

## 1. ANFANG

### *Ende der Geschichten?*

---

„Hier will das Drama gar nicht fort, es ist verflucht!“

Johann Wolfgang Goethe sitzt in seinem Garten. Auf dem Tisch vor ihm das Manuskript zur letzten Fassung der *Iphigenie auf Tauris*, in Versform. Doch trotz der schönen Aussicht und trotz der Inspiration durch ein eigens herbei gerufenes Streichquartett will es dem Weimarer Titanen, jedenfalls an diesem und den nächsten Tagen, nicht gelingen, sein Werk zu einem Ende zu bringen. So jedenfalls klagt er in einem Brief an seine Vertraute Charlotte von Kalb.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Brief an Charlotte von Kalb, 6. März 1779, zit. n. Johann Wolfgang Goethe (1949): *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Hg.: Ernst Beutler. Zürich, Bd. 18, S.422; Johann Wolfgang Goethe bietet sowohl in seinem literaturtheoretischen wie in seinem dichterischen Werk reiche Reflexionen zum Thema des dichterischen Endes, die allerdings über den hier eingangs zitierten Seufzer weit hinausgehen. Im Gedicht „Sie kann nicht enden“ reflektiert Goethe schon die medialen Bedingungen des Schreibens und die Möglichkeit der Rezeptionsbedingtheit des Schreibakts:

„Wenn ich nun gleich das weiße Blatt dir schickte,  
Anstatt daß ichs mit Lettern erst beschreibe,  
Ausfülltest du vielleicht zum Zeitvertreibe  
Und sendetests an mich, die Hochbeglückte“ (Goethe 1949: 1, 273).

In *Westöstlicher Divan* (Buch Hafis) spielt Goethe im Gedicht „Unbegrenzt“ mit den Paradoxien, die sich beim Nachdenken übers Enden unweigerlich einstellen, und erwägt eine Aufhebung des Endes in der Zirkularität:

„Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß,  
Und daß du nie beginnst, das ist dein Los.  
Dein Lied ist drehend wie das Sternengewölbe,  
Anfang und Ende immerfort dasselbe,  
Und, was die Mitte bringt, ist offenbar  
Das was zu Ende bleibt und Anfangs war“ (Goethe 1949: 3, 303).

Im Gespräch mit Eckermann (10. August 1824) wird von einer Fortsetzung der Goethe'schen Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* gehandelt und dabei der Zusammenhang von Lebensende und Schreibende erörtert. Die Finalität, die hier angesprochen wird, mündet in eine Teleologie, die ihre Nähe zur Theologie noch nicht abgestreift hat: „Fortgang und Ende, welche an das unerforschliche höchste Schicksalswesen hinanstreifen“ (zit. n. Johann Peter Eckermann 1905: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg.: Adolf Bartels. Jena, Bd. 1, S.145). Dagegen nimmt sich die pragmatische Wendung, die Mephistopheles *Im Studierzimmer* findet, nachgerade heiter aus: „Du bist am Ende – was du bist“ (Goethe 1949: 5, 197).

Schwierigkeiten mit dem Enden literarischer Texte sind nicht nur von Goethe dokumentiert. Christoph Martin Wieland etwa maß der Kunst des Endens besondere Bedeutung bei:

„Die Kunst aufzuhören, zu fühlen was genug ist, und nicht ein Wort mehr zu sagen, nicht einen Strich mehr zu thun, als nöthig ist, damit die abgezielte Wirkung erfolge, o meine jungen Freunde, ist für den Dichter wie für den Maler (und warum nicht für jeden Schriftsteller?) eine große und schwere Kunst!“<sup>2</sup>

Das Ende: ein neuralgischer Punkt der Literatur. Und ein ausgezeichneter dazu. Denn nicht nur die Produzentinnen<sup>3</sup> haben mit den Enden ihre liebe Not, auch auf Rezipientinnenseite zeitigen sich angesichts des Endes vom Lied, nach einer alltagtauglichen Feststellung Beda Allemanns, Folgen, die kaum anders denn als psychosomatisch zu diagnostizieren sind:

„Das Leben als solches aber hat eine für den Romanautor unangenehme Eigenschaft: es geht mehr oder weniger munter weiter (jedenfalls vorderhand noch). Der geduldigste und ausdauerndste Leser dagegen verlangt nach einem Ende des Romans, spätestens nach den ersten zweitausend Seiten sollte es erreicht sein, wenn es sich machen läßt auch etwas früher. Einige werden sogar das letzte Kapitel zuerst lesen, um sich unnötige Folterqualen der Neugier zu ersparen. (...) [E]in Ungenügen bleibt deshalb bei fast jedem denkbaren Romanschluß zurück. Es steht im Widerstreit mit der Befriedigung darüber, das Pensum bewältigt zu haben. Doch es kann auch nicht umgekehrt aus dem Bedauern des empfindsamen Betrachters erklärt werden, daß es nun mit dem Lektürevergnügen wieder einmal zu Ende ist.“<sup>4</sup>

Wenn in dieser Arbeit aus literaturwissenschaftlicher Sicht dem Vorgang des Endens nachgegangen werden soll, dann zum einen, weil wichtige erzähltheoretische (oder, aus Autorinnensicht: poetologische) Fragen mit dem Phänomen verknüpft sind: Daß wir uns am Ende der Geschichte andere Geschehensabläufe mit anderen Konsequenzen vorstellen können, daß gängige Schlußwendungen wie

---

<sup>2</sup> Christoph Martin Wieland (1984): „Briefe an einen jungen Dichter“. In: *Sämtliche Werke*. Hg.: Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur u.a. Hamburg, Bd. 14, Supplemente 6, S.86 f. (= fotomechanischer Nachdruck von C.M. Wielands *Sämtliche Werke*. Leipzig 1798)

<sup>3</sup> Zur Schreibweise: Ich werde im Verlauf der Arbeit bei nicht-determinierten Personenangaben die weibliche Form verwenden. Ich halte bestimmte Annahmen der feministischen Linguistik, hier: den Zusammenhang von grammatischem und natürlichem Geschlecht, für falsch und im Zweifel selbst für ungrammatisch. Es bleibt bei der von Ferdinand de Saussure zuerst apostrophierten Arbitrarität des sprachlichen Zeichens auch in solchen grammatischen Zuschreibungen. Ich fand diese Übung weidlich benutzt im anglo-amerikanischen wissenschaftlichen Diskussionszusammenhang, wo Personalpronomina (da es die grammatischen Geschlechter als Flexionen bei Nomina nicht mehr gibt) heute im Femininum gebraucht werden. Mir scheint das Verfahren sinnvoll, um sich weder dem einen (feministischen), noch dem anderen (grammatischen) Vorwurf auszusetzen.

<sup>4</sup> Beda Allemann (1990): „Die Schwierigkeit zu enden“. In: Jürgen Söring (Hg.) (1990): *Die Kunst zu enden*. Frankfurt/Main, S.125-144, hier: S.126

das *happy end* (oder ähnlich die *Katastrophe*) nicht irreversible Konzepte darstellen, macht zwar schon deutlich, daß das Ende der Geschichte nicht endgültig ist. Endet die Geschichte gerade da, wo sie endet? Könnte ich mir nicht ein anderes Ende vorstellen (wünschen/ befürchten)? Wieso enden Geschichten und gehen nicht vielmehr endlos weiter? Oder haben gar, die Paradoxie bemühend, literarische Texte gleichzeitig ein Ende und keines?

Neben diesen erzähltheoretischen Fragestellungen hat das „Ende“ des narrativen Textes aber noch weitere und vielleicht folgenschwerere Implikationen: Als Finale markiert ein vordergründig erzähltechnisches Manöver wie das „Zu-Ende-bringen“ eine Finalität, die die reine Ablauf- oder Sukzessionsstrategie des Erzählens transzendiert. Das „Ende“ mutiert zu einem hermeneutischen Fixpunkt, ohne den ein wie auch immer geartetes „Verstehen“ des narrativen Textes nicht möglich scheint. Das „Ende“ wird zum Anfangspunkt eines mentalen Prozesses auf Rezipientenseite, der noch über den Akt der Lektüre hinaus geht, ihn ergänzt, ihn abschließt und ihn überhöht. Ein Vorgang, der ohne ein befriedigendes Ende, ohne Schlußpunkt und Auflösung schwerlich seinen Ausgang nimmt und etwa die Hermeneutik des Fragments so vitiös erscheinen läßt, daß der Zirkelschluß dagegen nachgerade harmlos aussieht. Dieser Aspekt des Endes ist es wohl hauptsächlich, der sprichwörtlich geworden ist: „Das Ende vom Lied“, wenig wertneutral: „Die Moral von der Geschicht“, besonders intrikat: „Ende gut, alles gut“ – oder, das Paradox auf die Spitze treibend, der Schlagersänger Gottlieb Wendehals: „Alles hat ein Ende, nur die Wurst hat zwei“. Die Fragen, die sich an diese Beobachtungen knüpfen, sind ernst: Kann man narrative Texte verstehen, ohne ihr Ende zu kennen? Gibt es Textverständnis, wenn es gar kein Ende gibt? Und was, wenn wir ein Ende haben und den Text dennoch nicht verstehen?

