm nicht so, als hätte Judith das offene Fenster, durch das der Straßenlärm hereindrang, als führte die Straße mitten durch das Zimmer, vor seinem Eintritt in die Wohnung nicht gestört? Nahm sie ihn womöglich jetzt erst wahr, obgleich sie ihn in die Wohnung eingelassen hatte? Hatte sein eigenes Verhalten verhindert, dass sie ihn wahrnahm?

Mitten in seinen Operationen dämmert ihm, dass etwas in Vergessenheit geraten und er unfähig ist, sich zu erinnern, was es war. Die Absurdität seiner Lage erzeugt einen so rasenden Schmerz, dass er um ein Glas Wasser bittet und ins Badezimmer stürzt, wo er den Schmerz als einen alten Bekannten erkennt, der ihn durch die Schutzschicht der Zeit hindurch erreicht hat.

Spagat über der Wohnungstür

Dem namenlosen Erzähler genügt ein minimales szenisches Arrangement, um die Geschichte anzustoßen. Seine Erzählung hat ihren Beginn schon hinter sich, wenn er die Wohnung betritt, die sich Judith mit ihrer Freundin Claudia teilt, und es endet nicht, wenn das Spiel um Liebe, Leidenschaft und Eifersucht abbricht und die beiden Frauen von der Bildfläche verschwinden, als

hätte es sie nie gegeben. Denn der Schauplatz des Erzählens ist der Erzähler selbst, der in der Ichform spricht und bestimmt, ob die beiden Frauen in die Präsenz der Rede einrücken. Das Sprechen ergibt sich aus der Getrenntheit der Teilnehmer. Das Gespräch findet statt, weil es Gemeinsames nicht gibt.

Die Eingangsszene zeigt beispielhaft das synkopische Gegeneinander von äußerem und innerem Geschehen. Das Überschreiten der Schwelle erzeugt eine solch übermäßige Resonanz im Bewusstsein des Erzählers, dass die Handlung sich staut. Er hängt scheinbar immer noch im Spagat über der sperrangelweit geöffneten Wohnungstür, als er schon die Wohnung mustert, die neu möbliert ist und ihm nicht gefällt. Er hat das Klavier entdeckt und erfahren, dass Judiths deutsche Freundin Claudia es spielt, die Sängerin ist, und dass Judith sich mit ihr die Wohnung teilt, – später wird sich herausstellen, dass die Wohnung ihm selbst gehört und dass sie in der Rue de la Victoire gegenüber der zerbombten Synagoge liegt –, als ihm zu Bewusstsein kommt, dass er etwas vergessen hat, offenbar doch, wie er in die Wohnung geriet.

Zwischen die Naturzeit des Augenblicks und seine Chronik schiebt sich das unendliche Reflexionspotential des Bewusstseins, das dem Geschehen auf den Grund gehen will, aber in reißendes Gewässer gerät. Einen unmittelbaren Zugang zum vergangenen Augenblick sucht es vergeblich. Das Ergebnis ist eine komische Anarchie rekonstruierendes Denkens. Ein Feuer hat im Kamin gebrannt, das Mittagessen ist gemeinsam eingenommen worden und er hat Claudias Gesang am Klavier begleitet, als er frühmorgens neben jemanden erwacht, den er nicht kennt. Das Erwachen hat freilich schon einmal stattgefunden, zwei Seiten zuvor. Der Gesang Claudias hat alles Wahrgenommene, das ihm auf einer innerlichen Oberfläche nicht gegenwärtig war, ausgefiltert und gelöscht, auch den Augenblick der Trennung von Claudia und die Nacht mit Judith, die er beim Erwachen neben sich findet und nicht erkennt.

Später wird Judith einen Eifersuchtsanfall erleiden, weil er mit Claudia schläft. Mitten im Spasmus rekapituliert er das vorangegangene Gespräch mit Judith, so dass es in seinem Kopf zu einer komischem Konfusion der Frauenstimmen kommt, der einen, die er leidenschaftlich umarmt, und der anderen, die ihm höflich ihre Sympathie erklärt. Die Komik seiner Lage potenziert sich, weil er sie als Intrige jener Instanz durchschaut, die im Anspielungsraum der Erzählung auf den Gott Abrahams bezogen wird. Die Liebesstunden mit den beiden Frauen waren freiwillig, aber nicht frei, weil sie im Moment des Vollzugs nicht der ganzen Seele Ausdruck verliehen.

Das wäre der gewollte Augenblick, zu dem sich der Erzähler am Ende reflektierend den Weg bahnt. Die erinnernde Rekapitulation des Gewesenen und die Suche nach der Geschichte, die sich in ihm versteckt, entführt ihn in einen Gedankengang, der gebannt am Anblick der in der Tür stehenden, ihn aufmerksam anblickenden Judith haften bleibt, einer Verdoppelung des Porträts, das über dem Klavier hängt. Die Motivkette verlängernd, die von der beschädigten Synagoge zur Geliebten führt, die er in einem Augenblick helllichtiger Geistesabwesenheit Judith genannt hat, gelangt er zu Abraham, dem Gott befahl, Isaak zu töten, und der mit einem Widder nach Hause zurückkehrte; nur die anderen sahen in Isaak seinen Sohn. Die Geschichte zu erkennen, die ihm widerfahren ist, überlässt Blanchot dem Leser.

Ohne Handlung, ohne Helden

Maurice Blanchot erzählt gegen den Strich

Nebst einer Vielzahl von literaturtheoretischen Schriften hat Maurice Blanchot rund ein Dutzend Prosawerke – Romane, Erzählungen – verfasst, die unter Kennern hoch geschätzt und gern zitiert werden, im Übrigen aber als schwer verständlich, wenn nicht als unlesbar gelten. Denn alles, was da geschrieben steht, bleibt der externen Wirklichkeit auf merkwürdige Weise enthoben, bildet eine eigengesetzliche Sprachwelt, die wiederum ihren eigenen Wirklichkeitsstatus hat. Der Leser kann sich deshalb nicht auf ein Textverständnis verlassen, das sich – wie bei konventionell erzählender Prosa üblich – auf den Nachvollzug dessen beschränkt, was als Handlungs- und Bedeutungszusammenhang vorgegeben ist, auf das also, was von einem entsprechenden Plot resümiert beziehungsweise interpretativ erschlossen werden kann. Die Schwierigkeit des Verstehens rührt im Umgang mit solchen Texten ganz einfach daher, dass es letztlich nichts zu verstehen gibt, dass das Gelesene – um irgendeinen Sinn zu gewinnen – durch spontane Assoziation ergänzt, erhellt, entfaltet werden muss.

Sprache und Bedeutung

Bei Blanchot bleiben dem geneigten Leser Geschichten, die örtlich und zeitlich bestimmbar, psychologisch oder weltanschaulich plausibel wären, konsequent vorenthalten. Hier soll gerade nicht Verständigung, vielmehr Unverständlichkeit durchgesetzt werden. Das ist, da sich Sprache nie gänzlich von Bedeutung abkoppeln lässt, ein problematisches Unterfangen. Wie auch immer – Blanchots durchweg rätselhafte, mitunter geradezu verstörende Erzähltexte sind auf produktive, auf spekulative Lektüre angewiesen. Gelegenheit zu solcher Lektüre bietet nun, erstmals auf Deutsch, die grosse, vom Autor als «*récit*» bezeichnete Erzählung «Im gewollten Augenblick» («*Au moment voulu*», 1951), ein bisher kaum beachteter, von Meisterwerken wie «*Thomas der Dunkle*» (1950) und «*Der mich nicht begleitet hat*» (1953) gleichsam verschatteter Text, der aber nicht weniger eindrucksvoll und ebenso befremdlich Blanchots unverwechselbare Schreibbewegung hervortreten lässt.

