

Brigitte Obermayr

DAS ENDE NACHVOLLZIEHEN. ZU SCHLUSS UND ENDE IM MODERNEN UND NACHMODERNEN LITERARISCHEN TEXT

Silly fish learn nothing in a thousand years.
(Joyce 1998, 166)

1. Wovon die Rede ist

Nachfolgende Überlegungen sind der Versuch, vereinzelt erzähltheoretische, rhetorische, poetologische, sprach- und zeitphilosophische Überlegungen zur Bedeutung von Schluss und Ende in der Literatur zu versammeln und typologisch zu erfassen. Ich werde vorschlagen, die unterschiedlichen Positionen in folgenden drei Bereichen zusammenzufassen: a) das Ende als sinnkonstitutiver Schlusspunkt eines Ganzen (2.1.), b) Anfang und Ende als Rahmenkategorien des Textes (2.2, 3.) und c) Phänomene der Endlosigkeit, die mit einem von Beginn an vorhandenen unauflösbaren Rest in Zusammenhang stehen (2.3.).

1.1 Schluss und Ende

Vorangestellt sei dieser Typologie eine Unterscheidung von ‚Schluss‘ und ‚Ende‘. ‚Schluss‘ (wie ‚Finale‘) wäre als formale Kategorie zu bestimmen, während ‚Ende‘, als hermeneutische Kategorie, als Sinnkategorie verstanden werden kann. Während der Schluss dort ist, wo der Text aufhört, ist das Ende ortlos, außerhalb des Textes. Gerade vom Standpunkt der Dekonstruktion aus, wird eine derart idealtypische Unterscheidung plausibel, denn hier wird von einem unendlichen und doch durch die Textualität begrenzten Verweisen der Signifikanten aufeinander ausgegangen, also davon, dass die Sinnökonomie des Textes nicht auf ein Sinnzentrum bzw. einen Sinnursprung außerhalb des Textes hinaus läuft. Wenn die Dekonstruktion behauptet, es gebe kein ‚Außerhalb‘ des Textes,¹ dann ist vielleicht gerade der Schluss ein neuralgischer Punkt, jene Stelle also, an der ein natürlicher Übergang ins Außerhalb des Textes stattfindet.

¹ Vgl. Derrida 1990, 150-151: „Das Spiel der Differenzen setzt in der Tat Synthesen und Verweise voraus, die es verbieten, dass zu irgendeinem Zeitpunkt, in irgendeinem Sinn, ein einfaches Element als solches präsent wäre und nur auf sich selbst verweise. Kein Element kann je die Funktion eines Zeichens haben, ohne auf ein anderes Element, das selbst nicht einfach

Die vorgeschlagene Unterscheidung ist bereits bei Aristoteles angelegt, wo wir den Hinweis darauf finden, dass „nach altem Sprachgebrauch“ „tékmár“ („Abschluss, Ziel, Zeichen“) und „péras“ („Ende, Grenze“) „dasselbe“ seien (Aristoteles 1999, 16; Erstes Buch, 1375b). Was für den ‚Sprachgebrauch‘ synonym ist, deutet aber meist eine Unterscheidbarkeit der Begriffe an. So führt Aristoteles die unterschiedlichen Begriffe vom Schluss bzw. Ende auf zwei Kategorien von Beweisen zurück, Kategorien, die durchaus mit unseren Überlegungen zu Schluss und Ende übereinstimmen: Einerseits, den Schluss betreffend, auf solche Beweise, die der Redner „durch seine Kunst“ selbst finden kann – „redetechnische“ oder „künstliche“ – und andererseits, wiederum das Ende betreffend, solche, die „ihm von außen schon vorgegeben sind“ (Aristoteles 1999, 206).

Der Schluss ist unerlässlicher Teil des Ganzen, dies auch und genauso in seinen Negativformen, also dann, wenn sein Fehlen auffällt (der offene Schluss, das Open-End, das „Pseudoende“ / „ložnyj konec“²), oder, wenn es zu seiner seriellen Vervielfältigung kommt, wie etwa im absurden *cisfinitum*.³ So gesehen wäre die unter handlungsmimetischen, und also unter den Prämissen der Darstellung des zeitlichen Nacheinanders entworfene Bestimmung des ‚Endes‘ in der aristotelischen Poetik in der hier vorgeschlagenen Begrifflichkeit der Schluss. Aristoteles hält dort fest, dass auf das ‚Ende‘ („telos“) nichts mehr folgt, dass nämlich „ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende (τέλευτήν) hat“. Während der Anfang „nicht mit Notwendigkeit auf etwas folgt“, folgt eben das Ende „natürlicherweise auf etwas anderes“, während jedoch „nach ihm nichts anderes mehr eintritt“. So dürfen nach Aristoteles Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, „nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden“ (Aristoteles 1991, 25).

Das Ende wiederum folgt demnach erst auf den und aus dem Schluss. Man denke an die Markierung „fin“ „konec“ „the end“ etc. nach dem Schluss(punkt) von Romanen oder in bzw. nach Filmen. Es bezeichnet (explizit oder implizit) das Ende („fin“ / „telos“) der Handlungsfolgen, des Nacheinanders der Sequenzen, von denen der Schluss („ending“, „koncovka“, „okončanie“) die letzte ist. Das Ende kommt nach und außerhalb des eigentlichen, des manifesten Textes. „Ende“ oder ähnliche Bezeichnungen und Zeichen des Endes auf der Schwelle zum Textaußerhalb stehen in typologischer Nähe zum bekräftigenden, bestätigenden „Amen“ im Bezug auf das Gesagte, Gezeigte. Diese Bezeichnung des Endes ist von den unterschiedlich kodierten Schlussformen und -formeln (mit

präsent ist, zu verweisen [...]. Diese Verkettung, dieses Gewebe ist der Text, welcher nur aus der Transformation eines anderen Textes hervorgeht. Es gibt nichts, weder in den Elementen noch im System, das irgendwann und irgendwo einfach anwesend oder abwesend wäre. Es gibt durch und durch nur Differenzen und Spuren von Spuren.“

² Vgl. Hansen-Löve 1978, 253ff.

³ Vgl. Hansen-Löve 1999.

ihren Analogien in den Anfängen) zu unterscheiden. Der Schlussakkord, der Showdown, die Grußformeln, der Epilog (in der Rhetorik⁴), das „Und wenn sie nicht gestorben sind...“, das „Ich habe gesprochen, ihr habt es gehört, ihr wisst Bescheid, entscheidet!“ (Aristoteles 1995, 202) sind die für das Abschließen scheinbar nötigen Zeichen, die (auf) das Ende vorbereiten. Auch das Begriffsangebot der altgriechischen Sprache hilft, zwischen Schlussequenz, Schlussformel und dem daraus und darauf resultierenden Danach zu unterscheiden: Neben „Ende“ („telos“) unterscheidet das Altgriechische den Epilog („epilogos“) als die resümierende und aber auch finalen Nachdruck hinterlassende Schlusspassage einer Rede, bzw. den Exodos („exodos“) als das Ende des Dramas und die Schlussfolgerung („logismos“) aus dem Gesagten (Aristoteles 1999). Robert Musil macht die formal-affirmative Bedeutung der Schlussformel deutlich, wenn er ihre Funktion einzig darauf reduziert, das Faktum des Geschehenseins zu bestätigen:

Und dass die Sitzung mit einer Resolution schloss, war in Ordnung. Denn ob man bei einer Rauferei mit dem Messer den Schlusspunkt setzt oder am Ende eines Musikstücks alle zehn Finger ein paar mal gleichzeitig in die Tasten schlägt, oder ob der Tänzer sich vor der Dame verbeugt, oder ob man eine Resolution beschließt: es wäre eine unheimliche Welt, wenn die Geschehnisse einfach davonschleichen und nicht am Ende noch einmal gehörig versichern würden, dass sie geschehen seien, und darum tut man es. (Musil 1987, 182)

1.2. Schluss mit dem Ende

In der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts stoßen zwei radikale Typen von Zeitorientierung aufeinander: Zum einem die dekadente messianische ‚Hoffnung‘ auf die Apokalypse, wie sie etwa der Symbolismus vertritt,⁵ und zum anderen jene Positionen, die dieser Hoffnung auf ein Ende ein Ende setzt und nicht nur einen neuen Anfang und die Orientierung hin auf die Zukunft proklamiert („Budetljane“ / Zukünftler), sondern das Ende zunehmend in Frage stellt, der Endzeitorientierung ihr Ende proklamiert.

Sehr anschaulich wird dies in Aleksej Kručenyčs Auseinandersetzung mit dem Symbolismus im Manifest „Apokalipsis v russoj literature“ („Apokalypse

⁴ Vgl. Aristoteles 1999, 201-202 (Drittes Buch, 1419b). Der Epilog bestehe im Wesentlichen aus 4 Teilen bzw. verfolge 4 Ziele: Den Zuschauer für sich zu gewinnen und gegen den Widersacher aufzubringen, das Gesagte „zu steigern und abzuschwächen“, den Zuhörer „in Stimmungen zu versetzen“ und ihm nochmals „alles in Gedächtnis zu rufen“.

⁵ Vgl. auch Baudrillard 1990: „Die ganze Geschichte wird begleitet von einer millenaristischen Herausforderung, einer Herausforderung ihrer Zeitlichkeit. Der Wille, alles möge sich nicht erst nach einem langen Umweg, sondern sofort erfüllen, ist durchaus keine regressive Kinderphantasie. Er fordert die Zeit heraus, und er entstand erst mit der Zeit.“

in der russischen Literatur“, 1923) (Kručenyč 1992 / 2005): Kručenyč fordert darin von den „Grölern“ („bajači“), den „Zukünftlern“ („budetljane“), ihren Antagonisten, den Verkündern der Apokalypse, namentlich den Symbolisten („Merežkovisierern“), das „Ende vom Ende“ zu zeigen.

Тема Апокалипсиса и Конца Мира не забыта и в наши дни. И если в России ее повышибли, то за границей наши апокалиптики еще мережковят, вопия, что в РСФСР появился Антихрист и «время близко» – будьте наготове; в самой Европе Шпенглер запел о погибели «мира сего» в современной Европе, дескать, только механическая культура – позитивизм и комфорт, а истинная культура – цивилизация – в душах тоскующих избранных натур! (Что из механического может вырасти духовное – этого они, на радость прошлякам знать не желают!) Всю эту высокопарную кислятину русская литература твердила уже 100 лет! Обо всех этих твердежках и пойдет речь. [...] [б]аячи будетляне в своем творчестве уже исходят от других вещей целей и замыслов. / мы даем новое искусство – / без моралина / и без чертяковщины!.. (Kručenyč 1992, 81; 98)

Das Thema Apokalypse und Ende der Welt ist auch in unseren Tagen nicht vergessen. Und hat man es aus Russland verjagt, so merežkovisieren unsere Apokalyptiker im Ausland noch immer, in der RSFSR sei der Antichrist erschienen und die ‚Zeit nah‘ – haltet euch bereit; in Europa aber hat Spengler das Lied vom Untergang ‚dieser Welt‘ angestimmt: Im gegenwärtigen Europa sei nur eine mechanische Kultur – Positivismus und Komfort, und die wahre Kultur – eine Zivilisation – sei in den Herzen sich sehrender ausgewählter Naturen (Daß aus dem Mechanischen ein Geistiges erwachsen kann, das wollen sie, zur Freude der Alten nicht wissen). All diese schwülstigen Säuerlichkeiten hat die russische Literatur seit 100 Jahren immer wieder vor sich hergesagt. Von all diesem Gebrummel wird hier die Rede sein. [...] [D]ie Gröler Budetljane zeigen dieses Ende vom Ende und gehen in ihrem Schaffen schon von anderen Dingen und Zielen und Ideen aus. / wir bringen eine neue Kunst – / ohne Moralin / und ohne Teufelei!.. (Kručenyč 2005, 90; 102)

Kručenyčs Überzeugung, es sei an der Zeit, „das Ende vom Ende zu zeigen“, und in diesem Sinne Kunst „ohne Moralin“ („bez moralina“) und ohne „Teufelei“ („bez čertjakovščiny“) zu produzieren, ist nicht nur typisch futuristisch. Kručenyč stellt darin das Ende grundsätzlich in Frage: das Ende als sinnstiftendes und enthüllendes (apokalyptisches) Außen. Damit könnte man Kručenyčs Abschied von der Apokalypse an den Beginn einer Reihe stellen, in die sich etwa 60 Jahre später Jacques Derrida einreihen wird, wenn er, vor dem Erfahrungshorizont des Holocaust, von einer „Apokalypse ohne Apokalypse“ (Derrida 2000, 78), einer Enthüllung ohne Untergang des Davor oder Dahinter sprechen und damit den Wahrheitsgehalt, bzw. das Wahrheitsversprechen der Apokalypse in Frage stellen wird: „Das Ende naht, und es ist keine Zeit mehr,

die Wahrheit über die Apokalypse zu sagen“ (Derrida 2000, 79). Am ‚Ende‘ sei, so Derrida, nicht die Apokalypse, sondern, im Sinne unserer Unterscheidung, einfach ein Schluss: „Auf, komm, die Apokalypse, es ist vorbei, ich sage Dir, das ist es, was ankommt“ (Derrida 2000, 79).

