

ULRICH RAULFF

LETZTE SÄTZE ODER VOM AUFHÖREN

Abschiedsvortrag am 28. November 2018

Erste Sätze werden generell überschätzt. Keine Poetikvorlesung, die den Hinweis auf die konstitutive Bedeutung des ersten Satzes versäumte. Umständlich werden die Schwierigkeiten seines Gelingens ausgebreitet, so als käme alles auf den gelungenen Einsatz an. Selbst dem gefürchteten *writer's block*, dieser segensreichen Erfindung zur Verhinderung bedeutender Werke, scheint vielfach nichts anderes zugrunde zu liegen als das Unvermögen, den ersten Satz zu bilden. Sei dieser gefunden, so will die Sage, habe man die halbe Erzählung gleichsam in der Tasche. Zum Beweis wird Tolstois aphoristischer Auftakt zur *Anna Karenina* zitiert oder Prousts schläfriger Einstieg in die *Recherche*. Auch der berühmte Satz, mit dem Kafka den *Process* eröffnet, von Josef K., den man eines Morgens überraschend verhaftet, wird zu didaktischen Zwecken gern missbraucht.

Nun mag es wohl sein, dass der gewöhnliche Leser mehr erste Sätze im Gedächtnis trägt als zweite, dritte oder letzte. Auch von Kirchenliedern, Songs und Hymnen kennt man ja häufig nur die erste Zeile. Aber damit ist noch nicht bewiesen, was die Legende von der Gravität des ersten Satzes behauptet: seine destinative Bedeutung für alles Kommende. Dass so gewichtige Sätze schwer zu finden sind: geschenkt. Ich möchte zur Abwechslung das Pferd vom Schwanz aufzäumen und behaupten, dass nichts so schwer ist wie der letzte Satz. Und dass er für die ganze vorangegangene Erzählung keine geringere Bedeutung hat als der ominöse erste Satz. Vor Jahren gab es einmal ein Marbacher Magazin über das Schreiben, das hieß: *Das weiße Blatt oder Wie anfangen?* Mir scheint, es wird Zeit, den Band in Angriff zu nehmen, der heißt: *Vom Aufhören oder Der letzte Satz*.

*

Gewiss wohnt jedem ersten Satz ein Zauber inne. Er ist die Schwelle zum Text und schon der erste Schritt in ihn hinein. Joyce hat das sehr schön aufgenommen, indem er *Ulysses* mit der Gestalt eines Schreitenden, dem feisten Buck Mulligan, beginnen lässt. In seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Freud-Preises der Darmstädter Akademie hat Jürgen Osterhammel eine kleine Typologie his-

toriographischer Eröffnungen skizziert und als Beispiel für einen wirkungsvollen Auftakt Thomas Nipperdey zitiert: »Am Anfang war Napoleon.« Die Wirkung des Satzes beruht nicht zuletzt darauf, dass er den Beginn des Johannesevangeliums zitiert, einen der großartigsten Textanfänge der Weltliteratur, wie nicht zuletzt die Exegese zeigt, die ihm im Verlauf der Eingangsstaffel des *Faust I* zuteil wird, ein Drama, das gar nicht aufhören kann anzufangen.

Mit einem vergleichbar kräftigen Auftakt setzt das Kommunistische Manifest ein, wenn es das Gespenst beschwört, das in Europa umgehe. Aber auch die jüngere Literatur beherrscht den knappen, trockenen Aufschlag noch, denken Sie an Max Frisch: »Ich bin nicht Still.« Sehr schön zeigt übrigens das Typoskript des Romans, das im hiesigen Suhrkamp-Archiv liegt, dass Frisch auf diesen genialen Einfall lange warten musste: Erste Sätze sind häufig späte Früchte. Im Gedächtnis festsetzen können sich freilich auch andere, leisere Texteingänge, denken Sie an den Wetterbericht, mit der *Der Mann ohne Eigenschaften* einsetzt.