Wiederum, und in vielleicht stärkerem Maße, rückt das Enden in den Blick, wo auch von fachfremder Seite ein starker Außendruck auf die Literatur, und damit auch auf die ihr gewidmete Wissenschaft, ausgeübt wird. Anfangs war es, sachintern, in den sechziger Jahren die These vom „Ende des Romans“ etwa der *tel quel*-Gruppe<sup>5</sup> oder in der Studentinnenbewegung (und ihren Ausläufern) die Abkehr von vermeintlich „bürgerlicher“ Literatur zugunsten des *engagements*.<sup>6</sup> Teile jener Kraft, die stets Zerstörung schafft, wurden erst freigesetzt, als das „Ende“ als Thema in den letzten Jahren auch sachextern in der wissenschaftlichen Diskussion, wie man so sagt: „modisch“ bemüht wurde. Hierzu zählen die Thesen all jener Sozialwissenschaftlerinnen, Philosophinnen und Zeitdiagnosti-

---

<sup>5</sup> vgl. Phillippe Sollers (Hg.) (2000): *De Tel Quel à L'infini: l'avant-garde et après?* Nantes

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno (1991a): „Engagement“. In: ders. (1991): *Noten zur Literatur*. Hg.: Rolf Tiedemann. 5. Aufl., Frankfurt/Main, S.409-430; mit Bezug auf Jean Paul Sartre (1950): *Was ist Literatur? Ein Essay*. Dt.: Hans G. Brenner. Hamburg; vgl. hierzu auch Karl Kohut (1965): *Was ist Literatur? Die Theorie der „littérature engagée“ bei Jean-Paul Sartre*. Marburg

kerinnen, die das Ende wahlweise der Geschichte,<sup>7</sup> des Buchs,<sup>8</sup> der Gutenberg-Galaxie,<sup>9</sup> des Sozialstaats,<sup>10</sup> der Arbeit<sup>11</sup> oder gar, wie in einer seiner berühmtesten Volten, Derrida: das Ende des Endens prophezeiten oder proklamierten.<sup>12</sup> So viel Ende war noch nie ...

Spuren dieser Pression (oder: Re-Pression?) schimmern etwa in einer Bemerkung Jürgen Sörings durch, derzufolge es nunmehr gelte, „dem Erzählende als einem (präsumtiven) Ende des Erzählens und damit jener epochalen Horizontverschiebung genauer nachzuspüren, in der das Versagen jeder Art von definitiver Lösung oder Synthese begründet sein mag“.<sup>13</sup> Ein Gefühl von Endzeit hat den Zeitgeist ereilt, und die „Gesten der eilfertigen Verabschiedung“ (Habermas)<sup>14</sup> wurden nicht zuletzt von einer Literaturwissenschaft gemacht, die nunmehr ihr Objekt, die Literatur, hinsichtlich ihrer endzeitgemäßen Ressourcen einer Revisitation unterzieht. Damit rückt das Ende von Geschichten als und im Ende der Geschichte in den Bereich des Forschungsinteresses.

### *Geschlossene und offene Form*

Ein Anhaltspunkt für die Literaturwissenschaft, sich mit dem paradoxen Phänomen des Endens von Geschichten zu beschäftigen, ergab sich zuerst, als ein solches Ende von Kunstwerken fragwürdig wurde. Erst als für Kunstwerke die Option aufgetan wurde, prinzipiell „offene“ zu sein, rückten auch deren „Geschlossenheit“ und damit deren Ende ins wissenschaftliche Blickfeld. Dabei war es kein Literatur-, sondern ein Kunstwissenschaftler, Heinrich Wölfflin, der in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* im Jahre 1915 als „geschlossene Form“ einen tektonischen Stil, der „der Stil der gebundenen Ordnung und der klaren Gesetzmäßigkeit“ ist, für die Kunst der Renaissance und Klassik ausmacht, während die „offene Form“ atektonisch sei und damit „der Stil der mehr oder minder verhehlten Gesetzmäßigkeit und der entbundenen Ordnung“, die

---

<sup>7</sup> Francis Fukuyama (1989): *Have we reached the end of history?* Santa Monica

<sup>8</sup> Michael Wetzels (1991): *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. von den literarischen zu den technischen Medien.* Weinheim

<sup>9</sup> Norbert Bolz (1993a): *Am Ende der Gutenberg-Galaxie. Die neuen Kommunikationsverhältnisse.* München

<sup>10</sup> Erna Appelt und Alexandra Weiß (Hg.) (2001): *Globalisierung und der Angriff auf die europäischen Wohlfahrtsstaaten.* Hamburg

<sup>11</sup> Jeremy Rifkin (1996): *Das Ende der Arbeit und ihre Zukunft.* Frankfurt/Main

<sup>12</sup> Jacques Derrida (1985a): „Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie“. In: *Apokalypse.* Hg.: Peter Engelmann. Dt.: Michael Wetzels. Graz/Wien (= Edition Passagen; 3), S.9-90, hier: S.55

<sup>13</sup> Söring (1990: 7)

<sup>14</sup> Jürgen Habermas (1985a): *Die neue Unübersichtlichkeit. Kleine politische Schriften V.* Frankfurt/Main, S.11

Kunst des Barocks. Die Entdeckung der Diagonale stelle die Negation der „Rektangularität der Bühne“ dar, damit verschwänden die „reinen Symmetrien“ und machten „Ungleichgewichtigkeiten aller Art“ Platz.<sup>15</sup> Dieser Übergang ist aber für Wölfflin nicht nur eine Frage des Darstellungsstils, sondern korrespondiert unmittelbar mit einem Wandel des Weltbilds, der Absage an Totalität, was die Anwendung auch auf andere Kunstformen, also die Literatur, bereits nahelegt:

„In letzter Instanz aber geht die Neigung überhaupt dahin, das Bild nicht als ein für sich bestehendes Stück Welt erscheinen zu lassen, sondern als ein Schauspiel, das vorübergeht und an dem der Beschauer nur gerade auf einen Augenblick teilzunehmen das Glück hat. (...) Das Aufsuchen des vorübergehenden Augenblicks in der Bildfassung des 17. Jahrhunderts ist auch ein Moment der ‚offenen Form‘.“<sup>16</sup>

Die Applikation auf die Literatur nimmt kurz darauf Oskar Walzel in seiner *Wechselseitigen Erhellung der Künste* (1917) vor. Dabei bezieht er sich, neben Wölfflin, explizit auf Alois Riehl, der schon 1898 gefordert hatte:

„Was für ein Kunstwerk der bildenden Kunst der Gegensatz zwischen Hauptfläche und Hintergrundfläche und ihre wechselseitige Beziehung bedeutet, ist für ein Werk der dramatischen [sic!] Poesie die Gegenüberstellung der Anfangslage und der Schlußsituation und ihr einheitliches Zusammenwirken. Zwischen diesen beiden Endpunkten, die niemals fehlen dürfen und ihrer Wirkung nach stets deutlich hervorgehoben werden müssen, verläuft die dramatische Handlung als ein einheitliches Ganzes.“<sup>17</sup>

Wenn Walzel für die gesamte „Welt der Dichtung etwas, das den Kategorien Wölfflins entspricht“, fordert, nimmt er doch bereits eine wichtige Konjekture vor. Auch eine offene Form, so konstatiert er, muß dem Totalitätsanspruch des literarischen Werks nicht zuwiderlaufen:

„Der Gegensatz geschlossener und offener Form verzichtet nicht auf die Forderung, daß ein Kunstwerk in sich begrenzt und daher ein geschlossenes Ganzes sei.“<sup>18</sup>

Andererseits verweist die „Offenheit“ des sprachlichen Kunstwerks, von der Walzel spricht, auch schon auf die mediale Bedingtheit der Textproduktion und die „wechselseitige Erhellung der Künste“ auf die Offenheit hin zu anderen künstlerischen Darstellungsformen jenseits des Texts: Eine solche „mediale“ Of-

---

<sup>15</sup> Heinrich Wölfflin (1915): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München, S.131 f.

<sup>16</sup> ebda., S.132

<sup>17</sup> Alois Riehl (1898): „Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst“. In: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie*, Jg. 22/1898, S.96-114, hier: S.109

<sup>18</sup> Oskar Walzel (1917): *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin (=Philosophische Beiträge; 15), S.17

fenheit kann heute beschrieben werden als synästhetische Praxis,<sup>19</sup> als Intermedialität<sup>20</sup> oder als Multimedialität.<sup>21</sup>

*Das Offene Kunstwerk:* Umberto Eco hat in seiner gleichnamigen Studie eine entscheidende Differenzierung vorgenommen, nämlich „zwischen der programmatischen Offenheit der heutigen Kunstrichtungen und jener Offenheit, die wir als charakteristisch für jedes Kunstwerk feststellten“.<sup>22</sup> Neben der konnotativen Offenheit des prinzipiell polysemischen Codes eines jeden Kunstwerks, aus dem die Offenheit der Interpretation folgt, konstatiert Eco in der modernen Kunst eine kombinatorische Offenheit, die aus der ‚Unfertigkeit‘ eines Kunstwerks resultiert, das „der Künstler dem Interpreten mehr oder weniger wie die Teile eines Zusammensetzspiels in die Hand gibt, scheinbar uninteressiert, was dabei herauskommen wird“.<sup>23</sup> Für die Literatur bedeutet dies, nach Eco, daß „die letzte Spur einer Poetik aristotelischen Gepräges und mit ihr eines

---

<sup>19</sup> vgl. Richard E. Cytowic (1989): *Synesthesia: a union of the senses*. New York; vgl. auch die Beiträge in dem Band von Hans Günther (Hg.) (1991): *Gesamtkunstwerk: zwischen Synästhesie und Mythos*. Bielefeld (= Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft; 3).