Auch Jean Baudrillards Diagnose lautet, dass ein Ende nicht mehr möglich ist, und zwar, weil es schon lange eingetroffen, das Ursache-Wirkungsprinzip aufgehoben sei: „Der Stand der Dinge ist buchstäblich definitiv – weder beendet, noch unendlich oder endgültig, sondern de-finitiv, das heißt, seines Endes beraubt“ (Baudrillard 1994, 186-187). Da unter diagnostischen Prämissen auch die Vorstellung von einem linearen Geschichtsverlauf ihren Sinn verliert, wende man die Aufmerksamkeit zunehmend den „unheilvollen Krümmungen, d[en] kleinen Katastrophen“ zu, dem, was auf „Spiel der Verwicklung in der Zeit und der Umkehrung der Zeit“ (Baudrillard 1994, 188) beruht. Von diesen Phänomenen eines nicht linearen, nicht progressiven Laufs der Dinge kommt Baudrillard zur These, dass, wie im Sprachablauf auch, hier alles „in Schleifen, in Tropen, als Sinn-Inversion“ (Baudrillard 1994, 189) verlaufe: Sprachspiele also, die dann auch auf gesellschaftliche und historische Phänomene zu übertragen seien. Ein „gesellschaftlicher Schüttelreim“ oder eine „anagrammatische Geschichte“ beträfen dann wohl vor allem das vom poetischen Äquivalenzprinzip abgelöste Ordnungs- und Kausalprinzip – etwa im Sinne eines Hindenburg-Hitler...⁶ Ohne die utopische Wende Baudrillards mitgehen zu wollen („dass die Geschichte sich zu einer solchen poetischen Konvulsion, zu einer solchen subtilen Form der Rückkehr und der Anapher bereit fände“, Baudrillard 1994, 190) kann seine Überlegung jedoch gerade für eine Diagnose zur modernen und postmodernen Literatur fruchtbar gemacht werden. Vielleicht nämlich ist es ein Merkmal der Literarizität des modernen und postmodernen Textes, dass ihn, je mehr in Abrede gestellt, umso mehr, sein Ende, sein Außen, sein Danach, sein Nachleben beschäftigt. Für den modernen Text bedeutet dies wohl eine Arbeit mit der Erfahrung, dass die Erwartung des Endes zu einem Schluss kommen muss (vgl. Kručenyč), für den postmodernen dagegen geht es um einen Zustand wie Baudrillard ihn beschreibt: die Hoffnung auf die Realität der Apokalypse ist abhanden gekommen, der Stand der Dinge ist immer (schon) definitiv, „seines Endes beraubt“ (Baudrillard 1994, 187). Literarisch führt dies zu einer Vorwegnahme des Außen des Endes. Die vielfach festgestellte End- und Finalorientiertheit des modernen Textes ist vom Bestreben motiviert, das Ende *vor* den Schlusspunkt zu setzen, es davor bereits zu schreiben und zu beschreiben, erfahrbar zu machen. Der literarische Text vollzieht das fehlende Ende nach, in-

⁶ Velimir Chlebnikovs *Doski Sud'by* (*Schicksalstafeln*), Texte an der Grenze zwischen Phnologie, Astrologie, Geschichte, Mathematik, Wahrscheinlichkeitsrechnung und Poesie verfolgen vielleicht ein solches Vorhaben. Vgl. Obermayr 2005.

dem er es vorzieht. Diese These gilt es in der nachfolgenden Typologie zu Schluss und Ende des Textes im Auge zu behalten.

2. Wo und wann das Ende sein kann – Versuch einer Typologie

2.1. Ende als Sinn stiftender Schlusspunkt eines Ganzen

Die Nachvollziehbarkeit der Handlungsfolge der literarischen Erzählung ist eng an den Sinn stiftenden Schlusspunkt geknüpft: Dabei wird die Handlungsfolge, als der „privilegierte Aufbewahrungsort der Lesbarkeit“ (Barthes 1988, 154)⁷ gerade in der Moderne zum Schauplatz literarischer Grenzüberschreitung. Dies wird dort deutlich, wo sich die formalistischen Sujettheorien den verfremdenden Verfahren der „Abschweifung“ („otstuplenie“), „Umstellung“ („perestanovka“), „Inversion“ („inversija“) etc. zuwenden.⁸ Die Moderne macht die „ordo naturalis“, die als natürlich und logisch angenommene Handlungsfolge, als kulturell codierte Ordnung und somit als ‚Antinatur‘ erfahrbar (Barthes 1988, 154). Eben dabei stößt die moderne Erzählung immer wieder an ihre Grenzen, sie erreicht ihr Äußerstes, wenn die Nachvollziehbarkeit der Handlungsfolge nicht mehr gegeben ist, die Willkür von Anfang und Ende erfahrbar, das Gesetz der Unumkehrbarkeit gebrochen wird. Insofern die Handlungsfolge als willkürliche Anordnung erkennbar wird, ist die ‚Schlüssigkeit‘ des Schlusses, sein zwingend-logisches Folgen-Aus in Frage gestellt. Umso mehr ist hier eine äußere Sinn gebende Instanz gefragt – sei es der „Zufall des Endes als Schicksalsschlag“ (Hansen-Löve 1996b, 203), sei es eine außerhalb des Ereignishorizonts liegende höhere Macht eines „numinos sinnmachenden Finalisierers“ (Martinez / Scheffel 2002, 111).

⁷ Vgl. Barthes ebd., 154: „Alles hier Angeführte mag ‚selbstverständlich‘ erscheinen; wenn aber diese Bedingungen der Erzählung ‚natürlich‘ erscheinen, so zeichnet sich virtuell dahinter eine ‚Antinatur‘ der Erzählung ab (die vermutlich in manchen modernen Texten zum ersten Mal erfahrbar ist): Indem man die elementare Rationalität der Handlungsfolgen Schritt für Schritt absteckt, gerät man an die Grenzen der Erzählung, hinter denen eine neue Kunst beginnt, die der narrativen Überschreitung. Die Handlungsfolge ist der privilegierte Aufbewahrungsort der Lesbarkeit: ‚normal‘ (lesbar) erscheint uns eine Erzählung durch die Pseudologik ihrer Sequenzen; diese Logik ist, wie bereits gesagt, empirisch und lässt sich nicht auf eine ‚Struktur‘ des menschlichen Geistes zurückführen; wesentlich an ihr ist, dass sie der Abfolge des erzählten Geschehens eine unumkehrbare (logisch-temporale) Ordnung verleiht: Die Unumkehrbarkeit macht die Lesbarkeit der klassischen Erzählung aus.“

⁸ Vgl. Hansen-Löve 1978, 238ff.

2.1.1 Schluss des Kunstwerks und Ende der Welt

In Immanuel Kants Abhandlung „Das Ende aller Dinge“ (1794) schwingt eine Doppeldeutigkeit von „Ende“ als ‚Ende‘ einerseits und ‚Sinn/Zweck‘⁹ andererseits mit. Kant unterscheidet drei Typen des Endes, nämlich das „natürliche“, das „mystische“ und das „widernatürliche, verkehrte“. Das „natürliche“, „vernünftige“ Ende bringt er wohl nicht zufällig in einen vergleichenden Zusammenhang mit dem „Ausgang“ eines Schauspiels, wenn er schreibt, dass die Vernunft besage, dass die „Welt nur insofern einen Wert hat, als die vernünftigen Wesen in ihr dem Endzweck des Daseins gemäß sind“. Sollte dieser Endzweck aber nicht erreicht werden, so müsse „die Schöpfung selbst ihnen zwecklos“ scheinen, „wie ein Schauspiel, das gar keinen Ausgang hat und keine vernünftige Absicht zu erkennen gibt“ (Kant 1995, 266-267). Das „mystische“ Ende wiederum beschreibt er als „Ende des Verstands“, „Ende der Zeit und des Denkens“, während das „widernatürliche, verkehrte Ende aller Dinge“ im Sinne einer von Menschenhand gemachten Apokalypse verstanden wird, die „von selbst, dadurch, dass wir den Endzweck missverstehen, herbeigeführt wird“ (Kant 1995, 276).

Generell scheint in diesen Überlegungen das Lebensende, der Tod dem Leben Sinn zu geben, sinnvoller Weise Teil des Lebens zu sein. Aus Kants Sicht realisiert sich also im ‚Ende‘ ein vorgeschriebener, anderswo vorgegebener Sinn und Zweck, so gesehen führt der Schluss nicht nur zu einem Ende, er hat gewissermaßen auch ein solches – einen Sinn, einen Zweck. Dieser ist durch ein Eingreifen des Menschen in Welten- und Lebensläufe suspendiert.

In diesem Bedürfnis, einen zufälligen und unausweichlichen Schlusspunkt als sinnstiftende Interpretation vom Ende her zu einem Ganzen zu schließen, wird eine Kontingenz zwischen Schluss und Ende deutlich, die wohl nur von Glauben an eine Transzendenz oder hermeneutischer Geschlossenheit auszugleichen ist.¹⁰

Der Satz, dass ein sinnvolles Ganzes endlich sein muss, führt nicht nur bei Kant dazu, einen Vergleich zwischen Leben, Welt und Kunstwerk heranzuziehen. Auch Jurij Lotman ist der Überzeugung, dass der Schluss / das Ende in der Kunst jene Rolle spielt, in der der Tod in der Wirklichkeit agiert, eine Überzeugung, die er mit dem Satz: „То што не имеет конца, не имеет смисла“ (Was kein Ende hat, hat keinen Sinn, Lotman 1994a, 417) auf den Punkt bringt. Da das menschliche Verhalten „vernünftig“ („osmyslenno“) sei, habe es ein Ziel

⁹ Vgl. frz. „fin“ (Ende, Sinn / Zweck).

¹⁰ Die kulturell unterschiedlichen „Maßnahmen und Veranstaltungen“ im Kontext von Tod und Trauer seien, so Thomas Macho, als „kontingente“ Antworten auf den „ubiquitären Zufall“ des Todes zu verstehen (Macho 2000, 96-97). Mit Blick auf wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Publikationen stellt Michel Vovelle in seiner Studie eine Zunahme des Interesses am Thema Tod und Sterben seit den 1960er Jahren fest (Vovelle 1983, 740ff.).

(„cel“), und dies impliziere eine Vorstellung von einem Ende des Ereignisses („predstavlenie o nekoem konce sobytija“, Lotman 1994a, 417-418).¹¹

Человеческое стремление приписывать действиям и событиям смысл и цель подразумевает расчленённость непрерывной реальности на некоторые условные сегменты. [...] То что не имеет конца – не имеет смысла. [...] Из сказанного вытекают два существенных последствия. Первое – в сфере действительности – связано с особой смысловой ролью смерти в жизни человека, в области искусства – определяет собой доминантную роль начал и концов, особенно последних. (Lotman 1994a, 417-418)

Der menschliche Drang, den Handlungen und Ereignissen einen Sinn und einen Zweck zuzuschreiben, bedeutet eine Aufgliederung des Kontinuums der Wirklichkeit in bestimmte einzelne Segmente... Was kein Ende hat, hat keinen Sinn... Aus dem Gesagten ergeben sich zwei wesentliche Folgerungen. Erstens ist für die Sphäre der Wirklichkeit damit eine sinngebende Rolle des Todes im Leben des Menschen verbunden, im Bereich der Kunst ist so die dominante Rolle von Anfängen und Enden bestimmt, vor allem von letzteren.