Ein wahrer Virtuose des ersten Satzes ist Jean-Jacques Rousseau. Das zeigt sich vom frühen *Contrat social*: »Der Mensch wird frei geboren, und überall liegt er in Ketten« bis zum späten *Promeneur solitaire*, der in düsterem Moll beginnt: »So bin ich denn allein auf Erden ...« Hätte Rousseau nur mehr Schule gemacht. Immerhin kennt die jüngere philosophische Literatur schöne Beispiele für starke Schlussätze. Dabei denke ich nicht an Hegels *Phänomenologie des Geistes*, die mit einem syntaktisch vermurksten Schiller endet, sondern an Wittgensteins dunkelschönen Schluss des *Tractatus* oder Foucaults *Ordnung der Dinge* mit dem Bild vom Menschen, das eines Tages wieder verschwinden wird »wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«. Ja, es gibt Sätze, die berühmt sind und im Gedächtnis haften, ohne dass sie als letzte Sätze bekannt wären; denken Sie an Adornos Wort von der »Solidarität mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes«, mit der die *Negative Dialektik* schließt.

Von diesen drei Sätzen her könnte man beginnen, eine kleine Typologie von Finalsätzen zu skizzieren, analog zu derjenigen, die Jürgen Osterhammel für die Anfänge entwickelt hat: Der Mystiker, dessen Schlussgebot »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen« den Saum des Sagbaren absteckt, der Archäologe des Wissens, der eine unbestimmte Zukunft beschwört, der empfindsame Dialektiker, der, was schon fällt, zu stoßen sich weigert. Einer, der auf etwas hindeutet, das jenseits des Sprechens wäre; ein anderer, der auf ein Geschehen verweist, das jenseits historischer Zeit liegt; ein dritter, der die Moral einer philosophischen Apokalypse formuliert.

In allen dreien, so unterschiedlich die Blickrichtungen sein mögen, zeigt sich überdies noch etwas anderes, ein Phänomen, auf das man bei vielen letzten Sätzen stoßen wird: die nicht unkomische Situation einer Vollbremsung aus voller Fahrt. Der Text kommt zum Stillstand, während der Sinn noch ein Stück

weiterrutscht: ins Schweigen, in die Zukunft, in den Abgrund. Mag sein, dass der Musiker Adorno nicht unempfindlich war für solches Fortrauschen oder Nachklingen, dem sich mit keiner Dämpfung beikommen ließ. Zeigt sich darin doch die Grenzsituation des letzten Satzes. Auch von dessen textabgewandter Seite kann man, um Wittgensteins Schlusssatz zu paraphrasieren, nicht sprechen. Wohl aber *zeigt* sie sich; im Nachklingen wird sie spürbar.

*

In der Schwellensituation, in ihrer Liminalität liegt das allen ersten und letzten Sätzen Gemeinsame. Aber ein Unterschied bleibt unübersehbar. Der erste Satz markiert die Pforte, und zugleich zieht er den Leser in den Text hinein. Das tut er manchmal stärker als nötig, denken Sie an Kafka, von dem sein Interpret Stanley Corngold gesagt hat, er bringe seine Geschichten nicht zu Ende und bürde deshalb seinen ersten Sätzen zu viel auf. Wie anders der letzte Satz! Er steht gleichsam mit dem Rücken zum Text und schaut ins Leere. Der Schlusssatz, ein letzter Aufenthalt, eine ephemere Bleibe vor dem Verschwinden? Der vorgeschobene Beobachter der Negation?

Die Rechnung geht nicht auf. Allerdings liegt der Fehler nicht in der Metaphorik des Blicks, wenn man sagt, der letzte Satz »schaue« in eine bestimmte Richtung; der Fehler liegt in der Einfalt der Richtung. Eines Nachts vor vielen Jahren fanden ein Freund und ich auf den Straßen von Paris eine seltsame Puppe. Sie hatte einen drehbaren Kopf mit drei Gesichtern. Das eine lachte, das andere weinte, das dritte schaute nachdenklich in die Weite. Wir taufte sie Marie-Françoise-Hélène, hängten sie über den Tisch und versuchten von nun an abends unsere jeweilige Tagesbilanz mit ihrer expressiven Dreifalt abzugleichen. Uns war zum Lachen wie Marie, zum Heulen wie Françoise, wir waren nachdenklich wie Hélène.

