

## Aristoteles über den Anfang und das Ende von ›Geschichten‹ (7. Kapitel der *Poetik*)

Im 7. Kapitel seiner *Poetik* befasst sich ARISTOTELES mit dem, was wir ›Geschichte‹ oder ›Handlung‹ nennen, was also Dramen und Epen erzählen. Er setzt dabei voraus, dass uns Geschichten, die ein Ganzes bilden, besser gefallen als solche, die keine Ganzheiten sind, und fragt sich, was aus einer Geschichte ein Ganzes macht. Seine Definition lautet nun folgendermaßen:

*Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht.*<sup>1</sup>

Oberflächlich besehen erscheint diese Bestimmung als trivial, ja tautologisch: Brauchen wir Aristoteles, um zu wissen, dass ein Ende etwas ist, wonach *nichts anderes mehr eintritt*? Doch dieser Schein verflüchtigt sich, sobald wir uns überlegen, wie dieses Ende nach ihm eigentlich zu denken sei. Meint Aristoteles – was der Wortlaut nahelegt – ein absolutes Ende, woraus also absolut nichts mehr folgt? Aber gibt es das in der Wirklichkeit oder selbst im fiktional-referentiellen Bereich der Dichtung, insofern diese – wie Aristoteles es will – *Nachahmung* von Menschlichem ist, d. h. einen wie auch immer gearteten Wirklichkeitsbezug hat? Die fiktionale, von uns bloß vorgestellte Welt als Wirklichkeitsartiges (und Wirklichkeitshaltiges) kennt in Wahrheit kein absolutes Ende: Mit welchem Ereignis auch immer eine Geschichte abgeschlossen wird, wir können uns immer Ereignisse vorstellen, die auf dieses, ja aus diesem folgen könnten.

Die Aristotelische Formulierung muss demnach im relativen, eingeschränkten Sinn verstanden werden: Ein Ende ist etwas, woraus nichts mehr mit Notwendigkeit folgt. Diese einschränkende Ergänzung des Aristotelischen Textes ergibt sich analogisch aus der Bestimmung des Anfangs: *Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt ...* Diese

---

<sup>1</sup> *Poetik*, übers. M. Fuhrmann. München 1976. S. 55.

Bestimmung des Anfangs steht in einer Beziehung der kontrastiven Parallelität zur Bestimmung des Endes: *Ein Ende ist umgekehrt ...*. Dabei betrifft der Kontrast, die Umkehrung nur die Stellung von Etwas und Nichts: der Anfang hat vor sich nichts und nach sich etwas, das Ende umgekehrt. Folglich dürfen wir das Moment der Notwendigkeit trotz der leicht abweichenden Wortwahl bei der näheren Bestimmung des Endes auf das Ende übertragen: *Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt [...], während nach ihm mit Notwendigkeit nichts anderes mehr eintritt*. Wir verwenden der Kürze halber hier und im folgenden das Wort ›mit Notwendigkeit‹ statt ›notwendigerweise oder in der Regel‹ und statt der gewöhnlichen Formulierung des Aristoteles: *nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit* (Kap. 7, letzter Abschnitt, und Kap. 9, erster Abschnitt), da ja Wahrscheinliches eine bloß abgeschwächte Form des Notwendigen ist und beide hier den Kausalnexus der Handlung betreffen.

Der Schein der Trivialität verflüchtigt sich also, wenn wir annehmen, Anfang und Ende einer Geschichte sind nach Aristoteles nicht absolut zu verstehen, sondern als Ränder, an denen die Notwendigkeit abbricht: wenn sie demnach mit etwas einsetzt, das wir als Gegebenheit akzeptieren können, ohne zu fragen: Warum musste das so sein? Und wenn sie bei etwas aufhört, das wir als Resultat des Vorausgegangenen akzeptieren können, ohne zu fragen: Was musste daraus folgen?