Wenn der Vergleich zwischen Kunst und Leben bei Lotman auf der grundsätzlichen Annahme beruht, das Kunstwerk sei endliches, begrenztes Modell einer unendlichen ‚Wirklichkeit‘ (Lotman 1973, 316), so stellt er für das Wortkunstwerk der Moderne eine zunehmende Relevanz der „modellierenden Funktion“ (Lotman 1973, 325) des Schlusses („Endes“) fest. Der Schluss vermag es demnach sogar, auch im Bezug auf die kodierende Funktion des Anfangs, die „gesamte Textcodierung“ umzudeuten, den Schluss als „Anti-Anfang“ zu inszenieren und so den Anfang selbst zu widerlegen (Lotman 1973, 327). Sehr deutlich wird diese Tendenz wohl im „Rätselsujet“ („sjužet-zagadka“)¹² ebenso wie in Epilogen, wie in jenem zu Dostoevskijs *Podrostok* (*Der Jüngling*), wo das Genre ‚Familienroman‘ negiert wird (Hansen-Löve 1996a, 301).

Die kodierende Funktion des Schlusses liegt auch der geschichtsemiotischen Argumentation Boris Uspenskijs zugrunde, in der die „Schlussinterpretation“ die Ereignisse erst als Zeichen und als Ereignisfolge („Sujetfolge“) lesbar macht (Uspenskij 1991, 10-11). Um zum historischen Text zu werden, brauchen, so

¹¹ Vgl ebd.: „Поведение человека осмысленно. Это означает, что деятельность человека подразумевает какую-то цель. Но понятие цели неизбежно включает в себя представление о некоем конце события.“ (Das Verhalten des Menschen ist vernünftig. Das heißt, dass das Handeln des Menschen ein bestimmtes Ziel impliziert. Aber der Begriff des Ziels beinhaltet, dass man sich ein Ende des Ereignisses vorstellt.)

¹² Vgl Hansen-Löve 1978, 246ff; Hennig 2002, 267ff, besonders 273: „Der zweite [...] Aspekt des Rätselsujets, der die Einheit des Textes erst durch seine Interpretation vom Ende her entstehen lässt, spielt das Ende des Textes gegen den Text selbst aus.“

Uspenskij, die Ereignisse einen Endstandpunkt, von dem aus sie betrachtet werden können. Interessant (und problematisch) ist Uspenskij's Theorie nicht zuletzt deshalb, weil er sie entlang von Pavel Florenskij's Bestimmung einer transzendentalen Zeitlichkeit, wie sie der Ikonenbetrachtung zugrunde liegt, bestimmt (Florenskij 1993). Vereinfacht gesagt: Wie Florenskij auch, dreht Uspenskij den Zeitvektor von der horizontalen Sukzession und Chronologie in die transzendente Gleichzeitigkeit, die Vertikalität einer Epiphanie. Uspenskij verwendet hierzu Florenskij's Beispiel – den Traum und die Erzählung davon. Bei Florenskij wird der durch ein reales Ereignis (etwa das Zuschlagen einer Tür) ausgelöste Schluss eines Traumes (also das Erwachen aus dem Traum) zu dessen Anfangspunkt, insofern erst dieser erzwungene Schluss eine lineare (Nach-)Erzählung des Traums ermöglicht bzw. auslöst. Der Traum beginnt demnach – als Erzählung – erst mit seinem Ende. In Florenskij's Vorstellung fallen der durch ein gewaltsames Ende herbeigeführte Schluss des Schlafes als Anfang der Traum Erzählung und deren ‚Endgrund‘ („pričina konečnaja“, Florenskij 1993, 13-14) zusammen. Von diesem Schluss / Ende her, so Uspenskij, werden die Ereignisse „mit einem Schlag organisiert. Wir sehen sie gleichsam durch ein plötzliches Aufblitzen beleuchtet“ (Uspenskij 1991, 10-11). Mit der Wahrnehmung der Geschichte, so Uspenskij, verhalte es sich „grundsätzlich ebenso“, die geschichtlichen Ereignisse werden erst durch vergleichbare Verfahren des Stillstellens zu lesbaren Zeichen. Sehr deutlich wird in diesem Beispiel, wie wenig kongruent Schluss (die letzte Traumsequenz, die letzte Sequenz einer historischen Ereignisfolge) und Ende (jener von Florenskij und Uspenskij veranschlagte point of view von ‚außerhalb‘) sind. Oder anders gesagt: von wie weit außen die veranschlagte ‚Interpretationsgewalt‘ des Finalstandpunktes wirkt. In diesem ist die Kontingenz, die ein Schluss offensichtlich in sich birgt, ein weiteres Mal – scheinbar – in einer metaphysischen Konzeption der Zeit aufgehoben, und zwar eine Kontingenz, die zwischen der Erfahrung einer zeichenhaft organisierten Zeitlichkeit und der grundsätzlich menschlichen Zeiterfahrung sich konstituiert.

2.1.2 Nachvollziehen vom Ende her

Die markanteste Bestimmung der Sinnzuschreibung vom Ende her wird somit dann möglich, wenn man die Sujetfügung als eine Kategorie der *Zeit der Erzählung* versteht, Fügung und Lösung zu Kategorien einer temporalen Erfahrung werden. Im Nachher der dichterischen Komposition werden, so Paul Ricoeur (Ricoeur 1988), die Optionen einer narrativen Mimesis der Zeit erfahrbar. Ricoeur unterscheidet hierbei Konsonanz und Dissonanz. Mit „Konsonanz“ bezeichnet er den Nachvollzug, das Verstehen, das hermeneutische Erfassen der Erzählung als Erfahrung ihrer Zeitlichkeit, die in den Horizont der Zeiterfahrung der Lesenden Eingang findet. Unter „Dissonanz“ versteht Ricoeur im Gegenteil,

dass wir Kategorien wie Anfang, Mitte und Ende einer Erzählung, als Wirkungen begreifen, die wir nicht unserer Erfahrung entnehmen. Die ästhetische Erfahrung der Zeit der (literarischen) Erzählung ist nun nach Ricoeur immer im dialektischen Sinne eine der „dissonanten Konsonanz“. Diese erklärt er im eng an den Schluss der Erzählung geknüpften Mitvollzug derselben. Eben an dieser Stelle, am Schluss, treffen Konsonanz und Dissonanz aufeinander, bereitet der Schlusspunkt einen Endpunkt der Betrachtung vor. So bringe der Schlusspunkt einer Erzählung genau jenen „Gesichtspunkt“ bei, „von dem aus die Geschichte als Ganzes wahrnehmbar wird“ (Ricoeur 1988, 108). Eine Geschichte zu verstehen heißt dann, so Ricoeur, zu verstehen, „wie und warum die einander folgenden Episoden zu diesem Schluss geführt haben, der keineswegs vorhersehbar war, doch letztlich annehmbar, mit den zusammengesetzten Teilen kongruent erscheinen muß“ (Ricoeur ebd.). Diese unbedingte Kongruenz erreicht, wie die Erzählung auch, nach Ricoeur ihren Sinn erst, wenn „sie in die Zeit des Handelns und Leidens eintritt“. Und die Zeit der Erzählung so zu einer menschlichen Zeit wird (Ricoeur 1988, 113).¹³

Hier soll die These vertreten werden, dass sich die Lösung der „dissonanten Konsonanz“ in der überzeugenden, in der Lebenserfahrung aufgehenden Dialektik Ricoeurs, in den Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend weniger in der von Ricoeur beschriebenen Weise vollzieht. Zunehmend beschreibt der literarische Text seine Aporien selbst, macht sie im eingangs erwähnten ‚Vorziehen‘ des Endes zu seinem Gegenstand. Die Kontingenz der Enderfahrung wird ausgestellt, sie wird erfahrbar. Zu denken wäre hier an die Lesarten des Beckettischen *Fin de partie*. In einer der möglichen Lektüren wird trotz offenen Schlusses das Ende für unhintergebar gehalten. Hier kommt man zu der Einschätzung, Becketts Drama ermögliche uns eine „Bilanzierung der Lücken unseres Erfahrungshaushaltes“ (Iser 1994, 413). Die Zeit der Erzählung wird hier zu einer Zeit des Handelns und Denkens, weil sie die Erkenntnis ermögliche, dass das Ende wie der Tod ein „unvertretbarer Seinsmodus“ (Heidegger 1993, 242) ist. Mit anderen Worten: In dieser Sichtweise wird nicht die Kontingenz erfahren, sondern es wird die Erfahrung des eigenen Endes gemacht, die seiner Unerfahrbarkeit.

¹³ Wenn Ricoeur eine Integration der Zeiterfahrung der Erzählung in jene des ‚menschlichen Handelns‘ vorsieht, wird die Differenz dieser Konzeption zu jener von Uspenskij deutlich. Die Schlussinterpretation Uspenskij's macht die so organisierte Sujetfolge (die Geschichte) zu einem „Zeichen einer anderen Wirklichkeit“ (Uspenskij 1991, 14), das sich als solche, anders als bei Ricoeur, vom aktuellen Erfahrungshorizont abhebt. Hierin profiliert sich einmal mehr die kultursemiotische Tendenz, die Geschichte als potentielle Gegenwirklichkeit bzw. als Gedächtnisreservoir zu verstehen – wie in anderen vertikal orientierten Entwürfen auch (etwa im akmeistischen ‚potentiellen Paradigma‘).

Eine andere Lesart zielt dagegen gerade darauf ab, zu zeigen, dass das Drama selbst das Ende ‚hintergeht‘. So hebt Christoph Menke (2005, 190)¹⁴ das dezierte Unentschieden in diesem ‚Spiel‘ hervor, das, wie etwa im Tennis¹⁵ der Fall, ohne jegliche zeitliche Limitierung gespielt wird und erst zu Ende ist, wenn ein Ergebnis zugunsten eines Spielers vorliegt. Ein Einstand, und von diesem ist bei Beckett immer die Rede, kann in einem solchen Spiel kein ‚Endstand‘ sein. Demnach spricht und spielt, da das Spiel offen bleibt, Becketts Drama die Verzögerung und den Aufschub des Endes. Freilich erfahren wir diesen Endstand nur am Schluss, der aber selbst angefügt ist, eine unmögliche Verlängerung (da es ja die zeitliche Limitierung nicht gibt). Der Schluss ist somit einfach ein weiterer Ballwechsel, der den Schluss des Spiels aufschiebt, auf das ‚Endspiel‘ verweist.

Die beiden Lesarten unterscheidet die Möglichkeit eines Ausstiegs aus der zeitlichen Realität des Dramas in die lebenszeitliche Erfahrungswirklichkeit. Während Iser diesen Ausstieg für möglich hält, eine ‚Bilanzierung‘, also Verrechenbarkeit der Erfahrungen bzw. eine Konvertierbarkeit der ästhetischen Erfahrung in eine lebenszeitliche, scheint bei Menke der Verbleib im Spiel, die Unmöglichkeit des Ausstiegs, der ‚endgültigen‘ Entscheidung am Schluss akzentuiert. Hierin zeichnen sich grundlegende Kriterien von Endtypologien ab, die immer auch, wie zu zeigen sein wird, moralisch-ethische Implikationen haben: In der einen führt der Schluss zu einem Ende, das bereits mitten im Leben sich befindet, in der anderen bringt der Schluss die Erfahrung eines verendenden Textes. Der Schluss bringt hier mit dem Textende nicht nur keine Lösung und Auflösung der Rätsel und Knoten mit sich, es bleibt auch eine Erlösung (vom Text) – für Held und Leser gleichermaßen – aus. Schließlich sind wir in Menkes Interpretation auch mit der Figur der „clôture“ („Geschlossenheit“, „Schließung“, „Vollendung“) der Repräsentation konfrontiert, wenn man „clôture“ als die „kreisförmige Grenze“ versteht, innerhalb derer die „Wiederholung der Differenz sich unbegrenzt wiederholt“ und innerhalb derer sich ihr „Spielraum“ eröffnet (Derrida 1992a, 379).¹⁶ „Clôture“ bezeichnet so das Ausstellen des Endes

¹⁴ Vgl. auch Menke 2005, 189: „Die Verzögerung und der Aufschub dessen, was gleichwohl an der Zeit ist, des Endens, ist das Grundgesetz ihres Spiels. Daß diese Verzögerung aber, entgegen Hamms Aussage, nicht frei gewählt, sondern ein auferlegtes Schicksal ist, folgt aus der Art des ‚Finales‘, das Clov und Hamm spielen. Sein Modell ist das sportlicher Wettkämpfe, deren Ende nicht durch ein zeitliches Limit vorgegeben, sondern durch den Stand des Spielgeschehens festgelegt ist; solcher Wettkämpfe also, in denen das Spiel dann, und nur dann, endet, wenn eine Partei gesiegt hat.“

¹⁵ Menke geht vom Modell „Tennis-Spiel“ aus, was er mit dem wiederholt fallenden „deuce“ – so wird beim Tennis der Einstand bezeichnet – stützt, auch wenn „fin de partie“ im Schachspiel gebraucht wird. Menke 2005, 189-190.