Wie die triadische Puppe blickt auch der letzte Satz in drei verschiedene Richtungen. Er spiegelt, erstens, den zurückliegenden Text; er reflektiert, zweitens, seine eigene liminale Stellung, und er bezieht sich, drittens, auf alle möglichen ersten und letzten Sätze der Weltliteratur. So zitiert der letzte Satz des *Kommunistischen Manifests* – von den Proletariern, die durch die Revolution nichts zu verlieren haben als ihre Ketten – den ersten Satz von Rousseaus *Contrat*, ein Manifest der sich emanzipierenden Bourgeoisie, die im Namen der Menschheit zu sprechen vorgibt. Und wir überhören nicht die Anspielung auf den Beginn der *Odyssee*, die im letzten Satz von Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* anklingt: »Und schließlich gelangten wir zum Hafen, wo unsere Schiffe lagen.« Die Weltliteratur, wie oft hat man es gesagt? ist ein Spiegelkabinett, und jeder letzte Satz ein Rückspiegel – nicht nur auf den einen Text, den er gerade beschließt.

Ein Beispiel für einen Schlusssatz, der die eigene Liminalsituation eschatologisch überhöht, bietet übrigens Benjamins Trauerspielbuch. Es endet mit einem Bekenntnis zum Fragment, das noch einmal Anfang und Ende der Welt beschwört: »Wenn andere herrlich wie am ersten Tag erstrahlen, hält diese Form das Bild des Schönen an dem letzten fest.« Ein Schlusssatz, der den letzten Tag zitiert – man meint darin die Signatur des Benjaminschen Denkens zu erkennen, so wie die des Wittgensteinschen in dem seinen.

Aber der letzte Satz reflektiert nicht nur Text – Text dessen Teil er seiner Natur und seinem Ort nach ist. Er steht auch auf der spannungsreichen Schwelle zwischen Text und Nicht-Text oder, mit Derrida zu sprechen, *hors texte*. Er steht auf der Schwelle zu dem, was außerhalb des Textes ist, man nenne es Welt, Wirklichkeit oder Geschichte. Anders als wir eine poststrukturalistische Weltsekunde lang glauben wollten, verweist der Text auch auf das, was ontologisch gesehen als seine Gegenwelt erscheint. Ja, vielleicht richtet sich seine dringlichste Intention auf dieses Andere – die Wirklichkeit, das Leben oder die eigentümliche Erfahrungsweise von Wirklichkeit, die wir Geschichte nennen.

*

Geschichte ist ihrer kürzesten Definition nach das, womit wir nicht fertig werden. Das liegt nicht allein am Erbe der Generationen und den vielfältigen Schuldverstrickungen, die wir als Handelnde und Leidende oder durch Kindschaft uns zuziehen. Es liegt auch und vor allem daran, dass die Geschichte als eine Denkform, die uns zur zweiten Natur geworden ist, im Medium der Erzählung existiert. Auch die realen Ereignisse, die die Historiker sorgsam von den erzählten zu unterscheiden pflegen, erreichen den Zeitgenossen oder die Nachwelt als erzähltes Geschehen. Gleichgültig, ob es in Form von Berichten oder in Form von Bildern verfasst ist, es teilt sich in Form von Historien mit. Wir werden mit der Geschichte nicht fertig, weil wir mit den Historien nicht fertig werden, oder anthropologisch gesprochen: Weil die Menschen mit dem Erzählen nicht fertig werden.

Der Mensch, sagt Sartre in *La Nausée*, ist ein »conteur d'histoires«, ein Erzähler von Geschichten, er lebt umgeben von seinen Geschichten und denen der anderen, und er bemüht sich, sein Leben zu leben, als erzählte er es. Auch für den Dilthey-Schüler und Philosophen Wilhelm Schapp ist der Mensch ein »in Geschichten verstricktes« Wesen, und zwar seit jeher. So wie das Erzählen von Geschichten kein Ende kennt, kennt es auch keinen Anfang: »Die Geschichten verlieren sich im Horizont.« In dieser grundlegenden Hinsicht sind sich die Menschen im Lauf ihrer Evolution treu geblieben: Der an den analogen Lagerfeuern des Neolithikums saß, *homo narrans*, der ewige Erzähler, sitzt auch noch an den digitalen des 21. Jahrhunderts. Nie ist der Mensch menschlicher, als wenn er erzählt.