«Im gewollten Augenblick» ist als innerer Monolog angelegt. In fahriger Alltagssprache, bisweilen fast röchelnd hält ein namenloses Ich fest, was ihm hier und jetzt geschieht. Dieses Ich – «Herr des Redens», wiewohl ihm «kein Wort gehört» – wird weder als Gestalt noch als Charakter fassbar, selbst seine geschlechtliche Identität bleibt uneindeutig. Was da spricht, ist ein konvulsives Bündel von Gedanken und Gefühlen, die mit dem redenden Ich von Fall zu Fall identisch werden. Das Subjekt spricht also nicht über sein Entsetzen, sein Begehren, seinen Schmerz, vielmehr ist es zur Gänze, was es bespricht: ganz Wut, ganz Angst, mithin ein Empfinden, eine Idee, «genau so gross wie ich». Man denkt an «*Monsieur Teste*», jenen genialen und idiotischen Kopffüssler, den Valéry zur intellektuellen Schlüsselfigur der Moderne gemacht hat. «Und wer war ich anderes», heisst es entsprechend bei Blanchot, «als dieser Abglanz einer Gestalt, die nicht sprach und zu der niemand sprach, die nur dazu fähig war, gestützt auf die terminlose Stille des Draussen, von der anderen Seite einer Scheibe aus still die Welt zu befragen?»

Schritte der Bewegungslosigkeit

Zwei Frauengestalten – Freundinnen? Schwestern? Doppelgängerinnen? – sind dem anonymen Ich-Erzähler zugeordnet. Dieser hat sie mit den Namen Claudia und Judith versehen, vielleicht sind sie überhaupt nur einfach seine Erfindung, diffuse Gedankenkonstrukte wie er selbst. Nie gewinnen die beiden Frauen erkennbare Gestalt, ihre physischen und psychischen Konturen scheinen ineinander zu verschwimmen, bloss momentweise wird gleichsam in Nahaufnahme eine Geste, ein Gesichtsausdruck festgehalten. Diese figurative Unbestimmtheit steht in auffallendem Kontrast zur

enormen, ja monströsen Intensität, die der Erzähler im Umgang mit den Frauen entwickelt und die vorab, in schier endloser Wiederkehr, durch «Schauer», «Staunen», «Kampf» geprägt ist. Weitgehend unbestimmt beziehungsweise unbestimmbar sind im Übrigen auch Zeit und Raum des Settings. Innen- und Aussenwelt, Gegenwart und Vergangenheit, Tag und Nacht, Hitze und Frost, Leid und Lust durchdringen sich wechselseitig. Die Schwelle, der Spiegel, das Fenster – von Blanchot immer wieder ins Bild gerückt – stehen symbolisch für diese Übergänglichkeit und veranschaulichen den ambivalenten Status des Hier und Jetzt, den der Erzähler («um das Ewige auszulöschen») einzig als «das Ende, jetzt» zu begreifen vermag. Der «gewollte Augenblick», in dem die Zeit aufgehoben und alles Eins ist oder Nichts, kann nicht erfahren, schon gar nicht beschrieben werden. Eine Vorstellung davon lässt sich einzig durch das Paradox, Blanchots bevorzugte Denkfigur, gewinnen.

Durch eine Vielzahl absurder Formulierungen, die nicht nur Logik und Kausalität, sondern auch sich selbst ausser Kraft setzen, scheint Blanchot die Unmöglichkeit begrifflicher Kommunikation und rationaler Erkenntnis belegen zu wollen. Die Rede ist von «Schritten der Bewegungslosigkeit», von der Schwierigkeit, «auf eine Unmöglichkeit zurückzukommen, wenn sie schon vorbei ist», oder von der «Kraft, die in ihrer Schwäche erwürgt wird». Nicht selten allerdings treibt Blanchot die Paradoxie so weit, dass sie jeden Verfremdungseffekt verliert und der Beliebigkeit oder gar dem Kitsch anheim fällt – allzu viele Stilblüten dieser Art («sie hatte sich mit mir an den Busen eines Elementes gegossen») sind in den vorliegenden Text eingegangen, dessen rhetorische Dynamik und komplexe Bildhaftigkeit Jürg Laederach souverän ins Deutsche gebracht hat.

Maurice Blanchot: Im gewollten Augenblick

Maurice Blanchot (1907–2003) ist im deutschen Sprachraum vor allem als Literaturtheoretiker, etwa als Vorläufer dekonstruktivistischer Konzeptionen, oder als Zeitgenosse von Rene Char und Georges Bataille bekannt. Besonders aber sein literarisches Schaffen, von dem erst wenige Arbeiten ins Deutsche übersetzt wurden, unterstreicht den Wert und die Modernität dieses Autors. Mit «Im gewollten Augenblick» (1951) liegt nun ein weiterer Beleg hierfür vor. Wie auch schon in «Thomas der Dunkle» (1941/1950) wird die Leserschaft lustvoll mit einer (im konventionellen Sinne) stark reduzierten Handlung und dem Einsatz einer verdichteten Sprache konfrontiert: In dieser Erzählung verflucht Blanchot unterschiedlichste moderne literarische Arbeitsweisen und Techniken zu einer weit über den narrativen Rahmen hinaus wirksamen Reflexion über Möglichkeiten bzw. Grenzen des Schreibens, Denkens und Lebens. Ist in «Thomas der Dunkle» noch die Idee des Schwimmens präsenter als die des Untergehens, wird diese hier von einer Bewegung des Sinkens und Tauchens, einem Verschwinden in passagenhafte Situationen abgelöst: «Wenn ich mich an dieses unendliche Tauchen zu erinnern versuchte, dann musste ich mich auch an jenen Augenblick erinnern, wo die Klarheit vor mir zurückgewichen war, und an das schreckliche davor liegende Element, das infolge dieses Zurückweichens aus dem Hintergrund der Wachheit herausgetreten war; marterte es denn den leichten Tag, vielleicht rief seine Annäherung eine so zitternde Antwort hervor, dieses schnelle Kondensieren der Klarheit im Feuer, des Feuers in einem brennenden Ja, Ja, Ja, das um einen kalten Kern herum brannte. War ich getaucht?»