<sup>20</sup> vgl. Peter V. Zima (Hg.) (1995a): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt, darin besonders ders. (1995b): „Ästhetik, Wissenschaft und wechselseitige Erhellung der Künste“. Einleitung. S.1-30; vgl. außerdem speziell für Bild/Text-Beziehungen Thomas Eicher und Ulf Bleckmann (Hgg.) (1994): *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Bielefeld; als Seitenaspekt des Text/Bild-Verhältnisses mag die Beziehung Text/Farbe gelten, vgl. hierzu Jacques Le Rider (2000): *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*. Dt.: Dirk Weissmann. Wien u.a.; in historischer Perspektive Matthias Bickenbach und Axel Fliethmann (Hgg.) (2002): *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*. Köln (= Mediologie; 4); für die Beziehung von Sprache und Musik Sabine Bayerl (2002): *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes*. Würzburg (=Epistemata; 383); die Gegenprobe zu dieser Beziehung liefert Hartmut Krones (Hg.) (2001): *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Wien u.a. (hierin bes. den einleitenden Beitrag des Herausgebers und den Beitrag von Pia Janke über „Lautdichtung und Sprachmusik“, S.205-216); ein Aspekt wiederum hiervon ist der des Verhältnisses von Stimme und Erzählung, das besondere erzähltheoretische Relevanz in Gerard Genettes Theorie der Erzählerstimmen erhält, wie sie weiter unten in dieser Arbeit (Kap. 2) erörtert wird, vgl. Bettine Menke (1995): *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München. Kannibalisierende Formen von Intermedialität werden heute, vor allem im Zusammenhang mit (Computer-) Netzkunst, auch unter dem Aspekt des „cultural jamming“ gesehen, vgl. Christine Böhler (2001): *Literatur im Netz. Projekte, Hintergründe, Strukturen und Verlage im Internet*. Wien (darin bes. das Kapitel „fact is fiction: cultural jamming“, ebda., S.84-101).

<sup>21</sup> Fred T. Hofstetter (1997): *Multimedia literacy*. New York (mit einer Multimedia-CD-Rom von Patricia Fox); zur Begriffsbestimmung und Begriffsdifferenzierung vgl. Roberto Simanowski (2002a): *Interfictions. Vom Schreiben im Netz*. Frankfurt/Main, bes. S.14 ff. und S.97 ff.

<sup>22</sup> Umberto Eco (1998a): *Das offene Kunstwerk*. Dt.: Günter Memmert. 8. Aufl., Frankfurt/Main, S.60

<sup>23</sup> ebda., S.31

einsinnigen Zeitverlaufes in einem homogenen Raum völlig verschwunden ist“.<sup>24</sup> Reduktionistische Versuche, die kombinatorische aus der konnotativen Offenheit des (sprachlichen) Kunstwerks abzuleiten, sind, wie Roberto Simanowski gezeigt hat, zum Scheitern verurteilt, da die zur Kombination vorgesehenen Elemente oder Bausteine häufig eine „klare, semantisch eindeutige Sprache favorisieren“ und darum in gewisser Weise sogar die „Negation“ konnotativer Offenheit darstellen.<sup>25</sup>

In ganzer Breite wurde die Diskussion um „geschlossene“ und „offene“ Form des genuin literarischen Textes erst geführt, als eine neue Gattung mit dem Gattungsmerkmal auftrat, ein prinzipiell „offenes“ Ende zu haben: als die amerikanische *short story* und die moderne (avantgardistische) Literatur dieses Merkmal als stilbildend aufgriffen.<sup>26</sup> Doch schon vorher präsentierte Clemens Lugowski im Rahmen seiner Göttinger Dissertation *Die Form der Individualität im Roman* (1931) ein Erzählmodell, in dessen Rahmen dem Erzähl-Ende besondere Aufmerksamkeit zuteil wird.<sup>27</sup> Lugowski ist es, der den Begriff „Linearität“ zum ersten Mal auf einen literarischen Text anwendet. Allerdings ist sie für ihn nicht die *conditio sine qua non* von erzählender Literatur überhaupt, sondern ein ausgezeichnetes Stilmerkmal des frühneuhochdeutschen Romanautors Wickram (dessen Werke im Zentrum der Lugowski'schen Untersuchung stehen), das bereits für die Barockliteratur, exemplarisch Grimmelshausen, nicht mehr gilt. Linearität definiert Lugowski:

„Es gibt keine Geschehens-, Handlungsreihen, die zeitlich parallel laufen, es gibt kein historisches Zurückgreifen und erzählendes Nachholen von vorausgegangenen Ereignissen, es gibt mit einem Wort (...) keine Gleichzeitigkeit“.<sup>28</sup>

Eine solche Darstellungsform wirft das Problem auf, daß die „lineare“ Aneinanderreihung heterogener Handlungselemente (Episoden) unmotiviert erscheinen kann und darum eines Bindeglieds bedarf. Dieses ergibt sich laut Lugowski aus der Formensprache selbst, es ist die „Motivation von hinten“.<sup>29</sup> Die „Motivation von vorne“ wäre eine psychologische, derzufolge Episoden in der Dichtung sich

---

<sup>24</sup> ebda., S.39

<sup>25</sup> Simanowski (2002a: 68)

<sup>26</sup> vgl. John Gerlach (1985): *Toward the End. Closure and Structure in the American Short Story*. Alabama

<sup>27</sup> Clemens Lugowski (1976): *Die Form der Individualität im Roman*. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer. Frankfurt/Main; dabei lehnt sich Lugowski methodisch eng an Cassirers (1923 ff.) *Philosophie der symbolischen Formen* (Berlin) an. Ansätze zu einer Lugowski-Rezeption, die nicht nur diesen Zusammenhang würdigt, sondern auch das aktuelle Potential Lugowskis diskutiert, skizziert Heinz Schlaffer im Vorwort der Ausgabe, vgl. Schlaffer (1976): „Clemens Lugowskis Beitrag zur Disziplin der Literaturwissenschaft“. In: Lugowski (1976: p. VII-XXIV, hier: p. XIX ff.)

<sup>28</sup> Lugowski (1976: 54)

<sup>29</sup> ebda., S.66 et passim

gerade so ergäben wie ihre lebensweltlichen Vorbilder.<sup>30</sup> Dagegen betont Lugowski die Eigengesetzlichkeit in der Sprache der Dichtung, die aus sich heraus die (linearen) Ereignisketten der Erzählung motivieren kann:

„Hier ist daran zu erinnern, daß nicht von einer Motivenlehre des realen Menschen gesprochen wird, sondern von Motivation als einem *technischen* Mittel zur Schaffung einer eigenen dichterisch-künstlichen Wirklichkeit.“<sup>31</sup>

Ereignisse und handelnde Personen zerfallen so zu „Funktionen“ einer Dichtung, deren Ergebnisorientiertheit nicht einseitig auf den Schluß derselben hinausläuft, sondern auf eine Finalität, die selbst nur geschichtsphilosophisch fundiert werden kann. Lugowskis Theorie hat darum, wie Schlaffer zu Recht bemerkt, bei allen weltanschaulichen Unterschieden der Verfasser, große Ähnlichkeit mit George Lukács' *Theorie des Romans*.<sup>32</sup>

Eine solche geschichtsphilosophische Fundierung unternimmt Frank Kermode, auf dessen *The Sense of an Ending* (1967) sich die Forschung allenthalben bezieht.<sup>33</sup> Vor Kermode untersucht schon Alan Friedman in *The Turn of the Novel* (1966) den Übergang vom traditionellen zum modernen (englischen) Roman und konstatiert: „[T]he English novel moved gradually from a closed form of experience to an open form of experience“.<sup>34</sup> Allerdings tut sich Friedman, anders als bei der geschlossenen Form, die er am Beispiel von Conrad, Forster oder D.H. Lawrence expliziert, schwer, die offene Form eindeutig zu definieren und weicht, wie auch Stanzel moniert,<sup>35</sup> auf die Metapher aus: „Battered by experience, compelled toward a wider and wider moral experience, central selves in the modern novel achieve no restricting moral integration. The openness is unrelieved“.<sup>36</sup> Ähnlich unzufriedenstellend erscheint Robert M. Adams' schematisch anmutender Vorschlag, den er in *Strains of Discord: Studies in Literary Openness* (1958) vorträgt: „The open form is literary form [...] which includes a major unresolved conflict with the intent of displaying its unresolvedness“.<sup>37</sup>

---

<sup>30</sup> Plastisch führt diese Lesart Schlaffer mit einem Beispiel vor Augen: „Auf die Frage, warum Ferdinand Luise Miller töte [sc. in Schillers Drama *Kabale und Liebe*; M.H.], liegt die Antwort, er sei eifersüchtig, stets näher als die Erkenntnis, daß eine Tragödie zu ihrem tödlichen Ende kommen muß“ (Schlaffer 1976, p.XX).

