

Anfangen, Fortfahren, Beenden, Abbrechen

I

Etwas zum Anfang und Ende von Artefakten überhaupt

Mancherlei Gesichtspunkte kommen methodisch in Betracht, sobald wir den Sachverhalt ›Anfang und Ende‹ bedenken: eigens bei Artefakten. Kunsttheoretische Ansprüche erheben sich vorerst keine. Doch unwillkürlich stellen sie sich ein, wenn uns die Werke selber in den Blick und ins Gehör geraten. Allererst bei Werken der Wortkunst, dann auch der Tonkunst, schließlich sogar – eher ausnahmsweise – bei der bildenden Kunst.

Solche Abstufung liegt nah. Denn Anfang und Ende macht nur jenen Werken zu schaffen, deren Konstruktion von einem zeitlichen Nacheinander ausgeht. Werke also, die sich uns als eine schlüssige Folge von Wörtern, Sätzen, Kapiteln darbieten: um poetisch eine Sequenz von Geschehnissen heraufzubeschwören. Seis leibhaftig sichtbar und hörbar auf der Bühne, seis für die inneren Augen und Ohren der Leser auf den Buchseiten von Erzählwerken.

Ähnliches gilt für die Tonkunst. Auch und gerade dort, wo sie als absolute Musik – weitab von textgebundener dramatischer Oper oder epischem Oratorium – das, was sie zu äußern hat, als schlüssige Folge von Tönen, Takten, Perioden vorbringt. Auch Tonkunst also, selbst wenn sie in vielstimmigem Satz synchron ertönt, mißt jedem Anfang und Ende eine nachdrückliche Bedeutung zu. Nicht nur im jeweils ganzen Werk, auch in jeder ihrer klar abgegrenzten Partien (etwa den einzelnen Sätzen einer Sinfonie) vernehmen wir einen deutlich anhebenden Beginn und eine ebenso deutlich abschließende Coda.

Sogar bildende Kunst, die uns gemeinhin fix und fertig begegnet, kann sich auf temporale Ereignisfolgen einlassen, obwohl eher selten. Etwa dort, wo Malerei die Begrenzung des Bilderrahmens scheinbar verläßt. Beispielsweise um an Freskenwänden verschiedene Etappen aus dem himmelwärts gezielten Lebenslauf eines Heiligen aneinander zu reihen. Aber auch die Skulptur geht bisweilen solchermaßen fremd. Etwa dort, wo sie auf einer Säule, in spiralisierenden Reliefbändern, das Nacheinander einer geschichtlichen Haupt- und Staatsaktion emporerzählt. In beiden Fällen freilich schwankt das, was sich da als fortschreitende Ereignisfolge aus gibt, zwischen konsekutiv und simultan.

So entschärft denn von vornherein das sichtbar präsenste Finale beides auf einmal: sich selbst als Ende, aber auch den ebenso sichtbar präsenten Anfang.

Ein weiterer Gesichtspunkt drängt sich auf, ebenfalls ein Binsenbefund. Er betrifft nun – sub specie initii et finis – ausschließlich poetische Werke und zwar nur jene der sogenannten pragmatischen Gattungen. Jener, der zwischenmenschliche Handlungsfolgen entweder szenisch vorführen oder davon erzählen. Also Dramatik und Epik. Just dort macht sich, zumal in Sachen Anfang und Ende, ein spannungsvolles Verhältnis bemerkbar zwischen Sujet und Konstruktion im jeweiligen Werk.

Ich tippe hier nur einige Beispiele an. In einem analytisch gebauten Bühnenstück wie »Ödipus« oder »Nora«, das ein lang schon zurückliegendes Skandalon ganz allmählich aufdeckt, kommt dem Anfang und Ende des dramatischen Geschehens eine andersartige Wucht und Wertigkeit zu als in Bühnenstücken wie »Macbeth« oder »Le Misanthrope«. Denn darin läuft die Abfolge gegenwärtiger Vorkommnisse, zukunftsgerichtet, auf ein letztlich ebenso gegenwärtig vorgeführtes Ziel hinaus.

