

---

Stephan Braun

## Die Zeit danach vorstellen

Überlebensfiguren bei Goethe, Kleist, Nietzsche und Heiner Müller

---

*Ich bin bereits tot.  
I don't take my life, mais je me donne la mort.*

I. Im Gespräch mit Jean Birnbaum im Frühjahr 2004 hinterläßt Jacques Derrida einen im wahrsten Sinne des Wortes testamentarischen Begriff: den des Überlebens. Es wird das Jahr seines Todes sein. In diesem Interview, das schließlich den Titel *Apprendre à vivre enfin* tragen wird, thematisiert er eine ungeheure Spannung, der er sich angesichts der Unvermeidlichkeit des eigenen Nicht-mehr-da-Seins ausgesetzt sieht. Sein Schreiben und seine Schriften in Voraussicht dieser Daseinsunmöglichkeit vorzustellen schließe letztlich ein, mit dem »doppelte[n] Gefühl« zu leben, daß man einerseits »noch gar nicht begonnen hat, mich zu lesen«, und andererseits, daß »zwei Wochen oder einen Monat nach meinem Tod nichts mehr bleiben wird«.<sup>1</sup>

Wer das Insistieren auf dieser doppelten Möglichkeit als Koketterie oder Eitelkeit abtut, hat nicht zu begreifen versucht, daß dieses doppelte Gefühl eine *Vorstellung (in) der Zeit* voraussetzt, durch die die Ambivalenz des Überlebens überhaupt erst nachvollziehbar wird. Schließlich ist es, zumindest solange die Welt nach dem Tod als solche weiter fortbesteht, gewissermaßen auszuschließen, daß sich nicht irgendwo auf der Welt irgendjemand berufen fühlt, sich der Hinterlassenschaft dieses Denkers der Schrift anzunehmen. Der Sinn dieser Unterscheidung muß folglich in eine grundsätzlich andere Richtung weisen. Einblick in die fundamentale Problematik des Überlebensbegriffs – der, wie wir sehen werden, nicht ohne Grund einen Anklang an die Vorstellung des Noch-Lebens bewahrt – läßt sich demnach erst gewinnen, wenn man Derridas Begriff des Überlebens als einen solchen in den Blick nimmt, der – in der Nachfolge Martin Heideggers<sup>2</sup> – das Identitätsprinzip im Kontext der Schrift in Frage stellt.

Als Folge einer Zerstreung der Identität in der Alterität<sup>3</sup> ist der genuine Fluchtpunkt der Schrift bzw. des Buches der einer noch kommenden Zeit: »Daß, wenn es Zukunft (*futur*) hat, das zukünftige oder kommende (*à venir*) Buch nicht mehr sein wird, was es gewesen ist.«<sup>4</sup> Und weil ein Denken der Alterität im Kontext der Schrift darauf hinweist, daß sich Identität nicht einmal durch Auf-

hebung bewahren läßt, wird Schreiben zu einem testamentarischen Akt, in dem der Schreibende die Spur seines eigenen Todes – wo dann die Nivellierung jeder Identität herbeigeführt wird – antizipiert: »Jedesmal, wenn ich etwas von mir gebe, wenn eine solche Spur von mir (aus)geht, auf nicht-wieder-anzueigende Weise ›(her)vorgeht‹, (er)lebe ich meinen Tod in der Schrift.«<sup>5</sup> Mit dieser zwiefachen Vorstellung sein Überleben zu antizipieren, korrespondiert eine ambivalente Weise der Angst<sup>6</sup>, die der Vorwegnahme des eigenen Todes entspricht, und sich in Schrecken und Furcht ausdifferenziert<sup>7</sup>: »On the one hand, we are scared because we think we won't be there anymore. So that would be the end of the world, not simply the end of the world but the end of *the* world. But, on the other hand, what is scarier in the fantasy – and this is the origin of the fear – the fantasy that we are going to be present at and in the attence at this non-world, at our own death. We will continue to be dead, that is, absent, while attending the actual world, being deprived of sharing the life of the survivors. That is even more terrible: dead without being dead.«<sup>8</sup>

Dieser gleichzeitig beängstigende wie hoffnungsvolle Gedanke (»idea«), »quasi-tot« zu sein – als »Quasi-Erfahrung«, ein Experiment im Sterben<sup>9</sup> – bekundet einerseits, daß das Dasein auf den Tod gefaßt ist, andererseits, daß der Betroffene die Fähigkeit aufweist, (sich) schreibend das Leben Revue passieren zu lassen, weil bzw. wenn er (sich) die Zeit vorstellt, in der er nicht mehr sein wird. Bei diesem Denken oder, eher noch, bei diesem Abwägen des Todes stellt nicht mehr allein das Dasein sich den Tod vor, viel eher stellt sich ihm der Tod vor. Das Experiment hilft dabei, dem Tod zu begegnen. Darüber hinaus zielt diese Selbstpraktik<sup>10</sup> der Antizipation des eigenen Todes bzw. des Sich-die-Zeit-danach-Vorstellens auf das Leben: endlich lernen zu leben, endlich leben zu leben.<sup>11</sup> Nicht sterben lernen, leben lernen, dies die *verkehrte Devise* eines altergebrachten Topos. Vorbild für diese Verkehrung ist Jean-Jacques Rousseau, der in seinen Bekenntnissen berichtet, daß er erst zu leben begonnen habe, nachdem er sich als Toten betrachtet hatte.<sup>12</sup> Dabei ist die Vorstellung des eigenen Todes auch ein erschreckendes Schauspiel. Und gerade deshalb übersteigt der volle Begriff des Überlebens die Vorstellung des Überlebens im Sinne des Noch-Lebens oder Fortfahrens zu leben.<sup>13</sup> Der Tod kommt nicht mehr in erster Linie als »Möglichkeit der schlechthinnigen Daseinsunmöglichkeit« in den Blick,<sup>14</sup> vielmehr eröffnet gerade die Vorstellung des Nicht-mehr-da-Seins die (wirklich beängstigende) unmögliche Möglichkeit des Überlebens (in) der Schrift. »Der Tod ist kein einfaches Draußen des Lebens«, weiß Jacques von Jean-Jacques.<sup>15</sup>

Das Schreiben begegnet, so Derrida, nicht allein der Singularität des eigenen Todes. Obwohl der Tod »jedesmal, und jedesmal einzigartig, jedesmal unwiederbringlich, jedesmal unendlich, nichts weniger als ein Ende *der Welt*« ist, ist der Überlebende, der allein zurückbleibt und fortlebt, »dazu bestimmt, sowohl den

anderen als auch *dessen* Welt weiterzutragen«, so daß er im Grunde immer schon jenseits der Welt des anderen ist, denn einer von beiden »wird von Anfang an dazu verurteilt gewesen sein, ganz alleine in sich, sowohl den Dialog l. . .] als auch die Erinnerung an die erste Unterbrechung weiterzutragen«. <sup>16</sup> Nichtsdestotrotz wird die Zurückgeworfenheit auf sich selbst durch ein Sich-Öffnen für den Tod des Anderen aufgehoben. Ein *cogito*, das sein *ich bin bereits tot* vorstellt, integriert, wenn es sich von dieser Vorstellung löst, die Trauer um den Anderen. Der Tod geliebter Menschen kann so der Anlaß von Tränen sein, die die Vereinzelung transzendieren. <sup>17</sup> Den Anderen in sich zu kryptieren <sup>18</sup> oder für ihn zu schreiben, bilden so zwei Möglichkeiten, das Sterbensweh der Überlebenden zu lindern und dem Verlassenwerden bzw. -sein zu begegnen. Dieses die Ethik des Todes erweiternde Konzept des Überlebens impliziert, daß die Nachkommen, wenn sie die Erinnerung an die Verstorbenen bewahren wollen, Sorge tragen für dieses Überleben. Jeder Nachfahre übernimmt Verantwortung für den Fortbestand der Toten, trägt Fürsorge für das Überleben des Anderen, der im Antwort-Geben entsprochen werden kann. <sup>19</sup> Synonym der Verantwortlichkeit ist für Derrida ein Vers des verstorbenen Paul Celan, der leitmotivisch sein Adieu an den verstorbenen Philosophen Hans-Georg Gadamer begleitet: »Die Welt ist fort, ich muß dich tragen«. Diese Fürsorge, von der die Geleitworte zeugen und in denen sich das intersubjektive Interesse am Überleben des Freundes bekundet, kann zwar keine Re-Vitalisierung bewirken, doch zumindest wird das abrupte Versinken in die Weltlosigkeit aufgehalten; ferner bildet sie (wovon auch die Gedenkrede an Roland Barthes bestimmt ist <sup>20</sup>) eine Modalität, den unerhörten Kontakt mit den Toten zu halten, deren Überleben in gewisser Weise auf die Kommunikation und das Antwort-Geben angewiesen ist. Die Berührung, in der die testamentarische Gabe des Wortes möglich wird, eröffnet somit den Raum, in dem die Zurückgebliebenen ihre Zeit mit den Dahingegangenen teilen. Kurier oder Fakteur <sup>21</sup> der zur Depesche bereiten oder deponierten Korrespondenzen und Botschaften der Dahingegangenen zu sein, das könnte der Anspruch für die überlebenden Zeugen sein.