Diese Grundfigur der literarischen Anthropologie reflektiert sich in nicht wenigen Schlusssätzen der westlichen Erzähltradition. So etwa im letzten Satz des *Johannes-Evangeliums*, das von einem einzigen, freilich ausgezeichneten Leben behauptet, der vollständige Bericht davon sei im strengen Sinne endlos: »Es sind auch viele andere Dinge, die Jesus getan hat. Wenn sie aber sollten eins nach dem anderen geschrieben werden, achte ich, die Welt würde die Bücher nicht fassen, die zu schreiben wären.« Tatsächlich steckt jeder letzte Satz in dem Dilemma, eine Erzählung beenden zu müssen, auf dass das Erzählen als solches weitergehe. Je nach dem, wofür der Erzähler sich entscheidet, spricht der letzte Satz vom notwendigen Ende der Erzählung oder von ihrem unvermeidlichen Fortgang. Am Ende von *Verbrechen und Strafe* versucht Dostojewski, sich beide Wege offen zu halten, indem er schreibt: »Das könnte das Thema einer neuen Geschichte werden – aber unsere jetzige Geschichte ist zu Ende.« Demgegenüber schließt die jüngste deutsche Ausgabe des *Herrn der Ringe* mit den nach 1200 eng bedruckten Seiten plausibel erscheinenden Worten: »Mehr kann darüber nicht gesagt werden.« Eine Behauptung, die Hans Blumenberg am Ende der auch nicht eben wortkargen *Arbeit am Mythos* mit der Frage kontert: »Wie aber, wenn doch noch etwas zu sagen wäre?«

*

Das klassische binäre Schlussschema in der Literatur sieht vor, dass geheiratet oder gestorben wird: Sie kriegen sich, oder er bringt sich um. Ohne Frage ist es ästhetisch und narrativ wirkungsvoll, das Ende der Erzählung mit dem Tod des Protagonisten oder seinem Begräbnis zusammenfallen zu lassen; das berühmtestes Beispiel ist wohl der Satz »Kein Geistlicher hat ihn begleitet.« Nicht unbekannt ist auch der Schluß »Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode.«

Auch der *Grüne Heinrich* endet in der ersten Fassung mit der Szene der Beisetzung: »Es war ein schöner freundlicher Sommerabend, als man ihn mit Verwunderung und Teilnahme begrub, und es ist auf seinem Grabe ein recht frisches und grünes Gras gewachsen.« (Die zweite, allegorische Fassung ist komplizierter und deshalb außerhalb literaturwissenschaftlicher Kreise weniger geschätzt.) Noch dichter ist die Verbindung von Erzählung und erzähltem Leben in Jean Pauls Roman *Siebenkäs*, in dem der letzte Satz zusammenfällt mit dem letzten Atemzug des Armenadvokaten: »»Ewig, Firmian!« sagte leise Natalie; und die Leiden unsers Freundes waren vorüber.« Nur am Rande sei bemerkt, dass es auch in der Literatur Erschütternderes geben kann als das Sterben, man denke an Büchners *Lenz*, dem der gesuchte Tod sich verweigert und von dem es im letzten Satz heißt: »So lebte er hin ...« Wo in der Literatur fände sich ein unheimlicherer Schluss?

Allerdings muss der Autor nicht unbedingt seinen Protagonisten sterben lassen, um die Endlichkeit der menschlichen Dinge zu evozieren; oft genügt ein einfacher Abschied. So wie die Literatur erfüllt ist von Sterbelagern und Gräften, so ist sie auch voll von schmerzlichen und bittersüßen Abschiedsszenen. Mit einem unerklärten Abschied hat Jean Paul einen anderen seiner Romane, die *Flegeljahre*, ausklingen lassen: »Noch aus der Gasse herauf hörte Walt entzückt die entfliehenden Töne reden, denn er merkte nicht, dass mit ihnen sein Bruder entfliehe.«

Ähnlich leichtfüßig und fast schon ein wenig postmodern anmutend schließt auch Heine die *Florentinischen Nächte*, deren Erzähler sich elegant aus dem Zimmer der Sterbenden und zugleich aus der Geschichte herausstiehlt: »Als Maximilian diese Erzählung vollendet, erfasste er rasch seinen Hut und schlüpfte aus dem Zimmer.« Aber das Genie Jean Pauls zeigt sich darin, dass er die musikalische Transzendenz jedes gelungenen Romanschlusses – der Text hört auf, der Sound hält an und klingt im Leser nach – im Bild des singend enteilenden Vult und seines entzückt lauschenden Bruders wunderbar bildhaft gestaltet hat.