Aus einer rückwärtsgewandten Perspektive schildert der namenlose Ich-Erzähler sein Taumeln durch eine «Illusion einer erinnerungslosen Intimität»: Er steht zwischen zwei Frauen, beide hat er gleichermaßen (un)glücklich gemacht, beide entziehen sich ihm. Schon der Auftakt des Textes ist einer der zahlreichen gewollten Augenblicke, in denen der Protagonist, der «in der ungeschminkten Gestalt eines Einsamen» auftritt, sich erneut in die Gesellschaft der beiden Damen begibt, eben weil ihm die Realität so unerträglich geworden ist. Er ist ganz unten angekommen, tiefer kann er mit seinen bleischweren Gefühlen, die sein einziger Schatz und seine ständige Bürde sind, nicht sinken. In seiner erschreckenden Bilanz einer Täuschung, dem Nachzeichnen eines verheerenden Liebesunglücks, gewährt sich der Protagonist aber keine heuchlerische Ruhepause: «Wer leben will, muss sich in der Illusion einer Geschichte ausruhen können, diese Ruhe aber ist mir nicht erlaubt.» Vielmehr zieht er unaufhörlich seine elliptische Bahn zwischen Traum und Wahn und kann mit dieser ruhelosen Bewegung der Zerstreuung seiner Situation doch nicht entkommen, ignoriert bzw. übersieht er in verständlicher, doch autodestruktiver Manier immer wieder den Moment des befreienden Aussetzens. Stattdessen durchwühlt er beständig die aufgetürmten Sedimente, die im Vorgang des Befragens und Wendens immer wieder neu geschichtet werden, ohne sich damit von seinen Verstrickungen in diese Leidenstextur lösen zu können. Mit jedem vermeintlichen Neuansatz wird das Unverhandelte mitgeschleift und das Geflecht aus vermeintlicher Selbstaufgabe, kalten Höflichkeiten und sich abnutzenden Gefühlen noch enger gezogen. Die flüchtigen Berührungen zwischen den Figuren, die deren Wert und Ernsthaftigkeit nicht einschätzen wollen, können dabei nicht heilsam wirken; eher tragen sie dazu bei, ein mehrdeutiges, kaltblütiges Spiel mit Sicherheiten und Abhängigkeiten weiterzutreiben, das in seiner Konsequenz und Tragweite keine positiven Ereignisse oder Wendungen zu erzeugen vermag. Ähnlich wie in Sartres «Die Zeit der Reife» (1945) wird in der festgefahrenen Lage gegenseitiger Lähmung nicht nur die Gewissheit des Scheiterns der unterschiedlichsten Beziehungen deutlich, sondern auch, dass die Figuren sich der mitverschuldeten Situation nicht entziehen können. In bedrohlich anmutenden Pausen treten die Figuren auch sprachlich auf der Stelle – nicht zuletzt, um die Verluste, die die gesuchte Freiheit kostet, zu kaschieren. Blanchot entblößt in diesen Passagen mit unaufdringlicher Härte, dass besagte Strategie der vergeblichen Verschleierungsversuche keinen Mangel an Opfern kennt: Jede der Figuren produziert durch ihr Handeln emotionale Verlierer. Die

daraus resultierende wechselseitige Verdammung macht ein umfassendes Vergessen, eine befreiende Auflösung unmöglich.

Gefangen in diesem emotionalen Zwischenraum, einer Passage, in die verstörende und schmerzliche Erinnerungen eingeschrieben sind, lässt es sich nur schleppend leben: «Gehen, vorwärts gehen konnte ich zweifellos, und das musste ich auch, aber eher wie ein niedergeknüppelter Ochse: es waren Schritte der Bewegungslosigkeit. Diese Augenblicke waren die schmerzhaftesten. Und ganz sicher wirken sie auch jetzt noch; durch alles hindurch muss ich mich nach ihnen umblicken und mir sagen: Ich bin noch nicht weiter, ich bin hier steckengeblieben.» Diskurse des Sehens, das Unsichtbare und das Nichtsichtbare prägen die Beschreibungen des Protagonisten: «[Ich hatte] mir das Recht erworben, mich streng nur an die Leidenschaft meines Blicks zu halten, auch wenn er fruchtlos und wenig glücklich war.» Von der Vermutung geplagt, dass sich das wahre Leben anderswo abspielen könnte, dass alle Grenzbefragungen mit dem Gegenüber sich als sinnlos erweisen könnten, entzieht sich das einfache Glück seiner Versprachlichung, wird somit schlicht unmöglich: Das Schlimmste, das aus dieser Verflechtung von Irrationalität und Intimität erwächst, soll auch noch erlebt werden. Immer deutlicher treten dabei die Unerträglichkeit der Liebe, die unüberbrückbaren Missverständnisse und Vorbehalte hervor, die auf der (angeblichen) Verschiedenartigkeit der Figuren fußen. Die gesuchte Nähe ist für den Ich-Erzähler einzig im Verlust zu realisieren, dem leichtfertigen Verzicht, eben weil er alle Verantwortung verschoben hat: «Ich werde weggehen, wenn das besser ist, und ich werde zurückkommen, wenn das besser ist.»

In den gleichermaßen gesuchten wie gewollten Augenblicken, in denen es dann gewaltig und gewalttätig aus den Figuren hervorbricht – «weil man das Unerträgliche nicht in alle Ewigkeit ertragen kann» –, wird klar, dass keiner der Beteiligten so einfach davonkommen wird. Blanchot bedient sich zur Verdeutlichung dieses Umstands der Metapher der Krankheit. Je ernster die Gefühle, umso schwerer die Erkrankung, die der Ich-Erzähler durchleidet: «Frieren war für das, was ich tat, zu wenig gesagt. [...] Gott sei Dank ging es mir sterbensschlecht.» Von Liebe und Leben übel zugerichtet findet die Hauptfigur in ihrem Versinken schließlich zu einer unschönen Klarheit. Die schwere Wunde, die verspätet entdeckt wurde und denen tödliche Wirkung zweifellos ist, lässt nur den einen Schluss, nur das eine Ende für diesen fließenden, rauschhaften Text und ihren Erzähler zu: «Die Fortsetzung? Sie ist leider keine Geschichte. [...] [D]ennoch werde ich bezeugen, dass der letzte Augenblick alle anderen unendlich übertraf, denn auf mir war dieser Körper des Traumes verwest, ich hatte ihn in den Armen gehalten.»

Träume der Sprache

Wir wüssten gerne mehr von diesen seltsamen Menschen (sind es Menschen?), aber dann würden wir eine andere Erzählung lesen (ist es eine Erzählung?). Manchmal hat man das Gefühl, im Kopf eines anderen zu träumen und über rudimentärste Einstellungen nicht hinaus zu kommen. Es wird so viel gesagt, aber wir verstehen so wenig. Es herrscht so viel Tristesse, man ahnt den immensen Vorschub, aber die Ausläufer verlieren sich schnell im Unsichtbaren und Ungreifbaren. Zuschreibungen verlieren ihren gewohnten Wert, Schwäche, auch körperliche Schwäche, erfährt das Gegenüber als unerträglichen Ballast, derjenige, der immer ja sagt, ist alles andere als ein im Auftrag der anderen operierendes Organ.

Drei Personen (drei Masken, drei Nichtse) – um sie herum nicht nennenswerte Staffage. Zwei Männer, eine Frau. Die Frau ist jung und schön, die Männer älter, einen erotischen Komplott mag der Leser von sich aus stricken, Liebe ist in dieser Textur eine Form der Vergangenheit oder umgekehrt eine jenseitige Plattform, vor deren Unerreichbarkeit der Rückgriff auf die Platitude einem unausgesprochenen Gebot gleichkommt. Die drei Figuren sind sich in ihrer Abseitigkeit relativ ähnlich, sie sind – namenlos – angesprochen, aber nicht angeschrieben, die Umschreibung ist hier etwas fundamental Positives, die strikte Zugriffslosigkeit durch das Wort lässt Literatur entstehen, reine Literatur, die nichts anderes dokumentiert als den unheimlichen Zauber der vor- oder nachsemantischen Verknüpfbarkeit.

Diese literarische Option ist seit Mallarmé angelegt und hat vor allem im Französischen bisweilen zu einer schwer erträglichen Fetischisierung des «reinen» Worts geführt, das so rein ja dann auch wieder nicht sein sollte: Raunen, romantisierender Raum, roaring sounds als Geleit und Versprechen in Zonen des (noch) Unausdenklichen. Wer wie Mallarmé den Referenten ein für allemal hinter sich lässt, weil das Nennen des Worts auf die Abwesenheit des ihn bezeichnenden Gegenstands hinausläuft, der deshalb hinfällig, ungreifbar wird, muss sich mehr als andere die Frage nach der Form stellen, denn wie öffnet und schließt sich der a-referentielle Raum? Reichen tradierte lyrische Formen wie Sonette aus? Muss man nicht aus dem harmonischen Reimzwang hinaustreten wie der Dodekaphoniker aus der Tonalität?