Aber auch das planvoll befremdliche Spiel mit der szenischen Illusion wirkt sich einschneidend aufs fortschreitende Bühnengeschehen aus zwischen Anfang und Ende. Ich erinnere an das ausgetüftelt fragmentarische Pseudo-Finale in Brechts Parabelstück »Der gute Mensch von Sezuan«. Dort, wo zu schlechter Letzt die zuvor schon bisweilen aus der Rolle fallenden Schauspieler an die Bühnenrampe treten. Vorgeblich ratlos und tatsächlich – politisch – auf Beistand angewiesen:

*Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen
Den Vorhang zu und alle Fragen offen [...].
Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!
Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß.*

Komplementär zu diesem Un-Schluß bei Brecht öffnet Dürrenmatt sein Publikum mit einem ähnlich anti-illusionistischen Anfang in der Komödie »Die Ehe des Herrn Mississippi«. Prompt steht hier eine der nachmaligen Hauptpersonen, soeben von Agenten vor unseren Augen erschossen, wieder auf, um hemdsärmelig zu erläutern:

Dieser [...] Tod findet eigentlich erst am Schluß des Stückes statt. [...] Außerdem [...] werden zum Zeitpunkt meines peinlichen Todes hier noch andere Leichen herumliegen.

Was derlei Fälle besonders drastisch anzeigen, läßt sich nachprüfbar verallgemeinern. Sujet und Konstruktion eines Bühnenstücks erweisen sich

praktisch nie als deckungsgleich im Ablauf: weder temporal, noch rhetorisch-stilistisch, noch thematisch.

Eben dies gilt erst recht für alle geräumigen, komplexen Erzählwerke, von denen jetzt sogleich zu reden sein wird. Auch hier kommt es, begreiflicherweise kaum je zu einer Kongruenz zwischen dem Hergang dessen, was da jeweils erzählt wird, und dem Hergang des tätigen Erzählens selbst. Schon die allerersten Worte der »Ilias« kündigen zwar ausdrücklich an, wovon die folgenden 24 Gesänge handeln werden: vom tiefen Groll des gekränkten Helden Achilleus samt seinen Auswirkungen auf den langjährigen Krieg um Troja. Dennoch beginnt und endet die Gesamtspanne der weit ausholenden Erzählveranstaltung mit anderen Eckpunkten.

Ähnlich steht es mit »Don Quijote«, dem maßgeblichen Initialwerk des neuzeitlichen Prosaromans. Erzählt wird hier keineswegs ausschließlich von diesem Titelhelden, dem *ingenioso hidalgo* aus der Mancha; von seinen Hirngespinnsten, Taten und Niederlagen, seinen kargen Lebensverhältnissen und hochtrabenden Meinungen nebst denen seines handfesten Knappen Sancho Pansa. Erzählt wird obendrein und zwischendrin von vielerlei andren Vorkommnissen. Ja, sogar in eingeschobenen Extra-Novellen geschieht das. Und die haben durchaus nicht sämtlich ihr Bewenden und sind nicht restlos erledigt, wenn schließlich, im letzten Kapitel des Romans, das Leben des abenteuerlichen Helden sein stilles Ende genommen haben wird.

Noch weitere Gesichtspunkte, Artefakte überhaupt betreffend, ließen sich andeuten. Doch jetzt gilt es, sich aufs poetische Erzählen zu konzentrieren. Auf Erzählen als kunstvolle Tätigkeit: wie es anfängt, fortfährt, endet, abbricht. Hierbei halte ich mich an einige Abschnitte aus dem letzten Kapitel meines unlängst erschienen Buchs »Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner« München: Beck 2006.

II

Beobachtungen an geräumigen Erzählwerken

Erzählen – wann immer literarisch, nicht mündlich ausgeübt – gibt sich nirgends deutlicher zu erkennen als in umfangreichen epischen Großwerken. Knappe, straffe Erzählungen bleiben beiseite: vereinzelte Novellen, Kurzgeschichten, Kunstmärchen und Sagen. Die Aufmerksamkeit gilt vorwiegend voluminösen Epen wie »Odyssee«, voluminösen Erzählzyklen mit gemeinsamem Rahmen und Ziel wie »Decamerone«, voluminösen Romanen wie »Don Quijote«.