¹⁶ „La clôture est la limite circulaire à l'intérieur de laquelle la répétition de la différence se répète indéfiniment“ (Derrida 1967, 367).

am und als Schluss des Dramas (bzw. Textes), einen Abschluss ohne und vor dem Ende.

2.1.3 Schluss machen und verenden

Entlang möglicher Konstellationen von Schluss und Ende unterscheidet Jurij Lotman, der für die Sujetentwicklung eine dichotome Ausgangssituation annimmt, mit Blick auf die Finalkonstruktionen der russischen Prosa des 19. Jahrhunderts einen binären und einen ternären Typus (Lotman 1994 b). Der binäre Typus zeichnet sich, analog zum binären Kulturmodell, durch eine fehlende neutrale Mitte aus; für die Finalsituation des binären Texttypus heißt dies, dass eine Erlösung aus der Hölle der extremen Polaritäten des Entweder / Oder (gut oder böse) nicht möglich ist. So seien die Helden Gogol's oder Dostoevskijs dazu verdammt, in der binären Texthöhle zu verenden, ein Übergang in ein erlösendes Paradies sähen die beiden Vertreter des binären literarischen Typus nicht vor, da der „Augenblick, [...] in dem die Helden die Gogol'sche und Dostoevskij'sche Hölle durchschritten haben und auf der Schwelle zum Paradies“ (Lotman 1994b 384) stehen, dem Schluss des Textes entspricht.

Anders hingegen, so Lotman, im ternären Modell – bei Puškin, Tolstoj oder Čechov: Hier haben wir es mit einer literarischen „Welt des Lebens“ zu tun, in der das Böse lediglich als eine „Abweichung von der Natur des Daseins“ definiert wird, nicht aber als das polare Gegenteil des Guten. So eigne den Texten dieser Autoren eine „lebendige Widersprüchlichkeit“, eine Offenheit und Unabgeschlossenheit, die den Helden eine Rechtfertigung ihres Daseins nach dem organischen Modell des Lebens ermögliche. Eine Erlösung aus der ternären Textrealität ist so gesehen nicht vonnöten, überschreiten die Helden am Schluss des realistischen Textes doch nicht so sehr die Schwelle zum Leben bzw. Tod, sondern sie treten vielmehr in eine neue Dimension ihrer Existenz ein. Man wird ihnen ‚mitten im Leben‘ wieder begegnen.

Die vorerst auf eine Typologie der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts angelegte Studie Lotmans geht dann noch einen Schritt darüber hinaus, und klassifiziert den fatalistischen binären Typus als „typisch russischen“. Diesem stellt er den ternären, „westlich“ orientierten Typus gegenüber. Darin schlägt sich die für Lotmans Spätwerk charakteristische kritische Umwertung des einstmals für die russische Kultur im positiven Sinne als produktiv erachteten binären Modells nieder. Die Züge einer stark ausgeprägten End- und Finalorientierung in russischen Selbstbeschreibungen, ein Hang zum „apokalyptischen“ Denken und Schreiben (vgl. Hansen-Löve 1996b), sind hier nicht von der Hand zu weisen.

2.1.4 Literatur des De-finitiven

Ist in Lotmans Konzeption des Realismus immer noch ein fiktionaler Idealismus konstitutiv – das ternäre Modell erhöht ganz einfach die Wahrscheinlichkeit des fiktionalen „Wie es sein bzw. gewesen sein könnte“, so wäre zu überlegen, was mit der fiktionsbildenden Funktion von Schluss und Ende passiert, wenn die Fiktion (wie die Mimesis) gänzlich in Abrede gestellt wird, wie dies etwa in der linksavantgardistischen „Literatura Fakta“ („Literatur des Faktums“) der Fall war.

Die „Literatura Fakta“ scheint jenen Zustand anzustreben, den wir mit Baudrillard den ‚de-finitiven‘, eines Endes beraubten Stand der Dinge nennen könnten. Aus der Logik ihrer Konsequenzen gesehen, sollte in der „Literatura Fakta“ das Ende suspendiert, nach bzw. mit der ‚Aufzählung des letzten Faktums‘ Schluss sein, sollte doch der Abgleich zwischen der Erfahrung narrativer Zeitmimesis und der ‚Zeit des Lebens‘ wegfallen, wenn der Gegenstand der ‚Darstellung‘ das ‚Leben, das wirkliche Leben‘ („žizn‘, dejstvitel'naja žizn“) sein soll, nicht aber die ‚schöne Imitation‘ („krasivaja imitacija“, Čužak 1972, 38). Wenn Nikolaj Čužak für die Literatur des Faktums anstelle der ‚freien Imagination‘ („svobodnoe voobraženie“) ein ‚dialektisches Voraussehen‘ („dialektičeskoe predvidenie“, Čužak 1972, 60) fordert, dann zeigt dies, wie hier ein Lebendigkeit darstellendes ästhetisches Prinzip der Mimesis und des Fiktionalen durch ein anderes, explizit antiästhetisches, am unmittelbaren und unvermittelten Leben teilhaben wollendes ersetzt wird. Wenn unter den Prämissen des Ästhetischen die Darstellung des Lebendigen nicht das ersetzt, was sie sichtbar macht,¹⁷ so scheint die „Literatura Fakta“ von dieser ‚Realpräsenz‘ des Lebens in der Kunst zu träumen, woraus tatsächlich nur folgen kann, dass letztere obsolet wird. Für den Schluss und das Ende eines solchen Textes müsste es also heißen, dass man qua Schluss auf das Ende trifft, was nichts anderes heißt, als definitiv mitten im Leben zu stehen. Es ist nicht die Perspektive vom Ende her zurück, wie wir sie bei Ricoeur, Lotman oder Uspenskij trafen, es ist vielmehr jene von der letzten Episode zur nächsten, dort wo das Leben weitergeht. Bemerkenswert allemal, dass diese Vorstellung im *LEF* nicht ohne dialektischen Synthesenzauber (und also ‚Endzauber‘; vgl. „dialektičeskoe predvidenie“) möglich ist.

¹⁷ Vgl. Boehm 2003, 201: „Worin besteht nun die Präsenzleistung der Repräsentation? Das Präfix *Re-* bezeichnet keine große Wiederholung oder Wiederbelebung. Eine handgreifliche Wiederkehr der Toten ist nicht gemeint: Bilder sind weder Wiedergänger noch Doubles. Das Bild ist mit dem Dargestellten nicht zu verwechseln, es beruht auf einer Differenz: Darstellung ersetzt also nicht, was sie sichtbar macht.“

2.2. Anfang und Ende als Rahmenbedingungen

2.2.1 Zwischen Anfang und Ende

Das Ende als Schauplatz hermeneutischer Schlüssigkeitsoptionen wird aber nicht nur unter der Perspektive der Wirkung eines Danachs auf ein Davor anschaulich. Es lässt sich auch davon sprechen, wenn man Anfang *und* Ende als Rahmung und Rahmenbedingung des Textes sieht. Das Intervall zwischen Anfang und Ende, zwischen dem ‚Tick‘ und dem ‚Tack‘, will sinnvoll und konkordant erscheinen, so Frank Kermode in seiner Studie *The Sense of an Ending* (Kermode 1967). Wir produzieren „Fiktionen der Konkordanz“ („concord fictions“), um dies zu erreichen. Neben dieser These, wonach wir zur ‚Schließung‘ den Rahmen des „Tick-Tack“, des „Anfang-Ende“ brauchen und in diesem Rahmen Sinn machende Operationen zur Füllung dieses Intervalls vollziehen, ist für Kermode die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Fiktionalen und apokalyptischen Konjunktoren im gesellschaftlichen Diskurs der 1960er Jahre zentral (Kermode 1967, 98ff.).¹⁸ Kermodes These besagt, dass nach der Erkenntnis, dass die Apokalypse bei aller apokalyptischer Erfahrung im 20. Jahrhundert nicht eingetreten ist, das Bedürfnis nach ‚Enden‘ und ‚Apokalypsen‘ sich in einer „Profanisierung der Apokalypse“ niederschlägt. Dabei denkt er auch an die in den 1960er und 1970er Jahren immer wieder neu berechneten Weltuntergangsdaten.¹⁹

Uns interessiert hier vor allem das Verlangen nach der Rahmung des Textes durch einen Anfangs- und einen Schlusspunkt. Kermode nähert sich dieser Frage nach der Dauer, der temporalen Extension zwischen Anfang und Ende mittels eines Vergleichs mit dem „tick-tock“ der Uhr. Steht das „Tick“ für den Beginn und das „Tock“ / Tack für das Ende, verwenden wir für die Bezeichnung von Anfang und Ende also unterschiedliche Begriffe, so entsteht dieser Unterschied offensichtlich, so Kermode, durch das ‚Dazwischen‘: „[...] tick is our word for a physical beginning, tock our word for an end. We say they differ. What enables them to be different is a special kind of middle. [...] Tick is a humble genesis,

¹⁸ Hierzu seine Auseinandersetzung mit zwei Strömungen der Apokalypse im Modernismus, nämlich einer, die mit Apokalypse Krieg und Blutvergießen verbindet, und dies affirmiert, und einer, die als ‚literarische Apokalypse‘ die Zeichen der narrativen zeitlichen Ordnung in Frage stellt („traditioneller“ und „anti-traditioneller“ Modernismus, Kermode 1967, 98ff).

¹⁹ Vgl. Kermode 1967, 58: „Biology and cultural adaptation require it; the End is a fact of life and a fact of the imagination, working out from the middle, the human crisis. As the theologians say, we ‚live from the End‘, even if the world should be endless. We need ends and kairos and the pleroma, even now when the history of the world has so terribly and so untidily expanded its endless successiveness. We re-create the horizons we have abolished, the structures that have collapsed; and we do so in terms of the old patterns, adapting them to our new worlds. Ends, for example, become a matter of images, figures for what does not exist except humanly.“

tock a feeble apocalypse; and tick-tock in any case not much of a plot“ (Kermode 1967, 45). Interessant dabei die von Kermode erwähnte Beobachtung aus der Physik, wonach nur das Intervall zwischen dem „tick“ und dem „tock“, jedoch nicht die rhythmische Gruppe zwischen dem „tock“ und dem „tick“ (im fortwährenden Ticken „tick-tock-tick-tock-tick-tock...“) wahrgenommen werden kann. Nun sei aber klar, so Kermode, dass das „Intervall“ zwischen dem „tick“ und dem „tock“ ebenso fiktiv sei wie das nicht so einfach wahrzunehmende Intervall zwischen dem „tock“ und dem „tick“. Während die fiktive Konkordanz zwischen „tick“ und „tock“ vergleichsweise einfach herzustellen sei, sei dies für jene zwischen dem „tock“ und dem „tick“ viel aufwendiger. Das Intervall zwischen dem „tock“ und dem „tick“ mache den Eindruck einer schlichten temporären Abfolge, unorganisiert und unstrukturiert. „Vermenschlicht“ („humanized“), also zum Teil der menschlichen Erfahrung werden diese Intervalle, so Kermode, durch „tock-tick plots“ und entsprechende „concord fictions“ – als Beispiel nennt er *Ulysses*.²⁰

Spezifische Anwendbarkeit könnten Kermodes Überlegungen für biographische Plots finden, in denen ‚das Leben‘ ein Ganzes, als „kohärenter und orientierter Zusammenhang“ vorgestellt wird (Bourdieu 1990). Wo, wie in der Biographie, das Lebens- mit dem Textende zusammenfällt, wird die Fiktion der Konkordanz der einzelnen Ereignisse im Lebensverlauf, innerhalb des Rahmens, nur allzu plausibel.