<sup>31</sup> Lugowski (1976: 67; Hervorhebungen vom Autor)

<sup>32</sup> Georg Lukács (1994): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Mit dem Nachwort von 1962. München

<sup>33</sup> Frank Kermode (1967): *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*. New York

<sup>34</sup> Alan Friedman (1966): *The Turn of the Novel. The Transition to Modern Fiction*. London

<sup>35</sup> Franz K. Stanzel (1992): „Consonant and dissonant closure in ‚Death in Venice‘ and ‚The Dead““. In: Ann Fehn (Hg.) (1992): *Neverending stories. Toward a critical narratology*. Princeton, S.112-123, hier: S.112

<sup>36</sup> Friedman (1966: 34)

<sup>37</sup> Robert M. Adams (1958): *Strains of Discord: Studies in Literary Openness*. Ithaca, S.13

Kermode kehrt das Verhältnis zu seinem Untersuchungsobjekt gerade um. Er fragt statt nach dem Ende von Erzählungen („end of fictions“) nach den Erzählungen vom Ende („fictions of the End“),<sup>38</sup> um auf diese Weise ein geschichtsphilosophisches Modell zu entwickeln, von dem aus wiederum Rückschlüsse auf die fiktionale Literatur ermöglicht werden sollen. Paradigmatisch steht für Kermode als eine solche „fiction of the End“ die biblische Apokalypse, und darum fußt Kermodes philosophisches Gedankengebäude auch auf religionswissenschaftlichen Annahmen. Eine Anwendung des Begriffs Apokalypse auf die, besonders zeitgenössische, Literatur ist zwar problematisch und wird an entsprechender Stelle zu kritisieren sein. Dennoch kommt Kermode gerade dort, wo er die Zeitstrukturen der Apokalypse mit der Erzählzeit der Literatur und der realen Zeitwahrnehmung vergleicht, zu bemerkenswerten Ergebnissen. Anders als in der Erzählung gebe es in der kontingenten Wirklichkeit keine Episoden („Novels, then, have beginnings, ends, and potentiality, even if the world has not“),<sup>39</sup> der Mensch nehme sich stets als einer wahr, der „mitten im Leben“ stehe:

„Men, like poets, rush ‚into the midst‘, *in medias res*, when they are born, they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. (...) (T)he End is a figure for their own deaths“.<sup>40</sup>

Das Ende der Erzählung wird zu einem eigenen *way of worldmaking*,<sup>41</sup> das für die Orientierung in einer endlosen und damit absurden Welt unabdingbar wird, ist demnach „something we know does not exist, but which helps us to make sense of and to move in the world“.<sup>42</sup> Kermodes Literaturmodell ist reduktionistisch, was bedeutet, daß gerade fiktionale Literatur durch ihre Orientierung auf ein Ende hin die Komplexität der Lebenswelt reduziert und damit verstehbar macht („The novel, then, provides a reduction of the world“).<sup>43</sup> Determinismus und Indeterminismus, Freiheit und Kausalität, seien beide bezogen auf dieses Ende, sind also von hinten motiviert: „They have their choices, but the novel has its end“.<sup>44</sup> Gerade die vermeintlichen Kausalketten, in denen eine Handlung auf ihr Ende zusteure, leisteten einen erheblichen Beitrag zu diesem Prozeß der Reduktion, denn „every choice will limit the next. [...] He is a world in which past, present, and future are related inextricably“.<sup>45</sup> Freilich mutet eine solche Theorie

---

<sup>38</sup> Kermode (1967: 13)

<sup>39</sup> ebda., S.138 f.

<sup>40</sup> ebda., S.7

<sup>41</sup> Nelson Goodman (1984): *Weisen der Welterzeugung*. Dt.: Max Looser. Frankfurt/Main

<sup>42</sup> Kermode (1967: 37)

<sup>43</sup> ebda., S.140

<sup>44</sup> ebda.

<sup>45</sup> ebda., S.141

existentialistisch an, und so ist es nicht verwunderlich, daß Kermodé als Bezugstexte gerade auf das literarische Werk Jean-Paul Sartres und den französischen *nouveau roman* zurückgreift.

Blickt Kermodé von geschichtsphilosophischer Warte auf die Literatur, so nähert sich Barbara Herrnstein-Smith in ihrer Untersuchung *Poetic Closure* (1968) ihren Beispieltexten von psychologischer oder rezeptionsästhetischer Seite.<sup>46</sup> In unserem Zusammenhang ist Smiths Arbeit von eingeschränktem Interesse, da es der Autorin hauptsächlich um die englische Poesie des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts geht und ihr Ergebnis nur eingeschränkt auf narrative Texte anzuwenden ist. Allerdings vergleicht sie in einem Schlußkapitel, *Coda: Beyond Closure*,<sup>47</sup> ihre Resultate mit avantgardistischen Kunstformen, die eine „apparent tendency toward anti-closure“ aufwiesen.<sup>48</sup> Stellt sie allgemein fest, daß die Wahrnehmung des Endes durch die Rezipientinnen nur eine Funktion der Wahrnehmung der Struktur des gesamten Werkes darstelle, so unterstellt sie der Kunst der Moderne, daß deren Hang zur „Anti-Closure“ mit dem Verlust der künstlerischen Struktur einherginge: „In serial music and randomly generated musical, verbal, or theatrical ‚happenings‘, effects on the audience do, of course, occur; but they only ‚happen‘ to occur“.<sup>49</sup> Von dieser Ausgangslage ausgehend, ist es Herrnstein-Smith, die das paradoxe Phänomen des nicht-endenden Endens deutlich beschreibt: „[T]he exploitation results in a structure that is experienced as both spatial and temporal, stable und unstable, finite and infinite, closed and open“.<sup>50</sup> Allerdings tut sie dies um den hohen Preis, der modernen Kunst insgesamt ihren Rang abspenstig zu machen: „We could, of course, also meet the situation [...] by refusing to regard the recalcitrant ‚works of art‘ as art or the ‚poems‘ as poetry“.<sup>51</sup> Zu einer Lösung des Problems des Endes trägt die Autorin dadurch nicht bei.

Seit den Arbeiten von Kermodé und Herrnstein-Smith hält die Auseinandersetzung mit dem Ende von Erzählungen in der Forschung an. Eine der ausführlichsten literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Thema stellt Bar-

---

<sup>46</sup> Barbara Herrnstein-Smith (1970): *Poetic closure. A study of how poems end*. Chicago

<sup>47</sup> ebda., S.260-271

<sup>48</sup> ebda., S.237

<sup>49</sup> ebda., S.262 f.; mir scheint fraglich, ob Smiths hier angedeutete Definition moderner Kunst als „randomly generated“, so brauchbar sie in Einzelfällen sein mag, tragfähig ist. Wie Kermodé gezeigt hat, kann gerade die Wahrnehmung eines „Zufalls“ in der Literatur selbst hochgradig artifizuell sein, der vermeintliche „Zufall“ scheint also selbst oft nur wahrnehmungsbedingt und nicht struktureller Bestandteil von Kunst. Davon geht auch Lukács aus, wenn er feststellt, daß die Kontingenz für die Romanform „nur Symptom“ darstelle: „Die Strukturdifferenz [...] ist die zwischen einer homogen-organischen Stetigkeit und einem heterogen-kontingenten Diskretum“ (Lukács 1994: 66). Vgl. auch meine Ausführungen zum literarischen Zufall im folgenden Kapitel.

<sup>50</sup> Herrnstein-Smith (1970: 270)

<sup>51</sup> ebda.

bara Kortes Kölner Dissertation *Techniken der Schlußgebung im Roman* dar.<sup>52</sup> In dieser komparatistisch angelegten Studie vergleicht Korte einen voluminösen Textkorpus von 340 deutsch- und englischsprachigen Romanen vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinsichtlich ihrer Abschlußmittel. Korte macht ein aus der Linguistik entlehntes Begriffspaar für die literaturwissenschaftliche Diskussion fruchtbar, die Unterscheidung „etischer“ und „emischer“ Gestaltungsmerkmale. „Etisch“ sind dabei sprachexterne Abschlußmittel oder metatextuelle Angaben (z.B. die Worte „The End“ am Textende). „Emisch“ seien dagegen solche Mittel, die „den Eindruck der Abgeschlossenheit auf der inhaltlichen, erzähltechnischen oder sprachlich-stilistischen Ebene des Textes“ förderten.<sup>53</sup> Die Analyse der letzteren nimmt den größten Teil der Untersuchung ein. Das liefert eine Fülle manchmal trivialer, oft überraschender, aber immer an Texten belegter Detailerkennnisse, etwa der, daß gerade in der Literatur des 20. Jahrhunderts das Vorherrschen des „offenen Endes“ auf inhaltlicher Ebene mit einer Zunahme sprachlicher Abschlußmittel korrespondiert, da „bei modernen Autoren ebenfalls noch ein offensichtliches Bedürfnis nach einer kunstvollen Abrundung ihrer Werke besteht“.<sup>54</sup> Korte folgert daraus, daß die „herkömmliche Dichotomie von ‚geschlossenem‘ und ‚offenem‘ Ende dem Phänomen des Erzählschlusses nicht gerecht“ werde.<sup>55</sup>

