

Das Ende als Aporie serieller Narration? Romantisches Erzählen und die moderne US-amerikanische TV-Serie am Beispiel von *The Sopranos* und *Lost*

1. Serielle Narration und die Poetik des Endes

Serielle Narration und eine Poetik des Endes scheinen sich auf den ersten Blick auszuschließen. Was auf seine Fortsetzung hin angelegt ist, praktiziert eher ein kontinuierliches Anfangen im Sinne einer variierenden Rekursivität auf das, was an Figuren, Handlungssträngen und Orten entfaltet wurde, als diese einer Ästhetik der Finalität zuzuführen. Das Ende wirkt wie ein notwendiges Übel, das bereits wegen seiner zeitlichen Dichte in einem Missverhältnis zu dem steht, was das Großformat des seriellen Erzählens leisten kann. Schon der Blick auf eines der Ursprungsnarrative dieses Erzähltyps – die arabische Märchensammlung „1001 Nacht“ – zeigt allerdings, dass sich das Verhältnis weitaus komplexer darstellt. Bekanntermaßen geht es darin um den König Shahriyar, der wegen der Untreue seiner Frau anordnet, jeden Tag eine seiner Geliebten umbringen zu lassen. Um dem Tod zu entgehen und den Herrscher von seiner grausamen Praxis abzubringen, entwickelt eine der Frauen eine List: jeden Abend erzählt Schahrasad ihm eine Geschichte und unterbricht sie immer wieder so, dass das Ende offen bleibt und der König aus Neugier auf das Weiter die Hinrichtung aufschiebt. Ihre Strategie hat schließlich Erfolg, denn der König verzichtet auf ihre Ermordung.¹ Anhand dieses Erzählens im Bewusstsein des wohl radikalsten Abschlusses, des Todes, lassen sich zwei wichtige Aspekte für den Zusammenhang von Serialität und Finalität ableiten: Erstens fungiert das Ende bei diesem Erzähltyp nicht vorrangig als Telos, sondern als Movens, genauer: als ein negativer Motivator für die Kontinuität des Erzählens. Serielle Narration ist dadurch gekennzeichnet, dass sie ein Erzählen gegen das Ende darstellt, ein Erzählen, das das Ende vermeidet, aufschiebt und verdrängt, das sich aber gerade darin als konstitutiv für das Format erweist. Es muss dabei nicht immer eine existenzielle Bedrohung im Vordergrund stehen wie im Beispiel der „1001 Nacht“, aber es fällt doch auf, dass es bei vielen Erzählzyklen, die in deren Folge entstanden sind, darum geht, eine äußere Krisensituation mithilfe des seriellen Erzählens erträglich zu machen. Solche Konstellationen finden sich etwa in Boccaccios „Dekamerone“, bei der eine Gruppe Adelliger sich vor der Pest auf ein

¹ Tausendundeine Nacht. Nach der ältesten arabischen Handschrift in der Ausgabe von Muhsin Mahdi, erstmals ins Deutsche übertragen von Claudia Ott. München: Beck 2004.

Landgut rettet und sich zur Aufmunterung an zehn Tagen jeweils zehn Geschichten erzählt. Ähnliches gilt für Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“, bei der das Vorrücken Französischer Revolutionstruppen einen Personenkreis zusammenbringt, der sich darauf verständigt, alle politischen Diskussionen einzustellen und sich stattdessen mit verschiedenen Erzählungen abzulenken.² Bei beiden Rahmenzyklen sorgt die praktizierte Serialität dafür, dass das Bewusstsein für die bedrohlichen Umstände zumindest zeitweise dispensiert ist, allerdings gehört es zur Struktur solcher Erzählformen, dass es in den Zwischengesprächen immer wieder einbricht und damit ein Weiter des Erzählens notwendig macht.³ Dass dieses Erzählen gegen das Ende nicht nur fiktional verhandelt wird, sondern Kommunikation und (menschliche) Endlichkeit grundsätzlich zusammen gedacht werden müssen, darauf hat Vilém Flusser hingewiesen: „Die menschliche Kommunikation“, heißt es in seiner „Kommunikologie“, „ist ein Kunstgriff, dessen Absicht es ist, uns die brutale Sinnlosigkeit eines zum Tode verurteilten Lebens vergessen zu machen.“⁴ Man kann gegen diese These einwenden, dass wir erst durch die Sprache zur Reflexion über den Tod in der Lage sind, aber für Flusser existiert ein natürliches Todesbewusstsein, das alle Lebewesen eint und damit auch den Menschen als „politisches Tier“⁵ charakterisiert. Der Impuls, sich mit anderen zu verständigen, resultiert seiner Meinung nach nicht aus einem geselligen Anliegen, sondern hat einzig und allein den egoistischen Grund, die eigene Einsamkeit zu verdrängen. Wenn man Flusser zustimmen will, dann stellt das Erzählen in seiner universalen, kultur- und medienübergreifenden Erscheinungsform⁶ sicherlich die vornehmliche Art dieser Verdrängungsstrategie dar, und im seriellen Format findet sie ihre größtmögliche Ausdehnung. Mehr noch: Während die Verdrängung des eigenen Todes beim nicht-seriellen Erzählen an die Dauer der Erzählzeit gebunden ist, macht die serielle Narration sogar noch die Pausen des Erzählens – die Unterbrechung der Lektüre oder das Ausschalten des Fernsehers – erträglich, weil sein Abschluss immer mit einem Versprechen auf ein Weiter verbunden ist. Diese Spezifik der Pause, ihre besondere Form als eine Leerstelle, die sich nach

² Zum Krisenmoment vgl. Christine Mielke: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur modernen TV-Serie. Berlin: De Gruyter 2006, S. 205-289.

³ Vgl. Christoph Kleinschmidt: Kritik der poetologischen Übereinkunft. Zur Dekonstruktion von Erzählprinzipien in Christoph Martin Wielands „Das Hexameron von Rosenhain“ und E.T.A. Hoffmanns „Die Serapions-Brüder“. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Nr. 2 (2014), S. 193-216, hier S. 195.

⁴ Vilém Flusser: Schriften. Bd. 4. Kommunikologie. Hg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Mannheim: Bollmann 1996, S. 10.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Roland Barthes: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 102.

zwei Seiten hin öffnet, als ein Bruch, der verbindet, stellt das charakteristischste Merkmal einer Ästhetik des Seriellen dar.