Äußere und innere Großräumigkeit ermöglicht den Autoren, nicht nur ein weitverzeigtes, ereignispralles Geschehen zu entfalten, sondern auch ein vieltaliges Erzählen. Mitunter in vertrackten, doch allemal schlüssigen Konstruktionen, worin die epische Vielstimmigkeit sich nochmals vervielfältigt, staffelt und potenziert, so daß die schier unerschöpflichen Energien von Erzählen sich vollends entladen können. Solche Geräumigkeit samt allem, was sich darin unterbringen und in Bewegung setzen läßt, fördert den Anschein von und den Anspruch auf Totalität, der allein der Epik zugesprochen wird. Theoretiker der Dichtkunst haben immer wieder vermerkt, daß umfangreiche Erzählwerke – im Unterschied zu kleiner dimensionierten lyrischen Gedichten, aber auch Bühnenstücken – den Eindruck hervorrufen, hier werde eine vollständige und eigenständige Welt entworfen. Andersartig zwar, aber doch vergleichbar der belebten und erlebten Welt, aus der heraus und in die hinein sie gedichtet werden.

Noch ausgeprägter als bei den späteren Prosaromanen ist dies der Fall bei den früheren Versepen nach Art von Homer. Denn die sind, zeitlich und stofflich, den Mythen von der Erschaffung der Welt noch nah. In den vielerlei mythischen Schöpfungsgeschichten allerdings, einschließlich der biblischen Genesis, macht sich jedes Mal ein Gott ans Werk. Durchweg also ist es ein unsterblicher Verursacher, dessen allmächtige Schöpfungskraft dort, wo bislang nichts oder nur Chaos war, Zug um Zug ein geordnetes Ganzes ins Leben ruft. Willkürlich waltet seine Allmacht. Sie schert sich um keine fragende Begründung oder gar Rechtfertigung, weswegen sie den Verlauf dieser Welt just hier und nicht anderswo beginnen läßt, just jetzt und nicht früher oder später. Vermessene, aber sinnvolle Fragen wären es immerhin. Doch wer sie an die Schöpfergottheit stellen wollte, könnte mit keiner Antwort rechnen. Auch die Ependichter, die da poetisch den göttlichen Welt-Erschaffern nacheifern, verschließen sich solcher bedenklichen Fragerei. Zumal den Fragen nach dem räumlichen und zeitlichen Startpunkt des erzählten Geschehens, das sie hier und jetzt in Gang setzen.

Zwar dürfen ihre epischen Rhapsoden fast so schalten und walten, als seien sie, was nur Göttern zusteht, allwissend. Aber sie sind nun einmal keine Götter. Ebenso wenig wie die dichtenden Epiker selbst. Trotzdem gelingt es auch ihnen, den Dichtern, sich jedem Begründungs- und Rechtfertigungszwang zu entziehen. Eine unanfechtbar erhabene Ausrede ermöglicht ihnen, sich von vornherein dagegen abzusichern. Formelhaft eröffnet sie jedes Epos schon in den Anfangsversen. Diese wirksame Ausrede verkleidet sich als Anrede, genauer als feierliche Anrufung und Bitte um höheren Beistand beim unmittelbar folgenden Schöpfungsakt. An jene göttliche Instanz richtet sie sich, die in antiken Mythen als zuständige Kapazität gilt, alles zu wissen, was je in der Welt geschehen ist, einschließlich Olymp und Unterwelt. Die Musen

(mal im Plural, mal im Singular) sind es, die Töchter von Zeus und Mnemosyne, der leibhaftigen Erinnerung. Sobald ein Berufener, hier also der Rhapsode des Epos, sie gebührend herbeibittet, sind sie bereit, ihm vieles kund zu tun von ihrem unermeßlichen Wissen.

