

Metadaten des Kapitels, die online angezeigt werden

Buchtitel	Zur Kritik der regressiven Vernunft	
Serientitel		
Kapiteltitle	Die Verführung der Sirenen. Adorno, Blanchot und die Literatur	
Copyright-Jahr	2019	
Copyright Holder	Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature	
Korrespondenzautor(in)	Nachname	Liska
	Adelsprädikat	
	Vorname	Vivian
	Namenszusatz	
	Role	
	Institut/Abteilung	
	Hochschule/Organisation	Universität Antwerpen
	Adresse	Antwerpen, Belgien
	E-Mail	vivian.liska@uantwerpen.be
Zusammenfassung	<p>Ein Vergleich zwischen zwei prominenten Deutungen der Begegnung von Odysseus mit den Sirenen in Homers <i>Odyssee</i>, dem erstem Exkurs in der <i>Dialektik der Aufklärung</i> und dem einleitenden Kapitel von Maurice Blanchots <i>Livre à venir</i> – einer offensichtlich mit Adornos Deutung korrespondierenden Lektüre der Sirenenepisode – ermöglicht einen Einblick in das Verhältnis zwischen der Hauptfigur der Kritischen Theorie und einem der wichtigsten Vorläufer der Dekonstruktion. Diese beiden idiosynkratischen Lesarten von Homers kanonischer Szene erfassen nicht nur den Kern von Adornos und Blanchots Zugang zu Literatur und Kunst sondern offenbaren in verdichteter Form die Unterschiede, aber auch die Verwandtschaft von zwei der einflussreichsten Denkformen des zwanzigsten Jahrhunderts am Schnittpunkt zwischen Philosophie und Literatur.</p> <p>Hinweis: Wir benötigen für jedes Kapitel eine Zusammenfassung von etwa 10 bis 15 Zeilen Länge. Diese Zusammenfassung wird in der Regel nur online, z. B. auf SpringerLink, zu sehen sein, sodass interessierte Leser einen ersten Eindruck von Ihren Inhalten gewinnen. Sollten Sie keine Zusammenfassung geliefert haben, wird der erste Textabsatz als Abstract publiziert. Sie können uns mit Ihren Korrekturen jedoch noch einen Zusammenfassungstext zusenden.</p>	
Schlüsselwörter	Aufklärung - Kritische Theorie - Adorno - Blanchot - Dekonstruktion - Sirenen	



1 Die Verführung der Sirenen. Adorno, 2 Blanchot und die Literatur

3 Vivian Liska

4 1 Zum Geleit

5 Als Jacques Derrida im Jahr 2001 der Adorno-Preis der Stadt Frankfurt ver-
6 liehen wurde, sprach er von einer besonderen Affinität zwischen Dekonstruktion
7 und Kritischer Theorie. In seiner Preisrede erklärte er: „Seit Jahrzehnten höre
8 ich Stimmen, wie man sagt, in meinen Träumen. Manchmal sind sie freundlich,
9 manchmal nicht. Da sind Stimmen in mir. Sie alle scheinen zu sagen: Warum
10 solltest du nicht ein für alle Mal, in aller Deutlichkeit und in aller Öffentlichkeit,
11 die Verwandtschaften zwischen deiner Arbeit und jener Adornos anerkennen,
12 ja in Wahrheit die Schuld, in der du Adorno gegenüber stehst? Bist du nicht
13 ein Erbe der Frankfurter Schule?“ (Derrida 2003, 31). Derrida entwirft darauf-
14 hin ein Forschungsprogramm für die Zukunft. Er fordert zu einer Untersuchung
15 des unterschiedlichen Erbes von Marx, Hegel und Heidegger in Frankreich und
16 Deutschland auf sowie zu einer Erkundung der endlosen Missverständnisse zwi-
17 schen deutschen und französischen Denkern der Nachkriegszeit. Die Antwort auf
18 seine Frage fällt dennoch eindeutig positiv aus: „Ich kann und muss ‚Ja‘ sagen
19 zu meiner Schuld gegenüber Adorno“ (Derrida 2003, 31). Derridas Feststellung
20 sorgte für Erstaunen dies- und jenseits des Rheins; sie wurde entweder als falsche

A1 V. Liska (✉)
A2 Universität Antwerpen, Antwerpen, Belgien
A3 E-Mail: vivian.liska@uantwerpen.be



21 Behauptung oder als Ironie gedeutet.¹ Die Stimmen der *negativen Dialektik* und
22 der unaufhebbaren *différance*, die zweifellos zu den wichtigsten theoretischen
23 Ansätzen des 20. Jahrhunderts gehören, sprechen tatsächlich selten zu- oder
24 übereinander und die Bestimmung ihrer Beziehung ist, sofern sie bereits unter-
25 sucht ist, Gegenstand intensiver Kontroversen.² Die von Derrida nahegelegte
26 Verbindung lädt zur Erforschung dieses Verhältnisses ein. Ein imaginärer Dialog
27 über die Rolle der Literatur in der Moderne zwischen Theodor W. Adorno, einem
28 der Hauptvertreter der Kritischen Theorie, und Maurice Blanchot, dem wahr-
29 scheinlich wichtigsten Vorläufer der Dekonstruktion, bietet eine fruchtbare Pers-
30 pektive für ein solches Unterfangen.

31 2 Adorno und Blanchot

32 Adorno und Blanchot waren jeweils und in Beziehung zueinander, „extreme
33 Zeitgenossen“ (Hill 1997). Als Zeugen der historischen Katastrophen des 20.
34 Jahrhunderts standen sie zueinander in einer quasi komplementären Konstel-
35 lation von Nähe und Distanz. Während der französische Essayist und Autor
36 poetischer Prosa und, in den 30er Jahren, Publizist rechter Feuilletons sich wäh-
37 rend des Krieges aus der politischen Arena zurückzog und im von den National-
38 sozialisten besetzten Frankreich ein schweigender Zuschauer blieb, entkam der
39 marxistische Philosoph, dessen Vater jüdischer Herkunft war, ins amerikani-
40 sche Exil, wo sich angesichts der Geschehnisse sein Urteil über den morali-
41 schen Bankrott und die Selbstzerstörung der europäischen Zivilisation zuspitzte.
42 Trotz ihrer verschiedenen Hintergründe, intellektuellen Traditionen und ideo-
43 logischen Positionen waren sie, in entscheidenden Momenten, von denselben
44 Ereignissen beeinflusst, und entwickelten ihre theoretischen Arbeiten rund um

¹Siehe Alex Gruber, Postmoderner Apriorismus. <http://www.cafecritique.priv.at/pdf/Post-modernerApriorismus.pdf> und Martin Lüdke, „Wie Derrida einmal sogar Adorno reinlegte, <https://www.welt.de/print-welt/article477480/Wie-Derrida-einmal-sogar-Adorno-reinlegte.html> (beides zuletzt eingesehen 28.11.2017).