Neben dem Aufschub des Endes greift für das serielle Erzählen eine weitere Bedingung der Finalität. Demnach setzen wir mit einer Erzählung an, um etwas zu Ende zu bringen, oder zumindest dem narrativen Minimalschema zufolge eine Änderung dessen anzuzeigen, was wir als Erzählenswertes an den Anfang stellen. Der Impuls sich mitzuteilen setzt dabei ein Gegenüber voraus, eine Zuhörer- oder Leserschaft, deren unterstelltes Verlangen nach Pointen die Struktur des Erzählens nachhaltig prägt. Aus diesem Umstand ergibt sich die zweite Funktion des Endes in serieller Narration, dass nämlich die Finalität des Erzählten die Kontinuität und rezeptionsästhetische Bindung gewährleistet, und zwar durch ein Versprechen auf Auflösung. Was in „1001 Nacht“ den König dazu bringt, die Todesstrafe aus Neugier vor dem Weiter auszusetzen – „Ich werde sie, bei Gott, nicht eher töten, als bis ich die Geschichte zu Ende gehört habe“⁷ –, greift auch beim gebildeten Lesepublikum der Zeitschriften und Almanache des 19. Jahrhunderts und erst recht beim modernen Fernsehzuschauer: Als „Closure Junkies“⁸ begehren wir zu wissen, wie die Geschichte zu Ende geht. Tatsächlich ist bei kaum einem anderen Format wie der TV-Serie dieses Begehren nach dem Ende so groß und zugleich – Stichwort ‚Spoiler-Alarm‘ – darf es nicht unabhängig von der eigenen Rezeption erfahren werden. Wegen dieser Bindung an das Format funktioniert das ästhetische Erleben beim seriellen Erzählen wesentlich konsumistisch, steht also Kants Ästhetik-Vorstellung eines interesselosen Wohlgefallens diametral gegenüber. Das Interesse am ästhetischen Objekt richtet sich allerdings nicht auf den Besitz eines konkreten Gegenstandes,⁹ sondern auf den Informationscode, also das Symbolische des Seriellen. Der Gewinn dieser Information führt jedoch immer wieder zu neuen Leerstellen, sodass jede Befriedigung einen neuen Mangel erzeugt. Die Strategien, dieses Begehren nach Information zu erregen, zeigen sich am markantesten beim Cliffhanger, der den Spannungsaufbau und -abbau als die „beiden Grundimpulse des Erzählens“¹⁰ über die Grenzen der einzelnen Episoden hinaus betreibt. In dieser Funktion stellt die Relation von abgeschlossener Form (der Einzelfolge) und unabgeschlossener Geschichte (des Serienganzen) einen tolerierten,

⁷ Tausendundeine Nacht (s. Anm. 1), S. 33 u.ö.

⁸ Paul Levinson: The Sopranos and the Closure Junkies. In: David Lavery/Douglas L. Howard/Paul Levinson (Hg.): The Essential Sopranos Reader. University Press of Kentucky 2011, S. 313-316.

⁹ Mag die DVD-Box noch ein Relikt einer solchen Konsumkultur sein, so macht spätestens der Video-Stream jede dingliche Beziehung zur Populärkunst obsolet.

¹⁰ Frank Kelleter: Populäre Serialität. Eine Einführung. In: ders. Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Bielefeld: Transcript 2014, S. 11-46, hier S. 13.

gerade den rezeptionsästhetischen Reiz ausmachenden Moment der Unterbrechung dar, der Figurenverhältnisse aufzulösen vorgibt und sie doch in immer neue Handlungsgefüge verstrickt. Oder anders formuliert: Das Wissen um die Vorläufigkeit des Endes macht es gerade erträglich.

Was aber passiert am radikalen Abschluss des narrativen Großformats, der absoluten diegetischen Zäsur des seriellen Erzählens, wenn sich das, was die ganze Zeit über vermieden wurde und gerade in seinem Aufschub konstitutiv zur Serialität beigetragen hat, tatsächlich ereignet? Es lohnt sich, diese Konstellation in den Blick zu nehmen, und zwar nicht im Hinblick auf ihre ökonomischen Hintergründe,¹¹ sondern im Sinne einer Poetik des Endes. Schließlich bestehen auch dort noch Möglichkeiten, das Finale von Serien ästhetisch zu gestalten, wo vermeintlich finanzielle Gründe und sinkende Aufmerksamkeitsspannen dafür verantwortlich sind. Zu diesem Zweck sollen anhand zweier Beispiele – dem Mafiaepos *THE SOPRANOS* und der Mystery-Serie *LOST* – konkrete Szenarien des Endes auf ihr jeweiliges Verhältnis von Serialität und Finalität hin analysiert werden. Leitend ist dabei die Frage, wie diese beiden Serien versuchen, mit dem ‚finalen Ende‘ umzugehen, welche Verfahren sie entwickeln, es zu inszenieren oder im Gegenteil das Unvermeidliche zu vermeiden versuchen. Die Auswahl des US-amerikanischen Serienformats begründet sich vor allem dadurch, dass bei ihm in besonderer Weise gezeigt werden kann, wie stark Produktion und Rezeption zusammenhängen und wie sich deren Verhältnis gerade mit dem Näherrücken des Endes verdichtet. Sowohl bei den *SOPRANOS* als auch bei *LOST* wurde über Internetforen von Seiten der Zuschauer eine Erwartungshaltung aufgebaut, die die Fallhöhe angibt, die mit dem Abschluss serieller Narration verbunden ist. Zugleich haben beide Serien eine Entwicklung angestoßen, die man als populäre Interpretationskultur bezeichnen könnte. Nach dem Ausstrahlen der letzten Folgen waren auf Blogs und Fanseiten zahlreiche Kontroversen und Deutungsversuche zu lesen, die wissenschaftlichen Interpretationen häufig in nichts nachstehen. Was die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Ende des Seriellen dagegen noch zu leisten vermag, ist die Einnahme einer Metaperspektive, von der aus die Populärinterpretation als Teil der Poetik des Endes verstanden werden muss. Ihr zufolge kann es als Strukturmerkmal angesehen werden, dass Deutungen der Serienfinals ein Fortsetzen des Erzählens mit anderen (kommunikativen) Mitteln erzeugen. Eingedenk der These von Flusser lässt sich die exzessive Reflexionskultur populärer Serien somit als Verdrängungsstrategie gegenüber ihrer Vergänglichkeit begreifen.

¹¹ Vgl. ebd., S. 27.

2. Vom Fragmentarischen und Zirkulären – Romantische Erzählverfahren der (Anti-)Finalität

Seriell Erzählen ist keine Erfindung der Populärkultur, sondern besitzt weitaus ältere kulturelle Wurzeln. Eine dieser Traditionsstränge führt auf die narrativen Praktiken der Literarischen Romantik zurück, in der die narrative Großform des Rahmenzyklus eine außerordentliche Konjunktur erlebt – erinnert sei an Ludwig Tiecks „Phantasia“, E.T.A. Hoffmanns „Die Serapions-Brüder“ oder Achim von Arnims „Der Wintergarten“. Zugleich werden in der Romantik die wesentlichen Grundlagen dafür gelegt, ästhetische Verfahren einer Poetik des Endes zu entwickeln. Die wichtigste Formulierung in dieser Hinsicht findet sich in Friedrich Schlegels berühmtem 116. Athenäums-Fragment, in dem das Romantische in seiner progressiven Universalpoesie bestimmt wird. Bekanntermaßen sind damit die Vermischung der Gattungen, ironische Schreibweisen und insgesamt der Anspruch auf absolute Kunst gemeint. Der für den Zusammenhang von Serialität und Finalität wichtigste Satz aber lautet: „Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“¹² Man kann diese radikale Offenheit des romantischen Projekts als utopisches Kalkül werten, doch finden sich tatsächlich zwei Verfahren, die versuchen, eine solche Forderung ganz konkret in der Literatur einzulösen: das Fragment und die Zirkularität. Im Fragment hört etwas auf, ohne zu Ende zu sein, und bildet deshalb die Möglichkeit einer weiten Sinnspekulation. Diese speist sich zwar aus dem, was der Text zuvor entfaltet, kann grundsätzlich aber nie eindeutig festgelegt werden und lässt damit jedes beliebige Ende zu. Zahlreiche Texte vor allem der Frühromantik bedienen sich dieses Prinzips, als Beispiel für die fragmentarische Form seriellen Erzählens seien jedoch die bereits erwähnten „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ herangezogen. Bei dieser in den „Horen“ publizierten Fortsetzungsgeschichte greift Goethe insofern auf romantische Erzählverfahren zurück, als er mit dem Märchen nicht nur eine ihrer Paradegattungen ans Ende stellt, sondern auch den schließenden Rahmen unausgeführt lässt. Stellt die Rahmengesellschaft zuvor noch Erzählkriterien auf, so ist es letztlich den Lesern überlassen, das Märchen dahingehend zu bewerten und zu spekulieren, welchen Ausgang die Gesellschaft wohl nimmt. Ebenso wie die Figuren in den Zwischengesprächen darüber diskutieren, ob die Binnengeschichten den zuvor eingeforderten narrativen Prinzipien gerecht werden, verlangt das offene Ende eine aktive Haltung der Leser. Zugleich bedeutet das Ausbleiben eines vermit-

¹² Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Bd. 2. Charakteristiken und Kritiken I (1796–1802). Hg. von Hans Eichner. Paderborn u. a.: Schöningh 1967, S. 183.

telnden Rahmengesprächs ein Sich-Verlieren im erzählten Erzählen, das bewusst einkalkuliert ist. „Sie [die Einbildungskraft]“, heißt es vom Binnen-erzähler in den „Unterhaltungen“, bevor er zum Märchen ansetzt, „soll, wenn sie Kunstwerke hervorbringt, [...] uns in uns selbst bewegen und zwar so daß wir vergessen, daß etwas außer uns sei, das diese Bewegung hervorbringt“.¹³ Dieser Absolutheitsanspruch erinnert stark an Schlegels berühmte Metapher für das Fragmentarische als ein Igel, „der von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet“¹⁴ sei. Zwar meint er hiermit vor allem das philosophische Fragment, aber auch für die romantische Literatur gilt, dass die von ihr imaginierten Sphären einen Anspruch auf autonome Selbstvollendung haben, deren Erfüllungsbedingung vornehmlich im Fragmentarischen liegt. Das Kunstwerk prozessiert gerade dann weiter und vermag das Unbezeichnete zu integrieren, wenn sein Abschluss ohne Ende erfolgt.

Bei der Zirkularität als zweiter romantischer Erzählfigur des Finalen fällt das Ende mit dem Anfang zusammen und schlägt in eine unendliche Kreisbewegung um. Zwar können wir ganz konkret aufhören zu lesen, aber die Geschichte funktioniert bei einem zirkulären Format nur über die Idee eines unabgeschlossenen Lektüreprozesses. Ein Beispiel hierfür stellt Joseph von Eichendorffs frühe Erzählung „Die Zauberei im Herbste“ dar, in der ein Einsiedler einem Ritter und seiner Frau von den Sünden seines Lebens beichtet, ohne zu ahnen, dass sich hinter seinen Zuhörern genau die Personen verbergen, über die er spricht: sein Jugendfreund, den er getötet haben will, und seine schöne Geliebte, die im Herbst nach einer kurzen, heftigen Liebesbeziehung gestorben sein soll. Die metaleptische Auflösung von Rahmen- und Binnengeschichte – „Wer seydt Ihr, um Gottes willen, daß Ihr meinen Namen wißt?“, rief der Fremde, und sprang, wie vom Blitze gerührt, von seinem Sitze auf“¹⁵ – führt zu keinem Happy End, sondern angesichts der Ahnung des Einsiedlers, sich die Geschichte bloß eingebildet zu haben, verfällt er vollständig dem Wahnsinn und flüchtet in seine Fantasiewelt zurück. Die Erzählung endet mit den Versen „Komm, ach komm“,¹⁶ die der Einsiedler bereits am Beginn seines Berichts zitiert hat. Sie symbolisieren die Verlockung des Weiblichen und bedeuten zugleich

¹³ Johann Wolfgang Goethe: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 4.1. Wirkungen der Französischen Revolution 1791-1797. Hg. von Reiner Wild. München: Hanser 1988, S. 436-550, hier S. 517.

¹⁴ Schlegel: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe (s. Anm. 12), S. 197.

¹⁵ Joseph von Eichendorff: Die Zauberei im Herbste. Ein Märchen. In: ders.: Sämtliche Werke des Freiherrn. Bd. V/3. Erzählungen. Zweiter Teil. Fragmente und Nachgelassenes. Hg. von Heinz-Peter Niewerth. Tübingen: Niemeyer 2006, S. 547-566.

¹⁶ Ebd., S. 566; S. 553.

ein Aufgehen in die imaginäre Sphäre der Poesie. Die über den Titel ohnehin schon angedeutete Anbindung der Liebesgeschichte an den Jahreszyklus löst die Erzählung auch auf der Ebene des *discours* ein, weil sie uns als Leser dazu nötigt, zurückzublättern und die Geschichte des Einsiedlers ein weiteres Mal nachzuvollziehen. Eichendorffs Clou besteht darin, die Vergänglichkeit der Liebe in ein zirkuläres Modell zu überführen, das nach dem Ende des Lebens wie auch des Erzählens ein erneutes Werden ermöglicht. Das Ende ist damit zwingend notwendig, aber eben nicht als ein definitives, sondern als eines, das immer wieder überwunden werden kann.

Beide Figuren – die des Fragments und die der Zirkularität – dienen beim romantischen Erzählen dazu, gegen die unausweichliche Finalität des Endes anzugehen. Insofern kommt ihnen per se ein Prinzip des Seriellen zu, das einerseits als Spekulations- und andererseits als Wiederholungsfigur funktioniert. Es wundert daher nicht, dass im modernen TV-Serienformat solche Verfahren wieder auftauchen, um dem Ende als vermeintlicher Aporie adäquat zu begegnen. Anhand der SOPRANOS und LOST kann man dabei beobachten, wie derartige Strategien mithilfe audio-visueller Techniken auf die medialen Bedingungen des Fernsehens umgepolt werden.