Bei aller Detailtreue mangelt es Kortes Studie an einem übergeordneten System oder Modell, mit dem sie ihre beabsichtigte „Theorie der Abschlußmittel“<sup>56</sup> absichern könnte. Darum ist es verwunderlich, daß sie den Ansatz Kermodes mit der Bemerkung abtut: „Für eine Untersuchung konkreter Abschlußmittel erweisen sich Arbeiten dieser Art als von eher marginaler Bedeutung“.<sup>57</sup> Um so mehr, als sie selbst das Fazit zieht, „daß die Art der Schlußgestaltung ein bestimmtes Weltbild reflektiert“ und ihr eigener Ansatz kulturell relativ sei, da er in Kulturen, „die im Gegensatz zur christlich-jüdischen Tradition des Westens kein endorientiertes theologisch-philosophisches System haben“, keine Gültigkeit besitze.<sup>58</sup> Eine Untersuchung, die die offensichtlichen Paradoxien des literarischen Endens explizit thematisierte und sei es zu einer Lösung, sei es zu einer Systematisierung gebracht hätte, ist auch in den letzten Jahren ein Desiderat geblieben.<sup>59</sup>

---

<sup>52</sup> Barbara Korte (1985): *Techniken der Schlußgebung im Roman. Eine Untersuchung englisch- und deutschsprachiger Romane*. Frankfurt/Main

<sup>53</sup> ebda., S.36

<sup>54</sup> ebda., S.155

<sup>55</sup> ebda., S.185

<sup>56</sup> ebda., S.227

<sup>57</sup> ebda., S.5

<sup>58</sup> ebda., S.228

<sup>59</sup> Auch eine Bibliographie zum Thema der Enden in der Literatur liegt bislang nicht vor. Allerdings ist bis 1985 der Forschungsstand bei Barbara Korte recht gut dokumentiert. Insbesondere in der Autorenphilologie gibt es Einzeluntersuchungen, die interessante Rückschlüsse auf

### *Die Galaxis des Hypertexts*

In den 80er Jahren vermengen sich zwei geistige Strömungen, die zusammen einen erheblichen Diskussionsdruck auch auf Literatur und Literaturwissenschaft ausüben: diejenige, die das Ende der Moderne und das Anbrechen eines Zeitalters der „Postmoderne“ proklamiert einerseits, und jene andere, die sich mit dem Aufkommen der Neuen, elektronischen Medien, vor allem des *Personal Computers*, beschäftigt. Die Postmoderne-Debatte nimmt ihren Ausgang bei Jean-Francois Lyotards stil- und begriffprägendem Bericht *Das postmoderne Wissen* (1983)<sup>60</sup> und mündet neben der Modernitätsdiskussion,<sup>61</sup> in die als Antipode sich insbesondere Jürgen Habermas einschaltet,<sup>62</sup> in die end-

---

das Generalthema zulassen, z.B. Theo Buck (1990): „ ‚Die Majestät des Absurden‘. Zum Schluß von Georg Büchners *Dantons Tod*“. In: Fausto Cercignani (Hg.) (1990): *Studien Buchareriana*. Milano, S.37-56; Elsbeth Dangel (1992): „Lyrische und dramatische Auflösungen in den Briefromanen *Amanda und Eduard* von Sophie Mereau und *Die Honigmonate* von Caroline Auguste Fischer“. In: *Aurora*, 51/1991 (1992), S.63-80; G.R. Kluge (1992): „Wälungenblut oder Halbblut. Zur Kontroverse um die Schlußsätze von Th. Manns Novelle“. In: *Neophilologus*, 76/1992, S.237-255; Erika Swales (1990): „Gottfried Kellers (un-) schlüssiges Erzählen“. In: Hans Wysling (Hg.): *Gottfried Keller. Elf Essays*. München 1990. S.91-108; Christian Rogowski (1991): „ ‚Das muß ein Ende haben!‘ Reflections on the ending of Robert Musils *Vinzenz und die Freundin berühmter Männer*“. In: *Musil-Forum*, H. 15/1989 (1991), S.39-59; Thomas Wirtz (1992): „Das Ende der Hermetik. Zu den Schlußszenen von J.M.R. Lenz' *Verwundeten Bräutigam* und dem *Hofmeister*“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, H. 111/1992, S.481-498; Hans-Georg Werner (1995): „Die Öffnung des Abgrunds. Etwas über die Textschlüsse in Ingeborg Bachmanns Erzählungsband *Das dreißigste Jahr*“. In: Richard Fisher (Hg.) (1995): *Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Festschrift für Wolfgang Wittkowski zum 70. Geburtstag. Frankfurt/Main, S.565-572; Sabine A. Fischer (1996): „Zwischen Ende und Anfang. Zur Funktion der fiktionalen Verträge in der Struktur von Uwe Johnsons Roman *Jabrestage*“. In: *Internationales Johnson-Forum*, 4/1996, S.69-110; Rainer Rath (2000): „ ‚Kein Geistlicher hat ihn begleitet‘. Kestners Bericht und der Schluß des Werther. Ein empirischer Vergleich“. In: Gerd Richter u.a. (Hgg.) (2000): *Raum, Zeit, Medium – Sprache und ihre Determinanten. Festschrift für Hans Rammge zum 60. Geburtstag*. Darmstadt (= Arbeiten der Hessischen Historischen Kommission; N.F., 20), S.457-481; Federica Cioppi (2001): „Il finale delle *Wahlverwandtschaften* fra realtà e immaginazione. Il rapporto di Goethe con la cultura romantica“. In: *Cultura tedesca*, 17/2001, S.89-96; Martin Swales (2000): „Der Schein des schönen Endes oder das Ende des schönen Scheins?“. In: Hans Richard Brittnacher und Fabian Stoermer (Hgg.) (2000): *Der schöne Schein der Kunst und seine Schatten*. Bielefeld, S.235-241; zu erwähnen sind an dieser Stelle auch die Beiträge in Karlheinz Stierle und Rainer Warning (1996): *Das Ende. Figuren einer Denkform*. München (= Poetik und Hermeneutik; 16), auf die im folgenden noch näher eingegangen wird.

<sup>60</sup> Jean-Francois Lyotard (1982): *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*. Bremen (= Theatro machinarum; 1,3/4)

<sup>61</sup> Wolfgang Iser (1987): *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim (= Acta humaniora; 1987)

<sup>62</sup> Jürgen Habermas (1985b): *Der philosophische Diskurs der Moderne: zwölf Vorlesungen*. Frankfurt/Main; vgl. auch ders. (1992): *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt: philosophisch-politische Aufsätze 1977-1992*. Leipzig

geschichtlichen Überlegungen des Posthistoire<sup>63</sup> wie in die end-zeitlichen Überlegungen der Apokalypse.<sup>64</sup> Wurde letztere mittlerweile vom manifesten Inhalt der Diskussion, jedenfalls vom Lyriker, in eine weichere, nämlich „puddingförmige“ Zustandsform überführt und solcherart (postmodern?) ironisiert,<sup>65</sup> so wurde die Postmoderne-Debatte den Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit unterworfen und historisiert,<sup>66</sup> lebensweltlichen Bedürfnissen angepaßt<sup>67</sup> oder schlechterdings für beendet erklärt.<sup>68</sup> Die Neue Medien-Wissenschaft, deren Ahnherr Marshall McLuhan ist<sup>69</sup> und die in Deutschland am avanciertesten von Friedrich A. Kittler vertreten wird, nahm hierzulande ihren Ausgang bei Reflexionen über die technologischen Innovationen Grammophon, Film und Schreibmaschine im 19. Jahrhundert,<sup>70</sup> handelte über die technische Materialisierung von Texten<sup>71</sup> und mündete in Affirmationen der Digitalisierung, die selbst hier und da einen apokalyptischen Ton anschlagen.<sup>72</sup> Als theoretischer *background* wurde dabei ausführlich auf den Poststrukturalismus rekurriert,<sup>73</sup> und hier besonders auf Jacques Derridas „grammatologische“ Arbeit mit ihrer Kritik am „Logo-

---

<sup>63</sup> Einen Überblick bietet Lutz Niethammer (1989): *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?* Unter Mitarbeit von Dirk van Laak. Reinbek

<sup>64</sup> Ideengeschichtlich Klaus Vondung (1988): *Die Apokalypse in Deutschland*. München; zur Situierung, Motivierung und Stilisierung in der Literatur Gunter E. Grimm (1986): *Apokalypse: Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main; zur Poetologie Gerhard R. Kaiser (1991): *Poesie der Apokalypse*. Würzburg

<sup>65</sup> Adolf Endler (1999): *Der Pudding der Apokalypse: Gedichte 1963 – 1998*. Frankfurt/Main

<sup>66</sup> vgl. die Beiträge in dem Sonderband der Zeitschrift *Mercur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken: Postmoderne. Eine Bilanz*. H. 9/10, 52. Jg. (1998)

<sup>67</sup> Gesellschaftspolitisch bei Zygmunt Bauman (1999): *Unbehaben in der Postmoderne*. Dt.: Wiebke Schmalz. Hamburg; psychosozial bei Erwin Möde (1995): *Die neue Einsamkeit der Postmoderne*. München; architekturtheoretisch bei Arthur Gerlach (1995): *Der soziale Wohnungsbau der Postmoderne*. Erlangen und Nürnberg