Einerseits also feilt der Musenanruf die epische Schöpfung gegen nahe-
liegende Einwände. Andererseits erleichtert er, die neu erschaffene eigenartige
Kunstwelt dieser »Ilias« oder jener »Odyssee« ab- und durchzusetzen: gegen
die handfeste zeitgenössische Lebenswelt von Dichter und Publikum samt
ihrer uralte mythisch überlieferten Erschaffung. Entstehen doch die Epen
Homers und all seiner Nachfolger unter grundsätzlich andersartigen Voraus-
setzungen als jedwede geglaubte Welterschaffung durch einen göttlichen
Urheber. Vor dessen Schöpfungsakt gab es ja weder geordnete Räume und
Zeiten noch Menschen, die sich darin bewegen. Vor der Schöpfung eines
Epos dagegen gibt es beides schon längst. Über solche Unvereinbarkeiten, die
sich der angestrebten Analogie widersetzen, trägt wirksam der Musenruf die
Hörer und Leser hinweg. Wenn denn also der Rhapsode die erinnerungs-
mächtige Gottheit herbeischwört, kann er seinerseits alles vergessen machen,
woran es der eigenen jetzt beginnenden poetischen Welterschöpfung gebrechen
mag, gemessen an jener materiellen und mythisch beglaubigten.

Um das Epos in die Welt und sein Geschehen in Gang zu setzen, bleibt es
freilich nicht beim schieren Akt der Anrufung. Nachgerade im gleichen Atem-
zug erweitert und ergänzt er sich durch die Antwort der angerufenen Muse,
die allem Anschein nach das Bittgebet prompt erhört. In beiden Epen spielt
Homer diesen geheimnisvollen Vorgang als ein liturgisches Responsorium
aus zwischen dem bittenden, ja anfeuernden Rhapsoden und der gewährenden
Muse. Geheimnisvoll insofern, als – nach dem initialen auffordernden Anruf
des Rhapsoden – die Rolle der beiden Partner und ihr jeweiliger Redepart
immer unschärfer erscheinen. Letztlich bleibt ungewiss, wer da jeweils was
sagt und fragt, erwidert oder zu reden fortfährt.

Hier einige Anfangsverse der »Odyssee« (I, 1–14):

*Ihn, den Mann sage mir, o Muse, den vielbewanderten,
Der so weit umhergeirrt, nach des heiligen Trojas Zerstörung,
Vieler Menschen Städte gesehn und Sitten erfahren,
Und auf dem Meere so viel unnennbare Leiden erduldet,
Seine Seele zu retten und seiner Freunde Zurückkunft.
Aber die Freunde rettet' er nicht [...].
Toren, welche die Rinder des hohen Sonnenbeherrschers
Schlachteten; siehe, der Gott nahm ihnen den Tag der Zurückkunft.
Sage hiervon auch uns ein wenig, Tochter Kronions [des Zeus]
Alle die andern, so viel dem verderbenden Schicksal entflohen,*

*Waren nun schon daheim, dem Krieg entflohn und dem Meere:
Ihn allein, der so herzlich zur Heimat und Gattin sich sehnte,
Hielt die unsterbliche Nymphe, die hehre Göttin Kalypso [...]*

Im griechischen Original benennt das erste Wort, das den Hörern ins Ohr, den Lesern ins Auge fällt, den eigentlichen Gegenstand des Epos, prominent betont an der Spitze des ersten Daktylus vom ersten Vers den Mann, dessen Name vorerst nicht fällt, doch dessen Schicksal bereits angedeutet wird. Ihn als Hauptsache seines Erzählens ruft der Rhapsode auf. Der Akkusativ macht ihn zum unverkennbaren Objekt, das zwischen dem Rhapsoden und der angerufenen Muse zur Verhandlung steht. Geradezu belangt wird dieses Objekt, hier also die Person ›Odysseus‹, um akkusativisch vors Tribunal der jetzt beginnenden Erzählverhandlung zitiert zu werden. Auch an diesen initialen Akkusativ werden sich viele Ependichter der kommenden zwei Jahrtausende halten, wenn sie nach Homers Vorbild ihr Werk mit einem Musenanruf beginnen. Und anreichern werden sie ihn mit jener Zwillingsformel, die Vergil dann noch zusätzlich ins Spiel bringt, wenn er die »Aeneis« mit den Worten eröffnet: *Arma virumque cano – Die Waffen und den Mann besinge ich.*