3. ‚Don’t stop‘. Das fragmentarische Finale der SOPRANOS als Inszenierung gegen das Ende

Am Ende der SOPRANOS sehen und hören wir nichts. Bild und Ton enden abrupt und der Zuschauer ist mit der schwarzen Leere des Bildschirms konfrontiert. Das Setting, das diesem Nichts vorausgeht, könnte alltäglicher nicht sein: Ein Restaurant, das Holsten’s, das für seine onion rings bekannt ist und in dem sich die Familie des Mafiabosses Tony Soprano zum Dinner trifft. Hinter dem unaufgeregten, scheinbar banalen Umstand des Treffens suggeriert die Sequenz eine subtile Atmosphäre der Bedrohung, die mit der Paranoia Tonys zusammenhängt, der sich immer und überall verfolgt fühlt. Die Antizipation des Schreckens wird vor allem dadurch erzeugt, dass alle auftretenden Figuren nacheinander erscheinen. Zu ihnen gehören nicht nur Tonys Frau Carmela, sein Sohn A.J. und schließlich seine Tochter Meadow (wenn diese denn überhaupt erscheint), sondern auch zwei afroamerikanische Jugendliche und ein Mann, dem die Kamera mehrfach ihre Aufmerksamkeit schenkt und ihn damit verdächtig macht. Bedingt durch die mehrfache Einnahme der Perspektive von Tony zeichnet sich die Schlusszene durch eine doppelte, emotional ambivalente Erwartungshaltung aus. Eine Erwartungshaltung besteht natürlich auch beim Zuschauer, der nach 86 Folgen mit Spannung das Ende der Serie erwartet – und ob dieses gelungen

ist oder nicht, darüber gibt es unterschiedliche Meinungen.¹⁷ So zeigen sich manche enttäuscht, dass zum Schluss einfach gar nichts passiert, die Serie gewissermaßen aufhört, ohne zu Ende erzählt worden zu sein. Gerade in dieser radikalen Offenheit allerdings bleiben alle Ausgänge möglich.¹⁸ Die Enttäuschung ist dabei eine wohlkalkulierte, die auf einen wirkungsästhetischen Effekt setzt, nachdem sich über das Zuspätkommen Maedows, das Lauterwerden der Musik und den Blick Tonys eine Spannung aufbaut, die keine Auflösung erfährt. Das, was Tony erblickt, werden wir niemals sehen. Andere Positionen dagegen erkennen zum Schluss ein definitives Ende, einen absoluten Abbau der Spannung, nämlich den Tod der Hauptfigur.¹⁹ Anhänger dieser Sichtweise argumentieren, dass in der Schlusszene nicht nur das letzte Abendmahl kodiert sei, sondern auch eine Art Konditionierung des Zuschauers passiere. Ihr zufolge werde mehrfach der Point of View Tonys gezeigt, und zwar immer dann, wenn jemand die Tür öffnet und die Glocke ertönt. Wenn wir zum Schluss die Klingel hören, dann das Gesicht von Tony sehen, muss folglich nach dem Schnitt seine Perspektive folgen, die schwarz bleibt, weil sein Bewusstsein erlischt. Die Beweisführung über die Kameraperspektive wirkt evident, besonders, wenn man sich anschaut, mit welcher Einstellung die letzte Folge beginnt. Tony Soprano ist hier am Morgen seines vermeintlichen Todestages zu sehen, und die Kadrierung des Bildausschnitts konnotiert offensichtlich seine Aufbahrung in einem Sarg (vgl. Abb. 1).

Man könnte den Anfang als Vorwegnahme des Endes sehen, als Visualisierung dessen, was ohne Bild bleibt, wodurch zwar die Erzählordnung verschoben wäre, diejenigen jedoch einen Beweis hätten, die meinen, dass alles auf Tonys Tod hinausläuft. Im Kontext einer Mafiaserie, in der es ständig ums Töten geht, erweist sich das als durchaus stringent. Warum aber bleibt der Tod der Hauptfigur angedeutet? Warum über eine visuelle Motivatik suggeriert, die sich der letzten expliziten Darstellung entzieht? Warum das Ende als Fragment? Meine These lautet, das geschieht deshalb, weil die Serie ein Spiel mit der Erwartungshaltung des Zuschauers betreibt bzw. diese Erwartungshaltung zu einem integralen Bestandteil der Schlusszene macht. Das Ende suggeriert demnach nicht so sehr den Tod der

Hauptfigur, sondern den Wunsch, dass sie nicht stirbt, was gleichbedeutend ist mit dem Wunsch, dass die Serie niemals aufhören möge. Einen deutlichen Beleg für diese Lesart gibt die Songauswahl, die Tony trifft und die über ihre diegetische Funktion hinaus einen Subtext eröffnet, der alle Optionen auf das Ende zulässt und es zugleich gegen sich selbst inszeniert. Mal abgesehen davon, dass die Titel in ihrer Gesamtschau das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft betonen und damit die Gesamtserie gewissermaßen auf den Zeitraum der Schlusszene verdichten, rücken besonders drei Songtafeln ins Blickfeld.

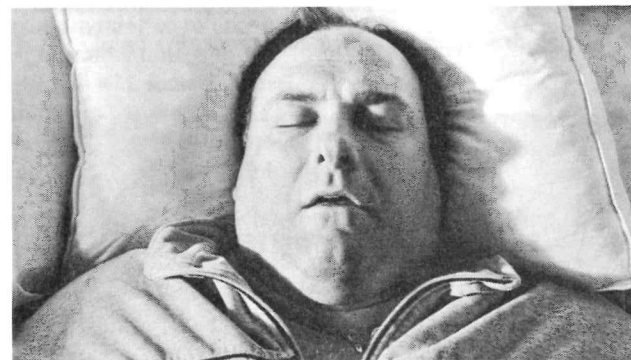


Abb. 1: Tony Soprano – schlafend oder tot? Quelle: S. Abbildungsverzeichnis.

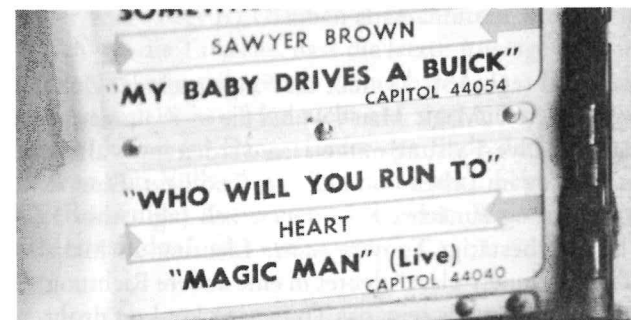


Abb. 2: Songtafel. Quelle: S. Abbildungsverzeichnis.