<sup>68</sup> George Myerson (2001): *Ecology and the end of postmodernism*. Cambridge

<sup>69</sup> Marshall McLuhan (1968): *Die magischen Kanäle: „Understanding Media“*. Dt.: Meinrad Amann. Düsseldorf; ders. (1969): *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*. New York 1969; zur Rolle MacLuhans vgl. neuerdings Donald F. Theall (2001): *The virtual Marshall McLuhan. With a historical appendix by Edmund Carpenter*. Montreal; vgl. auch Paul Levinson (1999): *Digital McLuhan. A guide to the information millennium*. London

<sup>70</sup> Friedrich A. Kittler (1986): *Grammophon. Film. Typewriter*. Berlin

<sup>71</sup> Friedrich A. Kittler (1987): *Aufschreibsysteme*. 2., korr. Aufl., München

<sup>72</sup> vgl. etwa die Beiträge in Norbert Bolz, Friedrich Kittler und Christoph Tholen (1994): *Computer als Medium*. München 1994; zur Affirmation vgl. auch Nicholas Negroponte (1995): *Total digital: die Welt zwischen 0 und 1 oder die Zukunft der Kommunikation*. Dt.: Franca Fritz. München

<sup>73</sup> Friedrich A. Kittler (Hg.) (1981): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften: Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn; vgl. auch Gerhard Neumann (1995): *Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart (hier bes. die Einleitung des Herausgebers)

zentrismus“<sup>74</sup> und ihrer starken Bezugnahme auf die Materialität der Kommunikation.<sup>75</sup> Norbert Bolz bringt die Synthese auf den Punkt: „Die Evolution der Neuen Medien ist der eigentliche Kern dessen, was man mit der Diagnose Postmoderne abdecken kann.“<sup>76</sup> Dabei werden in der Disziplin, die sich mittlerweile als Neue Medienwissenschaft etabliert hat, zumeist gar keine Medien, sondern hauptsächlich ein *Medium*, der Computer, näherer Betrachtung unterzogen, während andere Neue Medien, namentlich das Fernsehen, sowohl in ihren Funktionen wie in ihren Repräsentationen stillschweigend mitgemeint oder häufig genug ignoriert werden.<sup>77</sup> Sowohl in der disziplinären Abgrenzung der Neuen Medienwissenschaft zur philologischen Literaturwissenschaft wie in der medialen Abgrenzung des Computers zur herkömmlichen Literatur in Buchform sind die Frontlinien damit klar gezogen.

Die Literatur und ihre Materialisierung im gedruckten Buch erscheinen als nicht mehr zeitgemäße Darstellungsformen, wie etwa Gilles Deleuze und Felix Guattari es ausdrücken:

„Das Buch hat aufgehört, ein Mikrokosmos nach klassischer und abendländischer Art zu sein. Das Buch ist kein Bild der Welt und noch viel weniger Signifikant. Es ist nicht schöne organische Totalität, auch nicht mehr Einheit des Sinns.“<sup>78</sup>

Was dem Buche vorgeworfen wird, ist seine vorgebliche „Linearität“.<sup>79</sup> Entgegen seiner häufigen Verwendung in der Literatur- und Medientheorie und seiner weiten Verbreitung in anderen Lebens- und Wissensbereichen wie der Mathematik,<sup>80</sup> der Logik,<sup>81</sup> der Datenverarbeitung<sup>82</sup> und der Unterhaltungsindustrie<sup>83</sup> findet sich keine distinkte medienwissenschaftliche Definition des Begriffs Linearität. Bei Villem Flusser findet sich zwar eine geistreiche Reflexion des Begriffs.

---

<sup>74</sup> Jacques Derrida (1974): *Grammatologie*. Dt.: Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt/Main

<sup>75</sup> Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.) (1995): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/Main

<sup>76</sup> Norbert Bolz (1995): „Die Postmoderne ist die moderne Post“. In: *Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte*, 1/95, S.23-32, hier: S.24 (Hervorhebung vom Autor)

<sup>77</sup> vgl. Heidemarie Schumacher (2000): *Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie*. Köln

<sup>78</sup> Gilles Deleuze und Felix Guattari (1977): *Rhizom*. Berlin, S.40

<sup>79</sup> z.B. bei Norbert Gabriel (1997): *Kulturwissenschaften und Neue Medien: Wissensvermittlung im digitalen Zeitalter*. Darmstadt, S.56 (et passim)

<sup>80</sup> Gilbert Strang (2003): *Lineare Algebra*. Berlin u.a.

<sup>81</sup> Anne Sjerp Troelstra (1992): *Lectures on linear logic*. Menlo Park (Calif.)

<sup>82</sup> Ioannis Pitas und Constantine Kotropoulos (2001): *Nonlinear Model-Based Image/Video Processing and Analysis*. New York

<sup>83</sup> Michael Rubin und Ron Diamond (2000): *Nonlinear: A Field Guide to Digital & Video Editing*. Gainesville (Florida)

Allerdings basiert sie auf einer terminologischen Engführung, der es allein um die graphische Darstellung des „alphanumerischen Code[s]“ geht: „Die Buchstaben machen die Phoneme nicht nur sichtbar, sondern sie ordnen sie auch zu Reihen (Zeilen)“.<sup>84</sup> Flusser zieht daraus weitreichende kultur- und geistesgeschichtliche Schlüsse: „Das bedeutet, daß das schreibende und lesende Denken gezwungen wird, linear, prozessuell vorzugehen. [...] Daher läßt sich sagen, das Alphabet sei eingeführt worden, um das prozessuelle Denken zu disziplinieren“.<sup>85</sup>

Was dagegen in der Neuen Medienwissenschaft mit ‚Linearität‘ ungefähr gemeint ist, ist eine Art Korrespondenztheorie, derzufolge das Blättern von Buchseite zu Buchseite in einem *notwendigen* Zusammenhang mit der Textaussage steht, so daß nur bei einem kontinuierlichen Rezeptionsvorgang von Seite 1 bis Seite n+1 und erst bei Erreichen der letzten Seite der Sinn des Textes sich erschließt. Denn, wie etwa John Slatie annimmt, „[t]he assumption that reading is a sequential and continuous process is the foundation on which everything else rests“.<sup>86</sup> Diese prozessuale Auffassung von Rezeption setzt ihrem Objekt zwei unüberwindliche Eckpunkte, oder, um in der mathematischen Metaphorik zu bleiben: Pole. Bücher haben eine erste und eine letzte Seite, und Texte oder Erzählungen müssen darum einen Anfang und ein Ende haben. Die „Linearität“ des Mediums Buch wird unter Zuhilfenahme einer Mimesistheorie kritisiert, nach der ein Zeichensystem sich dann als adäquat erweist, wenn der Signifikant sich möglichst weitgehend dem Signifikaten anpaßt. Weil es im „wahren“ Leben keinen ermittelbaren Anfang oder Ende gebe, gelten klassische, d.h. antiquierte Bezeichnungsformen, die diese aufzuweisen scheinen, als unangemessen. So moniert Niklas Luhmann:

„Es gibt keinen voraussetzungslosen Anfang und kein erkennbares Ende. Die Selbstlimitierung nimmt im Nachvollzug der internen Interdependenzen zu, zugleich entstehen aber Querspektiven und neue Abstraktionsmöglichkeiten, die das Erreichte wieder in einen unfertigen Zustand versetzen. All dies macht eine Präsentation mit klassischen Mitteln, etwa in der sequentiellen Form eines Buches, schwierig“.<sup>87</sup>

Ähnlich lautet die Kritik bei Norbert Bolz, dessen Ansatz bis in die Diktion hinein der Luhmann’schen Systemtheorie verpflichtet ist: „Darstellungen von Komplexität erfordern komplexe Theorien, die nicht mehr serialisierbar sind,

---

<sup>84</sup> Villem Flusser (1997): „Alphanumerische Gesellschaft“. In: *Medienkultur*. Hg.: Stefan Bollmann. Frankfurt/Main, S.41-60, hier: S.43

<sup>85</sup> ebda., S.44

<sup>86</sup> John Slatie (1991): „Reading Hypertext: Order and Coherence in a New Medium“. In: Paul Delany und George P. Landow (1991): *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge/Mass., S.153-170

<sup>87</sup> Niklas Luhmann (1975): *Soziologische Aufklärung*. Bd. 2. Opladen, S.202

weil die Reflexion an mehreren Einstiegspunkten zugleich ansetzt“.<sup>88</sup> Daß komplexe Sachverhalte in ebenso komplexen Theorien dargestellt werden müssen, ist eine mutige These, gegen die sich gleich mehrere Einwände vorbringen ließen. Bolz rekurriert hier auf das Konzept von der „Selbstreferenz der Komplexität“, das Luhmann anführt.<sup>89</sup> Allerdings ist damit keine Publikationsnorm gemeint, sondern der Umstand, daß die Elemente komplexer Systeme selbst komplex sein sollen. Dies könnte sich unter Umständen zwar auch auf Publikationen als Elementen eines komplexen Systems beziehen. Auf der anderen Seite ist es der Systemtheorie inhärentes Theoriegebot, daß Theoriebildung zur Reduktion von Weltkomplexität dienen soll.<sup>90</sup> Doch wie in dem Ergebnis, das Bolz aus seiner Hypothese zieht, deutlich wird, scheint es ihm gar nicht um ein wissenschaftstheoretisches Problem, sondern um das legitimatorische Unterfutter seiner Zeitdiagnose zu gehen:

„Offensichtlich ist das Informationsverarbeitungssystem Buch der Komplexität unserer sozialen Systeme nicht mehr gewachsen. Hier geht es aber nicht einfach um ein Problem wissenschaftlicher Darstellung, sondern *um das Geschick der Postmoderne* (...). Deshalb organisieren Autoren, die das wissen und doch Autoren bleiben wollen, ihre Bücher nach Strukturen und Mustern, die sie nicht-linearen Informationsverarbeitungssystemen entwendet haben“.<sup>91</sup>

So wie bei Friedrich Nietzsche der „letzte Mensch“ vom „Übermensch“,<sup>92</sup> wird der „lineare“ Text vom „Übertext“ bezwungen, der auch in seiner neudeutschen Formulierung seine nietzscheanischen Wurzeln nur schwerlich verbergen kann: dem *Hypertext*.