²Während die zweite Generation der Frankfurter Schule, namentlich Jürgen Habermas, Derridas Dekonstruktion des Irrationalismus beschuldigt und seine Theorie als Hinder-
nis zur „Vollendung der Moderne“ begreift, argumentieren andere, dass Adorno Derrida
„antizipiert“ hätte und behaupten, Adorno hätte Derridas „Interesse für die Grammatik der
Partikularität“ geteilt (Thurston 1993, 226, Übersetzung V. L.).



45 einen ähnlichen Kanon von Autoren.³ Obwohl sie divergente Sichtweisen auf den
46 Ursprung und die Rolle der Kunst in der Moderne entwickelten und zu Schlüssel-
47 figuren theoretischer Paradigmen wurden, die oft als unvereinbar gelten, kommen
48 sich ihre Reflexionen über Ästhetik, Kunst und Kultur in vielen Punkten nahe.
49 Beide wehrten sich in sehr unterschiedlichen, allerdings gleichermaßen komple-
50 xen Schreibweisen gegen den Missbrauch von Sprache als Mittel und Werkzeug
51 der Beherrschung. Beide entwickelten eine Auffassung von Literatur, die auf
52 deren Fähigkeit abzielte, das Monopol der Realität als Maßstab für menschliche
53 Möglichkeiten zu hinterfragen.

54 Adornos Desillusionierung angesichts der Folgen der Aufklärung und Blan-
55 chots Widerstand gegen Formen des Denkens und Schreibens, die die Entfaltung
56 des Imaginären einschränken, treffen sich in einer ähnlichen Ablehnung der
57 Tyrannei instrumenteller Vernunft, exkludierender Logik und homogenisierender
58 Abstraktion. Beide wenden sich aus vergleichbaren Perspektiven gegen verein-
59 heitlichende und totalisierende Formen der Repräsentation und gehen von der
60 Überzeugung aus, dass die Literatur nur als autonomer Bereich das Bestehende
61 anfechten kann, das, „was ist“.⁴ Die Bedeutung, die der inhärenten Nähe der
62 Literatur zum Nichtidentischen, zum Unvollständigen und Negativen in den letz-
63 ten Jahrzehnten beigemessen wird, sowie die theoretische Konstruktion einer
64 modernistischen Poetik des Fragmentarischen, der Unterbrechung und der Dis-
65 kontinuität, sind in wesentlichem Maße Adorno und Blanchot verpflichtet. Diese
66 Gemeinsamkeiten, aber auch signifikante und weitreichende Unterschiede ihres
67 Denkens äußern sich in paradigmatischer Weise in ihren jeweiligen Lektüren der
68 Sirenenepisode in Homers *Odyssee*. Diese Lektüren gehören zu den wichtigsten
69 Zeugnissen der philosophischen und literaturtheoretischen Rezeption des griechi-
70 schen Epos im 20. Jahrhundert.

71 3 Sirenen gesang und Literatur

72 Der Gesang der Sirenen in Homers Epos steht für zwei entgegengesetzte Kräfte:
73 Er verkörpert den Lockruf des Absoluten und die Gefahr der Unterbrechung auf
74 der Heimreise. Diese Doppelheit – die Gleichzeitigkeit von Totalität und Bruch –
75 kennzeichnet auch den vornehmlich von Adorno geschriebenen ersten Exkurs

³Zu den wichtigsten Figuren dieses gemeinsamen Kanons gehören Franz Kafka und Samuel Beckett.

⁴Siehe Blanchots Gebrauch des Ausdrucks „contestation de ce qui est“ (Blanchot 1971, 80).



76 in der mit Max Horkheimer verfassten *Dialektik der Aufklärung*⁵ und das ein-
77 leitende Kapitel von Blanchots *Le livre à venir*.⁶ Die Titel der beiden Texte liefern
78 bereits einen ersten Hinweis auf den Unterschied zwischen den Deutungen Ador-
79 nos und Blanchots: Die Überschrift von Blanchots Kapitel, „Der Gesang der Siren-
80 en“, betont die Stimmen der Verführung und initiiert eine poetische Spekulation
81 über Genesis und Ontologie der Literatur. Der Titel von Adornos Exkurs, „Ody-
82 seus oder Mythos und Aufklärung“ (DdA, 50),⁷ konzentriert sich hingegen auf
83 Homers Helden und leitet das zentrale Anliegen des Buches – eine Kulturkritik
84 der Moderne im Licht einer umfassenden Geschichtsphilosophie. Auf den ersten
85 Blick erscheinen die beiden Lesarten der homerischen Episode inkommensurabel.
86 Während für Blanchot die literarische Erfahrung das kaum geschichtlich situ-
87 ierte Hauptaugenmerk ist, reflektiert Adorno die Rolle der Literatur im Rahmen
88 einer weit gefassten Analyse der Entwicklungen westlicher Kultur, die bis zum
89 Aufstieg des Faschismus und in die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs führt.
90 Diese beiden idiosynkratischen Lesarten von Homers kanonischer Szene erfassen
91 jeweils den Kern von Adornos und Blanchots Zugang zu Literatur und Kunst in
92 dieser Zeit und offenbaren in verdichteter Form die Unterschiede zwischen den
93 beiden Denkern, aber auch die überraschende Verwandtschaft ihrer theoretischen
94 Gesten.

95 Blanchot und Adorno hören im Gesang der Sirenen einen Ruf, der die Heim-
96 reise des Helden, den Weg zu Stabilität und Identität unterbricht. Seinen Wider-
97 stand gegen diese Unterbrechung lesen beide Autoren als selbstauferlegte
98 Einschränkung der Exponiertheit des Subjekts; feige schützt es sich davor,
99 die fremde Stimme, die Stimme der Fremdheit zu hören, von ihr berührt und
100 transformiert zu werden. Für beide ist die *Odysee* selbst das Resultat der ent-
101 machteten Magie des mythischen Sirenenengesangs, der, nach Odysseus Wider-
102 stand, seine unmittelbare verlockende Gewalt verliert und sich in ein episches

⁵Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M. 1994 [1944, 1947]. Alle weiteren Zitate werden mit der Sigle DdA direkt im Text nachgewiesen. Inzwischen ist bekannt, dass Exkurs I weitgehend von Adorno allein verfasst wurde (vgl. Wohlfahrt 1998, 240).