¹⁷ Die Internetseite „Metakritik“ gibt eine Übersicht über alle Kritiken zur finalen Staffel, wobei die meisten überschwänglich positiv ausfallen. Vgl. o. A.: The Sopranos: Season 6. <http://www.metacritic.com/tv/the-sopranos/season-6> (zuletzt eingesehen am 06.01.2015).

¹⁸ Vgl. Maurice Yacowar: Unpredictible but inevitable. In: David Lavery/Douglas L. Howard/Paul Levinson (Hg.): The Essential Sopranos Reader. University Press of Kentucky 2011, S. 297-302.

¹⁹ Vgl. Michael Weiss: How and Why Tony Soprano Died. <http://gawker.com/5016985/how-and-why-tony-soprano-died> (zuletzt eingesehen am 06.01.2015).



Abb. 3: Songtafel. Quelle: S. Abbildungsverzeichnis.



Abb. 4: Songtafel. Quelle: S. Abbildungsverzeichnis.

Die erste Songtafel (vgl. Abb. 2) stellt die Frage nach der Zukunft Tonys: „Who will you run to“ „Magic Man“, wobei die in Klammern gesetzte Information auf eine Live-Fassung mitgelesen werden muss als Versicherung dafür, dass sein Weg im Leben und nicht im Tod liegt. Eine weitere Tafel scheint diese Deutung zunächst zu unterstützen (vgl. Abb. 3), denn das „I've gotta be me“ bestätigt Tony in seiner Identität als Mafiaboss, doch der zweite Titel „A lonely place“ deutet in eine andere Richtung. Ein einsamer Ort kann das Gefängnis sein, das Tony ganz konkret droht, weil einer seiner Gefolgsleute gegen ihn aussagen will, das kann aber auch der Friedhof sein, auf dem er beerdigt würde. Ob das eine oder das andere, die entscheidende Antwort „Any way you want it“ liefert die dritte Tafel (vgl. Abb. 4), die davor zu sehen ist, von der Tony aber letztlich den Song „Don't stop believing“ der Band „Journey“ auswählt. Ob Tony zum Schluss stirbt oder am Leben bleibt, obliegt der Freiheit der Auslegung, hängt also vom Zuschauer ab – die Serie selbst bietet in ihrer ausgestellten Fragmentarität beide Optionen an. In dem Bewusstsein freilich, dass zwangsläufig die

Hauptfigur nicht mehr weiter agieren kann, betreibt sie eine Selbstreflexion auf das Ende der Serialität. So begleitet der Song „Don't stop believing“ die Szenerie bis zum Schluss, weshalb in den letzten Minuten Handlung und Songtext als gleichwertige Codierungsformen fungieren. Ein Blick auf die vierte Strophe kann dabei erklären, warum der Song viel lauter eingespielt wird, als es eine Tisch-Jukebox leisten könnte und somit als akustischer Kommentar verstanden werden muss.

Working hard to get my fill,
 Everybody wants a thrill
 Payin' anything to roll the dice,
 Just one more time
 Some will win, some will lose
 Some were born to sing the blues
 Oh, the movie never ends
 It goes on and on and on and on²⁰

Hier wird nicht nur Tonys Selbstverständnis als hart arbeitender Familienvater abgerufen, sondern gleich mehrfach eine mediale Selbstreferenz anvisiert. Denn mit dem „thrill“, den jeder erwartet, ist nicht zuletzt der Zuschauer gemeint, der auf ein furioses Ende hofft. Gleichzeitig wird mit dem Film, der niemals aufhört, noch einmal die Bedingung des Seriellen in ihrem Modus der unendlichen Fortsetzung reflektiert. Ihren Höhepunkt findet die intermediale Verschränkung von Bild und Ton in der letzten Einstellung. Bevor die Serie abbricht, sehen wir das Gesicht von Tony und hören die Worte: „Don't stop“. Dass der Song seine Unterbrechung erfährt, und zwar indem er vom (Begriff) Glauben abgeschnitten wird, ist hier ebenso aufschlussreich wie die Tatsache, dass die letzte Aussage in genauem Kontrast zu dem steht, was sich gerade filmisch ereignet. Die Serie pointiert einen Appell an sich selbst: Hör nicht auf, und muss doch zwangsläufig zum Abschluss kommen. Damit findet das Ende der SOPRANOS in der Gleichzeitigkeit von Vollzug und Negation statt. Sein Fragmentarisches greift das Verlangen des Zuschauers nach einem Weiter der Serie auf und lässt es im Moment des Endes einfrieren.

4. ‚It's time for us all to go home‘. Das zirkuläre Finale von LOST als mediale Inversion

Das Ende von LOST ereignet sich über eine ganze Serie von Enden. In der Schlusssequenz finden sich zunächst alle Passagiere des abgestürzten Flugs ‚Oceanic 815‘ in einer Kirche zusammen und werden unter der Führung

²⁰ „Made in America“ 2007: 55:46 - 56:10.

von Christian Shephard in ein transzendentes Weiter überführt, gewissermaßen ins Licht der Erkenntnis, im Reinen damit, dass die Serienfiguren um ihren Tod wissen. Der Letzte, der davon überzeugt werden muss, ist sein Sohn Jack, dem über ein Flashback einzelne Momente auf der Insel ins Gedächtnis zurückgerufen werden und der im Gespräch mit seinem verstorbenen Vater erfährt, dass alle Passagiere diesen Ort gemeinsam erschaffen hätten. In der heterogenen Beurteilung dieses Serienfinales übertrifft LOST bei Weitem die SOPRANOS. Neben äußerst positiven Rezensionen finden sich harsche Ablehnungen wie die von David Zurawik, der schreibt: „If this is supposed to be such a smart and wise show, unlike anything else on network TV (blah, blah, blah), why such a wimpy, phony, quasi-religious, white-light, huggy-bear ending [...]“.²¹ Der Grund für derartige Kritiken liegt in zwei gegensätzlichen Einschätzungen: Einerseits darin, dass eine Mystery-Serie, die auf eine Rätselhaftigkeit angelegt ist, durch ihre ausgestellte Christologie eine allzu eindeutige Auflösung erfährt. Andererseits in dem Vorwurf, dass das Bemühen, die unterschiedlichen Handlungsstränge zusammenzuführen, scheitert, weil zu viele Fragen offen bleiben. Welche das sind, soll in diesem Beitrag nicht noch einmal rekapitulieren werden,²² vielmehr gilt es sich dem Ende über das Erzählverfahren anzunähern. Im Unterschied zu den SOPRANOS ereignet es sich bei LOST nicht plötzlich, sondern ausgehend vom Titel der letzten Episoden „The End“ stehen die gesamten 105 Minuten unter den Vorzeichen eines finalen Erzählens. Es erfährt insofern seine Potenzierung, als sich die erzählte Zeit über die Slow Motion stark ausdehnt. Das Ende zelebriert einen Abschied von den Charakteren der Serie, und auch wenn es nicht so ersichtlich ist, ereignet sich dabei eine ähnliche Reflexion auf die Bedingungen des Medien- und Serienformats wie bei den SOPRANOS. Drei Aspekte zeichnen sich dabei besonders aus: Zeit, Fiktion und Visualität. In der zeitlichen Ordnung schafft das LOST-Finale einen Zusammenfall von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, bei dem das Prinzip der Serialität seine zirkuläre Verdichtung erfährt. Zum einen über die Aufsicht auf den sterbenden Jack, der auf der Insel in einer ähnlichen Position liegt, wie in der ersten Episode nach dem Absturz, und zum anderen über das Licht, das alles überstrahlt und die Quelle der Insel symbolisiert. Als ominöses Sinnzentrum der Serie verbindet es sich zum Ende mit der Materialität des Mediums, dem Weiß des Bildschirms, wodurch die Erzählebenen invertieren. Außen und Innen