»Derridas Thanatographie« ist aus diesem Grunde nicht nur eine »Archäologie des Todes«; <sup>22</sup> sein Denken verweist auch auf eine Verantwortlichkeit, die mit dem Überantwortetsein einhergeht. Ob allerdings die »Auto-Mobilität« der Literatur ein »heimliches Überleben« gewährt, <sup>23</sup> bleibt unkalkulierbar, hängt dieses doch von der Fürsorge der Nachkommen ab. Sich der Vorstellung, tot zu sein, hinzugeben und die Zeit danach vorzustellen, bleibt ein Wagnis. Die Vorstellung von der unmöglichen Möglichkeit des Überlebens (in) der Schrift ist dabei vom Streben nach Unsterblichkeit strikt zu trennen, bewahrt dieses doch den Gedanken einer (über das Nicht-mehr-da-Sein) aufrechtzuerhaltenden Identität. Die in diesem Kontext zu beantwortende Frage ist deshalb: Wie kann der Kontakt zwischen den durch den Tod getrennten Wesen weiterhin aufrechter-

halten werden, wenn Literatur, »sich nicht *beständig* (*à demeure*) in der Identität einer Natur oder gar eines mit sich selbst identischen geschichtlichen Seins [erhält]«?<sup>24</sup>

Der mit der Identitätsproblematik in Zusammenhang stehenden Vorstellung von der Zeit danach sei im folgenden nachgegangen. Zunächst wird es – in bezug auf Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* und Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* – um zwei literarische Beispiele gehen, anhand derer sich zeigen läßt, wie vor allem die Vorstellung vom Überleben als Nach-Leben zur Sprache kommt. Mit dem Eintritt in die Moderne wandelt sich das Bild. Nietzsche bildet das Exempel dafür, inwiefern das Überleben in der Querung von Leben und Literatur vorgestellt werden kann. Die Darstellung seiner Überlebensfiguren ermöglicht es, die existentielle bzw. ekstatische Thematisierung des Nach-Lebens vom Überleben im Kontext der Schrift abzugrenzen. Denn erst diese sich bei Nietzsche und schließlich bei Heiner Müller in unterschiedlichem Kontext in Szene gesetzten ›Kryptographien‹ bzw. ›Thanatographien‹ bringen eine originäre Vorstellung vom Überleben zum Vorschein.

Im Hinblick auf Nietzsches Quasi-Autobiographie *Ecce Homo* bzw. dessen Dithyrambus *Die Sonne sinkt* und Müllers Gedichten zum Tod bzw. der Prosaskizze *TRAUMTEXT* läßt sich dieser Überlebensbegriff umreißen. Wer diese Modernität hierbei als Ausdruck der Suche nach einer wahren Präsenz begreift,<sup>25</sup> dem entgeht, daß diese nicht in einem veränderten Zeitbewußtsein zu finden ist. Denn erst durch die Dimension des Zukünftigen der Schrift stößt die Vorstellung von der Zeit danach zu ihrem originären Pendant, zum Begriff des Überlebens vor.

II. Nicht allein deshalb, weil *Die Leiden des jungen Werthers* mit dem Freitod seines Protagonisten enden, gibt es wohl keinen Text Goethes, der mehr das Thema des Todes in den Mittelpunkt rückt. An einer Stelle, die in diesem Kontext von besonderem Interesse ist, befaßt sich Werther – der dunkle, ›kryptische‹ Wiedergänger Johann Wolfgang Goethes – mit diesem in besonderem Maße; dann nämlich, wenn er Lottes Gang zu seinem Grab und ihren Blick auf seine letzte Ruhestätte antizipiert: »Wenn du hinaufsteigst auf den Berg, an einem schönen Sonnenabende, dann erinnre dich meiner, wie ich so oft das Tal heraufkam, und dann blicke nach dem Kirchhofe hinüber nach meinem Grabe, wie der Wind das hohe Gras im Scheine der sinkenden Sonne hin und her wiegt.«<sup>26</sup>

Schon im ersten Bild (»Wenn du hinaufsteigst« / »wie ich so oft das Tal heraufkam«), in dem die Lebende, die Grenze lebend/tot, seiend/nicht seiend überwindend, den Toten in der Vorstellung quasi berührt, wird in der Ermöglichung des Unmöglichen, Synchronisation des Dissynchronen – wenn sich dieser Kontakt von Diesseitigem und Jenseitigem mit dieser Unterscheidung erfass-

sen läßt –, die Struktur des Noch-Lebens sinnfällig. Und ganz offensichtlich ist das Bild des hohen Grasses über dem Grab, das der Wind im Scheine der sinkenden Sonne hin und her wiegt, ein kunstvoll gestaltetes Bild des Lebens nach dem eigenen Tod. Positiv erscheint diese existentielle Vorstellung des Nach-Lebens, weil Werther sich ausmalt, daß Lotte, sich seiner erinnernd, dieser Szenerie ozeanischer Geborgenheit ansichtig wird.<sup>27</sup> Was sich in dieser Vorstellung einer Vorstellung auch zeigt, ist, daß Werther Lotte die mit dem Verlust einhergehende wirkliche Trauer nicht zugesteht, vielmehr hält er sie in einem Zustand fest, den Roland Barthes treffend die Trauer des Liebenden genannt hat,<sup>28</sup> in einer imaginären Starre also, die weder das Tot-Sein noch das Fern-Bleiben des geliebten Objekts zuläßt. Noch in der Vorstellung von der Zeit danach offenbart Werther so seine Vorliebe, Lotte mehr als Bild denn als Person zu lieben. Nun, da die geschlossene Szenerie im Haus durch die offene der Natur ersetzt ist, ist gleichsam auch der Umzug seiner Seele aus der Ökonomie des Wohnens beschlossen.<sup>29</sup> Von der Vorstellung des Aufgehobenseins in der idealen Familie führt der Weg geradewegs in die Geborgenheit des Mutterschoßes. Die angesprochene Passage stellt hierbei zugleich ein Denk-Bild dar, in dem sich die aufgeschobene Trennung zur Figur des Nach-Lebens verdichtet. Tot sein und dennoch Lottes ansichtig bleiben; zumindest dadurch, daß ihr Blick auf das eigene Grab fällt bzw. auf dem Gras ruht, das hin und her wogt. Das Echo dieses Briefes<sup>30</sup> ist noch in den Werther in den Tod begleitenden Gesängen Ossians zu vernehmen, die *er* Lotte zuletzt vorliest. Die einfache Vorstellung des Nach-Lebens ringt sich in ihnen partiell zur originären Vorstellung des Überlebens durch. Noch im jammervollen Gesang, der das Andenken an die Toten wahrt, liegen Angst und Hoffnung nah beieinander; eine Ambivalenz, die in den Tränen ihren Ausdruck findet. Das Überhandnehmen von Trauer und Melancholie – die finstere Behausung unter der Erde (das im Winde wispelnde Gras gibt Kunde davon), das Unbemerktsein in der Landschaft und das Verlassensein von nahen Verwandten zeugen davon – wird durch die Faktizität, im Gesang der Nachkommen bewahrt zu werden, eingedämmt. Der hiervon zeugende Wechsel-Gesang um Liebe und Tod, Leben und Grab (Werthers Übersetzungen sind Goethes Übersetzungen von Ossians *Songs of Selma*; hinter dem Pseudonym Ossian wiederum verbarg sich der Hauslehrer James Macpherson) begleitet Werther allenthalben: »Ich sitze in meinem Jammer, ich harre auf den Morgen in meinen Tränen. Wühlet das Grab, ihr Freunde der Toten, aber schließt es nicht, bis ich komme. Mein Leben schwindet wie ein Traum; wie sollt' ich zurückbleiben!« (Ossian singt, was Minona einst sang: die Klage Colmas); »[s]üß ist dein Murmeln, Strom; doch süßer die Stimme, die ich höre. Es ist Alpins Stimme, er bejammert die Toten. Sein Haupt ist vor Alter gebeugt und rot sein tränendes Auge. Alpin, trefflicher Sänger, warum allein auf dem schweigenden Hügel?« (Der Barde Ossian singt mit der Harfe sich selbst und Ullin *begleitend*,

was er vom Gesang Alpins und Ryno zu singen weiß); »Ie!ng ist nun deine Wohnung, finster deine Stätte! Mit drei Schritten mess' ich dein Grab, o du, der du ehe so groß warst! Vier Steine mit moosigen Häuptern sind dein einziges Gedächtnis; ein entblätterter Baum, langes Gras, das im Winde wispelt, deutet dem Auge des Jägers das Grab des mächtigen Morars. Keine Mutter hast du, dich zu beweinen, kein Mädchen mit Tränen der Liebe. Tot ist, die dich gebar, gefallen die Tochter von Morglan« (der Barde Ullin singt von der Harfe und Ossian *begleitet*, was er vom Gesang Rynos und Alpin zu singen weiß).<sup>31</sup>