2.2.2 Der Rahmen und das Außen

Die Funktion des Rahmens in der Kunst, so Lotmans allgemeine Überlegung, sei grundsätzlich die, den Raum der Realität von jenem der Kunst abzugrenzen: Der Rahmen des Gemäldes, die Rampe im Theater, Anfang und Ende eines musikalischen Werkes stellen die Grenzen eines begrenzten Modells einer unbegrenzten Wirklichkeit dar. Dem Anfang als ontologische Voraussetzung – „es existiert, was einen Anfang hat“ (Lotman 1973, 320) – kommt eine codierende Funktion zu, eine form- und genrebestimmende, während dem Ende eine subjektiv-,mythologisierende‘ eigne (Lotman 1973, 327). Grundsätzlich sei die Frage nach der unterschiedlichen Relevanz von Anfang und Ende eine kultur- und zeitspezifische. So führt Lotman an, dass es durchaus Genres gibt, die durch ein Ende, im Unterschied zu unserer üblichen Vorstellung, ‚unvollständig‘ oder ‚defekt‘ werden, wie etwa die Chronik (Lotman 1973, 322). Umgekehrt sei es möglich, dass das Ende als Anti-Anfang die gesamte Textcodierung in Frage

²⁰ Vgl. Kermode ebd.: „Our stories must recognize mere successiveness but not be merely successive; Ulysses, for example, may be said to unite the irreducible chronos of Dublin with the irreducible kairos of Homer. In the midst, we look for all fullness of time, for beginning, middle, and end in concord.“

stellt, oder umdeutet (Lotman 1973, 327). Zu denken wäre hier etwa an Epiloge, die das im Davorliegenden ausgeführte Genre in Frage stellen oder verneinen, oder aber an Schlusszenen, die wie in Gogol's *Revizor* (*Der Revisor*) Ernst zu machen scheinen mit und aus der Komödie.²¹ Wie Prologe auch, thematisieren Epiloge die Rahmenfunktion von Anfang und Ende nicht, sondern verdoppeln diese (also Anfang und Ende), wie dies auch bei Rahmenerzählungen der Fall ist.

Boris Uspenskij verweist auf die Schwellenfunktion des Rahmens. Dieser begrenze nicht nur, sondern gehöre auch „zum Raum des Außenbetrachters“ (Uspenskij 1975, 162). Es sei gerade das Textende, das den Übergang vom Innen ins Außen, von der Welt des Kunstwerks in die des Rezipienten ermögliche. Von den Schlussformeln der Märchen bis hin zur Bewusstmachung des Endens im Pseudoschluss oder zum Stillstehen der Zeit wie in Gogol's *Revizor* schließt sich, so Uspenskij's Überzeugung, der Rahmen, indem der Übergang vom Innenraum in den Außenraum, von der Welt des Kunstwerks in die des Rezipienten, vollzogen wird (Uspenskij 1975, 168).

In beiden Fällen wird als gegeben vorausgesetzt, dass es ein Außen und ein Davor gibt. Der Rahmen hat zwar formgebende Funktion, ja, ist sogar der Ort, an dem der Sinn sich konstituiert, er scheint aber weder zur Welt des Innen noch zu der des Außen zu gehören, und wird nur von Außen und, so sollte man hinzufügen, aus einem Danach wahrnehmbar.

Wird diese Sinninstanz des Außen, des Außenstandpunkts aber in Frage gestellt, etwa im Zuge einer Dekonstruktion der Metaphysik oder aber dadurch,

²¹ Vgl. dazu das von Gogol' zehn Jahre nach dem *Revizor*, also 1846, verfasste ironische „Nachspiel“ „*Razvjazka Revizora*“ (Die Auflösung des *Revizors*, Gogol' 1968). Hier bemängeln die Schauspieler, das Drama sei „bez konca“ („ohne Ende“), wobei, wie betont wird, formale Vollständigkeit (die fünf Akte) vorliege, jedoch der „ključ“ („Schlüssel“) fehle, am Ende eine eigenartige, Irritation stiftende ‚Umcodierung‘ stattfinde, wie man folgende Replik überschreiben könnte: „Несмотря на все удовольствие, которое возбуждают ловко найденные сцены, на комическое даже положение многих лиц, на мастерскую даже обработку некоторых характеров, в итоге остается что-то эдакое... я вам даже объяснить не могу, – что-то чудовишно мрачное, какой-то страх от беспорядков наших. [...] Признаюсь вам достоверно, à la lettre, на меня ни одна трагедия не производила такого печального, такого тягостного, такого безотрадного чувства, так что я готов подозревать даже, не было ли у автора какого-нибудь особенного намерения произвести такое действие последней сценой своей комедии. Не может быть, чтобы это вышло так, само собой“ (Gogol' 1968, 518-519). (Einmal abgesehen von all dem Vergnügen, das die gewandt entworfenen Szenen hervorrufen, von der komischen Situation einiger Figuren und sogar von der meisterhaften Bearbeitung einiger Charaktere: am Ende bleibt so etwas... ich kann es Ihnen nicht einmal erklären – etwas schrecklich Trauriges, eine Angst vor unseren Missständen. [...] Ich muss wahrhaftig bekennen, à la lettre, dass bei mir keine einzige Tragödie ein derart trauriges, ein derart peinliches, ein trübseliges Gefühl erzeugt hat, sodass ich sogar schon in Erwägung ziehe, ob nicht vielleicht der Autor die besondere Absicht gehabt habe, so eine Wirkung mit der letzten Szene seiner Komödie zu erzielen. Es kann nicht sein, dass es sich einfach von selbst so ergab.)

dass schnell deutlich wird, dass eine Bestimmung des Außen, eine saubere Trennung von Innen und Außen, immer nur durch eine noch äußerere Bestimmung möglich ist, die aber überhaupt nichts mit dem Innen zu tun haben dürfte, wird die ‚saubere‘ Trennung zwischen Innen und Außen mittels eines Rahmens zunehmend problematischer. Der Rahmen müsste so sehr erweitert werden, dass er irgendwann seine begrenzende Funktion verliert, und selbst die Geschichte (s)einer Entgrenzung erzählt. Dabei kommt es zum viel zitierten Aufschub der finalen Sinnsetzung (Schmidt / Menke 2005, 214).

Das Ende ist so gesehen also eine Entscheidung, eine gewaltsame Entscheidung, wie der Anfang auch. Deutlich wird dies in bekannten Deklamationen des Endes und des ‚Post‘, als eine Positionierung qua Postulat des Danach. Zu behaupten, das Danach komme jetzt, heißt das Davor als Objekt zu ontologisieren und sich als das Danach Behauptender als Endpunkt einer Wirklichkeit, bzw. als Anfangspunkt einer neuen zu setzen (Pjatigorskij 1995, 82).

2.3 Unauflösbarer Rest: Danach bleibt immer (etwas)

2.3.1 „Nie begonnen, nie kleiner geworden, nie geteilt...“²²

Die Beschäftigung mit dem Schluss führt zur etwas paradox anmutenden Frage, was nach dem Ende bzw. am Ende bleibt, eintritt, verloren geht oder sich ändert. Es ist nicht nur die Frage nach dem Ende als Ziel(vorgabe), bzw. als ein mit dem Erreichen bzw. dem endlosen Aufschub Gegebenes, sondern vielmehr die Frage danach, was mit dem Ziel erreicht werden kann – eine der Dekonstruktion gegenläufige Frage, die ihre Antworten eher in der Psychoanalyse suchen wird. Nicht so sehr als Gegensatz zu Sinn, Zweck, Ziel und Lösung, sondern vielmehr als deren logisches und ausweichliches by-product begegnen wir hier dem Rest, dem Unlösbaren und dem Unauflösbaren, einem Sinn und Schlüssigkeit Gegenläufigen, sie vielmals darin ‚Übertreffenden‘.

Slavoj Žižek bringt dies in seiner Lektüre von Jacques Lacans Analysen zu Edgar A. Poes „The Purloined Letter“ (Lacan 1966) auf den Punkt (Žižek 1991): Jeder Brief erreiche seinen Bestimmungsort – also: jede ‚Botschaft‘ ihr Ziel, komme an, und zwar immer auch in einer die symbolische Idealität übertreffenden Form, in Gestalt des Realen nämlich – als ‚sozialer Auswurf‘, als „Absonderung des Objekts aus der symbolischen Ordnung“ (Žižek 1991, 42). Geht es

²² Vgl. Strauß 1992, 36ff: „Wenn wir dem Anfang das Haupt abschlagen, wie können wir dann die Triade verschonen: dass nach Identität Differenz und auf diese wiederhergestellte Identität erfolgt? Die Liquidierung des Anfangs hat die sofortige Zerstörung jeglichen Dritten Reichs, jeglicher Idee, in den drei Schritten zu denken, zur Folge. [...] Den Anfang töten, heißt einen ‚enzymatischen‘ Befehl durch den Gesamtorganismus des Denkens geben [...] Nie begonnen, nie kleiner geworden, nie geendet, nie geteilt... die ganze schöne Geschichte der verlorenen Einheit.“

bei Žižek/Lacan dabei immer auch um den Überbringer bzw. die Überbringerin der Botschaft, die sich nicht mehr länger hinter der Botschaft verbergen kann, die also am ‚Ende‘ der Analyse als das Reale dieser Botschaft erscheint, so lag bei Freud offensichtlich dieser Verdacht noch eher auf Seiten des Analytikers. In seinen Überlegungen zur „unendlichen Analyse“ stellt Sigmund Freud fest, es gebe kein „Ende der Analyse“, sondern eher eine „unvollständige und unvollendete Analyse“ (Freud 2000, 134). Und zwar deshalb, weil immer eine Restercheinung, ein partielles Zurückbleiben vorliege, was nicht zuletzt, so Freud, auch mit dem Analytiker zu tun habe, der durch seine „eigenen Defekte darin gestört wird, die Verhältnisse des Patienten richtig zu erfassen und in zweckdienlicher Weise auf sie zu reagieren“ (Freud 2000, 143).

In zweierlei Weise können diese die psychoanalytische Sinnökonomie betreffenden Überlegungen in der literaturanalytischen Praxis verortet werden. Einerseits dort, wo Literarizität als ein nicht in der Selbstreferenzialität sich Erschöpfendes zu bestimmen ist und also auch wort- und sprachkünstlerisch nicht alles restlos ‚aufgeht‘. Andererseits kommt es auch, in Analogie zur Lacan’schen Idee der Überschüssigkeit des Realen, literarisch zu einem solchen Effekt – im Realitätseffekt des nutzlosen Details. In beiden Fällen ist die strukturalistische Figur des Koexistierens binärer Strukturdynamiken als Sinn Ganzes irritiert – durch unvorhergesehene Reste, durch nutzlose, überflüssige Details, die nicht vom Struktur Ganzes verwertet werden können.²³

Die erwähnte Problematik der Selbstreferenzialität beschäftigt Jean Baudrillard, wenn er verächtlich vom „Wert“ spricht, der in einem „guten Gedicht“, wir dürfen hinzufügen: in einem ‚guten Roman‘, nicht bleiben dürfe. Darin verbirgt sich die Forderung nach der totalen Selbstreferenzialität als Intransitivität: denn nichts in der Literatur dürfe außerhalb von ihr verwertbar sein, die Literatur dürfe nicht auf der „Ökonomie der Signifikation und Kommunikation“ gründen (Baudrillard 1991, 306f.).²⁴ Die Postmoderne unterbietet diese Prämisse der Moderne, wenn etwa die reine Ökonomie zum Thema und zur poetischen Sprache wird, wie dies in Dmitrij Prigovs *Isčislenija i Ustanovlenija* (Prigov 2001) der Fall ist. Einfache mathematische und statistische Operationen ersetzen hier das poetische Prinzip des Ersetzens selbst – an die Stelle der poetischen Äquivalenz tritt das Gleichheitszeichen, die Metapher wird in Zahlenwerten realisiert²⁵

²³ Ich verwende die Terminologie von Barthes 1994, 479, der es für unmöglich erachtet, alle Details einer Erzählung im Struktur Ganzes sinnvoll aufgehen zu lassen („[...] être ainsi finalement récupérés par la structure“). Vgl. auch Abschnitt 2.3.2.

²⁴ Vgl. ebd.: „Es ist jedermann klar – das ist die Evidenz des Genusses –, dass in einem guten Gedicht nichts übrig bleibt und in ihm das ganze benutzte lautliche Material aufgebraucht wird.“

²⁵ Vgl. Prigov 2001, 93: „Если перевести нашу жизнь на укусы змеи и поцелуи ребенка, то получается, пожалуй, 7 и 4 соответственно.“ (Übersetzt man unser Leben in Schlangenbisse und Kinderküsse, ergibt sich wohl 7 beziehungsweise 4.)

und der Vergleich wird zu einer Gewinn- bzw. Verlustrechnung.²⁶ Am Ende steht hier nicht die Auflösung in Selbstreferenz, sondern stehen Umrechnungsbeispiele, die die starren Grenzen zwischen totaler Kunstautonomie und optimaler Wertschöpfung ins Wanken bringen. Die Matrix eines endlosen Über- und Ersetzungsprozesses ersetzt die Codes der Moderne, es tritt eine Öffnung des Literarischen gegenüber seinem Außen ein.