Zweifellos, der Aufwand ist beträchtlich, um ein solches Werk von vornherein als vollständige Eigenwelt poetisch zu beglaubigen. Egal, ob denn wohl zu Homers Zeiten die vereinnahmte Muse noch als göttliches Wesen galt, oder ob sie unfrohm, so wie in den späteren Epochen, nur als notwendige poetische Prothese in Anspruch genommen wurde. Umso mehr drängen sich andere Fragen auf. Durchweg umkreisen sie den nämlichen Sachverhalt: Wieso wird der beschriebene Aufwand, noch dazu mit unverzichtbar gleichbleibendem Zeremoniell, jahrtausendlang stets nur am Anfang eines Epos betrieben, nie dagegen an seinem Ende? Weiter: Wenn denn das Epos eine wohlgeformte Ouvertüre benötigt, um sein Publikum hineinzuführen in die erzählte Welt, wieso dann nicht auch ein ebenso wohlgeformtes Finale, mit dem es das Publikum aus dieser poetischen Welt wieder hinausgeleitet in dessen eigene prosaische Alltagswelt? Weiter: Wieso wird die Muse, die der Rhapsode so ehrfürchtig einlädt und begrüßt, weil anders die epische Weltschöpfung minder reibungslos gelänge, wieso wird die selbe Muse am Schluß der Erzählveranstaltung nicht mit ebenso ehrfürchtigem Dank verabschiedet? Allem Anschein nach ist sie inzwischen – restlos und erwähnungslos – auf der Erzählstrecke geblieben.

Die Antwort auf diese Fragen könnte lauten: Erzählen überhaupt, zumal Erzählen in epischen Großkonstruktionen, verlangt ungleich energischere Anstrengungen dort, wo es anfängt, als dort, wo es endet. Es benötigt diese Energien, um für sich und seine Sache eine Bresche zu schlagen innerhalb

einer alltäglichen Lebenswelt, die gänzlich mit sich selbst befaßt ist. Auf Antrieb muß poetisches Erzählen sich Gehör verschaffen, muß es Aufsehen erregen. Ebenso *prima vista* muß es Glaubwürdigkeit erwirken für alles, was es vorbringen wird, mag auch geschichtlich die angerufene Muse nurmehr ästhetische Geltung genießen. Hat nun aber, nach diesem ersten Treffen mit der Muse, das Epos die Hörer und Leser für sich eingenommen, kann es sie und sich auf Dauer dem Sog seines eigenen Dann und Dann und Dann überlassen.

Sobald nämlich der heikle initiale Schöpfungsakt vollbracht ist, braucht die epische Welt sich nicht länger durch ein Zertifikat von oben als eigenständig auszuweisen. Ohne höhere Weihen kann sie es jetzt mit der gelebten Welt aufnehmen. Gleich dieser bewegt die epische sich folgerichtig fort aus ihren Anfängen. Vor allem aber: wie draußen in der gelebten Welt ist auch in der epischen kein Ende abzusehen, nicht einmal in noch so ferner Zukunft. (Es sei denn, es käme zu einer heute zwar denkbaren, aber nicht überlebbar, also auch nicht erzählbaren totalen Selbstvernichtung der Welt durch ihre verblendeten Bewohner.)

Damit allerdings hat sich die Frage ›Wie angemessen hören Epen auf?‹ keineswegs erledigt. Zudem stellt sie sich nicht nur bei Epen, sie stellt sich bei jeglichen epischen Großformen, die fiktional eine vollständige, eigenständige Welt entfalten. Denn dermaßen nachhaltig, wie ihr Erzählen eine zeitliche und räumliche Grenzenlosigkeit beteuert, können sie im Grund gar keinen endgültigen Schluß anstreben. Weder das erzählte Geschehen im Epos und Roman noch der Hergang des Erzählens läßt sich ein striktes *Non plus ultra* gefallen. Sie sträuben sich gegen ein entschiedenes *Basta* etwa so wie beim letzten Theatervorhang, der das, was sich da abgespielt hat, ganz und gar abschließt. Bei Bühnenstücken läuft schon die Gesamtkonstruktion, nicht erst ihre szenische Darbietung, auf einen endgültigen Schluß hinaus. Dramatisches Geschehen erlischt, nachdem die Konflikte der handelnden Personen ausgetragen worden sind und sich so oder so gelöst haben. In Tragödien geschieht es unwiderruflich mit gewaltsamem Tod, in Komödien mit erquicklichem bis glimpflichem Ausgleich.

Anders im Epos. Hier hat das weltaufwirbelnde Geschehen sich durchaus nicht erschöpft: nachdem der trojanische Krieg beendet und Achilleus umgekommen ist; nachdem Odysseus, schließlich heimgekehrt, sich an den verhaßten Freiern gerächt und sein Herrscheramt wieder aufgenommen hat; nachdem in Camões' portugiesischem Nationalepos die Lusitanen ihre beschwerlichen Entdeckungsfahrten triumphal durchgestanden haben.

Ebenso wenig erschöpft hat sich das weltaufwirbelnde Geschehen im Roman: nachdem Don Quijote die vielen verrückten Abenteuer hinter sich gebracht

hat und zu guter Letzt daheim im eigenen Bett, umgeben von seinen Freunden, friedlich gestorben ist; oder nachdem Emma Bovary, enttäuscht und verzweifelt vom glücklosen Dasein in der Provinz, mit Arsen sich qualvoll zu Tode gebracht hat. Wuchert doch die vielfach mangelhafte Umwelt allseits unerschütterlich fort, woran der eine wie die andre bis zum Lebensende sich wundgescheuert hat, der ehrbesessene unzeitgemäße Ritter wie die unehrbare Kleinbürgersgattin. Ebendies, daß nicht einmal der Tod von Hauptpersonen dem erzählten Geschehen und dem Prozeß des Erzählens einen unüberschreitbaren Schlußpunkt setzt, das ließe sich ohne weiteres – aber nicht jetzt hier – an verschiedenartigen Nach-Lebens-Romanen zeigen.

Kurzum: Wer dahingehend die großen weltliterarischen Erzählwerke betrachtet, stößt auf die besagte, vielsagende Mißproportion. Keinem ihrer Dichter, von Homer über Dickens bis zu García Márquez, ist ein restlos einleuchtendes Finale gelungen. Nirgends findet sich ein schlüssiger Schluß, der jener poetischen Stringenz gerecht würde, die das jeweilige Werk von Anfang an aufweist, so lange, bis sein Ende dämmert. Also spricht viel für die Vermutung: Erzählen – ob nun kunstvoll literarisch oder wie im Wirtshaus grobschlächtig dahergeredet – sei eine tendenziell unaufhörliche Tätigkeit. Sobald jene, die sie gerade ausüben, damit an ein Ende zu kommen vorgeben, unterbrechen sie nur. Mal für kurz, mal für lang, mal für immer. Einen ungewungenen und endgültigen Schluß können sie nicht finden. Das gilt, so scheint mir, allenthalben: ob für die weiten, kurvenreichen Fluchtwege des Titel-Paars von Manzoni's »Die Verlobten« durch Oberitalien; ob für die ursprüngliche sowie für die zweite Fassung von Gottfried Kellers »Grünem Heinrich«, erst tragiksüchtig, dann tragikflüchtig; ob für Günter Grass' episches Blechtrommel-Feuer, das sein mutwilliger Zwerg Oskar entfacht, bewaffnet mit schriller Stimme und bösem Blick, der gegen Ende merklich an Schärfe verliert. Nicht einmal Marcel Prousts poetische Volte im Finale der siebenbändigen »Suche nach der verlorenen Zeit« macht da eine Ausnahme. Man denke an den hintersinnigen Schluß, der keiner ist. Dort, wo der Erzähler verkündet, es fände dieser Roman nun endlich die Voraussetzung zu seinem eigentlichen Anfang; jetzt erst heiße es, damit zu beginnen.

Bei diesem Aufsatz handelt es sich um die im Internet voraus publizierte Fassung des Referats, das am Kolloquium »Anfang und Ende« der Schweizerischen Gesellschaft für Symbolforschung vom 25. August 2007 vorgetragen wurde.