Nehmen wir als Beispiel KAFKAs Erzählung *Vor dem Gesetz*, die bekanntlich auch in seinem Roman *Der Prozess* eingefügt ist, genauer nur die beiden ersten und letzten Sätze in ihr. Der Anfang lautet bekanntlich: *Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz*. Dass vor dem ›Gesetz‹ ein Türhüter steht, wird von uns akzeptiert, da ›Gesetz‹ hier anscheinend metonymisch für dessen Behausung steht und Gebäude, in denen Gesetze erlassen, aufbewahrt oder angewendet werden, gewöhnlich gehütet werden. Desgleichen die Tatsache, dass ein Mann in das Gesetz eintreten will: So etwas geschieht immer wieder – aus den vielfältigsten Gründen. Beide Sachverhalte sind alltäglich, scheinbar (aufgrund unserer Alltagserfahrung) einsichtig: Die Gründe wissen wir oder wir können sie zumindest erahnen; das Vorausgegangene und Vorausgesetzte hängt – so scheint es uns – nicht mit dieser besonderen Geschichte zusammen, nicht notwendig mit ihr verbunden, sonst wäre es ja zur Sprache gebracht. Das heisst aber: die Notwendigkeit setzt erst hier am Anfang ein, und zwar bereits im nächsten Satz: *Aber der Türhüter sagt, dass er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne*.

Nun die letzten beiden Sätze, vom Türhüter gesprochen: *Hier konnte niemand sonst Einlass erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich*

*gehe jetzt und schließe ihn.*<sup>2</sup> Diese Sätze enthalten zwar höchst Überraschendes, doch mit der dargestellten surrealen Welt durchaus Vereinbares, insofern auch Überzeugendes: aus einer solchen Welt, aus dem Vorausgegangenen könnte sehr wohl derartiges resultieren. Über dieses Resultat hinaus fragen wir indessen nicht mehr, der Mann ist ja am Ende und der Eingang wird geschlossen: Vom Zweck dieses Mannes aus gesehen kann nichts mehr geschehen, was für ihn und die Geschichte wesentlich, notwendig wäre. Freilich kann nach der Eigenart dieser Welt und dem Sinn dieser Geschichte gefragt werden (denken wir an das sich anschließende Gespräch zwischen K. und dem Geistlichen!), doch dieses Über-die-Grenzen-hinaus-Fragen betrifft nicht die Geschichte, das Nachher, sondern ihre Bedeutung, das Warum.

Doch lässt sich dieser Befund verallgemeinern? Bricht etwa am Ende von Geschichten jede Art von Notwendigkeit ab? Hören Sie einen kleinen Ausschnitt an aus Graham GREENES Roman *Der Honorarkonsul*. Dieser Ausschnitt erzählt zwar keine Geschichte, ist aber eine abgeschlossene Erzähleinheit mit Anfang, Mitte und Ende:

*Er [die Hauptgestalt, Doktor Plarr] bremste scharf, als er sich der Straße näherte, die zu Bergmans Orangensaftfabrik führte, und einen Augenblick erwog er, ob er nicht wenden und zum Gut zurückfahren sollte. Statt dessen zündete er sich eine Zigarette an. Ich will mich nicht verrennen, dachte er. Ein Hurenhaus übt auf mich dieselbe Anziehung aus wie einkaufen zu gehen – man sieht irgendwo eine Krawatte, die einem plötzlich gefällt, man trägt sie ein- oder zweimal, lässt sie dann in einer Lade liegen, unter den neueren Krawatten. Warum habe ich sie nicht ausprobiert, als ich die Gelegenheit dazu hatte? Hätte ich sie in jener Nacht bei Señora Sanchez gekauft, läge sie jetzt unten in der Schublade und ich hätte sie völlig vergessen. Ist es möglich, überlegte er, dass ein Mann, der zu vernünftig ist, sich zu verlieben, sich einem schlimmeren Schicksal aussetzt, nämlich einer fixen Idee zum Opfer zu fallen? Ärgerlich fuhr er weiter in Richtung Stadt, der Widerschein des Lichtes zog sich quer über den Horizont, und oben am Himmel hing das Südliche Dreieck an seiner zerrissenen Kette.*<sup>3</sup>