Dass sich mit der Erzählung auch der Erzähler selbst auf den Fluchtpunkt des Todes zu bewegt, ist seit Rousseaus letzter Schrift, dem *Promeneur solitaire*, eine bekannte literarische Strategie. Chateaubriand greift sie auf und bringt sie zugleich um jenen halben Ernst, den sie bei Rousseau noch besaß, indem er seine Erinnerungen als *Mémoires d'outre tombe*, Erinnerungen von jenseits des Grabes, bezeichnet, um am Ende zu verkünden, nun bleibe ihm nichts anderes mehr, »als mich an den Rand meines Grabes zu setzen; alsdann werde ich, das Kreuzifix in der Hand, kühn in die Ewigkeit hinabsteigen.« Eleganter als diese große Geste ist der Satz, mit dem die Einleitung der *Mémoires* schließt: »Das Leben steht mir schlecht, vielleicht steht der Tod mir besser.« Das ist nicht schlecht formuliert, schon fast *cool*, würde man heute sagen.

Der Tod, so hat Kant vernunftkritisch argumentiert, ist für das Subjekt, das ihn erleidet, nicht sagbar, und folglich ist er auch nicht aufschreibbar. Nun stellt offenbar gerade die Unmöglichkeit, den eigenen Tod zu artikulieren, eine Herausforderung dar, sich dieser absoluten Grenze schreibend zu nähern. Eine Wette mit der Endlichkeit, der sich einzelne zeitgenössische Autoren nicht entziehen konnten. Anders aber als Rousseau taten sie dies nicht ausschließlich im Medium der literarischen Imagination, sondern in der kruden Wirklichkeit des nahen Aids- oder Krebsstods, der auf sie als Leidende und Schreibende zukam: So Harold Brodkey in der *Geschichte meines Todes*, Wolfgang Herrndorf in dem Blog *Arbeit und Struktur* und Peter Esterházy in seinem *Bauchspeicheldrüsentagebuch*. Den absoluten Nullpunkt des realen letzten Satzes hat freilich keiner der verzweifelten Eroberer je erreicht, weil dieser Punkt physisch *und* logisch unerreichbar ist. Der Tod entzieht sich der auktorialen Willkür. Er bleibt unsäglich. »Letzte

Worte«, dies nur am Rande, haben einen anderen Status: Sie beschließen nicht das Tagebuch des Sterbens, sondern den Roman des Lebens.

Ich muss mich korrigieren. Keiner der zuletzt genannten Autoren hat auf den Tod hin geschrieben. Vielmehr handelt es sich in allen Fällen um besonders drastische und verzweifelte Versuche, gegen besseres Wissen einen Aufschub zu erwirken. Schreibend versichert sich der Autor seines geistigen Lebens: Ich schreibe, also bin ich. Freilich steigt in dem Maß, in dem der Tod näher rückt, die Anforderung an den Text: Wenn jeder Satz der letzte sein kann, muss jeder Satz dem höchsten Anspruch standhalten; pathetische und ästhetische Qualität konvergieren.

Literarisches Schreiben folgt nicht einem geheimen Todestrieb der Schrift. Es ist nicht ästhetischer Ausdruck eines Seins zum Tode. Robert Harrison, ein amerikanischer Essayist, hat in der Erzählung *Im römischen Regen* die Literatur als fortgesetzte Trauerarbeit beschrieben; darüber ließe sich reden. Ich neige zu der Auffassung, dass Literatur, wenn man denn in dieser Weise generalisieren will, eher eine große dilatorische Arbeit ist, ein Aufschieben des Endes. Ob sich in diesem Ende zwingend die Figur des Todes verbirgt, sei dahingestellt. Oft genug verhält es sich wohl so.