⁶Blanchot, Maurice. 1962. *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, übersetzt von Karl August Horst. München: Hanser Verlag. Originalausgabe: Maurice Blanchot. 1959. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard. Alle weiteren Zitate werden in Fußnoten im Original wiedergegeben.

⁷Die Sirenenepisode wird in der *Dialektik der Aufklärung* zweimal besprochen, zuerst im Kapitel „Begriff der Aufklärung“ (DdA, 38–49), dann im Exkurs I, „Odysseus oder Mythos und Aufklärung“ (DdA, 50–87).



103 Narrativ verwandelt – in Homers *Odyssee*. Das Epos transportiert zwar nicht
104 länger die verführerische Unmittelbarkeit des Gesangs, aber es enthält immer
105 noch Spuren von dessen Verführungskraft als Reminiszenz an eine verlockende,
106 bedrohliche Macht, die jeden verwandelt, der ihrem unwiderstehlichen Zauber
107 erliegt. Das transformierende Potenzial dieser Begegnung übt seinerseits eine
108 Anziehungskraft auf Adorno und Blanchot aus: Ihre Lektüren verwandeln das
109 homerische Original im Sinne ihrer jeweiligen Theorien in wirkmächtige Episo-
110 den in der Geschichte des modernen Denkens.

111 4 Das Lied des Unheils

112 Der Anspruch von Adornos Deutung der Sirenenepisode ist kein geringer: Das
113 homerische Epos kenne bereits die „richtige Theorie“ (DdA, 41) der Dialektik der
114 Aufklärung, der zufolge Mythos bereits Aufklärung ist und Aufklärung wieder in
115 Mythos zurückschlägt. Adornos Projektion der schwergewichtigen Theorie auf
116 die leichtfüßigen, ebenmässigen homerischen Verse unterliegt eine umfassende
117 Geschichtsphilosophie. Die Verlockung der Sirenen entstammt Adorno zufolge
118 einem „Vielfältigen, Ablenkenden, Auflösenden“ (DdA, 54), das jedoch nur noch
119 in der Erinnerung eines längst Vergangenen existiert, an dessen Überwindung
120 das selbstidentische, einheitliche Subjekt „hart und stark“ (DdA, 54) geworden
121 ist. Gleichzeitig verweist diese zurückverlockende Erinnerung auf die Erwartung
122 eines in unabsehbarer Zukunft liegenden, ungestörten Glücks. Dazwischen liegt
123 Unheil. Die Anziehungskraft, die dieses Lied jahrzehntelang ausgeübt hat, beruht
124 auf der Gleichzeitigkeit einer der schwärzesten Diagnosen über die bisherige
125 Menschheitsgeschichte und des totalen Glücksversprechens, das im Gesang
126 der Sirenen als Nachklang einer heilen Urzeit auf eine ersehnte, aber noch jen-
127 seits des Horizonts liegende Zukunft vorausweist. Zwischen Urzeit und Utopie
128 steht, selbst- und naturbeherrschend, Täter und Opfer zugleich, der an den Mast
129 gefesselte Bürger Odysseus.

130 Die Sirenen stehen hier bekanntlich für all dasjenige, das das abendländische
131 Individuum ausgrenzen und verdrängen musste, „bis das Selbst, der identische,
132 zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war“ (DdA,
133 40). Adornos These beruht auf einem linearen, dreiteiligen Zeitschema, das den
134 Sirenen einen festen Platz zuweist: Sie gehören einer onto-phylogenetischen
135 Vergangenheit an, in der Unmittelbarkeit herrschte und die gleichzeitig das Ver-
136 sprechen eines ungeteilten, unverstümmelten, ungeschmälerten Glücks in einer
137 unbestimmten Zukunft enthält. Aus dieser Klammer fällt die gesamte Jetztzeit als
138 Schuldzusammenhang heraus. Was wird in der Voraussicht auf solche absoluten
139 Ansprüche dem Wissen der Literatur zugestanden?



140 In der von Horkheimer und Adorno verwendeten Übersetzung heisst es,
141 dass die Sirenen „von allem wissen, was geschah“ (DdA, 39): Die in den ver-
142 schiedenen Deutungen der Sirenen-Episode verwendeten Übersetzungen varii-
143 ren allerdings zwischen „was irgend geschah“, „was immer geschieht“ und „was
144 geschehen wird“ auf der „viel ernährenden Erde“. Im Original ist „geschieht“ ein
145 Aorist, dessen Wortlaut im Griechischen „unbegrenzt“ bedeutet und, manchen
146 grammatikalischen Erklärungen zufolge, unbestimmt lässt, ob es sich um eine
147 einfache Vergangenheitsform oder um eine Handlung in einer gegenwärtigen,
148 jedoch unabgeschlossenen, auf die Zukunft hin offenen Form handelt. Andere
149 wiederum beschreiben den Aorist als eine mit einer Zukunftsdimension behaftete
150 Gegenwartsform, die sich dem Konjunktiv annähert. Wenn Adorno dem Aorist im
151 Original in der Beschreibung desjenigen, von dem die Sirenen wissen, also dem
152 kontinuierlichen, irgend und immer noch offenen Erdgeschehen, mehr Aufmerk-
153 samkeit geschenkt hätte, wäre die *Dialektik der Aufklärung* vielleicht weniger
154 melancholisch ausgefallen. Doch so gehört für Adorno nunmehr alles Wissen der
155 Sirenen einer gleichzeitig bedrohlichen und verlockenden Vergangenheit an: „Ihre
156 Lockung ist die des sich Verlierens im Vergangenen.“ (DdA, 39). Die Lockung
157 der Sirenen ist die selbstauflösende Regression, der der triebverzichtende Odys-
158 seus sich entziehen muss, um das schwer errungene Selbst zusammenzuhalten.