Nichts anderes scheint Maurice Blanchot zu machen. Die Wörter, die man liest, lassen sich alle nachschlagen, aber man findet sich trotzdem nicht wieder. Der letzte Mensch wohnt in einem Turm, aus dem er immer wieder hinabsteigt und Fragen erwirkt, die zu einem Gerüst führen, das sich an den Turm anschmiegt, damit von dort eventuell ein Blick in das Zimmer des Letztgereihten möglich wird. Das Seltsame an dieser Erzählung ist, dass diese Spannung, je weiter man liest, immer weiter zurückgefahren wird, als ob man irgendwann realisieren würde, dass der authentische Blick ins Zimmer niemals gelingen kann und das, was dann noch übrig bleibt, der Rest als zum angeblichen Ort des Geheimnisses führender Spur, alles ist, was sich überhaupt sagen lässt.

Maurice Blanchot schreibt eine Literatur des Ausgangs im doppelten Sinn des Worts: Ein Endpunkt ist erreicht, aber genau davon nimmt das Schreiben seinen Ausgang. Endlosschleifen, die mal mehr, mal weniger Distanz zu sich selbst nehmen. Der ganze zweite Teil dieser Erzählung ist zum Beispiel eine Verrückung ins ganz Nahe, eine Verdichtung, die beinah ganz auf die personale Triangulation verzichtet. Und es ist ein Wunder, dass dieses Schreiben (und hier: die virtuose Übersetzung Jürg Laederachs) überhaupt klappt. Dieses Schreiben hat Schule gemacht, aber man muss schon zu den Meistern greifen, um es gerade noch zu ertragen.

Joseph Hanimann, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. März 2006

Auch Gott braucht Zeugen

Maurice Blanchots frühe Erzählung «Der letzte Mensch»

Der «Mensch» wurde schon öfter zu Grabe gelegt, zuletzt bei Foucault, Derrida und Deleuze in den siebziger Jahren. Die Theorie eilte damals der Wirklichkeit voraus. In diesem 1957 erstmals erschienenen, 1977 überarbeiteten Text ist der «letzte Mensch» tot, bevor er stirbt, zumindest für den Erzähler. «Da, ein Zimmer, falls Sie eins wollen» – wird diesem beim Entlanggehen im Flur vor der entsprechenden Tür gesagt. Der Bewohner sei gerade gestorben. Die Endgültigkeit dieser Tatsache drängt ihre Vergangenheit der ganzen Erzählung auf, mag diese auch selbst schon in der Vergangenheitsform stehen. Das Wand-an-Wand-Wohnen mit dem unbekannt-allzubekanntem Sterbenden wird so in ein Plusquamperfekt gedrängt, das die Handlung nicht in der Zeitordnung von Vorher und Nachher beleuchtet, sondern in einer Art gewesener Allgegenwart ausblendet. Dasselbe gilt für den Ort. Es gibt zwar eine klare Zimmertopographie zwischen dem Raum des offenbar lungenkranken Professors, dem des Erzählers und dem der jungen Frau eine Tür weiter, der Dritten im Bunde. Wer aber jeweils an wessen Zimmer vorbeigeht in diesem ewigen Kommen und Gehen der Gedanken, ja wer in den Gedanken des anderen den dritten mitdenkt, bleibt offen.

Der vor drei Jahren gestorbene Maurice Blanchot hat die narrative Ereignisabstraktion auf die Spitze getrieben. Sein in Frankreich fast schon als klassisch geltendes Verfahren, nicht Ereignisse selbst, sondern nur Ereignisspuren in Blicken, Gedankenspielen, Verhaltensstörungen, inneren oder erinnerten Dialogen zu erzählen, ist in Deutschland noch immer nicht richtig bekannt. Die von Engeler unternommene Edition von Blanchots erzählenden Werken in der Übersetzung Jürg Laederachs, die im Vorjahr mit dem Band «Im gewollten Augenblick» begann, ist ein Glücksfall für alle, die sich auch in literarische Randgebiete vorwagen.

Wohl ließe sich mit dem Übersetzer um einzelne Wendungen, manche schöpferische Freiheiten, um mitunter etwas zu scharfe Stilakzente oder – ganz selten – fragwürdige Sinngebungen im Detail streiten. Daß dies überhaupt möglich ist, weil hier ein Schriftsteller mit einer soliden Kenntnis und einer offensichtlichen Affinität zum Autor sowie einer eigenständigen, fundierten Auslegung am Werk war, wiegt solche Vorbehalte aber mehr als auf. Über weite Strecken sind Laederachs Lösungen genial in der Balance zwischen Texttreue und authentischer Nacherfindung aus dem deutschen Sprachgestus. Näher kann man die Erzählliteratur Maurice Blanchots einem deutschen Leser kaum bringen. Das fast stammelnde Sprechen des Professors im Buch, das mit verstörender Geschwindigkeit hinter Worten andere Worte tarnt, erlaubt dem Erzähler überhaupt erst, in den entsprechenden Verzögerungspausen Momente seines eigenen Selbstbewußtseins unterzubringen. Und das von Blanchot dafür benutzte Bild von der Schleuse wird vom Übersetzer geschickt zu dem von der gegenseitigen Angleichung der persönlichen Pegelstände erweitert, wo das Original nur von Niveauleichung («nous changions de niveau avec nous-mêmes») spricht.

«Selbst ein Gott braucht einen Zeugen», heißt es an einer Stelle. Der Erzähler, in gespannter Komplizenschaft mit der ebenfalls zum Professor in Beziehung getretenen jungen Frau, phantasiert sich zunächst in die Rolle dieses Zeugen hinein. Dann dämmert ihm aber, daß diese Geschichte sich möglicherweise ohne Zeugen abspielt. Sein eigenes «Ich» erwacht unter dem Einfluß des alles vereinnahmenden Zimmernachbars als ein «Wir» und döst als ein «Wer eigentlich?» weiter. Darum hält der Erzähler sich wohl so inständig an die Frau im Bergsanatorium, die allein vielleicht das Geheimnis seiner doppelten Abwesenheit kennt: als Figur, als Erzähler.

Der «letzte Mensch», der die anderen hier in seine gesichtslose Letztendlichkeit hineinzieht, läßt bei der heutigen Lektüre unwillkürlich Bezüge zu unseren aktuellen Menschheitsdebatten zwischen Neohumanismus und genetischer Keimbahnkombinatorik entstehen. Die philosophische

Humanismuskritik von Blanchots Zeitgenossen Foucault oder Deleuze war dem Epochenbewußtsein voraus, das damals noch unter dem Horizont eines humanistischen Menschensubjekts stand. Inzwischen hat sich die Situation umgedreht. Die wissenschaftlich entschlüsselte Realität dringt ins Alltagsbewußtsein ein, und die Literatur ist bemüht, dafür letzte menschliche Restbilder zu liefern. Wie hingegen ein «Wesen ohne Schicksal und ohne Wahrheit» literarisch aussehen könnte, bildet dieses Buch eindrücklich bildlos ab.