Der prominenteste Fall heißt Sheherazade. Der letzte Satz ihrer Erzählungen ist jeweils der Beginn der nächsten; so rettet sie die Spannung und dank der Fesselung des Zuhörers ihr Leben. Nicht wenige Erzähler sind durch ihre Schule gegangen und erzählen über alle erwartbaren Grenzen des Erzählens hinaus, ganz so, als ginge es um ihr Leben – und vielleicht geht es auch um nichts Geringeres. So Italo Calvino, der in *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* einen ganzen Roman aus lauter Romananfängen komponiert, als gelte es, den letzten Satz um jeden Preis zu vermeiden; so Peter Kurzeck, der dem Erzählen keine Pause mehr gönnt und das Schreiben auf so ephemeren Trägern wie den Papiertütchen von Teebeuteln fortsetzt, so als warteten Tod und Teufel nur darauf, dass der Autor eine Minute lang verstumme, um sich seinen Leib oder seine arme Seele zu holen.

*

Die Kunst zu enden, hat Wieland geschrieben, bleibe das Geheimnis der großen Meister. Dabei hatte die Stunde der großen modernen Schlussmacher noch gar nicht geschlagen. Nehmen Sie das Beispiel James Joyce. Da ist zunächst der letzte Satz der Erzählung *Die Toten*, mit der die Sammlung der *Dubliners* schließt: Er beginnt mit dem Bild eines Mannes, der aus dem Fenster in den fallenden Schnee schaut, und plötzlich, in der Mitte des Satzes, in umgekehrter Parallelität – ein Chiasmus – wechselt das Subjekt und wird zum Schnee, der sacht auf Lebende wie Tote fällt. Das Ganze wird noch verstärkt durch die interne Umkehrung von

Verb und Adverb – ein Epanodos – in der Wiederholung von *falling gently* zu *gently falling*, die tatsächlich den Eindruck eines zarten, sanften Sinkens vermittelt. Gleichzeitig ist dieser Schluss das Ergebnis einer ungeheuren Verdichtung, die den Inhalt der gesamten Erzählung – die geheime Verbindung der Lebenden und der Toten – in einem einzigen Satzkristall konzentriert. Syntaktische Kunstgriffe dieser Qualität finden Sie in der deutschen Literatur allenfalls bei Kleist, denken Sie an den Satzsatz der *Marquise von O*.

Der reife Joyce steckt seine Ziele höher. Der berühmte Satzsatz des *Ulysses*, wenn man den »Molly-Monolog«, diese über mehr als vierzig Druckseiten laufende Deaktivierung der Interpunktion, als Satz bezeichnen will, diese Endlosschleife ist – neben allem, was sich sonst darüber sagen lässt – ein Virtuosenstück, für das sich allenfalls in der zeitgenössischen Musik Äquivalente finden lassen. Das Stück endet auf derselben Note, mit der es begonnen hat, einem groß geschriebenen Yes. Zwischen diesen beiden Affirmationen verschwimmen die Zeiten, die erinnerten wie die erlebten, und mit ihnen die Objekte, Orte und Umstände der Hingabe, Männer, Nymphen, Andalusierinnen, Lieder, Blüten, Knöpfe, Fäden, gestammelte Worte und über allem die fühlbare Nähe des Schlafes: »... and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.«

Noch radikaler ist der Schluss oder vielmehr die finale Schlussverweigerung, die Joyce in *Finnegans Wake* praktiziert. Nach eigenem Bekunden befindet sich der Autor dieses kaum klassifizierbaren Texts in einem Krieg gegen die Wörter und gegen die Literatur, in dem er *jusqu'au bout* gehen will. Pardon wird nicht gegeben – und auch kein Schluss. Der letzte Satz bricht ab und endet im Leeren, und erst, wenn man zurückblättert zum ersten Satz von *Finnegans Wake*, sieht man, wie er weitergeht oder hätte weitergehen können – aber tatsächlich ist die Mühle der Ewigen Wiederkehr, die Joyce hier zu bauen scheint, noch weit komplizierter, als sich hier und jetzt ausführen lässt. Des ungeachtet bleibt festzuhalten, dass James Joyce mit erbitterter Konsequenz daran gearbeitet hat, den klassischen Erzählstrom – von der Quelle zur Mündung – umzulenken, Eingangs- und Satzsatz wie Stecker und Buchse zu verbinden und den Text damit zu seinem eigenen Vorspiel oder *prequel* zu machen, ein Spiel, das Filmserien wie *James Bond* oder *Star Wars* offenkundig leichter fällt als den literarischen Avantgarden des vergangenen Jahrhunderts.