Hypertext ist das Buch als Algorithmus, ist, nach einem Wort von David J. Bolter, „the revenge of text upon television“.<sup>93</sup> Er geht zurück auf die „relational database management systems“ (RDBMS), die dynamische Strukturen durch relationale Operatoren verknüpfen. Praktisch sieht das so aus, daß auf dem Computerbildschirm ein Textausschnitt erscheint, in dem einige Ausdrücke als „hotspots“ oder „keywords“ hervorgehoben sind. Die Hervorhebung ist ein Sig-

---

<sup>88</sup> Norbert Bolz (1993b): „Zur Theorie der Hypermedien“. In: Aleida Assmann und Jörg Huber (Hgg.) (1993): *Raum und Verfahren: Interventionen*. Basel und Frankfurt/Main, S.17-27, hier: S.18

<sup>89</sup> Niklas Luhmann (1987): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/Main, S.46

<sup>90</sup> vgl. Hartmut von Hentig (1975): „Komplexitätsreduktion‘ durch Systeme oder ‚Vereinfachung‘ durch Diskurs?“ In: Franz Maciejewski (Hg.) (1975): *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Supplement 1*. Frankfurt/Main, S.115-144

<sup>91</sup> Bolz (1993b: 17); Hervorhebung von mir; M.H.

<sup>92</sup> Friedrich Nietzsche (1955): *Also sprach Zarathustra*. In: *Werke in drei Bänden*. Bd. 2. Hg.: Karl Schlechta. München, S.284 (et passim)

<sup>93</sup> Jay D. Bolter (1991): *Writing space. the computer, hypertext, and the history of writing*. Hillsdale (N.Y.), S.26

nal dafür, daß sich an den markierten Stellen Querverweise befinden. Durch Anklicken mit der Computermaus werden neue Fenster geöffnet, in denen die Subtexte erscheinen und damit „den Leser nicht mehr in den Text hineinsaugen, sondern ihn vielmehr abstoßen und in das weite Feld digitaler Kommunikationsstrukturen hinaus schleudern“. <sup>94</sup> Die Leserin kann diese Verweisung auch außer acht lassen und von „Seite“ zu „Seite“ lesen. Doch widerspricht das der „Netikette“, dem Ehrenkodex der Netzwerk-userinnen, für die Bolz die Sanktion schon bereithält: „Gerade weil es nichtlinear aufgebaut ist, wird sich, wer es von Deckel zu Deckel liest, unweigerlich langweilen“. <sup>95</sup> Darum wird gerne diese Alternative von vornherein ausgeschlossen: ein Text ergibt sich dann nur aus dem Pfad, den die *userin* einschlägt, indem sie sich von Querverweis zu Querverweis hangelt. Denn jeder Subtext enthält wieder markierte Begriffe („links“), die auf weitere Subtexte wiederum mit *links* verweisen und so fort.

Der Hypertext ist die Rache der Fußnote am Haupttext und darum auch eigentlich kein „Übertext“, sondern ein „Untertext“, eine lange Kette von Nebenbemerkungen, die sich nie zu einem abgeschlossenen Ganzen fügen sollen: „Hypertext definiert nicht nur die Anfänge und die Enden des Textes neu, sondern auch seine Grenzen. Indem ein Text in ein Geflecht von anderen Texten gestellt wird, verliert er seine Abgeschlossenheit“. <sup>96</sup> Psychologisch entsteht so der Eindruck, es handle sich beim Hypertext um eine Art „unendliche Geschichte“, und dieser Umstand scheint den Computer als Leitmedium des Posthistorismus besonders tauglich zu machen. Derridas „Imperialismus des Logos“ wird abgelöst vom Kolonialismus des *icons*, sozusagen: *the revenge of television upon text*, und das Opfer der Kolonialisierung, der Mensch, hat sich zu verflüssigen. Eine neue Humorenlehre kommt auf, in der der Mensch in einem Universum aus *hardware* und *software* nur noch als „wetware“, als feuchter Unsicherheitsfaktor vorkommt, der „immer wieder die Bedienungsanweisungen vergißt“. <sup>97</sup> Der Kolonialismus verläßt die Metapher und wird zum Programm, das an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt:

„Hardware, Software, Wetware sind die drei Gestalten, in denen die Mensch-Maschine unter der *Neuen Weltordnung* erscheint. (...) Die Hardware, auf der wir unsere gesamte Kultur und Kommunikation abspielen, kommt aus Japan. Die Programme, die es uns erlauben, alle diese kostbaren Daten lesen zu können, kommen aus den Vereinigten Staaten. Die Rolle von Europa schließlich ist es, die nötigen kulturellen Werte und Ideen wie Kritik und Lebensphilosophie

---

<sup>94</sup> Heiko Idensen (1996): „Die Poesie soll von allen gemacht werden! Von literarischen Hypertexten zu virtuellen Schreibräumen der Netzwerkkultur“. In: Dirk Matejovski und Friedrich Kittler (Hg.) (1996): *Literatur im Informationszeitalter*. Frankfurt/Main und New York, S.143-184, hier: S.143

<sup>95</sup> Bolz (1993b: 18)

<sup>96</sup> Gabriel (1997: 73)

<sup>97</sup> Geert Lovink (1994): „Hardware, Wetware, Software“. In: Bolz/Kittler/Tholen (1994: 223-230, hier: 226)

zu liefern, die dann wieder in Programme übersetzt werden können. Die Aufgabe der Wetware ist das Produzieren von Kultur, um sie auf der japanischen Hardware mit der amerikanischen Software ablaufen zu lassen“.<sup>98</sup>

In der Subkultur der Hyperwelt gibt es, getreu dem Programm des *Posthistoire*, keine Täterinnen mehr, keine handelnden Personen, sondern nur noch *consumer* oder Opfer, die Gefahr laufen, mit „dem Finger in der Steckdose“<sup>99</sup> auch noch ihr letztes Quentchen Individualität, also Feuchtigkeit, verdampfen zu sehen. Darum erscheint das Hyperkonzept als Effektivierung der dekonstruktivistischen Literaturtheorie, die Foucaults Frage „Was ist ein Autor?“<sup>100</sup> ein für allemal beantwortet:

„Wo alles Geschriebene in Datenbanken aufgeht und dort von anderen Schreibern wiedergebraucht werden kann, entstehen unautorisierte, nämlich autorenlose Texte, die sich gleichsam im Lesen schreiben. Systemanalytiker sprechen in ähnlichem Zusammenhang von ‚egoless programming‘“.<sup>101</sup>

Und auch Bolter bestätigt:

„For the traditional reader electronic writing offers little comfort: it will in fact confirm much of what the deconstructionists and others have been saying about the instability of the text and decreasing authority of the author“.<sup>102</sup>

Der Angriff auf das Medium Buch ist also tatsächlich einer gegen den Text selbst, und mit dem Text auf seine Autorinnen. Der Computer wird zum selbstreferentiellen System und macht den Menschen überflüssig. Darum kann Norbert Bolz, mit Anleihen bei Heidegger und Carl Schmitt, das „Ende des Humanismus“ proklamieren:

„Gerade derjenige, der die menschlichen Individuen ernst nehmen will, muß radikal antihumanistisch denken. ‚Der Mensch‘ ist weder Bezugsmitte der Welt noch der Garant der Erkenntnis“.<sup>103</sup>

Indes ist auch Norbert Bolz klar, daß die hier beschriebenen technischen Verfahren nur sehr bedingt computerspezifisch sind:

„Hypertext schließt nicht nur an die aktuellste technische Entwicklung, sondern auch an die älteste Tradition an. (...) Denn was anders produzierten die

---

<sup>98</sup> ebda., S.225

<sup>99</sup> ebda., S.223

<sup>100</sup> vgl. Michel Foucault (1988a): „Was ist ein Autor?“ In: *Schriften zur Literatur*. Dt.: Karin von Hofer und Anneliese Botond. Frankfurt/Main S.7-31; Foucault sah wohl die Sintflut der *wetware* auf sich zu schwappen, wenn er schreibt: „Der Autor [...] ist wohl nur eine der Spezifikationen der Funktion Stoff“ (ebda., S.31).