159 Adorno spricht von der „glücklich-missglückten“ (DdA, 67) Begegnung mit
160 den Sirenen, doch vom Glück ist nicht viel zu spüren, denn falsch macht es Odys-
161 seus doppelt, indem er sich an den Mast kettet, da er mit naturbeherrschender
162 Technik die „archaische Übermacht des Liedes“ (DdA, 66) nicht nur bändigt,
163 sondern gut dialektisch auch bestätigt und perpetuiert. Falsch wäre es natürlich
164 auch, täte er es nicht und löste sich zur Gänze auf im Nicht-Identischen. Ent-
165 weder das nackte Überleben um der Zukunft, der utopischen Heimkehr willen
166 oder die lustvolle Hingabe, die einer regressiven Selbstaufgabe gleichkommt.
167 Angesichts dieser Ausweglosigkeit zwischen verstümmelter Selbstbehauptung
168 und bedrohlichem Selbstverlust stellt sich die Frage nach der Alternative, die
169 schon viele in der *Dialektik der Aufklärung* gesucht haben.

170 Kaum zufriedenstellend ist Adornos Versuch, sich die Alternative auf der
171 Ebene des Gleichnisses vorzustellen. Welche anderen Möglichkeiten stellt
172 Adorno dem homerischen Helden in Aussicht? „Odysseus“, schreibt er, „versucht
173 nicht, einen andern Weg zu fahren als den an der Sireneninsel vorbei. Er versucht
174 auch nicht, etwa auf die Überlegenheit seines Wissens zu pochen und frei den
175 Versucherinnen zuzuhören, während, seine Freiheit genüge als Schutz.“ (DdA,
176 66). Welche Möglichkeiten eines Auswegs fasst Adorno hier ins Auge? Sich
177 dem Gesang erst gar nicht auszusetzen? Das geschähe allerdings um den Preis
178 der Odyssee. Oder gepanzert mit dem Selbstbewusstsein der eigenen Freiheit den



179 Sirenen entgegenzugehen? Also letztlich ebenso unerreichbar zu bleiben für die
180 Wirkung ihres fremden Gesangs? Und was wäre die Entsprechung dieser Alternativen
181 auf der Ebene von Adornos Deutung? Wenn, wie Irving Wohlfarth formuliert, die
182 „schmale dritte Möglichkeit“ (Wohlfarth 1998, 254) zwischen Fesselung
183 am Mast und Tod bei den Sirenen die Kunst ist, wie verhält sich diese zu den vorgeschlagenen
184 Möglichkeiten?

185 „Der Drang, Vergangenes als Lebendiges zu erretten, anstatt als Stoff des Fortschritts
186 zu benützen, stillte sich allein in der Kunst,“ heißt es in der *Dialektik der Aufklärung*
187 (DdA, 39). Kunst, so Adorno, spielt das Spiel der bösen Mächte mit, wenn sie
188 „darauf verzichtet, als Erkenntnis zu gelten, und sich dadurch von der Praxis abschließt“. Dann
189 wird sie „von der gesellschaftlichen Praxis toleriert wie die Lust“ (DdA, 39). Es gibt also eine gute
190 und eine schlechte Kunst. Die wahre Erkenntnis der Kunst, die Vergangenes als Lebendiges
191 retten möchte, lässt das verdrängte Glücksvermögen als Leitstern gelten, während die falsche
192 dem verklärten Lauschen des gefesselten Odysseus gleicht, für den sie „folgenlos“ bleibt
193 (DdA, 40). Doch wird deutlich, dass Kunst, um diese Funktion erhalten zu können, ihre eigene
194 Verführungskraft aufgeben muss. Nur als „Statthalter der Utopie“, wie Wohlfarth Adorno zitiert,
195 (Wohlfarth 1998, 244) erhält sie ihr Existenzrecht im Reich der Melancholie. Adorno hält der
196 schlechten Praxis des gesellschaftlichen Fortschritts die Verharmlosung der Kunst vor, die,
197 ein entmächtigter Sirenen Gesang, nur noch im bürgerlichen Konzertsaal erfahren wird; er
198 entmächtigt sie jedoch selbst zum Korrektiv dieser Praxis.

201 Die Begegnung mit den Sirenen ist keine Erfahrung der Wirkungskraft der Kunst,
202 die nur noch in schwachen Tönen an den Sirenen Gesang erinnert. Vielmehr ist der Gesang
203 in einer missglückten Zivilisation selbst zum „Widersinn“ geworden (DdA, 67), sind, nach
204 der verfehlten Begegnung mit den Sirenen, die diese Zivilisation hervorgebracht hat und
205 nunmehr kennzeichnet, „alle Lieder erkrankt.“ (DdA, 67). Wie die Dissonanzen der neuen
206 Musik, so ist auch die Literatur nur aufgrund ihrer Zäsuren, des Innehaltens, das in der Prosa
207 sich ereignet, legitim, denn diese Brüche markieren das falsche Heute: in ihnen blüht
208 dialektisch der „Schein von Freiheit“ (DdA, 86) auf, der für die künftige Totalversöhnung
209 einsteht. Adornos Sirenen, die doch göttlichen Gesang verhiessen, sind hier gar nicht so
210 weit entfernt von jenen Sirenen, die ausgelöst werden, um Gefahr zu verkünden: sie sind
211 Signale des Unheils. Selten wurde der Literatur eine schwerwiegendere Funktion
212 zugesprochen.

214 Und dennoch: Nicht Ereignis wird hier das Unzulängliche, sondern Abglanz und
215 Vorausleuchten. Die Brüchigkeit der rettenswerten, weil in ihrer Entmächtigung
216 Rettung versprechenden Literatur weist auf eine zukünftige Heimat voraus, die nicht mehr
217 der schlechten Sehnsucht des Entfremdeten nach dem Vergangenen



218 entspringt, in welches die Sirenen locken. „Heimat“ ist vielmehr das „Entronnen-
 219 sein“ (DdA, 86) vom Mythos und vollzöge sich erst in der von diesem wahrlich
 220 befreiten Aufklärung. Das Innehalten, die Zäsur, die die Rede – und die Literatur –
 221 vom Gesang unterscheidet, ermöglicht die „Selbstbesinnung“ (DdA, 86), doch
 222 sind deren Gehalt und Ausrichtung für Adorno schon vorherbestimmt: was als
 223 Unterbrechung gedacht ist, hat keinen Eigenwert. Vielmehr verwandelt sich das
 224 Unterbrechende unter der Hand in eine Verbindung zwischen einst und viel später,
 225 und wenn diese auch eher im Sinne Walter Benjamins als „geheime Verabredung“
 226 zwischen Gewesenem und Jetztzeit (Benjamin 1977, 252), also als punktuelle
 227 Konstellation gedacht ist, die das Kontinuum der Zeit aufbricht, so mündet sie
 228 dennoch letztlich in die Konstruktion einer geschlossenen Kuppel, unter der das
 229 zerstörte Jetzt haust.