Die moderne Form der Narration, hat Karlheinz Stierle geschrieben, sei eine Form, »die ihre Schwierigkeiten mit dem Ende strukturell einbekennt«. Ihr Dilemma sei dasjenige eines Erzählens, »das sich bemüht, das Ende auszutreiben, und das dennoch, und sei es via negationis, das Ende nicht aufgeben kann«. Welcher Reichtum an neuen Schluss-, Nichtschluss- und Dochschlussformen

sich daraus ergeben kann, lässt sich am Fall Joyce exemplarisch studieren. Damit stellt sich aber auch die Frage, ob alles, was die erzählerische Moderne in puncto Schlusstechnik erwirtschaftet hat, in der Pluralisierung und Diversifizierung von Textenden liegt, oder ob sie nicht vielmehr eigene Schlussfiguren, -haltungen und -töne erfunden hat.

*

Mir scheint, dass mit der Aufklärung, also seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in dem vielstimmigen Konzert der narrativen Schlüsse ein neuer, unverwechselbarer Ton hörbar geworden ist. Es ist der Ton eines weltläufigen Realismus oder einer modernen Stoa. In Schlüssen dieser Art ist keine Spur des Aufbäumens mehr, keine Gegenwehr gegen das Aufhörenmüssen, aber auch keine Flucht in den Mythos. Niemand hat das Programm dieser sachlichen Hinnahme besser formuliert als der amerikanische Literaturkritiker und Essayist Lionel Trilling. In *Das Ende der Aufrichtigkeit* polemisierte er gegen die um 1970 modisch gewordene Verklärung und Verharmlosung des Wahnsinns und schloss mit den Worten: »Den Lügen einer entfremdeten sozialen Realität begegnet man durch eine psychopathische Steigerung zur Göttlichkeit, wo jeder von uns Christus wird, aber man nimmt nicht die Mühe auf sich, einzugreifen, Opfer zu sein, mit Rabbis zu streiten, zu predigen, Schüler zu gewinnen, auf Hochzeiten und Begräbnisse zu gehen, irgendetwas zu beginnen und an einem bestimmten Punkt festzustellen, dass es zu Ende ist.«

Gelegentlich trägt dieser moderne Stoizismus sogar eine Spur von leichter Trägheit oder schläfriger Gelassenheit in den Genen. Ich vermute, es war Diderot, der diesen Ton als erster gesetzt hat, als er in *Jacques le Fataliste* seinen Protagonisten einfach einschlafen ließ. Schlüsse von so entspannter Art sind auch in unseren Tagen noch beliebt, etwa bei Amos Oz, der seine schlaffen Helden gern einfach stehenbleiben und ihre Aktivität einstellen lässt. Wie etwa in *Judas*: »Er stand da und überlegte.« Auf einer ähnlichen Note von Nachdenklichkeit verabschieden sich viele moderne Erzähler gern von ihrem Leser, sei es gelassen wie Fontane in *Effi Briest*: »Das ist ein weites Feld ...«, sei es spöttisch wie Brecht im *Dreigroschenroman*: »Alle fühlten, dass hier ein Grundproblem berührt war. Nachdenklich leerten sie ihre Gläser.«

Auch unter diesen *neostoischen* Schlüssen, wie ich sie nennen würde, gibt es mithin Unterschiede der emotionalen Färbung oder Stimmung, *Modi*, die getreu der Regel der musikalischen Transzendenz – der Text hört auf, der Sound hält an – im Leser nachklingen. Es gibt die heiteren Varianten, wie sie Jean Paul und nach ihm Heine mit größter Virtuosität praktizieren, die ihre Helden leichtfüßig aus der Erzählung auswandern lassen. Von ihnen scheint Siegfried Kracauer

gelernt zu haben, wenn er seinen *Jacques Offenbach* mit den Sätzen schließen lässt: »Der Schwarm verflüchtigte sich wieder. Dann ging auch Ludovic Halévy seines Wegs.«