2.3.2 Nutzlose Details (in Serie)

Die andere Figur ist die Auflösung einer narrativen Chronologie und Linearität durch überflüssige Details: Nicht im Strukturganzen aufzulösende „détails inutiles“ („nutzlose Details“) produzieren, so Roland Barthes, einen „effet de réel“ (Effekt des Realen, Barthes 1994). Nutzlose Details spielen dort eine Rolle, wo es trotz exzessiver und detaillierter Beschreibung nicht um die denotative Bezeichnung dieser – für die Gesamtstruktur, das Geschehen, ‚nutzlosen‘ – Gegenstände geht, sondern um die Singularität der Beschreibung, die, ohne es zu sagen, bezeichnet („ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier“, Barthes 1994, 484).²⁷ Diese „nutzlosen Details“ werden mit der Auflösung der Linearität, der Entblößung der *ordo naturalis* zunehmend wichtiger: In den Narrativen der Degeneration, in Verfahren der Serialisierung; dort, wo eine ‚Dingfixierung‘ an die Stelle einer ‚Gegenstandsdarstellung‘ tritt, indizieren sie eine vorerst der Narrationsrichtung gegenläufige, schließlich die Sukzession eines Ablaufs überhaupt suspendierende Bewegung. Die strukturelle Dynamik eines Textes könnte so als das Neben- und Gegeneinander „simultaner Serien“ (Deleuze 1993, 58) beschrieben werden. Eine, die sinnstiftende Serie, ein lineares Narrativ wie etwa die Geschichte, wie in Gogol's *Sinel'* (*Der Mantel*) Akakij Akakievič zu einem neuen Mantel kommt, diesen wieder verliert und schließlich stirbt, wird von der anderen, einer signifikantenorientierten irritiert. So könnte man nachweisen, wie die ‚Löcher‘ in Akakij's Mantel in der stotternden „o“-orientierten skaz-Rede des Akakij bzw. des Erzählers immer schon da waren und schließlich auch nichts als

²⁶ Vgl. Prigov 2001, 11: Der Imbiss im Café des British Museum gegengerechnet mit den dabei geschlossenen Kontakten und dem Wert der geführten Gespräche gibt einen „nebol'soj uby-tok“ (kleinen Verlust). Vgl. Obermayr 2005.

²⁷ „C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de denotation, le 'réel' y revient à titre de signifié de connotation; car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: nous sommes le réel, c'est la catégorie du 'réel' (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité“ (Barthes 1994, 484).

ein Loch (der fehlende Mantel, das verschwundene ‚Gespenst‘) bleiben muss.²⁸ Für derartige „détails inutiles“ lässt sich jedoch wohl kaum ein schöneres und für unseren Zusammenhang einschlägigeres Beispiel finden, als jene Passage gleich zu Beginn von Nabokovs *Priglasenie na kazn'*, in der, nach der Verkündung des Todesurteils, mit Schrecken festgestellt wird, dass auch der Roman in der Hand gleich ausgelesen, zu Ende sein wird, mit dem Buch möglicherweise auch das Leben zu Ende sein könnte. Gleichwertigen Schrecken erzeugen dabei jedoch die vertrockneten und verschrumpelten Kirschen, jener Rest eines Haufens schöner roter Früchte, der sich offensichtlich nicht nur erst im Lauf der Lektüre gebildet hat oder haben wird. Neben den verfaulten Früchten gibt es nämlich auch solche, von denen die Erfahrung annehmen lässt, dass sie von Anfang an, und also auch schon vor dem Anfang der Lektüre, verschrumpelt und ungenießbar waren. Hier ist eine aufgesprungen, dort eine angefault, da eine eingetrocknet und die allerletzte: schwarz, hart und unreif, wie uns in Klammern nachgereicht wird: Diese Kirschen, vor allem diese allerletzte, wird es auch noch geben, wenn die letzte rechte Seite des Romans verschwunden sein wird. In der Oberflächenwelt des Cincinnatus, in der nicht einmal die Enthauptung verlässliche Erlösung bringen kann, sind diese Kerne ein Rest Beginnlosigkeit. Mit anderen Worten: Das Ende ist immer schon da, als vertrockneter, unreifer Rest.

Итак – подбираемся к концу. Правая, еще непочатая часть развернутого романа, которую мы, посреди лакомого чтенья, легонько ошупывали, машинально проверяя, много ли еще (и все радовала пальцы спокойная верная толщина), вдруг, ни с того ни с сего, под гору чтенья – и... ужасно! Куча черешен, красно и клейко черневшая перед нами, обратилась внезапно в отдельные ягоды: вон та, со шрамом. Подгнила, а эта сморщилась, сохшись вокруг кости (самая же последняя непременно – тверденькая, недоспелая). (Nabokov 2000, 47-48)

„So nähern wir uns also dem Ende. Der rechte, noch ungekostete Teil des Romans, den wir während unserer delectierlichen Lektüre leicht betasteten, um mechanisch festzustellen, ob noch genug da war (und immer freuten sich die Finger an der gutmütigen, treuen Dicke), ist plötzlich ohne Grund mager geworden: ein paar Minuten schnellen Lesens, bergab bereits, und – o gräßlich! Der Haufen Kirschen, eben für uns noch eine Masse von rötlichem und glänzendem Schwarz, ist plötzlich zu ein paar vereinzelten Steinfrüchten geschrumpft: Die Narbige dort ist ein wenig faulig, und jene ist verschrumpelt und um ihren Kern herum vertrocknet (und die

²⁸ Vgl. Hansen-Löve 1997. Bei Deleuze heißt es deshalb auch vom Sinn, er sei eine „paradoxe Instanz“, „die man nicht dort findet, wo sie ist“, die „an ihrem Platz fehlt“ (Deleuze 1993, 62).

allerletzte ist unweigerlich hart und unreif) – o gräßlich!“ (Nabokov 1990, 12)

2.4. Zusammenfassung und Überleitung

Zusammenfassend lassen sich also drei Typen eines Nachvollzugs des Endes durch sein Vorziehen beschreiben: Erstens kann das Bewusstsein von der sinnstiftenden Funktion des Schlusspunkts zu einem Ausstellen des Endes führen (vgl. *Fin de partie*, 2.1.2.), zweitens werden Anfang und Ende, die Rahmenbedingungen des Textes, zunehmend als solche beschrieben (vgl. auch das folgende Beispiel, 3.) und drittens neigen ‚immer schon vorhandene Reste‘, das Reale oder die Serie etwa, dazu, teleologische Linearitäten zu suspendieren (vgl. *Priglašenje na kazn‘*, 2.3.2.).

Im Weiteren sollen diese Überlegungen nun anhand zweier Textanalysen fortgeführt und vertieft werden.

3. Postulate des Danach (am Beispiel D.A. Prigov)

Mit Dmitrij Prigovs Gedichtzyklus „23 javlenija sticha posle ego smerti“ (1991, vgl. Prigov 1993) wende ich mich einem Beispiel zu, das sich in erster Linie mit der Problematik der Rahmung zu beschäftigen scheint. Darüber hinaus wird die Lyrik in unsere bisher doch sehr auf die erzählende Prosa bezogene Betrachtung miteinbezogen: Wir haben es in diesem Zyklus, der das „Danach“ – als ein ‚nach dem Tod‘ („posle ego smerti“ / ‚nach dem Tod [des Gedichts]‘) – postuliert, mit einem unter diesen Prämissen stattfindenden Aufeinandertreffen von Prosa und Lyrik zu tun: Worin immer auch die Ursache am ‚Tod des Gedichts‘ liegen mag, ‚danach‘ erscheinen Lyrik und Prosa als konkurrierende Größen – etwa wenn die eine als Zerfallserscheinung der anderen zu lesen ist, die Prosa also ein ‚lyrischer Rest‘ wäre.

In manchen Fällen, wie im folgenden Beispiel auch, haben wir es mit der klassischen Rahmensituation zu tun: Zwischen Vor- und Nachsatz entsteht eine narrative Spannung, ein Mininarrativ, welches die Umstände der lyrischen Äußerung festlegt. Aus einer allwissenden Erzählperspektive wird die Spannung im Nachsatz durch eine offene Fragen klärende Information gelöst: In der überwiegenden Zahl der Fälle bekundet sich darin ein negativer Status der lyrischen Passage, etwa in einer apophatischen Verneinung oder einer Ausschließung.²⁹ Der Prosa-Rahmen begrenzt also den Text nicht nur, er durchkreuzt und durch-

²⁹ Vgl. etwa Prigov 1995, 17: „Как бы это замечательно звучало, если бы было написано: // Все в ней – энергия живая / И ужас грешника в аду / [...] // да вот, никто так и не удосужился написать.“ (Wie wunderbar würde es klingen, wenn da geschrieben wäre: // Alles in ihr – lebendige Energie / Und das Grauen des Sünders in der Hölle / [...] // so hat sich aber auch keiner die Zeit genommen, dies zu schreiben.)

streicht ihn, spricht ein oftmals fatales Urteil von einem ‚Außenstandpunkt‘. Im folgenden Beispiel bestimmt er die lyrische Passage als Zufallsprodukt, entstanden aus der Äußerung eines Gefallenen, entrutscht als letzter Schrei.

Стоит, стоит, а потом то ли просто упадет, то ли случилось что,
выдавлив из себя

Равнина снегом залитая
А кажется – что кровь и прах
А что еще здесь ожидая
Живет – улыбка на губах
Ожидающего –

а некоторые заметили, что упал
(Prigov 1993, 25)

Er steht und steht, und dann – entweder fällt er einfach hin, oder aber es
passierte, nachdem er von sich gegeben hatte

Die Ebene mit Schnee verschüttet
Aber es scheint, es sei Blut und Staub
Und was in Erwartung hier

Sonst noch lebt, ein Lächeln auf den Lippen
Des Erwartenden

Und einige haben bemerkt, dass er gefallen ist

Die begrenzende und ausgrenzende Wirkung des Rahmens ist auch im folgenden Beispiel der Fall, wo der Beginn, die Prosaerleitung, jene Hälfte des Rahmens, die den Anfang bildet, das Ende bereits voraus nimmt, und zwar das Ende der lyrischen Passage, als deren Verneinung bzw. Ausgrenzung. Der Rahmensatz tut das Nachfolgende nämlich als die sinnlose Rede eines Verrückten („bred sumasšedšego“) ab. Somit wird der Vorsatz zum entscheidenden Teil, bringt er doch eine Wertung mit sich, die die Lektüre des Nachfolgenden, soweit man sich unter diesen Vorzeichen noch dazu entschließen mag, recht eindeutig lenkt. Hier setzt das Ende des lyrischen Textes tatsächlich schon vor seinem Schluss ein und auch noch bevor der Rahmen wieder geschlossen werden würde.

Все слушают внимательно, а потом оказывается, что это бред сумасшедшего

Осенний лист прозрачн и чист
Стволы как жители гробницы
В просвете их мелкают птицы

Как черный одинокий лист
Или душа
К небесам отлетаются
(Prigov 1993, 18)

Alle hören aufmerksam zu, aber dann stellt sich heraus, dass es das Delirium eines Verrückten ist

Durchsichtig und rein ist das Herbstblatt
Die Stämme wie Bewohner eines Grabmals
Im Lichtspalt tauchen Vögel auf
Wie ein schwarzes einsames Blatt
Oder eine Seele
Fliegen sie fort zu den Wolken³⁰

In beiden Beispielen besteht eine Konkurrenz zwischen Prosarahmen und lyrischer Passage, die stark dazu tendiert, das Davor und das Danach des Gedichts zu einem Narrativ der Verneinung, seiner Unmöglichkeit werden zu lassen. Dabei ist wesentlich, dass der Bezug zwischen Rahmen und Gerahmtem lediglich einer der ‚zufälligen‘ Konstellation ist, es keinerlei natürliche Legitimation oder Genealogie zu geben scheint. Der Prosarahmen ist angefügt, er verneint und öffnet gewaltsam, was sich als selbständige Äußerung anbietet: Die lyrische Passage ist nämlich nach den formalen Normen Prigovs abgeschlossen, vollendet – wie so oft in Prigovs Lyrik bildet auch hier die letzte Verszeile eine Weise.