Was hier mit Notwendigkeit aus dem Vorangegangenen folgt (*Ärgerlich fuhr er weiter in Richtung Stadt*), ist allerdings nicht am Schluss, am strikten Ende. Dort steht nämlich nach dem Vorgang *Ärgerlich fuhr er ein*

---

<sup>2</sup> Franz Kafka, *Der Prozess*, Frankfurt am Main, Hamburg 1960, S. 155f.

<sup>3</sup> Graham Greene, *Der Honorarkonsul*. Übers. S. Rademacher & H.W. Polak. Wien, Hamburg 1973, S. 88f.

anschließendes und abschließendes Naturbild: der Himmel mit seinen Lichtreflexen und das Sternbild des Südlichen Dreiecks. Dies ist kein Blick der Hauptgestalt auf den Himmel, folgt eben nicht aus seinem momentanen Bewusstseinszustand, ja es widerspricht ihm eigentlich; folglich ist es vielmehr ein ›Schwenk‹ des Erzählers, welcher auch unterbleiben oder anderes in den Blick bekommen könnte. Geht ihm aber tatsächlich jede Art von Notwendigkeit ab? Es ist ja Nacht, wir sind in der Nähe einer Großstadt in Südamerika, dieses Naturbild ist somit durchaus plausibel: es folgt zwar nicht aus der momentanen Situation der Gestalt, es ist nicht von dem her diktiert, was und wie Doktor Plarr ist, ist also nicht von seinem ›Wesen‹ her notwendig. Es besteht gleichwohl ein Kausalnexus zwischen der allgemeinen fiktiven Situation und diesem angehängten Ende.

Wir müssen, so scheint es, zwischen zwei verschiedenen Arten der Notwendigkeit unterscheiden: der simplen Kausalnotwendigkeit (wie hier zwischen fiktiver Szenerie und vermitteltem Naturbild) und dem, was man Wesensnotwendigkeit nennen kann, eine besondere Art der Kausalnotwendigkeit, bei der die Ursache im Wesen einer literarischen Gestalt oder einer Weltvision liegt wie bei Kafka.

Worauf es Aristoteles anzukommen scheint, ist die (von ihm freilich nicht explizit abgehobene und folglich auch nicht mit diesem Wort bezeichnete) Wesensnotwendigkeit, insofern diese die kausale Notwendigkeit bestimmt und leitet.<sup>4</sup> Die Ereignisse, all das, was in einem pragmatischen Werk gesagt und getan wird, sollen so auseinanderfließen, dass die Wirkungen immer auch durch das Wesen, die ›Natur‹ der Gestalten, der dargestellten Menschenarten oder – so könnten wir im Hinblick etwa auf Kafka hinzufügen – der dargestellten Welt bedingt sind. Dieses Wesen gelangt freilich nie in seiner Unendlichkeit zur expliziten Darstellung, sondern konzentriert sich – wie Hegel es formulierte – in einem *bestimmten Zweck* oder einem *besonderen Trieb* und dessen vielfältigen *Nachwirkungen*.<sup>5</sup> Sobald das Schicksal dieses Zweckes oder Triebes so oder anders entschieden ist und alle wesentlichen, aus ihm und der dahinter liegenden ›Natur‹ notwendig sich ergebenden Wirkungen dargestellt sind, ist allerdings die Kette der Wesensnotwendigkeit zu Ende. Doch dies verhindert nicht, sich vorzustellen oder auch darzustellen, welche weiteren Ereignisse die rein kausale, nicht mehr wesensbezogene Notwendigkeit auch nach dem Abbruch der Wesensnotwendigkeit noch hervortreiben könnte. Es ist also durchaus möglich, einer-

---

<sup>4</sup> Zum Begriff der Wesensnotwendigkeit siehe Nicolai Hartmann, *Möglichkeit und Wirklichkeit*, 3. Aufl. Berlin 1966, S. 39 et passim.

<sup>5</sup> *Werke*, XV, Frankfurt am Main 1970, S. 387f.

seits durch die Reichweite der Wesensnotwendigkeit das streng genommene Ende der Geschichte bestimmen zu lassen und dadurch ein Ganzes zu erschaffen, dabei aber andererseits eine andere Art der Notwendigkeit, nämlich die rein kausale, weiter wirken zu lassen bis zum faktischen Ende der Erzählung – wirklichkeitsgerecht und der Wirklichkeitshaltigkeit der Literatur getreu. Das, was auf das streng genommene Ende noch folgt oder folgen würde, ist zwar kausal notwendig, steht nicht grundlos, unverursacht im Raume, doch vom Inhalt, vom zentralen *Zweck* oder *Trieb*, vom Wesen her gesehen ist es unableitbar, irrelevant, zufällig.

Dies ergäbe zwei mögliche Typen des Endes: den ›Kafka-Typ‹ (die Erzählung endet mit Wesensnotwendigem) und den ›Greene-Typ‹ (sie endet mit ›bloß‹ Kausalnotwendigem). Analog kann man zwei mögliche Typen des Anfangs unterscheiden, sowohl in *Vor dem Gesetz* als auch im *Prozess* als ganzen, der ja bekanntlich mit einem Paukenschlag einsetzt (*Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet*<sup>6</sup>) und den viel mehr verbreiteten anderen Typ, z. B. im *Zauberberg*, wo das eigentliche Thema, das Deutlichwerden des Wesensnotwendigen erst auf lange sich hinziehende, ›einleitende‹ Kausalketten folgt. Hans Castorp erwirbt sich hier Achtung vor dem *Körperleben*, gleichviel ob dieses sich in der alltäglichen Physiologie, in der Liebe oder im Tod bekundet – etwas, was für ihn wesentlich wird, nicht je schon wesentlich gewesen ist; eine wesenhafte Entwicklung, deren Resultat erst nach der ganzen ersten Hälfte des Romans (circa 500 Seiten!) offenkundig wird. Dass hier das Wesen nicht je schon Gegebenes, Mitgebrachtes, Vorhandenes ist, sondern etwas, worauf hin jemand sich bewegt, das Ziel seiner Entwicklung mithin, ist vollauf im Einklang mit der Ontologie oder *Ersten Philosophie* des Aristoteles. Und es muss noch auch das zweite Drittel der Geschichte fertig erzählt werden, bevor Hans Castorp, vom Schneesturm erschöpft und trotz Erfrierungsgefahr in Tiefschlaf versunken, zu der Menschensicht findet, die – weil seinem Wesen vollauf entsprechend – ihm die Seligkeit des Friedens schenkt: das Weder–Noch der Verachtung für den Tod à la Settembrini und fürs Leben à la Naphta, sondern die *Sympathie* für beides. Und was geschieht noch an Wesentlichem auf dem Zauberberg? Eigentlich was Hans Castorps Wesen in neues Licht rücken würde, nur noch eines: der Donnerschlag am Schluss, der Ausbruch des Weltkriegs, der als *abendländisches Aktivitätskommando*<sup>7</sup> ihn den *sündigen Siebenschläfer* (S. 89) aus der zeitlosen Freiheit (984f) herausreisst ins Leben, dessen fast verloren gegangenes

---

<sup>6</sup> Wie Anm. 2, S. 7.

<sup>7</sup> Thomas Mann, *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main, Hamburg 1960, S. 898.

*Sorgenkind* er gewesen war während seiner sieben Jahre auf diesem *Sündenberg* (988) der Kontemplation. Nach dem Erklimmern der für ihn primär wesentlichen Erkenntnishöhe der *unparteiischen* (972) Akzeptanz von Leben und Tod (von Settembrini und Naphta) erstreckt sich zwar noch eine lange Kausalkette mit Liebe, Persönlichkeitsverehrung, Musik, Spiritismus usw., doch dann am Schluss die Wesenserkenntnis: er gehört letztlich bei allem Gewinn doch nicht zu Denen hier oben, sondern ins Flachland. Das heisst: nach dem eher romantypischen verzögerten Auftritt der Wesensnotwendigkeit am Anfang, endet *Der Zauberberg* mit einem eher novellistischen Paukenschlag: Erzählung und Wesensoffenbarung hören zusammen auf.

Es gibt eine analoge Zweiteilung bei dramatischen ›Geschichten‹: in *Othello* fällt der Anfang des Stückes, der szenisch präsentierten Handlung mit dem Anfang der Geschichte, dem Verschwinden Desdemonas zusammen, wogegen in *Hamlet* das eigentlich Wesentliche, der streng genommene Anfang der Geschichte erst später mit und nach dem Erscheinen des Geistes zum Vorschein kommt. Ähnlich am jeweiligen Ende: Mit dem Tod Hamlets hat zwar die Wesensnotwendigkeit ihre Rolle ausgespielt, doch kausal läuft das Drama über die Machtübernahme von Fortinbras weiter und seine möglichen Weiterungen verlieren sich ›jenseits des Stückes‹ in der unüberblickbaren, wohl besseren Zukunft. Demgegenüber bedeuten Othellos Selbstmord und Jagos Verhaftung nicht nur das Ende des Gezeigten, sondern auch das Ende der Geschichte.

Ein weiteres Beispiel für den Greene'schen End-Typ sei dem Roman SARTRES *Der Ekel* entnommen. Zum Eindrücklichsten gehört hier die Szene mit dem Autodidakten, der die Bestände der Bibliothek alphabetisch durcharbeitet und dem ein korsischer Bibliotheksangestellter, da er ihn homosexueller Annäherungsversuche verdächtigt, gegen den Schluss dieser Szene die Nase blutig schlägt. Roquentin, der Ich-Erzähler, holt den Autodidakten unten an der Treppe ein:

*»Kommen Sie«, sagte ich und nahm ihn beim Arm.*

*Ein Schauer durchlief ihn, heftig machte er sich frei.*

*»Lassen Sie mich!«*

*»Aber Sie können nicht allein bleiben. Ihr Gesicht muss gewaschen werden, jemand muss sich um Sie kümmern.«*

*Wieder sagte er: »Lassen Sie mich, ich bitte Sie, mein Herr, lassen Sie mich.«*

*Er war am Rande der Nervenkrise. Ich ließ ihn gehen. Die untergehende Sonne fiel einen Moment lang auf seinen gebeugten Rücken, dann verschwand er. Auf der Türschwelle blieb eine sternförmige Blutlache.*<sup>8</sup>

Diese sternförmige Blutlache, die auf der Türschwelle zurückbleibt und den Abschnitt merkbar beschließt, ist mit den letzten Akten des Autodidakten, mit seinem Rückzug kausal verbunden. Womit wir es hier zu tun haben, ist also ein Akt, der etwas Nicht-Akthafes, Dingliches bewirkt und zurücklässt. Gerade deswegen aber, weil das Bewirkte seinerseits nichts Willentlich-Menschliches mehr ist, hört die Handlung hier notgedrungen auf: Indem die fiktionale Welt kausal an etwas heranführt, woraus sich nichts mehr Menschliches ergeben kann, schließt sie sich, wenigstens was diese Szene betrifft, scheinbar selber ab.

Ein letztes Beispiel – das Ende des gleichen Romans:

*Es wird dunkel. In der ersten Etage des Hotels Printania sind zwei Fenster erleuchtet. Das Baugelände des Neuen Bahnhofs riecht stark nach feuchtem Holz. Morgen wird es auf Bouville regnen.*<sup>9</sup>

Die Vorzeichen des Regens sind noch ein Letztes, das von Roquentin wahrgenommen wird; sie ›berühren‹ ihn noch, bevor er Bouville endgültig verlässt. Mit Roquentins Bewusstseinsakt führt etwas Menschliches an diesen Regen heran, der Regen selber ist aber das eigentliche, in die Zukunft hinausverlegte, bloß angedeutete Ende der Erzählung: aus ihm folgt nichts mehr, was menschlich und was für Roquentins Subjektivität als den wesentlichen Inhalt dieses Romans relevant wäre. —

Wir haben am Anfang gesagt, ARISTOTELES setze voraus, dass literarische Werke, die ein Ganzes bilden, ceteris paribus uns besser gefallen, als solche, die dies nicht tun. Die einschlägige Stelle im 23. Kapitel der *Poetik* lautet:

*Was die erzählende [...] Dichtung angeht, so ist folgendes klar: man muss die Fabeln wie in den Tragödien so zusammenfügen [...], dass sie [...] sich auf eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende beziehen, damit diese, in ihrer Einheit und Ganzheit einem Lebewesen vergleichbar, das ihr eigentümliche Vergnügen bewirken kann.*<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Jean-Paul Sartre, *Der Ekel*. Übers. H. Wallfisch. Stuttgart, 1949, S. 223.

<sup>9</sup> Wie Anm. 8, S. 235.

<sup>10</sup> Wie Anm. 1, S. 96.

Worin besteht nun dieses eigentümliche Vergnügen, welches gerade der von Ganzheit charakterisierten Handlung eigentümlich, von ihr verursacht sein soll? Wenn es – über Aristoteles hinausgehend – als ästhetisches Vergnügen herausgestellt werden könnte, das heisst: wenn die Ganzheit der Handlung, hier vorwiegend verkürzt auf und vertreten durch ihr Ende, plausibel als Besonderheit der allgemeinen Struktur des Ästhetischen aufgewiesen werden könnte, so hätten wir ineins damit begründet, warum Aristoteles – der Sache, nicht notwendig der subjektiven Intention nach – seine Forderung nach Ganzheit aufgestellt hat, warum es rechtens ist, diese Forderung aufzustellen, und warum es folglich nicht von ungefähr kommt, dass große Literatur, beileibe nicht nur in Befolgung des Aristotelischen Postulats, in der Tat zumeist im Hinblick auf diesen Begriff der Ganzheit geschaffen ist.

Wir müssen, wie es scheint, die beiden von uns behandelten End-Typen getrennt voneinander ästhetisch zu begründen versuchen. Was den ersten Typ (Stichwort: *Vor dem Gesetz*) betrifft, wo also Wesensnotwendiges, Wesensrelevantes den effektiven Abschluss bildet: Aristoteles selbst gibt uns einen Wink, worin dieses *eigentümliche Vergnügen* seinen Grund haben könnte, indem er nämlich schreibt, dass eine *in sich geschlossene Handlung [...] einem Lebewesen vergleichbar* sei. Aber inwiefern vergleichbar? Da kann uns ein moderner Denker weiterhelfen.

Helmut Plessner spricht an einer Stelle seines anthropologischen Hauptwerks *Die Stufen des Organischen und der Mensch* von der »Eigengegründetheit, Selbständigkeit, [...] Aus ihm selber Sein eines lebendigen Dinges«,<sup>11</sup> womit er alles Organische von den anorganischen Sachen, etwa von Steinen, abhebt, die in ihrer Gestalt und ihren Grenzen v. a. aus anderem verständlich, im wesentlichen durch verschiedene physikalische und chemische Einwirkungen, d. h. Ausseneinflüsse bedingt sind. Das lebendige Ding hat, so Plessner, Sachen gegenüber eine absolute, eigene, von innen gesetzte Grenze: lebendige Dinge nennt Plessner »grenzrealisierende Körper« (S. 126). Wenn nun bei einem literarischen Werk der Anschein erweckt wird, es bestimme seine Grenzen, seinen Anfang und sein Ende dank dem kausalen Zusammenhang gleichsam selber, wenn es somit von innen bestimmt und insofern »eigengegründet«, »aus ihm selber« zu sein scheint, wobei wir zugleich sehr wohl wissen, dass es in jedem seiner Elemente fremdbestimmt, von des Künstlers Gnaden so ist, wie es ist, – dann scheint es als Ganzes wie ein Organismus auf sich selbst gestellt, selbständig zu sein. Dies aber, dass die Grenzen einer künstlerischen Welt scheinbar von innen und nicht von »ausen«, vom Künstler gesetzt sind (unbeschadet unseres ständigen Wissens

---

<sup>11</sup> Berlin, New York 1928, S. 104.

um ihre Künstlichkeit), bedeutet, dass diese Welt in ihren Bestimmtheiten, hier – konkret – in ihren »Grenzen«, bei Eigenem ist. Doch im Anderen nicht bei Fremdem, sondern bei Eigenem zu sein ist – nach HEGELS plausibel begründbare Bestimmung – Freiheit, und zwar Freiheit dem Sosein nach: »Die Freiheit ist eben dies,« lesen wir in seiner *Kleinen Logik*, »in seinem Anderen bei sich selbst zu sein«<sup>12</sup> oder in seiner *Philosophie der Geschichte*: »frei bin ich, wenn ich bei mir selbst bin«<sup>13</sup>. Indem also die Grenzen eines Kunstwerks von innen gesetzt zu sein scheinen, ist es nicht nur einheitlich, abgerundet, sondern – metaphorisch gesprochen – auch frei. Das heisst aber, da diese scheinbare Freiheit sich im Sinnlichen bekundet, es ist ästhetisch. Ich erinnere Sie hier an SCHILLERS Bestimmung in seinen Briefen an Körner, den sog. *Kallias-Briefen*, Schönheit sei Freiheit in der Erscheinung: »Freiheit an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart,«<sup>14</sup> wobei Schiller »Freiheit« – ähnlich wie Hegel, aber vor ihm – als Von-innen-bestimmt-Sein definiert (»Frei sein und durch sich selbst bestimmt sein, von innen heraus bestimmt sein, ist eins«<sup>15</sup> und in dem von ihm verwendeten Wort »Erscheinung« sowohl die Versinnlichung als auch die Scheinbarkeit mitschwingen lässt.

Da das Ende mit dem ›Schwenk‹ auf die Um-Welt (Stichwort: Lichtreflexe, Südliches Dreieck, Blutlache, *morgen wird es auf Bouville regnen*) nur ein Spezialfall der allgemeinen kausalen Verbundenheit innerhalb einer Geschichte ist, lässt doch auch dieser ›Blick‹, wenn auch nicht wesensnotwendig, doch immerhin anhand irgendeiner inneren Kausalität die Geschichte gleichsam sich selber zu Ende führen, – daher ist anzunehmen, dass wir es auch hier mit dem Schein von Selbständigkeit, von Sich-von-innen-heraus-selber-Bestimmen zu tun haben. Diesbezüglich haben wir aber gehört, dies sei genau das, was wir Freiheit nennen, und – ist diese scheinbare Freiheit in sinnlich-sinnhafter Form verwirklicht – das, was das Ästhetische ausmacht.

Wäre aber dies alles? Hat dieser zweite Typ, haben Lichtreflexe und Südliches Dreieck, Blutlache, Regen nicht auch einen eigenen Beitrag zur Ästhetizität einer aristotelisch verstandenen Geschichte?

---

<sup>12</sup> G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Erster Teil: *Die Wissenschaft der Logik*. Suhrkamp-Werkausgabe, Bd. 8, S. 84.

<sup>13</sup> Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Ebd. Bd. 12, S. 30.

<sup>14</sup> Friedrich Schiller, *Theoretische Schriften*. Erster Teil. München 1966, S. 167.

<sup>15</sup> *Schillers Briefwechsel mit Körner*. Hg. Karl Goedeke. Bd II, Leipzig 1874, S. 26.

Ihr Plus über das Von–innen–bewirkt–Sein hinaus werden wir allerdings gewahr, wenn wir aufmerksam auf ihre leise Stimme achten. Sie sagen nämlich zu uns: Wir sind interessant, unerwartet, vielleicht auch schön, aber ohne Zweifel irrelevant. Doch durch diese unsere Irrelevanz betonen wir kontrastiv die Wesenhaftigkeit des gerade Vorausgegangenen, durch den ›Schwenk‹ auf uns betonen wir das Ende der Wesenhaftigkeit und damit das Ende der Geschichte: wir symbolisieren ein strukturelles Moment, das Zu–Ende–Sein der Szene, der ›lokalen‹ Erzählung. Wir sind Sinnbilder, Symbole, – wenn anders Symbole gekennzeichnet sind durch eine ontologische Kluft, eine ›Schichtendistanz‹ zwischen Bild und Sinn: konkrete Gegenstände oder Gegenständlichkeiten der dargestellten Welt, etwas Dingliches einerseits, und ein abstraktes, formales Strukturmerkmal der Erzählung, mithin etwas Geistiges andererseits. Wenn aber Sinnlich-Sinnhaftes transparent wird auf Geistiges, haben wir es – zumindest in Ansätzen – mit einer besonderen Art des Ästhetischen, dem Ästhetischen des Ausdrucks zu tun.

Doch darüber hinaus hat der Blick auf die Um-Welt als Form des aristotelischen Endes den zusätzlichen ästhetischen Vorteil, dass über die Vermittlung des hinzutretenden Stückes Um-Welt die Welt des Werkes am Schluss doch auch als Nicht-Kosmos aufgezeigt wird, als etwas, was insofern eben kein selbständiges Ganzes ist, als es scheinbar Teil der unendlichen Welt ist. Gerade indem sich die Welt des Werkes – vor allem durch einen abschließenden Aus-Blick – in der Unendlichkeit verliert, ist sie wirklichkeitsähnlich, scheint sie ein Teil dieser unserer Welt zu sein. Das bedeutet aber, dass sie den Eindruck erweckt, wie wenn sie – unserer realen Welt und ihren Teilen vergleichbar – objektiv, bewusstseinsunabhängig da wäre, wie wenn sie auch in ihrem Dasein nicht von aussen bestimmt, vielmehr nur bei Eigenem wäre, d. h. wie wenn ihr Freiheit zukäme auch dem *Dasein* nach.

Die Thesen meines Referats sind nach alledem die folgenden:

1. Den eigentlichen Anfang und das eigentliche Ende von Geschichten als Ganzheiten markiert konstitutiv das Einsetzen bzw. das Aufhören der Wesensnotwendigkeit.
2. Dies schließt nicht aus (gegen Aristoteles gesagt), dass vor diesem Einsetzen und nach diesem Aufhören ›einfache‹ Kausalität, kausaler Zusammenhang herrscht – also nach dem effektiven Anfang (dem ersten Wort) und vor dem effektiven Ende (dem letzten Wort) der Erzählung.
3. Ob aber nur Einsetzen und Abbrechen der Wesensnotwendigkeit oder auch ›Verlängerung‹ der Notwendigkeit aufgrund der Kausalnotwendigkeit am Anfang nach ›hinten‹ oder am Ende nach ›vorne‹, auf jeden Fall

gefallen uns der aristotelische Anfang und das aristotelische Ende, weil sie Selbständigkeit, folglich Freiheit konnotieren und da diese »erscheint«, Ästhetisches verwirklichen.