Maurice Blanchot: Der letzte Mensch

«Wie sprichst du wenig, du, der als letzter winkt»

Dieser Satz stammt aus der Erzählung «Warten Vergessen» des französischen Autors Maurice Blanchot. Aber er könnte ebenso gut aus der anderen Erzählung stammen, die jetzt auf Deutsch erschienen ist und den Titel trägt: «Der letzte Mensch». Beide Texte stammen aus der Schaffenszeit Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre. Und beide haben ein zentrales Thema: Es ist der Mensch, der Zeichen gibt. Das ist an sich nichts Ungewöhnliches, doch bei Blanchot ist das Zeichen-Geben immer eine doppelte Bewegung. Sie ruft den anderen herbei, sie eröffnet den Dialog und sagt zugleich, dass jeder Ruf und jeder Beginn eines Gesprächs die Unmöglichkeit des Kommunizierens beinhaltet. Wie schön ist es in Schulen und an Universitäten vom «Sender-Empfänger-Model» zu hören, wo der eine spricht, der andere zuhört – und dann dem ersten wieder Antwort gibt. So gesehen verstehen wir einander blendend. Aber ist dieses Modell nicht auch Blendung, Verblendung? Denn es gibt Sätze, die der andre nie ganz verstehen kann. Etwa, wenn jemand einen geliebten Menschen verloren oder extreme körperliche Leiden zu erdulden hat und sagt: «Du kannst nicht ermessen, welche Schmerzen ich ertrage.» Solche Sätze sind nach Ludwig Wittgenstein sinnlose Sätze, sinnlose Sätze innerhalb der Alltagskommunikation. Aber zugleich weiß der Sprachphilosoph, dass solche Äußerungen auch Teil der Sprache sind. Sie sind es, indem sie sagen, dass nicht alles sagbar, mitteilbar ist.

In der Erzählung «Der letzte Mensch» wird eben von jenem Menschen berichtet. Vielleicht ist er der letzte aller Menschen, weil er sein Leiden ganz nach außen stülpt. Er spricht nicht davon, sondern er zeigt es den anderen. Er ist damit zum lebendigen Zeichen des Leidens geworden. Und wenn man ihn fragt, ob er leide, dann antwortet er schlicht mit «Nein». Diese Absage an einen Dialog des Leidens veranlasst den Erzähler zu einer Reflexion über den «letzten Menschen»

«Dieses <Nein> bei einem Menschen, der fast immer ja sagte, war entsetzlich. Es bedeutete den geheimen Bruchpunkt, es bezeichnete die Zone, von welcher an wir und sogar unser Leiden hinter ihm lagen. <Warum willigt er in seiner Freundlichkeit nicht ein zu sagen: Ja, ich leide ein wenig, ein Wort, das ein Bündniszeichen wäre? Vielleicht kann er, was er empfindet, nicht mitteilen; vielleicht ist niemand da, um richtig aufzunehmen, was er leidet.> Aus diesem Grund dachte ich, er sterbe, aber er leide nicht.»

Genau das ist der Irrtum des Erzählers. Der «letzte Mensch» ist nicht da, um für die anderen zu sterben, sein Tod würde niemanden erlösen. Vielmehr leidet er sichtbar für alle anderen, ohne über das Leid zu sprechen. Er ist damit zum stummen, aber sichtbaren und anwesenden Zeichen für den leidenden Menschen, für das Leid des Menschen geworden. Und durch seinen Schmerz, den er erträgt und zeigt, fühlen sich die anderen ihm auf seltsame Weise nahe. Ja, die Freundin des Erzählers wird vom Schmerz des «letzten Menschen» so sehr angezogen, dass sie mehr und mehr den Erzähler vergisst, sich mehr und mehr aus den gemeinsamen Gesprächen zurückzieht. Auch in Maurice Blanchots Erzählung «Warten Vergessen» gibt es ein Paar, das man als Liebende bezeichnen könnte. Bald nach seiner Ankunft im Hotel hat er ihr von seinem Zimmer aus zugewinkt. Ihr, deren eigenes Zimmer am Ende des Korridors liegt. Vom Ende des Korridors her hat sie sich auf seinen Wink auf dieses Zeichen heraus aufgemacht und ist in sein Zimmer gekommen. Nun sprechen sie miteinander, aber das Gespräch der Liebenden wird immer maßloser, weil sie auch das, was sich nicht sagen lässt, in Sprache überführen möchten.

««Wenn ich mich aber an alles erinnerte und Ihnen alles sagte, so hätten wir beide nur noch ein einziges Gedächtnis.» – «Ein gemeinsames Gedächtnis? Nein», sagte er feierlich, «nie werden wir gemeinsam dem Gedächtnis zu eigen sein.» – «Gut, dann dem Vergessen.» – «Dem Vergessen

vielleicht.> – <Ja, wenn ich vergesse, fühle ich mich Ihnen schon näher.> – <Es ist ein Nähersein ohne Näherkommen.> – <So ist es>, wiederholte sie eifrig, <ohne Näherkommen.> – <Als wäre die Tilgung der letzte Ort jeder Begegnung. Langsam, geduldig, mit einer uns gleichermaßen fremden Kraft, wird uns das Vergessen entfernen von allem, was uns beiden gemeinsam ist.>>

Wenn Liebende aufeinander warten, so ist es ein liebendes Warten. Solche Sätze versteht jeder, weil er sie selbst erfahren kann. Wenn Liebende auf das Vergessen warten, um so ihre Liebe jenseits des Gedächtnisses, der Erinnerung und der Sprache zu überhöhen, so sind sie maßlos geworden. An einer Stelle der Erzählung glauben die beiden, Göttern zu gleichen. Aber das ist ein Irrtum. In Wahrheit geben sie nur noch Zeichen, die an niemanden mehr gerichtet sind. Oder aber die Sprache der Liebe wandelt sich in ein Zeichen einfacher Begierde. Am Schluss der Erzählung «Warten Vergessen» fragt sie ihren Geliebten, wohin dieser Weg, den beide eingeschlagen haben, hinführen wird. Darauf antwortet er:

«Durch deinen hingegen Leib hindurch, den ich noch einmal nehme, zum letzten Mal.»

Maurice Blanchot lässt in seiner Erzählung «Warten Vergessen» nicht die körperliche Begierde siegen, sondern sie ist letztes sichtbares, nachvollziehbares Zeichen, wenn all die anderen sprachlichen Zeichen dem Unsagbaren und dem Vergessen anheimfallen.

Sowohl in «Der letzte Mensch» als auch in «Warten Vergessen» führt Maurice Blanchot seine Leser an die Grenze des Sagbaren. Und somit gelangt man auch in den Grenzbezirk des Todes. Mag sein, dass man den Tod lyrisch besingen kann. Aber man weiß auch, dass ein solcher Gesang den Tod sprachlich bannen soll. Blanchot hingegen rückt die Sprache so nahe wie möglich an den Tod. Die maßlose Begierde der Liebe und der Schmerz sind dabei die Zeichen einer kaum vorstellbaren und darstellbaren Annäherung. Am Schluss der Erzählung «Der letzte Mensch» heißt es:

«Gedanke, unendlicher Gedanke, ruhiger Gedanke, Schmerz.»

Könnte sein, dass Maurice Blanchot uns eines damit sagen möchte: Vielleicht ist es ja der Schmerz, in dem sich das Sagbare und das Unsagbare in einem einzigen Zeichen vereinigen.

Posthum

Maurice Blanchots Erzählung «Der letzte Mensch»

Wenn der Philosoph Maurice Blanchot unter die Erzähler ging, kondensierte die französische Theoriediskussion der Nachkriegsjahrzente zur posthumen Rede eines Ich, das Überlebender des eigenen Endes ist.