Die Rahmen in diesem Gedichtzyklus beschreiben somit die Rahmenbedingungen des Rahmens, deren „Effekt einer Schließung oder Öffnung“ (Derrida 1995, 43). Den Effekt einer Definition, einer Bejahung, einer Verneinung oder gar einer Löschung. Der Rahmen markiert in den beiden Beispielen ein Außen des Innen – dessen Wahnsinn, dessen Zufall, ohne damit jedoch ein spezifisches Statement über dieses Innen abzugeben:

Wie ‚künstlich‘, wie ‚gewaltsam‘ das Verhältnis zwischen den rahmenden Prosapassagen und den lyrischen Abschnitten ist, wird durch eine einfache Ersetz- und Verschiebeprobe augenfällig: Belässt man den Rahmen aus dem ersten Beispiel und ersetzt den Mittelteil durch andere lyrische Passagen aus dem Zyklus, kommt es für diese zu keinen wesentlichen semantischen Veränderungen:

*Стоит, стоит, а потом то ли просто упадет, то ли случилось что,
выдавив из себя (Prigov 1993, 25)*

| | |
|----------------------------------|---|
| <i>Все в ней – энергия живая</i> | <i>Из жизни двух тараканов на кухне</i> |
| <i>И ужас грешника в аду</i> | <i>Один из них был просто прямой</i> |
| <i>Когда она вдруг на ходу</i> | <i>таракан</i> |
| <i>Из отходящего трамвая</i> | <i>Другой лишь входил –</i> |

³⁰ Wo nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, B.O.

*Выпрыгивает
Навстречу тебе
Единственному
– (Prigov 1993, 17)*

*поднимался туман
И та же звезда, на Востоке потухнув
Зажигалась над этим местом
– (Prigov 1993, 16)*

а некоторые заметили, что унал. (Prigov 1993, 25) [Kursiv B.O.]

Er steht und steht, und dann – entweder fällt er einfach hin, oder aber es passierte, nachdem er von sich gegeben hatte

| | |
|---|---|
| Alles ist in ihr – lebendige Energie | Aus dem Leben zweier Schaben in der Küche |
| Und das Grauen des Sünders in der Hölle | Die eine der beiden war einfach eine Schabe |
| Als sie plötzlich im Vorbeigehen | Die andere ist nur reingekommen |
| Von der wegfahrenden Straßenbahn | Und der Nebel hat sich gehoben |
| Springt | Und dieser Stern im Osten |
| Verlöschend | Ist über diesem Ort erstrahlt |
| Dir entgegen | |
| Dem einzigen | |

Und einige haben bemerkt, dass er gefallen ist.

Die Bestimmung durch den Rahmen wird eine allgemeine, eine, die beliebig gilt und gültig ist, als immerzu mögliches Einrahmen und Auskreuzen. Anfang und Ende stellen keine spezifische Modellierung mehr da. Die Interpretation des Innen von außen her, des Davor vom Punkt des Danach, ist ein Angefügtes.

In letzter Konsequenz werden Anfang und Schluss als Be- und Abschließendes abgelöst von einem seriellen Rekurrieren, wie dies im nächsten Beispiel augenfällig wird: Hier kommt es zu einem ‚Wettlauf‘ zwischen Prosasequenz und lyrischer Passage, in dem der ‚Rahmen‘ sich dem lyrischen Rhythmus angleicht, die Unterscheidung zwischen Innen und Außen beinahe hinfällig wird:

Беги, беги и может быть услышишь:

Не нам, не нам, а им немислимым
Нечреводным и осмысленным

или услышишь:

Не нам, не нам, а им немислимым
Нечреводным и осмысленным

А ты, главное, беги, беги, и может быть, услышишь совсем другое:

Не нам, не нам, а им немислимым

Нечревычайным и осмысленным –
 услышал? нет? ну, неважно! ты беги, беги! (Prigov 1995, 36)

Lauf nur, lauf und vielleicht hörst du:
 Nicht uns, nicht uns, sondern ihnen, den Undenkbaren
 Den Luftundlichtfressern und den Vernünftigen

Oder du hörst:

Nicht uns, nicht uns, sondern ihnen, den Undenkbaren
 Den Luftundlichtfressern und den Vernünftigen

Aber du, lauf vor allem, lauf, und vielleicht hörst du etwas ganz Anderes:

Nicht uns, nicht uns, sondern ihnen, den Undenkbaren
 Den Luftundlichtfressern und den Vernünftigen

Hast du gehört? Nein? Schon gut, nicht wichtig! Lauf nur, lauf!

Der Wettlauf zwischen Prosa und Lyrik zu einer Entscheidung am Ende hin verläuft sich hier in eine reine Bewegung des Rahmens, in der das „begi, begi“ („lauf, lauf“) aus der Prosasequenz in formaler Äquivalenz zum „ne nam, ne nam“ („nicht uns, nicht uns“) in der lyrischen Passage wiederkehrt.

Die starre, definitorische Kategorie des Rahmens, die hier einerseits als Symptom einer Zersetzung, eines Zerfalls des Lyrischen erscheint, wird andererseits zunehmend von diesem Zerfallsprozess selbst affiziert, in Bewegung, in einen organischen Zustand versetzt. Zur Lebendigkeit eines seriellen Rekurrerens erweckt. Die auch bei Derrida (Derrida 1992b) immer noch als binäre beschriebene Dynamik zwischen dem Außen des Rahmen und seinem Innen löst sich hier zu einer endlosen Serialität auf – die Differenz zwischen ‚tick-tock‘ und ‚tock-tick‘ schwindet.

4. „Это было нескучно, все концы сошлись: хорошо“³¹ – Sorokins Apokalypsen

In Vladimir Sorokins Werk nach dem Skandalroman *Goluboe Salo* (*Der himmelblaue Speck*, 1999) vollzieht sich eine Wende,³² die wohl nicht zufällig in der Auseinandersetzung mit dem Motiv der Apokalypse ihren Niederschlag findet. Die auf *Goluboe Salo* folgende ‚Eistrilogie‘ erzählt von einer durch eine Sekte herbeigeführten Apokalypse und führt darüber hinaus zu einem Nullpunkt des literarischen Erzählens bei Sorokin. Dies betrifft ein Schreiben nach dem

³¹ („Es war kurzweilig, die Enden haben sich gefügt – schön!“) Danilkin, Lev: „Vladimir Sorokin. Trilogija“. In: <http://srkn.ru/criticism/danilkin2.shtml> 20. September 2006.

³² Vgl. dazu auch Obermayr 2006.

Danach, hier im Sinne einer Zäsur und Umorientierung im Oeuvre eines Autors, der nunmehr seine Narrative nicht länger in Selbstvernichtungsexzessen untergehen lässt, sondern erstmals erzählt. Die Diskursapokalypse, so ließe sich zuspitzen, wird von ihrem privilegierten Platz am Ende an die vorletzte Position, also vor den Schluss, vorverlegt.

Für die ‚Eistrilogie‘ und deren Finale ist alleine schon die Reihenfolge des Erscheinens ihrer einzelnen Teile bezeichnend: Nach *Led*, erschienen 2002, gefolgt 2004 von *Put' Bro*, jeweils als Einzelpublikation erschienen, kam Ende 2005 ein knapp 700 Seiten starkes Konvolut mit dem Titel *Trilogija* auf den Markt, das die beiden ersten Bände abdruckt, und ihnen den dritten und letzten, bislang nur in diesem Konvolut zu beziehenden, hinzufügt. Dieser dritte Teil trägt den Titel *23000*. Dabei druckt die Trilogie jedoch die beiden ersten Teile in der umgekehrten Reihenfolge ihres ursprünglichen Erscheinens ab: Der nunmehr erste Teil, die 2004 erschienene Autobiographie *Put' Bro*, sie beschreibt den Lebensweg des Sektengründers Aleksandr Snegirev, erschien ursprünglich nach dem zweiten Teil, dem Thriller *Led*, mit dem die Trilogie 2002 ihren Anfang nahm. *Led* gibt Einblick in die Machenschaften der ‚Lichtbruderschaft‘ („bratstvo sveta“), die wie ein globaler Konzern operiert und das Wunderpräparat „Led“ vertreibt. Das Tun dieser Vereinigung konzentriert sich auf die Zusammenführung der 23.000 auserwählten Schwestern und Brüder des Lichts, kreist um eine rätselhafte Substanz, ein besonderes Eis, „Led“, gefunden kurz nach der Revolution von 1917 in Sibirien. Angeblich handelt es sich dabei um Überreste des 1908 auf die Erde gestürzten Tunguska-Meteoriten, der außer großflächiger Verwüstungen weder einen Krater noch sonstige materielle Spuren hinterlassen haben soll. Beim zufälligen Aufeinandertreffen mit diesem Eis ereignete sich das Erweckungserlebnis des Sektengründers, der nun den Herzensnamen „Bro“ trägt (Sorokin 2004, 101). Ein Ereignis, das zur Gründung der erwähnten sektenartigen Vereinigung der Lichtbruderschaft führte, deren Ziel es ist, die Gleichartigen, mit den äußeren Merkmalen blond und blauäugig, ausfindig zu machen. Das Auswahl- bzw. deutlicher: das Selektionsverfahren ist immer das gleiche: Mit einem „Eishammer“ („ledjanoj molot“ Sorokin 2002, 11) – einem Stück mittels Hundeleder auf einen Birkenstock gebundener „Led“ – wird auf die Brustkörbe der in Frage Kommenden so lange eingeschlagen, bis daraus ein Laut zu vernehmen ist – das Herz zu sprechen beginnt, wie es heißt, der Herzensname des/der Erweckten ertönt (z.B. Sorokin 2002 10ff.). ‚Schweig‘ der geöffnete Brustkorb, bleiben die Malträtierten einfach schwer verletzt liegen. Die wachsende Zahl der erweckten Brüder und Schwestern und die weltweite Erstreckung des Tätigkeitsbereichs erfordern einen logistischen Aufwand, der von einem offensichtlich höchst erfolgreich arbeitenden Unternehmen namens „Led“ gewährleistet wird (Sorokin 2002, 287ff., Sorokin 2005 570ff.). Ziel der Sekte ist es, alle 23.000 an einem Ort im Kreis zu versammeln, um so

das Ende der Welt der Menschen, der Fleischmaschinen („*mjasnye mašiny*“ Sorokin 2004, 229) zu erreichen. Die Materie, so die Vision, möge sich, wie vermutlich schon beim Absturz des Tunguska-Meteoriten auch, im Kontakt mit Antimaterie in Licht, in Strahlung auflösen.

Mit *23000*, dem letzten Band der Trilogie, erwarten wir eine Entscheidung darüber, ob die Apokalypse gelingt, die Sekte also ihr Ziel erreicht. Der Titel lässt dies vermuten – wissen wir doch, dass das Ziel erreicht sein wird, wenn es gelingt, alle 23.000 zu versammeln.

Sorokin lässt die 23.000 kurz vor Schluss an ihr Ziel kommen, und doch eine überraschende Wende am Ende der Trilogie passieren, ein Happy-End nach der Apokalypse. Etwa in der Mitte des dritten Bandes unterbricht er das beinahe serielle Nacheinander an Erweckungssequenzen durch die Einführung eines antagonistischen Handlungsstrangs. Es werden die Machenschaften einer unter der Internetadresse „www.icehammervictims.org“ agierenden Organisation vorgestellt, die die Anliegen jener vertritt, die durch Kontakt mit den Eishämmern schwere Verletzungen erlitten haben. Koordiniert wird die Organisation von einer in New York lebenden Exilrussin jüdischer Herkunft namens Ol'ga. Ihre Ermittlungen führen Ol'ga und ihren skandinavischen Mitstreiter B'orn in die chinesische Stadt Kanton, wo sich offensichtlich die Zentrale der Lichtbruderschaft befindet. Dort geraten die beiden rasch in ein unterirdisches Arbeitslager, wo sie auf 189 weitere überlebende Opfer treffen, die unter den Klängen sinfonischer Musik und den Objektiven zahlreicher Überwachungskameras zu jener üblen Tätigkeit gezwungen werden, die zur Herstellung der Eishämmer unerlässlich ist: Sie haben Berge von toten Hündinnen zu verarbeiten, um deren Haut zu extrahieren und daraus die Lederriemchen zur Befestigung von „Leder“ an den Birkenstöcken zu gewinnen. Folgerichtig nennen sich die Schicksalsgenossinnen und Genossen im chthonischen Arbeitslager auch „Freunde der verreckten Köter“ („*druz'ja dochlych suk*“, Sorokin 2005, 583). Entlang des Geschehens um die „Leder“-Opfer entfaltet sich ein Handlungsstrang, der die fiktive Realität der Ereignisse um das sagenumwobene Meteoriteneis bekräftigt. So etwa durch die Enthüllung, dass es sich beim Unternehmen „LED“ um eine Schutzfirma der Sekte handle, das mit gewöhnlichem gefrorenen Wasser arbeite, und mit dem Vertrieb dieses Produkts die Sekte finanziere (Sorokin 2005, 575). Ein deutscher Mitgefänger, der 59 Jahre seines Lebens in der Hunde verarbeitenden Anstalt verbracht hatte, verrät Ol'ga schließlich kurz vor seinem Tod einen Fluchtplan (Sorokin 2005, 647-649). Ol'ga und B'orn organisieren einen Aufstand und gelangen schließlich in einem an James-Bond-Filme erinnernden Showdown über die Rohre des Entlüftungssystems ans Tageslicht, wo sie immer wieder von den wartenden Schergen der Firma LED eingeholt und schließlich erschossen werden (Sorokin 2005, 667).