<sup>101</sup> Norbert Bolz (1993a: 223)

<sup>102</sup> Bolter (1991: 147)

<sup>103</sup> Norbert Bolz (1994): *das kontrollierte chaos. vom humanismus zur medienwirklichkeit*. Düsseldorf u.a., S.203

mittelalterlichen Mönche und Rabbis als Verknüpfungen, *guided tours* und *superlinks* zwischen den Urdokumenten und der religiösen und philosophischen Tradition: Fußnoten, Glossen, Bilder“.<sup>104</sup>

Auch der Anwendungsbereich computergestützter hypertextueller Verfahren findet zur Zeit (noch) in Bereichen statt, die, wie auch Bolz weiß, nicht unbedingt auf eine Ablösung des Mediums Buch bei der *home-userin* schließen lassen:

„Ein F 18-Kampfflugzeug hat eine Bedienungsanleitung von 300 000 Seiten. Speichert man sie, statt auf Papier, auf CD-ROMs, so reduziert sich der Speicherbedarf um den Faktor 1200. Das gilt im verkleinerten Maßstab auch für die diagnostischen Reparaturmanuale der großen Autofirmen; so wird der VW Rabbit nach dem Hypertext-System Thot II repariert“.<sup>105</sup>

Bei dem engen Zusammenhang von textueller Repräsentation und technologischer Innovation ist es schwierig, über solche Hypertextmodelle heute abschließende Urteile zu fällen. Immerhin gibt es Beispiele im literarischen Sektor, an denen das Hypertext-Modell überprüft werden könnte, etwa Michael Joyce' Hypertext-Roman *Afternoon. A story*, der nach Meinung Bolters die „literary sophistication of a printed work with the immediacy of a computerized adventure game“ verbinde.<sup>106</sup> Es existieren Hypertextsammlungen auf CD-Rom<sup>107</sup> und Beispiele für hypermediale Praktiken im Internet,<sup>108</sup> für die zusammengenommen Roberto Simanowski den Terminus „Interfictions“ eingeführt hat.<sup>109</sup> Schließlich liegen Computereditionen klassischer literarischer Texte vor, sei es als unkritische Textsammlung,<sup>110</sup> sei es als faksimilierte oder auch die Grenzen der Typographie auslotende kritische Editionen.<sup>111</sup> Das führt so weit, daß auch Editionsphilologen wie Karl Eibl davon schwärmen, die kanonischen Werke der Literaturgeschichte gänzlich als Hypertext zu erfassen: „Wenn der erste relevante Text in dieser Form erschienen ist, wird man historisch-kritische Gesamtausgaben alten Typs nur noch aus bibliophilen Gründen haben wollen“.<sup>112</sup> Allerdings ist mit

---

<sup>104</sup> Bolz (1993a: 203)

<sup>105</sup> ebda., S.219

<sup>106</sup> Bolter (1991: 123)

<sup>107</sup> Beat Suter und Michael Böhrer (1999): *Hyperfiction. Hyperliterarisches Lesebuch: Internet und Literatur*. Frankfurt/Main (mit CD-Rom); Roberto Simanowski (2002b): *Literatur. Digital. Formen und Wege einer neuen Literatur*. München (mit CD-Rom)

<sup>108</sup> Eine Übersicht mit Internetadressen findet sich bei Roberto Simanowski (2002a: 179-183)

<sup>109</sup> Simanowski (2002a: 22)

<sup>110</sup> So das Corpus des Projekt Gutenberg, – <http://www.gutenberg.de/>

<sup>111</sup> z.B. die Frankfurter Kafka-Ausgabe, Franz Kafka (1995 ff.): *Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*. Hg.: Roland Reuß und Peter Staengle. Basel u.a.

<sup>112</sup> Karl Eibl (1991): „Es müssen nicht immer Bücher sein“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft*, Jg. XXXV. S.349-351, hier: S.351

den Erschwernissen des rezeptiven Zugangs zu „Hyperfictions“<sup>113</sup> auch der literaturwissenschaftliche verstellt und eine hermeneutische Methodik für den Umgang mit unterschiedlichen Spielarten von „elektronischer Poesie“, „Netzkunst“<sup>114</sup> oder „Mitschreibprojekten“<sup>115</sup> noch nicht einmal im Ansatz vorhanden.<sup>116</sup> Ja, schon der Wunsch danach wird als „[h]ermeneutischer Fundamentalismus“ getadelt.<sup>117</sup>

Daß hingegen herkömmliche literarische Texte und gerade auch solche, die im gebräuchlichen Sinne ein „Ende“ zu haben scheinen oder es gar explizit verkünden, nicht wirklich enden können, das soll die Arbeitshypothese für die vorliegende Untersuchung bilden. ‚Nicht-endende Enden‘ soll das Phänomen genannt werden, nicht um die Paradoxie auf die Spitze zu treiben, sondern um die Ambivalenzen literarischer Textkonstitution zu verdeutlichen. Dabei werden nicht nur die Ambivalenzen aus Erzählende und erzähltem Ende eine Rolle spielen, sondern auch die aus der Erzählhandlung und der Schreibhandlung, also dem literarischen Produktionsprozeß selbst, sowie die aus dem Lektürevorgang und dem hermeneutischen Prozeß. Das Hauptaugenmerk ruht dabei auf narrativen Texten, da bei solchen das Phänomen der ‚nicht-endenden Enden‘ am problematischsten sich zeigt, während beim Drama schon die Praxis der Aufführung die rein textuelle Repräsentation des ‚Endens‘ übersteigt und in der Lyrik, gerade moderner Provenienz, eine gewisse ‚Offenheit‘ ohnehin virulent ist. Für die Untersuchung habe ich Texte ausgewählt, die eines gemeinsam haben: Es geht sowohl in Kleists *Michael Kohlhaas* als auch in Jean Pauls *Siebenkäs* und es dreht sich in Kafkas *Der Prozeß* wie in den Detektivgeschichten des *Jerry Cotton* um Rechtsfälle, um Kriminalgeschichten. Mit Prozessen gegen Prozessoren: Ein weiteres Entgegenkommen, müßte in ihnen doch am ehesten Prozeßhaftigkeit und damit „Linearität“ aufzuspüren, zu ermitteln sein. Soll am Beispiel von *Michael Kohlhaas* das erzähltheoretische Instrumentarium ausgebreitet und ein Modellfall für das ‚nicht-endende Enden‘ werden, so muß beim *Siebenkäs* danach gefragt werden, wie die Jean Paul’sche Rabulistik und sein komplexer Digressionsstil überhaupt noch für eine „Einheit“ oder „Geschlossenheit“ des Texts sorgen können. Kafkas Roman *Der Prozeß* hat zwar einen Anfang und ein Ende, ist aber dennoch Fragment geblieben. Wie ist einem ohnehin schon „schwer verständlichen“ Autor hermeneutisch beizukommen, wenn mit der Abgeschlossen-

---

<sup>113</sup> Suter/Böhler (1999: 14 ff.)

<sup>114</sup> Reinhard Döhl (2001): „Vom Computertext zur Netzkunst“. In: Hansgeorg Schmidt-Bergmann und Torsten Liesegang (Hgg.): *Liter@tur: Computer, Literatur, Internet*. Bielefeld, S.27-50

<sup>115</sup> Simanowski (2002b: 14 f.)

<sup>116</sup> Bernd Wingert (1996): „Kann man Hypertexte lesen?“ In: Matejovski/Kittler (1996: 185-218)

<sup>117</sup> Dirk Matejovski (1996): „Von der Sinnstiftung zum Informationsdesign? Die Kulturwissenschaften in den neuen Medienwelten“. In: Matjovski/Kittler (1996: 252-271, hier: S.252)

heit des Textes auch seine Verstehensbedingungen in Frage gestellt sind? *Jerry Cotton*-Heftchen erscheinen Woche für Woche, seit über 50 Jahren. Was ist das Gesetz der Serie? Wie wird eine Geschichte beendet, die in der Folgewoche weitergehen soll? Am Schluß der Untersuchung sollen an verschiedenen Beispielen die Textwelten der Computerszene beleuchtet und damit die Gegenprobe unternommen werden: Halten diese Texte eigentlich sowohl erzählerisch als auch, was ihren Status von Offenheit oder Geschlossenheit angeht, was theoretisch von ihnen versprochen wird? Wenn nicht, wie sieht es dann mit den textuellen wie geschichtsphilosophischen Implikationen aus, die vormalig daran geknüpft waren?

Goethe arbeitete an seiner *Iphigenie auf Tauris* acht Jahre lang. 1787 in Rom, während seiner ersten Italienischen Reise, bringt er die vierte Fassung, in Versform, fertig. Aber die „unendlichen Bemühungen“, die ihm das Werk gemacht hat, führten doch nicht zu einer vollendeten Arbeit. Abbrechen statt enden, das ist die Formel, auf die Goethe in seinem Reisetagebuch seine Probleme mit dem Enden bringt: „So eine Arbeit wird eigentlich nie fertig, man muß sie für fertig erklären, wenn man nach Zeit und Umständen das möglichste getan hat“.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*. In: Goethe (1949: 11, 7-613, hier: S.228, 16. März 1787)