Die Erzählung *Le dernier homme/Der letzte Mensch* teilt mit Becketts *Endspiel* Zeit und Ort ihres Erscheinens und die apokalyptische Denkfigur des Weiterlebens nach dem Erlöschen der Geschichte und Hingang des Subjekts. Becketts Theater, das im Gegeneinander von stummen und sprechenden Figuren die Abschliessbarkeit des Seins der Unabschliessbarkeit der Bewusstseinstätigkeit entgegenstellt, benennt Voraussetzungen von Blanchots Erzählen. Die absolute Präsenzform des Geistes sorgt dafür, dass das Spiel auf der Bühne und das Selbstgespräch der Erzählung fortgesetzt wird.

Der Text, der entsteht, ist nicht mehr Dokument eines mimetischen Nachschöpfungsaktes, sondern Generator einer eigenen Wirklichkeit. Den Grundstein legt die anonyme Erzählstimme mit der Erschaffung des letzten Menschen. Der Sprechbeginn erscheint als Schwelle zwischen reiner Intentionalität und dem sprachlichen Ausdruck, dessen Instrument die Stimme ist. An der Grenze zwischen Absenz und sich verdoppelnder Absenz beginnt ein selbstherrliches Spiel zwischen Sinn und Nichtsinn, das Tendenzen der Sprache zu Einheitsstiftung und Sinnbildung eigensinnig unterläuft.

Kaum ist der Letzte Mensch auf der Welt, wird er zum Professor ernannt und aufwendig untergebracht. Im Handumdrehen entsteht ein Schloss mit Salons, Bibliothek und Park. Und weil schon in der Ersten aller Welten auf Adam Eva folgte und in der Letzten die Worte die Allmacht des abhanden gekommenen Schöpfergottes besitzen, wird im nächsten Satz ein Klavier in den Salon praktiziert und an das Klavier eine junge Frau gesetzt, die den Professor mit ihrem Spiel unterhält. Zu den beiden Figuren unterhält die Schreibinstanz merkwürdig instabile Beziehungen. Eben war der Professor noch ein diskreter, bescheidener Mensch. Da führt die gewonnene Nähe zum Gefühl der Nötigung, zu Hass und Racheplänen. Ist die Distanz wiederhergestellt, folgt garantiert das Dementi. In der den Text strukturierenden Wechselbewegung von Behauptung und Widerruf artikuliert sich ein ungebundenes, keiner Instanz ausserhalb seiner selbst verpflichtetes Bewusstsein, das sich in der Beziehung zu den Dingen konstituiert und auf die Distanz zu ihnen angewiesen ist. Seine Hervorbringungen haben die Unverbindlichkeit eines Spiels im raschen Verfall der Sprechaugenblicke.

Mit jedem neuen Satz setzt der Erzähler eine neue Gegenwart, muss die gemeinsame Präsenz der Figuren durch Rückbezüge wiederhergestellt werden. So endet denn auch das erste Kapitel mit der Abschiedsszene des sich in Orpheus verwandelnden Erzählers, der in die Zukunft aufbricht, während die junge Frau in der Rolle Eurydikes ins Dunkel der Vergangenheit zurücksinkt. Der Professor hingegen, der seine Eifersucht auf sich gezogen hatte, ist sang- und klanglos vergessen worden.

Auf sich selbst gestellt, wendet sich das Bewusstsein einem nun gestaltlosen Gegenüber zu, mit dem es nur noch den endlos sich dehnenden Raum teilt: dem Gedanken. Die Unverfügbarkeit des eigenen Grundes hat zur Folge, dass das durchaus wechselvolle Zusammenleben von Bewusstsein und Gedanke ein finales Geschehen ohne Ende ist. Der letzte Mensch war noch vorstellbar, der letzte Gedanke nicht mehr. Die Stille und Leere am Ende aller Dinge durchlebt das Erzähl-Ich, wenn es sich dem Denken überlässt, ohne Gefühle des Schmerzes. Das Glück aber, jederzeit zu den Worten in Beziehung treten zu können, überlebt selbst die Katastrophe von Tod und Ewigkeit, die darin besteht, dass es so weitergeht.

Man muss dem vor drei Jahren im Alter von 95 Jahren in Paris gestorbenen Erzvater der neueren französischen Theorie in seine Posthistoire nicht folgen, um die Mühelosigkeit zu bewundern, mit der er die Tauglichkeit der Poesie für die Vermittlung von Wissen erprobt, in diesem Fall der

nachhegelianischen Bewusstseinsphilosophie. Dass die Zeit gekommen sei, die Literatur zu entpopularisieren, weil ihr die Leser längst davongelaufen seien, davon war er felsenfest überzeugt. Jürg Laederachs gewandte, leicht lesbare Übertragung stützt sich auf die zweite Fassung des 1957 in Paris erschienenen Buchs.

Unerledigte Schreibaufgaben

Wer ist dieser «Jener», von dem in Blanchots Titel die Rede ist? In dem Satz, in dem das Syntagma des Titels dieser Erzählung aufgegriffen ist oder das umgekehrt der Erzählung nachträglich zu ihrem Titel verholfen hat, wird «Jener» als Gefährte bezeichnet. Gefährte des Icherzählers. Dieser seltsame Gefährte ist manchmal da, manchmal auch nicht. Er ist derjenige, der (nicht im telefonischen Sinn) angerufen wird und der antwortet, was bisweilen sehr lange dauert, wie von einem fernen Ort aus. Der Gefährte wird nicht näher beschrieben, wie er aussieht, was er trägt, aber auch der Icherzähler bleibt «materiell» beinahe ebenso unbestimmt und fast körperlos, obwohl er doch in einem nicht näher bestimmten Haus lebt, allein, vermutlich schon sehr lange. Manchmal kommt es zu einer Art Dialog zwischen dem Erzähler und dem fast echohaften Gefährten. «Jener» bleibt dabei immer auf der Spur des von seinem «Gegenüber» Gesagten. Er ist nicht initiativ. Die Dialogpartien sind das Einfachste dieser Erzählung, die keine Erzählung im traditionellen Sinn ist: kurze Sätze, Versuche der Vergewisserung, manchmal auch Provokationen des Erzählers durch den Gefährten, der immer wieder wissen will, ob der Erzähler schreibt, «jetzt in diesem Augenblick». Wie banal, bürokratisch der Gefährte auch oft ist, so zielt er mit dieser Frage des Schreibens irgendwie ins Zentrum dessen, was den Erzähler umtreibt. Und vielleicht weiß «Jener» mindestens ebenso gut Bescheid über die unüberwindlichen Schwierigkeiten, «jetzt» zu schreiben? In einer späteren Textstelle wird diese Vermutung bestätigt. Der Dialog braucht den häuslichen Raum gar nicht, um stimmlich überbrückt zu werden. Dies ist ein Gespenstergespräch, und wer lesend an ihm teilnimmt, muss sich darauf gefasst machen, in einen Raum hineingeführt zu werden, der dem von herkömmlichen Erzählungskontinua kaum noch gleicht. Der Dialog ist aber dezidiert kein Selbstgespräch. Dazu ist «Jener» zu weit weg, unverfügbar, eben nicht begleitend. Wenn es bei Kant hieß, dass die Vorstellung «Ich denke» «alle anderen muss begleiten können», dann gehört der Gefährte nicht in den organisierenden Raum des Bewusstseins. Der Gefährte ist weniger der blinde Fleck als die Aufgabe des Erzählers. An einem wunden Punkt sind sie miteinander verbunden, und dieser Punkt ist das Schreiben. Der Gefährte ist die Stelle, die immer wieder nach der ungelösten und unlösbaren Aufgabe fragt. Diese Stelle ist aber nicht der Ort des Wissens, denn dieser Ort wäre ganz einfach das Absolute selbst, in dem das Geschriebene von sich selbst erlöst wäre und in dem Augenblick aufginge, von dem es sprechen wollte. Das macht Blanchots Prosa ja zunächst so verstiegen. Alle gängigen Erzählnormen sind in Klammer gesetzt. Raum, Zeit, Figuren wie aufgehoben. Manche Sätze lesen sich wie in sich selbst zurücklaufende Spiralen. Die Logik von Gegensätzen scheint hier anders zu funktionieren. Permanent werden sie mystisch in das meditierende Erzählerich eingeschlossen. Jedes Ende ist nur scheinbar und führt an den Anfang zurück, den das Ich sich freiwillig gewählt hat, um seiner Aufgabe nachzukommen, von der es doch weiß, dass es nie anders darüber wird sprechen können als in Modi des Ungefähren, Unplastischen, Unvorstellbaren. Die Richtung, die das Ich eingeschlagen hat, ist unwiderruflich, es ist die des immer wieder aufgeschobenen Schreibens, wovon der Leser aber natürlich für die Dauer der Erzählung liest und dabei lernt, für die Zeit der Lektüre sich in diesem Spalt aufzuhalten zwischen dem Unsagbaren, worin das Schreiben sein Ende finden würde, und der kleinen Welt, in der ein Ich sich selbst noch nicht einmal zu begleiten vermag. Es gibt ganz wunderbare Passagen in diesem Buch, die die angebliche Selbstreflexivität bei Blanchot Lügen strafen und fast schmerzlich mitteilen, dass es sehr wohl etwas gibt, das sich außerhalb des «Textes» bewegt, ohne das ein Text nur ein Unfug wäre. Blanchot ist ein ganz eigener Phänomenologe, der sich auf seine Art auf die Suche nach den «Dingen» begibt. Dass diese Dinge nicht die Gestalt von Küchengerät haben, ist nicht Blanchots Schuld. Und dass sein Schreiben manchmal ins rein Textuelle abzurutschen droht oder sich dort auch ein bisschen zu gefallen scheint, gehört zum Risiko dieses Autors, dem vermutlich nichts wichtiger war, als nicht mit anderen verwechselt zu werden. Mit der fragilsten Stelle seiner selbst, eben jenem, der einen nicht begleitet, kann man keinen Pakt schließen. Von der Unmöglichkeit, es dennoch zu versuchen, handelt dieses Buch.