230 Noch die Zweckfreiheit der Literatur wird dialektisch verarbeitet und für die
 231 richtige Theorie funktionalisiert. Sie lockt nicht und verlockt nicht aus sich her-
 232 aus: Dem Sirenenwissen wird die Macht der transformierenden Fremderfahrung
 233 abgesprochen, die in das vorgefasste Programm des Heimkehrenden eingreifen
 234 könnte. Sie verheißt keine Störung der vorgezeichneten Bahn, kein Unerwartetes
 235 und keine Fremderfahrung, sondern nur den Weg einer verlorenen, falschen
 236 Heimat in eine zukünftige richtige. So übt die richtige Theorie Verrat an den
 237 unberechenbaren Wasserfrauen. Die richtige Theorie stopft sich, mit dem Blick
 238 aufs zukünftige grosse Ganze, Wachs in die Ohren, um die verführerische Viel-
 239 falt möglicher Deutungen, die ihre Lektüre überhaupt erst ermöglicht hat, nicht
 240 zu hören. So kommt sie nach geschundenem Text selbst unbeschädigt in der vor-
 241 herbestimmten Heimat an.

AF1

Author Proof

242 5 Gesang des Abgrunds

243 Adorno nennt die Sirenen-Episode eine „ahnungsvolle Allegorie der Dialektik der
 244 Aufklärung.“ (DdA, 41). „Es ist dies keine Allegorie“⁸, schreibt Maurice Blan-
 245 chot im Anschluss an seine Lektüre der Episode. In diesem Gegensatz ist schon
 246 die ganze Entfernung angedeutet, die Adornos und Blanchots Auffassung vom
 247 Wissen der Literatur voneinander trennt. Für Blanchot steht Homers Erzählung

⁸Blanchot, Maurice. 1962. *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, Mün-
 chen. (Deutsche Übersetzung aus dem Französischen von Karl August Horst. Im Original:
 „Ce n'est pas là une allégorie.“ Originalausgabe: Maurice Blanchot. 1959. *Le livre à venir*.
 Paris.



248 der Begegnung mit den Sirenen nicht für etwas anderes ein, sie ist selber diese
 249 Begegnung und wiederholt sich an jedem Ort und zu jeder Zeit, wo Literatur sich
 250 ereignet, um aus diesem Ort eine Bewegung ins Außen jeglichen Orts und aus
 251 dieser Zeit eine Bewegung aus der Zeit heraus zu machen. Anders als Adorno,
 252 der eine „richtige Theorie“ im Blick hat, spricht Blanchot nicht von der „glück-
 253 lich-missglückten“ Begegnung Odysseus' mit den Sirenen, sondern von der
 254 „navigation heureuse malheureuse“⁹, denn glücken kann, im Unterschied zur
 255 glücklichen Fahrt, nur etwas, das ein vorgefasstes Ziel hat. Für Blanchot ist der
 256 Entzug dieses Ziels, von dem Odysseus' Begegnung mit den Sirenen erzählt, die
 257 Voraussetzung der Literatur, zugleich ihr ganzer Zauber und ihre Verzweiflung,
 258 nämlich alles und nichts zu sein. Zwischen Odysseus und den Sirenen spielt sich
 259 für Blanchot der Kampf zwischen der Wirklichkeit und dem Imaginären ab, in
 260 dem beide „das Ganze sein wollen, auf absolute Weise die ganze Welt sein
 261 wollen, was ihr Zusammenbestehen mit der anderen Welt unmöglich macht;
 262 und doch haben beide Welten kein grösseres Verlangen, als mit dem anderen
 263 zusammenzubestehen und ihr zu begegnen [...] und aus der Welt, die dieser Ver-
 264 einigung entspringt, die furchtbarste und schönste aller möglichen Welten [...] zu
 265 machen.“ Doch diese ist, so Blanchot „hélas, un livre, rien qu'un livre.“¹⁰
 266 Bei Adorno und Blanchot ist der Anspruch der Literatur monumental und nicht-
 267 zig zugleich: Für den ersteren bewahrt sie ein Vergangenes auf und verweist auf
 268 ein Kommendes, steht also lediglich für etwas anderes ein, doch spielt sie gerade
 269 als „Statthalter der Utopie“ eine gewichtige Rolle in einem immerhin grandiosen
 270 geschichtsphilosophischen Konstrukt. Bei Blanchot ist Literatur hingegen das
 271 absolute Ereignis, aber eben nur – ein Buch.

272 Wie für Adorno, werden die Sirenen auch bei Blanchot von der „Macht
 273 der Technik“ besiegt, die „immer ein gefahrloses Spiel mit den unwirklichen
 274 (inspirierten) Mächten zu spielen vorgibt“¹¹ und die Elementargewalten zu
 275 bezwingen sucht. Auch für Blanchot ist Odysseus ein Gefesselter, der ohne Risiko
 276 den Genuss des Sirenenengesangs erfahren will. In seiner Kritik an Odysseus' List

⁹Blanchot, *Le livre à venir*, 11.

¹⁰Blanchot, *Gesang der Sirenen*, 18. Im Original: „Chacune de ces parties veut être tout, veut être le monde absolu, [...] et chacun pourtant n'a pas de plus grand désir que cette coexistence et cette rencontre. [...] et de faire] du monde qui résulte de cette réunion le plus grand, le plus terrible et le plus beau des mondes possibles, hélas un livre, rien qu'un livre.“ 14–15.

¹¹Ebd., 13. Im Original: „Les Sirènes, vaincues par le pouvoir de la technique qui toujours prétendra jouer sans péril avec les puissances irréelles (inspirées) [...]“, 11.



277 geht Blanchot noch weiter als Adorno: er spricht von dessen Eigensinn, Feigheit
 278 und Schlaueit, vom „perfiden Weg, den er einschlug“.¹² Er ist für ihn, wie der
 279 bürgerliche Konzertbesucher für Adorno, der Inbegriff des Mittelmäßigen, des
 280 Gemäßigten, der der Ordnung des Tages angehört und die Erfahrung dessen, was
 281 aus ihr herausfällt, bezwingt: „Nach überstandener Prüfung findet sich Odysseus
 282 als derselbe wieder, der er gewesen ist, und die Welt findet sich wieder, vielleicht
 283 ärmer geworden, aber sicherer und fester.“¹³ Blanchot stellt Odysseus Melvilles
 284 Ahab entgegen, der sich der Metamorphose, die die Sirenen bewirken, nicht ent-
 285 zogen hat, sondern in sie eingedrungen und verschwunden ist. Die Literatur geht
 286 von dem Ruf aus, den diese beiden gehört haben, geht diesem Ruf gleichzeitig
 287 entgegen und geht letztlich in ihm auf: In beiden Fällen hinterläßt die Begegnung
 288 keine Spuren, sondern – eine Erzählung.