III. Heinrich von Kleist teilt dieses Sterben *im Appell der Liebe* mit der Figur seines kongenialen Gegenspielers. In einem seiner letzten Briefe vor seinem gemeinsamen Freitod mit Henriette Vogel am Kleinen Wannsee, geschrieben an seine Schwester Marie – die Einzige auf Erden, die wieder zu sehen im Jenseits er wünscht –, hält er fest, daß er bereit sei »ganz für das, was man liebt, in Grund und Boden zu gehen l. . . J. Adieu! – Rechne hinzu, daß ich eine Freundin gefunden habe l. . . J, die mir die unerhörte Lust gewährt, sich, um dieses Zweckes willen, so leicht aus einer ganz wunschlosen Lage, wie ein Veilchen aus einer Wiese heraus heben zu lassen; l. . . J und Du wirst begreifen, daß meine ganze jauchzende Sorge nur sein kann, einen Abgrund tief genug zu finden, um mit ihr hinab zu stürzen. – Adieu noch einmal! –«<sup>32</sup>

Beide Male eine Vorwegnahme des eigenen Todes; im Brief findet sich jedoch keine Vorstellung eines Überlebens. Kleists Adieu ist auf den endgültigen Abschied eingestimmt.<sup>33</sup> Die Sorge – Grundcharakter des Daseins – richtet sich in diesem Augenblick ganz auf den Abgrund, der zum unerreichbaren Rückzugsort und so zum Bild der Nivellierung aller Überlebensmöglichkeiten wird. Der mit dem Derridaschen Überlebensbegriff einhergehenden Devise »Ich möchte endlich lernen, endlich lehren, zu leben« nachzukommen, dazu ist Kleist nicht mehr in der Lage, weil er dessen gewahr wird – sein Gemüt ist inzwischen zerrüttet, sein Sinn verdüstert –, daß für ihn »auf Erden nichts mehr zu lernen l. . . J übrig bleibt«.<sup>34</sup> Und auch wenn er im Zustand der Lust Abschied nimmt,<sup>35</sup> so läßt der »Triumphgesang«, den seine Seele in diesem »Augenblick des Todes« anstimmt, keinen Zweifel daran:<sup>36</sup> Wenn er sich dem Tod anheim gibt, wird er es nicht überleben.<sup>37</sup> Und dennoch: Kleist wäre nicht Kleist ohne Selbstwiderspruch. Zwar möchte er für das, was er liebt, in Grund und Boden gehen, darüber hinaus allerdings ist sein doppeltes Adieu Fanal einer unabsoluten Absolutheit. Denn daß er sich vorstellen kann, seine Schwester Marie im Jenseits wiederzusehen, weist darauf hin: Der Abgründige kann sich nicht zu einem originären Begriff des Überlebens durchringen. Die Ambivalenz ist entweder in Richtung eines endgültigen Abschieds ohne Aussicht auf Überleben aufgelöst oder alte Jenseitsvorstellungen werden restituiert.

Auf den ersten Blick anders scheint dies im Hinblick auf die Gräber, die

Kleist seiner Literatur eingeschrieben hat und die sich um das Werk des Dichters ranken: Sie sind ›Krypten‹ für einen abgründig glücklichen Niemand. Der Nichtigkeit des Abgrunds stehen sie als ›Kryptographien‹ entgegen.<sup>38</sup> Doch wenn gewiß wäre, daß »Kleists Gräber« ›Epigraphien‹ sind, Topoi dafür, daß In-(die-ser-)Schrift etwas überlebt, um nicht zu sagen existiert, wenn sie auch nur punktuell Insignien einer Auferstehung oder seiner Unsterblichkeit sind, bilden seine Gräber, weil der volle Begriff des Überlebens mit dem theologischen Begriff der Auferstehung unvereinbar ist, schlicht Krypten eines Nach-Lebens.

Unter ganz anderen Vorzeichen zieht der Dichter, bevor seine Seele »zum Tode ganz reif geworden« ist,<sup>39</sup> (s)ein Überleben in *Prinz Friedrich von Homburg* in Betracht. Nicht von ungefähr lauten die ekstatischen ersten Worte, die in die »*Trommeln des Totenmarsches*« hinein gesprochen werden:

Nun, o Unendlichkeit, bist du ganz mein!  
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,  
Mir Glanz der tausendfachen Sonne zu!  
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,  
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;  
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Windes entführt,  
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,  
So geht mir alles Leben unter:  
Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen,  
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir.<sup>40</sup>

Die hier dargebotene, um nicht zu sagen vorgespielte, Vorstellung von Unsterblichkeit ist durchaus ambivalent. Einerseits entrückt dem Prinzen die Welt in dem Maße, wie er sein Leben dahinschwinden sieht. Andererseits: Auch wenn sein Geist, engelsgleich, »stille Ätherräume« durchquert, repräsentiert das Untergehen-des-Lebens nicht notwendig den Eingang in die Unsterblichkeit. Der »Nebel«, der ihn (mehr noch als die Binde seiner Augen) am Ende von der Welt der Lebenden trennt, läßt sich in diesem Kontext als Denk-Bild verstehen, das das Hinter-sich-Lassen der diesseitigen Welt in Szene setzt. Dem Nebel fällt hierbei nicht von ungefähr eine besondere Rolle zu. Schließlich steht die »Nebelbank« in Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* für die phänomenale Welt, sie repräsentiert den eigentlichen »Sitz des Scheins«.<sup>41</sup> Für den Hinaufsteigenden wird das Zurücklassen (Überwinden) der falschen Welt in diesem Fall möglich, indem das Dasein (als Schiff) die Welt der Phänomene verläßt: Der Prinz – ein metaphysischer Träumer und Geisterseher – begegnet so in dieser Vorstellung von der Zeit danach *in sich* der wahren Welt jenseits der Erscheinungen.<sup>42</sup> Trennte ihn die Binde noch von der Präsenz der Unsterblichkeit, dessen Glanz durch sie hindurchstrahlte, ist, wenn er sich die Zeit danach

vorstellt, die Loslösung von der Welt am Ende vollzogen. Die Binde der Augen, die Bindung an die Augen und damit an die Welt der Erscheinungen, ist gelöst. Jenseits der Grenze wartet – zumindest als Möglichkeit, auch wenn das Gefängnis eine Art Traum darstellt – die Unsterblichkeit. Das Kleistsche Bild von der Zeit danach bleibt hiermit in Transzendenzvorstellungen verfangen: Die metaphysische Zweiweltenlehre, die der Prinz zum Ausdruck bringt, bleibt – wie Werthers Vorstellung von der Synchronisation des Dissynchronen, in der die Trennung von liebendem Subjekt und geliebtem Objekt aufgehoben wird – der Vorstellung des Nach-Lebens verhaftet. Zu einem originären Begriff des Überlebens dringt Kleist also weder angesichts des eigenen Todes in seinen Briefen noch im *Prinz Friedrich von Homburg* durch.

IV. Tot und noch lebend, gestorben und zugleich fortlebend, dies ist die rätselhafte Hinterlassenschaft desjenigen, für den das Leben eine Form des Todes geworden ist: »Ich lebe auf eigenen Credit hin, es ist vielleicht bloss ein Vorurtheil, daß ich lebe? . . .«<sup>43</sup> In seiner Quasi-Autobiographie *Ecce Homo* weiß Friedrich Nietzsche davon zu erzählen. Im Grunde ist dieses Ich, das sein Leben Revue passieren läßt, davon überzeugt, überhaupt nicht mehr zu leben. Dem entsprechen die Fakten: Kaum jemand hat Nietzsche bis dahin gelesen oder wirklich zur Kenntnis genommen. Wie ein Schatten lebt er in seiner Zeit. Entgegen der eigenen Ansicht, daß er mit etwas Großem an die Menschheit herangetreten ist, das diese in zwei Hälften zu brechen vermag, und für ihn die »große E r n t e z e i t« begonnen hat,<sup>44</sup> ist er 1888 als Denker noch unentdeckt und seine Werke unbekannt. Wie zum Trotz wird im Herbst seines Lebens die Mutter zum Synonym eines (sich selbst) Überlebenden: »Das Glück meines Daseins, seine Einzigkeit, liegt in seinem Verhängniß: ich bin, um es in Räthselform auszudrücken, als mein Vater bereits gestorben, als meine Mutter lebe ich noch und werde alt.«<sup>45</sup> Dem Werk kommt nicht nur ein Nach-Leben zu, es existiert bereits in einer kommenden Zeit. Dies andeutend schreibt Derrida über dieses Rätselbild: »Überlebend ist die Mutter, Überleben ist der Name der Mutter.«<sup>46</sup> Sich vom Konzept der Evidenz des Daseins und vom Prinzip der Identität absetzend, wird die Mutter zur Überlebensfigur. Sich in der generativen Grammatik seiner selbst überleben zu sehen, schließt auch ein, daß der Tod bereits zu Lebzeiten eingetreten ist und der Fortlebende ein Leben führen kann, das den Tod in sein Wesen aufgenommen hat. Eindrücklich ist davon in dem Brief an Ida Overbeck vom 19. Januar 1882 die Rede: »Eine s e h r langsame Bahn wird das Loos meiner Gedanken sein – ja ich glaube, um mich etwas blasphemisch auszudrücken, an m e i n Leben erst n a c h dem Tode und an meinen Tod w ä h r e n d des Lebens.«<sup>47</sup> In dem Brief an Franz Overbeck vom 14. April 1887 ist dann von der Gewißheit zu lesen, die in der Vorstellung vom Überleben als Kultur(-Schaffendem) Ausdruck findet: »Gesetzt, es wäre bald mit mir zu Ende – und ich ver-



schweige nicht ein tieferes Verlangen nach dem Tode – so bleibt Etwas von mir zurück, ein Stück Cultur, das einstweilen durch kein andres sich ersetzen läßt.«<sup>48</sup> Der Aphorismus 365 im fünften Buch der neuen Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* von 1887 sieht die Besonderheit der »posthumen Menschen« in ihrer heimsuchenden Kraft, denn ihre Wirkung entfalte sich erst, »nachdem wir bereits gestorben sind«; bis dahin existieren sie im Verborgenen, in einer unentdeckten Einsamkeit, »die bei uns Leben heisst und ebensogut Tod heissen könnte, wenn wir nicht wüssten, was aus uns w i r d, – und dass wir erst nach dem Tode zu u n s e r m Leben kommen und lebendig werden, ah! sehr lebendig! wir posthumen Menschen!«<sup>49</sup> Um aber den Satz »ich sehe mich gestorben:« zu bejahen, muß sich der Schreibende zuvor die bedrohliche »Seinsweise« vorstellen, in der er (un-)möglicherweise überleben wird. Ein *gewisses* posthumes Überleben, nicht mehr und nicht weniger ist zu erwarten, solange die Zeit noch aussteht; und nur einige werden posthum geboren. Beängstigend bleibt, daß die Ereignishaftigkeit, die das Überleben (in) der Schrift einschließt, das Prinzip der Identität in Frage stellt.

Neben der mütterlichen Gestalt des Überlebens setzt Nietzsche noch eine weitere Überlebensfigur in Szene; wobei die Problematik von Werk und Dasein hier noch mehr in den Mittelpunkt rückt. Der Dithyrambus *Die Sonne sinkt* – ein Gedicht, das im Ganzen die Vorstellung vom »Lebensweg«, »wo ein sich« in der Nähe des »Todes« auf den »Mittag« des Lebens zurückschaut«,<sup>50</sup> evoziert – mündet in der Strophe:

Siebente Einsamkeit!  
nie empfand ich  
Näher mir süsse Sicherheit,  
wärmer der Sonne Blick.  
– Glüht nicht das Eis meiner Gipfel noch?  
Silbern, leicht, ein Fisch  
Schwimmt nun mein Nachen hinaus ...<sup>51</sup>

Die Todesvorstellung ist zuvor schon angesprochen: »Heiterkeit, güldene, komm! / du des Todes / heimlichster, süssester Vorgenuss!«<sup>52</sup> Die Verse »Silbern, leicht, ein Fisch / schwimmt nun mein Nachen hinaus ...« thematisieren schließlich die Vollendung des Lebens im Tod. Der Nachen aber, ein Gefährt, das den Toten ins Unbekannte überführt, wird zum Denk-Bild, in dem sich die Vorstellung vom Überleben (in) der Schrift verbirgt. Seiner Identität verlustig gegangen, ist das einstmals Daseiende fortan ein »Überbleibsel, der Nachwelt ausgesetzt. In einem Brief an Franz Overbeck, vom 14. November 1881, bildet das Ensemble Schiff (Dasein), Schifffahrt (Leben), Meer (Welt) und Schiffbruch (Tod) eine Szenerie, in der das Schwergewicht aber noch zu Gunsten einer endgültig-

gen Todesvorstellung ausfällt, wobei die Spur der unmöglichen Möglichkeit des Überlebens (in) der Schrift vielleicht schon ins Werk gesetzt ist: »Mein lieber Freund, was ist dies unser Leben? Ein Kahn, der im Meere schwimmt, von dem man nur dies mit Sicherheit weiß, daß er eines Tages umschlagen wird.«<sup>53</sup> Die Schifffahrt, die immer mehr zur Metapher für Dichtung wird, steht für den Prozeß der Remedialisierung. Der Nachen, der als silberner Fisch auf dem ungeheuren Meer (eine Allegorie der Schrift) den Überlebenden etwas zuführt, ist somit mehr als das »Bild für das Ende des Gedichts«,<sup>54</sup> vielmehr hat sich mit dieser metapoetischen Vorstellung von der Schifffahrt (der Übersetzung im Medium der Schrift<sup>55</sup>) eine skripturale Überlebensfiguration zum Denk-Bild verdichtet. Die Vorstellung von der Zeit danach verspricht, *etwas* in der Remediation der Schrift fortleben zu lassen.<sup>56</sup> Und weil Schreiben immer auch bedeutet, den Tod in der Schrift zu erfahren, ist es dementsprechend ein Nachen des Todes, der die Überreste des Verstorbenen der Nachwelt übergibt. Schon in *Also sprach Zarathustra* ist von ihm die Rede: »Da steht der Nachen, – dort hinüber geht es vielleicht in's grosse Nichts. – Aber wer will in diess ›Vielleicht‹ einsteigen? / Niemand von euch will in den Todes-Nachen einsteigen!«<sup>57</sup> Die Vorstellung des eigenen Todes bildet den Ausgangspunkt der Überführung der individuellen Überreste in den Raum der Alterität, in dem Identisches *per se* aufgeschoben, wenn nicht sogar suspendiert wird, um schließlich das Überleben (in) der Schrift als unmögliche Möglichkeit aufscheinen zu lassen. Ich als Schrift ist ein Anderes.

V. In den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts nimmt Heiner Müllers ›Thanatographie‹ des Überlebens in einer Reihe von Gedichten Konturen an. Im Gedicht *HERZKRANZGEFÄSS* ist es die Zeitlichkeit des Daseins, die ins Blickfeld rückt, die dem Dasein zu nahe rückt: »Zeit ist Frist«; 21.8.1992, dies das Datum der Fertigstellung.<sup>58</sup> Die Daten der Gedichte verweisen in diesem Fall wie im weiteren auf das Vorwärtsrücken der Zeiger und damit auf das Ablaufen der Schonfrist. Der Lebende wird bald schon zu Tode kommen. Und weil es ohnehin so sein wird, begleitet dieses ›auto-bio-graphische‹ Ich im Schreiben seinen bevorstehenden Tod und reflektiert ihn im Medium der Schrift. Die Gewißheit des Todes hat bereits Einzug gehalten, das Unvermeidliche ist bereits eingetreten. Vorlaufen zum Tode, ja, aber das Leben gewährt sich selber, wie in *ZAHNFÄULE IN PARIS*, Aufschub:

Etwas frißt an mir  
Ich rauche zuviel  
Ich trinke zuviel

Ich sterbe zu langsam<sup>59</sup>

Das Nicht-mehr-da-Sein dekliniert er in Figuren durch, zum Beispiel in der des Philosophen, der seinen nicht ganz freiwilligen Freitod im Dampfbad vollzog – *SENECAS TOD* ist auf August/September 1992 datiert –,<sup>60</sup> Ajax oder Ibsen;<sup>61</sup> ebenso wenn es um Bismarck als Totengräber geht. Im Spiegel der Schrift erblickt der Schreibende schließlich die eigene Daseinsunmöglichkeit als poetischen Gegenstand besonderer Art. *STERBENDER MANN IM SPIEGEL* (2.10.1992) wägt aber auch die unmögliche Möglichkeit des Überlebens – im Denk-Bild der Nachkommen – ab:

Nach menschlichem Ermessen werden wir  
Einander nicht wiederseh'n Wir brauchen uns  
Nichts mehr vorzumachen Es kommt Wahrscheinlich  
Nichts Neues mehr sondern es kommt Wahrscheinlich  
Nichts Was immer das sein mag  
Auch der Sprung in den Spiegel brächte uns  
Einander nicht mehr näher Glas klirrt  
Wie Frauen schrein<sup>62</sup>

Das Leben endet, und es kommt *wahrscheinlich* (bald schon) nichts Neues mehr. »Nichts Neues« steht bevor, aber es kommt *wahrscheinlich*. Das Oszillieren zwischen dem Abschied-Nehmen vom Leben und der Ankunft des Todes, der Wirklichkeit des Nichtseins und der Möglichkeit des Bevorstehens von etwas Neuem, hält das Dasein in der Schweben. In *TRISTAN 1993* artikuliert sich diese Problematik des Überlebens im Sinne des Fort-Lebens; und zwar in der Frage des Ich, ob seinem »Kind« ein langes Leben zu wünschen ist oder aus Liebe ein früher Tod.<sup>63</sup> Was würde es für den Sterbenden bedeuten, wenn kein Leben danach bevorstünde oder zu erwarten wäre, selbst für die Nachkommen nicht? Das »rendezvous mit dem tod« (Oktober 1994), das auf der Isolierstation stattgefunden hat, hinterläßt zwar »im gedächtnis keine spur«;<sup>64</sup> was bleibt, aber ist die Erinnerung an dieses schwarze Loch. Auch eine Leere kann Raum einnehmen, vor allem im Leben eines Dramatikers. Minutiös inszeniert der *THEATERTOD* das Sterben eines Schauspielers auf der Bühne; zweifelsohne bilden die Mimen die idealen Darsteller des Todes: Sein Blut – am 9.12.1994 zu Papier gebracht – erscheint hier als »ein Farbfleck ohne Wiederkehr«<sup>65</sup>. *LEERE ZEIT*, das Datum (31.12.1994) führt sodann das neue Jahr mit sich:

Meinen Schatten von gestern  
Hat die Sonne verbrannt  
In einem müden April

Staub auf den Büchern  
In der Nacht  
Gehn die Uhren schneller

Kein Wind vom Meer  
Warten auf nichts<sup>66</sup>

Das »Warten auf nichts«, eine Beckett entwendete Devise, verschärft die Dringlichkeit, zu einem Begriff des Überlebens vorzudringen; besonders, weil die Zeit schneller voranschreitet (»Gehn die Uhren schneller«). Was davon abhält, ist die beängstigende Möglichkeit, die mit dem Nichts-mehr-Sein verbunden ist. Nochmals existentiell gesteigert wird das Thema in *NOTIZ 409* vor Augen geführt. Die Vorstellung von der Zeit danach ist es, die den Lebenden in die (Nicht-)Zeit und damit in die Lage der Toten hineinversetzt: – »Baden-Baden, Oktober 1995« – »ein Blutbad«:

ICH LAG UNTER ICHWEISSNICHT WIEVIEL TOTEN  
MIT ANGST DASS EINER LEBT UND BEWEGT SICH  
ODER FÄNGT AN ZU SCHREIN ÜBER MIR DIE SCHOSSEN  
AUF ALLES WAS SICH REGTE ODER LAUT GAB  
GLÜCKLICHERWEISE WAREN ALLE TOT<sup>67</sup>

Die mitunter beängstigende Vorstellung vom Leben *unter* den Toten ist mit ein Grund dafür, daß im Gedicht *ENDE DER HANDSCHRIFT* (1995) das Schreiborgan, dem eine Nähe zum Sein nachgesagt wird, Widerstand leistet:

Neuerdings wenn ich etwas aufschreiben will  
Einen Satz ein Gedicht eine Weisheit  
Sträubt meine Hand sich gegen den Schreibzwang  
Dem mein Kopf sie unterwerfen will  
Die Schrift wird unlesbar Nur die Schreibmaschine  
Hält mich noch aus dem Abgrund dem Schweigen  
Das der Protagonist meiner Zukunft ist<sup>68</sup>

Angesichts des nahenden Endes plädiert das schreibende Ich für die Schreibmaschine. Sie widersteht (noch) dem dunklen Abgrund. Leben lernen mit dem Gestell, wie mit dem im Spiegel wahrnehmbaren, zerschnittenen Körper – »in der mitte geteilt von der operation« (28.10.1994), die das Leben gerettet hat, zuvor schon -: dieser »halben maschine«. <sup>69</sup> Das ek-sistentielle Gestell enthält sich dem Schweigen und wahrt den Abstand zum Protagonisten der Zukunft.

Wie das Schreiben Supplement der Schrift ist, wird der Tod zum Supplement des Lebens, die Krankheit wiederum substantieller Teil des Körpers. In Müllers letztem Gedicht – kurz vor dessen Krebstod, vor dem Tod seines Leibes zumindest geschrieben (das Datum, eine Signatur des Todes: 12.12.1995) – ist von der Annahme der Krankheit und damit des Ablebens als substantiellem Bestandteil zu lesen:

ICH KAUE DIE KRANKENKOST DER TOD  
Schmeckt durch  
Nach der letzten  
Endoskopie in den Augen der Ärzte  
War mein Grab offen Beinahe rührte mich  
Die Trauer der Experten und beinahe  
War ich stolz auf meinen unbesiegt  
Tumor  
Einen Augenblick lang Fleisch  
Von meinem Fleisch<sup>70</sup>

Die Akzeptanz der Krankheit, nicht aber des Todes, führt sogar zu einer Sympathie für den Tumor, bis hin zu religiösen Konnotationen (»Fleisch / Von meinem Fleisch«). Und dennoch: Auch wenn die Toten bereits »auf der Gegenschräge« warten,<sup>71</sup> hat der Patient nichtsdestotrotz nur beinahe gelernt, die Krankheit zu akzeptieren, hat der das Nicht-mehr-da-Sein-Schmeckende nur beinahe den Tod zu akzeptieren gelernt. Das Ende der Frist einen Augenblick zu bejahen, ist dann mit ein Grund dafür, daß parallel zu dieser Erfahrung der Endlichkeit ein Überlebensbegriff Konturen annimmt. Im Gedicht *TRAUMWALD* ist erstmals die unmögliche Möglichkeit des Überlebens (in) der Schrift im vollen Sinne, das heißt in seiner *zugleich* beängstigenden wie hoffnungsvollen Gestalt antizipiert; 1994 werden die Buchstaben zum Wald, der das schreibende Ich aufzunehmen verspricht, um ein Kind der Schrift zu sein:

Heut Nacht durchschritt ich einen Wald im Traum  
Er war voll Grauen Nach dem Alphabet  
Mit leeren Augen die kein Blick versteht  
Standen die Tiere zwischen Baum und Baum  
Vom Frost in Stein gehaun Aus dem Spalier  
Der Fichten mir entgegen durch den Schnee  
Trat klirrend träum ich seh ich was ich seh  
Ein Kind in Rüstung Harnisch und Visier  
Im Arm die Lanze Deren Spitze blinkt

Im Fichtendunkel das die Sonne trinkt  
Die letzte Tagesspur ein goldner Strich  
Hinter dem Traumwald der zum Sterben winkt  
Und in dem Lidschlag zwischen Stoß und Stich  
Sah mein Gesicht mich an: das Kind war ich<sup>72</sup>

Roland Barthes' Satz »Eintauchen in den buchstäblichen TOD«<sup>73</sup> entfaltet in diesem Kontext sein volles Gewicht. Leben wird Literatur. In Müllers Prosa-skizze *TRAUMTEXT* von 1995, in dem das Motiv des Kindes entfaltet ist, wird das Ich quasi sinnbildlich der Alterität ausgesetzt: »Ich gehe, meine Tochter, sie ist zwei Jahre alt, in einem aus Bambus geflochtenen Korb auf dem Rücken, einen schmalen Betonstreifen ohne Geländer am Rand eines riesigen Wasserbeckens entlang, rechts oder links von mir, je nach der Richtung meines Rundgangs, (die einzige Wahl, die ich habe), eine unersteigbar hohe Wand, die ebenfalls aus Beton besteht. Die Wand ist ohne Lücke, kein Ausstieg aus dem Kessel, ein Rätsel, wie wir/ich hineingekommen sind/bin, das Kind auf dem Rücken.«<sup>74</sup>

Die Tochter, als »Wort für die »Werktochter«, um deren Weiterleben es vielleicht sogar mehr geht, als um die lebende, denn sie hat zumindest noch eine lebende Mutter,<sup>75</sup> wird hier zur Überlebensfigur. Ein Doppelgänger bildet den Gegenpol zu dieser Figur; er erscheint gegen Ende und leitet das Nicht-mehr-Sein ein: »Der Mann ist dick, das Sterben beginnt damit, dass er sich das Hemd aufreisst«. Das Ich beobachtet die konvulsivischen Bewegungen, die den Körper des Mannes erfassen; bis nur noch ein Erdbeben ihn bewegt und er zur Ruhe kommt: »im Einverständnis mit den Gesetzen der Gravitation, das wir gewohnt sind Tod zu nennen.«<sup>76</sup> Das lange Schauen auf den Sterbenden im »Liegestuhl« führt schließlich dazu, daß der Gehende aus der Balance gerät und in »das grundlose Wasser stürzt«, so daß sich der Bambuskorb vom Körper löst. Der sich von der Tochter Lösende sieht nun – Blickumkehr – die auf ihn gerichteten Augen der Zurückbleibenden; und ein Gedanke blitzt auf: »BLEIB WEG VON MIR DER DIR NICHT HELFEN KANN«, »während ihr fordernd vertrauender Blick mir hilflosem Schwimmer das Herz zerreisst.«<sup>77</sup> Das Thema des Überlassenseins des Werks an die Nachwelt bildet das Gravitationszentrum des Textes. Im Ausgesetztsein in bzw. an den Raum der Alterität wird die Abspaltung vom Ich sinnfällig, die das Schreiben und mehr noch die Schrift bedeutet. Die Zeit danach vorstellend, geht etwas aus, vom Kind, das fortlebt, sich vom Vater lösend, seine Identität abstreifend, hilflos dem Wasser überlassen. An dieser Stelle bleibt auch Müllers *TRAUMTEXT* in gewisser Weise einem Denken verhaftet, das sich in seinen Kindern weitergegeben sieht. Doch in der Wendung »BLEIB WEG VON MIR DER DIR NICHT HELFEN KANN« tritt zugleich die Differenz zwischen dem Autor und dem Werk, dem Geschriebenen und der Schrift

in aller Deutlichkeit zu Tage: Die Tochter ist ein vom Vater verschiedenes Wesen. Aufgrund der Zerstreuung der Identität, die der Integrität des Sinns entbehrt, zerbricht die Zusammengehörigkeit von Dasein und Werk. Der Nachwelt anvertraut, ist der »TRAUMTEXT« – Synonym für das Leben, das sich die Zeit danach vorgestellt hat, um Schrift zu werden – der einzige, der »eigentliche« Überlebende.

VI. Fazit: Während die bei Goethe und Kleist thematisierte existentielle bzw. ekstatische Vorstellung von der Zeit danach nicht dem vollen Überlebensbegriff entspricht, besteht die Modernität Nietzsches und Müllers darin, den Überlebensbegriff im Kontext der Schrift zur Sprache zu bringen. Sich einem solchen Denken des Todes zu überlassen schließt ein, die unmögliche Möglichkeit des Überlebens (in) der Schrift, in seiner beängstigenden und zugleich hoffnungsvollen Aussicht, ins Werk zu setzen. Ein originärer Begriff des Überlebens erkennt die Ambivalenz der möglichen Daseinsunmöglichkeit an und hält die Waage zwischen wirklicher Angst und möglicher Hoffnung. Unmöglich zu wissen, was nach dem Leben bleibt, ob etwas fortlebt, überlebt. Der Schreibende, der sich der Schrift ausgesetzt sieht, lebt dann als »Überbleibsel« der Remediation fort. Von der Metapher umfungen, überlebt das Dasein dann – vielleicht – in der Alterität des anderen. Demgegenüber desavouieren Transzendenzvorstellung und Unsterblichkeitsglaube die Radikalität des Überlebensbegriffs.<sup>78</sup> Jedwede Ewigkeitsforderung ist ein Erfolg des Wunschlebens. Wenn der Tod seinen Stachel verliert, ist der Überlebensbegriff desavouiert. Und wo die Hoffnung auf ein Reich ohne Tränen überhand nimmt,<sup>79</sup> ist das fragile Gleichgewicht aufgehoben. Die (un-)tröstliche Aussicht, daß das je eigene Dasein, der Identität am Ende der Lebenszeit verlustig gegangen, (un-)möglicherweise im Anderen fortlebt, kennzeichnet die Ambivalenz des Überlebensbegriffs. Eine solche Vorstellung, die das Vertraute, Behagliche und das Beängstigende, Verborgene-Gehaltene gleichermaßen mit sich bringt, birgt bei Freud der Begriff des Unheimlichen.<sup>80</sup> Diese fundamentale und irreduzible Ungewißheit bzw. diese nicht aufzulösende Ambivalenz,<sup>81</sup> die der Vorstellung vom Überleben (in) der Schrift *per se* zugrunde liegt, wäre dann Ausdruck eines sich Bahn brechenden Konflikts, eines Lebenden, das sich selbst dahinschwinden sieht und zugleich einen Blick für seinen Fortbestand hat.

In der Alterität überlebt das Dasein sich selbst –: ein *unheimliches Überleben*. Die Zeit des Überlebens wird kommen, eine unmögliche Möglichkeit, ihr (nicht) zu entgehen.

Anmerkungen

---

- 1 Jacques Derrida: *Leben ist Überleben*, Wien 2005, S. 40–42. Derrida reflektiert die Benjaminsche Unterscheidung zwischen Überleben, im Sinne von »den Tod überleben, wie ein Buch den Tod seines Autors oder ein Kind den Tod seiner Eltern überleben kann«, und »Fortleben«, als fortfahren zu leben (ebd., S. 32).
- 2 Martin Heidegger: *Der Satz der Identität*, in: Heidegger: *Identität und Differenz*, 9. Aufl., Pfullingen 1990.
- 3 Weil Schreiben »das Produzieren eines Zeichens [marque] ist, das – nach dem zukünftigen Verschwinden seines Produzenten – »eine Maschine darstellt, die ihrerseits produktiv ist«, zerstreut sich die Identität jedes Sinns fortwährend (Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, in: Derrida: *Limited Inc.*, Wien 2001, S. 25). Das Graphem als »nicht anwesendel | ristance eines differentiellen Zeichens [marque différentielle]« (ebd., S. 29) verunmöglicht die Integrität des Sinns. Das heißt darüber hinaus: Gerade weil Literatur als Kunst per se subversiv ist, dekonstruiert sie ihre »eigene Seinsweise«: »Die Kunst und der Tod, die Kunst und ihr Tod wären einbegriffen in den Raum der Alteration der originären Iteration l . . .; der Wiederholung, der Reproduktion, der Repräsentation; desgleichen in den Raum als Möglichkeit der Iteration und als Auszug aus dem außer sich gesetzten Leben.« (Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1983, S. 358).
- 4 Jacques Derrida: *Maschinen Papier*, Wien 2006, S. 23.
- 5 Derrida: *Leben ist Überleben*, S. 40. Siehe zudem: »Was hier ›Tod‹ heißt, ist der Gattungsname, den wir meiner Abwesenheit im Verhältnis zu allem, was ich schreibe – ob es sich nun um eine tatsächliche Abwesenheit oder um eine der Aufmerksamkeit oder der Intention, des Ernstes oder der Überzeugung handelt –, im allgemeinen verleihen«; und: »Schreiben heißt a priori wissen, daß ich sterblich bin, daß aber der Empfänger es auch ist« (Geoffrey Bennington: *Derridabase*, in: Geoffrey Bennington, *Jacques Derrida: Jacques Derrida. Ein Portrait*, Frankfurt/Main 1994, S. 59 f.).
- 6 Der Heideggersche Begriff der Angst müßte um eine Nuance erweitert werden. Denn das Wovor der Angst wäre, wenn es um die ambivalente Möglichkeit des Überlebens geht, zudem die unerhörte Unaufhörlichkeit des In-der-Welt-Seins als solchem. Der originäre Begriff des Überlebens begünstigt und unterminiert so das Vorlaufen zum Tode. In der Toten- oder Abschiedsrede an Hans-Georg Gadamer heißt es über den Weltverlust, dem zunächst jeder begegnet: »Der Überlebende bleibt also allein. Jenseits der Welt des anderen ist er auf gewisse Weise jenseits oder diesseits der Welt selbst. In der Welt außerhalb der Welt und der Welt beraubt« (Jacques Derrida: *Der ununterbrochene Dialog: zwischen zwei Unendlichkeiten, das Gedicht*, in: Jacques Derrida, Hans-Georg Gadamer: *Der ununterbrochene Dialog*, Frankfurt/Main 2004, S. 15).
- 7 Der genuine Denker des Todes bedenkt zwar die Bedeutung der Vorwegnahme des Todes als »Sein zum Tode«, allerdings ohne ihr den Gedanken der Testamentarität der Schrift bzw. den Begriff des Überlebens abzugewinnen (Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 17. Aufl., Tübingen 1993, S. 235 f.). Es tangiert ihn nicht, daß die Spuren der Toten den Hinterbliebenen auch nach der Totenfeier als Zeichen zum Andenken bleiben: »Der Verstorbene hat unsere ›Welt‹ verlassen und zurückgelassen. Aus ihr her können die Bleibenden noch mit ihm sein« (ebd., S. 238). Deutlich wird hierbei: Obwohl er die vulgäre Vorstellung des Überlebens, die danach trachtet, den



- \* Anderen zu überleben, um ihn einer Ökonomie des Überlebens unterzuordnen, kritisiert, gelingt es Heidegger dennoch nicht, einen originären Überlebensbegriff ins Werk zu setzen.
- 8 Jacques Derrida: *As if I were dead. / Als ob ich tot wäre*, Wien 2000, S. 18 f.
- 9 Ebd., S. 21.
- 10 Prominente Vorläufer haben das Denken an die Möglichkeit des Todes, diese Übung im Sterben, als Praktik verstanden, seinem Leben eine Form zu geben (vgl. Pierre Hadot: *Wege zur Weisheit oder: Was lehrt uns die antike Philosophie?*, Frankfurt/Main 1999, S. 222–230).
- 11 Der Ausdruck »*Je voudrais apprendre à vivre enfin*« heißt sowohl »Ich möchte endlich lehren zu leben« als auch »Ich möchte endlich lernen zu leben«. Siehe hierzu: »*Apprendre à vivre*« (zu leben lernen/lehren), das heißt reifen, aber auch erziehen: den anderen und vor allem sich selbst lehren. Sich an jemanden zu wenden, um ihm zu sagen »*je vais t'apprendre à vivre*« (wörtlich: »ich werde dich lehren zu leben«), das bedeutet, bisweilen in einem drohenden Unterton: ich werde dich formen, ja dich dressieren. Allerdings – und das Doppeldeutige dieses Spiels ist mir wichtig – öffnet sich dieser Seufzer auch einer noch schwierigeren Fragestellung: Leben, kann man das lernen? Kann man das lehren?« (Derrida: *Leben ist Überleben*, S. 29 f.).
- 12 Vgl. Derrida: *Grammatologie*, S. 247.
- 13 In den Worten »Du bist tot«, die der junge Maurice Blanchot erlitt, als er gegen Ende des Krieges vor eine Wand gestellt wurde, um erschossen zu werden, berühren sich die beiden Vorstellungen des Überlebens auf besondere Weise: Den Augenblick des Todes erinnert Blanchot, eine Erinnerung, die dessen quasi »autobiothanographische« Erzählung *L'Instant de ma mort* festhält, fortan als stets an-/ausstehend; und dies gerade, weil er in letzter Minute dem Hinrichtungskommando entgeht: »Das unmittelbare Bevorstehen dessen, was seit jeher bereits Vergangenheit ist, nun, das ist eine ungläubliche Zeit. Sie scheint auf das Kommen eines Zukünftigen hin zu deportieren, was seit jeher stattgefunden hat.« (Jacques Derrida: *Bleibe. Maurice Blanchot*, Wien 2003, S. 54).
- 14 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 250. Der Tod läßt sich dann nicht mehr ausschließlich als »Möglichkeit des Nicht-mehr-Dasein-könnens« begreifen (ebd.), insofern in den Spuren der Schrift das Dasein möglicherweise im zukünftigen Raum der Alteration überlebt.
- 15 »Der Akt des Schreibens wäre eigentlich [...] das größte Opfer für die größtmögliche Wiederaneignung der Präsenz. Unter diesem Gesichtspunkt wußte Rousseau, daß der Tod nicht das einfache Draußen des Lebens ist. Der Tod durch die Schrift inauguriert auch das Leben« (Derrida: *Grammatologie*, S. 247).
- 16 Derrida: *Der ununterbrochene Dialog*, S. 15.
- 17 In *Circonfession* bildet der Tod von Derridas Mutter Esther das *punctum* des Textes (vgl. Byung-Chul Han: *Todesarten. Philosophische Untersuchungen zum Tod*, München 1998, S. 211).
- 18 »Der kryptische Ort ist also auch eine Grabstätte« und: »Der Bewohner einer Krypta ist immer ein lebendig Toter« (Jacques Derrida: *Fors*, in: Nicolas Abraham, Maria Torok: *Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfmanns*, Frankfurt/Main–Berlin 1979, S. 19; 20). Die Krypta, als Gedenkstätte, die das geliebte Wesen im Unbewußten einschließt oder es ins Ich integriert, ist somit stets ein Ort anasemischer Retranskription.
- 19 Emmanuel Levinas sieht im Tod des Anderen nicht nur die Möglichkeit der Refiguration des Anderen, vor allem ist seine Thanatologie untrennbar mit einer Ethik

- des Anderen verbunden: »Das Überleben wäre für Levinas nur dann *sinnvoll*, wenn das *Über* im Über-Leben die Immanenz des Willens zu sich aufbräche. Das *Über* müßte eine Transzendenz anzeigen, ein Jenseits des Sich-Wollens. I. . J. Das *Über* gäbe dem Leben einen Sinn, der sinnvoller wäre als das *Weiter*. I. . J. Das sinnvolle Überleben ist nach Levinas für einen unendlichen Sinn oder für den Anderen zu leben.« (Han: *Todesarten*, S. 58).
- 20 »Man muß den Umgang der Überlebenden unterbrechen, den Schleier zum Anderen zerreißen, dem toten Anderen, der *in uns* ist, aber als Anderer« (Jacques Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin 1987, S. 32).
- 21 Vgl. Jacques Derrida: *Die Postkarte: von Sokrates bis an Freud und jenseits. Erste Lieferung*, Berlin 1982.
- 22 Han: *Todesarten*, S. 206.
- 23 »Ist das Schreiben ein listenreiches *Sein gegen den Tod*? Man macht sich dem ›Blattwerk‹ zum *Verwechselln* ähnlich, man verschmilzt mit diesem *Werk* aus beschriebenen Blättern, um dort heimlich zu überleben, um sich dort in aller Ruhe einzurichten, um *sich* wieder zu sammeln, bis man so schwer wird wie das ›Ding‹, beladen mit all dem, was gewesen ist, eine schwere Gedächtnismaschine mit einer *Auto-Mobilität*« (Han: *Todesarten*, S. 221).
- 24 Derrida: *Bleibe*, S. 26. Siehe zudem Anm. 3.
- 25 Im Gegensatz zu Habermas, der Modernismus als »Sehnsucht nach der wahren Präsenz« verstanden wissen will (Jürgen Habermas: *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt*, in: Wolfgang Iser [Hg.]: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, 2. Aufl., Berlin 1994, S. 179), betont Lyotard die Dimension des Zukünftigen des Schreibens bzw. der Schrift (Jean François Lyotard: *Die Moderne redigieren*, in: Ebd.).
- 26 Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*, in: *Werke*, Bd. 6: *Romane und Novellen I* (Hamburger Ausgabe), München 1998, S. 104 f.
- 27 Der Blick auf Lotte, die wiederum auf das Grab Werthers sieht, bildet ein libidinöses Dreieck, so daß diese Vorstellung die absolute Trennung suspendiert oder zumindest aufschiebt. Die wirkliche Todesvorstellung hingegen schließt das Wiedersehen aus. Das Fazit einer Liebenden mag hierfür beispielhaft stehen: »Nach Sartre Tod schrieb die Beauvoir: ›Sein Tod trennt uns. Mein Tod wird uns nicht wiedervereinen. So ist es nun einmal.« (Thomas H. Macho: *Todesmetaphern*, Frankfurt/Main 1987, S. 63).
- 28 Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt/Main 1988, S. 102.
- 29 Auch Faust stellt, wie Werther, eine Überlebensfigur dar. Während diesen am Ende kein Geistlicher begleitet, stellen die Worte des »CHORUS MYSTICUS«, die Fausts Erhebung begleiten, (s)ein Nach-Leben in Aussicht: »Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulänglich, / Hier wird's Ereignis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan« (Johann Wolfgang Goethe: *Faust II*, in: *Werke*, Bd. 3: *Dramatische Dichtungen I* [Hamburger Ausgabe], S. 364). Goethes bevorzugter Gesprächspartner der letzten Jahre gibt Hinweise darauf, daß auch der Dichter einer Metaphysik des Überlebens verhaftet blieb; zum Beispiel wenn er die folgenden Worte wiedergibt: »Ich zweifle nicht an unserer Fortdauer, denn die Natur kann die Entelechie nicht entbehren; aber wir sind nicht auf die gleiche Weise unsterblich, und um sich künftig als große Entelechie zu manifestieren, muß man auch eine sein.« (Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe - In den letzten Jahren seines Lebens*, Frankfurt/Main 1981, S. 347).
- 30 Inwiefern Briefe zum Supplement der Tränen werden können, siehe Albrecht

- Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999.
- 31 Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers*, S. 110 f.
- 32 Heinrich von Kleists Brief an Marie vom 19. November 1811 (223), in: Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe. Zweibändige Ausgabe in einem Band*, Frankfurt/Main 2001, Bd. 2, S. 885. Dieses Liebes-Todes-Motiv, angesichts dessen, jemanden gefunden zu haben, der »Mittel genug in Händen hätte mich hier zu beglücken«, zu sterben (ebd.), sozusagen im Appell der Liebe und der Hoffnung den Abgrund zu sehen, allerdings auf dem postalischen Tableau in Szene gesetzt, teilt er mit Albert Camus' Protagonisten Patrice Mersault: »und im Morgengrauen und beim Erwachen der Welt [fand er Zeit] gleichsam einen allumfassenden Appell der Liebe und Hoffnung zu vernehmen, der gewiß sein Grauen vor dem Tode auslöschte, ihm zugleich aber versicherte, daß er einen Grund zum Sterben in dem finden würde, was für ihn der Grund zu leben gewesen war.« (Albert Camus: *Der glückliche Tod*, Hamburg 2001, S. 131).
- 33 »[D]ie Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war.« (Kleists Brief an Ulrike, geschrieben »am Morgen meines Todes« (226), in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 887.
- 34 »und daß ich sterbe, weil mir auf Erden nichts mehr zu lernen [. . .] übrig bleibt. Lebe wohl!« (Kleists Brief an Marie vom 19. November 1811 [223], in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 884 f).
- 35 Georg Groddeck, der Begründer der psychosomatischen Medizin, hat diese Amalgamierung von Lust und Tod in die prägnante Formel gebracht »Der Mensch stirbt nur dann, wenn er sterben will«. Ausnahmslos jeder Tod wird dann als Selbstmord betrachtet, »als Tat des organischen Lebens, das seine Lusterfüllung als einzigen Maßstab jeder Entscheidung im Auge hat« (Macho: *Todesmetaphern*, S. 56). Die Verbindung von Psychologie und Kosmologie, die im Brief im Ansatz Ausdruck findet, durchzieht bereits die Todesszene von Kleists Prinzen von Homburg, dessen Geist Ätherräume durchquert: »Alle Bestimmungen sind von Anfang an dem Horizont des Lustprinzips unterworfen; alles wird vom Es erfüllt, wie von einem Äther, der sich schon darum nicht mehr nachweisen läßt, weil er per definitionem überall anwesend ist« (ebd.).
- 36 Kleists Brief an Marie vom 19. November 1811 (223), in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 884.
- 37 Ebd.
- 38 »Als Schrift leerer Gräber richtet sich Kleists Werk auf eine Nachwelt, für die sein Grab lesbar (zu machen) ist als Zeichen seiner Unsterblichkeit, als Auferstehung der Schrift«, und: »Auf den Punkt einer Inschrift gebracht hat diese Lesbarmachung des Grabes bereits eine viel zitierte Anekdote Kleists, »Der Griffel Gottes«. In ihr wird das Grab selbst zum Ort einer Inschrift, die keinen Ort mehr als den zu Lesenden kennt, der als Topos In-(dieser-)Schrift doch existiert.« (Martin Roussel: *Kleists Gräber. Schrift, Identität, Modernität (Epigraphien)*, in: Oliver Kohns, Martin Roussel (Hg.): *Einschnitte - Identität in der Moderne*, Würzburg 2007, S. 257-259).
- 39 Kleists Brief an Marie vom 19. November 1811 (223), in: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, S. 885.
- 40 Kleist: *Prinz Friedrich von Homburg*, ebd., Bd. 1, S. 707.
- 41 Der Philosoph aus Königsberg begreift den reinen Verstand als »Insel«, dieses »Land der Wahrheit«, das von einem »stürmischen Ozeane«, dem »eigentlichen Sitze des Scheins« umgeben werde: wo manche »Nebelbank« »neue Länder lügt«. (Immanuel

- Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Wilhelm Weischedel, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1996, B 294/95, S. 267).
- 42 Die fundamentale Kritik Nietzsches in *Wie die wahre Welt endlich zur Fabel wurde* trifft auch in diesem Fall zu: »Die alte Sonne im Grunde, aber durch Nebel und Skepsis hindurch.« (Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*, in: Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2. Aufl., München-Berlin-New York 1987, Bd. 6, S. 80).
- 43 Nietzsche: *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist*, in: Ebd., S. 257. Mit der Zeit verdichtet sich das Gefühl, quasi tot zu sein, demnach zur Vorstellung, sich überlebt zu haben. Die Intensitätssteigerung wird nachvollziehbar, wenn man sieht, daß Nietzsche 1881 bereits dieses Gefühl erfährt und in einer Postkarte an Paul Rée zur Sprache bringt: »Mir ist mitunter als ob ich als Längst-Gestorbener mir die Dinge und Menschen anschaute« (Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe*, München-Berlin-New York, Bd. 6 (Januar 1880-Dezember 1884, S. 101 f.).
- 44 Ebd., Bd. 8 (Januar 1887-Januar 1889), S. 453.
- 45 Nietzsche: *Ecce Homo*, S. 264.
- 46 Jacques Derrida: *Otobiographien - Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens*, in: Jacques Derrida, Friedrich Kittler: *Nietzsche - Politik de Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, Berlin 2000, S. 35.
- 47 Nietzsche: *Sämtliche Briefe*, Bd. 6 (Januar 1880-Dezember 1884), S. 156.
- 48 Ebd., Bd. 8 (Januar 1887-Januar 1889), S. 56.
- 49 Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, S. 613 f. Die Botschaften des Posthumen richten sich dann nur an diejenigen gegenwärtigen Leser, die mit einem Fuß bereits jenseits des Lebens stehen.
- 50 Wolfram Groddeck: *Nietzsches Gedicht »Die Sonne sinkt«. Eine philologische Lektüre des sechsten »Dionysos-Dithyrambus«*, in: Ernst Behler, Mazzino Montinari, Wolfgang Müller-Lauter, Heinz Wenzel (Hg.): *Nietzsche-Studien*, Bd. 16, Berlin-New York 1987, S. 36.
- 51 Friedrich Nietzsche: *Dionysos-Dithyramben*, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, S. 395. Der Titel gebende Vers kann hierbei nicht nur als Anspielung auf die angesprochene Stelle im *Werther* verstanden werden. Auch in *Faust II* ist die sinkende Sonne, die Fausts bevorstehenden Tod ankündigt, wirkungsvoll in Szene gesetzt. Lynkeus der Türmer eröffnet die Szene »Palast« mit den Worten: »Die Sonne sinkt, die letzten Schiffe, / Sie ziehen munter hafenein« (Goethe: *Faust II* [wie Anm. 29], S. 336).
- 52 Nietzsche: *Dionysos-Dithyramben*, S. 394.
- 53 Nietzsche: *Sämtliche Briefe*, Bd. 6 (Januar 1880-Dezember 1884), S. 139.
- 54 Groddeck: *Nietzsches Dithyrambus »Die Sonne sinkt«*, S. 43. Zum Fisch als Daseinsmetapher heißt es in einer Postkarte an Heinrich Köselitz (Dezember 1881): »Ich lebe s e l t s a m, wie auf den Wellenspitzen des Daseins - eine Art fliegender Fisch« (Nietzsche: *Sämtliche Briefe*, Bd. 6 (Januar 1880-Dezember 1884), S. 148).
- 55 »(.) zwischen Übertragung\* und Übersetzung\*, bezeichnet doch metaphorikos im sogenannten modernen Griechisch alles, was die Transportmittel betrifft« (Jacques Derrida: *Der Entzug der Metapher*, in: Volker Bohn (Hg.): *Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/Main 1987, S. 317).
- 56 Vgl. hierzu vom Verfasser: *Nietzsches »Wende zur Schrift«. Selbstbezüglichkeit, Performanz, Remediation*, in: *Nietzscheforschung*, Bd. 14, Berlin 2008.
- 57 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, S. 259. Vielleicht ist der Gegensatz von Leben und Tod auch nur das Resultat eines metaphysischen Nachtriebs: »Hüten wir uns, zu sagen, dass Tod dem Leben entge-

- gengesetzt sei. Das Lebende ist nur eine Art des Totden, und eine sehr seltene Art.« (Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, S. 468).
- 58 Heiner Müller: *Ende der Handschrift*, Frankfurt/Main 2000, S. 57.
- 59 Ebd., S. 46.
- 60 Ebd., S. 58 f.
- 61 Ebd.
- 62 Ebd., S. 60.
- 63 Ebd., S. 72.
- 64 Heiner Müller: *Werke I: Die Gedichte*, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt/Main 1998, S. 281.
- 65 Müller: *Ende der Handschrift*, S. 77.
- 66 Ebd., S. 79.
- 67 Ebd., S. 91–93. In einer sich der Prosopopöie bedienenden, posthum veröffentlichten Umschrift von Bertolt Brechts Grabstein-Gedicht heißt es in bezug auf Michel Foucaults Utopie einer kommenden *epoché* nach dem Sein des Menschen: »Das Gras soll wachsen über meinen Namen / Der auf dem Grabstein steht Vergessen sein / Will ich von allen eine Spur im Sand«. (Müller: *Germania 3 Gespenster am toten Mann*, in: *Werke V: Schriften 3*, hg. von Frank Hörnigk, Frankfurt/Main 2005, S. 288).
- 68 Müller: *Ende der Handschrift*, S. 94.
- 69 Müller: *Werke I: Die Gedichte*, S. 280.
- 70 Müller: *Ende der Handschrift*, S. 96.
- 71 Müller: *Werke I: Die Gedichte*, S. 323.
- 72 Müller: *Ende der Handschrift*, S. 87.
- 73 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/Main 1989, S. 130.
- 74 Heiner Müller: *TRAUMTEXT*, in: Klaus Theweleit: Heiner Müller. *Traumtext*, Frankfurt/Main 1996, S. 8.
- 75 Klaus Theweleit: *Traumtext*, in: Ebd., S. 13.
- 76 Müller: *TRAUMTEXT*, S. 9.
- 77 Ebd.
- 78 Eindrücklich ist diese Absage an jedwede Transzendenz im »Sterbebericht« von Sofie Paneth festgehalten. Um so glaubhafter, da der Augenblick des Todes Hoffnungen wiederzubeleben vermag, so daß in der Todesangst der alte Kinderglaube überlebt. Nicht so bei Josef Paneth, wenn er sagt, daß er »ohne jeden Glauben an Religion und Unsterblichkeit oder irgend eine materielle Fortdauer« sterbe (in: Josef Paneth: *Vita Nuova. Ein Gelehrtenbuch zwischen Nietzsche und Freud. Autobiographie - Essays - Briefe*, Graz 2006, S. 225). Einen idealen Gegenpol zu dieser Absage an jedwede Gewißheit an ein Fort-Leben eröffnet Ovid, wenn er sich im »Nachwort« seiner Verwandlungen vorstellt, daß sein exquisiter Name nach Ablauf der Frist, die ihm bleibt, ohne Heimsuchung die Nachwelt überlebt: »Doch mit meinem besseren Teil werde ich fortdauern und mich hoch über die Sterne emporschwingen; mein Name wird unzerstörbar sein« (Ovid: *Metamorphosen*, Lateinisch – Deutsch, Stuttgart 1994, Vers 875 f., S. 849).
- 79 Die Heilung der Wunde, die der Mensch ist, fiele – so die »Offenbarung« – auf den Tag, an dem die Tränen verschwänden: »Und Gott wird abwischen alle Thränen von ihren Augen; und der Tod wird nicht mehr sein« (*Die Heilige Schrift des alten und neuen Testaments*, verdeutscht von D. Martin Luther, mit zweihundert und dreißig Bildern illustriert von Gustav Doré, 4 Aufl., Stuttgart o.J., Bd. 2: 21, 4).

- 80 Siehe Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: Freud: *Studienausgabe*, Bd. IV: *Psychologische Schriften*, Frankfurt/Main 2000.
- 81 »Es geht dorthin gewissen Schrittes und: Es geht um ein gewisses Nicht« (Jacques Derrida: *Aporien. Sterben - Auf die »Grenzen der Wahrheit« gefaßt sein*, Wien 1998, S. 21).