Ihnen steht der Typ des bitteren Schlusses entgegen, wie wir ihn von Büchners *Lenz* kennen. Flaubert, der diesem Typ geradezu Modellcharakter gegeben hat, gibt gern noch einen Schuss Zynismus ins Glas oder, wie Trilling meint, »wilde Heiterkeit«. So am Ende der *Éducation sentimentale*, wo sich zwei gealterte Freunde des schönsten Ereignisses in ihrem Leben versichern, ein gescheiterter Bordellbesuch, oder im Schlusssatz der *Madame Bovary*: »Seit kurzem hat er das Kreuz der Ehrenlegion.« Noch reduzierter, noch grausamer der Schluss von *Bouvard und Pécuchet*, die ans Kopierpult zurückkehren: »Sie gehen ans Werk.«

Einen dritten, bereits erwähnten Modus – Nachdenklichkeit, *modo pensando* – praktiziert nicht nur Fontane virtuos, sondern in unseren Tagen auch, wie erwähnt, Amos Oz, etwa in dem Roman *Der dritte Zustand*: »Ohne Anstrengung folgte er dem Lauf der Dinge. Bis ihm die Augen zufielen und er im Sitzen einschlief.« Das ist, wie unschwer zu erkennen, beste diderotische Schule.

Womit wir wieder beim Autor von *Jacques le Fataliste* wären. Seinen Schluss kennen wir bereits. Eine seiner Eingangsfragen lautet: »Weiß man je, wohin man geht?« Aber wie der schicksalsgläubige Jakob wird auch sein Autor die Antwort nicht gewusst haben. Wann Diderot den Schlusspunkt unter den *Jacques* setzte, wissen wir nicht, wohl aber, dass dieser Roman, der eher aus Abbrüchen als Fortgängen oder, wie der *Tristram Shandy*, eher aus Digressionen denn Progressionen besteht, erst nach dem Tod seines Autors im Jahr 1784 erschien. Hätte Diderot zwölf Jahre länger gelebt und hätte er so aufmerksam wie wir die Nachrichtenlage in Amerika verfolgt, wäre er Zeuge eines eindrucksvollen Schlussakts geworden. Er brachte seinem Autor, dem damaligen Präsidenten der Vereinigten Staaten, einen neuen Ehrentitel ein: Man nannte ihn künftig den *Cincinnatus des Westens*. Wie jener halb legendäre römische Bauer und Feldherr des 5. Jahrhunderts vor unserer Zeit, der nach erfolgreicher Niederschlagung der Feinde Roms seine Diktatorenwürde an den Senat zurückgab, verzichtete George Washington auf eine dritte Amtszeit und zog sich auf seinen Landsitz zurück.

Washingtons *Farewell Adress*, ein Brief, geschrieben an Freunde und Mitbürger, erschien im September 1796 erstmals im Druck und ist seither zu dem am meisten verbreiteten Text der Vereinigten Staaten geworden. Er endet mit der Bitte um Nachsicht für etwaige Fehler und Versäumnisse. In der Kunst des Aufhörens, von der sein Zeitgenosse Wieland sprach, darf Washingtons Abschiedsrede als eines der herausragenden Werke gelten. Sie zeigt, dass diese Kunst auch eine politische Seite hat. Aufhören können, zu wissen, wann der Schlusspunkt zu setzen ist, oder mindestens sein formales Gesetztsein zu respektieren, ist eine elementare Übung der Demokratie.

Die Literatur seit Diderot, seit Wieland und seit Washington hat diese Übung und die ihr zugrunde liegenden Erfahrungen in vielfältiger Weise dekliniert und reflektiert. Es zeigt sich, dass man von der Literatur mehr lernen kann als nur schön zu sprechen und zu schreiben. Von der Literatur kann man mehr lernen als Literatur.

Vielen Dank.