289 Blanchot nennt Odysseus einen Menschen, „der taub ist, weil er hört,“¹⁴
 290 weil er im Gesang der Sirenen nichts als ein in die Welt eingebundenes Singen
 291 hört, nicht aber das Schweigen, dem er seinen Zauber verdankt und das in ihm
 292 als ein Ausdrucks- und Bedeutungsloses mitklingt. Es ist dieses taube Hören, das
 293 die Sirenen tatsächlich entzaubert, indem es ihren Gesang gegenwärtig und sie
 294 zu „leibhaften Mädchen“¹⁵, zu Weltgeschöpfen macht, und dadurch ihre Macht
 295 zum Verschwinden bringt. Worin liegt diese Macht? Wie für Adorno steht für
 296 Blanchot der Gesang der Sirenen der Eigensinnigkeit und angestrebten Einheit
 297 des beherrschten und beherrschenden Subjekts entgegen, doch handelt es sich
 298 für den letzteren nicht um eine Entfremdung, die sich in einer zukünftigen Ver-
 299 söhnung des Identischen mit dem Nicht-Identischen auflösen soll, sondern um
 300 die Erfahrung der Fremdheit selbst. Wie im Unterschied zwischen „geglückt“
 301 und „glücklich“ bleibt auch im Unterschied zwischen *aliénation* und *étrangeté* im
 302 letzteren, dem Begriff der *étrangeté*, ein Raum offen für Unerwartetes.

303 Der Gesang der Sirenen ist für Blanchot selbst mangelhaft und unbefriedigend,
 304 und wenn er auch, ähnlich wie bei Adorno, in eine zukünftige Richtung zeigt und
 305 dort einen Ort anweist, an dem „das echte Glück“¹⁶ entspringen soll, so handelt es

¹²Ebd., 13. Im Original: „Ulysse, l’entêtement et la prudence d’Ulysse, sa perfidie qui l’a conduit à jouir du spectacle des Sirènes, sans risques et sans en accepter les conséquences, cette lâche, médiocre et tranquille jouissance, mesurée [...]“, 11.

¹³Ebd., 18. Im Original: „Après l’épreuve, Ulysse se retrouve tel qu’il était, et le monde se retrouve peut-être plus pauvre, mais plus ferme et plus sûr.“, 15.

¹⁴Ebd., 13. Im Original: „cette surdité étonnante de celui qui est sourd parce qu’il entend“, 11.

¹⁵Ebd., 13. Im Original: „de belles filles réelles“, 11.

¹⁶Ebd., 11. Im Original: „le vrai bonheur“, 9.



306 sich bei Blanchot nicht um eine messianisch-utopische Erfüllung, sondern um das
307 Glück, das der Gesang als ewige Wanderschaft und Unterwegssein in diese Rich-
308 tung *ist*. Die Macht des Sirengesangs ist dieses Versprechen und das unstillbare
309 Begehren der Begegnung selbst. Das Tödliche an der Sirenenverlockung ist, dass
310 sie „eine Sehnsucht nach einem wunderbaren Jenseits weckt, ein Jenseits, das
311 jedoch nichts anderes ist als eine Wüste, in der die Musik, und mit ihr die Sirenen,
312 verschwunden sind.“¹⁷ Das Jenseits ist ein Nichts, das Ankommen der Tod, der
313 Gesang der Sirenen der Lockruf, der von dort ausgeht und an dem die Sprache die
314 Welt und zuletzt sich selbst negiert. Wie der Ort ist auch die Zeit, die sich in der
315 Begegnung mit den Sirenen offenbart, eine Nicht-Zeit, die weder, wie bei Adorno,
316 der Lockruf des „sich Verlierens im Vergangenen“ noch ein Bevorstehendes und
317 schon gar keine Jetztzeit ist, die aber – so wie der andere Ort kein Jenseits ist –
318 auch keine Ewigkeit oder ein Außerzeitliches ist, und auch kein Aorist, der dem
319 Kontinuum der wirklichen Zeit Rechnung trägt, sondern eine Zeit ohne Fixpunkt
320 und ohne Fluss, in ständiger Bewegung, in ständigem Neubeginnen und fort-
321 währender Wiederholung, ein „faszinierendes Allzugleich“¹⁸, das in der Erzäh-
322 lung „allmählich und doch im Nu“¹⁹ die Wirklichkeit ins Imaginäre gleiten lässt,
323 dort alles in Sprache verwandelt, um zuletzt in ihr zu verschwinden. Was Adorno
324 die mythische Vorzeit nennen würde, wird hier „zur Zeit der Metamorphosen“²⁰
325 , auf welche die Literatur sich hinbewegt. Blanchot tritt in die zirkuläre Zeitlich-
326 keit des Mythos ein und verwandelt sie schreibend in die Zeit der Erzählung, die
327 nichts beim Alten lässt, aber auch nichts verändert. Um von der Begegnung mit
328 den Sirenen erzählen zu können, muss diese schon stattgefunden haben, weil ein-
329 zig aus ihr das Vermögen zu sprechen und zu erzählen ausgeht, und doch ereignet
330 sie sich erst – und wirklich nur – im erzählten Imaginären selbst. In dieser Ver-
331 schränkung falten sich Wirklichkeit und Imaginäres ineinander und steigen aus
332 der gängigen Wirklichkeitswahrnehmung aus, in ein *dehors*, das keinen Innen-
333 raum kennt und ihm auch nicht entgegensteht.

334 Für den Ursprung des Mangels, der dem Gesang der Sirenen anhaftet, gibt
335 Blanchot zwei mögliche Erklärungen: Für die einen ist er „dem Menschen in
336 jeder Hinsicht fremd, sehr leise, geeignet, ihm jene höchste Lust zu bescheren,

¹⁷Ebd., 12. Im Original „l’espoir et le désir d’un au-delà merveilleux, et cet au-delà ne représentait qu’un désert, comme si la région-mère de la musique eut été le seul endroit tout à fait privé de musique“, 10.

¹⁸Ebd., 124. Im Original „simultanéité fascinante“, 22.

¹⁹Ebd.

²⁰Blanchot, *Gesang der Sirenen*, 21. Im Original: „temps des métamorphoses“, 17.



337 die im Fallen besteht und die er im gewöhnlichen Leben nicht befriedigen
338 kann,²¹ für die anderen „eine noch seltsamere Verzauberung: in ihr ist der
339 Gesang der Sirenen dem Singen der Menschen nachgebildet [...] und weil sie
340 singen konnten wie die Menschen singen, machten sie aus dem Gesang etwas
341 Ausserordentliches [...] Etwas Wunderbares lag in diesem wirklichen Gesang,
342 diesem allen gemeinsamen, schlichten und alltäglichen Gesang verborgen,
343 und dieses Wunderbare müssen sie mit einem Schlag erkannt haben, als es auf
344 unwirkliche Art von fremden und sozusagen imaginären Mächten gesungen ward:
345 Sang des Abgrundes, der, wenn man ihn einmal vernommen hatte, in jedem Wort
346 einen Abgrund auftat und sehr dazu verlockte, in ihm zu verschwinden.“²² In die-
347 ser zweiten, „noch seltsameren Verzauberung“ sind die Sirenen also nicht, wie in
348 der ersten, ein ganz Anderes, und ihre Verlockung kein Herausfallen aus dem nor-
349 malen, gewöhnlichen Leben, kein Sich-fallen-lassen, von dem man wieder auf-
350 steht, um sich daraufhin wieder in die Welt einzufügen, kein Selbstverlust und
351 Wirklichkeitsvergessen im Angesicht des Imaginären, der Kunst, der Literatur.
352 Vielmehr öffnet ihr Gesang „in jedem Wort einen Abgrund“, einen Sog, der dazu
353 verlockt, für immer „in ihm zu verschwinden.“ Viel radikaler ist der Anspruch
354 dieser zweiten Erklärung, aber der Abgrund, der sich dort auftut, ereignet sich,
355 anders als das Fallen, nicht im *Leben*, sondern im *Wort*, und was darin ver-
356 schwindet, könnte das Leben selbst sein.

357 Wie für Adorno mündet auch für Blanchot der Gesang der Sirenen in das
358 Epos, das die Odyssee selber ist. Doch für Blanchot ist der Gesang kein mythisch
359 Schicksalhafter, das von Homer in der romanhaften Welthaltigkeit des Epos
360 schon „organisiert“ (DdA, 50) und überwunden wurde: er bleibt vielmehr unter-
361 und abgründig in ihr bewahrt. Für Adorno geht der falsch-harmonische, kranke

²¹Ebd., 11. Im Original: „Les uns ont toujours répondu: c'était un chant inhumain [...] étranger à l'homme, très bas et éveillant en lui ce plaisir extrême de tomber qu'il ne peut satisfaire dans les conditions normales de la vie“, 9. In einer anderen Lesart dieser Stelle wäre Blanchots erste Erklärung mit Adornos Beschreibung des Bedürfnisses von Odysseus zusammenzusehen, eine scharfe Grenze zwischen sich und dem mythischen Anderen zu ziehen.

²²Ebd. Im Original: „Mais, disent les autres, plus étrange était l'enchantement: il ne faisait que reproduire le chant habituel des hommes, et parce que les Sirènes [...] pouvaient chanter comme chantent les hommes, elles rendaient le chant si insolite qu'elles faisaient naître en celui qui l'entendait le soupçon de l'inhumanité de tout chant humain. [...] Il y avait quelque chose de merveilleux dans ce chant réel, chant commun, secret, chant simple et quotidien, qu'il leur fallait tout à coup reconnaître, chanté irréellement par des puissances étrangères et, pour le dire, imaginaires, chant de l'abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître.“, 9–10.



362 Gesang durch Homers Erzählakt in den Roman über. Auch bei Blanchot „ent-
 363 steht der Roman aus Odysseus‘ Begegnung mit den Sirenen“ und auch bei ihm ist
 364 der Roman „reich und bunt“, und hat „die Weite und Fülle des Lebens in seiner
 365 wunderbaren und oberflächlichen Vielfältigkeit“ in sich.²³ Doch nicht dort, nicht
 366 im Roman, vollzieht sich die wirkliche Begegnung mit den Sirenen. Sie ereignet
 367 sich vielmehr dort, „wo der Roman nicht hingehet“²⁴ : im *récit*, jener Form des
 368 Erzählens, die nicht der Bericht einer Begebenheit ist, sondern diese Begebenheit
 369 selber. Sie strebt jenem Ort des Abgrunds entgegen, aus dem der Gesang der Sire-
 370 nen entstammt. Was bei Adorno die Zäsur, das Innehalten der erzählten Rede – im
 371 Unterschied zum gebundenen Gesang, dem Gedicht – ist, ist bei Blanchot der Ort
 372 des Schweigens, von dem das Ereignis der Literatur ausgeht.

373 Die Sirenen singen das absolute, nichteinlösbare Versprechen, solange sie
 374 nicht durch die Taubheit des Odysseus, der so viel Versprechen vielleicht gar nicht
 375 wollte, zu „wirklichen Mädchen“ degradiert werden. Bei Adorno entrinnt Homer,
 376 wie Odysseus, den Sirenen, indem er die Odyssee prosaisch erzählt. Bei Blanchot
 377 rächt Homer die betrogenen Sirenen und holt Odysseus in ihr Magnetfeld zurück:
 378 „Sie lockten ihn dorthin, wo er nicht ruhen wollte, und verborgen im Schoß der
 379 Odyssee, die ihr Grabmal geworden ist, verleiten sie ihn – und nicht nur ihn, son-
 380 dern viele andere – zu jener glücklich unglücklichen Schiffsreise, wie sie im *récit*
 381 vorliegt, der nicht mehr unmittelbarer Gesang ist, sondern erzählter, und dem
 382 Anschein nach harmlos gewordener Gesang, nicht mehr Ode, sondern Episode.“²⁵
 383 Die Odyssee, die ganz aus Welt, Abenteuern und Sprache besteht, wird hier in der
 384 Sirenen-Episode, die ihre *mise en abîme* und ihr eigener Abgrund ist, zum Ort, an
 385 dem die Sirenen, mit ihrem nur scheinbar zur Erzählung entmächtigten, verharm-
 386 losten Gesang – und als Rache an Odysseus – noch nach ihrer Niederlage, aus
 387 ihrem Grab des Schweigens, diese ganze Welt zu sich hinabziehen, jener Leere
 388 nicht unähnlich, die in Baudelaires *Fleurs du mal* „dans un bâillement avalerait le
 389 monde“²⁶ – „in einem Gähnen die Erde verschlucken würde.“

²³Blanchot, *Gesang der Sirenen*, 14. Im Original: „Ce qu’on appelle le roman est né de cette lutte. [...] Cette navigation est une histoire tout humaine [...]. Elle est assez riche et assez variée pour absorber toutes les forces et toute l’attention des narrateurs.“, 11–12.

²⁴Ebd., 15. Im Original: „Le récit commence où le roman ne va pas“, 12.

²⁵Ebd. 13. Im Original: „Elles l’attirèrent là où il ne voulait pas tomber et, cachées au sein de *L’Odyssee* devenue leur tombeau, elles l’engagèrent, lui et bien d’autres, dans cette navigation heureuse, malheureuse, qui est celle du récit, le chant non plus immédiat, mais raconté, par là en apparence rendu inoffensif, ode devenue épisode.“, 11.

²⁶Baudelaire, Charles. 1964. „Au lecteur“. In: *Les Fleurs du mal*, 16. Paris.



390 Aber was, fragt man sich angesichts einer solchen Leere, bleibt vom Adressa-
 391 ten der Sirenen, was bleibt zu verführen, herauszufordern, zu verstören? Der fran-
 392 zösische Sprachtheoretiker Henri Meschonnic spricht in einem kritischen Essay
 393 von Blanchots Vorstellung von Literatur im Sinne einer „Zirkularität, welche die
 394 größte aller Versuchungen darstellt“ (Meschonnic 1974, 82). Verblüffend ähnlich
 395 endet Irving Wohlfahrt seine Analyse von Adornos Interpretation der Sirenen-
 396 episode mit der Warnung, „dass der Leser dieses in sich kreisenden Textes“ sich
 397 vorsehen muss, seinem Sog nicht zu erliegen (Wohlfahrt 1998, 274). Adorno und
 398 Blanchot – zwei singende Sirenen? Singend von ihren eigenen, gleichermaßen
 399 verlockenden Vorstellungen von einem fremden Ruf und der Möglichkeit der
 400 Begegnung mit dem Anderen? Die alternative Vorstellung ist verlockend, dass
 401 ihre zwei Stimmen eine gegenseitige Unterbrechung erzeugen, die allerdings kein
 402 erhabenes Verstummen wäre, sondern eine Einladung, den anderen zu hören.

403 6 Nachklang

404 Adornos und Blanchots Stimmen sind weitgehend verklungen und es ist zweifel-
 405 haft, dass das, was heute an neuen Zugängen zur Literatur zu hören ist, auch
 406 nur von Ferne der Begegnung ihrer Stimmen ähnelt. Das Maß – und sicher
 407 auch Übermaß – ihrer Ansprüche und Erwartungen an Kunst und Literatur ist
 408 zur Unkenntlichkeit geschrumpft: Kognitive Theorie? Digitale Geisteswissen-
 409 schaften? Systemtheoretische Kritik? *Wir mögen an den Sirenen vorbeigesegelt*
 410 *und ihrer tödlichen Lockung entgangen sein, aber die Musik ist – zumindest vor-*
 411 *läufig – verstummt.*

412 Literatur

- 413 Blanchot, Maurice. 1962. *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, übersetzt
 414 von Karl August Horst. München: Hanser Verlag. Originalausgabe: Maurice Blanchot.
 415 1959. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- 416 Blanchot, Maurice. 1969. L'Exigence du retour. In: *L'Entretien infini*, 405–418. Paris:
 417 Gallimard.
- 418 Blanchot, Maurice. 1971. Les grands réducteurs. In: *L'Amitié*, 74–86. Paris: Gallimard.
- 419 Blanchot, Maurice. 1983. *Après coup*. Paris: Éditions de Minuit.
- 420 Derrida, Jacques. 2003. *Fichus. Frankfurter Rede*, Hrsg. Peter Engelmann, mit
 421 Anmerkungen von Irving Wohlfarth. Wien: Passagen Verlag.
- 422 Hill, Leslie. 1997. *Blanchot: Extreme Contemporary*. London: Routledge.



- 423 Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. [1944, 1947] 1994. *Dialektik der Aufklärung.*
424 *Philosophische Fragmente.* Frankfurt a. M.: Fischer Verlag. Erstaugabe: Social Studies
425 Association, Inc. New York 1944. (Abk.: DdA).
- 426 Liska, Vivian. 2004. Was weiß die Literatur? Das Wissen der Sirenen: Adorno, Blanchot,
427 Sloterdijk (– und Kafka). In: *KulturPoetik* Bd. 4, H. 1, 1–18. Göttingen: Vandenhoeck
428 & Ruprecht.
- 429 Meschonnic, Henri. 1974. Blanchot ou l'écriture hors langage. In: *Revue Les Cahiers du*
430 *Chemin* Nr. 20, 79–116. Paris: Gallimard.
- 431 Thurston, John. 1993. Theodor W. Adorno. In: *Encyclopedia of Contemporary Literary*
432 *Theory*, Hrsg. Irina Makaryk, 226–233. Toronto [u. a.]: University of Toronto Press.
- 433 Wohlfahrt, Irving. 1998. Das Unerhörte hören. Zum Gesang der Sirenen. In: *Jenseits ins-*
434 *trumenteller Vernunft. Kritische Studien zur Dialektik der Aufklärung*, Hrsg. Manfred
435 Gangl/Gérard Raulet, 225–274. Frankfurt a. M. [u. a.]: Peter Lang.

UNCORRECTED PROOF

Anfrageformular

Buch ID: 454874_1_De Kapitel-Nr.: 11	
---	--

Sehr geehrte(r) Autor(in),

bei der Bearbeitung Ihres Kapitels sind uns die unten aufgelisteten Punkte aufgefallen. Bitte vergleichen Sie sorgfältig Ihren Proof mit unseren Anfragen und tragen Sie Ihre Antwort entweder direkt in das Proof-PDF oder in das Antwortfeld unten ein.

Anfrage	Benötigte Details	Antwort
AF1	„Benjamin 1977“ ist im Text zitiert, fehlt aber im Literaturverzeichnis. Bitte in das Verzeichnis aufnehmen oder Zitat aus dem Text streichen.	
AF2	Auf die Literaturangaben „Blanchot 1969 und 1983“ und „Liska 2004“ wird im Text nicht verwiesen. Bitte fügen Sie die Verweise ein.	