Das Schreibende Ich als Leerstelle

Das Geschenk aus der Ferne

«Ich denke an Maurice Blanchot (...) als an jenen Freund, der mir aus der Ferne dieses so wertvolle Geschenk macht: die Besorgnis wach zu halten tief in mir», meinte der Kritiker Jean Starobinski bei Maurice Blanchots Tod. Die Veröffentlichung von *Jener, der mich nicht begleitete* im Verlag Urs Engeler in der meisterhaften Übersetzung von Jürg Laederach ist eine willkommene Gelegenheit, sich erneut auf die einzigartige Erfahrung einzulassen, zu der uns jeder Text Blanchots einlädt; Gelegenheit auch, uns mit einem Gesamtwerk zu beschäftigen, das der philosophischen und literarischen Landschaft Frankreichs die Abwesenheit, die Auslöschung als konstituierendes Element geschenkt hat.

Die Macht des Rückzugs

Für viele Franzosen war Maurice Blanchot schon lange tot, als er im Februar 2003 mit 95 Jahren starb. Nicht so sehr, weil er seiner Zeit nichts mehr zu sagen gehabt hätte, vielmehr weil er sich selber aus ihr zurückgezogen hatte, vollkommen abgeschieden lebte, ohne Körper, ohne Gesicht, was noch war, war allein das Werk: ein Ort ohne Namen, ein Buch im Werden. Sein langjähriger Freund, der Philosoph Jacques Derrida bewunderte an Blanchot das, was er «die Macht des Rückzugs» nannte, die Fähigkeit des Sich-selbst-Auslöschens, wie man sie in unterschiedlicher Form auch in Robert Walsers Mikrogrammen, in Franz Kafkas Erzählfragmenten oder in den löchrigen Träumen Henri Michaux' findet, eine Abwesenheit, die sie in der Literatur umso präsenter macht.

Fehlritte

Seine Freunde beschrieben ihn als groß, blond, mager und sanft. Von Blanchot sind nur zwei Fotos bekannt. Das eine stammt von 1985, da ist er alt und allein auf dem Parkplatz eines Supermarktes. Das andere stammt aus den 1930er Jahren, man sieht ihn als Student neben Emmanuel Levinas, einem jungen Juden aus Litauen, dessen gesamte Familie in die Lager deportiert werden sollte. Emmanuel Levinas, der Denker des Gesichts des Anderen, wird später von seiner Unfähigkeit sprechen, den Blanchot jener Jahre, den politisch weit rechts stehenden zu beschreiben: «Ich hatte damals den Eindruck extremer Intelligenz, eines mir politisch gesehen sehr fernen, aristokratischen Denkens. Doch wir fanden sehr schnell Zugang zueinander, über viele Punkte dachten wir gemeinsam nach. Maurice Blanchot hat eine gänzlich innere Entwicklung durchgemacht, ohne jede opportunistische Konzession. Das war der moralische Kontakt zu ihm.»

Das Schreiben ohne Ich

Denn der Wille sich zurückzunehmen, sich auszulöschen, seine unermüdliche Arbeit an der Sprache, um sie von allem Schweren zu befreien, muss gesehen werden vor dem Hintergrund einer gefühlten Notwendigkeit, seinen schweren, grundlegenden «Fehltritt» auszugleichen: seinen Beitrag zu rechtsextremen Veröffentlichungen in den 1930er Jahren. Der Krieg, das Zusammentreffen mit Georges Bataille, die Kontakte zur Résistance werden natürlich auch ihre Rolle spielen bei dieser Bekehrung. Doch in erster Linie wird die Literatur, die, die er leidenschaftlich zu lesen beginnt - Hölderlin, Lautréamont, Mallarmé, Kafka, Artaud, Bataille - und die, in die er sich daraufhin selber stürzt, Blanchot zum endgültigen Bruch mit allen Formen des autoritären und identitären Denkens führen, nach und nach hin zu einer Schrift des Desasters, einem Schreiben ohne ich, einem Schreiben des wir, einer Übung zur Suche des Wesentlichen, die gleichzeitig das absolute, endgültige Ereignis enthält, das die Geschichte kennt, die Shoah.

Die Abwesenheit des Anderen

Bereits 1931 hatte Blanchot mit *Thomas der Dunkle* begonnen, den Roman eines Menschen zu schreiben, der unsichtbar, unsagbar, inexistent wird. Und seine ersten Kritiken, das 1943 erschienene *Faux pas*, sprechen von der ganz besonderen Erfahrung der Literatur, eine Grenzerfahrung, eine Prüfung in dunkler Nacht, durch das Auftauchen des Anderen, jenes «Er ohne Gesicht». In Romanen, Erzählungen und Essays treibt der Autor diese Rücknahme der Persönlichkeit immer weiter voran, wie Orpheus, der zu seiner Eurydike hinabsteigt. *Jener, der mich nicht begleitete*, geschrieben 1953 in der absoluten Zurückgezogenheit eines Hauses auf dem Land, ist ein entscheidender Schritt auf diesem Schwindel erregenden Weg auf den Anderen zu. Der in seiner Schreibkammer zurückgezogene Schriftsteller versucht, sich einer fernen, schwebenden Wirklichkeit anzunähern. Doch auf den Ruf folgt keine Antwort. Angerufen, herbeigerufen wird ein Abwesendes, das nie kommt. Die spektrale Stimme tönt unveränderbar äußerlich und wirft uns schließlich zurück auf die unbesiegbare Einsamkeit. «Sie wissen, es ist niemand da».

Mit sich allein

Beim Lesen von *Jener, der mich nicht begleitete* wird der Leser mit Sicherheit eingetaucht in Beklemmung, Verwirrung, in eine Instabilität, die ihm das Atmen schwer machen, die in ihm aber auch einen Appell, ein Erbeben, ein Verlangen nach Freundschaft, Brüderlichkeit, Gemeinschaft auslösen wird mit jenem anderen, der von der anderen Seite herüberspricht. Jedes Buch Blanchots erzeugt diese Spannung, diesen Raum für radikale Fragen, ohne den Sprache nicht zur Literatur wird. *Jener, der mich nicht begleitete* ist gewissermaßen das zur Erzählung geronnene Gegenstück dessen, was Jean Starobinski «Blanchot-Moment» nannte. Jene Momente der Ungewissheit, in denen man die Besorgnis wach hält, tief in sich drinnen. Glücksmomente des Lesens, wo der geschriebene Text die Sprache aufrollt, sie dreht und wendet, die Möglichkeit seines Seins fortwährend hinterfragt und sich schließlich zurückzieht, den Menschen mit sich allein lässt im grenzenlosen Spiegelspiel, trunken, leicht, und im Fortgehen jenen mitnimmt, der ihn nicht begleitet.

Wörter von jenseits der Grenze

Maurice Blanchot, Das Todesurteil

Eine junge, an einer mysteriösen Krankheit leidende Frau, vom Arzt monatelang mit Morphium traktiert, stirbt schließlich. Umgeben von trauernden Angehörigen liegt die Tote auf dem Bett, als der Ich-Erzähler hereintritt und sie beim Namen ruft, worauf sie die Augen aufschlägt und ins Leben zurückkehrt, nur um später wiederum zu sterben.

So könnte man den Inhalt des ersten Teils von Maurice Blanchots Erzählung zusammenfassen, wenn dies eine Geschichte wäre wie andere. Aber es geht nur in zweiter Linie um das, was geschieht. Es geht darum, wie man über etwas sprechen kann, das kein Mensch aus eigener Erfahrung kennt, obwohl das Todesurteil doch über uns alle verhängt ist. Wie man als Erzähler die Grenze darstellen kann, die der Tod bedeutet, und zwar nicht nur von der Seite des Lebendigen aus, sondern auch von der anderen, unzugänglichen, dunklen Seite her, ohne Spuk und Spintisiererei, im Bewusstsein der Vergeblichkeit, des schaurigen Wahnwitzes solcher Anstrengungen. Wie man die Reglosigkeit einkreist, bis sie sich regt, das Schweigen, bis es spricht.

Schon der Klappentext verrät das Mittel, mit dem es allenfalls gelingen könnte: das Paradox. «Ich war gar nicht krank,» behauptet der Erzähler von sich, «wenn auch vielleicht etwas mehr als krank.» Und J., die Todgeweihte (nicht einmal ihr Name wird uns mitgeteilt, als sei sie schon nicht mehr lebendig genug dafür), faucht ihren Arzt an: «Wenn Sie mich nicht töten, sind Sie ein Mörder.» Solche Paradoxien betreffen zunächst nur die Ebene der Handlung. Ergänzen wir sie durch andere Aussagen, ergibt sich ein schillerndes Bild: Da berichtet ein junger Mann, der für Zeitungen schreibt und in Pariser Hotels lebt, bindingslos und unberechenbar in seinen Reaktionen, die bizarre Geschichte einer Wiederbelebung, als sei sie das Natürlichste von der Welt. Andererseits ist es der Tod selbst, der erzählt, denn die Sterbende sagt zu ihrer Krankenschwester: «Jetzt sehen Sie sich einmal den Tod an, und sie zeigte mit dem Finger auf mich». Später beglaubigt der Erzähler sozusagen diese Aussage, indem er J. auf ihr Verlangen hin vier Betäubungsspritzen setzt, worauf sie stirbt.

Nach dreißig Seiten zappeln wir also bereits in einem Netz von Andeutungen und Grenzüberschreitungen, und wie der Puls der Sterbenden «wie Sand zerstoß», so zerstoßt das rationale Weltverständnis des Lesers angesichts des Textes. Im zweiten Teil, wir ahnen es schon, geht es noch heftiger zu. Drei Frauen begegnen dem Erzähler, jede widersprüchlich auf ihre Art. Türen geben nach oder bedeuten, obwohl verschlossen, kein Hindernis, Anwesenheiten materialisieren sich in trüben Hotelzimmern, der Erzähler selbst verfängt sich im Labyrinth: «Wer hat mich denn geblendet? Meine Klarsicht. Wer hat mich in die Irre geführt? Mein aufrechter Sinn. Wer macht, dass ich jetzt jedesmal, wenn mein Grab sich öffnet, darin eine genügend starke Idee wecke, so dass ich wieder auflebe? Das Grinsen meines eigenen Todes.» Immer mehr erweisen sich die Paradoxien als Form des Erzählens selbst: «Das Schweigen gebrochen zu haben, die Reue, die ich darüber empfinde, ist grenzenlos. Ich kann nicht sagen, welches Unglück den Menschen heimsucht, der einmal das Wort ergriffen hat... das Nichtatembare ist das Element, das ich atme.»

Sehr abstrakt erscheint das zunächst, sehr französisch, sehr ‚Avantgarde‘. Aber so, wie die Erzählung sich bewegt, hastig, in Sprüngen, um dann wieder eine bestimmte Situation ausführlich zu schildern, in der Weigerung, solide Zusammenhänge zu konstruieren und der üblichen Psychologie zu gehorchen, hat sie eher etwas von einem verführerischen Irrwisch als von kahler Selbstreflexion. Freilich ist das kein Erzählen, das zur Identifikation einlädt oder zur Gefühligkeit. Die Erwartungen, die der Titel weckt, werden mit ruppiger Härte beiseite gefegt. Was Blanchot bietet, ist eine atemberaubende tour de force, die auf Wahrheit zielt, aber trotzdem erzählt, d.h. das

Unfassbare sinnlich aufblitzen lässt. L'arrêt de mort heißt der schmale Text im Original. Also: Das Anhalten des Lebens durch den Tod, aber auch: das Aufhalten des Todes durch wen oder was auch immer. Sprechen und Schreiben sind seit Jahrtausenden in genau diesem Sinne verstanden worden.

Blanchots Erzählung, die scheinbar alterslos daherkommt, ist sechzig Jahre alt. Sie erschien im September neu in der schönen Sammlung Urs Engeler Editor, und sie liest sich, in der Übersetzung von Jürg Laederach, fast wie eine Neuerscheinung. Blanchot selbst, niemals populär, öffentlichkeitsscheu, bewundert und sehr einflussreich, mit dem Makel früher Sympathien für die Rechte behaftet, später wirksam für die Linke, ist in Deutschland immer noch zu entdecken. Was übrigens die Kunst betrifft, dem eigenen Todesurteil zu entkommen, war er äußerst erfolgreich: 1907 geboren, starb er 2003.