²¹ Die englischsprachige Wikipedia-Seite gibt eine Übersicht über die kontroversen Kritiken zum Ende, darunter auch dieses Zitat von David Zurawik aus der „Baltimore Sun“ aus dem Jahr 2010. Vgl. o. A.: The End (Lost): http://en.wikipedia.org/wiki/The_End_%28Lost%29 (zuletzt eingesehen am 06.01.2015).

²² Vgl. hierzu Henning Harder: Lost: Die 15 größten Mysterien. Zum 10-jährigen Jubiläum der Mysteryserie Lost <http://www.serienjunkies.de/news/lost-grten-mysterien-62542.html> (zuletzt eingesehen am 06.01.2015).

verschwimmen dabei ebenso wie Anfang und Ende der Serie. Die Frage der Fiktion als zweitem reflexivem Faktor wirft das Gespräch zwischen Vater und Sohn auf, das die Fragen nach Sinn und Zweck der Serie verhandelt.

Christian Hey, kiddo.

Jack Dad?

Christian Hello, Jack.

Jack I don't understand. You died.

Christian Yeah. Yes, I did.

Jack Then how are you here right now?

Christian How are you here?

Jack I died, too.

Christian It's OK. It's OK. It's OK, son.

Jack I love you, Dad.

Christian I love you, too, son.

Jack Are you...? Are you real?

Christian I sure hope so. Yeah, I'm real. You're real. Everything that's ever happened to you is real. All those people in the church, they're all real, too.

Jack They are...? They're all dead?

Christian Everyone dies sometimes, kiddo. Some of them before you, some long after you.

Jack But why are they all here now?

Christian Well, there is no ‚now‘ here.

Jack Where are we, Dad?

Christian This is the place that you all made together so that you could find one another. The most important part of your life was the time that you spent with these people. That's why all of you are here. Nobody does it alone, Jack. You needed all of them, and they needed you.

Jack For what?

Christian To remember. And to... let go.

Jack Kate... She said we were leaving.

Christian Not leaving. No. Moving on.

Jack Where are we going?

Christian Let's go find out.²³

Dem Dialog zufolge sind zwar alle Protagonisten tot, ihre Erfahrungswelt erweist sich aber als äußerst real. Die Unterscheidung ist deshalb bedeutsam, weil sie den Stellenwert spiegelt, den die Serie bei ihren Zuschauern hat. Bedenkt man die von den Produzenten erdachten interaktiven Beteiligungsmöglichkeiten,²⁴ dann kann die Fiktionalität der Serie über ihre Wirkung einen sehr realen Anspruch haben. Liest man das Gespräch zudem als

²³ „The End“ 2010: 1:32:38 - 1:35:55.

²⁴ So wurde vom Sender ABC beispielsweise unter der Domain ‚DharmaWantsYou.com‘ eine eigene Internetseite der Dharma-Initiative ins Netz gestellt, auf der

eine Art Selbsterklärung, das die Zuschauer mit ihren Fragen subtil involviert, dann inszeniert sie sich an dieser Stelle als große gemeinsame Konstruktion aller daran partizipierenden Instanzen. Das ‚Warum‘ und ‚Wozu‘ der vielen Handlungsstränge, der enigmatischen Orte und undurchschaubaren Zeitachsen erschließt sich nicht über die diegetische Dimension, sondern erst im Hinblick auf den gemeinsamen virtuellen Ort der Serie: den Moment ihres Betrachtens. Es sind deshalb nicht nur die fiktiven Figuren, die sich alle am Ende der Serie versammeln und ins Licht schauen, sondern auch die Masse der LOST-Jünger vor den Fernsehern, die den Kult der Serie zelebriert und zugleich vorgehalten bekommt. Sich noch einmal an alles zu erinnern und zugleich die Figuren gehen zu lassen, stellen unverhohlene Aufforderungen an die Rezipienten dar. Damit ist es aber auch in ihre Hände gelegt, das Ende in ein erneutes Beginnen umschlagen zu lassen. Dieser Gedanke lässt sich stärker noch in der dritten medienreflexiven Komponente beobachten, der Visualität. So erfolgt während der Schlusssequenz eine Nahsicht auf das Auge von Jack (vgl. Abb. 5).



Abb. 5: Im Auge des Betrachters. Quelle: S. Abbildungsverzeichnis.

Wenn es erlischt und nach einem schnellen Schnitt der Bildschirm schwarz wird, dann fällt wie bei den SOPRANOS der mögliche Tod der Hauptfigur mit den Bedingungen des visuellen Darstellungsmediums zusammen. Insofern wir allerdings durch das Gespräch mit dem Vater wissen, dass der Tod keine endgültige Angelegenheit darstellt, sondern durch eine sublimere Form des Realen ersetzt wird, können wir die Hauptfigur immer wieder zu neuem Leben erwecken, wenn wir an den Ort ihres Daseins zurückkehren. Anders als in Luis Buñuels Kurzfilm UN CHIEN ANDALOU, an den die Großaufnahme vom Auge erinnert, wird die Pupille nicht durchschnitten, sondern bleibt reversibel im Sinne eines erneuten Schauens. Auch diese

sich die User als Mitarbeiter bewerben und anhand verschiedener Tests ihre Eignung unter Beweis stellen konnten.

Szene besiegelt allerdings noch nicht das Ende, denn nach der Signatur des Titels „Lost“, mit der jede der 120 Folgen zuvor abschließt, erscheinen in der letzten Folge noch drei weitere Einstellungen von dem abgestürzten Flugzeug. Montageartig umkreist die Kamera dabei nach und nach das Wrack und verliert sich gewissermaßen auf der Insel.



Abb. 6: Das Wrack von ‚Oceanic 815‘ als abgerissene Filmspur.
Quelle: S. Abbildungsverzeichnis.

Durch die parallele Einblendung der Credits im unteren Bildfeld schreibt sich die Produktion in das Ende ein. LOST stellt sich damit unter den Souverän dessen, was die Serie erschaffen hat und was sich nur bedingt kontrollieren lässt: einen imaginären Raum, der solange besteht, wie er betrachtet, an ihn gedacht und über ihn diskutiert wird. Dass in der letzten Einstellung das Flugzeugwrack die Form eines abgerissenen Filmstreifens erhält (vgl. Abb. 6), markiert die vollständige Inversion des Mediums in die fiktive Sphäre seiner seriellen Narration. Einem Möbius-Band gleich faltet sich die Serie in sich selbst zusammen und bleibt hermetisch. Es ist nur konsequent, dass der Epilog diese Selbstbezüglichkeit wieder aufgreift und mit dem Film-im-Film der Dharma-Initiative auf die Zeit der Versuche zurückverweist, die lange vor der Absturzhandlung liegt. Wenn einer der beiden Dharma-Mitarbeiter, die das Video vorgeführt bekommen, den Film noch einmal sehen möchte, dann artikuliert er genau die zirkuläre Bedingung, die der Serie im Zusammenspiel mit ihrer Rezeption zugrunde liegt. Dass der Epilog in dem Moment abblendet, in dem die drei noch verbliebenen Figuren Hurley, Benjamin und Walt mit den Worten davonfahren: „It’s time for us all to go home“, signalisiert vor allem eines: Auch das Jenseits des Endes führt bei LOST zurück auf die Insel.

5. (K)ein Ende

Sowohl bei den SOPRANOS als auch bei LOST erfährt das Ende eine komplexe Inszenierung, bei der die eingangs skizzierten Funktionen des Zusammenhangs von Serialität und Finalität – der Aufschub und das Versprechen auf Auflösung – gegeneinander ausgespielt werden. Während die SOPRANOS durch den angedeuteten, aber nicht explizit gezeigten Tod Tonys das Versprechen auf Auflösung im Moment seines Vollzugs unerfüllt lassen, erreicht die zirkuläre Invertierung der Erzählebenen bei LOST, dass die Aufklärung des Insel-Rätsels in ein neues Geheimnis transformiert und somit im Sinne eines neuen Aufschubs ad absurdum geführt wird. Beide Versionen des Serienfinales machen offenkundig mal subtil, mal explizit die Endlichkeit des menschlichen Lebens zum Thema und unterlaufen sie zugleich durch die Art und Weise ihrer Darstellung. Vilém Flussers These, dass wir kommunizieren, um von unserer Sterblichkeit abzulenken, findet vor diesem Hintergrund ihre Bestätigung, denn das serielle Erzählen und die Lebensdauer der Hauptfiguren sind bei LOST und den SOPRANOS eng miteinander verknüpft. Mehr noch lässt sich beobachten, dass sie die beiden aus der Romantik her bekannten Verfahren der Fragmentarität und der Zirkularität dazu einsetzen, das finale Ende als Akt der Verweigerung zu inszenieren. Die Figur, die diese Gleichzeitigkeit von Verdrängung und Thematisierung des (Serien-)Todes evoziert, stellt die ebenfalls vielfach in der Romantik verwendete Selbstreferentialität dar, mit deren Hilfe die Serien die Bedingungen der Erzählform aufgreifen und zu einem Bestandteil der Ästhetik des Endes machen. Eine wichtige Rolle spielt dabei das Kriterium der Sichtbarkeit, denn es verbindet das Sehen der Protagonisten mit den rezeptionsästhetischen Voraussetzungen des Mediums. Das sich schließende Auge der Hauptfigur bei LOST und der sich öffnende Blick des Protagonisten bei den SOPRANOS lassen Spielraum für Deutungen, wodurch das Serielle seine Ausdehnung auf den Rezeptions- als Reflexionsprozess erfährt. Dass sich diese Strategie als höchst erfolgreich erweist, zeigen die vielfältigen Diskussionen innerhalb der populären Interpretationskultur. Als Fortsetzung des Seriellen mit anderen Mitteln umkreisen diese immer wieder das Ende und schieben es somit unentwegt auf. Aus dieser Spirale kann auch die wissenschaftliche Beschäftigung nicht herausführen. Zwar werden durch sie die Mechanismen dieses Aufschubs sichtbar, aber auch sie setzt zwangsläufig dessen Logik fort und kann keinesfalls zu einer letztgültigen Klärung beitragen. Die Konsequenz, auf die Serien zurückverwiesen zu sein, mag den wissenschaftlichen Diskurs zu einem gewissen Grad unter das audio-visuelle Medium zu stellen. Erträglich ist dieses Ende aber in jedem Fall.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Tony Soprano – schlafend oder tot? Quelle: „Made in America“ 2007: 01:45.
- Abb. 2: Songtafel. Quelle: „Made in America“ 2007: 53:29.
- Abb. 3: Songtafel. Quelle: „Made in America“ 2007: 53:39.
- Abb. 4: Songtafel. „Made in America“ 2007: 53:35.
- Abb. 5: Im Auge des Betrachters. Quelle: „The End“ 2010: 1:40:00.
- Abb. 6: Das Wrack von ‚Oceanic 815‘ als abgerissene Filmspur. Quelle: „The End“ 2010: 1:40:23.

Literatur

- „Made in America“ [„Die Sopranos schlagen zurück“]. Die Sopranos. Staffel 6, Teil 2, Folge 9. HBO. New York, USA, 2007. DVD. Fernsehserienepisode.
- „The End“ [„Das Ende“]. Lost. Staffel 6, Folgen 17 & 18. ABC. New York City, USA, 2010. DVD. Fernsehserienepisoden.
- Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.
- Eichendorff, Joseph von: Die Zauberei im Herbste. Ein Märchen. In: ders.: Sämtliche Werke des Freiherrn. Bd. V/3. Erzählungen. Zweiter Teil. Fragmente und Nachgelassenes. Hg. von Heinz-Peter Niewerth. Tübingen: Niemeyer 2006, S. 547-566.
- Flusser, Vilém: Schriften. Bd. 4. Kommunikologie. Hg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Mannheim: Bollmann 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 4.1. Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797. Hg. von Reiner Wild. München: Hanser 1988, S. 436-550.
- Kelleter, Frank: Populäre Serialität. Eine Einführung. In: ders. Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Bielefeld: Transcript 2014, S. 11-46.
- Kleinschmidt, Christoph: Kritik der poetologischen Übereinkunft. Zur Dekonstruktion von Erzählprinzipien in Christoph Martin Wielands „Das Hexameron von Rosenhain“ und E.T.A. Hoffmanns „Die Serapions-Brüder“. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Nr. 2 (2014), S. 193-216.
- Levinson, Paul: The Sopranos and the Closure Junkies. In: Lavery, David/Howard, Douglas L./Levinson, Paul (Hg.): The Essential Sopranos Reader. University Press of Kentucky 2011, S. 313-316.

- Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur modernen TV-Serie. Berlin: De Gruyter 2006, S. 205-289.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Bd. 2. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1802). Hg. von Hans Eichner. Paderborn u. a.: Schöningh 1967.
- Tausendundeine Nacht. Nach der ältesten arabischen Handschrift in der Ausgabe von Muhsin Mahdi, erstmals ins Deutsche übertragen von Claudia Ott. München: Beck 2004.
- Weiss, Michael: How and Why Tony Soprano Died. <http://gawker.com/5016985/how-and-why-tony-soprano-died> (zuletzt eingesehen am 06.01.2015).
- Yacowar, Maurice: Unpredictible but inevitable. In: Lavery, David/Howard, Douglas L./Levinson, Paul (Hg.): The Essential Sopranos Reader. University Press of Kentucky 2011, S. 297-302.
- O. A.: The Sopranos: Season 6. <http://www.metacritic.com/tv/the-sopranos/season-6> (zuletzt eingesehen am 06.01.2015).
- Harder: Lost: Die 15 größten Mysterien. Zum 10-jährigen Jubiläum der Mysteryserie Lost. <http://www.serienjunkies.de/news/lost-grten-mysterien-62542.html> (zuletzt eingesehen am 06.01.2015).
- O. A.: The End (Lost): http://en.wikipedia.org/wiki/The_End_%28Lost%29 (zuletzt eingesehen am 06.01.2015).

FILM – MEDIUM – DISKURS

herausgegeben von

Oliver Jahraus – Stefan Neuhaus

Band 75

Schlusspunkte

Poetiken des Endes

Herausgegeben von

Markus Engelns

Kai Löser

Immanuel Nover

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2017

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Amelisk: Vector illustration dot of halftone; #105265012 © Fotolia.com

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-6108-0

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Markus Engelns, Kai Löser, Immanuel Nover
Poetiken des Endes – Zur Einleitung in diesen Band..... 7

Das Ende als Topos und Struktur

Karin Herrmann
Literarische Reflexionen von Ende und Endlichkeit in Don DeLillos *Point Omega* und Walter Kappachers *Land der roten Steine*..... 19

Kai Löser
Abbruch – Vollendung – Fortsetzung. Evolutionäre Erzählungen zwischen Kontingenz und Notwendigkeit 39

Mareike Gronich
Katharina Hackers *Der Bademeister* – Untergangsszenario oder rückwärts erzählte Schöpfungsgeschichte?..... 69

Juditha Balint
„Paradigmenwechsel“? Alte und neue Ökonomie in Christoph Peters' Erzählung *Heinrich Grewents Arbeit und Liebe*..... 83

Heinz Schumacher
Szenarien des Endes – Beobachtungen zur Darstellung der Wirtschafts- und Finanzwelt in Romanen der Gegenwartsliteratur 103

Medialitäten und Performances des Endes

Sonja Lewandowski
Störungen im toten Winkel des Erlebens. Die Allegorie als Ausdrucksmittel des Untergangs in Lars von Triers *MELANCHOLIA* ... 129

Janneke Schoene
Subjekt und Sterben. Autonomie als ästhetische Kategorie in *MEA CULPA. EINE READYMADEOPER* von Christoph Schlingensief – und ihr Verlust..... 149

Robert Baumgartner

„War – war never changes“? Die Frage des Neuanfangs in
postapokalyptischen Computerspielen 169

Frédéric Döhl

Apotheose der Coda. Die Barbershop Harmony und das
„Tag“-Singen..... 191

Aufgeschobene, aufgehobene und verweigerte Enden

Kerstin Wilhelms

Das Ende der Autobiographie 209

Joachim Harst

Odysseus' Enden..... 227

Immanuel Nover

Die Produktivität des Aufschubs. Zum Politischen und Poetolo-
gischen des Schlusspunkts 247

Christoph Kleinschmidt

Das Ende als Aporie serieller Narration? Romantisches Erzählen
und die moderne US-amerikanische TV-Serie am Beispiel von THE
SOPRANOS und LOST 269

Markus Engels

Superman Dead ... Again! Der Tod eines Superhelden im Zeitalter
seiner technischen Reproduzierbarkeit..... 287

Verzeichnis der AutorInnen 307

Markus Engels, Kai Löser, Immanuel Nover

Poetiken des Endes – Zur Einleitung in diesen Band

Die Tagung *Schlusspunkt. Poetiken des Endes*, die im Dezember 2013 an der Universität Duisburg-Essen stattfand, hat sich der Frage nach dem „Schlusspunkt“ anhand vielfältiger medialer und thematischer Zugänge genähert. Antike und moderne Epen, populäre Filme, Comics und Computerspiele waren genauso Thema wie die Organisation von Arbeit, Verhaltensregeln in der Postapokalypse oder das Ende von Autobiographien. Der vorliegende Band gliedert die Beiträge in drei Sektionen, die sich an drei systematischen Leitfragen orientieren: Wo kommen das Ende als Topos und das Ende als Struktur der Literatur zusammen? Wie wird das Ende im Medienvergleich (Theater, Musik, Film und Computerspiel) operationalisiert? Schließlich: Wie können Verfahren aufgeschobener, aufgehobener oder verweigerter Enden verstanden werden?

Die erste Sektion untersucht verschiedene Beispiele, in denen sich der Topos des Endzeitlichen und das Ende als narrative Struktur begegnen (*Das Ende als Topos und Struktur*). Einerseits tritt das Ende hier als topisches Element auf, beispielsweise als kosmische Spekulation, Apokalypse, Niedergang von Kapitalismus und Kommunismus oder auch als Ende der Arbeit. Andererseits tritt es als Struktur des Erzählens auf, die den Text bestimmt und in ihm als Bedingung des eigenen Erzählens reflektiert wird. Demgegenüber fokussiert die zweite Sektion (*Medialitäten und Performances des Endes*) mediale Konfigurationen, die anders als klassische Erzählungen mit dem aristotelischen Handlungsschema experimentieren, indem sie durch bildhafte, performative oder ludologische Elemente die ästhetische Bedingung des eigenen Mediums ausloten. Aus dieser Perspektive "thematisieren die „Poetiken des Endes“ Mittel filmischer Ästhetik zur effektvollen Inszenierung des Weltunterganges, die Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit im Rahmen eines intermedialen Theaterprojekts, Entscheidungsspielräume im Computerspiel oder die Emanzipation des Schlusses eines Musikstückes zur eigenständigen musikalischen Form."¹

Die bisherigen Überlegungen rücken die Unvermeidbarkeit des Endes in den Vordergrund. Enden sind topisches Element, narrative Struktur oder werden medienpezifisch neu verhandelt. Demgegenüber ist die letzte Sektion des Bandes solchen Formen und Verfahren gewidmet, die zwischen dem Ende als notwendiger Struktur und einer strukturellen Unabschließbarkeit vermitteln (*Aufgeschobene, aufgehobene und verweigerte Enden*). Texte können als Fragmente vom Ende erzählen, obwohl die immer neuen

¹ Zu den ersten beiden Sektionen vgl. auch die Ergebnisse des Bandes Peter Brandes; Burkhardt Lindner: *Finis. Paradoxien des Endes*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.