Parallel dazu ist die Lichtbruderschaft dabei, ihrem Ziel näher zu kommen: Am 16. Oktober 2005 um 18:35 verlässt ein imposantes weiß-blaues Fährschiff mit der Darstellung eines riesigen Herzens am Kommandoturm den Hafen von Hongkong. An Bord befinden sich 2.490 exklusive Passagiere, Mitglieder der „Bruderschaft des Lichts“ („Bratstvo sveta“), allesamt blond und blauäugig. Wie acht weitere Fähren auch, ist dieses Schiff unterwegs zum „Ort der Verwandlung“ („mesto Preobraženija“, Sorokin 2005, 668), einer runden(!) Insel 160 Seemeilen vor Hongkong. Dabei liegt das eigentliche Ziel dieser Reisenden noch ganze „drei Fleischtage“ („tri mjasnye sutki“) entfernt: Der Untergang der menschlichen Welt, der Welt der „Fleischmaschinen“ („mjasnye mašiny“), durch ihre Verwandlung in Licht. Erzielt kann diese Apokalypse dann werden, wenn die 23.000 auf dieser Erde lebenden Lichtmenschen auf der Insel versammelt sind (Sorokin 2005, 669). Dort begegnen wir, auf scheinbar wundersame Weise, auch Ol'ga und B'orn wieder, im Kreis der 23.000, eine Tatsache, die sogar die Protagonistin selbst in Erstaunen versetzt: „Ja dumala, oni nas ubili...“ – probormotala Ol'ga“ („Ich dachte, sie haben uns umgebracht...“, murmelte Ol'ga.) (Sorokin 2005, 672). Sie nehmen Teil an der Schließung des apokalyptischen Kreises (Sorokin 2005, 679), und während 22998 Teilnehmer regungslos liegen bleiben, erwachen Ol'ga und B'orn am darauf folgenden Morgen, um ein weiteres Mal ihr Überleben zu konstatieren. Hand in Hand und barfuß brechen sie auf, um ‚zu den Menschen‘ zu gehen (Sorokin 2005, 685).

Ol'ga und B'orn überleben unter den Prämissen und der Logik der Lichtmenschen, unter der Voraussetzung der Apokalypse. Nach dem Tod durch die Kugeln der Led-Schergen und einem paradoxen Überleben der Apokalypse wird deutlich, dass nicht so sehr der Konflikt zwischen Täter und Opfer, sondern jener von Ol'ga repräsentierte Antagonismus zwischen gedächtniskultureller Apokalypse (Holocaust), fiktiver Apokalypse durch die Lichtmenschen und Ol'gas Augenzeugenschaft des faktischen 11. September 2001 zentral für das Ende der Trilogie ist. Ol'ga trägt ein ‚Danach war schon‘ mit sich: „Danach ist alles möglich“, so Ol'ga, von der es heißt, sie habe am 11. September 2001 in New York ihre Eltern verloren:

[...] После 11 сентября, после ударов ледяного молота в грудь, после гибели родных, после сайта www.icehammervictims.org, после похищения, после бункера, после запаха дохлятины и тысяч вырезанных собачьих ремешков – все, все, все могло быть!“ (Sorokin 2005, 640)

Nach dem 11. September, nach den Schlägen des Eishammers, nach dem Tod der Eltern, nach der Seite www.icehammervictims.org, nach der Entführung, nach dem Bunker, nach dem Verwesungsgeruch und nach Tausenden von Hundeledderriemchen war einfach alles, alles, alles möglich!

Vor diesem totalen Möglichkeitshorizont des „posle“ erzählt Sorokin von der Apokalypse, und tut dies, indem er den fiktiven 19. Oktober 2005 und den faktischen 11. September 2001 im Erlebnishorizont einer fiktiven Gestalt vereint.³³ Außerdem liegt der 19. Oktober 2005 kurz vor dem Erscheinungsdatum des dritten Bandes der Trilogie. Auch dieses Faktum garantiert die Fiktionalität der erzählten Apokalypse.

Es scheint, als habe so Sorokin Raum für einen Neubeginn des Fiktionalen geschaffen. Die Apokalypse, sie selbst wird im vorletzten Kapitel geschildert, endet also mit einem Anfang, einem Neubeginn am Anfang der Geschichte, am Anfang der Geschichte des ‚heiligen Russlands‘ – die Überlebende heißt Ol’ga. Wenn der auf die *Trilogija* folgende Roman, das 2006 erschienene Buch *Den’ opričnika* an das vorpetrinische Russland anspielt, so kann dies innerhalb einer Werkgenealogie auch als Rückkehr zu einem Nullpunkt verstanden werden. Auf jeden Fall muss man es als ein hochsensibles Antizipieren aktueller Entwicklungen der russischen Öffentlichkeit lesen: Wenn schon in der *Trilogija* slawophile Töne angeschlagen werden, so frönt *Den’ opričnika* einer Radikalvariante des hemmungslosen Nationalismus, wie man ihn zur Zeit im offiziellen Russland erlebt.

Die Konsequenz des Diskursapokalyptikers Sorokin aus dem beinahe 100 Jahre alten Ruf nach dem ‚Ende der Apokalypse‘ scheint es zu sein, einfach eine Erzählung von ihr zu versuchen, sie in den Testlauf um die Fiktion zu schicken. Eine solche ist nur möglich, wenn am Ende etwas bleibt. Und sei es ein streitbarer Rest.

Nachsatz

Als kurzes Fazit meiner Textanalysen wäre festzuhalten: Lebt Prigovs Text vom Postulat des Danach im Sinne eines ‚Das Ende war schon‘, so basiert Sorokins Text auf einem ‚Es war einmal – das Ende‘.

Literatur

- Aristoteles 1991. *Poetik*, Stuttgart.
 — 2005. *Rhetorik*, Stuttgart.
 Barthes, R. 1966-1973. „L’effet de reel“, *Oeuvres complètes. Tome II*, Paris, 479-484.
 — 1988. *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M.
 Baudrillard, J. 1990. *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, Berlin.
 — 1991. *Der symbolische Tausch und der Tod*, München.
 — 1994. *Die Illusion des Endes. Oder: Der Streik der Ereignisse*, Berlin.

³³ Vgl. Hamburger 1957, 58. Hier ist von der atemporalen Bedeutung des epischen Präteritums die Rede. In Analogie dazu wird die Bedeutung des Datums im fiktiven Text bestimmt.

- Boehm, G. 2003. „Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung“, Küpper, J. / Menke, Ch. (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M., 94-112.
- Bourdieu, P. 1990. „Die biographische Illusion“, *Bios. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History*, Heft 1, 75-82.
- Čužak, N. 1972. *Literatura Fakta. Pervyj Sbornik materialov rabotnikov Lefa*, Nachdruck Moskau 1929, München.
- Danilkin, L. „Vladimir Sorokin. Trilogija“, <http://srkn.ru/criticism/danilkin2.shtml>. Zugriffsdatum: 20. September 2006.
- Deleuze, G. 1993. *Logik des Sinns*, Frankfurt/M.
- Derrida, J. 1967. *L'écriture et la différence*, Paris.
- 1990. „Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva“, Engelmann, P., *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart, 140-164.
- 1992a. *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M.
- 1992b. „Parergon“, *Die Wahrheit in der Malerei*, 56-176.
- 1995. *Dissemination*, Wien.
- 2000. „Von einem neuerdings erhobenen metaphysischen Ton in der Philosophie“, *Apokalypse*, Wien, 11-79.
- Florenskij, P. 1993. *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu*, Sankt Peterburg.
- Freud, S. 2000. „Das Ende der Analyse“, *Zur Dynamik der Übertragung. Behandlungstechnische Schriften*, Frankfurt/M., 131-168.
- Gogol' N. 1968. „Razvjazka Revizora“, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Tom II, Moskau, 511-523.
- Hamburger, K. 1957. *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.
- 1996a. „Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij“, *Die Welt der Slaven*, XLI, 299-324.
- 1996b. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele“, Stierle K. / Warning R. (Hg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, (= Poetik und Hermeneutik, Band 16), München, 183-250.
- 1997. „«Gogol» Zur Poetik der Null- und Leerstelle“, *WSA*, 39, 183-303.
- 1999. „Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden“, *WSA*, 44, 125-183.
- Heidegger, M. 1993. *Sein und Zeit*, Tübingen.
- Hennig, A. 2002. „Kalauer – Rätsel – Leitmotiv. Die Entfaltungspoetik Viktor Sklovskijs“, Goller, M. / Strätling S. (Hg.), *Schriften – Dinge – Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne I*, (= WSA, Sonderband 56), München, 262-280.
- Iser, W. 1994. *Der implizite Leser*, München.
- Joyce, J. 1998. *Ulysses*, Oxford.
- Kant, I. 1995. „Das Ende aller Dinge“, *Werke in 6 Bänden*, Band 6, Köln, 262-278.
- Kermode, F. 1967. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York.
- Kručenych, A. 1992. „Apokalipsis v ruskoj literature“ (1923), *Kukiš prošljam*, Moskau / Tallinn, 81-126.

- 2005. „Die Apokalypse in der russischen Literatur“, Groys, B. / Hansen-Löve, A.A. (Hg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/M., 90-152.
- Lacan, J. 1966. „Le séminaire sur ‚La Lettre volée‘“, *Écrits. Vol. 1*, Paris, 19-75.
- Lotman, J. 1973. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt/M.
- 1994a. „Smert' kak problema sjužeta“, *Ju. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskau, 417-430.
- 1994b. „O russkoj literature klassičeskogo perioda. Vvodnye zamečanja“, *Ju. M. Lotman i tartusko-moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskau, 380-393.
- Machó, Th. 2000. „Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich“, Assmann, J., *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Frankfurt/M., 91-200.
- Martinez, M. / Scheffel M. 2002. *Einführung in die Erzähltheorie*, München.
- Menke, B. / Schmidt, D. 2005. „Am Nullpunkt des Rituals. Darstellung und Aufschub des Zweikampfs bei Kleist, Conrad und Puschkin“, *Arcadia* 40, 194-236.
- Menke, Ch. 2005. *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt/M.
- Musil, R. 1987. *Der Mann ohne Eigenschaften*, Band 1, Hamburg.
- Nabokov, V. 1990. „Einladung zur Enthauptung“, *Gesammelte Werke*. Band IV. Hg. u. Ü. Dieter Zimmer, Hamburg, 11-253.
- 2000. „Priglašenje na kazn'“, *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomach*, Tom IV, 1935-1937, Sankt Peterburg, 47-187.
- Obermayr, B. 2005. „Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei V. Chlebnikov und D.A. Prigov“, *WSA*, 56, 209-285.
- 2006. „Verfemte Teile eines Werkes. Sorokin zwischen Sub- und Pop(ulär)kultur“, Gröbel, R. / Kohler, G.-B. (Hg.), *Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne*, Oldenburg, 519-552.
- Pjatigorskij A. 1995. „Anmerkungen zu einer möglichen Position des Philosophen“, Ackermann, A. / Raiser H. et al. (Hg.), *Orte des Denkens. Neue Russische Philosophie*, Wien, 79-84.
- Prigov, D. 1993. „23 javlenija sticha posle ego smerti“, *Javlenie sticha posle ego smerti*, Moskau, 7-36.
- 2001. *Isčislenija i Ustanovlenija. Stratifikacionnye i konvertacionnye teksty*, Moskau.
- Ricoeur, P. 1988. *Zeit und Erzählung*, Band I, München.
- Sorokin, V. 1999. *Goluboe Salo*, Moskau.
- 2002. *Led*, Moskau.
- 2004. *Put' Bro*, Moskau.
- 2005. *Trilogija*, Moskau.
- Strauß, B. 1992. *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München / Wien.
- Uspenskij, B.A. 1975. *Poetik der Komposition*, Frankfurt/M.
- 1991. „Geschichte und Semiotik (Die Wahrnehmung der Zeit als semiotisches Problem)“, *Semiotik der Geschichte*, Wien, 5-63.
- Vovelle, M. 1983. *La mort et l'occident. De 1300 à nos jours*, Paris.
- Žižek, S. 1991. *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin.