#### ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler

#### **Band** 153

## Mathias Mayer

## Nachträgliche Wahrheit

Der Epilog auf der Bühne des Lebens

ROMBACH TVERLAG

Auf dem Umschlag: Antoine Watteau: Gilles

(aus: Donald Posner: Antoine Watteau, Berlin 1984, Tafel 57)

Gedruckt mit Unterstützung der Universität Augsburg

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <a href="http://dnb.ddb.de">http://dnb.ddb.de</a> abrufbar.

© 2007. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Dr. Edelgard Spaude

Umschlag: typo|grafik|design, Herbolzheim i.Br.

Satz: typo|grafik|design, Herbolzheim i.Br.

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,

Freiburg im Breisgau Printed in Germany ISBN 978-3-7930-9489-0

### INHALT

	htragliche Wahrheit: Epilog auf der Bühne des Lebens	7
l.	Sprechen auf der Grenze: Inszenierte Demaskierung	9
II.	Kleine Psychologie des Epilogs	23
Ш.	Bühnen des Epilogischen	33
IV.	Nachbarschaften: Nachwort, Rede und Musik	49
V.	Lebensrückblicke: Zwischen Autobiographie und Epitaph	67
VI.	Lyrische Demaskierung	81
VII.	Endzeiten	99
Bibl	iographie	115

#### Nachträgliche Wahrheit

#### Der Epilog auf der Bühne des Lebens

»Doch darum ist es Jugend und Leben überhaupt, daß wir die Strategie gewöhnlich erst einsehen lernen, wenn der Feldzug vorbei ist.« (Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 20. Buch)

Jeder Epilog ist auf Kürze verpflichtet – sei es am Ende des Theaterabends oder einer Romanlektüre: die Chance zu einem besonderen Schlußwort räumen wir gern ein, aber es darf unsere Geduld nicht zu sehr beanspruchen, weder durch seine Länge noch durch neue phantastische Schnörkel. Gerade als schmalem Grenzraum kommt dem Epilog sogar eine Auszeichnung – des letzten Wortes – zu, die es bedauerlich erscheinen ließe, wenn der Epilog nur auf das Theater oder den Roman beschränkt bliebe. Von vielen Menschen hätten wir gar zu gern ihren Epilog gehört, ihren ungeschminkten Rückblick auf das eigene Leben und sein Welttheater. Und in anderen, noch ernsteren Fällen kann es sogar sein, daß der Epilog ein letztes, verzweifeltes Zeichen für die Wahrheit des eigenen Lebens wird. Der Epilog ist daher alles andere als nur eine literarische Form. Er ist vor allem ein Wunsch nach Wahrheit, die wenigstens vom Schluß her auf das Geschehene fallen soll. Nur weil er auf der Bühne des Lebens eine große Rolle spielt, kann er auf dem Theater wichtig werden. Soviel in gebotener Kürze.

Für Anregungen, Diskussion und Kritik danke ich Jürgen Eder, Franz Fromholzer, Bernadette Malinowski, Jörg Wesche und Doren Wohlleben.

# I Sprechen auf der Grenze: Inszenierte Demaskierung

Der Epilog ist zwar nicht von Anfang an, aber doch seit langem eine Sache des Theaters, doch es ist nicht ausgemacht, daß eine Sache des Theaters nur eine Sache des Theaters sein müßte. Die Karriere dieser Form hat freilich einen ihrer prominenten Ausgangspunkte im Bereich der Rhetorik, als Schlußteil der Rede, in der sich der Redner von seinen Gegenständen wieder entfernen und verstärkt dem Publikum zuwenden mag. Das hat der Theaterepilog von der Rhetorik gelernt. Wenn in der Komödie die Hochzeiten geschlossen sind oder die Tragödie nur durch das Opfer von Figurenleben ihr Ende finden konnte, dann kommt es vor, daß sich aus dem auf der Bühne verbliebenen Personal eine, meist prominente Gestalt herauslöst, an die Rampe tritt und sich abschließend an die Zuschauer wendet. Oder auch, der Vorhang, so es ihn gibt, fällt, und der Sprecher, die Sprecherin des Epilogs tritt heraus, und trägt das Schlußwort vor dem Vorhang vor. Ob es dieses Schlusses bedarf oder nicht, - es ist uns recht, wenn wir aus dem Theater ohne direkte Belehrung entlassen werden -, die Bedeutung des Wortes ›Epilog‹ als ›Nachwort‹ oder ›Nachrede‹ und dessen meist launige Pointe stimmen uns wohlwollend. Jeder Epilog zeigt ein Ende an, und im Fall des Theaters verheißt er uns damit den Weg zurück in die Lebendigkeit des Alltags: er führt uns auf einer Brücke von der Literatur zurück ins Leben, nur können wir nicht immer gewiß sein, daß das Leben ein Raum wäre, in dem wir ohne Illusion und Theater auskämen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die großen Epiloge mehr eine Sache des Lebens als der Literatur sind. Eine bloße Literaturgeschichte des Epilogs - sie würde heute kaum noch jemand schreiben, geschweige denn lesen. Der Epilog als literarisches Modell ist nur deshalb von lebensweltlichem Interesse, weil er mehr ist als bloßes Theater, weil wir sehr viel mehr im Leben auf epilogisches Sprechen hoffen und bauen als wir es je in einem Theater erleben. Epilogisches Sprechen, als Mitteilung einer nachträglichen Wahrheit, können wir weder in der Alltäglichkeit des Lebens noch in der Öffentlichkeit der Politik ganz entbehren: Nach den Maskeraden sozialer Interaktion sind wir auf die zumindest gelegentliche Demaskierung angewiesen. Was der Epilog nämlich als theatralische Instanz vor Augen stellt, ist keineswegs nur eine literaturgeschichtliche Gewohnheit: Der Epilog bietet auf der Bühne eine ganz eigene, freilich ästhetisch geprägte, nicht logisch strukturierte Art von Wahrheit,

die über jedes theatralische Moment hinaus ein nachvollziehbares Stück menschlicher Wahrheitsfähigkeit und -notwendigkeit vertritt.

Deshalb interessiert auch nicht in erster Linie eine bloß geschichtliche Stationenfolge seiner Verwendung, sondern es geht um die Anwendung und Übertragung der epilogischen Wahrheit auf außerdramatische Spielfelder. die ihrerseits kaum frei sind von theatralischen Inszenierungen. Denn auch die Lebenswelt außerhalb der Institution Theater bewegt sich - bewußt oder nicht - auf dem Boden einer Bühne. Die eigene Wahrheit des Epilogs erfahren wir in Ausnahmen im Theater, meist aber als iene authentische. unmittelbare Wahrheit, wenn ein Mensch die Maske abnimmt und uns ganz reinen Wein einschenkt. Die nachträgliche Wahrheit des Epilogs wird erst aus dem Abstand zum Geschehen möglich, die sofortige Gleichzeitigkeit ist ihr verwehrt: Es ist die Wahrheit ienes durch Vertrauen ausgestatteten Augenblicks, der nach dem offiziellen Ende - einer Laufbahn, eines Lebens - liegt, die Wahrheit eines Rückblicks, der den Zwischenraum von Vergangenheit und Gegenwart füllt. Das epilogische Sprechen ist daher vorrangig ein Bekennen, ein Geständnis, sei's von Verantwortung oder sei's der Distanzierung; dadurch sichert sich der Sprechende die vertrauensvoll wirkende Authentizität, die er nicht enttäuschen darf. Die Kraft dieses Sprechens liegt in der Autorität eines letzten Wortes - der Epilog hat hierin eine Nähe zum Epitaph, und wo er mehr ist als bloßer Notbehelf kann er durchaus die Bedeutung eines Vermächtnisses, eines Testaments gewinnen, das wiederum bekennenden oder auch - im Falle von Heines oder Benns lyrischen Epilogen - selbstkritischen Charakter tragen mag.

Was somit aus den Epilogen des Theaters – oder der Literatur außerhalb des Theaters – zu lernen wäre, ist die Wahrheit des einen, die im Nachhinein zugegeben wird und die die anderen ein Stück weit versöhnter ins Leben zurückkehren läßt. Deshalb kann auch eine Befragung der vielen unterschiedlichen Epiloge ihre Legitimation nicht in der bloßen Geschichte dieser Unterschiedlichkeit haben. Wer sich auf den Epilog einläßt, möchte ihn nicht nur als geschichtliche Größe kennenlernen, sondern selbst epilogisches Sprechen und seine Wahrheit erfahren können. Der Weg der Untersuchung führt daher nur zunächst in einzelne Beispiele dramatischer Epiloge. Dabei ist aber immer das Ziel leitend, daß es um die Gewinnung eines Modells geht, das aus dem Theater zurück ins Leben führt: Epilogische Wahrheit ist nicht allein eine Sache des Theaters. Unsere Testamente, unsere Geständnisse oder Lebensgeschichten erheben zumindest den Anspruch auf nachträgliche Wahrheit. Und uns in dieser Kunst zu üben, können die Begegnungen mit dem Epilog von Theater und Lyrik allemal eine Herausforderung sein.

Daher kommt es zunächst darauf an, Hintergründe und Leistungsvermögen des Epilogs zu zeigen, bevor er auch als Modell exportiert werden kann. Der Epilog gehört - mit seinem Pendant, dem das Stück möglicherweise eröffnenden Prolog - zu den eher episierenden Momenten des Theaters, deren Bedeutung und Anteil sich in der Geschichte des Dramas konjunkturell unterschiedlich entwickelt hat. Beim mittelalterlichen geistlichen Spiel auf seiner Simultanbühne, auf der die Schauspieler von Schauplatz zu Schauplatz wechseln, vom Himmel zur Hölle, wo eine Illusion nur bedingt aufkommen kann, sind episierende Momente wie auch die Publikumsanrede oder der Chor selbstverständliche Bestandteile des Dramas. Das stärker an Aristoteles orientierte Drama der Neuzeit hingegen, das mehr und mehr die Guckkastenbühne favorisiert und entsprechend den Anteil und Anspruch der Illusion erhöht, steht den illusionsdurchbrechenden, episierenden Momenten distanziert gegenüber. Und die Theaterreform Bertolt Brechts, in expliziter Opposition gegenüber Aristoteles entworfen, kehrt bewußt zu den episierenden Momenten zurück, verstärkt sie durch Zwischenüberschriften und läßt auch Prolog oder Epilog wieder stärker zur Geltung kommen.<sup>1</sup> Am Umgang mit dem Epilog zeigt sich somit nicht nur die Herkunft von der einen oder andern Dramentheorie; der Epilog verrät überdies etwas von dem, was man unter Illusion versteht, d.h. er beweist eine grundsätzliche Auffassung vom theatralischen Leben. Wie man nach dem Sprichwort an der Zunge den Löwen erkennt (ex ungue leonem), so am Epilog das Theater: Indem es aufhört, bekennt es sozusagen seine Farbe. Für die spezifische Leistung des Epilogs ist die Differenz entscheidend, die ihn von anderen markanten Formen theatralischen Schließens absetzt: Zwar kennt schon das griechische Theater des fünften vorchristlichen Jahrhunderts den Wechsel von der tragischen Trilogie zum komischen Satyrspiel, in dem der hohe Ernst gebrochen und dadurch auch kommentiert wird. In den Darstellungsmitteln, der metrischen Sprache, den Schauspielern und dem Chor samt Requisiten und Kostümen bleibt das Satyrspiel in der Nähe der Tragödie, entfernt sich aber von ihr durch seinen komischen Charakter, der sich u.a. in einem typischen, auf ein happy end zustrebenden Handlungsverlauf niederschlägt.<sup>2</sup> Das Satyrspiel tritt somit in eine andere theatralische Welt hin-

Vgl. Mario Andreotti: Traditionelles und modernes Drama, Bern/Stuttgart/Wien 1996, S. 70, 78, 116.

Vgl. Bernd Seidensticker (Hg.): Satyrspiel. Wege der Forschung, Darmstadt 1989 – Das griechische Satyrspiel, hg. von Ralph Krumeich, Nikolaus Pechstein und Bernd Seidensticker, Darmstadt 1999.

über, aber es siedelt sich im Unterschied zum Epilog nicht am Rand der theatralischen Illusion an. Der Epilog schlägt gegenüber der Handlung eine andere, distanzierte Ebene ein, das Satyrspiel wechselt die Rollen innerhalb des Genres.

Der Epilog ist keine Verlängerung, sondern eher eine Demaskierung und Enttheatralisierung, die aber den Bereich der Theatralität nicht vollständig verläßt. Zwar tritt der Sprecher des Epilogs aus der Gemeinschaft des fiktiven Ensembles heraus, er distanziert sich vom vorangegangenen Spiel und verweist auf es zurück: Insofern stellt sich der Epilog auf eine andere Ebene der dramatischen Fiktion, die es ihm erlaubt, das Spiel selbst abschließend zu kommentieren und zu qualifizieren, manchmal sogar es zu potenzieren. Der Epilog gewinnt damit eine gleichsam metadramatische Qualität, die ihm einen - wörtlichen - Schritt auf das Publikum zu erlaubt; gleichwohl ist der Epilog in der Regel nicht improvisiert, sondern Bestandteil des dramatischen Textes, wenn auch auf einer von der Spielebene unterschiedenen Ebene. Der Epilog zu Shakespeares Historiendrama König Heinrich IV. (zweiter Teil) wird von einem Tänzer vorgetragen: In geschliffenen Komplimenten redet er sich selbst die vermeintliche Furcht aus, das Stück könne nicht gefallen haben. Denn wenn er im Mißfallen des Publikums ganz leer ausgehen würde und bankrott ginge, so hätten auch die Zuschauer nur Verluste: Der Epilogsprecher stellt nicht nur ein augenzwinkerndes Einvernehmen mit dem Publikum her, etwa indem er die Damen schon auf seine Seite gebracht zu haben meint; er spielt auch virtuos mit dem Vertrauen, das er kraft seiner Position entgegengebracht bekommt. Nach einem viel schwächeren Stück hatte er zu einem früheren Zeitpunkt ein besseres angekündigt, heißt es schäkernd, und dabei eben an König Heinrich IV. gedacht. »Hier versprach ich mich wieder einzustellen, und so übergebe ich euch meine Person auf Gnade und Ungnade; lasst mir ein Teil ab, und ich will euch ein Teil bezahlen, und wie es Schuldner meistens tun, auch Versprechungen über Versprechungen machen«.3 Der ökonomische Tauschhandel - das Verhältnis von Schuld und Bezahlung - suggeriert eine Art Verständigung zwischen der Bühne und dem Publikum, ohne daß dem Epilogsprecher eine Autor-nahe Autorität zugesprochen werden könnte; dazu ist die Situation des Epilogs zu prekär und seine Ausdehnung zu knapp bemessen. Somit gewinnt der Epilog in Anbetracht seiner demaskierenden Funktion ein Eigenleben quasi auf der Grenze zwischen Theater und Publikum, wie

Shakespeares Werke, Englisch und Deutsch, hg. von L.L. Schücking, 12 Bände, Bd. 5, Darmstadt 1968, S. 178.

es ja auch durch den traditionellen Ort des Epilogvortrags, vorn an der Bühne, angedeutet ist. Dieser Zwischenort ist entscheidend für seine Plazierung zwischen Spiel und Wirklichkeit, entscheidend auch für seine Funktion als Grenzmarkierung eines theatralischen Bereiches; denn insofern das Publikum Bestandteil des theatralen Spieles ist, verändert sich das Publikum durch den Epilog: Das mit dem Epilog bezeugte Spiel einer Selbstbegrenzung des theatralen Raumes signalisiert gerade dem Publikum die Wiederannäherung zwischen dramatischer Fiktion und außerdramatischer Wirklichkeit. Insofern kommt dem Epilog eine gewichtige Rolle der Vermittlung zu, indem er das Spiel von einer metadramatischen Ebene aus kommentiert, dadurch auch objektiviert und somit begrenzt: Die Demaskierung erscheint zwar als Distanzierung, aber nicht als Verleugnung oder Aufhebung der theatralen Welt, als Schritt über sie hinaus, der indessen ihren Stand und Anstand wahrt. Der Epilog zeigt daher eine dramaturgische Doppelrolle, die ihn zu einem Phänomen nicht nur dramatischer Texte macht. Er ist ein Verfahren distanzierender, kommentierender Objektivität und Demaskierung der theatralen Welt, zugleich aber, als Randerscheinung, noch eine letzte Erscheinungsform dieser selbst, so daß er ihre Begrenzung andeutet, indem er doch auf der Grenze bleibt. Diese Doppelfunktion zu kritisieren, würde das Theater auf einseitige Weise festlegen, was dann der Fall ist, wenn der Epilog als Fremdkörper gewertet wird, den es besser zu vermeiden gälte. So wird man den Vorwurf gegenüber Shakespeares Epilogen aus einem Lexikon des 19. Jahrhunderts heute nur noch als wissenschaftsgeschichtliches Kuriosum verstehen, wenn der Autor der Meinung ist, in diesen Epilogen würde dem Publikum der Gesichtspunkt angedeutet, aus welchem es »sein Werk betrachten solle«. Somit erscheint der Epilog aber als Zeichen dramaturgischer Schwäche, als »eine Art von Nothbehelf, insofern er von seinem Kunstwerke etwas sagt, was dasselbe nicht durch sich selbst ausspricht«.4 Zweifellos erfüllt eine Reihe moralisch-didaktischer Epiloge diesen Verdacht, sicherlich nicht die Epiloge Shakespeares; und gerade aufgrund dieser Tatsache wäre eine Geschichte des Epilogs von vornherein wo nicht irrelevant, so doch von sehr begrenztem Interesse.

Dagegen nimmt die mit dem Ende gegebene Demaskierung einen Prozeßcharakter an, denn der Epilog ist nicht maskenlos, er spielt vielmehr mit theatralen Mitteln die letzte Karte aus. Als Randphänomen des Theaters vermag er es zu kommentieren und in gewisser Weise zu objektivieren, aller-

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände. 12 Bände, Bd. 3, Leipzig 1833, S. 655.

dings von einem prekären Standpunkt aus, der nicht ienseits der Bühne liegt. Die Zuverlässigkeit des Epilogs ist daher keineswegs absolut. er kann seine eigenen Maskeraden praktizieren. Und doch ist sein Abstand zum Spiel gegeben. Der Prozesscharakter besteht in einer aktiven Vermittlung, die das Publikum von einer anderen Seite aus beansprucht: Mag es konventionellerweise um eine Respektserheischung gehen, um die letzte Volte, das Publikum zum Applaus zu motivieren, so ist der Epilog doch auch und in entscheidender Weise ein Medium der Grenze. das für die Wahrheit des theatralen Spiels bürgt. Indem er nämlich, sei's nur um des Zufalls willen, dessen Reichweite absteckt und - als captatio benevolentiae - entschuldigt, d.h. kommentiert, erhebt er sich auf jene inner- und randdramatische Ebene, die eine Aussage über die Wahrheit des theatralen Spiels ermöglicht. Insofern kann dem Epilog als vielleicht entscheidende Kategorie diejenige einer letzten Beglaubigungsstrategie des theatralen Spiels zugesprochen werden, die gerade ihre Legitimation ihrer Randständigkeit, ihrem Grenzpunkt verdankt. Er leistet so etwas wie eine Unterschrift. Denn nicht aus der Mitte des Spiels läßt sich eine solche vermittelnde Legitimation gewinnen - die Legitimation des Spiels kann nur aufgrund ihrer ästhetisch-performativen Gültigkeit eingeholt werden -, sondern hier gewinnt die Grenze des Spiels besondere Bedeutung, weil von ihr aus der objektivierende Rückblick auf den Raum des Spiels geworfen werden kann, der zugleich als Beendigung, als nachträgliche Wahrheit qualifiziert ist. Zwar sind im auktorialen Theater, das die Bühne als Kanzel einsetzt<sup>5</sup>, auch weitere Formen der Zuschauerlenkung möglich, vom Prolog über den beiseite gesprochenen Kommentar bis zur Einführung von Schrifttafeln, aber sie alle verfügen nicht über die Autorität des Epilogs, der aus dem Rückblick die Chance der Zusammenfassung und Auslegung umfaßt.

In dieser Nachträglichkeit liegt die Grenzsituation, die metadramatische Dimension des Epilogs ebenso beschlossen wie sein Charakter als rhetorische Beglaubigung des Spiels, die sich aber von dessen reindramatischer Qualität unterscheidet und deshalb eine objektivierende und legitimierende >Rolle übernimmt. Der Epilog als Grenze des theatralen Raums hat daher nicht nur rhetorische oder metadramatische Funktionen, nicht nur eine eigene ästhetische Qualität, sondern auch eine logische Bedeutung, die in der Vermittlung zwischen >Dichtung und >Wahrheit die Eigenart der ersten zu

Vgl. das wichtige Buch von Günther Mahal: Auktoriales Theater – die Bühne als Kanzel. Autoritäts-Akzeptierung des Zuschauers als Folge dramatischer Persuationsstrategie, Tübingen 1982, das auf S. 96-102 eine ertragreiche Beschäftigung mit dem Epilog bietet.

vermitteln versucht. Unter Abstrichen gilt dieses Argument auch für den Epilog im Erzähltext (dazu Kap. IV).

Durch die Distanz, die der Epilog gegenüber dem Spiel einnimmt, gewinnt er eine Authentizität, die seine Position am Rande der Bühne legitimiert; zwar noch Teil des Spiels, aber dessen Begrenzung signalisierend, spricht der Epilog mit einer nur ihm eigenen Wahrheit, die nicht als apodiktisch, sondern als vermittelnd beschrieben werden kann: vermittelnd zwischen Spiel und Publikum, indem der Epilog das Publikum in eine Art von Einverständnis hineinmanövriert, die den Charakter der Illusion sogar mitunter noch einmal steigern kann. Gerade auf Kosten des vorangegangenen Spiels, das nun demaskiert oder kommentiert wird, kann der Epilog augenzwinkernd eine persönliche Nähe zwischen seiner Rolle und dem Publikum suggerieren, die nicht allein eine Abdankung von der Theatralität andeutet, sondern diese noch einmal nutzt, um in einer rhetorischen Strategie das Publikum aufs intensivste für die eigene Rolle einzunehmen. Aber auch diese Intensivierung der Illusion ist dem Paradoxon geschuldet, daß erst der angekündigte Rückzug der Illusion eine Zone besonderer Illusionssuggestion ermöglicht.

Wörtlich genommen, versucht der Epi-log als das Wort nach dem Wort etwas Unmögliches: den Ausstieg aus seiner Materialität, aus dem sprachlichen Zeichen, auf das er ebenso angewiesen bleibt wie er es aufzuheben und dadurch zu legitimieren - versucht. Der Epilog erhebt den Anspruch wahr zu sein, indem er das letzte Wort, eigentlich das Wort danach, nach dem Wort sein möchte. Er übernimmt damit Funktionen, die in der auf Legitimation angewiesenen Welt der Diplomatie und Politik das Siegel ausgeführt hatte: das authentische Siegel konnte alleine die Echtheit der Kopie verbürgen.<sup>6</sup> Aber die Autorität des Epilogs ist im Unterschied zum Siegel keine juristische, sondern eine ästhetische. Sie bewegt sich damit auf dem doppelten, zweideutigen Boden des Theaters. Aber diese Zweideutigkeit hat auch mit der Ambiguität des Epilogs und der nachträglichen Wahrheit zu tun: Handelt es sich doch nur bedingt um einen Teil der ästhetischen Welt. Der Epilog führt ja vielmehr an ihre Grenze, d.h. er signalisiert das Ende und debte vom Wissen darum, daß am Ende der ästhetischen Illusion die Stunde der Wahrheit kommt. In dieser ästhetischen Grenzerfahrung meldet sich aber auch schon die außerästhetische Seite der epilogischen

Helmut Lethen: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze, in: Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, hg. von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe, Reinbek 1996, S. 205-230, hier S. 209.

Wahrheit: indem sie auf ästhetische Illusion - ja, verzichtet, oder ein Stück weit jedenfalls verzichtet, beglaubigt sie eine Wahrheit, die als >juristische« Legitimation erscheint. Das Ende der Ästhetik wird zum Ort einer verbürgten Wahrheit. Und diese Bürgschaft leistet die Signatur, die Beglaubigung durch die Unterschrift. Ohne selbst inhaltlich zu dem Schriftstück zu gehören, das sie beendet, kann gerade nur die Unterschrift es beglaubigen. Ihre Bedeutung hängt mit ihrer Leere zusammen wie die Wahrheit des Epilogs mit seiner Distanz zu der ästhetischen Illusion. Freilich ist beide Male die Gefahr der Täuschung nicht ausgeschlossen: Die Unterschriftsfälschung ist ein juristisches Delikt, der noch theatralische Epilog eine ästhetische Illusion der Wahrheit; aber in beiden Fällen hoffen wir auf Wahrheit und Zuverlässigkeit, doch bleibt die theatralische Wahrheit des Epilogs weit hinter der eigentlichen epilogischen Wahrheit des Lebens zurück. Der Epilog der Bühne ist nicht primär, sondern ein Sekundärphänomen, das die endgültige Wahrheit eines Lebens(abschnitts) kaum erreicht. Der Epilog ist also in Wirklichkeit ein Phänomen unserer Lebenserfahrung, und seine Bühnenlaufbahn ist davon nur abgeleitet.

Deshalb kann hier auch keine Geschichtsphilosophie des Epilogs - der Epilog als Zeichen der Moderne - angestrebt werden, denn gerade seine historischen Komponenten erscheinen als zweitrangig. George Steiner aber hat in seinem vielbeachteten, in der deutschen Ausgabe von Botho Strauß benachworteten Widerruf der Moderne: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? die Zeit der Moderne als eine epochale Zäsur nach dem Zeitalter der Verständigung und des Wortes, als eine Zeit also nach dem Wort und insofern eine Zeit des Epilogs bestimmt. Das »vulgarisierte Schibboleth« vom Tod Gottes, die Sprachkrise oder die Psychoanalyse erscheinen dabei als unterschiedliche Aspekte dieses Phänomens: »Es ist dieser Bruch des Kontraktes zwischen Wort und Welt, der eine der wenigen echten geistigen Revolutionen in der Geschichte des Westens darstellt und durch den sich die Moderne definiert«.7 Mit der Deutung der Moderne als einer Epoche nach dem Wort<sup>8</sup> nutzt Steiner allerdings den Epilog ganz außerhalb einer theatralischen oder gar anthropologischen Größe, ja er strapaziert ihn gewissermaßen im Sinne einer Epigonalität. Doch läßt sich dagegen die These stellen, daß die Nachträglichkeit des Epilogs keineswegs auf die Ebene des

George Steiner: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?, München/Wien 1980, S. 127.

<sup>8</sup> Steiner: Von realer Gegenwart, S. 128.

Chronologisch-Historischen beschränkt bleiben muß, sondern daß sie eine spezifische Chance anderer Wahrheit bietet. Daher muß der Epilog als Modell zunächst aus seiner genuinen, d.h. theatralischen Umgebung heraus beschrieben werden.

Als markierter Schluß des Spiels unterstreicht der Epilog Strukturmomente des Theaters, indem er sie zugleich bestätigt und aufhebt. Die Beendigung der Aufführung wird mit dem Epilog in die Hände des Publikums delegiert, doch werden die Zuschauer dadurch auch zeitweise zu Mitspielern des Epilog-Sprechers. Puck, am Ende von Shakespeares Midsummer Night's Dream, stellt sich mit dem Epilog in ein Zeitfeld, das nicht nur um Nachsicht für das Gebotene ersucht, sondern auch für die Zukunft Besseres verspricht und gleichzeitig die Zuschauer zur abschließenden Erlösunge durch Applaus motiviert.

Wenn wir Schatten euch beleidigt, O so glaubt - und wohl verteidigt Sind wir dann! - ihr alle schier Habet nur geschlummert hier, Und geschaut in Nachtgesichten Eures eignen Hirnes Dichten. Wollt ihr diesen Kindertand, Der wie leere Träume schwand, Liebe Herrn, nicht gar verschmähn, Sollt ihr bald was Bessres sehn. Wenn wir bösem Schlangenzischen Unverdienterweis' entwischen. So verheißt auf Ehre Droll Bald euch unsres Dankes Zoll; Ist ein Schelm zu heißen willig, Wenn dies nicht geschieht, wie billig. Nun gute Nacht! Das Spiel zu enden, Begrüßt uns mit gewognen Händen!9

Ein Sommernachtstraum V, 1, S. 64. \*If we shadows have offended./ Think but this, and all is mended:/ That you have but slumbered here./ While these visions did appear:/ And this weak and idle theme./ No more yielding but a dream./ Gentles, do not reprehend./ If you pardon, we will mend./ And as I am an honest puck./ If we have unearned luck/ Now to 'scape the serpent's tongue./ We will make amends ere long./ Else the puck a liar call./ So, good night unto you all./ Give me your hands, if we be friends./ And robin shall restore amends.\* William Shakespeare: A Midsummer Night's Dream, hg. von Peter Holland (The Oxford Shakespeare), Oxford/New York 1994, S. 255-256.

Pucks Schlußwort hat eine mehrfache Ausrichtung: Mit den abschließenden Versen greift er die traditionelle Funktion des Epilogs auf, wonach das Publikum um wohlwollende Aufnahme gebeten wird. Vor allem aber ist dieser Epilog ein Deutungsangebot, das die Zuschauer in ihrer Eigenschaft als »denkende«, reflektierende Zuschauer ernst nimmt, wenngleich Puck ein gefährlicher Partner des Vertrauens ist, hat er doch im vorangegangenen Stück sich stets eine Freude daraus gemacht, die armen Liebespaare derb hinters Licht zu führen und zu necken. Aber nun, gleichsam am Bühnenrand, muß sich auch eine so unzuverlässige Figur wie Puck ein bißchen zusammennehmen, um die nachträgliche Wahrheit wenigstens nicht ganz zu riskieren: Indem er den Sommernachtstraum als Traumspiel deutet, kann er ihn relativieren und gleichzeitig entlasten. Denn als Traumspiel verstanden, kommt der nächtlichen Verwirrkomödie eine nur sekundäre Bedeutung zu, gilt doch der Traum als von der Vernunft nicht kontrollierte Bilderwelt, die keineswegs unmittelbar glaubwürdig erscheint. Andererseits ist gerade auf die eigene Wahrheit des Traums Wert gelegt worden - er kann etwas vermitteln, was im Licht des Tages nicht zu formulieren gewagt wird. Deshalb setzt auch Puck zu einem zweiten Argument an, wenn er das Traumspiel als Spiegel des eigenen Gehirns anspricht: Dann verliert die Beliebigkeit des Traums ihre Funktion, und der Traum zeigt sich als eine nur halbverschleierte Wahrheit des eigenen Innern. Wahrheit und Traum, Außen und Innen werden in einen subtilen Austausch verstrickt, der für die Legitimation solcher Grenzverlegungen das heikle Grenzgebiet des Epilogs nutzt. Der aufmerksame Zuschauer wird daher nicht mit letzter Sicherheit und naiver Gewißheit das Spiel verlassen, sondern Puck und seinen Epilog als Rolle reflektieren: Aber auch der einfache Weg, ihn nur als Spiel der Fiktion nicht ernst zu nehmen, wird durch diesen doppelbödigen Epilog unmöglich.

Vor allem aber bietet dieser Epilog eine listige Deutung der Komödie, indem er sie auf das Verhältnis von Schlaf und Traum bezieht. Das Ende des Spiels wird als Ende des Traums suggeriert, d.h. der Epilog rückt die Dinge wieder zurecht – das Spiel war nicht mehr als ein Traum, der durch den Epilog aufgehoben wird. Indem er für das Theaterspiel selbst eine Demaskierung vornimmt, beansprucht er zumindest für diesen Augenblick die Wahrheit zu sagen. Der prekäre Moment gibt etwas zu verstehen, was die Komödie als Teil der Wahrheit rechtfertigt und in Frage stellt. Sie war nichts als ein Traum, aber im Unterschied zu diesem, bei dem die Grenze vage bleibt, kann der Epilog verbürgen, daß dies ein Traum war, die Wahrheit des Epilogs steht ein für die Traumwelt der Bühne. Für dieses Spiel mit der Grenze der Illusion appelliert Puck jedoch an die Phantasie der Zuschauer,

die somit in einer raffinierten Strategie zur Fortsetzung gezwungen werden: Indem sie das Gesehene als Bilder des eigenen Innen, als Traum, sehen sollen, verlängert sich das Theater im Bewußtsein der Zuschauer, die sozusagen immer wieder Austragungsort ihres jeweiligen Privattheaters sind. Damit unterläuft der Schelm Puck aber die konventionelle Erwartung, daß mit dem Epilog das Spiel beendet würde. Es geht vielmehr weiter, die nachträgliche Wahrheit des Epilogs deutet darauf hin, daß nicht jeder Traum seinen Epilog findet; wo aber die Grenze des Traums unklar bleibt – wie oftmals in den Nachtgespinsten der Fall – kann der Anspruch auf Wahrheit nicht erhoben werden. Shakespeares Epilog zeigt daher vom Ende auf die Unabschließbarkeit des theatralen Spiels. Die barocke Erkenntnis »all the world's a stage« umfaßt somit auch den Epilog.

Die Nachträglichkeit der Wahrheit im Epilog ist indessen kein Versäumnis, das sich auf die glatte Formel bringen ließe, daß hinterher klug zu sein nicht schwer sei. Die Wahrheit des Epilogs ist nicht allein durch ihre Zeitkomponente gestiftet, sondern zugleich durch ihren prekären Status zwischen Illusion und Realität. Deshalb ist auch die Wahrheit des Epilogs keine philosophische Wahrheit, auf die man sich verlassen könnte: sie ist ein Schritt (weg vom Spiel und von der Maske), aber sie ist weder ein Ziel noch ein zuverlässiger Besitz. Die Wahrheit des Epilogs bleibt von derjenigen des ihm vorangegangenen Spiels betroffen - sie kann sich freier, aber nicht ganz frei von den Gesetzen der Bühne machen. Somit gilt gerade für eine solche nachträgliche Wahrheit, wie für jede Beglaubigung, daß sie nur eine schrittweise, eine Annäherung an »die« Wahrheit ist: Diese ist nicht als unverrückbares Unikat, sondern nur in der Vielzahl zu haben. Daher kann auch eine epilogische Wahrheit sich nicht ganz vom Boden der Bühne entfernen - sie bleibt ein Teil der theatralischen Strategie und zeigt zugleich das Bewußtsein ihrer Brüchigkeit, ihrer Begrenztheit an. Der Epilog auf der Bühne des Theaters ist seinerseits Zeichen eines nicht abschließbaren Begehrens nach Wahrhaftigkeit, das durch das epilogische Sprechen gereizt, genährt und zugleich verweigert wird.

Daß aber das Bedürfnis der Wahrheit, das sich theatralisch und sekundär im Theaterepilog bekundet, nicht zu einer harmlosen Gläubigkeit führen darf, bezeugt die noch immer theatralische Umgebung: Der Grenzstatus des Epilogs schürt zwar das Vertrauen, daß wir uns ein Stück weit aus dem Theater entlassen sehen können, aber auch das Mißtrauen, daß wir gleichwohl noch an seine Spielregeln gebunden sind. Der nachträglichen Wahrheit bleibt ja die Frage eingeschrieben, wie sie sich zu legitimieren vermag. Die Nachträglichkeit hat dabei den ambivalenten Status, einerseits eine vom

eigentlichen Spiel abweichende höhere Wahrhaftigkeit zu reklamieren, andererseits aber in dieser Verzögerung auch immer zu spät zu kommen. Eine Wahrheit, die sich erst post festum manifestiert, verliert an Lebendigkeit und Unmittelbarkeit. Diese Argumentation steht im Hintergrund von Hans Magnus Enzensbergers ironischer Vers-Reflexion: Weitere Gründe dafür, daß die Dichter lügen, die er 1978 im Untergang der Titanic publiziert hat:

Weil der Augenblick, in dem das Wort glücklich ausgesprochen wird. niemals der glückliche Augenblick ist. Weil der Verdurstende seinen Durst nicht über die Lippen bringt. Weil im Munde der Arbeiterklasse das Wort Arbeiterklasse nicht vorkommt. Weil, wer verzweifelt. nicht Lust hat, zu sagen: »Ich bin ein Verzweifelnder.« Weil Orgasmus und Orgasmus nicht miteinander vereinbar sind. Weil der Sterbende, statt zu behaupten: »Ich sterbe jetzt«. nur ein mattes Geräusch vernehmen läßt, das wir nicht verstehen. Weil es die Lebenden sind. die den Toten in den Ohren liegen mit ihren Schreckensnachrichten. Wie die Wörter zu spät kommen. oder zu früh. Weil es also ein anderer ist. immer ein anderer. der da redet. und weil der. von dem da die Rede ist. schweigt.10

Enzensbergers raffinierte Selbstanklage legt den Lügenbegriff kaum im engeren und moralischen Sinne aus, denn aus der hier dargelegten Verzöge-

Hans Magnus Enzensberger: Der Untergang der Titanic. Eine Komödie, Frankfurt a.M. 1978. S. 61.

rung der sprachlichen Benennung gegenüber dem Phänomen selbst kann ja nicht auf eine bewußte Täuschungsabsicht geschlossen werden, die der Sprechende eingehen würde. Sondern Enzensbergers ›Vorwurf‹ trifft nicht einmal nur die »Dichter«, sondern letztlich das System der Sprache selbst, das in seiner Nachträglichkeit aufgedeckt wird: »Weil die Wörter zu spät kommen/ oder zu früh«. Aus diesem Zwiespalt entläßt uns weder die Sprache noch der Epilog, sie bleiben in aller Nachträglichkeit nur Annäherungen an eine Wahrheit, auf die zu hoffen und zu setzen aber ein menschliches Anliegen ist, das sich das Theater zunutze gemacht hat. Deshalb ist der Epilog zuerst eine Vision des Lebens und seines Endes, und erst danach eine Form des Theaters.

#### II Kleine Psychologie des Epilogs

Daß die Wahrheit epilogischen Sprechens auf der Grenze zwischen Rolle und Demaskierung angesiedelt ist und daher von beiden etwas behält, läßt sich freilich auch als bittere Erfahrung von Wahrheit verstehen: Ihr selbst kommt etwas Epilogisches, Nachträgliches zu, d.h. Wahrheit ist nicht in der Unmittelbarkeit unseres alltäglichen Rollenspiels angesiedelt, sondern allenfalls an dessen Rändern, wo wir es unter bestimmten Bedingungen wagen, auf Abstand zu gehen von der Inszenierung unseres Selbst. Damit freilich würde die epilogische Wahrheit zu verstehen geben, daß erst unter den Bedingungen einer Distanz gegenüber der Rolle etwas von der Authentizität aufscheinen kann. Der Epilog, als Anspruch auf Wahrhaftigkeit, würde zu einem eigenen Lehrstück, das auf der Grenze zwischen Fiktion und Realität deren Getrenntheit seinerseits in Frage stellt: Der Epilog konfrontiert uns mit der Möglichkeit, daß auch der Anspruch auf Wahrhaftigkeit eine neue Rolle sein kann, daß also die durch ihn eingeleitete Annäherung an die außertheatralische Realität ihrerseits nur Teil einer theatralischen Strategie ist. Somit entzieht er Möglichkeiten der vermeintlich nicht-fiktiven Realität - etwa des Publikums - einen Teil ihrer Glaubwürdigkeit. Denn das auf der Bühne vorgeführte Spiel ist seinerseits nichts anderes als Spiegel der Realität, die sich in ihrem Spielcharakter, in ihrer Fiktivität wahrzunehmen hat. Der Epilog, als terra incognita dazwischen, geht auf Abstand vom Spiel der Bühne, ohne damit im platten Sinne Teil des >realen«, eines außertheatralischen Lebens zu werden. Denn seine nachträgliche Wahrheit kann zwar an den Realitätssinn appellieren, aber sie vermag das Publikum kaum davon zu überzeugen, daß je die letzte Maske fallen würde. Indem der Epilog Einverständnis über die Verteilung von Spiel und Wirklichkeit dem Publikum suggeriert, bedeutet er diesem die Fadenscheinigkeit solcher Grenzziehungen. Nachträgliche Wahrheit kann somit zur List einer vorgegebenen Wahrheit werden, die im Anspruch auf Wahrheit die sehr viel bitterere Wahrheit vermittelt, daß es eine solche zuverlässige Wahrheit nicht gibt. Epilogisches Sprechen steht daher vielfach im Zeichen der Paradoxie, der Gleichzeitigkeit von Verbergung und Enthüllung.

Damit öffnet sich ein weiterer Vorhang: Die nachträgliche Wahrheit des Epilogs hat ihre psychologische Gegenseite: wo allzu unvermittelt eine Maske fallen gelassen wird, zeigt sich für das Gegenüber schlagartig, daß man bislang offenbar mit einer Maske zu tun gehabt hatte. Die epilogische De-

maskierung kann daher geradezu als nachträgliche Offenbarung einer Verstellung wirken, so daß aus dem – für das Gegenüber – überraschenden Geständnis erst die Einsicht hervorgeht, daß das bisherige Spiel Inszenierung, eben 'Theater' war.

Gleichwohl muß dann mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß selbst das offenkundige, ja sogar überraschende Mitteilungsbedürfnis epilogischen Sprechens seinerseits nicht einer letzten, zuverlässigen Wahrheit geschuldet sein mag, sondern Teil eines kaum anzuhaltenden Rollenspiels sein könnte. Die nachträgliche Wahrheit wird um so eher mit einem Echo fröhlichen Mißtrauens rechnen müssen. Und doch spielt diese Skepsis gegenüber der Wahrheit des Epilogs eine vergleichsweise harmlose Rolle angesichts des Überraschungs- oder Entlarvungspotentials, mit dem ein epilogisches Bekennen die bisherige Verbergung aufdeckt.

Nietzsche erweist sich als ein vielleicht einmaliger Meister epilogischen Befragens, von nachträglicher Wahrheit und ihrer listigen Unterwanderung. Nicht nur, daß er selbst seine Texte überwiegend als Darstellungen eines ȟberlebten Zustandes«, als »zurückdatirt« beschrieben hat. 1 Und doch hat Nietzsche ein sensibles Sensorium für die Gefahrenmomente rückblickender. abendlicher Perspektiven entwickelt, wenn die Kräfte nachlassen und die Sonnenstrahlen schief fallen: Die Versuchung durch den melancholischen »Geist der Schwere«, der die Stimmung drückt und den Zarathustra überwinden muß, nähert sich der Gefahr der Dekadenz. Deshalb hält Nietzsche auch an dem Gedanken fest, daß Urteile oder gar Werturteile über das Leben »niemals wahr sein« können, sondern »nur Werth als Symptome« haben: Weder Lebende noch gar Tote könnten den »Werth des Lebens« jemals abschätzen.<sup>2</sup> Entsprechend skeptisch geht Nietzsche mit der Zuverlässigkeit solcher Schlußbilanzen um, wiewohl er fast als letztes Werk sich selbst seine problematische Lebens- und Werkgeschichte Ecce Homo erzählt und geschrieben hat.

Wohl das Schlüsselerlebnis für Nietzsches letztlich psychologischen Blick auf die Gefahren des Epilogs bildet – natürlich – die philologische Szenerie. Es ist der Tod und das letzte Wort des Sokrates, die Nietzsche lebenslang traumatisiert haben, denn \*das Problem des Sokrates« zu bedenken wird er von seinen Anfängen bis zu den letzten Texten nicht müde. Eine klassische Formulierung bietet dafür die Nr. 340 der Fröhlichen Wissenschaft:

Nietzsche: Götzen-Dämmerung, KSA, Bd. 6, S. 68.

In einem Fragment von 1886, Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe (KSA), hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 15 Bände, Bd. 12, München 1988, S. 232.

Der sterbende Sokrates. - Ich bewundere die Tapferkeit und Weisheit des Sokrates in Allem, was er that, sagte - und nicht sagte. Dieser spöttische und verliebte Unhold und Rattenfänger Athens, der die übermüthigsten Jünglinge zittern und schluchzen machte, war nicht nur der weiseste Schwätzer, den es gegeben hat: er war ebenso gross im Schweigen. Ich wollte, er wäre auch im letzten Augenblicke des Lebens schweigsam gewesen, - vielleicht gehörte er dann in eine noch höhere Ordnung der Geister. War es nun der Tod oder das Gift oder die Frömmigkeit oder die Bosheit - irgend Etwas löste ihm in jenem Augenblick die Zunge und er sagte: »Oh Kriton, ich bin dem Asklepios einen Hahn schuldig«. Dieses lächerliche und furchtbare »letzte Wort« heisst für Den, der Ohren hat: »Oh Kriton, das Leben ist eine Krankheit!« Ist es möglich! Ein Mann, wie er, der heiter und vor Aller Augen wie ein Soldat gelebt hat, - war Pessimist! Er hatte eben nur eine gute Miene zum Leben gemacht und zeitlebens sein letztes Urtheil, sein innerstes Gefühl versteckt! Sokrates, Sokrates hat am Leben gelitten! Und er hat noch seine Rache dafür genommen - mit jenem verhüllten, schauerlichen, frommen und blasphemischen Worte! Musste ein Sokrates sich auch noch rächen? War ein Gran Grossmuth zu wenig in seiner überreichen Tugend? - Ach Freunde! Wir müssen auch die Griechen überwinden!3

Bewunderung und Schmerz, Sympathie und Irritation kommen unübersehbar in einer schwierigen Nähe zusammen. Das letzte Wort – es wäre gar nicht notwendig gewesen: aber da es nun einmal überliefert ist, wirkt es wie eine Überraschung, ein Aufdecken jener zeitlebens versteckten Überzeugung: Eine Demaskierung, von der nicht klar wird, wer bei ihrer Inszenierung Regie geführt hat – das Gift, die Frömmigkeit oder die Bosheit. Jedenfalls scheint vom Schluß her das ganze Leben in einem Zwielicht – und alles kommt darauf an, welche Gewichtung diesem schmalen Epilog zuzusprechen ist. Nietzsche ist sich in der Bewertung wohl nicht ganz sicher gewesen: Aber entscheidend ist auch gar nicht die Lesart, für die er sich schließlich entschieden haben mag, – viel gravierender ist die aus der Irritation durch den Epilog entwickelte Sensibilität, sich durch die Autorität eines letzten Wortes nicht alles andere und Frühere verstellen oder gar verkehren zu lassen.

Nietzsche ist zu sehr von der grundlegenden Theatralität des Lebens überzeugt, als daß er auf die Endgültigkeit und Zuverlässigkeit eines das Leben (be) wertenden Epilogs vertrauen könnte: Jeder Lebensentwurf ist eine Einlassung auf eine vorgegebene Rolle, wobei jeweils verschiedene Wechsel zwischen unterschiedlichen Rollen denkbar sind, niemals aber ein Ausstieg

Nietzsche, KSA, Bd. 3, S. 569f.

aus der Rolle. »Und oft sind in Einem Menschen nach den Tagen die Rollen verschieden z.B. der Sonntags-Engländer und der Alltags-Engländer. An Einem Tage sind wir als Wachende und Schlafende sehr verschieden«.<sup>4</sup> Die Rollen werden getauscht, aber sie bleiben jeweils so intensiv, daß wir auch alles »abwehren, was nicht dazu gehört, den andringenden Strom andersartiger Gefühle und Reize, und – unsere Handlungen im Sinne der Rolle thun und besonders interpretiren!«.<sup>5</sup> So ist auch jeder Epilog eine Rolle, eine letzte Maske. Ihre Besonderheit kann darin liegen, daß sie alles Bisherige als Scharlatanerie aufdeckt, ja verrät.

Aber die Psychologie des Epilogischen ist auch nicht die letzte Wahrheit: Sie zeigt nur um so viel schärfer, daß wir epilogischem Sprechen die Erwartung einer letzten Wahrheit entgegenbringen, und daß auch jedes Unterlaufen oder Hintertreiben einer solchen Wahrheit das epilogische Modell zwar hinausschieben, aber nicht aufheben kann. Es ist vielmehr damit zu rechnen, daß die ebenso unbestreitbare wie unerbittliche Autorität des Endes oder des Todes dafür sorgt, daß das Bedürfnis nach einer letzten Wahrheit sich gegenüber allen möglichen Enttäuschungen dieses Bedürfnisses behaupten kann.

Insofern kommt der Psychologie des Epilogs, dem neunmalklugen Pochen auf seiner Unzuverlässigkeit, nur der Charakter nachträglicher Nörgelei zu, der mit dem Argument widersprochen werden kann: Wo die nachträgliche Wahrheit epilogischen Sprechens sich als trügerisch herausstellt, ist die Nähe des Endes noch nicht dringend genug gewesen. Wo der Epilog zu einem »Vorlaufen« in das Ende oder in den Tod wird, verschafft er dem menschlichen Sein zum Tode eine Freiheit zum Tode, die sich als Kern der Wahrheit herausstellen kann.6 - So berührt sich der Epilog nicht nur mit den philosophischen Diskursen der Einsamkeit oder der Wahrheit, sondern auch mit dem der Weisheit. Die Engführung von Endlichkeit und Wahrheitsverpflichtung formuliert schon das Alte Testament, wenn es bei Jesus Sirach 7,36 heißt: »Bei allen deinen Werken denke an das Ende, dann wirst du nie und nimmer Schlechtes tun!« Der Blick auf das Ende wird hier zur Garantie des Guten, mithin auch der Wahrheit. In ihrer lateinischen Fassung ist diese Maxime weit verbreitet: »Quidquid agis, prudenter agas et respice finem!« Das Klugheitsgebot gewinnt seine Energie aus dem Ende, aus der Endlichkeit des Menschen. Zwar wird die ästhetische Form des Epilogs

<sup>4</sup> Nietzsche, KSA, Bd. 11, S. 110.

F.bd

Vgl. dazu Martin Heidegger: Sein und Zeit, Tübingen 141977, S. 266.

darin nicht bedingungslos zu verrechnen sein, aber selbst ihre ästhetische Qualität gewinnt sie nicht außerhalb, sondern ganz aus dem gesteckten Rahmen, der Endlichkeit.

Das hat, auf theatralisch anschauliche Art, kaum ein zweites Werk so konsequent realisiert wie Wagners Tristan und Isolde, ein Beispiel radikalen Musiktheaters: Nach der von Haß und gegenseitigem Vernichtungswillen geprägten Vorgeschichte zwischen den Protagonisten hat Tristan um Isolde im Auftrag des Königs Marke angehalten. Isolde entschließt sich, mit dem verhaßten Tristan (dem sie schon früher das Leben zu nehmen nicht fertig brachte, weil er ihr in die Augen gesehen hatte) nun den Todestrank zu nehmen - und erst als beide begreifen, daß ihnen der Tod bevorsteht, werden sie sich ihrer schicksalhaften Liebe bewußt. Da aber Isoldes Vertraute heimlich einen Liebes- statt eines Todestrankes bereitet hat, ȟberleben« die Liebenden gleichsam den unmittelbar erwarteten Tod, der sie zur Wahrheit ihres Gefühls geführt hatte. Der zweite und dritte Akt dieser musikalischen Handlung zeigt daher - in einer wohl einmaligen Konstellation - die tödliche Verstrickung dieser nachträglich erfahrenen Wahrheit: Indem Tristan die Braut seines Königs begehrt, begeht er einen Verstoß gegen die Ordnung, für die beide Liebenden mit dem Leben bezahlen, was sie schon im großen Liebesduett des zweiten Aktes heraufbeschwören. Insofern kann man sagen, daß mit dem Ende des ersten Aktes bereits die Handlung beschlossen ist, der erste Akt mündet in den Epilog einer der (geglaubten) Todesnähe abgerungenen Wahrheit, und diese erstreckt sich über den gesamten zweiten und dritten Akt.

Von daher wird auch deutlich, daß der Begriff von Nachträglichkeit, wie ihn Sigmund Freud in seinen Schriften entwickelt halt, nur bedingt auf die Nachträglichkeit des Epilogs bezogen werden kann. Indem sich die – jedenfalls annäherungsweise – Wahrheit solchen epilogischen Sprechens der bewußt wahrgenommenen oder auch bewußt kalkulierten Nähe zu (einem oder ihrem) Ende verdankt, operiert Freud mit einem Verständnis von Nachträglichkeit, das zwar die zeitliche Verschiebung impliziert, aber dabei die prozeßhafte Konstitution von Erfahrung formuliert: Jede Erfahrung ist zunächst unvollständig und auf nachträgliche Supplementierung angewiesen, um als Erfahrung wirksam werden zu können; aber sie nimmt nicht notwendig das Ende in den Blick und verläuft überdies unbewußt. Seelische Akte, wie auch die Träume, haften im Gedächtnis und werden nicht vergessen; oftmals kommt es erst sehr viel später zu einer Deutung, zu einer Umdeutung, die dann möglich wird, wenn das Subjekt eine andere Entwicklungsstufe, meist die Pubertät, erreicht hat.

In seiner 1909 publizierten Analyse der Phobie des »kleinen Hans« zeigt Freud, wie eine Kastrationsdrohung noch Jahre später zur Wirkung kommen kann, nachdem sie in der Zwischenzeit eine verborgene Fortexistenz gefristet hat. Traumata des Kleinkindes gewinnen solchermaßen Langzeitschäden: »Ia. ich kenne Fälle.« schreibt Freud. »in denen der ›nachträgliche Gehorsam der Verdrängung den wesentlichen Anteil an der Determinierung der Krankheitssymptome hat«. Diese Nachträglichkeit zeitigt auf ihre Weise zwar eine lange unterdrückt gebliebene Wahrheit, aber diese ist nicht dem Grenzbewußtsein des Epilogs geschuldet. Allenfalls die auch aus der Analyse zu bestätigende Erfahrung, daß Erinnerungen aus der frühesten Kindheit erst wenige Stunden vor dem Tod wieder auftauchen, spricht für solche epilogische Momente aus psychologischer Sicht. Was sich gleichsam ein Leben lang aus unterschiedlichen Nötigungen – sei es der Verinnerlichung gesellschaftlicher Normen oder dem Traumatischen und Ängstigenden im Verborgenen gehalten hat, drängt dann an die Oberfläche, wenn zuletzt die Mechanismen der psychischen Zensur, die Verdrängung, ihre Kraft verlieren. Am Rand des Bewußtseins kommt somit eine Wahrheit im Moment ihres Verschwindens zum Vorschein, die abschließend die Rückfrage erlaubt, wieviel Maskerade, Illusion, wieviel Spiel und Theater die Länge des Lebens begleitet haben mögen. Die für die Ausbildung der lebensstabilisierenden Identität entscheidenden Erinnerungen lassen sich somit als die Sieger eines psychischen Konfliktes beschreiben, in dem die Instanzen des Ich, des Über-Ich und des Es einander fordern. Erinnerungen sind damit aber nicht nur Konstruktionen, sie sind auch Kompromisse - »zwischen einem verdrängten Inhalt, der sich durch Assoziieren erschließen läßt, und einer ihn abwehrenden Instanz«8, und vor allem stehen ihnen als den Siegern im psychischen Konflikt die Opfer, die Besiegten gegenüber - die bedrängenden subversiven Kräfte und Wünsche einerseits, die widrigen Erinnerungen andrerseits. Gerade diese werden psychisch zu Ersatz- oder Deckerinnerungen verarbeitet, doch zeigt sich auch hier die Begrenztheit des psychischen Apparates, wenn zuletzt eben diese unterdrückten Erinnerungen wieder hervorbrechen. Dabei handelt es sich freilich nicht um ein willentliches Herbeiführen nachträglicher Wahrheit, sondern sie ist Teil unserer psychischen Konstitution, die wir lange, aber eben nicht immer, beeinflussen kön-

Sigmund Freud: Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben. Der kleine Hans, Frankfurt a.M. 1980, S. 40.

<sup>8</sup> Carl Pietzcker: Die Autobiographie aus psychoanalytischer Sicht, in: Antike Autobiographien, hg. von Michael Reichel, Köln 2005, S. 16.

nen. Vulkanische Momente solcher Offenbarung wären dann eben auch die Träume, die die Maske unseres täglichen, unseres wachen Bewußtseinstheaters auf eine dem Epilog ähnliche Art demaskieren.

Aber der Epilog ist nicht eine nachträgliche Wahrheit im Sinne der Psychoanalyse: Er konstituiert nicht eine Erfahrung in der Berührung von Vergangenheit und Zukunft, sondern er kommentiert – ironisch oder authentisch, mehr oder weniger zuverlässig – die vorangegangene theatralische >Erfahrung, die aber auch ohne ihn existieren kann. Insofern ist die nachträgliche Wahrheit des Epilogs eher ein kontingentes Ereignis, diejenige der psychoanalytischen Aufklärung aber ein Prozeß, der erst in seiner Nachträglichkeit konstituiert wird.<sup>9</sup>

Und doch bewegt sich diese psychoanalytische Konzeption des Nachträglichen zwischen ähnlichen Polen: Während Freud davon ausging, »daß unser psychischer Mechanismus durch Aufeinanderschichtung entstanden ist« und von Zeit zu Zeit, eben nachträglich, umgeschrieben wird (wie er an Wilhelm Fließ 1896 schrieb, am 6. Dezember), stellt C.G. Jung vielmehr das »Zurückphantasieren« als einen Prozeß dar, der nicht eine ursprüngliche Wahrheit rekonstruiert, sondern in dem eine rückwirkende Aktivität zum Vorschein kommt, die somit noch weiter von der Authentizität des Epilogs entfernt wäre. Die Wahrheit läge demnach nicht in der Vergangenheit, sondern in der Gegenwart selbst, die Rückprojektion wäre nicht viel anderes als eine Flucht des Subjekts in eine imaginäre Vergangenheit. Diese Psychologie zeigt denn auch ein Zwielicht des Epilogs, zwischen der Chance des Rückblicks, der ein Wahres aufdeckt, und dem Verdacht der Maskerade, hinter der sich etwas in der Gegenwart verbirgt. Zwischen Beglaubigung und Illusionssteigerung kommt aber dem Epilog wohl die Authentizität des Endes zugute.

Der Epilog erreicht seine Wahrhaftigkeit aus der Nähe des Endes: Die bloße Spielerei des Theaters wird – im Zweifelsfall – auch noch ihre Grenze zur Realität zu dramatischen Potenzierungen nutzen (mögen); das dem theatralischen Spiel inhärente anthropologische Modell des Epilogs dagegen folgt einer Logik der Finalität, wobei damit nicht die Zweck-, sondern die End-Orientierung angesprochen ist. Denn die Autorität des Endes garantiert zwar nicht die Wahrheit, aber sie legt sie nahe; oder, um Theater und Psy-

Vgl. die erhellende Analyse des Wolfmanns, von Freuds Text Aus der Geschichte einer infantilen Neurose durch Almut Finck: Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie, Berlin 1999, S. 57-76: Realität und Fiktion in der Erinnerung. Zu Freuds Begriff der Nachträglichkeit.

chologie zu widersprechen – die Autorität des Endes erschwert die Verstellung. Als eine Logik, eine nicht ganz untheatralische Wahrheit des Endes ist der Epilog prekärer, instabiler Zwischenzustand zwischen Literatur und Leben. Er steht auf der Grenze, seine Wahrheit schöpft ihre Zuverlässigkeit aus der Distanz zum Theater, ohne daß diese Distanz gesichert wäre: Wo hört das Theaterspiel auf und wo beginnt der Ernst des Lebens? Diese Frage beantwortet der Epilog nicht, – aber er stellt sie auf eine Art und Weise, die gleichermaßen ästhetisch und lebensweltlich von Bedeutung ist.

Von dieser heiklen Zwischenposition macht Schiller - im eigentlichen Sinn alles andere als ein Verfechter des Epilogs - einmal auf eine höchst instruktive Weise Gebrauch. Zwar kommen alle seine Dramen ohne Epiloge aus, ja, die Pointierung ihrer Anlage, das aufs Ende hin Komponierte der tragischen Entwicklung erlaubt kein Nachspiel. Aber in Schillers drittem Werk, dem bürgerlichen Trauerspiel Kabale und Liebe, kommt es kurz vor dem Ende zu einer Eskalation zwischen den Liebenden, Luise und Ferdinand, die zwar nicht zum theatralischen, aber doch zu einem lebensweltlichen Epiloge führt, der hier freilich nur Teil eines fiktiven Lebens bleibt. Weil die Liebe zwischen dem adligen Präsidentensohn und der bürgerlichen Musikantentochter den Machtplänen der regierenden Schicht widerspricht, muß diese Liebe mit allen Mitteln hintertrieben werden. Dazu gehören die Intrigen, die Kabalen des Hofes, die zur willkürlichen Inhaftierung von Luises Vater führen; er soll nur freikommen, so bedeutet man ihr, wenn sie einen Liebesbrief zu schreiben bereit ist, dessen einziger Zweck darin besteht, den Geliebten, Ferdinand, von ihrer angeblichen Untreue zu überzeugen. Luise schreibt, in der ausweglosen Situation zwischen Vater und Geliebtem, diesen Brief und wagt auch nicht, diese Intrige aufzudecken, obwohl sich Ferdinand mit der Gewalt seiner Liebe von ihr enttäuscht zeigt. Erst als sie von ihm erfährt, daß er ihr in seiner maßlosen Eifersucht Gift gegeben hat, ist für Luise die Notwendigkeit aufgehoben, die Intrige weiter zu verschweigen:

LOUISE. Ferdinand! Ferdinand! - O - Nun kann ich nicht mehr schweigen - der Tod - der Tod hebt alle Eide auf - Ferdinand - Himmel und Erde hat nichts unglükseligers als dich - Ich sterbe unschuldig, Ferdinand.

FERDINAND. (erschroken) Was sagt sie da? – Eine Lüge pflegt man doch sonst nicht auf diese Reise zu nehmen?

LOUISE. Ich lüge nicht – lüge nicht – hab nur *einmal* gelogen mein Lebenlang – Huh! Wie das eiskalt durch meine Adern schauert – als ich den Brief schrieb an den Hofmarschall –

FERDINAND. Ha! dieser Brief! - Gottlob! Jezt hab ich all meine Mannheit wieder.

LOUISE. (ihre Zunge wird schwerer, ihre Finger fangen an gichterisch zu zuken) Dieser Brief – Fasse dich, ein entsezliches Wort zu hören – Meine Hand schrieb, was mein Herz verdammte – dein Vater hat ihn diktiert.

FERDINAND. (starr und einer Bildsäule gleich, in langer todter Pause hingewurzelt, fällt endlich wie von einem Donnerschlag nieder)

LOUISE. O des kläglichen Mißverstands – Ferdinand – Man zwang mich – vergib – deine Louise hätte den Tod vorgezogen – aber mein Vater – die Gefahr – sie machten es listig.

FERDINAND. (schreklich emporgeworfen) Gelobet sey Gott! Noch spür ich den Gift nicht (er reißt den Degen heraus)

LOUISE. (von Schwäche zu Schwäche sinkend) Weh! Was beginnst du? Es ist dein Vater -

FERDINAND. (im Ausdruk der unbändigsten Wut) Mörder und Mördervater! – *Mit* muß er, daß der Richter der Welt nur gegen den Schuldigen rase (will hinaus)

LOUISE. Sterbend vergab mein Erlöser - Heil über dich und ihn (sie stirbt)<sup>10</sup>

In der sicheren Erwartung des Todes ist Luise vom Versprechen entbunden, die erzwungene Lüge aufrechterhalten zu müssen: Der Tod bricht alle Eide, die Wahrheit des Letzten behauptet sich gegen die Lügen und Kabalen des Welttheaters, Luises Tod steht daher im Zeichen einer Wahrheit jenseits alles Theatralischen, mit dem Bekenntnis gegenüber Ferdinand steigt sie aus der – von seinem Vater erzwungenen – Rolle der untreuen Geliebten aus, doch ist dieser Schritt zur Wahrheit ihrer Person nur als Schritt aus dem Leben möglich. Insofern verlagert Schiller die anthropologische Wahrheit des Epilogs vor das Ende des Stücks, in die vorletzte Szene, womit auf eine dramaturgisch höchst raffinierte Art die theatralische Form des Epilogs vermieden wird – denn auch dieses Schillersche Trauerspiel kommt ohne angehängten Epilog aus –, um sie aber als Moment der Handlung gleichzeitig zu integrieren. Der Dramatiker Schiller tritt solchermaßen auf eine überzeugende Art und Weise hinter den Anthropologen und Psychologen zurück.

Diese Ambivalenz begleitet den Epilog dort, wo er sich auf eine nichtsprachliche Weise manifestiert; die Schlußeinstellung eines Films kann ihre

Friedrich Schiller: Kabale und Liebe, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, hg. von Norbert Oellers, Bd. 5, Neuausgabe, hg. von Herbert Kraft/Claudia Pilling/Gert Vonhoff. Weimar 2000, S. 186/188.

eigene Art nachträglicher Wahrheit nur im Medium des Films sagen, ein Austritt aus der Medialität ist nicht möglich. Wohl aber kann der Film die nachträgliche Wahrheit des Epilogs seinerseits abbilden, so etwa im *Epilog* von Helmut Käutner aus dem Jahr 1950: Auf einem zum Untergang verurteilten Schiff entwickelt sich in einer Gruppe eingeschlossener Menschen eine Art Zwang zur Wahrheit, der Sinn der Verstellung, die zum Leben gehört (hat), fällt weg, und das nahende Ende erlaubt zumindest nachträglich die Wahrheit über die Lügen des Lebens zu sagen. Trotz einer Starbesetzung, u.a. mit Fritz Kortner, Paul Hörbiger, Carl Raddatz, Irene von Meyendorff, kam der Film denkbar schlecht an und wurde als kühl, \*eiskalt gemachter\* Reißer heftig kritisiert.<sup>11</sup>

Und deshalb ist es auch von Gewicht, daß der Epilog eine Art Nekrolog von der anderen, von der hiesigen Seite ist, ein Nachruf aus eigenem Munde, ohne die ritualisierte Form meistersängerischen Abgesangs, der Epode, ausfüllen zu müssen. In seinen überzeugendsten Versionen kann der Epilog so zum Schwanengesang werden. Davon profitiert, auf seine Weise, sogar noch der Humor der Volkskultur, wenn im Witz davon die Rede ist, wie der Ehemann auf dem Sterbebett seiner Frau gesteht, er habe eine Liaison mit dem Kindermädchen gehabt. Woraufhin die Frau antwortet, so wisse er ja immerhin, weshalb sie ihn vergiftet habe. Hier wird der schwarze Humor von beiden Seiten als böse Wahrheit vor dem Ende, als demaskierende Aufdeckung, anschaulich, wie als Bestätigung einer letztlich schlichten epilogischen (Volks-)Wahrheit, wonach man den Tag nicht vor dem Abend loben soll: Auch darin liegt die Einsicht verpackt, daß es erst das Ende ist, das ein definitives Urteil fällen kann.

Vgl. Peter Cornelsen: Helmut Käutner. Seine Filme – sein Leben, München 1980, S. 77, 80. – Wolfgang Jacobsen/Hans Helmut Prinzler (Hg.): Käutner (Edition Filme, Bd. 8). Berlin 1992, bes. S. 209-211, 281.

#### III Bühnen des Epilogischen

The drama's done. Why then here does any one step forth? - Because one did survive the wreck.

Herman Melville, Moby Dick

Der Epilog ist ein dankbares Objekt für den handlichen Eintrag im Lexikon und bleibt auch in den neuen Repräsentanten dieses Genres bündig vertreten.1 Für größere, gar literaturgeschichtliche Untersuchungen ist uns aber u.a. auch die Luft ausgegangen. Die Studie über den Epilog beim einen oder andern Autor dürfte nur in wenigen Fällen ergiebig sein und scheint überdies seit Jahrzehnten ihren Zenit überschritten zu haben. Schon vor einhundert Jahren stellte Edwin Zellweker in seinem Buch über Prolog und Epilog im deutschen Drama, erschienen 1906, fest, daß »in der dramatischen Kunst aller Völker, solange sie sich in der Entwicklung befand, [...] der Verständigung zwischen Schaffenden und Betrachtenden, zwischen Künstler und Kritiker, zwischen Dichter und Zuschauer Teile der Dichtung« dienten wie Prolog und Epilog, welche mit dem Kern der Dichtung »mehr oder weniger lose verbunden« waren.<sup>2</sup> Diese Vermessung des Abstands zwischen Drama und Epilog ist fortan ein entscheidender Antrieb literaturgeschichtlicher Untersuchungen geblieben. Nach einer anglistischen Dissertation über Drydens Prologe und Epiloge von 19383 und kleineren Studien zu Einzeltexten hat sich die Forschung immer wieder des Epilogs im Mittelalter oder bei Hans Sachs angenommen. Hochkonjunktur hatten solche Arbeiten in der Mitte des 20. Jahrhunderts.4 Mit ihnen soll hier kein Wettkampf eröffnet werden, eine bloße Literaturgeschichte des Epilogs würde gerade nicht zei-

Vgl. den informativen Artikel von Fritz Peter Knapp im 1. Band von Klaus Weimars Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Berlin/New York 1997, S. 463-465.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Edwin Zellweker: Prolog und Epilog im deutschen Drama. Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Dichtung, Leipzig/Wien 1906, S. V.

Ingo Rösecke: Drydens Prologe und Epiloge, Hamburg 1938.

Vgl. im einzelnen Eva M. Krampla: Prolog und Epilog vom englischen Mysterienspiel bis zu Shakespeare, Dissertation, Wien 1958. – Mary Knapp: Prologues and Epilogues of the 18th century, New Haven 1961.

gen können, wie sehr eine literarische Form sich lebensweltlichen Voraussetzungen verdankt. Auch eine kulturgeschichtliche Blütenlese zu den letzten Worten größerer oder weniger großer Leute ist nicht intendiert – als Formel nachträglicher Wahrheit ist der Epilog eine Zwischeninstanz zwischen Spiel und Realität und kann daher so gut für den Schluß eines Theaterstücks wie auch für den Abschied von einem Lebens-Werk gelten. In keinem Fall aber ist diese Art epilogischen Sprechens auf die Fragwürdigkeit eines biographischen letzten Wortes reduzierbar. Diese letzten Worte stehen oftmals im Zwielicht der Überlieferung, und ihre Auswertung läßt keine Generalisierung zu.<sup>5</sup>

Eine Befreiung des Epilogs aus seinem Eingebundensein in die Analyse des Dramas und ebenso aus seiner bloß literaturgeschichtlichen Karriere zielt auf eine Übertragung eines zunächst literarischen Musters auf gesamtkulturelle, dann auch auf anthropologische Zusammenhänge. D.h. die Funktionen des Epilogs bleiben nicht auf das Theater beschränkt, sondern die Vielschichtigkeit und Bedeutungsfülle von Theaterepilogen ist ihrerseits Zeichen eines kulturellen und anthropologischen Bedürfnisses. Theaterepiloge gibt es nur, weil uns schon längst davor ein Wunsch nach dem authentischen Sprechen, nach der nachträglichen Wahrheit bewegt.

Es ist daher nicht eine Geschichte des Epilogs, die uns fehlt und die gar in fröhlichem und absurdem Streben nach Vollständigkeit versucht werden sollte: Vielmehr rufen wir den Epilog selbst auf die Bühne – nicht um eine literaturgeschichtliche Mauerschau von den Anfängen bis heute zu veranstalten, sondern um seine Bühnenmöglichkeiten zu sichten, seine Impulse exemplarisch vorzustellen und auf den Beitrag der nachträglichen Wahrheit hin zu prüfen. Nicht die Chronologie, sondern die Systematik, nicht die Vollständigkeit, sondern das Beispiel des Epilogs ist gefragt. Also nicht so sehr die Dramaturgie als vielmehr die Aussagekraft des Epilogs steht im Mittelpunkt: weniger seine innerdramatische oder bühnengeschichtliche Funktion als seine metadramatische, d.h. konkret seine noch über das Theater weit hinausreichende Ausstrahlung als persönlich geprägte, vor Instrumentalisierung keineswegs gefeite Strahlung. Der erste Schritt dazu besteht indessen darin, den Epilog kennenzulernen, ihn dort aufzusuchen, wo er in der Regel zu finden ist, also auf dem Theater.

Vgl. das Buch von Karl S. Guthke: Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens, München 1990.

In der griechischen Tragödie gilt als Schlußstück des Dramas der Auszug des Chores, der Exodos, deren Begriff Aristoteles dahingehend erweitert, daß der Teil des Dramas, auf den kein Chorlied mehr folgt, als Exodos bezeichnet wird. In diesem Sinne umfaßt die Schlußszene des König Ödipus von Sophokles einen Botenbericht, einen Dialog des geblendeten Ödipus mit dem Chor und mit Kreon. Nur die letzte gnomische Deutung des Gesamtgeschehens kann als eine Analogie zum späteren Epilog gelten<sup>6</sup>, wenn der Chor als Sachwalter weisheitlicher Verständigung eine Formel aufstellt, die das einzelne Geschehen in den größeren – letztlich religiösen – Zusammenhang einordnet. Bei Euripides findet sich daher schon eine Art von standardisiertem Epilog, der auf mehrere Dramenschlüsse paßt. So endet die Medea mit den Worten der Chorführerin, die sich auch am Schluß der Alkestis, der Andromache, der Bakchen und der Helena finden:

Viel ordnet und schafft im Olympos Zeus, Gar vieles erfüllt und erwartet ein Gott, Doch was wir gewähnt, vollendet sich nicht, Für Unglaubliches findet der Gott den Weg. So endete dieses Begegnis.<sup>7</sup>

Die Autorität des Chors ist für das griechische Drama zentral und somit verantwortlich dafür, daß die Authentizität des Epilogs weniger ins Gewicht fällt. Die Weisheit des Chors ist am Ende des Stücks keine prinzipielle, sondern nur eine relativ andere, die durch die Handlung vorangetrieben wurde. Eine Demaskierung findet aber weniger statt als vielmehr eine Ausweitung, eine Übertragung des Geschehens. Der hier zum Ausdruck gebrachte exemplarische Anspruch leistet eine Vermittlung des Spiels, doch gewinnt er keine strukturell andere Bedeutung als dieses selbst. Der Epilog als exemplum kann daher nur eingeschränkt der nachträglichen Wahrheit dienen, denn diese Wahrheit ist bereits der Institution geschuldet, der kosmisch-kultischen Ordnung, gegenüber der auch ein Epilog keinen Sonderstatus genießt.

Wo der Epilog aber seine eigene Authentizität gewinnen soll, muß er überraschend und in irgendeiner Weise »persönlich« auftreten. Daher fehlt der

<sup>6</sup> Gerd Kremer: Die Struktur des Tragödienschlusses, in: Die Bauformen der griechischen Tragödie, hg. von Walter Jens, München 1971, S. 117-141.

Euripides: Medea, V. 1415-1419, in: Euripides, Sämtliche Tragödien in zwei Bänden. Nach der Übersetzung von J.J. Donner bearbeitet von Richard Kannicht, Bd. 2. Stuttgart 1984, S. 233.

weisheitlichen Gnome am Schluß der antiken Tragödie der Moment einer individuellen Verantwortung, die der Epilog seit Shakespeare bieten kann. Zur Persönlichkeit dieser Verantwortung gehört offenbar eine Distanz gegenüber der geschlossenen religiösen Kultur: Die Wahrheit des Epilogs kommt dort allenfalls zustande, wo sie nicht gleichsam automatisch schon durch eine göttliche Ordnung garantiert ist. Erst indem der Mensch sich aus diesem Ordnungsgefüge löst, kann er für eine von ihm selbst verantwortete Wahrheit einstehen.

Diese These spricht ebenso gegen eine reine Literaturgeschichte des Epilogs wie sie für eine Begutachtung des Epilogs im mittelalterlichen Schauspiel votiert, aus dessen Gefüge sich das Drama der Shakespeare-Zeit gelöst hat und dabei auch das Potential für einen selbständigen Epilog schuf. Solange das mittelalterliche Spiel Teil des Gottesdienstes und damit ohne eigenständige ästhetische Funktion ist, kann sogar ein Chorlied (wie Christ ist erstanden) den Abschluß bilden. Mit der zunehmenden Ausdehnung der Stücke und ihrer schrittweisen Verselbständigung ergab sich eine neue Funktion, nämlich die nach wie vor religiöse Lehre nochmals zusammenzufassen und dem Publikum ins Bewußtsein zu bringen: Eine theologisch autorisierte Instanz - etwa ein Engel, dann auch ein Herold oder Heiliger, schließlich der sogenannte ›Ausrufer‹ konnten dieses Amt übernehmen. Eingeleitet wurde das Spiel mit Aufforderungen zu Aufmerksamkeit und Stillschweigen, auch schon mit einer kurzgefaßten Inhaltsangabe, was die Konzentration auf die Lehre unterstützen sollte. Der Epilog konnte die Dankbarkeit gegenüber dem Opfertod Christi betonen oder auch zu antisemitischer Propaganda ausholen.8 Nicht selten trat der Kirchenvater Augustinus als Epilogsprecher auf. Züge der Verbreitung und Verselbständigung des Epilogs bietet dann vor allem das Schauspiel der Reformationszeit, wobei auch hier, bei Pamphilius Gengenbach 1515, moralische Nutzanwendungen und fromme Bitten den Abschluß bilden: Der vorbildliche Einsiedler (in Zehn Alter dyser Welt) gewinnt persönlichere Züge, so sehr er noch Sprachrohr des religiösen Systems ist. Zu den gängigen Schlüssen gehört die Bitte um Nachsicht - »diß Spiel nempt an mit gnaigtem mut«.9

Fest verankert ist der Epilog im Fastnachtsspiel des Spätmittelalters, das nicht selten als Reihenspiel angelegt ist.<sup>10</sup> Die den Prolog tragende Figur des

<sup>8</sup> Zellweker: Prolog und Epilog, S. 14f.

<sup>9</sup> Ebd., S. 46.

Eckehard Catholy: Das Fasnachtsspiel des Spätmittelalters. Gestalt und Funktion, Tübingen 1961.

›Einschreiers‹ übernimmt in höfischen Kontexten die Rolle eines Herolds, der dann die Aufgabe hat, nach der Begrüßung der Zuschauer zu den Vorgängen des Spiels überzuleiten. Aber auch im Heroldsgewand behielt der Einschreier seine außerästhetische Wirklichkeit<sup>11</sup>, mit der Entsprechung, daß am Ende der Herold die Funktion des Ausschreiers übernehmen konnte. Mit der Entwicklung hin zu einem stärker realistischen Spiel, das von einer Handlung getragen wird und weniger der Reihung von Episoden, fällt auch die Notwendigkeit weg, Spielvorgang und Fest miteinander zu verbinden. Im 16. Jahrhundert wird daher die Schlußrede des Ausschreiers ganz oder teilweise auf eine Figur aus dem Stück übertragen. Innerhalb der eigentlichen Aufgabe des Fastnachtsspiels, »eine Äußerung der fastnachtlichen Gemeinsamkeit von Zuschauern und Spielern zu sein«12, übernehmen Ein- und Ausschreier zentrale Funktionen, wenngleich am Rand der Aufführung. Die Abschiedsrede, der Epilog, vermittelt zwischen Publikum und Spiel, und je mehr sich das Spiel verselbständigt, je mehr die Illusion seiner Unabhängigkeit gestärkt wird (auch durch Erhöhung des Spielpodiums), desto mehr verliert die Vermittlungs- und Rahmenaufgabe von Prolog und Epilog ihren Sinn.

Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts – bei Jakob Ruof – gibt es Epiloge mit einem Umfang von rund 200 Versen<sup>13</sup>, aber es ist nicht die Ausdehnung, sondern die Eigenständigkeit, die dem Epilog Züge des Authentischen geben kann, auch wenn es eine rollenspezifische Authentizität bleibt (wie bei Shakespeare): Eigenständigkeit im Sinne einer metadramatischen Ebene. Der Epilog, um als nachträgliche Wahrheit sich profilieren zu können, unterscheidet sich von der Spielebene, ist mehr als nur die didaktische Zusammenfassung der Hauptthesen. Die Grenze, die den Epilog zu einem eigenständigen Ort der Wahrheit macht, ist diejenige zwischen moralisierender Schlußrede (bis zu Hans Sachs) und metadramatischer Randposition, von der aus das theatralische Geschehen relativiert und legitimiert wird. Damit kommt ein Überraschungsmoment in das Leben des Epilogs - er wird entbehrlich, solange er nur angehängte Moralverkündung bleibt; seine Chance liegt dagegen in der Demaskierung, d.h. im Abstand vom Spiel, wodurch er nicht mehr nur Inhaltliches vermittelt, sondern auch die Ebenen selbst: Dichtung und Wirklichkeit in einen Austausch bringt.

<sup>11</sup> Ebd., S. 211.

<sup>12</sup> Ebd., S. 186.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Zellweker: Prolog und Epilog, S. 48.

Wie nach ihm Goethe hat Lessing die Kunst des Epilogs vor allem als eine Eigenheit der Engländer wahrgenommen. In der Hamburgischen Dramaturgie schreibt er, daß die Engländer den Epilog nicht wie Plautus dazu nützten, »um die völlige Auflösung des Stücks, die in dem fünften Akte nicht Raum hatte, darin erzählen zu lassen«, sondern »sie machen ihn zu einer Art von Nutzanwendung, voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geschilderten Sitten, und über die Kunst, mit der sie geschildert worden; und das alles in dem schnurrigsten, launigsten Tone«. Dagegen mußte beim Trauerspiel »der Ton des Epilogs unserm deutschen Ernste angemessener sein«.14 Lessings Scharfsinn scheint der Antagonismus zwischen dem sogenannten deutschen Ernst und dem Ironiepotential des Epilogs nicht entgangen zu sein: Jedenfalls ist der Epilog insbesondere im klassischen Drama ein Fremdkörper geblieben, keines der großen Stücke aus der Feder Goethes. Schillers oder Kleists bietet einen Epilog. Die Zuspitzung auf die Pointe des Dramas als einen Höhepunkt der Illusion erlaubt in der Regel keinen Schritt auf Abstand. Dies ist um so verwunderlicher als der Prolog für das klassische Drama durchaus eine Möglichkeit kommentierender Distanz darstellt. So ist das Verhältnis zum Prolog für die Eigenart des Epilogs keineswegs unbedeutend, auch wenn nicht eine unmittelbare Abhängigkeit besteht. Stücke mit einem Prolog erfordern keinen Epilog, aber es finden sich Epiloge in Dramen, die ohne Prolog auskommen. Gerade diese Differenz im Einsatz solcher Flankierungen ist aufschlußreich: Prologe können auf derselben metadramatischen Ebene liegen wie die nachträgliche Wahrheit des Epilogs - so im gereimten Prolog zu Schillers Wallenstein, in dem der Dichter als lyrisches Ich zu seinem Werk Stellung nimmt. Auch die Zueignung zum Faust, ein vierstrophiges Gedicht, in dem der Autor über Entstehung und Status des folgenden Spiels reflektiert, hat einen metadramatischen Charakter, wie er dem Epilog zuzusprechen wäre. Beide klassischen Prologe unterscheiden sich aber von jenen »Vorspielen«, die als dramatische Szene dann die Stücke eröffnen. So ist Wallensteins Lager ein dramatisches Vorspiel, eine Art szenischer Prolog, dem keine metadramatische Qualität zuzusprechen ist. Auch das Vorspiel auf dem Theater oder Der Prolog im Himmel sind keine Prologe, sondern kleine Szenen, wobei das Vorspiel eine Art Spiel im Spiel ist und dadurch metadramatische Qualität gewinnt: Von Prolog

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Gotthold Ephraim Lessing: Werke, hg. von H.G. Göpfert, Bd. 4: Dramaturgische Schriften, München 1973, S. 266.

und Epilog im strengeren Sinn unterscheidet es sich aber durch das Fehlen einer authentischen Einzelstimme.

Beide Male entspricht dem lyrisch-reflektierenden Prolog kein Epilog: Schiller hat auch der Jungfrau von Orleans einen für die Dramaturgie wichtigen szenischen Prolog vorangestellt, der Johannas Berufung und Aufbruch aus der Heimat zeigt, aber ein metadramatischer Epilog, eine nachträgliche Wahrheit wäre hier wie im Falle des Wallenstein geradezu unmöglich. Eben die von Schiller geforderte poetische Wahrheit der Bühne muß mit poetischen Mitteln auskommen, der Epilog als Text auf der Grenze würde im Anschluß an die tragische Katastrophe deren poetische Reinheit sogar aufheben. Schillers höchst raffiniert komponierte Dramenschlüsse - die Opernkomponisten wußten es ihm zu danken! - ersetzen geradezu, verbieten damit eine nachträgliche Wahrheit, die ja immer auch eine Distanzierung bedeutet. Aus Schillers konsequenter Vermeidung des Epilogs wäre somit zu schließen, daß der Epilog aus einer streng aristotelisch-illusionistischen Perspektive gesprochen eine nicht nur metadramatische, sondern minder poetische Dimension umfaßt: Als nachträgliche Kommentierung am Rand der Bühne steigt er gleichsam aus der reinen Illusion aus und gewinnt dafür stärker reflektierende oder didaktische Funktionen.

Ähnlich aufschlußreich ist die Lage in Goethes Faust: In der Arbeitsphase 1797/98 war außer der Zueignung und dem Vorspiel auf dem Theater, dessen Integration in Faust nicht selbstverständlich war, auch eine Abkündigung entworfen worden und ein vierstrophiges Gedicht Abschied. Dabei ist die einstrophige Abkündigung als Antwort auf das Vorspiel auf dem Theater gedacht, doch spricht hier nur eine Figur, offensichtlich der Theaterdirektor oder die Lustige Person:

Den besten Köpfen sey das Stück empfohlen Wir möchtens gerne wiederholen Allein der Beyfall giebt allein Gewicht.
Vielleicht daß sich was bessres freylich fände. – Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht Es hat wohl seinen Anfang und sein Ende.
Allein ein Ganzes ist es nicht.
Ihr Herren seyd so gut und klatscht nun in die Hände. 16

Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bände, Deutscher Klassiker Verlag, Bd. 7/1 und 2: Faust. 2 Bände. hg. von A. Schöne. Frankfurt a.M. 1994, S. 573f.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Goethe: Sämtliche Werke, Bd. 7, S. 573.

Goethe folgt hier einer Theaterkonvention des 18. Jahrhunderts: Der Theaterunternehmer oder sein Narr tritt am Schluß der Vorstellung vor das Publikum, bedankt sich für den Zuspruch und kündigt ein neues Stück für den nächsten Abend an.<sup>17</sup> Goethe schrieb aber auch einen ergänzenden Rahmen zur Zueignung. So wie dort das authentische Bekenntnis ganz undramatisch und ohne Rolle angelegt ist, so spricht auch im geplanten Abschied noch einmal der Dichter selbst:

Am Ende bin ich nun des Trauerspieles
Das ich zuletzt mit Bangigkeit vollführt
Nicht mehr vom Drange menschlichen Gewühles
Nicht von der Macht der Dunkelheit gerührt
Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles
Wenn ihn der Weg zur Klarheit aufgeführt
Und so geschlossen sey der Barbareyen
Beschränkter Kreis mit seinen Zaubereyen

Und hinterwärts mit allen guten Schatten Sey auch hinfort der böse Geist gebannt Mit dem so gern sich Jugendträume gatten Den ich so früh als Freund und Feind gekannt Leb alles wohl was wir hiemit bestatten Nach Osten sey der sichre Blick gewandt.

Begünstige die Muse jedes Streben Und Lieb und Freundschaft würdige das Leben.

Denn immer halt ich mich an Eurer Seite Ihr Freunde die das Leben mir gesellt Ihr fühlt mit mir was Einigkeit bedeute Sie schafft aus kleinen Kreisen Welt in Welt Wir fragen nicht in eigensinngem Streite Was dieser schilt was jenem nur gefällt, Wir ehren froh mit immer gleichem Muthe Das Alterthum und jedes neue Gute.

O glücklich! wen die holde Kunst in Frieden Mit jedem Frühling lokt auf neue Flur Vergnügt mit dem was ihm ein Gott beschieden

<sup>17</sup> Ebd., S. 954.

Zeigt ihm die Welt des eignen Geistes Spur Kein Hinderniß vermag ihn zu ermüden Er schreite fort so will es die Natur. Und wie des wilden Jägers braust von oben Des Zeiten Geists gewaltig freches Toben.<sup>18</sup>

Erstaunlich ist gar nicht so sehr, daß Goethe diese Verse geschrieben und dann verworfen hat, – sondern daß er sie wohl noch bis 1825 als Abschluß des Ganzen vorgesehen hatte. Erst im Dezember 1830 trat mit der Bergschluchten-Szene eine ganz neuartige Schlußszene an die Stelle – sowohl der beiden Epiloggedichte wie auch der lange Zeit geplanten Gerichtsszene im Himmel. Goethe hatte somit einen dreifachen Rahmen zunächst zu schließen gedacht, gab aber die drei Epiloge: Gerichtszene (sie ist nicht ausgeführt), Abkündigung und Abschied allesamt auf. Der Chorus mysticus beendet nun das Weltspiel, das eines eigenen Epilogs nicht mehr bedarf. Gerade die Streichung der schon vorhandenen Epiloge zeigt, daß Goethe den Text nicht mehr in die Reflexionsebene einer »nachträglichen Wahrheit« zurückkehren lassen wollte. Einzig im »klassisch-romantischen« Zwischenspiel des 2. Teils läßt Goethe einen Epilog zu.

Der Schluß des Helena-Aktes, das Mittelstück von Faust II, übersetzt die Funktion des Epilogs ins stumme Spiel und läßt mit einer solchen Abstinenz des Wortes seine Wahrheit besonders deutlich erscheinen. Faust hat sich im zweiten Akt auf den Boden des klassischen Griechenland begeben und fragt sich dort nach der schönsten Frau, nach Helena, durch. Der gesamte dritte Akt, den Goethe schon vor den anderen Partien des zweiten Teils geschrieben hat, stellt die Gestalt Helenas und ihre Begegnung mit Faust in den Mittelpunkt. Helena, aufgrund ihrer troischen Affaire mit Paris von schlechtem Gewissen wie von ihrem Ehemann Menelaos verfolgt, rettet sich schließlich vor dessen eifersüchtigen Racheplänen in die Burganlage, auf der die Begegnung mit Faust stattfindet. Aus ihrer als Reim-Erfindung präfigurierten Verbindung geht schließlich der Knabe Euphorion hervor, der indes durch sein ungestümes Wesen wie eine Art Ikarus aus der Höhe seines Ehrgeizes in den Tod stürzt. Doch Helena hat eine weitere Figur an ihrer Seite, die als Kontrast zu ihrer Schönheit unansehnliche Phorkyas, die ihr das schlechte Gewissen schärft und als ein moralischer Geist der Schwere belastet. Es ist

<sup>18</sup> Ebd., S. 573f.

unschwer zu sehen, daß hinter dieser Figur sich der nordische und christliche, antikenfremde Teufel Mephistopheles verbirgt. Am Ende, in einer Art von Epilog, legt er denn auch seine Maskerade offen:

Phorkyas im Proszenium richtet sich riesenhaft auf, tritt aber von den Kothurnen herunter, lehnt Maske und Schleier zurück und zeigt sich als Mephistopheles, um, in so fern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu kommentieren.<sup>19</sup>

Das Heruntersteigen von den Kothurnen und das Ablegen der theatralischen Requisiten zeigt deutlich das vorangegangene Rollenspiel Mephistos. Die Demaskierung der Phorkvas auf der vorderen Bühne demonstriert das Ende der Helena-Handlung. Als quasi-überflüssiger Vorgang wird das Geschehen auf diese Weise kommentiert - Goethe setzt hier eine Art Allegorie des Epilogs in Szene. Es ist das Einverständnis mit dem Publikum, das die Phorkvas-Figur aus der Helena-Handlung heraushebt: Im Unterschied zu Faust, Helena und Euphorion bleibt einzig der Doppelrolle Phorkvas-Mephisto das Recht vorbehalten, sich selbst zu kommentieren. Der Epilog bringt eine Wahrheit ans Licht, die in dieser Deutlichkeit zu sagen nicht ganz »nöthig wäre«. Aber es ist ein Epilog mit Vorbehalt, ein teuflisch-ironischer Epilog insofern, als Mephisto lediglich eine seiner vielen Rollen hier ablegt: Indem er aus der Maske der Phorkyas herausschlüpft, kehrt er in seine nordische Bühnenrolle zurück, d.h. Goethe inszeniert das Ende des Helena-Aktes als eine Intervallschachtelung. Mephistos nachträgliche Wahrheit, indem er sein »wahres Gesicht zeigt, bleibt weiterhin vorläufig. Und am Ende wird Mephisto nicht über die Souveränität verfügen, seinen Abschied zu nehmen, sondern er wird als Bühnenfigur, als der Geprellte, der »angepichte Teufel« (V. 11839), zurückbleiben. Die Versöhnlichkeit des Epilogs bleibt ihm versagt, so sehr er auch des öfteren als Vermittlerfigur zwischen Bühne und Publikum in diesem zweiten Teil aufgetreten ist.

Auch das romantische Interesse für alle Formen der Illusionsdurchbrechung, für aristophanische Unterbrechungen und Potenzierungen der Fiktion, für die Parekbase (die Zuschaueranrede der antiken Komödie) brachte kein anhaltendes Engagement für den Epilog zustande. So sehr sich Ludwig Tieck mit seinen Dramen vom strengen Stil der Klassik abgesetzt hat, seine Experimentierfreudigkeit richtet sich zugleich mehr auf metadramatische Komponenten des Prologs als auf Neuerungen des Epilogs. Zwar führt der Epi-

<sup>19</sup> Ebd., S. 389.

log zum Gestiefelten Kater die Verwirrungen eines Spiels im Spiel noch weiter, indem der vermeintliche Dichter mit dem angeblichen Publikum kommuniziert, aber auch ein Hanswurst mit Verbeugungen einen Epilog spricht.<sup>20</sup> Doch erst in der Verhehrten Welt dreht Tieck den Epilog konsequent um und eröffnet mit ihm das Spiel, das denn auch durch einen Prolog beendet wird.<sup>21</sup> Tieck nutzt damit die Möglichkeiten epilogischen Sprechens nur sparsam, ein romantisches Eigenleben findet nicht statt, ja, die nachträgliche Wahrheit scheint sogar geradezu ins niedrigere Genre abgegeben zu werden, ins Puppenspiel oder dann auch das Volkstheater, etwa Ferdinand Raimunds, das dank seiner intensiven Verbindung zur Musik stets einen epilogischen Schlußgesang aufweist.

Indem es zu den Zielen des epischen Theaters gehört, die Aktivität des Zuschauers zu wecken, indem er nicht in das Geschehen hineinversetzt, sondern ihm konfrontiert wird, wendet sich Bertolt Brecht bewußt gegen die »dramatische Form des Theaters«, die von Aristoteles ausgehend definiert worden war.<sup>22</sup> Brecht möchte den Zuschauer zu Entscheidungen zwingen, nicht ihm bloß Gefühle ermöglichen. In dieser Wendung gegen das etablierte Theater werden all diejenigen Momente wieder belebt, die schon früher als anti-aristotelische Bestandteile des Theaters (dis-)qualifiziert wurden. Was mithin im klassischen Drama des 18. und 19. Jahrhunderts dominiert hatte, nämlich die Wahrung der Bühnenillusion, wird nun entmachtet, und Brecht kann an Traditionen des Mittelalters, an Shakespeare auch anknüpfen. Indem im epischen Theater jede Szene für sich stehen soll, verweigert sie sich der »dramatischen« Spannung auf den Ausgang und erzwingt vielmehr die Spannung auf den Gang der Dinge selbst. Elemente, die schon im mittelalterlichen Stationendrama gegeben waren, dann aber eliminiert wurden, kehren nun zurück - vor allem jene Erscheinungsweisen kommentierenden und distanzierenden Sprechens, die eine empathische Identifikation des Zuschauers mit dem Geschehen unterbrechen oder gar unterlaufen. Neben den Mitteln der Szenenüberschriften oder der Songs - Brecht sammelt sie

Ludwig Tieck: Die Märchen aus dem Phantasus. Dramen, hg. von Marianne Thalmann, München 1964, S. 266f. Vgl. Ruth Petzoldt: Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien, Würzburg 2000, bes. S. 165ff.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Tieck: Die Märchen aus dem Phantasus, S. 275f.

Bertolt Brecht: Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, in: Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. hg. von Werner Hecht/Jan Knopf u.a., 30 Bände, Bd. 24, S. 74-84, hier S. 79. Im folgenden zitiert als BFA mit Band- und Seitenangabe.

zum sogenannten Verfremdungs-Effekt, als Distanz gegenüber der Illusion – ist es gerade der Epilog, den Brecht in seinen Dramen gern und wirkungsvoll einbezieht. Gleichzeitig können die Brechtschen Epiloge auch die Gefahr dieser Textgruppe vertreten, ist doch gerade der abschließende Kommentar der Möglichkeit didaktischer Instrumentalisierung besonders ausgesetzt.

Eine ironische Auseinandersetzung mit dem traditionellen Epilog und seiner Funktion, das Publikum um Nachsicht zu bitten, stellt der Abschluß des Parabelstücks *Der gute Mensch von Sezuan* dar; hier schickt Brecht ausdrücklich »ein<en> Spieler« vor den Vorhang, der sich »entschuldigend an das Publikum« wendet:

Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruß: Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluß. Vorschwebte uns: die goldene Legende. Unter der Hand nahm sie ein bitteres Ende. Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen Den Vorhang zu und alle Fragen offen. Dabei sind wir doch auf Sie angewiesen Daß Sie bei uns zu Haus sind und genießen. Wir können es uns leider nicht verhehlen: Wir sind bankrott, wenn Sie uns nicht empfehlen! Vielleicht fiel uns aus lauter Furcht nichts ein. Das kam schon vor. Was könnt die Lösung sein? Wir konnten keine finden, nicht einmal für Geld. Soll es ein andrer Mensch sein? Oder eine andre Welt? Vielleicht nur andere Götter? Oder keine? Wir sind zerschmettert und nicht nur zum Scheine! Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach: Sie selber dächten auf der Stelle nach Auf welche Weis dem guten Menschen man Zu einem guten Ende helfen kann. Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß! Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!23

Schon durch die Paarreime dieser Passage gibt sie sich einen zunächst versöhnlichen Anschein und vermeidet die Provokation. Das Publikum wird höflich respektiert, der Sprecher übt sich in Selbstkritik, und vieles spricht dafür, daß hier ein konventioneller Dramenschluß unternommen wird.

<sup>23</sup> Brecht, BFA, Bd. 6, S. 278f.

Aber in souveräner List unterläuft Brecht dieses harmlose Spiel, wenn der Spieler nicht nur den Spielcharakter unterstreicht, sondern auch einen Realitätsanspruch erhebt: Daß die Spieler keine andere Lösung als die gezeigte finden konnten, nämlich daß Shen Te, als guter Mensch, nur gut sein kann, wenn sie zeitweilig in die Rolle des bösen Gegenspielers schlüpft, zeigt den Parabelcharakter des Stückes. Das angeblich ästhetisch Unbefriedigende man sieht betroffen »Den Vorhang zu und alle Fragen offen« - wird als Widerspruch an die Realität, an die »gesellschaftlichen Verhältnisse« weitergegeben. Daß es in dieser Gesellschaft nicht möglich ist, auf Dauer ein guter Mensch im Sinne der Uneigennützigkeit und Freundlichkeit zu sein, ist ein Problem der Gesellschaft selbst, nicht ihres Theaters. Somit werden aber durch den Epilog die Zuschauer zur Aktivität motiviert. Der Epilog ist nicht fröhlicher Kehraus und obligate Bitte um »Entlastung« und Entlassung durch Applaus, sondern er ist Konfrontation des Publikums mit dem Problem seiner eigenen Gesellschaft. »Nicht einmal für Geld« - hier wird das Zentrum kapitalistischer Macht ironisch als ausnahmsweise unwirksam berufen, nicht einmal für Geld, für das sonst alles zu haben ist, ließ sich ein »besserer« Schluß erzielen. Die dialektische Ironie der Formulierung besteht darin, daß in diesem vermeintlichen Ausweg oder Heilmittel das Problem selbst liegt, denn es ist gerade die vom Geld beherrschte Gesellschaft, die eine Existenz wie die von Shen Te unmöglich macht. Insofern ist das Theaterstück auf eine ganz andere, unübliche Art entlarvt: Daß es keinen befriedigenden Schluß findet, fällt nicht in die Verantwortung künstlerischen Versagens, sondern in die der gesellschaftlichen Verhältnisse, an denen aber das Publikum entscheidend mitbeteiligt ist. Also soll es auch die Probleme mit-lösen helfen, die es mit geschaffen hat. Die Aporie, daß für einen guten Menschen ein gutes Ende nicht zu finden ist, wird unter der Hand des Epilogs als nachträgliche Wahrheit - nicht etwa »verkündet«, sondern listig-ironisch suggeriert. Der Epilog nutzt somit virtuos seinen Zwischenzustand, indem er das Publikum nur insoweit in die Realität entläßt, als daß dort nach derjenigen Lösung gesucht werden muß, die dann auch ein »gutes Ende« möglich machen würde. – Brecht hat mit dem Epilog auch hier experimentiert, in der kurz nach der Zürcher Uraufführung (4. Februar 1943) erstellten Version 1943 fehlt etwa der Epilog<sup>24</sup>, und um 1953 schreibt er einen neuen, ungedruckt bleibenden Epilog, der allerdings die dialektische Balance didaktisch beschwert.25

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Ebd., S. 440.

<sup>25</sup> Ebd.

So wird der Epilog gerade für Brecht zwar nicht zu einem selbstverständlichen Instrument, doch zu einem kontrolliert eingesetzten Medium, das seine Wirksamkeit nur behalten kann, indem es nicht strapaziert wird. Das nach dem Vorbild Shakespearescher Historiendramen geschriebene Stück Der Aufstieg des Arturo Ui ist in fünf Typoskripten erhalten, die zwischen 1941 und 1956 datiert werden können, die Uraufführung erfolgte posthum, am 10. November 1958 in Stuttgart. Erst ab dem vierten Typoskript weist das Stück einen kurzen Epilog auf, der das Ende des Nationalsozialismus voraussetzt. Die aufklärerische Komponente dieser Schlußrede ist unüberhörbar, aber in ihrer moralischen Eindeutigkeit bleibt sie der ironischen Balance des Sezuan-Epilogs deutlich unterlegen. Hier ist der Epilog ein gutgemeintes statement, das die nachträgliche Wahrheit gerade fixiert und damit weniger fruchtbar macht.

Ihr aber lernet, wie man sieht, statt stiert Und handelt, statt zu reden noch und noch. So was hätt einmal fast die Welt regiert! Die Völker wurden seiner Herr, jedoch Daß keiner uns zu früh da triumphiert – Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch!<sup>26</sup>

Auch im Fall der – gemeinsam mit W.H. Auden – bearbeiteten Renaissancetragödie *The Duchess of Malfi* nach John Webster (1613/14) stellt Brecht erst 1946 einen Epilog ans Ende, gesprochen von Delio, einem der wenigen Überlebenden der Handlung. Brecht greift dafür auf Verse aus Websters *The Devil's Law-Case* zurück. Die Breite des Spektrums epilogischer Theaterkunst zeigt jedoch noch deutlicher die Konfrontation zwischen dem unfreiwillig komischen Text am Ende von Brechts *Hofmeister*-Bearbeitung<sup>28</sup>, der ganz auf den erhobenen Zeigefinger festgelegt ist, und dem vergleichsweise poetischen Schluß des *Schweyk*: Das noch zur Handlung gehörende »Nachspiel« endet mit dem »Chor aller Spieler, die ihre Masken abnehmen und an die Rampe gehen«. Brecht bedient sich auf eine hintergründige Art der Schlußkonvention des bürgerlichen Theaters aus dem 19. Jahrhundert, kann sie aber für seine davon radikal abgesetzten Zwecke nutzen. Die folgenden acht Verse stellen das *Lied von der Moldau* dar, das schon an früherer Stelle

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Brecht, BFA, Bd. 7, S. 112.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Ebd., S. 350.

<sup>28</sup> Brecht, BFA, Bd. 8, S. 371.

im Stück genannt, aber nicht ausgeführt wird.<sup>29</sup> Brecht hatte große Schwierigkeit mit dem Text, der auf einem französischen Chanson beruht, integrierte aber schließlich diese acht Zeilen seinem Schweyk-Drama.

Es wechseln die Zeiten. Die riesigen Pläne
Der Mächtigen kommen am Ende zum Halt.
Und gehen sie einher auch wie blutige Hähne
Es wechseln die Zeiten, da hilft kein' Gewalt.
Am Grunde der Moldau wandern die Steine.
Es liegen drei Kaiser begraben in Prag.
Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine.
Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag.<sup>30</sup>

Im Gestus der Demaskierung und des auf den Zuschauer Zugehens kommen die elementaren Chancen des Epilogs zum Einsatz. Und Brecht nutzt diese hier nicht zur nachgeholten Geschichtsstunde, sondern zu einer nachträglichen Wahrheit, die sich ihrer poetischen Gestaltung verdankt. Geht es doch um ein Lied, das erzählerische Züge aufweist. Es ist eine Ballade vom Wechsel der Zeiten, der Mächte, von der Unbeständigkeit der Pläne, von der Vergänglichkeit des Großen – und der Hoffnung auf die Veränderbarkeit des Kleinen. Der Epilog somit nicht als Keule, sondern als kleiner Schluß, der vom listigen Mißtrauen gegenüber dem Großen zeugt, der die Macht in ihrer Schwäche aufdeckt. So wird gerade der Epilog zum Schaltzentrum einer eigenen Wahrheit, die einen kritischen, aber auch ermutigenden Rückblick auf die vermeintliche Größe der Geschichte wirft. Selbst der Stein bewegt sich, die Kaiser sind sterblich, und der Epilog wird Symptom einer Aufforderung zum Mut der Veränderung. Seine nachträgliche Wahrheit gewinnt für die Zukunft an Verantwortung.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Brecht, BFA, Bd. 7, S. 230.

<sup>30</sup> Ebd., S. 251f.

## IV. Nachbarschaften: Nachwort, Rede und Musik

Wäre der Epilog, wo er in erzählerischer Form geboten wird, mehr als ein schlichtes Nachwort? Müßte er, um seine Chance nachträglicher Wahrheit zu nutzen, auf der Grenze angesiedelt sein? Er darf das Vorangegangene nicht profanisieren, die Demaskierung, die er betreibt, steht im Zeichen der Wahrheit, aber nicht eines Widerrufs. Das Nachwort, so könnte man sagen, wird erst da zum Epilog, wo es das Zwischenstadium zwischen Spiel und Realität wahrt, wo gleichsam an der Rampe ein Schleier fällt, ohne daß es zur völligen Entblößung kommt. Die Räumlichkeit der Bühne ist eine entscheidende Voraussetzung des Epilogs: Die Verminderung der Distanz zwischen Spielraum und Publikum läßt sich nicht umstandslos auf das Erzählen übertragen.

Oft genug wird der Epilog im Roman dazu genutzt, aus größerem zeitlichem Abstand das Geschehen zum Abschluß zu führen. Schuld und Sühne weist einen Epilog auf, der sich räumlich und zeitlich von der Handlung absetzt: In sechs Teilen stellt der Roman die seelische Zerrüttung des jungen Rodion Raskolnikow vor Augen, der in einem von sozialem Elend - Armut, Wahnsinn, Alkoholismus, Krankheit, Prostitution - gezeichneten Milieu die geizige Pfandleiherin ermordet hat. Der Epilog hingegen umfaßt nur zwei Kapitel und liegt jenseits der eigentlichen Handlung, die mit dem Schuldgeständnis Raskolnikows geendet hatte. Der Epilog führt die Konsequenzen vor, die Verurteilung des Mörders zu acht Jahren Straflager, den Weg nach Sibirien und das Schicksal von Rodions Familie während dieser Zeit: die Mutter stirbt, die Schwester heiratet den Studienfreund Raskolnikows (und entgeht damit den während des Romans drohenden unwürdigen Partien). Entscheidend für die Rundung des Romans ist aber, daß Raskolnikow von Sonja ins Lager begleitet wird, wo er lange Zeit seine verschlossene Haltung beibehält, in der ihn weder Reue noch der Tod der Mutter wirklich erreichen können. Erst am Ende des ersten Jahres kommt es zu einer entscheidenden Veränderung. Dem von den Haftbedingungen wie von den Mithäftlingen Zermürbten platzt der Knoten seelischer Verhärtung, und er begreift, daß er Sonja liebt. Die letzten Seiten des Romans sprechen von einer Auferstehung, sie rufen die schon früher zitierte Lazarus-Episode in Erinnerung und lassen die verbleibenden sieben Jahre der Verbannung fast wie eine Glückszeit erscheinen. Sibirien statt Petersburg, achtjähriges Lager gegenüber den knapp zwei Wochen der Romanhandlung. Solche Kontraste rücken den Epilog in ein eigenes Licht, setzen ihn vom eigentlichen Roman ab, doch eine vergleichbare metareflexive Ebene wie beim dramatischen Epilog läßt sich nicht ohne weiteres einführen. Erst mit dem letzten Absatz des 700 Seiten umfassenden Buches kommt eine quasipersönlichere Wendung an den Leser zustande, die aus größerem funktionalen Abstand das Buch explizit beendet:

Doch hier beginnt schon eine neue Geschichte – die Geschichte der allmählichen Erneuerung eines Menschen, die Geschichte seiner allmählichen Wiedergeburt, seines allmählichen Übergangs aus einer Welt in die andere, die Geschichte seiner Bekanntschaft mit einer neuen, ihm bisher völlig unbekannten Wirklichkeit. Das könnte das Thema für eine neue Erzählung sein – doch unsere Erzählung ist hier zu Ende.¹

Die Thematisierung der bislang erzählten Geschichte, ihres Verlaufs und ihrer möglichen Fortsetzung – das sind Brechungen des erzählerischen Verfahrens, die sich Dostojewskijs Roman erst zum Ende erlaubt, mit dem dann auch ein persönlicherer Tonfall des Erzählers gewagt wird, von dem man zugleich sagen kann, daß er sich gegenüber dem Duktus Dostojewskijs ganz konventionell ausnimmt. Die Wahrheit Dostojewskijs ist nicht auf seine Epiloge angewiesen.

Gerade dieses Erfordernis des Zwischenstadiums macht es für die Erzählung, den Roman so schwer, einen Epilog zu finden. Denn die fiktive Welt kann man nicht nur zur Hälfte verlassen, wie es bei der dramatischen Situation doch der Fall ist. Weder der Erzähler noch gar der Held, und auch nicht der Autor des Zauberbergs wären eine geeignete Instanz für einen Epilog. Thomas Mann hat seinen Roman noch durch einige Kommentare begleitet, aber diese stehen jeweils eindeutig außerhalb der Romanfiktion. Auch der Erzähler vermag zwar seinem Protagonisten noch ein »Lebewohl, Hans Castorp« nachzurufen: »Deine Geschichte ist aus. Zu Ende haben wir sie erzählt«, aber der Erzähler kann, bei aller Betonung des Endes, doch seine Rolle nicht ablegen. Und unvorstellbar wäre hier, daß Hans Castorp selbst die Initiative ergriffe, um seinem Leser Lebewohl zu sagen – durch ein solches metafiktives Verwirrspiel würde er geradezu reale Gestalt anzunehmen scheinen und den Raum der Fiktion eher noch einmal intensivie-

Fjodor M. Dostojewskij: Schuld und Sühne, deutsch von Richard Hoffmann, München 31979, S. 703.

ren. Ein solches Aus-der-Rolle-Fallen würde man eher in der romantischen Ironie finden als beim modernen Erzählen.

So kommt es im Bereich des Erzählens zu einer Umcodierung des Epilogs: Nicht als nachträgliche Wahrheit im Sinne eines ans Romanende angehängten Nachwortes gewinnt der Epilog eine erzählerische Brisanz – das wäre und bliebe nur eine sterile Übertragung dramaturgischer Erwartungen. Vielmehr kommt der Epilog als Modell dort zu einem überzeugenden erzählerischen Einsatz, wo er als Struktur den Roman zu prägen vermag. Dies soll an zwei prominenten, zeitlich und thematisch auseinanderliegenden Beispielen skizziert werden:

Der Beginn des modernen Romans, der Don Quijote, ist seiner Anlage nach vielfach dem Muster barocker Theatralik vergleichbar. Der Ritter von der traurigen Gestalt verbringt sein Leben in der Gefangenschaft einer Illusion, einer nur eingebildeten, durch Lektüre und Idealismus vorgeprägten Wirklichkeit. Alle Versuche, ihn während seines Lebens aus dieser Befangenheit zu befreien, schlagen fehl, weder Gewalt noch List bringen ihn auf den Boden der - freilich auch nur vermeintlichen - Realität zurück. Insofern trägt zur Erschütterung dieses Romans seine spezifische Nachträglichkeit der Wahrheit bei: Erst um den Preis des Todes wird Don Quijote aus seinem Wahn erlöst, die Wahrheit über sein Leben ist zugleich die Aufgabe dieses Lebens. So gesehen stellt der Roman von Cervantes eine Aufschiebung des Epilogs dar, der als Horizont der Wahrheit wie des Todes ihn beenden muß - in der Einräumung einer nachträglichen Wahrheit, die gleichwohl der menschlichen »Wahrheit« des gelebten, des im Irrtum verbrachten Lebens unterlegen bleibt. Der Roman über den in der Blindheit befangenen Don Quijote ist damit natürlich der Banalität seines Endes ebenso überlegen wie dieser Epilog andererseits das Recht der Wirklichkeit für sich in Anspruch nehmen kann. Und nur insofern als der Roman ständig von außen auf die Verrücktheit des Protagonisten hinweist, ist die dann als Schluß angehängte »Wahrheit« bereits im Verlauf des Textes strukturell verankert. Die nachträgliche Wahrheit eines solchen dem Tode geschuldeten »Epilogs« ist damit als Horizontlinie dem Roman eingeschrieben, der Epilog verändert seinen Status (gegenüber dem Drama) und wird vom Teil zur Perspektive.

In den Mittelpunkt des Romans rückt diese Perspektive dort, wo der Epilog nicht länger (Schluß-)Teil bleibt, sondern der gesamte Text zu einem Epilog des Lebens wird. Vom Modell eines die Unwahrheit oder doch die Fragwürdigkeit des bisher gelebten Lebens in Frage stellenden Epilogs macht Hermann Brochs großer Roman *Der Tod des Vergil* (1945) Gebrauch: Ange-

legt als innerer Monolog des todkranken Dichters, hat Broch das Buch als ein Gedicht verstanden. Mit letzter Kraft nach Brundisium zurückgekehrt, vollzieht sich die Auflösung des Dichters in vier Kapiteln, die nach den Elementen Wasser, Feuer, Erde und Luft strukturiert sind. Erinnerungen und unterbewußte Mechanismen brechen immer wieder in den Bewußtseinsstrom ein, in dem sich aber bald die Sehnsucht des römischen Nationaldichters nach einer letzten Wahrheit manifestiert: Der Rückblick auf sein Leben und sein Werk, die unvollendet gebliebene Aeneis, gerät zu einem von Selbstkritik und Verzweiflung geprägten Widerruf. Indem Vergil klar wird, daß die »Menschheitsaufgabe« und »Daseinsberechtigung« der Kunst einzig in der Erkenntnis liegt, die ihrerseits der »dunklen Todesnähe« geschuldet ist<sup>2</sup>, bezieht er die visionäre Kraft geradezu aus dem Epilog seines Lebens. So ist es auch ein erst mit dem Tod einlösbares Bestreben nach einer wortlosen Wahrheit, einer Wahrheit nach dem Wort, epi-logisch, die ihn zu der Erkenntnis bringt, er müsse die Aeneis verbrennen.3 Vergils Tod wird, als Prozeß der Erkenntnis, die das eigene Werk richtet, zum Epilog des eigenen Lebens, das mit der versuchten Auslöschung seines Werkes eine letzte, wortlose Wahrheit zu stiften versucht. Konsequent steht daher auch der Schlußsatz des Romans im Zeichen der Sprachlosigkeit, des epi-logischen Wortes: »unerfaßlich unaussprechbar war es für ihn, denn es war jenseits der Sprache«.4

Hannah Arendt hat in ihrer Rezension des Romans von 1946 sichtbar gemacht, wie ein Jüngstes Gericht zu einer Angelegenheit des Menschen gemacht werde. Denn der Tod sei hier nicht »irgendein Ereignis«, sondern »das dem Menschen höchste Erreichbare, und zwar in dem Sinne, daß die Augenblicke des Sterbens die letzte und einzige Gelegenheit bieten, sich darüber klar zu werden, was es mit dem Leben auf sich hat, oder aber in dem Sinne, daß man sich Rechenschaft über sein Leben gibt«.<sup>5</sup> Der innere Monolog als epische Vermittlung eines Lebensrückblicks, die aufgrund ihrer personalen Erscheinung in die Nähe des Dramas kommt – diese den Epilog zur Prosa dehnende Konstellation bietet schon vor Brochs Roman Arthur Schnitzlers Novelle Fräulein Else von 1923, die aus der Innensicht der

Hermann Broch: Der Tod des Vergil. Roman, Bd. 4 der Kommentierten Werkausgabe, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a.M. 1976, S. 133.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ebd., S. 170.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Ebd., S. 454.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Hannah Arendt/Hermann Broch: Briefwechsel 1946 bis 1951, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a.M. 1996, S. 172.

Protagonistin die letzten Stunden vor ihrem Freitod umfaßt: Angesichts des finanziellen Ruins ihres Vaters wird das 19jährige Mädchen dazu angehalten, den vermögenden Herrn von Dorsday für eine Bürgschaft zu gewinnen. Als dieser sie zu geben bereit ist, wenn er dafür Else eine Viertelstunde lang nackt sehen darf, entblößt sie sich vor der ganzen Gesellschaft (eines eleganten Hotels), um so die Verabredung einzulösen; daraufhin bringt sie sich mit einer Überdosis Schlaftabletten um. Die Novelle wird zum Protokoll von Elses wenig eigenständigem, gesellschaftlich vorbestimmten Leben, dessen Ende noch die Konsequenz eines gesellschaftlichen Skandals bildet. Gleichzeitig wird in diesem Epilog eines fremdbestimmten Lebens die Verlogenheit einer ganzen Gesellschaft aufgedeckt. Je mehr Else sich von dieser Gesellschaft löst und den Weg in den Tod geht, wird sie zu einem kritischen Blick fähig, erkennt sie sich als Opfer: »Alle sind sie Mörder. Dorsday und Cissy und Paul, auch Fred ist ein Mörder und die Mama ist eine Mörderin. Alle haben sie mich gemordet und machen sich nichts wissen. Sie hat sich selber umgebracht, werden sie sagen. Ihr habt mich umgebracht, Ihr Alle, Ihr Alle!«6 Die Erzählung als Ganzes wird zum Epilog, zur bitteren, nachträglichen Wahrheit, die der Verlogenheit des Gesellschaftstheaters die Maske abreißt und dafür mit dem Leben bezahlt. Ein Muster, das auch im Fall von Christa Wolfs Erzählung Kassandra zur Überzeugungskraft des Textes maßgeblich beigetragen hat.7

Der von Jorge Luis Borges ans Ende einer Sammlung von kleiner Prosa und Lyrik gestellte Epilog bietet demgegenüber eine Mischung zwischen poetologischer Rechtfertigung und autobiographischer Auslöschung. Denn die unter den Titel El hacedor gestellten Texte – zu deutsch eigentlich: Der Macher, als Borges und ich übersetzt – fügen sich zu keiner organischen Ganzheit, vielmehr kommen hier fast willkürlich kurze Texte in Prosa und Gedichte nebeneinander zu stehen, deren Gemeinsamkeit nicht in der Verantwortung des Autors liegt.

Wollte Gott, die wesentliche Eintönigkeit dieser Miszellensammlung (deren Kompilator die Zeit ist, nicht ich, und die zurückliegende Stücke zuläßt, die ich nicht auszubessern gewagt habe, weil ich sie mit einer anderen Auffassung von Literatur schrieb) spränge weniger in die Augen als die geographische und historische Vielfalt der Themen. Von allen Büchern, die ich drucken ließ, ist, glaube

Arthur Schnitzler: Fräulein Else, in: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Das erzählerische Werk, Bd. 5, Frankfurt a.M. 1978, S. 209-266, hier S. 263.

Christa Wolf: Kassandra. Erzählung, Darmstadt/Neuwied 1983.

ich, keines so persönlich wie diese zusammengelesene und ungeordnete silva da varia lección, gerade weil sie an Reflexen und Interpolationen so überreich ist. Wenig ist mir widerfahren, aber viel habe ich gelesen. Besser gesagt: Wenig ist mir begegnet, was in höherem Maße der Erinnerung wert gewesen wäre als Schopenhauers Denken oder Englands Wortmusik.

Jemand nimmt sich vor, die Welt zu zeichnen. Im Lauf der Jahre bevölkert er einen Raum mit Bildern von Provinzen, Königreichen, Gebirgen, Buchten, Schiffen, Inseln, Fischen, Zimmern, Instrumenten, Gestirnen, Pferden und Menschen. Kurz bevor er stirbt, entdeckt er, daß dieses geduldige Labyrinth aus Linien das Bild seines eigenen Gesichts wiedergibt.

Buenos Aires, 31. Oktober 19608

Dieser Epilog ist mehr als ein Nachwort: Er deckt das poetische Verfahren auf, ohne es preiszugeben. Ein Kommentar, der zugleich Bestandteil des Werkes bleibt. Denn hier deutet Borges auf Strukturmomente seiner Textgefüge hin, die für viele seiner Schriften gelten. Der extreme Anteil der Lektüre, des von außen Aufgenommenen erschöpft sich keineswegs im Bibliothekarischen oder gar nur Bildungsbürgerlichen. Mit Shakespeare, Dante und Cervantes, der Bibel und der Antike ruft Borges zwar Teile seiner literarischen Ahnengalerie auf, aber der Epilog wird nicht einfach zur Revue der Belesenheit, sondern er unternimmt eine Deutung, die den Horizont des einen Buches weit übersteigt, denn gerade die vermeintlich fremdgeleitete Kompilation erweist sich unversehens als Selbstporträt. Aus dem Spiegel des Fremden kommt die eigene Geschichte, das eigene Gesicht entgegen. Die nachträgliche Wahrheit entsteht somit aus dem Bewußtsein der eigenen Uneigentlichkeit. Aus der Lektüre setzt sich das eigene Ich zusammen, ohne daß es deshalb in sie aufgelöst werden könnte. Entsprechend spricht der letzte Absatz von der umgekehrten Erfahrung: Bei dem (absurden) Versuch, die Welt - und damit das Ganze - zu zeichnen, stellt sich schließlich nichts anderes heraus als das eigene Porträt, das Bild eines einzelnen. So kann der Anspruch auf Eigentümlichkeit nicht erzwungen werden - er ergibt sich aus der Zersplitterung in das andere. Und der Epilog, auf den Tag vom Abschluß des Manuskripts datiert, bietet einen Blick hinter die Kulissen, in die Werkstatt der paradoxen Ich-Konstitution. Es ist die Wahrheit eines Paradoxon, die sich in ihrer eigenen Auslöschung beglaubigt. Ein Epilog, der

Jorge Luis Borges: Epilog, in: Ders.: Werke in 20 Bänden, Bd. 9: Borges und ich. Kurzprosa und Gedichte 1960, übersetzt von Karl August Horst und Gisbert Haefs, Frankfurt a.M. 1993, S. 143.

somit nicht nur eine Poetik umfaßt, sondern ebenfalls autobiographischer Rückblick ist: Aufdeckung einer Lebenssubstanz, die sich nicht durch Abschließung behaupten kann, sondern nur durch rückhaltlose Öffnung zu sich selbst findet. Aber diese Wahrheit offenbart sich nicht dem Menschen im Leben. Nachträglich ist sie ebenso wie die Erkenntnis des im letzten Abschnitt Zitierten, der erst kurz vor seinem Tod sich seiner Lebenswahrheit bewußt wird.

So ist dieses Wissen, das hier gleichsam vor dem Vorhang ausgebreitet wird, ein Wissen um die Durchlässigkeit dieses Vorhangs: Schein und Sein sind nicht weniger aufeinander verwiesen als das Eigene und das Fremde. Es bedarf daher für Borges des Epilogs, um die prekäre Wahrheit über sein Verhältnis von Leben und Werk zu artikulieren. Der Epilog ist nicht schlichter Nachtrag, sondern komplexer Urnschlagpunkt von Literatur und Leben.

Die Eigenart des Epilogs kommt in seinen Ausnahmen womöglich deutlicher zu Bewußtsein: Wenn das Bestreben nach der epilogischen, nachträglichen Wahrheit Teil der Lebenswirklichkeit und dann auch des Theaters ist, so zeigt sich der Epilog darin als Phänomen der Wahrheit. Daß diese Erwartungshaltung nicht selbstverständlich ist - schließlich kann der literarische Epilog auch ein literarisches Spiel der Demaskierung betreiben -, verdeutlicht am klarsten der rhetorische Stellenwert, den der Epilog übernimmt. In der antiken Rhetorik als peroratio, conclusio oder terminatio beschrieben, übernimmt er innerhalb der Redekunst eine ebenso verantwortungsvolle wie heikle Rolle. Zwei Grundfunktionen sind dabei immer wieder hervorgehoben worden, zum einen die Zusammenfassung der Argumente, die Bündelung und Pointierung des Vorgetragenen, zum andern die Strategie der Affektbeeinflussung. Der Epilog soll den Hörer - in der Gerichtsrede den Richter - in die eine oder andere Richtung bewegen, sei es durch Mitleid rühren oder durch die geballte Anklage zu Strenge anhalten. In jedem Fall steht der Epilog unter hohem Leistungsdruck - er darf in der Redekunst nicht verpatzt werden, darf weder zu früh angekündigt werden noch zu lang ausfallen. Das heißt aber, noch der rhetorisch instrumentalisierte Epilog nutzt die epilogische Wahrheitserwartung aus. Das Ende der Rede wird mit besonderem Gewicht ausgestattet, aber es ist klar, daß die Rede als strategische Textform nur ein kontrolliertes Interesse an der Wahrheit haben kann, ist sie doch Teil eines pragmatischen Rededuells, das um die Ermittlung der »richtigen« Wahrheit ausgetragen wird. Insofern also der rhetorische Epilog von vornherein die nachträgliche Wahrheit unterläuft, ist er zugleich als Alternative, als Ausnahme der epilogischen Wahrheit bewußt. Schon Quintilian widmet in seiner Ausbildung des Redners dem Epilog weite Teile des 6. Buches, nicht ohne auf die (rhetorische) Bedeutung, d.h. die Gestaltungsmöglichkeiten und Chancen des Redeschlusses hinzuweisen; dabei wird klar, daß der Schluß ein wertvolles, entscheidendes Kapital für den Redner darstellt, das er allerdings auch verlieren kann. Der Epilog ist eine prekäre, ja sogar ausdrücklich eine »gefährlich» genannte Zone, mit der es klug und umsichtig umzugehen gilt.

Gerade das Bewegendes der Rhetorik verleiht dem pointierten Abschluß der Rede eine theatralische Dimension: Insofern steht die Rhetorik des Epilogs stärker im Zeichen der erzielten Wirkung als im Zeichen der Wahrheit. Während der Bühnenepilog durch die Abstandnahme vom Geschehen eine eigene Wahrhaftigkeit gewinnt, ist der Epilog der Rede Ziel und Hauptzweck von Überzeugungsstrategien. Nicht die Einräumung einer eigenen Wahrheit, sondern eine letzte Anspannung aller Kräfte kennzeichnet den Epilog der Rede. Mit dieser Unterscheidung gewinnt abermals die nachträgliche Wahrheit der Bühne ihren authentischen Charakter. Dem rhetorischen Epilog müssen wir mit sehr viel größerem Mißtrauen begegnen. Von solchen Strategien macht nicht zuletzt auch eine gute Predigt Gebrauch, wenn etwa Alexander von Ashby in seinem De modo praedicandi dafür plädiert, eine Predigt solle wirkungsvoll auf den Hinweis der Sündenstrafen hinauslaufen und dadurch einen Aufruf zur Frömmigkeit darstellen. 11

Und doch kann der Bereich der öffentlichen Rede an der Authentizität nachträglicher Wahrheit Anteil haben. Einen eigenen Status vermag der Epilog eines Gesetzestextes einzunehmen. Insbesondere an den ältesten überlieferten Rechtstexten konnte Gerhard Ries zeigen, daß in den Epilogen (und Prologen) des Alten Orients nichtjuristische oder »nichtdispositive« Bestandteile enthalten sind. 12 Entsprechend dem Theaterepilog, der nicht mehr ganz zum Spiel der Bühne gehört und doch einen letzten Teil bietet, übernimmt auch der Gesetzesepilog abweichende Funktionen. Direkt oder verdeckt, jedenfalls in erschließbarer Form, enthält der Epilog Aussagen über

Marcus Fabius Quintilianus: Institutio oratoriae libri XII/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Bände, Bd. 1, Darmstadt 21988, S. 691.

Vgl. den Artikel Epilog von C.F. Laferl in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 1286-1291.

Vgl. J.J. Murphy: Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical from Saint Augustine to the Renaissance, Berkeley/Los Angeles/London 1974, S. 167.

Gerhard Ries: Prolog und Epilog in Gesetzen des Altertums. Münchner Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte, Bd. 76, München 1983, S. 2.

das Verständnis oder die Durchsetzung des Rechts. Der Epilog zu den Gesetzen Hammurabis ist, durch eine Kolumne abgesetzt, mit auf der Stele der Gesetze angebracht. Der Vollzug der göttlichen Aufgabe, von der schon im Prolog die Rede war, tritt nun in den Vordergrund, Erfolgsberichte werden festgehalten, aber auch die Umstände der Gesetzespublikation werden dargelegt: So etwa, daß sie auf einer Stele niedergeschrieben wurden und im Hauptheiligtum Babylons, dem Tempel Esagila, vor der Statue Hammurabis, die ihn als König der Gerechtigkeit zeigt, aufgestellt werden. Der Epilog umfaßt allgemeinere Formulierungen des Selbstlobs, sodann Anweisungen für die Verwirklichung der Gerechtigkeit, für die Erhaltung des Reliefs von Hammurabi sowie sein ewiges Andenken.<sup>13</sup> In einer Anordnung zur Geltung seiner Gesetze und ihrer Bestandssicherung für die Zukunft geht es darum, »die Untertanen von der Güte des Herrschers zu überzeugen«.14 Züge der Selbstdarstellung mischen sich in die althistorischen Gepflogenheiten, an dieser Stelle ebenso für künftige Herrscher, um den Segen des Gottes zu bitten, wie auch umgekehrt diejenigen durch ausführliche Fluchreihen abzuschrecken, die die Bitten Hammurabis nicht achten.

Die Fluchreihe dieses Epilogs gibt Auskunft über die hierarchische Strukturierung des altorientalischen Pantheons. Vor allem aber ist ein solcher nichtjuristischer Text aussagekräftig in Fragen der Religion und der politischen Geschichte.<sup>15</sup> Der Herrscher als Gesetzgeber kommt nicht in seiner Funktion als Gesetzgeber zum Ausdruck, sondern in seinem Selbstverständnis. Reflexionen über Wesen und Aufgaben des Rechts - man könnte sie metajuristisch nennen - zeigen traditionelle und innovative Tendenzen in der Rechtspflege. Gleichwohl verdanken sich diese nachträglichen Kommentare zum Gesetz nicht einer juristischen Tradition, sondern diese nichtdispositiven Bestandteile stehen in Verbindung mit sehr viel älteren, letztlich religiösen Überlieferungen, in denen etwa mit Fluchreihen die Zerstörung von Inschriften geahndet wird. Auch das Gesetz, der streng sachhaltige, pragmatische Text, reicht mit solchen quasi-epilogischen Momenten über sich selbst hinaus. Die juristische Ebene wird kommentiert, d.h. zwei Arten von Text stehen in Konkurrenz zueinander, wie Schauspiel und Epilog, und wie diese beiden sind sie miteinander verbunden. Der schillernde Wahrheitsanspruch des Epilogs findet sein juristisches Echo in den nicht zuletzt

<sup>13</sup> Ebd., S. 27.

<sup>14</sup> Ebd., S. 28.

Dies und das folgende nach Ries: Prolog und Epilog, bes. S. 40ff., S. 55ff.

religiösen Motivationen des Gesetzes. Dies ist der Fall in den Königsinschriften der Akkadzeit, die bis in die 2. Hälfte des 3. Jahrtausends vor Christus zurückreichen. Und im Fünften Buch Mose wird das alttestamentliche Recht mit seinen Fluchreihen (Deut 28) vor einen religiösen Hintergrund gestellt.

Inwiefern stellen diese archaischen Gesetzesepiloge einen Beitrag zur nachträglichen Wahrheit dar? Diese Epiloge, vom Anfang kultureller Überlieferung stammend, weisen einen eigenen Stand auf; auch sie sind Zwischentexte, einerseits an den juristischen Diskurs angehängt, andererseits bieten sie eine Kommentierung, die sich unmittelbarer, direkt an die Öffentlichkeit wendet. Dazu gehen diese Epiloge auf Distanz gegenüber der Verlautbarung des Gesetzes, sie nehmen vielmehr zum Anspruch und zur Geltung desselben Stellung. Die sogenannten Fluchreihen lassen sich insoweit fast als juristisches Pendant zur theatralischen captatio benevolentiae im Bühnenepilog verstehen.

Politische Testamente, so könnte man meinen, wären im öffentlichen Leben am ehesten eine Entsprechung zur theatralischen Offenbarung des Epilogs. Aber je politischer sie sind, desto mehr entfernen sie sich von der nachträglichen Wahrheit, die wir vom Epilog erwarten. Das politische Testament stellt zwar eine Art vertrauliches Gespräch eines Herrschers mit seinem ihm vielleicht unbekannten - Nachfolger dar und ist insofern ein Text, der nicht für die allgemeine Öffentlichkeit bestimmt ist: Somit kann es auf Strategien rhetorischer Stilisierung verzichten und sich unmittelbarer, ungeschönter artikulieren als dies für eine Stellungnahme gegenüber der Öffentlichkeit opportun sein mag. Insofern riskiert es ein Stück mehr an Freiheit, geht es auf ein etwas größeres Wagnis an Wahrheit ein - und doch bleibt noch dieses Teilgeständnis dem politischen Kalkül unterworfen. Sinn und Zweck des politischen Testamentes bleibt die Tradierung der Macht an einen Nachfolger, der als insider in jene Einzelheiten eingewiesen werden soll, die mit gutem Grund verborgen gehalten werden. Das politische Testament verbindet daher Aufdeckung von Geheimnissen mit neuen geheimen Mitteilungen, es kommt vom Ende der Macht und wendet sich an einen Neubeginn der Macht, aber eine diese in Frage stellende Legitimation versucht es nicht. Anders als der Epilog einer nachträglichen Wahrheit stellt das politische Testament daher seine eigene Vergänglichkeit nicht in den Dienst der Wahrheit, sondern in den des politischen Kalküls: Ob es der Selbstrechtfertigung des alten oder der Einweisung des neuen Herrschers dient - in jedem Fall ist es ein strategisch zu nützendes Geheimwissen, das keinen Abstand einnimmt und daher gleichsam die Maske aufbehält.

Schon bevor Richelieu den Terminus »politisches Testament<sup>16</sup> prägte, gab es Bestimmungen und Willenserklärungen von Herrschern, die etwa die Erbfolge zu regeln versuchten. Aber erst der französische Kardinal hat ein Modell geschaffen, auf das sich dann Friedrich der Große oder Maria Theresia bezogen. Die Unmittelbarkeit, aus der heraus hier geschrieben wird, ist zwar frei von Diplomatie, aber sie bleibt doch politisch motiviert: Auch die so vermittelte Wahrheit meint allenfalls eine politische Wahrheit, eine Abrechnung mit der eigenen Persönlichkeit ist im politischen Testament nicht zu erwarten. Die Eigenart des politischen Testamentes liegt vielmehr darin, daß es lange Zeit sogar den Staat als eine Art Privateigentum der herrschenden fürstlichen Familie auffaßt - so kann ein privater Blick, ein autobiographischer Rückblick auf die eigene Regierungszeit nicht zustande kommen, allenfalls in einzelnen Ausnahmen. Und es bedarf der außergewöhnlichen Disposition und Souveränität einer Gestalt wie Karls des Fünften, um das politische Testament wenigstens annähernd mit einer persönlicheren Bilanz zu verknüpfen. Erstaunlich ist, daß der Kaiser bereits im Alter von 22 Jahren ein Testament verfaßt hat, das seine politischen Motivationen zusammenfaßt und für den Fall seines Todes die Nachfolge regelt. Immer wieder hat Karl in der Folge an entscheidenden Stationen seines Lebensweges solche Testamente verfaßt, in denen sich der Rückblick auf das Erstrebte und Geleistete mit der Zukunftsplanung die Waage hält. Das letzte Dokument dieser Reihe läßt sich aber mit besonderem Grund als der Epilog Karls des Fünften verstehen: Tritt er doch bei seiner offiziellen Abdankung am 25. Oktober 1555 im Brüsseler Schloß in der Anwesenheit zahlreicher Würdenträger vor den Vorhang der politischen Bühne. Hier waltet nicht die politische Nachfolgeregelung vor, sondern Karl gibt sich in einer sehr persönlichen Weise zu erkennen, indem er eigene Schwächen einräumt und damit die Sphäre des Politischen wo nicht verläßt, so doch vernachlässigt. Die in den Augenzeugenberichten überlieferte große Rührung der Anwesenden, die hier geradezu eines vorweggenommenen Todes ansichtig werden, dokumentiert die menschliche Seite dieses höchst ungewöhnlichen Vorgangs:

Mich zurückziehend, bitte ich Euch inständig, Euerem Fürsten getreu zu sein und unter Euch selber auf gutes Einverständniss zu halten. Vor allem hütet Euch vor jenen neuen Sekten, von welchen die angränzenden Länder heimgesucht

Richelieu: Politisches Testament und Kleinere Schriften. Übersetzung von Frieda Schmidt. Eingeleitet und ausgewählt von Wilhelm Mommsen, Berlin 1926.

sind, und wenn die Ketzerei auch über Euere Gränzen eindringen sollte, dann zögert nicht, sie zu vertilgen, oder es wird Euch übel ergehen. Ich für meinen Theil muss bekennen, dass ich mich zu mannigfachen Irrthümern habe verleiten lassen, sei es durch jugendliche Unerfahrenheit, oder durch den Stolz des reiferen Alters, oder durch eine andere Schwäche der menschlichen Natur; aber ich erkläre, dass ich niemals wissentlich und freiwillig Unrecht oder Gewalt geübt oder andere dazu veranlasst oder ermächtigt habe. Wenn trotzdem Handlungen dieser Art mit Recht mir zur Last zu legen sein mögen, so gebe ich Euch die feierliche Versicherung, dass ich sie meiner selbst unbewusst und gegen meine Absicht begangen habe, und ich bitte diejenigen, welchen ich in dieser Weise zu nahe getreten bin, diejenigen, die heute hier anwesend, sowie diejenigen, die abwesend sind, mir zu vergeben.<sup>17</sup>

Je weniger ein großer Monarch dies sagen mußte, desto mehr konnte er durch eine solch souveräne Geste der Selbstkritik an menschlicher Größe und »nachträglicher Wahrheit« gewinnen. Auch hat die enorme Resonanz, die dieser Vorgang in der Geschichte gefunden hat, den Mut des Kaisers zum Epilog, der den Nekrolog bewußt vorausnimmt, nachträglich bestätigt. Die durch die politische Inszenierung hindurch sichtbare menschliche Demaskierung erfährt überdies ein zeitgenössisches Korrelat in Tizians psychologisch tiefgründigen Porträts, die den Kaiser ebenfalls mehr »vor dem Vorhang« als auf der politischen Bühne zeigen.\(^{18}\) Die Vorwegnahme des eigenen Todes wird bei Karl nicht in den Dienst des politischen Kalküls gestellt, sondern manifestiert sich als ein zumindest erhebliches Ma\(^{18}\) an Ehrlichkeit: Angesichts des – hier erst politischen, nicht biologischen – Todes wird (relativ) wenig Theater gespielt.

Solche Offenbarung gewinnt dann schon wieder eine Überzeugungskraft, die auch eine theatralische Resonanz erfahren kann. Die angesichts des bevorstehenden Todes ungefiltert hervorbrechende Wahrheit, die Rollen und Masken hinter sich läßt, ist ein für das Musiktheater höchst dankbares Sujet. So ist etwa Lohengrins Gralserzählung erst in dem Moment möglich, da sein Abschied von Elsa schon unvermeidlich ist. Sie hat sein Frageverbot übertreten, also muß er sie verlassen. Aber in dieser Situation ist ihm die Zunge gelöst, er muß sich nicht länger hinter der anonymen Rolle ver-

Das Klosterleben Kaiser Karls des Fünften von William Stirling. Aus dem Englischen von M.B. Lindau, Dresden 21858, S. 322.

Vgl. Mathias Mayer: Die Kunst der Abdankung. Neun Kapitel über die Macht der Ohnmacht, Würzburg 2001. – Karl der Fünfte. Rede vor den Generalstaaten der Niederlande am 25. Oktober 1555. Mit einem Essay von Mathias Mayer, Hamburg 2001.

schanzen, sondern kann nun, in einer unvergeßlichen Geste nachträglicher Wahrheit, seine Herkunft und seinen Namen, mithin eine Art Minimalautobiographie, bieten. Gleichwohl käme man nicht auf die Idee, diese Passage, wiewohl ziemlich am Ende der Handlung, als Epilog bezeichnen zu wollen – schließlich spielt sie sich nicht vor dem Vorhang ab. – Überhaupt tut sich die musikalische Terminologie erstaunlich schwer mit dem Begriff des Epilogs. Wo es sich um das definitiv letzte Werk eines Komponisten handelt, wird im landläufigen Sinn vom Schwanengesangs gesprochen.

In der musikalischen Formenlehre gibt es keine entschiedene Definition dessen, was ein Epilog sein könnte. Grundsätzlich kann das Ende einer Vokalkomposition oder die Schlußgruppe in der Sonaten-Exposition so bezeichnet werden, so etwa im Fall von Anton Bruckners monumentalen Kopfsätzen: Als Epilog wird dort die Gruppe mit dem dritten Thema bezeichnet, unmittelbar vor dem Verbindungsstück zur Durchführung. Auch für die Coda, die Schlußgruppe des Sonatenhauptsatzes, ist die Bezeichnung Epilog verwendet worden – aber stets ohne dafür eine innermusikalisch neue Ebene zu beanspruchen.

Eher in Richtung eines ausgearbeiteten Epilogs geht die sogenannte \*licenza\*, der Epilog des \*dramma per musica\* im 17. Jahrhundert. Während hier der Prolog relativ üblich ist und in die Handlung einführt, mit einer Allegorie oder auch einer Huldigung, hat der Epilog nur in der Hofoper Verbreitung gefunden. Er folgt einem aktuellen Bezug, so etwa bei der 1690 in Rom gespielten Oper *La caduta del regno dell' Amazzoni*, wobei hier der unmittelbare Anlaß in der Hochzeit Karls II. von Spanien mit Marianne, Pfalzgräfin zu Rhein, lag.<sup>20</sup>

Gegenüber dieser kasualen Anbindung des Epilogs wurde eine Art Schlußwort in Kompositionen des 20. Jahrhunderts auch für eine Belehrung oder Stellungnahme genutzt: Eine shakespearisierende, raffinierte Form nachträglicher Wahrheit bietet der Falstaff, Verdis letzte Oper, nach einem Libretto des anspruchsvollen Dichterkomponisten Arrigo Boito. Die Oper zeigt die burlesken Verstrickungen des dicken Ritters in der Kleinstadt Windsor. Gutgelaunte Gefräßigkeit und überhaupt Begehrlichkeiten im finanziellen und fleischlichen Sinn bringen die Oberschicht der Stadt in Verwirrung, aber die Frauen durchschauen die Vorgänge: Nicht nur das fadenscheinige

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Vgl. den Artikel Form, Kap. VI.3, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Ludwig Finscher, Bd. 3 des Sachteils, Sp. 632.

Norbert Dubowy: Dramma per musica, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Ludwig Finscher, Bd. 2 des Sachteils, Sp. 1456.

Spiel des Dickwanstes, der an mehrere von ihnen gleichlautende Liebesbriefe schrieb, sondern auch das eifersüchtige Gegenspiel ihrer Ehemänner. In den mitternächtlichen Park von Windsor lassen sie das große Maskenspiel von Liebe und Täuschung münden, Falstaff muß Todesängste ausstehen und wird ordentlich durchgekneipt, doch muß er am Ende gute Miene zum bösen Spiel machen. Nur, als alle Trümpfe ausgespielt sind und Falstaff überführt und erledigt erscheint, gewinnt er souverän die Initiative zurück. In den letzten Versen des Librettos kommt es somit zu dem keineswegs überraschenden Vorgang, daß die Hauptperson ihre Mitstreiter auf der Bühne dafür gewinnt, aus der Rolle herauszutreten und das Spiel jenseits der Fiktion zu beenden. Seine schon metadramatische Aufforderung »Laßt uns mit einem Chor den Schlußstrich ziehen«<sup>21</sup> findet Echo bei den andern. So stimmt Falstaff schließlich die knappe, aber höchst komplex ausgefeilte Schlußwendung an:

Alles in der Welt ist Posse:
Als Possenreißer ist der Mensch geboren.
In puncto Treue und Vernunft
sitzt er nicht gerade fest zu Rosse.
Ein jeder wird geprellt. Doch gebt nur acht:
Es lacht am besten,
wer als letzter lacht!<sup>22</sup>

In einer quasi-aristophanischen Geste richten sich die Protagonisten hier ans Publikum, das sie seiner eigenen Torheit überführen. Insofern wird am Ende von Verdis letzter Oper eine Demaskierung vollzogen, die nicht nur den Spielern ihre Masken abnimmt, sondern auch das Publikum bloßstellt. Es verliert seinen Sicherheitsabstand gegenüber dem Weltspiel, und Schauspieler wie Zuschauer finden sich von der nachträglichen Wahrheit gleichermaßen ertappt, nichts anderes als Toren zu sein. Mit shakespearschem Material, so der bekannten Rede des Jacques aus Wie es euch gefällt (As you like it) von der ganzen Welt als Bühne, stellt Boito ans Ende einen Epilog, der sich auf der Bühne von ihrer Spielwelt löst und damit den Charakter eines höhe-

So die Übersetzung von Ragni Maria Gschwend, für »Un coro e terminiam la scena«, in: Giuseppe Verdi, Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare, hg. von Attila Csampai/Dietmar Holland, Reinbek 1986, S. 156f.

<sup>\*</sup>Tutto nel mondo è burla/ L'uom è nato burlone/ La fede in cor gli ciurla/ Gli ciurla la ragione/ Tutti gabbati! Irride/ L'un l'altro ogni mortal/ Ma ride ben chi ride/ La risata final«. Csampai/Holland (Hg.): Falstaff, S. 156f.

ren Welttheaters annimmt, indem er zugleich alle menschlichen Ansprüche, mehr als Schein zu sein, desavouiert.

Schon im August 1889 ist im Briefwechsel zwischen Verdi und Boito von Fugen, ja von einer »Buffofuge« die Rede, ohne daß klar wäre, inwiefern es sich dabei um die Schlußfuge von »Tutto nel mondo« handelt. Doch hatte Verdi früh geplant, seine komische Oper mit einer Fuge zu krönen. Daß nun der Schlußchor als Fuge komponiert ist, verstärkt seinen höchst ironischen Charakter, denn die vielleicht strengste musikalische Form wird ausgerechnet mit einem Text verschränkt, der dem Treiben der Welt die Maske abreißt. Es ist ein Stück Musik, das sich von der vorangegangenen Lustspielhandlung emanzipiert: Alle Mitspieler wenden sich aber mit diesem Schlußchor nicht nur ans jeweilige Publikum, vielmehr handelt es sich um Verdis eigenen Epilog, sein ironisches, mehr versöhntes als sarkastisches Resumée. Der Sprecher des Epilogs ist somit zwar vordergründig der Chor, hintergründig indessen der Librettist (mit Anlehnung an Shakespeare) und vor allem der Komponist, der den Wert seines Epilogs durch den ungewöhnlichen Anspruch der Fuge noch deutlich steigert.

Eine musikalische und gedankliche Zusammenfassung des als Lebensbild verstandenen Materials findet sich als Schlußstück von Richard Strauss' symphonischer Dichtung Till Eulenspiegels lustige Streiche, mit dem eine Art musikalischer Erzähler eine kommentierende Bilanz zieht. Und als eine nachwortartige Lehre läßt sich der Epilog zu Igor Strawinskys The Rake's Progress (1951) verstehen, der von den Protagonisten vor dem Vorhang und bei erhelltem Zuschauerraum gesungen wird. Der Epilog wird deutlich zur Didaxe herangezogen, ein Lehrstück, das Parallelen zu Brecht aufweist.

Das avancierteste Stück eines musikalischen Epilogs im Sinne nachträglicher Wahrheit dürfte indessen wohl Alban Berg in seiner Oper Wozeck geschaffen haben. Zwischen der vorletzten und letzten Szene der Oper, nach dem Tod des Protagonisten – die Schlußszene der Kinder bietet die erschütternde Isolation des verwaisten Sohnes von Marie und Wozzek – hat der Komponist ein Adagio als reine Instrumentalnummer eingeschoben. Es handelt sich um ein in sich abgeschlossenes, wohlstrukturiertes, aus sieben Abschnitten bestehendes Zwischenspiel, das als »Invention über eine Tonart« charakterisiert wurde. Berg hat diesen Teil der Partitur schon bei der Ausarbeitung im Skizzenbuch von 1921 als »Epilog« bezeichnet und dafür

Vgl. Siglind Bruhn: Die musikalische Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs ›Wozzeck‹, Frankfurt a.M./Bern/New York 1986, S. 374.

etwa 25 thematische Einheiten aus der Oper notiert, die in diesem Stück noch einmal zusammengeführt werden. Insofern handelt es sich um eine Komprimierung der gesamten Oper, indem alle Figuren hier musikalisch zitiert werden. - Aber der Epilog ist weit mehr als eine gedrängte Zusammenfassung. Er enthält für Berg persönliche Reminiszenzen, die einerseits über die Tonart d-moll - mit Gustav Mahlers Dritter Symphonie, andererseits mit seiner Liebe zur Ehefrau Helene zusammenhängen. Viel gewichtiger ist aber24, daß Berg selbst in seinem Vortrag über die Oper davon gesprochen hat, das Adagio sei »als ein aus dem handlungsmäßigen Geschehen des Theaters heraustretendes Bekenntnis des Autors, ja als ein Appell an das gleichsam die Menschheit repräsentierende Publikum« aufzufassen. Der Epilog ist daher – in expliziter Abweichung von der hier härteren, schonungsloseren Vorlage bei Georg Büchner - ein idealisiertes Bekenntnis des Autors zu seiner Figur, eine nachträgliche Rechtfertigung und sogar Verklärung. Denn Wozzeck wird jetzt, wie Petersen zeigt, nicht noch einmal als stumme und verschlossene Kreatur präsentiert wie in der Oper, sondern durch eine Veränderung in der orchestralen Ausdrucksqualität wird sein Thema als \*emotional belebter, freier und starker Mensch verklärt«. 25 Die herausgehobene, auf einer anderen Ebene liegende Bedeutung dieses sprechenden Epilogs, mit dem der Komponist gleichsam musikalisch an die Rampe tritt, läßt sich durch eine weitere Beobachtung unterstreichen: Bevor in diesem Orchesterstück die zahlreichen Zitate aus der Oper einsetzen, hat Berg mit neuem musikalischem Material zwei Gedanken formuliert, die sonst nicht in der Oper vorkommen und somit die Authentizität dieser Passage eigens dokumentieren.26

Schließlich trägt der Umstand, daß der Epilog an Wozzecks Tod im Teich anschließt, zur Ernsthaftigkeit, zur Wahrhaftigkeit dieser Passage erheblich bei. Es ist ein Weg, der von der Operngestalt zum bloßen Menschen in seiner existentiellen Kreatürlichkeit führt, ein Epilog, der nicht allein über eine Figur die Wahrheit zu sagen versucht, sondern der ein Bekenntnis zur Menschlichkeit ist. Der Epilog, als ein Nachruf eingesetzt, spricht im nachhinein eine Wahrheit aus, die erst mit dem Tod des Betroffenen möglich wird. Insofern spricht der *Wozzeck*-Epilog eine Wahrheit über den Status der

Vgl. dazu auch: Peter Petersen: Alban Berg, Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs. Musik-Konzepte Sonderband, München 1985, S. 283ff.

<sup>25</sup> Petersen: Alban Berg, S. 277.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Bruhn: Die musikalische Darstellung, S. 374.

Gattung Epilog aus – seine Nachträglichkeit ist nicht eine bloße Verzögerung, die es einzuholen oder wettzumachen gälte, sondern sie ist geradezu Bedingung seiner Möglichkeit. Nicht die Unmittelbarkeit oder Gleichzeitigkeit, sondern eben erst die eingetretene Zeitdifferenz läßt die Wahrheit möglich werden.

## V. Lebensrückblicke:Zwischen Autobiographie und Epitaph

Die Vorstellung von der Welt als Bühne macht zwangsläufig auch den Epilog zu einem Experiment nachträglicher Wahrheit in unserer Lebensgeschichte. Die Spielräume der Bühne, sie werden mitunter durchsichtig für die Bühne unseres Lebens. Und was das Theater probt, bewährt sich mitunter in der Realität unseres Lebensspiels. Der Epilog spielt mit der Grenze, er begrenzt die Illusion und bleibt zugleich - an ihrem Rand - in ihr befangen. Deshalb kann auch ein als Epilog deklarierter Schlußmonolog nicht in diesem Sinne als Epilog gelten, wie ihn Goethe dem Trauerspiel Essex angehängt hat: Hier spricht die allein gelassene Elisabeth einen Monolog, in dem sie Opfer und Verlauf ihres Lebens zwar quasi-epilogisch Revue passieren läßt, aber diese Rede bleibt doch Teil der Rolle, ist lediglich ein Dramenschluß, ohne jedoch die Demaskierung des Spiels vorzunehmen. Dennoch läßt sich an dieser wenig beachteten, in vieler Hinsicht aber erstaunlichen Passage ein Weg studieren, der für die lebensweltliche Einbindung des Epilogs von großem Gewicht ist. Nämlich der Weg, der den Rückblick auf das eigene Leben zu einem Epilog werden lassen kann, zu einer erst aus dem Abstand, nachträglich möglich werdenden Wahrheit. Mithin wäre der Lebensrückblick strukturell am Rand - zeitlich gesehen: am Ende - des Welttheaters angesiedelt. Diesen Weg hat Goethe hier aus einer dramatischen Gelegenheitsarbeit auf sehr bewegende Art zu entwickeln vermocht. Goethe hat mit diesem inmitten der geschichtlichen Ereignisse der Völkerschlacht von Leipzig (17.-20. Oktober 1813) geschriebenen Text zunächst nur eine dramaturgische Funktion erfüllt. Das von John A. Banks (ca. 1650-1698) geschriebene Trauerspiel The Earl of Essex or the unhappy favourite wurde 1777 von Johann Gottfried Dyk (1750-1813) als Graf Essex in Leipzig veröffentlicht und in einer verbesserten Neubearbeitung als Der Graf von Essex publiziert und gleichzeitig von Giuseppe Bellomo in Weimar aufgeführt. Goethe ließ das Stück auch unter seiner Theaterleitung im Programm, allerdings nur in der Spielzeit 1791/92, dann wieder 1813. Damals spielte Amalia Wolff die Rolle der Elisabeth, die sich darüber gegenüber Goethe beklagt haben muß, denn er schrieb am 4. November 1813 an Wilhelm von Humboldt:

Unsere Schauspieler übernahmen das alte, zwar interessante, aber schlecht geschriebene Stück Essex zu spielen; die Rolle der Königin ist nicht die glücklichste, besonders aber hat sie das Stück auf eine sehr schwache und elende Weise zu schließen. Die Schauspielerin bat mich um einen bedeutenderen Schluß, und indem ich mir das Stück und die Geschichte der Königin Elisabeth vergegenwärtigte, begegnete es mir, daß ich, statt eines kurzen Monologs, einen langen Epilog schrieb, der, wie Sie sehen, ricochetweise <umständlich> einen großen Raum durchläuft, bis er endlich wirklich ans Ende gelangt.

Die Engländer lieben solche Epiloge, die Deutschen aber wollen gerührt und nicht verständiget nach Hause gehen; mögten diese Reime die doppelte Wirkung tun!<sup>1</sup>

Goethe, der sich die Sache nicht leicht gemacht und eindringliche Quellenstudien betrieben hat, war sich des prekären Status dieses bedeutenden Textes bewußt. Wenn er davon spricht, »statt eines kurzen Monologs, einen langen Epilog« geschrieben zu haben, so läßt sich diese Formulierung mit gutem Grund umkehren – indem eher ein langer Monolog als ein kurzer Epilog vorliegt. Elisabeth tritt hier aus ihrer Rolle nicht heraus. Zu Beginn entläßt sie die auf der Bühne Verbliebenen voll Verbitterung und baut mit der Formulierung »Es bleibt die Königin« geradezu eine Regieanweisung in ihren Redetext ein.

Essex verstummt und so verstummt auch ihr! Nun zeige sich mein ungebeugter Sinn; Verschwindet all'! Es bleibt die Königin.

»Alles entfernt sich, sie tritt vor«, heißt es daraufhin in der Regieanweisung. Aber wozu Elisabeth ausholt, ist keine postdramatische Demaskierung des Spiels, sondern eine Artikulation ihres Lebensrückblicks und seiner tragischen Anlage. Elisabeth verläßt ihre Rolle nicht, sondern übt die monologische Kunst der Selbstanrede, in der sie schonungslos eine Bilanz ihres Lebens zieht. Mut (V. 17), Gefahr (V. 20) und Last (V. 21) des Aufstiegs an die Macht sind ihr bewußt; in dieser Reflektiertheit ihres Weges ist sie mit hohem Intellekt sehr wohl in der Lage, den theatralischen Charakter ihres Verhaltens zu beleuchten – aber es bleibt eine Reflexion der Rolle in sich selbst, die epilogische Reflexion, die einen Schritt ins Metadramatische geht, wird nicht vorgenommen, der Bezug zum Publikum unterbleibt:

Goethe: Sämtliche Werke, Bd. 6: Dramen 1791-1832, hg. von Dieter Borchmeyer und Peter Huber, Frankfurt a.M. 1993, S. 1482.

Des Papstes heilger Grimm, des Spaniers Neid, So vieler Freier Unbescheidenheit, Der Großen tückisch aufgeregter Sinn, Verräter viel, selbst eine Königin, – Und Dieser denn zuletzt! Das trag' ich hier! Die schnöde Welt was weiß sie denn von mir? Schauspielerin! so nennen sie mich all, Und Schau zu spielen ist ja unser Fall. Die Völker gaffen, reden, wähnen viel, Was wollen sie denn anders als ein Spiel? Verstellt man sich denn einzig auf dem Thron? Dort spielt ein Kind und das verstellt sich schon.

Und dennoch erschöpft sich diese klassische Abrechnung mit dem eigenen Leben und seinen Verlusten nicht im Rahmen üblicher Monologkunst. Zwar nicht als Dramen-, aber als eine Art Lebens-Epilog, als Bilanz einer existentiellen (nicht theatralen) Demaskierung gewinnt dieser Text eine große Wirkungsmächtigkeit und Überzeugungskraft. Handelt es sich doch um eine Kaskade von Ernüchterungen, die den Abstand zwischen Königtum und Menschsein relativieren. Als eine radikale Selbstentblößung läßt sich diese Rede der Königin an, eine innere Abdankung geradezu, indem die Macht auf ihre banale Menschlichkeit zurückgefahren wird. Die Allgemeingültigkeit klassizistischer Sentenzenkunst gewinnt hier einen erschütternd schlichten Charakter: »Der Mensch erfährt, er sei auch, was er mag,/ Ein letztes Glück und einen letzten Tag« (V. 63/64). Die nach der Treulosigkeit und dem Verlust des Geliebten ebenso leidenschaftlich wie leidend erfahrene Wahrheit über ihr Leben ist keine andere als die von äußerster Verlassenheit, von Einsamkeit und Tod. Insofern bringt auch »diese« Elisabeth ihre Rolle an das Ende epilogischer Nachträglichkeit, indem sie nämlich sich ganz auf das schiere Echo ihrer eigenen Verzweiflung verwiesen weiß: Mit der Bestrafung des Geliebten hat sie auch sich selbst bestraft, »Hier ist der Abschluß! Alles ist getan/ Und nichts kann mehr geschehen!« (V. 102f.):

Allein wenn dich die nächtlich stille Zeit Von jedem Auge, jedem Ohr befreit, In deiner Zimmer einsamstem Gemach, Entledige sich dein gerechtes Ach! Du seufzest! – Fürchte nicht der Wände Spott, Und wenn du weinen kannst, so danke Gott! Und immer mit dir selbst, und noch einmal, Erneuert sich die ungemeßne Qual. Du wiederholst die ungemeßne Pein: Er ist nicht mehr; auch du hörst auf zu sein – So stirb Elisabeth mit dir allein!

Der Klagemonolog, die bittere Wahrheit dieser Lebensbilanz, kann sich nur zu seiner eigenen Wiederholung legitimieren. Indem sie sich als innerdramatische Demaskierung beglaubigt, bleibt sie gleichwohl der Rolle und ihrer Illusion eingeschrieben. Aber Goethes Experiment auf die abschließende Bilanz eines dramatischen Lebens bekundet, indem dieser Epiloge zunächst Monologe bleibt, erhebliche Reflexionskraft des epilogischen Phänomens. Nicht weniger als eine Art Minimalautobiographie hat Goethe hier der Königin in den Mund gelegt: Was als Schlußmonolog den Epilog ihres Lebens bildet, ist nichts anderes als ein autobiographisches Resumée. Gerade die Problematik dieses Epilogs, der als dramatischer Epilog nicht ganz befriedigen kann, zeigt den natürlichen Weg zur Autobiographie.

Epilog und Autobiographie sind weitläufig miteinander verwandt. Gemeinsam ist ihnen der Rückblick, die Perspektive der Nachträglichkeit - wie der Epilog das Nachwort zu einem Drama darstellt, so steht die Autobiographie auch am Schluß einer Lebensgeschichte, oder eben eines Lebensabschnitts. Im Unterschied zum Epilog ist es beim erzählenden Rückblick auf das Leben nicht zu garantieren, daß er wirklich das letzte Wort ist. Wie überhaupt die Autobiographie sich in der Regel durch ihre beträchtliche Länge von der geschliffenen Kürze des Epilogs unterscheidet. Im Verhältnis zwar zur Ausdehnung eines ganzen Lebenslaufs mag ihr der Charakter einer epilogischen Kommentierung zukommen, doch verdichtet sie - jedenfalls oft genug - die Gesamtheit des Lebens, von der Geburt bis zum Zeitpunkt der Niederschrift im Extremfall, in einen Text, der dann eine Art epilogischen Anspruch erheben kann: Auch die Zwischenstellung des Epilogs, der Bühnenrand, wird auf ihre Art von der Autobiographie aufgegriffen. Wie jener zwischen Spiel und Realität angesiedelt (deren klare Grenze er immer wieder in Abrede stellt), so ist die Autobiographie ihrerseits einem schmalen Grenzraum zugeordnet. Auf der einen Seite ist sie Dokument eines gelebten Lebens einer lebendigen Person, die zugleich Helde und Beobachter, Erlebender und (späterer) Beschreibender ist, auf der anderen Seite aber ist sie nicht bloßer Tatsachenbericht, entwickelt sie sich immer mehr zum erzählerischen Text, bei dem sich die Erinnerung verselbständigt, ausweitet und ästhetisiert. So kommt die Autobiographie zwischen »Dichtung« und »Wahrheit« zu stehen, zwischen Authentizitätsbericht und Erfindung, und findet doch ihre auch ästhetische Berechtigung und Authentizität nur durch die Mischung beider Seiten – eine Schöpfung von letztlich poetischer Wahrheit, die auch die nachträgliche Wahrheit des Epilogs als eine wenigstens teilweise erfundene Wahrheit erweist.

Entsprechend kritisch, mithin zweideutig, ist auch das Verhältnis der Autobiographie zur Maske und zur Demaskierung. Als rhetorisches Kalkül ist sie zu oft und zu virtuos zur nachträglichen Selbstrechtfertigung oder Selbstdarstellung eingesetzt worden, als daß man ihrem Willen zur Wahrheit, ihrer Beteuerung der Demaskierung Glauben schenken könnte. Als Maß des Mißtrauens kann geradezu die vielfach zu lesende Wahrheitsbeschwörung gelten - etwa wenn Rousseau zu Beginn seiner Confessions die Garantie liefert, sich in diesem Buch so gegeben zu haben, wie er gewesen sei: Diese Geste quasi-epilogischer Offenbarung wird vielfach fadenscheinig. Wie kaum ein anderer ist Rousseau ein Meister der Selbstinszenierung und nicht zuletzt in seiner Autobiographie. Denn auch der früh dieser Textsorte zugesprochene Bekenntnischarakter ist kein zuverlässiger Indikator ihrer Wahrheits: bereits Augustinus begründet geradezu die - schwer zu fassende -Gattung der Autobiographie mit einem grandiosen Erzählwerk, das seine strategische, theologisch koordinierte Pointierung bravourös durchhält. Es spielt mit den Momenten der Demaskierung, der Wahrheit und des Bekenntnisses, aber sie bleiben Teil einer Textstrategie, die durch den Wahrheitsanspruch allein der theologischen Berufung vorgeprägt ist.

An Augustinus' Confessiones läßt sich daher die Chance und Problematik der nachträglichen Wahrheit in der Autobiographie exemplarisch verdeutlichen. Dabei ist es keineswegs unwichtig, daß das Buch des Augustinus sich von einem ästhetischen Anspruch in seinem Verlauf immer radikaler entfernt; diese Darstellung der Lebensgeschichte hat nicht das Ziel einer literarischen Leistung, sondern umgekehrt wird die sprachliche Virtuosität zunehmend in den Dienst einer religiös strukturierten Poetik gestellt. Weder die ästhetische Demonstration noch ein psychologisches Interesse an der eigenen Subjektivität steht im Mittelpunkt, sondern beide Momente haben nur Zeichencharakter für die eigentliche Aufgabe, nämlich zu schildern, wie es zu einer Bekehrung zum guten Leben kommen kann. Was hier als »nachträgliche Wahrheit« quasi-epilogisch über ein lange Zeit sündiges Leben berichtet wird, muß einem theologischen, nicht aber einem psychologischen Wahrheitsanspruch genügen: Somit geht es den Confessiones nicht um den dokumentarischen Eigenwert des geschilderten Lebens, sondern nur um seinen letztlich transitorischen - Wegcharakter. Daher wäre eine Erwartungshaltung fehl am Platz, die mit letztlich historischen oder subjektiv authentischen Maßstäben das Buch bewerten wollte.

Die Wahrheit dieser Nachträglichkeit ist in hohem Maß einer theologisch geprägten Perspektive geschuldet. Das wird um so deutlicher, als der Zeitpunkt der Niederschrift der Autobiographie doch immerhin zehn Jahre nach dem zentralen Bekehrungserlebnis des Augustinus im Mailänder Garten liegt. Die ersten neun Bücher der Confessiones berichten in der für das Buch kennzeichnenden Doppelperspektive von Schuldbekenntnis und Gotteslob vom Lebensweg des Augustinus, von der familialen Herkunft und frühkindlichen Berührungen mit dem ›Bösen‹, sodann von den Bildungsstationen und ihren Irrwegen - mit Ausflügen in die Rhetorik, die Philosophie, den Manichäismus -, aber auch den Ausschweifungen des jungen Mannes. Die kontinuierliche Sorge seiner Mutter um das Seelenheil des Sohnes trägt dazu bei, daß schließlich im achten Buch, als er 32 Jahre alt ist, die Bekehrung erfolgen kann, durch jenes berühmte »Nimm und lies«, mit dem ihm aus Kindermund der Weg zur Einkehr, zur Heiligen Schrift gewiesen wird, der sich als der Weg auch zur heilenden Schrift beweist: Augustinus findet im Glauben die seelische Mitte, die eigene Identität, die es auch überflüssig macht, noch weitere Episoden dieses Lebens zu erzählen. Über die Bekehrung im achten Buch hinaus ist im neunten noch von der Beruhigung und dem Tod der Mutter die Rede - sie hat mit der Bekehrung des Sohnes gleichsam ihre Mission erfüllt. Mit dem zehnten Buch wird die Lebensgeschichte innerhalb der Consessiones gar nicht mehr fortgesetzt, sondern die zum Erklärungsnotstand der Interpreten führende Wendung ins Philosophisch-Theologische vollzogen, - mit der Erörterung des Gedächtnisses, der Zeit (im elften Buch) und der Heiligen Schrift. So hebt die nachträgliche Wahrheit eines theologisch verstandenen Epilogs die mitgeteilte Lebensgeschichte auf eine andere Ebene; nicht eine historisch oder psychologisch authentische Wahrheit des Lebenslaufes wird angestrebt, sondern ihre nachträgliche theologische Deutung. Und diese hat Augustinus eben aus dem zeitlichen Abstand vorgenommen. Das Bekehrungserlebnis des 32jährigen fällt ins Jahr 386, die Niederschrift durch den inzwischen sogar zum Bischof aufgestiegenen Autor aber in die Jahre 396-398 n.Chr. In die nachträgliche Wahrheit dieser Confessions ist daher eine Fülle theologischer Deutung eingegangen - bis hin zur Stilisierung des Textes auf Bezüge zu den Psalmen einerseits, zu Paulus andererseits -, so daß ihre Wahrheit mit erheblichem Mißtrauen beäugt wurde.

Gleichwohl teilt bei Augustinus, als einem der Gründungsväter der Autobiographie, diese Gattung einen grundsätzlich epilogischen Anspruch, in-

dem sie nicht aus der Mitte des noch »sündigen« Lebens geschrieben werden kann, sondern die Bekehrung voraussetzt. Mit diesem - von Paulus (Apostelgeschichte Kap. 9) vorgeprägten - Erlebnis hängt die Geschichte der Autobiographie aufs engste zusammen: Ihrem letztlich religiösen Kern entsprechend setzt sie gleichsam die Distanz zum äußeren, weltlichen Leben voraus, von dem doch gerade (nur) berichtet werden kann. Von einem religiös untadeligen Leben gibt es wenig Aufregendes zu erzählen, es sei denn, es handele sich um eine Heiligengeschichte, was den Übergang ins Genre der Legende bedeuten würde. In der Autobiographie, als einer Art Epilog des Lebens, wird dessen Wahrheit gerade nicht aus der unmittelbaren Teilhabe (quasi als Tagebuch) fixiert, sondern aus dem durch die Konversion vorbereiteten Abstand. Die Lebensbeschreibung setzt daher - so sehr sie (nur) das weltliche Leben schildert – gleichwohl den Abstand vom Leben voraus, und damit entspricht sie dem dem Theater zumindest partiell entzogenen Epilog. Beide Male ist die Tendenz zur Wahrhaftigkeit wo nicht gegeben, so doch zugegeben, wenngleich dies vor Mißbrauch nicht schützt: Der Epilog vermag ebenso wie die Autobiographie in der Maskerade der vermuteten, aber nur vermeintlichen Wahrheit eine Beschönigung oder Verfälschung zu liefern. Aber von dieser jeweils nicht auszuschließenden ›Enttäuschung unbetroffen ist doch die beiden literarischen Erscheinungsformen vorausliegende menschliche Erwartung, daß der Abstand vom Spiel des Lebens wie des Theaters ein Vertrauen in die Wahrhaftigkeit erlauben müßte.

Die prekäre Erwartung an die Wahrheit, an das lautere »Bekenntnis« des Epilogs, - sie gilt in gesteigertem Maß für die Autobiographie. Zwar als »Selber-Lebens-Beschreibung« auf die Gesamtheit des Lebens bezogen, verdankt sie sich in ihrer Motivation nicht selten dem Bewußtsein der gerade begrenzten Lebenszeit, mithin einer Art Vorwegnahme des eigenen Todes. So kann sie den Charakter eines Nachrufes annehmen, den man lieber noch selber schreiben möchte. Autobiographien werden daher oftmals in Lebenskrisen geschrieben, in existentiellen Gefährdungen, angesichts des befürchteten Todes. Ihr Zeugnis- oder auch ihr Testamentcharakter kann nicht schlichtweg im Sinne bezeugter Wahrheit verbucht werden, die Strategien der Rechtfertigung sind zu offensichtlich. Aber die Chance zum epilogischen Nachwort ist gegeben, und kaum eine Autobiographie läßt sie sich ganz entgehen - denn eben die, in der Praxis noch so oft getrübte Erwartung an die Wahrheit des Epilogs, an den Nicht-Mißbrauch im Angesicht des Endes (eines gespielten Stückes) prägt noch den Charakter, zumindest den Gestus der heiklen autobiographischen Wahrheit.

Angesichts der breiten Erstreckung der Autobiographie - sie neigt eher zur Romanform als zu epilogischer Kürze - ist die Nähe zum Ende sehr viel schwerer zu definieren. Eine Vision der eigenen Vergänglichkeit kann schon in der Jugend zu autobiographischer Besinnung einladen; zwar hat der italienische Goldschmied und Autobiograph Benvenuto Cellini gefordert, man müsse die vierzig überschritten haben, wenn man an die Autobiographie gehen wolle, aber von der anderen Seite her, wie alt man höchstens sein sollte, läßt sich freilich kein Rat erteilen. So kommt es, wie etwa im Falle des pietistischen Schriftstellers Johann Heinrich Jung, der sich den Künstlernamen »Stilling« gab, daß seine Autobiographie von Band zu Band weitergewachsen ist, daß die Jugend bald danach um die Jünglings-Jahre, um die Wanderschaft, um das Häusliche Leben, die Lehrjahre und schließlich das Alter zu ergänzen waren, so daß sich der Prozeß dieser Lebensgeschichte über mehr als vierzig Jahre hinzieht, - mit höchst dramatischen Umbrüchen dessen, was darin als Wahrheit jeweils deklariert wird. Jung-Stilling ist ein im Wandel der Zeit höchst unzuverlässiger Zeuge der Wahrheit, seine nachträgliche Wahrheit hat von Band zu Band ein anderes Zentrum und unterhöhlt sich somit fortwährend. Andere wissen die epilogische Chance der Autobiographie besser zu nutzen, Theodor Fontane etwa, der im hohen Alter seine Jugendgeschichte mit Nonchalance romanhaft erzählt, ohne daß dies fiktive Kostüm der Wahrheit seiner Lebensgeschichte abträglich wäre.

So bleibt die Verwandtschaft von Autobiographie und Epilog mehr ideell, als daß sie im Einzelfall exakt bestätigt werden könnte. Aber wenn Johann Gottfried Herder davon spricht, der Autobiograph sehe »sich selbst als einen Hingeschiedenen an«², dann wird die epilogische Nähe zum Ende auch für die Autobiographie sichtbar. Die Autobiographie wäre als Epilog des eigenen Lebens anzusprechen.

Ähnliche Vorbehalte wie gegenüber der Wahrhaftigkeit der Autobiographie können gegenüber einer anderen Art epilogischen Sprechens vorgebracht werden: Die Grabschrift, als Text auf der Grenze zwischen Diesseits und Jenseits angesiedelt, steht nicht nur unter einer transzendenten Pflicht zur Wahrheit, sondern sie kann auch zum letzten Wort der Beglaubigung, zu einer Art Unterschrift werden. Der schlichte Namenszug auf dem Grabstein vermag am unmittelbarsten zu verdeutlichen, daß das hier beschlossene Leben sich im Zeichen dieses Namens vollzogen hat. Auch hierfür bietet

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Johann Gottfried Herder: Sämmtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, Bd. 18, S. 375.

Bertolt Brecht ein bis in die Verkleinerung hinein großes Beispiel. Mit gerade 31 Jahren hält er in einem Notizbuch ein kleines Gedichtfragment fest:

DIE VIER VORSCHLAGE FUR GRABSCHRIFT, IMMERFORT KORRIGIERT

Schreibt nichts auf den Stein Außer den Namen.

Ich vergaß: den Namen Könnt ihr weglassen.<sup>3</sup>

Hier ist in äußerster Verknappung die nachträgliche Wahrheit durch die Selbstauslöschung bezeugt: Das Individuum beglaubigt im Vorgriff auf seinen Tod die eigene Vergänglichkeit, indem es sich ins Unsichtbare zurücknimmt. Diese Art der schlichten Wahrheit legitimiert sich durch ihre Selbstaufhebung, der Epilog gewinnt Glaubwürdigkeit dadurch, daß er nichts mehr sagt. Insofern kann die Grabschrift zur Lektion einer übersprachlichen Wahrhaftigkeit werden, – sie ist nicht mehr auf das Wort angewiesen, sondern ihre Botschaft erweist sich als paradoxe Leere, die deshalb nicht aussagelos bleibt. Statt des verschwindenden Namens kann aber auch die Auslöschung des Textes selbst zum paradoxen Zeichen seiner Wahrheit werden. Im Fall von Christian Wernickes barocker Grabschrift bekundet sich ihre Wahrheit, indem sie sich zerstört hat:

Auf eine von der Zeit verleschte Grabschrifft.

Vor wurd'/ durch diese Schrifft/ die hier die Zeit zerstört/
Daß alles auf der Welt vergänglich sey/ gelehrt;
Und nun/ man sie nicht lesen kan.
So zeigt sie es noch klärer an:
Kein grösser Zeugnüß kan man haben/
Die Grabschrifft selbst liegt hier begraben.4

Brecht, BFA, Bd. 14, S. 40.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Aus: Das Zeitalter des Barock: Texte und Zeugnisse, hg. von Albrecht Schöne. Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse, Bd. 3, München 1963, S. 691.

Die Grabschrift hebt sich als nachträgliche Wahrheit auf und bestätigt sich zugleich, denn ihre Aussage – die Vergänglichkeit der Zeit – wird auf sie selbst angewandt. Dabei bedarf es einer Instanz, die als quasi-allwissende den damals noch lesbaren Text jetzt in Erinnerung ruft. Die nachträgliche Wahrheit kann sich in ihrer Selbstaufhebung nur beweisen, wenn es – als unsichtbarem Sprecher – eine Garantie gibt, die Damals und Heute, Lesbarkeit und Unlesbarkeit miteinander verknüpft. Die Wahrheit der Nachträglichkeit bleibt also auf einen zuverlässigen Zeugen angewiesen, der Epilog setzt das Vertrauen voraus, um sich als nachträgliche Wahrheit zu legitimieren.

Im Gegenzug wäre hier Kleists scharfkantige Anekdote Der Griffel Gottes aufzuführen, in der der Fall eines unerklärlichen Gerichtes über die Verlogenheit einer Grabschrift aufgeführt ist. Eine durch Geiz und Grausamkeit geprägte polnische Gräfin vermacht einem Kloster ihr Vermögen, um sich damit einen aus Erz gegossenen Leichenstein zu sichern, »auf welchem dieses Umstandes, mit vielem Gepränge, Erwähnung geschehen war. Tags darauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über den Leichenstein ein, und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen also lauteten: sie ist gerichtet!«<sup>5</sup>

Hier wird die bestechliche Lüge des letzten Wortes einer quasi-göttlichen Korrektur unterzogen, die nachträgliche Wahrheit gerade nicht ins Ermessen des Menschen gestellt. Der Grabstein selbst, als letztes Dokument des vollendeten Lebens, wird zum Gerichtshof, der die nachträgliche Lüge bestraft. Insofern könnte Kleists Anekdote auf den ersten Blick zumindest wie eine metaphysische Bestätigung der nachträglichen Wahrheit erscheinen: Was der Mensch versäumt, wird »von oben« gerichtet und ins rechte Licht gerückt, die Wahrheit kommt an den Tag. Aber beim zweiten Blick auf den Text wird schon deutlich, daß es hier weniger um die Bestätigung oder die Sicherheit von Lektüren geht, sondern daß diese Anekdote eine Art Einübung ins Mißtrauen darstellt. Die offensichtliche Lüge der Inschrift wird zwar zerstört, aber sie wird - der Überschrift zum Trotz - nicht durch eine zuverlässigere Wahrheitsinstanz ersetzt. Die Frage nach der »wirklichen« Wahrheit wird am Ende an die »Schriftgelehrten« delegiert, d.h. die Zuverlässigkeit des angeblich von Gott selbst erlassenen Epilogs bleibt bis zum Schluß in der Schwebe, Dichtung und Wahrheit aufeinander verwiesen. Kleists Anekdote zerstört mit der Gewalt des Blitzes die nur vermeintliche

Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Helmut Sembdner, München 1965, Bd. 2, S. 263.

Gewißheit des Grabsteins, des Epitaphs. Daß die Lüge bis zuletzt im Spiel bleiben kann, läßt sich mittels des Epilogs gar noch bestärken. Das radikalere Mittel, seine Wahrheit zu belegen, ist dagegen die schon von Brecht entworfene Selbstaufhebung. Lüge und Wahrheit als nachträgliche Konstellationen liegen somit jedoch beim Epilog wie dem Epitaph oder der Autobiographie keineswegs fern.

Hier setzt die Vorstellung der von Henrik Ibsen großräumig dramatisierten »Lebenslüge« an – jene das Überleben erst ermöglichende Unwahrheit, die seine Substanz indessen zugleich unterhöhlt. Ibsen wird daher zu einem Dramatiker der (letzten) Wahrheit. Gleichwohl pflegt er eine Abneigung gegen Epiloge. Der große norwegische Dramatiker, der für die klassische Moderne eine Überfigur gewesen ist, deren Schatten weit ins 20. Jahrhundert hineinreicht, hat sich einem zeitkritischen, aber auch zeitgemäßen Stil verpflichtet gesehen. Seine Dramen haben den europäischen Symbolismus und davor auch den Naturalismus geprägt. Nach eher spätromantischen Anfängen hat sich Ibsen in den 1870er Jahren das gesellschaftskritische Gegenwartsdrama erschlossen, mit dem er seine großen Erfolge erzielte. Die Analyse der für die bürgerliche Gesellschaft als konstitutiv erkannten Lebenslüge hat er auch unter Berücksichtigung der modernen Naturwissenschaft, besonders der Vererbungslehre, ausdifferenziert. Diesem Anspruch gemäß hat er nicht nur die Versform des Dramas für veraltet gehalten und sah sie wie »fabelhafte Tierformen der Urzeit« zum Aussterben verurteilt: Ibsen hielt auch dafür, »Prologe, Epiloge und dergleichen mehr müßten unbedingt von der Bühne verbannt werden. Dahin gehört nur die dramatische Kunst, und Deklamation ist keine dramatische Kunst«.6

Die im Historismus des 19. Jahrhunderts begründete üppige Ausstattung des Theaters hat auch einen erheblichen rhetorischen Prunk auf die Bühne gebracht. Solche deklamatorischen Girlanden konnten vor dem strengen Blick des Norwegers, der sein Dichten als »Gerichtstag halten über sein eigenes Ich« verstanden hat<sup>7</sup>, nicht standhalten. Je mehr sich Ibsen im Lauf der Jahre zum Autor der Gegenwart entwickelt hat, der in seinen Werken auch der Rolle der Frau besondere Aufmerksamkeit widmete,

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ibsen an Lucie Wolf, Rom, 26. Mai 1883, in: Heinrich Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes/Julius Elias/Paul Schleuther. Vom Dichter autorisiert. Band 10. Briefe, hg. von Julius Elias und Halvdan Koht, Berlin o.J., S. 325.

Ibsen an Ludwig Passarge, München 16. Juni 1880, in: Ibsen: Sämtliche Werke. Bd. 10, S. 290.

desto weniger wäre ein Flankieren seiner Stücke durch außerdramatische Reden vorstellbar.

Daß Ibsen dann ausgerechnet als letztes Stück einen großen Epilog geschrieben hat, steht ganz außerhalb einer rhetorisch-deklamatorischen Theatertradition. Ibsens Epilog stellt vielmehr die Möglichkeiten epilogischen Sprechens auf eine völlig neue Grundlage: Sein letztes Theaterstück ist nicht nur darin »dramatischer Epilog«, daß hier ein Rückblick auf ein mißlungenes Künstlerleben geworfen wird; dieser Epilog ist zugleich Bilanz und Zusammenfassung von Ibsens gesamtem Werk, er übernimmt insofern auch den Charakter einer bewußt ans Lebensende gestellten dramatisierten Autobiographie. Und schließlich kann man sagen, daß Ibsen hier einen Epilog des 19. Jahrhunderts geliefert hat, ein Werk der Vollendung und des Abschlusses, das Thomas Mann mit gutem Grund neben Wagners Parsifal gestellt hat. Bei einem Fest der Stockholmer Gesellschaft am 13. April 1898 sagte Ibsen:

Mein Leben ist gewesen wie eine lange, lange Passionswoche. Und jetzt stehe ich hier – in der wirklichen, großen Passionswoche, und da wandelt sich mein Leben in ein Sagaspiel. Ich, der alte Dramatiker, sehe mein Leben selbst sich zum Gedicht, zur Märchendichtung wandeln. Es hat sich mir in einen Mittsommernachtstraum gewandelt!<sup>8</sup>

Hier steht Ibsen vor der abschließenden Rundung seines Lebenswerkes. Der Epilog, unter dem Titel Wenn wir Toten erwachen im Jahr 1900 publiziert, stellt die schonungslose Selbstanalyse eines Künstlers dar, in dem Ibsen nun gleichsam die Prinzipien seines Arbeitens nach außen kehrt: ein Epilog zu Ibsens Leben und Werk.

Zeitlebens hatte Ibsen eine besondere, durch viel Anschauung in den europäischen Kunstsammlungen begründete Affinität zur bildenden Kunst, namentlich zur Plastik. Immer wieder setzt er sich in seinen Briefen mit der Darstellung des menschlichen Körpers auseinander, wobei ihn die Unterschiede zwischen Antike und Moderne besonders interessiert haben. So kann die Künstlergestalt des Professor Rubek, der im Epilog einen alternden Bildhauer darstellt, durchaus Ibsens eigene künstlerische Laufbahn vertreten. Rubek, in einer aufs äußerlich Unwesentliche geschrumpften Ehe mit der lebenshungrigen Maja verbunden, trifft auf Irene, eine frühere Geliebte, die ihm für ein Werk sogar Modell gestanden hat, das seinen Ruhm ermöglicht hat. Es trug den Titel Auferstehungstag und »sollte verkörpert werden

<sup>8</sup> Ibsen: Sämtliche Werke, Bd. 1, Berlin 1903, S. 466.

in dem Bilde eines jungen Weibes, das aus dem Schlummer des Todes erwacht«.9 Aber der Künstler hat über den Menschen gesiegt, Rubek widerstand der Versuchung, Irene zu begehren - aus Furcht um die Reinheit und Rettung seines Kunstwerks. Indes diese Plastik damals von beiden vermeintlich harmlos als ihr Kind empfunden und bezeichnet wurde, ist Irene an der Askese des geliebten Mannes seelisch zugrunde gegangen. Sie hat ihm ihre Seele geopfert und blieb leblos zurück. Aber auch Rubek ist zu einem leblosen Leben verurteilt, das in der Wiederbegegnung mit Irene zu keiner andern Lösung führen kann. Der Versuch einer Rückkehr ins gemeinsame ¿Leben« scheitert, Rubek und Irene werden bei einem quasimystischen Aufstieg auf den Berg einer Verheißung von einer Lawine in den Tod gerissen. Aber es bleibt ihnen zuvor ein schmaler Rand bitterer Erkenntnis, eine epilogische Wahrheit, bevor der Vorhang endgültig fällt. Diese letzte Erkenntnis wird zum emphatischen, wenngleich vernichtenden Augenblick einer nachträglichen Wahrheit. Als Irene schneller als Rubek begreift, daß ihrem Zusammenleben keine Auferstehung mehr folgt, formuliert sie diese prekäre Einsicht:

Was unwiederbringlich verloren ist, sehen wir erst, wenn -

- Wenn?
- Wenn wir Toten erwachen.
- Ja, was sehen wir da eigentlich?

Wir sehen, daß wir niemals gelebt haben.10

Rubek hat die Kunst ins Zeichen einer Auferstehung gestellt, aber erst im Nachhinein wird er mit der bitteren Erkenntnis konfrontiert, daß auferstehen nur kann, wer zuvor gestorben ist. In diesem Sinne muß der Künstler geradezu als der Mörder des Lebens gelten, das er nun um den Preis seiner Tötung in die Dauerhaftigkeit eines ewigen. Überlebens in der Kunst transformieren kann.

So tritt hier der Epilog gleich mehrfach ins Zeichen eines demaskierenden Gerichtes: Ibsens autobiographischer skeptischer Rückblick bestätigt sich in der Figur des Künstlers, der seine eigene Unlebendigkeit und den Vorwurf des Lebensversäumnisses erfahren muß. Der Epilog wird somit zum Horizont einer Wahrheit, die Täuschung und Hoffnung aufhebt.

<sup>9</sup> Ibsen: Sämtliche Werke, Bd. 9, S. 205.

<sup>10</sup> Ebd., S. 237.

# VI. Lyrische Demaskierung

Der Rand der Bühne kann im Epilog zum Ort der – schillernden – Wahrheit werden. Seine Exzentrik ermöglicht eine andere Ebene des Sprechens, der Abstand zur Mitte erweist sich als produktiv. Eine Ästhetik des Marginalen ergibt sich, die keineswegs bedeutungslos bleibt, sondern die Chance ihrer Endstellung zu nutzen weiß. Davon profitieren aber nicht nur die theatralischen Möglichkeiten, sondern die Demaskierung kann zur autobiographischen Abrechnung oder Offenbarung werden. Dafür ist auch der letzte Rand, das Ende einer Gedicht-Sammlung ein bevorzugter Ort. Die strategische Bedeutung der Gedichtanordnung ist zweifellos, und wer, wie Heine oder C.F. Meyer, Brecht oder Benn, einen Epilog ans Ende einer Gedichtsammlung stellt, erhebt damit einen Anspruch, der über diese Textzusammenstellung hinausgeht, denn der lyrische Epilog ist weniger auf Rollenlyrik denn auf autobiographisches Gespräch hin pointiert.

Nicht ein harmloses Nachwort, einen gelassenen Abschied, sondern eine harte Abrechnung mit dem eigenen Werk stellt Heinrich Heine mit dem Epilog ans Ende seiner späten Gedichtsammlung von 1853/54. Das schon mehrfach von Heine aufgegriffene Motiv, wonach Achill, in der Unterwelt ein Fürst, am liebsten mit jedem Philister tauschen würde, nur um noch einmal des Lebens teilhaftig werden zu können, tritt keineswegs allein im Zeichen von bloßer Diesseitsfreudigkeit auf. Die auch hier nicht zu übersehende Lebenslust steht nicht dem Tod selbst, sondern der Leblosigkeit des Dichtens gegenüber, dem die Wärme des Lebens fehlt.

### **Epilog**

Unser Grab erwärmt der Ruhm.
Torenworte! Narrentum!
Eine beßre Wärme gibt
Eine Kuhmagd, die verliebt
Uns mit dicken Lippen küßt
Und beträchtlich riecht nach Mist.
Gleichfalls eine beßre Wärme
Wärmt dem Menschen die Gedärme,
Wenn er Glühwein trinkt und Punsch
Oder Grog nach Herzenswunsch
In den niedrigsten Spelunken,

Unter Dieben und Halunken, Die dem Galgen sind entlaufen, Aber leben, atmen, schnaufen, Und beneidenswerter sind, Als der Thetis großes Kind – Der Pelide sprach mit Recht: Leben wie der ärmste Knecht In der Oberwelt ist besser, Als am stygischen Gewässer Schattenführer sein, ein Heros, Den besungen selbst Homeros.<sup>1</sup>

Hier spricht nicht nur ein Sterbenskranker, der sich um jeden Preis ins Leben zurückwünscht, hier spricht zunächst ein Dichter, der angesichts des Todes die Maske abgenommen hat und sein Lebenswerk überblickt. Dabei kommt dieser lyrische Rückblick auch einem autobiographischen »Geständnis« nahe und bietet zugleich poetologische Erörterungen: Der Dichter stellt sich am Ende zwischen sein von ihm überblicktes Werk und das Publikum, das mit diesem quasi letzten Wort sich unmittelbar angesprochen fühlen kann. Insofern entspricht dieser Text dem Rampenlicht des Epilogs, auch hier ist er vertrauliche Mitteilung, die auf Distanz geht gegenüber der »Rolle« des Dichters. Am Ende tritt dieser als Mensch vor seine Leser, allerdings als Mensch, der nun sein Lebenswerk Revue passieren läßt. Deshalb mischen sich in den autobiographischen Gestus auch Züge einer Poetik, einer Überlegung über die Eigenheiten von Dichtung: Und sie kommt schlecht weg in dieser Perspektive des bevorstehenden Endes. Das drohende Grab, so heißt es zynisch, wird nur durch den Ruhm »erwärmt« und um diese Vermeintlichkeit, die Vergeblichkeit dieser Wärme geht es in den folgenden Versen.

Daß das Grab kalt und auch einsam ist, kann als triviale Wahrheit gelten – und eben deshalb trifft sie keineswegs ausschließlich für den Dichter zu, sondern für alle Menschen. Auch der Küssende und der Trinkende werden ihre Lebenswärme nicht mit ins Grab nehmen können. Und doch gibt es Anlaß, daß der Dichter sie beneidet: Ihnen gilt der Vorwurf von »Narrentum!« und Torheit nicht gleichermaßen, denn sie haben, anders als der Dichter, ihre Lebenssubstanz nicht dem (kalten) Ruhm geopfert, sondern sie in der Wärme des liebenden, genießenden Vollzugs ausgekostet. Der Epilog ist

Heinrich Heine: Sämtliche Gedichte, hg. von Bernd Kortländer, Stuttgart 1997, S. 753.

daher weniger ein Gedicht auf die Lebensfreude als vielmehr eine Abrechnung mit dem Ruhm, mit dem Lebensopfer, das der Dichter erbracht hat. Die Wärme des gelebten Lebens ist freilich Teil dieses Lebens, sie überdauert den Tod nicht. Aber wer dieses Leben in seinen vollen Zügen genossen hat, braucht sich am Ende nicht durch die Kälte des Ruhms trösten, sondern durch Erinnerung und Gewißheit der genossenen Wärme. Der Dichter aber hat sozusagen seine Lebendigkeit einem Phantom geopfert, als Narr und Tor spricht er am Ende die bittere Wahrheit über sich selbst aus: Der Ruhm hat als eitles Ziel den Dichter um das Leben betrogen, der seine Klage schließlich im mythologischen Schulterschluß erhöhen kann. Denn der Dichter begibt sich auf listige Weise in die Gesellschaft keines Geringeren als Homers, der seinen Helden Achill um das verlorene Leben klagen läßt.

Der kleinste lebendige Philister
Zu Stukkert am Neckar, viel glücklicher ist er
Als ich, der Pelide, der tote Held,
Der Schattenfürst in der Unterwelt.<sup>2</sup>

Die Gemeinsamkeit zwischen Heine, wenn wir ihn als Dichter-Ich des Epilog einmal identifizieren können, und Achill liegt in der Klage über die Unverhältnismäßigkeit von Ruhm und Glück, von kaltem Überleben in der Dauerhaftigkeit des Wortes und warmer Lebenssubstanz in ihrer Vergänglichkeit. Der Dichter des Gedichts schlüpft auf diese Art freilich unversehens in die Rolle einer dichterischen Figur, d.h. er solidarisiert sich nicht mit Homer als dem Dichter, sondern mit dem gedichteten Helden, der lieber auf seinen Ruhm verzichten würde. Damit gewinnt unter der Hand das Leiden des Dichters eine heroische Perspektive, und gleichzeitig verzichtet er auf eine Kollegenschaft mit Homer. Vielmehr: Was Homer an seiner Figur Achill glaubhaft zu machen gewußt hat, erfährt der Dichter nun am eigenen Leib. In guter epilogischer Tradition spielt sich also die nachträgliche Wahrheit dieses Gedichtes auf der Grenze zwischen Lebenserfahrung und Fiktion ab. Zugleich thematisiert sie diese Grenze, indem Ruhm und Glück, Überleben in der Kunst und Lebendigkeit des Genusses einander konfrontiert werden. Man könnte fast von einer Abrechnung sprechen, die Heine in diesem Epilog mit seinem literarischen Werk vornimmt. Denn im allerletzten Wort versteckt er sozusagen durch die Paarung des Reims jene In-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Heine: Sämtliche Gedichte, S. 825.

stanz, vor der das Grab des Ruhmes vollends verurteilt werden muß: Mit dem doppelten Reim auf »-eros«, auf den der Dichter, Achill und Homer keinen Anspruch haben, wird abschließend offenbar, wie sehr die eigentliche Lebensmitte versäumt wurde.

Die Wahrheit eines Epilogs kann auch auf überraschende Weise von außen auf den Sprecher treffen: erst nach und nach läßt Conrad Ferdinand Meyer im Schlußgedicht seiner Sammlung die zunächst als Mißverständnis erfahrene Identifikation durch ein Kind: »Da sitzt ein Pilgerim und Wandersmann!« zu einer von Stufe zu Stufe treffenderen Wahrheit werden. Was zunächst wie die irreführende Wahrnehmung durch ein fremdes Wesen aussieht, beweist sich schließlich als ein höchst zutreffendes Merkmal. Die lange Entstehungsgeschichte dieses Epilogs entspricht daher dem allmählichen Reifen der Einsicht, daß das zunächst Abgelehnte oder nicht Ernstgenommene sich nachträglich als wahr erweist.

Ausgangspunkt war zunächst, 1860, eine frühe Fassung nur der ersten Strophe, in der das lyrische Ich durch einen Freund mißdeutet wird. Als Meyer sich nach fast 30 Jahren wieder mit dem Gedicht befaßt, dehnt er es auf vier Strophen aus und baut eine autobiographische Anekdote ein: Es ist aufschlußreich, daß sie erst aus großem zeitlichem Abstand in das Gedicht integriert wird. 1858, bei einem Italienaufenthalt mit der Schwester Betsy, hat diese dem 33jährigen Bruder das erste weiße Haar entrissen. Was zwei Jahre später noch nicht ins Gedicht verwandelt werden konnte, war unter der Rückblickperspektive von 1888 nun zum Bestandteil dieser befremdlichen Ich-Erfahrung geworden. Die Mißdeutung hat sich als Kern der Identität bewahrheitet:

### Ein Pilgrim

's ist im Sabinerland ein Kirchentor – Mir war ein Reisejugendtag erfüllt – Ich saß auf einer Bank von Stein davor, In einen langen Mantel eingehüllt, Aus dem Gebirge blies ein harscher Wind – Vorüber schritt ein Weib mit einem Kind, Das, zu der Mutter flüsternd, scheu begann: Da sitzt ein Pilgerim und Wandersmann!

Mir blieb das Wort des Kindes eingeprägt, Und wo ich neues Land und Meer erschaut, Den Wanderstecken neben mich gelegt. Wo das Geheimnis einer Ferne blaut, Ergriff mich unersättlich Lebenslust Und füllte mir die Augen und die Brust, Hell in die Lüfte jubelnd rief ich dann: Ich bin ein Pilgerim und Wandersmann!

Es war am Comer- oder Langensee, Auf lichter Tiefe trug das Boot mich hin Entgegen meinem ewgen, stillen Schnee Mit einer andern lieben Pilgerin – Rasch zog mir meine Schwester aus dem Haar, Dem braungelockten, eins, das silbern war, Und es betrachtend, seufzt' ich leis und sann: Du bist ein Pilgerim und Wandersmann

Mit Weib und Kind an meinem eignen Herd In einer häuslich trauten Flamme Schein Dünkt keine Ferne mir begehrenswert, So ist es gut! So sollt' es ewig sein ... Jetzt fällt das Wort mir plötzlich in den Sinn Der kleinen furchtsamen Sabinerin, Das Wort, das nimmer ich vergessen kann: Da sitzt ein Pilgerim und Wandersmann.<sup>3</sup>

Die Authentizität des Epilogs wird mit einer autobiographischen Erinnerung beglaubigt: Ein Jugenderlebnis wird berichtet, das gerade aus dem Kontrast zwischen dem damaligen Lebensalter und der Fehldeutung durch das Kind aus den Sabiner Bergen seine beunruhigende Wirkung erzielt. Schon damals als »ein Pilgerim und Wandersmann« identifiziert worden zu sein, war zunächst verblüffend, beweist sich aber durch seine »Nachhaltigkeit« als eine vorweggenommene Wahrheit, die nachträglich um so eher bestätigt werden muß. Zwar wird nach dem Sprichwort aus Kinder oder Narren Mund die Wahrheit kund, aber selbst für das kleine Italienerkind ist die Wahrnehmung des fremden Mannes, der im langen Mantel vor der Kirche sitzt, ein Vorgang, der nur scheu und flüsternd formuliert werden kann.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Conrad Ferdinand Meyer: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch, Bern 1963, Bd. 1, S. 392f.

Doch ist es ein in doppeltem Sinn treffendes Wort: Dem lyrischen Ich prägt es sich als eine aufschlußreiche Charakterisierung ein, die sich von ihrer Bedeutung erst nach und nach enthüllen kann. Dabei zeigt die zweite Strophe den Schritt über die Jugend hinaus in die Forderungen des Lebens. Was seinerzeit sich allenfalls als Wahrheit eines Reisejugendtages eingestellt hatte, weitet sich nun zu einer sehr viel umfassenderen Erfahrung. Der Erwachsene wird zu neuen Ländern und Meeren geführt, seine »Lebenslust« hängt eng mit dem »Geheimnis einer Ferne« zusammen. Somit bekennt sich das gereifte Ich affirmativ zu jenem zunächst als Fremd-Wort gehörten Bild, in dem der Refrain vom objektivierten »Da sitzt« zum subjektiven, identifikatorischen »Ich bin« verschoben wird.

Das Gedicht verschiebt sich zu einem Lebenslied, zur Begleitung eines Lebensrückblicks, der Veränderung und Dauerhaftigkeit in das Gleichgewicht einer nachträglichen Wahrheit bringt: Von Strophe zu Strophe wird die Dynamik des Lebens abgebildet, und doch bildet der Schlußpunkt jeder Strophe in seiner Konstanz ein – prekäres – Moment der Stabilisierung, auch wenn dieser Refrain gerade das Bewegliche des Lebenslaufes beschreibt. Das Gedicht gewinnt auf diese Art aber an struktureller Verankerung, es beweist sich als eine »bewegliche Ordnung«, wie sie Goethe für das Gesetz der Metamorphose benannt hat.

Einen ganzen Schritt weiter führt die dritte Strophe: Was hier als Anekdote des allmählich alternden Dichters erscheint, ist in Wirklichkeit wohl der genetische Kern des Gedichtes gewesen, denn das auf 1858 datierbare Erlebnis - die Schwester zeigt dem »braungelockten« Dreiunddreißigjährigen sein erstes weißes Haar - hat zwei Jahre danach zur Urfassung des Textes geführt, einer zehnzeiligen Einzelstrophe, die der dritten Strophe des Epiloggedichtes entspricht; aber noch bleibt die Anekdote unter der Überschrift Pilgrim eine »Kleinigkeit« - unter diese Rubrik wurde der Text in eine Titelliste 1861 aufgenommen<sup>4</sup>, aber erst, indem die Episode in der späten Bearbeitung zur Station, zur Wiederkehr erweitert wird, gewinnt sie ihre allgemeinere Bedeutung und Relevanz. Das lyrische Ich - nunmehr im Boot über den See »meinem ewgen, stillen Schnee« entgegengleitend, eine ohnehin an das Fahren in Charons Totenkahn erinnernde Bewegung - wird durch das silberne Haar an Alter und Tod erinnert, das Jubeln der zweiten Strophe weicht dem Seufzen. Das Laute wird verhaltener und besinnlicher. Die vierte Strophe zeigt eine letzte Verwandlung des lyrischen Ich: Weib

Meyer: Sämtliche Werke, Bd. 5/1, Apparat, S. 388.

und Kind begegnen ihm nicht mehr als Fremde, sondern sind Teil der eigenen Familie. So ist das »Geheimnis einer Ferne« gewichen, »keine Ferne« mehr »begehrenswert«: Der Wanderer scheint am Ziel seiner Wünsche angekommen, der Wunsch nach dem Unveränderlichen liegt da. Und doch überfällt ihn auch hier die letzte Wahrheit als Reminiszenz jener Fremdund Fehleinschätzung, die sich längst als Wahrheit herausgestellt hat.

Als Epilog ist dieses Gedicht nicht nur ans Ende der Gedichtsammlung gestellt, es ist vor allem ein Prozeß nachträglicher Erkenntnis, der immer mehr die Wahrheit bestätigen muß, die das Italienermädchen einst so harmlos und scheu ausgesprochen hatte. Erst aus dem Rückblick des Alters kann sich somit jenes Wort – nachträglich – als treffende Wahrheit herausstellen. C.F. Meyer nutzt den Epilog daher zur Rechtfertigung jener Nachträglichkeit, die schließlich für die Authentizität der Wahrheit bürgen kann. Dabei spielen freilich auch biblische Perspektiven der irdischen Pilgerschaft eine unübersehbare Rolle, sowohl in den Psalmen wie auch in den Paulusbriefen, die sogar die lebensweltliche Orientierung in der familiären Umgebung Meyers mitgeprägt haben. Sowohl seine Mutter wie auch seine Schwester haben sich immer wieder auf den Gedanken der irdischen Pilgerreise bezogen. In den 1891 und 1892 gedruckten Gedichtausgaben trägt das Gedicht den Zusatz (Epilog.) als Untertitel, über den der Dichter am 22. April 1891 an seine Schwester verfügte, er sei »ganz zuletzt zu drucken«.5

Nicht nur auf der Bühne, auch in seiner Lyrik hat sich Brecht als ein sehr geschickter Epilogkünstler etabliert, ohne daß er im einzelnen jeweils das Stichwort beanspruchen müßte. Seine *Hauspostille* aus dem Jahr 1927 hat er in einem ironischen Umkehrsinn nach dem – oder eher gegen das – Vorbild der religiösen Dichtung strukturiert: Um den Charakter als Gebrauchstext zu unterstreichen, hat Brecht mehrere »Lektionen« gebildet und sie mit »Bittgänge«, »Exerzitien«, »Chroniken« u.a. überschrieben. Auf die 5. Lektion folgt ein lyrisches »Schlußkapitel«, das nur einen Text umfaßt, dann aber noch den »Anhang: Vom armen B.B.«, der aus drei Gedichten besteht. Das letzte, das letzte Gedicht also der *Hauspostille*, ist das Gedicht *Vom armen B. B.*: Hier handelt es sich um ein parodistisches Selbstporträt, das mit dem autobiographischen Bekenntnis – »Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern«<sup>6</sup> – ein komplexes Spiel betreibt. Der »arme B.B.« ist Maske und Demaskierung zugleich, denn das lyrische Ich stilisiert das Autor-Ich in

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ebd., S. 392.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Brecht, BFA, Bd. 11, S. 119.

eine neue Rolle, ohne daß dadurch der autobiographische Hintergrund ganz verdeckt würde. Aber schon die »schwarzen Wälder« entsprechen nicht vollständig dem »Schwarzwald«, aus dem Brechts Eltern nach Augsburg kamen. Brecht bietet daher mit dem Schlußtext der Gedichtsammlung einen verfremdeten Epilog – eine Offenbarung, die dennoch nicht rückhaltlos bleibt; vielmehr hat sie den Charakter einer Rolle, so daß eigentlich Vom armen B.B. zu einem quasi-dramatischen Rollentext wird. Weder das moralische Sündenbekenntnis noch das autobiographische Geständnis reichen als Charakterisierung aus, – die nachträgliche Wahrheit wird im Verlauf des Textes einer erneuten Fiktionalisierung unterworfen.

Einen solch ironischen Umgang mit der Authentizität und autobiographischen Substanz des Epilogs weist der Abschluß der Svendborger Gedichte, 1939 erschienen, nicht mehr auf. An die Nachgeborenen, ein Gedicht aus drei Teilen, die zwischen 1934 und 1938 im dänischen Exil entstanden, ist, nicht nur mit der berühmten Eingangssentenz: »Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!«<sup>7</sup>, zum wohl meist zitierten Gedicht des Autors geworden. Schon der Titel bekundet den epistolarischen Rang, den Duktus einer Rede, einer Adresse an die Nachwelt und greift damit u.a. Petrarcas autobiographischen Bericht Posteritati auf. Hier kommt Brecht ganz ohne pseudo-autobiographische Stilisierung aus, das lyrische Ich gewinnt als ernstes und politisches Selbstbekenntnis des Autors eine unmittelbare Lebendigkeit, die weder durch biographisches Detail - die »schwarzen Wälder« - noch durch Namensnennungen bezeugt werden muß. Gerade durch die Stellung am Ende dieser Sammlung von Exilgedichten erweist sich das Ich hier als eine von unverstellter Wahrhaftigkeit geprägte Sprecherinstanz: Als Epilog gelesen, liegt die Identifikation mit dem Autor nahe, aber die dritte Partie des Gedichtes wechselt ebenso schlicht wie zwingend in die Pluralform, so daß die nachträgliche Wahrheit dieses bescheidenen, sachlichen und doch engagierten Bekenntnisses für eine ganze Generation einstehen kann.

An die Nachgeborenen

1 Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten!

Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Brecht, BFA, Bd. 12, S. 85.

hat die furchtbare Nachricht Nur noch nicht empfangen.

Was sind das für Zeiten, wo Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist Will es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt! Der dort ruhig über die Straße geht Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde Die in Not sind?

Es ist wahr: ich verdiene noch meinen Unterhalt Aber glaubt mir: das ist nur ein Zufall. Nichts Von dem, was ich tue, berechtigt mich dazu, mich satt zu essen. Zufällig bin ich verschont. (Wenn mein Glück aussetzt Bin ich verloren.)

Man sagt mir: iß und trink du! Sei froh, daß du hast! Aber wie kann ich essen und trinken, wenn Ich es dem Hungernden entreiße, was ich esse, und Mein Glas Wasser einem Verdurstenden fehlt? Und doch esse und trinke ich.

Ich wäre gerne auch weise
In den alten Büchern steht, was weise ist:
Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit
Ohne Furcht verbringen
Auch ohne Gewalt auskommen
Böses mit Gutem vergelten
Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen
Gilt für weise.
Alles das kann ich nicht:
Wirklich, ich lebe in finsteren Zeiten.<sup>8</sup>

Zum besonderen Vermächtnis-Charakter des Gedichtes trägt der Umstand bei, daß es die drei Dimensionen der Zeit in seinen drei Teilen abbildet. Die Auseinandersetzung mit der Gegenwart steht am Anfang, doch beschränkt sie sich keineswegs auf eine Zustandsbeschreibung: Vielmehr wird auch hier eine gesellschaftskritische Demaskierung der »finsteren Zeiten« vorgenommen, die in ihrer Brutalität und Dunkelheit nicht selbst-verständlich sind. Das lyrische Ich betont den Gestus notwendiger Aufklärung und Demas-

<sup>8</sup> Ebd., S. 85f.

kierung, »Wirklich« (V. 1) oder »Es ist wahr« unterstreichen das Nicht-Selbstverständliche. So ist auch im einzelnen die Entzifferung, die Übersetzung dessen erforderlich, was sich in seinem oberflächlichen Sinn zunächst verbirgt: »Das arglose Wort ist töricht«. Dieser hier eröffnete Prozeß der Wahrheit macht auch vor der eigenen Lebensweise nicht Halt – das Ich rechtfertigt sich für seinen Unterhalt und schlägt dabei Töne der Beteuerung und Beschwörung an: »Aber glaubt mir«. In Übereinstimmung mit der autobiographischen wie epilogischen Tradition gewinnt das Gedicht geradezu den Charakter der Selbstrechtfertigung. Diese wiegt um so schwerer, als sie in der zweiten Gedichtpartie in die Zeitdimension der Vergangenheit, des autobiographischen Rückblicks, vertieft wird:

2 In die Städte kam ich zu der Zeit der Unordnung Als da Hunger herrschte.
Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufruhrs Und ich empörte mich mit ihnen.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Mein Essen aß ich zwischen den Schlachten Schlafen legte ich mich unter die Mörder Der Liebe pflegte ich achtlos Und die Natur sah ich ohne Geduld. So verging meine Zeit Die auf Erden mir gegeben war.

Die Straßen führten in den Sumpf zu meiner Zeit Die Sprache verriet mich dem Schlächter Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich. So verging meine Zeit Die auf Erden mir gegeben war.

Die Kräfte waren gering. Das Ziel Lag in großer Ferne Es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich Kaum zu erreichen. So verging meine Zeit Die auf Erden mir gegeben war.<sup>9</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Ebd., S. 86f.

Dieser älteste Teil des kleinen Gedichtzyklus ist als einziger strenger gegliedert, ein quasi-biblischer Refrain beendet und verbindet die vier Strophen, in denen Stationen einer schwierigen Lebensgeschichte Revue passieren. Das Scheitern der eigenen Bemühungen, im Kampf gegen Mörder, Schlächter und Herrschende (das bezeichnet die politische Macht), wird aus der Perspektive der Abgeschlossenheit, des zumindest vorweggenommenen (Lebens-)Endes formuliert: Der hier spricht, dessen »Zeit [...] auf Erden« ist bereits abgelaufen, d.h. eine Hoffnung auf Veränderung der »finsteren Zeiten« besteht kaum mehr. Insofern ist dieser lyrische Epilog Brechts von einer erstaunlichen Resignation, von einer politisch bestimmten Hoffnungslosigkeit geprägt, die keineswegs typisch für den Autor ist.

3
Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind
Gedenkt
Wenn ihr von unsern Schwächen sprecht
Auch der finsteren Zeit
Der ihr entronnen seid.

Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.

Dabei wissen wir ja:
Auch der Haß gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.

Ihr aber, wenn es soweit sein wird Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist Gedenkt unsrer Mit Nachsicht.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Ebd., S. 87.

Der abschließende Passus des Gedichtes nimmt einen Wechsel der Zeitebene - von der Vergangenheit zur Zukunft -, aber auch eine Veränderung des Sprechersubiekts vor: Angesprochen werden die Nachgeborenen, die sich der »finsteren Zeit« erinnern mögen, der sie entronnen sind. Es ist - vor dem Hintergrund des pessimistischen Zeitbildes - eine rührend anmutende Offenbarung der Schwäche, der Ohnmacht und Vergeblichkeit, wie sie für das lyrische Ich und seine Zeitgenossen einer barbarischen Zeit zuzugeben ist. Die schlichte Bitte um Nachsicht - traditionell die Botschaft auch des Theaterepilogs, mit der die Zuschauer zum verlösenden Beifall aufgefordert werden -, hier wird sie zur nachträglichen Wahrheit: Einer selbstkritischen Lebensbilanz, die zur Vorläufigkeit verurteilt war. Also nicht der landläufige Applaus, sondern Nachsicht in einem sehr bedachtsamen Sinn wird hier erbeten; keine Rollenlyrik mehr, kein Kokettieren, aber auch keine moralische Demut, sondern eine schlichte, maskenlose Wahrheit, die das lyrische Ich rechtfertigt und verteidigt. Der nachgeborene Leser gerät weniger in die Rolle des ästhetischen Zuschauers als in die Funktion des kritischen Richters. der um Nachsicht in einem ganz ernsthaften, existentiellen Sinn angerufen werden kann. An die Nachgeborenen ist Brechts lyrisches Vermächtnis, ein Epilog vor dem Vorhang. Es ist nicht nur das einzige Gedicht, von dem sich auf Tonträger eine Lesung durch den Autor erhalten hat (vom Dezember 1953), es ist auch der bevorzugte Schlußstein seiner späteren Gedichtzusammenstellungen geblieben, so der Auswahl Hundert Gedichte 1918-1950.11

Mit dem Gedichtzyklus Epilog hat Gottfried Benn die nachträgliche Wahrheit dieses Sprechens emphatisch beglaubigt – es sind fünf Gedichte resignativen Rückblicks, einer skeptischen Bestandsaufnahme, die bewußt ans Ende der Gedichtausgabe gestellt sind. Wie beim Theaterepilog gilt auch hier jene Ambivalenz der Grenze, indem die Epilog-Gedichte zwar ganz in der Formen- und Bildsprache der Bennschen Lyrik bleiben, und doch zugleich eine Art Abgesang darauf darstellen. Allerdings zersetzen sich diese abschließenden Gedichte nicht zu einer abstrakten oder bloß kommentierenden Poetik, vielmehr handelt es sich um einen durch und durch lyrischen Epilog auf die eigene Lyrik, eine melancholische Abstandnahme, die, am Ende, sich deutlich um Aufrichtigkeit und Objektivität bemüht, ohne den Raum der Lyrik ganz verlassen zu können: Wie festgebannt an den Rand des eigenen Werkes bündeln und spiegeln diese Verse noch einmal das Spektrum der Bennschen Gedichte, um es auch zu verabschieden.

Ebd., S. 342.

Wie bewußt diese Geste nachträglicher Wahrheit - im doppelten Sinne von Selbstbefragung und Legitimation - vom Autor vollzogen wurde, erhellt sich am klarsten aus dem Umstand, daß diese Gedichte als Epilog ans Ende der Sammlung Gesammelte Gedichte von 1956 gestellt werden. Geschrieben waren sie aber bereits zwischen Ende Oktober 1948 und dem 2. Juni 1949, und unter dem Titel Epilog 1949 waren sie schon am Ende des Zyklus Trunkene Flut von 1949 gestanden. Dabei hatte Benn eine Auswahl zunächst gegenüber Oelze als »Vier Privatgedichte« charakterisiert<sup>12</sup>, wodurch diese zwar in ihrem poetologischen Rückblick reduziert, in ihrer persönlichen Authentizität allerdings betont werden. Gleichwohl sind es nicht Texte subjektiver Bespiegelung, sondern raffiniert hergestellte Dokumente literarischer Selbstvergewisserung. Denn Benn arbeitet in diesem Zyklus auffallend mit Zitaten, allerdings weniger dort, wo es sich - nach den Satzzeichen zu schließen - um solche zu handeln scheint als in versteckten Zusammenhängen. Schon der erste Vers, »Die trunkenen Fluten fallen«, erscheint als Reminiszenz des Titels jener Sammlung, in der die Gedichte erstmals gedruckt wurden: Dieser Titel ist selbst einem Benn-Gedicht aus dem Jahr 1927<sup>13</sup> entnommen; »trunkene Flut« ist eine Formulierung aus dem Droste-Gedicht Im Grase (V. 3: »Tiefe Flut, tief, tief trunkne Flut«). Somit steht schon der Beginn des Epilogs in einem langen Textzusammenhang, der Rückblick erstreckt sich nicht nur auf das eigene Œuvre, sondern er bedenkt das Ende einer ganzen Kultur, dies um so eher, als das den Gedichten von 1956 vorangestellte Kann keine Trauer sein ausdrücklich auf das kleine Sterbebett der Droste auf der Meersburg eingeht. Insofern kommt dem Epilog nicht nur eine zyklische Struktur zu, sondern auch die Funktion eines Zyklus, der Rundung und Abschluß markiert, verdeutlicht durch die anaphorische Wiederholung des Anfangs in V. 5 und V. 9.

Diesen Charakter der intertextuellen Verwobenheit hat Benn dem *Epilog* mehrfach zugedacht. Die im vierten Vers angesprochene »Insel von Palau« evoziert das Gedicht *Palau*<sup>14</sup> von 1922 und das markierte Schlußzitat stammt aus dem Gedicht *Schleierkraut* von 1925<sup>15</sup>:

Gottfried Benn: Briefe an F.W. Oelze, hg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder. 3 Bände, Bd. II/1, Wiesbaden/München 1977-1980, S. 326.

<sup>13</sup> Gottfried Benn: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. In Verbindung mit Ilse Benn. hg. von Gerhard Schuster. Bd. I: Gedichte, Stuttgart 1986, S. 56f.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Benn: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 58f.

<sup>15</sup> Ebd., S. 109.

## **Epilog**

I

Die trunkenen Fluten fallen – die Stunde des sterbenden Blau und der erblaßten Korallen um die Insel von Palau.

Die trunkenen Fluten enden als Fremdes, nicht dein, nicht mein, sie lassen dir nichts in Händen als der Bilder schweigendes Sein.

Die Fluten, die Flammen, die Fragen – und dann auf Asche sehn: »Leben ist Brückenschlagen über Ströme, die vergehn.«<sup>16</sup>

Das Moment der Dekadenz, von Untergang und Abschluß, kennzeichnet durchgängig die Strophen, die eine souveräne Schlichtheit im Sprachlichen auszeichnet. Das Fallen, Ersterben und Erblassen der ersten Verse übersetzt sich in die Vergänglichkeit und Besitzlosigkeit des sich selbst ansprechenden Ichs – »nicht dein, nicht mein«, dem »nichts in Händen« bleibt (V. 7). Fremdheit (V. 6), Schweigen (V. 8) und Asche (V. 10) bezeichnen den Abschied von jeder Art Subjektivität oder Identität, die mit der gnomischen Wendung der Schlußverse besiegelt wird. Die hier angesprochene Verstrebung von Flüchtigkeit (»die vergehn«, V. 12) und Dauer (»Brückenschlagen«, V. 11) entspricht genau der Ambivalenz des Epilogs, der den Gedichten zugehört und sie zugleich beschließt.

II Ein breiter Graben aus Schweigen, eine hohe Mauer aus Nacht zieht um die Stuben, die Steigen, wo du gewohnt, gewacht.

In Vor- und Nachgefühlen hält noch die Strophe sich:

Das Gedicht wird zitiert nach Benn: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 321-323.

»auf welchen schwarzen Stühlen woben die Parzen dich,

aus wo gefüllten Krügen erströmst du und verrinnst auf den verzehrten Zügen ein altes Traumgespinst.«

Bis sich die Reime schließen, die sich der Vers erfand, und Stein und Graben fließen in das weite, graue Land.

Die Gesichtslosigkeit des nur noch erinnerten Lebens wird im zweiten Gedicht des Zyklus mit »Schweigen« (V. 13) und »Nacht« (V. 14) fortgeführt, nur »Vor- und Nachgefühle« (V. 17), zu Strophen - selbstreflexiv verdichtet, bleiben verfügbar. Die angesprochene Strophe deutet somit auf ihren Status als Text und Zitat geradezu hin: Die Verse 17 bis 20 sind denn auch<sup>17</sup> aus einem anderen Benn-Gedicht fast unverändert übernommen, aus der zweiten Strophe von Turin II von 1946, das erst aus dem Nachlaß bekannt wurde. 18 Hier wird gar die Identität des sich ansprechenden Ich auf die reiner Textualität reduziert, »woben die Parzen dich« (V. 20), wodurch sich die Möglichkeit ergibt, daß Subjektivität als schieres Textkonstrukt gelesen wird. Die substanzlose, flüchtige Erscheinung und Existenz bestätigt sich in der dritten Strophe, um abschließend, in V. 25f., mit »Reim« und »Vers« noch einmal die Textualität und Artifizialität der Identität zu unterstreichen. Das Gedicht verweist somit nicht allein auf sich selbst, als Epilog hält es auch dem lyrischen Ich (oder Du) die Frage entgegen, ob Subjektivität sich überhaupt von der lyrischen Konstruktion unterscheiden kann. Leben wird nicht mehr allein als Brückenschlagen (V. 11), sondern als Dichten, als Textgewebe beschrieben.

III
Ein Grab am Fjord, ein Kreuz am goldenen Tore, ein Stein im Wald und zwei an einem See - : ein ganzes Lied, ein Ruf im Chore:
»Die Himmel wechseln ihre Sterne - geh!«

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 574.

<sup>18</sup> Benn: Sämtliche Werke, Bd. II, S. 132.

Das du dir trugst, dies Bild, halb Wahn, halb Wende, das trägt sich selbst, du mußt nicht bange sein und Schmetterlinge, März bis Sommerende, das wird noch lange sein.

Und sinkt der letzte Falter in die Tiefe, die letzte Neige und das letzte Weh, bleibt doch der große Chor, der weiterriefe: die Himmel wechseln ihre Sterne – geh.

#### $\mathbf{IV}$

Es ist ein Garten, den ich manchmal sehe östlich der Oder, wo die Ebenen weit, ein Graben, eine Brücke, und ich stehe an Fliederbüschen, blau und rauschbereit.

Es ist ein Knabe, dem ich manchmal trauere, der sich am See in Schilf und Wogen ließ, noch strömte nicht der Fluß, vor dem ich schauere, der erst wie Glück und dann Vergessen hieß.

Es ist ein Spruch, dem oftmals ich gesonnen, der alles sagt, da er dir nichts verheißt – ich habe ihn auch in dies Buch versponnen, er stand auf einem Grab: »tu sais« – du weißt.

Drittes und viertes Gedicht intensivieren den Epilog zum Nachruf, der schon von Anfang an präsente Gedanke des Todes schlägt sich nun deutlicher noch als Grabspruch nieder, Epilog und Epitaph gehen eine Synthese ein. Bleibt im dritten Gedicht noch der Du-Gestus gewahrt und wird die Aufforderung zu gehen (V. 32, V. 40) als kosmische Gesetzmäßigkeit eines großen Chores angelegt, so spricht im vierten Gedicht das lyrische Ich deutlicher von sich selbst. Der Ort des Gedichts wird anscheinend konkreter – \*östlich der Oder, wo die Ebenen weit\* (V. 42). Graben und Brücke waren schon zuvor (V. 11, V. 13) eingeführt, der Epilog arbeitet seine eigenen Elemente aus. Mit dem Knaben kommt offenbar ein früheres Stadium des lyrischen Ichs in den Blick, ein Rückblick auf Herkunft, Kindheit und Weltvertrauen, das damals noch an das Glück glauben konnte (V. 48). Hier gewinnt der Epilog quasi-autobiographische Substanz, indem die Wendung auf das vorbeigeströmte Leben – \*Ströme, die vergehn\* (V. 12) – nun als Fluß des Vergessens, als Unterweltsfluß Lethe wahrgenommen

wird. <sup>19</sup> Aber auch hier hat eine bloß persönlich-biographische Ebene keinen Bestand: Neben ihre Vergänglichkeit tritt – in Analogie zum zweiten Gedicht des Zyklus, wo von Strophe, Reim und Vers die Rede war – nun der Binnenreim von »Spruch« (V. 49) und »Buch« (V. 51). Die Dynamik des Lebens wird in die Statik der Brücke (V. 11) wie des Textes gebannt. Es ist abermals, so könnte man sagen, ein Grabspruch, der seine Authentizität, seine Wahrhaftigkeit daraus beziehen kann, daß er »dir nichts verheißt« (V. 50). Das »›tu sais« – du weißt« (V. 52) besagt »alles«, mehr als der ganze Epilog, der hier auf das Eingeständnis verknappt wird, daß im Grunde genommen mehr gar nicht gesagt werden kann.

Zugleich handelt es sich um ein von Benn schon vielfach verwendetes Zitat, so in Entwurzelungen<sup>20</sup>, Statische Gedichte<sup>21</sup> und Die Heimat nie.<sup>22</sup> Der Schluß des Zyklus, auch er ohne Verheißung, gewinnt doch den Charakter eines Vermächtnisses, einer letzten, bescheidenen und unsicheren Weisheit.

V

Die vielen Dinge, die du tief versiegelt durch deine Tage trägst in dir allein, die du auch im Gespräche nie entriegelt, in keinen Brief und Blick sie ließest ein,

die schweigenden, die guten und die bösen, die so erlittenen, darin du gehst, die kannst du erst in jener Sphäre lösen, in der du stirbst und endend auferstehst.

Das Versiegelte wird hier nicht banal verkündet oder offenbart, es bleibt unzugänglich und verschlossen, Leiden und Schweigen können als menschliches Erbteil nicht abgelegt werden. Der Epilog wird hier zum letzten Wort, wörtlich zum Nach-Wort des Lebens, indem er mit einer Idee von Auferstehung schließt.

Daß Benn indessen diese Rundung doch nicht im Sinne des Monumentalen verstanden hat, zeigt der Briefwechsel mit dem Verleger Max Niedermayer.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Vgl. Harald Weinrich: Lethe - Kunst und Kritik des Vergessens, München <sup>3</sup>2000.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Benn: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 113.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Ebd., S. 224.

Benn: Sämtliche Werke, Bd. II, S. 101. Hans Otto Horch: Der Bilder schweigendes Sein. in: Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn, hg. von Harald Steinhagen. Stuttgart 1997, S. 100-112, hier S. 103, sieht noch weitere Verbindungen.

Dieser hatte aufgrund der vielen Anspielungen im Epilog auf Gedichte der 20er Jahre eine Entstehung in diesem Zeitraum vermutet. Benn stellte dies am 20. Juni 1949 richtig und schrieb:

Die Epiloggedichte 1949 sind nicht zwischen 1920-1930 entstanden, sondern eigens für dies Buch aus dem letzten Jahr gesammelt, – als Rückblick auf das alles, das ganze Gedichte und Gedenke von G. B. – u. was dabei herausgekommen ist oder *nicht* herausgekommen ist, namentlich das letztere! Sich selber zu überblicken, auf sich zurückzublicken, ist nicht überall angenehm u. wärmespendend. Aber in dieser unserer Zeit wird wohl Großartiges u. Geschlossenes, das sich von allen Seiten bestaunen läßt, nicht zu schaffen sein.<sup>23</sup>

Briefe an einen Verleger. Max Niedermeyer zum 60. Geburtstag, hg. von Marguerite Schlüter. Wiesbaden 1965, S. 26.

## VII. Endzeiten

Die nachträgliche Wahrheit ließe sich zur Not auch ökonomisch beschreiben – als der nüchterne Versuch einer Bilanz, eines Rückblicks auf Geleistetes, mit Versäumnis oder Gewinn. Doch würde diese Art haushälterischer Betrachtung der Ernsthaftigkeit des epilogischen Blicks nur schwer gerecht, verdankt dieser doch seine Autorität dem Wissen um das Ende, das nicht zur Serie beliebig wiederholbarer Endabrechnungen instrumentalisiert werden kann. Vielmehr ließe sich vermuten, daß die Wiederholbarkeit solcher Rückblicke auch zu einer austauschbaren Nivellierung der damit verknüpften Wahrheiten führen würde. Oder, um es konkret zu übersetzten: Wenn es den Epilog auf der Bühne des Lebens gibt, dann steht er nicht nur in existentieller Verbindung mit dem letzten Ende, dem Tod. Vielmehr praktizieren wir, mit kulturspezifischen Varianten, Rituale einer nachträglichen Wahrheit, die auf eine Wiederkehr in bestimmten Zeitabständen angewiesen sind.

Ist nicht jeder Silvesterabend Schauplatz jährlich wiederkehrender Epiloge? Die Neujahrsnacht ist im Aberglauben mit einer Fülle von Signalen und Vorbedeutungen ausgestattet, selbst die Unsitte des lautstarken Feuerwerks kann noch auf eine Art Abwehrzauber böser Geister zurückgeführt werden. Der Silvestertag ist aber inzwischen auch als Tag der bürgerlichen Ordnung von Bedeutung, als ein unerbittliches Datum, als Grenze, die mit vielen Entscheidungen verknüpft ist, wenn alte Bestimmungen außer Kraft treten und neue Gesetze wirksam werden. So rückt der letzte Abend des Jahres in die Perspektive von Vorbedeutungen, Vorblick und - wie lange haltbaren? -Vorsätzen. Gleichwohl kann Silvester als pragmatisches Ritual des Epilogs aufgefaßt werden: »Daß viele Menschen an diesem Abende mit ihrem Gewissen Abrechnung halten, ist zu vermuten. Die besseren tun es gewiß«, so formulierte Adalbert Stifter bald nach der Mitte des 19. Jahrhunderts, nicht ganz von Gewißheit strotzend, daß dieser Rückblick ein solcher der Besinnung oder der Wahrheit sein müßte.1 Auch Stifter bedient sich des Bildes von der »Abrechnung«, versteht aber darunter einen Blick nach innen, eine Art Seeleninventur.

Adalbert Stifter: Der Silvesterabend, in: Ders.: Die Mappe meines Urgroßvaters. Schilderungen. Briefe, Nachwort von K. Pörnbacher, München 51995, S. 558-566, hier S. 564.

Stifters kritische Vermutung bestätigt sich schnell an der Serie trostloser Silvesterreden, die man über ein Jahrhundert aus dem Mund führender Politiker hören und sammeln kann. Statt von jährlich wiederkehrender Wahrheit möchte man eher von ihrem Gegenteil, im besten Fall noch von Leere sprechen – epilogische Wahrheit, so ist zu pointieren, kommt nicht im politischen Geschäft ins Spiel, sondern erst nach dessen Beendigung, eben wenn der Vorhang gefallen ist. Silvester aber, so ist zu vermuten, ist für die Politik nur eine Übung, den Vorhang scheinbar fallen zu lassen, und jede dieser Ansprachen ist dem Umstand geschuldet, daß am nächsten Tag der politische Alltag weitergeht, das vermeintliche Ende des Jahres also nichts definitives ist. Nachträgliche Wahrheit wäre nur dort zu erwarten, wo sich ein Politiker mit dem Jahresende ganz aus der Politik zurückzöge.<sup>2</sup>

Vorerst, so scheint es, bleibt die nachträgliche Wahrheit des Silvesterabends auf die unpolitischen, vielleicht die lyrischen Texte angewiesen. Daß Annette von Droste-Hülshoff den religiösen Gedichtzyklus Geistliches Jahr mit einem Silvester-Gedicht beschließt, spricht für die Selbständigkeit ihres Blickes denn gerade der kirchliche Kalender (er beginnt mit dem Ersten Advent) weist dem Silvesterabend keine besondere Bedeutung zu und feiert an Neujahr das »Fest der Beschneidung des Herrn«. Deshalb fehlen auch Silvestergedichte in den vergleichbaren Zyklen religiöser Lyrik von Gryphius, von Rudolf Alexander Schröder oder Elisabeth Langgässer.3 In dieser Abweichung von der Norm vermittelt die Droste zwischen bürgerlichem und religiösem Sprechen: Das Gedicht wird zum persönlich geprägten Jahresrückblick, aber nicht als chronologische Bilanz, sondern als innere, religiös geprägte Besinnung. Es ist der Zeitpunkt am Ende, der zu einem Anhalten, einem Innehalten wird -Endzeitbewußtsein als Anlaß einer radikalen Selbstbefragung, einer Wahrheitsverpflichtung, die im Licht der End-Gültigkeit unausweichlich erscheint. Dieser lyrisch-religiöse Jahres-Epilog setzt denn auch nicht im Überschwang der Sprache, sondern verhalten ein, an der Grenze zum Verstummen. Denn diese nachträgliche Wahrheit richtet sich, am Ende auch des Zyklus, nicht an den Leser, sondern an den Herrn, nicht die Öffentlichkeit des Epilogs wird hier gepflegt, sondern seine religiöse, dialogische Privatheit:

Vgl. den gutgemeinten, in seiner Bilanz jedoch trostlosen Katalog von Lothar Binger und Susann Hellemann: Große Reden – kleine Feiern. 100 Jahre Silvester, Berlin 1999.

Winfried Woesler: Religiöses Sprechen und subjektive Erfahrung. Annette von Droste-Hülshoffs Am letzten Tage des Jahres (Sylvester), in: Gedichte und Interpretationen, Bd. 4: Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus, hg. von Günter Häntzschel, Stuttgart 1983, S. 147-156, hier S. 149.

Das Jahr geht um,
Der Faden rollt sich sausend ab.
Ein Stündchen noch, das letzte heut,
Und stäubend rieselt in sein Grab
Was einstens war lebendge Zeit.
Ich harre stumm.

Die Perspektive auf das Jahresende als Grab verdeutlicht die existentielle, durch keinen voreiligen Trost abgesicherte Ernsthaftigkeit. Gesprochen wird nicht aus einer Gewißheit des religiösen Besitzes, sondern der Epilog wird zur Frage an die Wahrheit der eigenen Existenz, des Verhaltens, das nun in einer Art innerer Repräsentation vor Augen steht, wie es in der dritten Strophe heißt:

Gesehen all,
Was ich begangen und gedacht,
Was mir aus Haupt und Herzen stieg,
Das steht nun eine ernste Wacht
Am Himmelstor. O halber Sieg,
O schwerer Fall!

Der Untergang des Jahres lastet mit der Naturgewalt auf dem reuigen »Sündenkind«, als das sich das lyrische Ich anspricht. Das Silvester-Gedicht gerät somit zum religiösen Selbstverhör, zur Inquisition, die unter der Aufforderung der Wahrheit steht, aber doch keine letzte Wahrheit verbürgen kann: Statt Antworten zu formulieren, besteht das Gedicht in der unruhigen Spannung bohrend-anklagender Selbstbefragung einerseits und einer von Demut und Ungewißheit geprägten Gottesanrufung. Das Schlußgedicht des Zyklus steht dabei nicht im Verhältnis einer bislang nicht formulierten Wahrheit, als Epilog gleichsam zum Zyklus – vielmehr kennzeichnet die Frag-Würdigkeit dieses Gedichtes schon die ganze Gedichtreihe; aber sein Epilog- und Vermächtnischarakter entstammt der Identifikation von Jahres- und Lebensende. Das Grab des Jahres wird als Todesangst erlebt, bei der freilich weniger das physische Überleben als vielmehr die seelische Rettung im Mittelpunkt steht:

Annette von Droste-Hülshoff: Sämtliche Werke in 2 Bänden, Bd. 1: Gedichte, hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler, Frankfurt a.M. 1994, S. 504f., hier S. 504.

War nicht ein hohl Und heimlich Sausen jeder Tag In der vermorschten Brust Verlies, Wo langsam Stein an Stein zerbrach, Wenn es den kalten Odem stieß Vom starren Pol?

Mein Lämpchen will Verlöschen, und begierig saugt Der Docht den letzten Tropfen Öl. Ist so mein Leben auch verraucht, Eröffnet sich des Grabes Höhl Mir schwarz und still?

Wohl in dem Kreis, Den dieses Jahres Lauf umzieht, Mein Leben bricht: Ich wußt es lang! Und dennoch hat dies Herz geglüht In eitler Leidenschaften Drang. Mir brüht der Schweiß

Der tiefsten Angst
Auf Stirn und Hand! – Wie, dämmert feucht
Ein Stern dort durch die Wolken nicht?
Wär es der Liebe Stern vielleicht,
Dich scheltend mit dem trüben Licht,
Daß du so bangst?

Horch, welch Gesumm? Und wieder? Sterbemelodie! Die Glocke regt den ehrnen Mund. O Herr! ich falle auf das Knie: Sei gnädig meiner letzten Stund! Das Jahr ist um!

Die Schonungslosigkeit, mit der hier aus dem Jahresepilog eine epilogische Wahrheit über das eigene Leben herausgereizt wird, bezeugt sich vor allem darin, daß die Wahrheit nur als Frage, als Raum geöffnet, aber nicht als Antwort und Inhalt bestätigt werden kann. Gleichwohl bekundet sich darin nicht ein Mißtrauen gegenüber der Religion, aber eine Ungewißheit, die sich auf das Offenhalten, die Unabschließbarkeit der Wahrheit einläßt.

Schon auf der Bühne hat es sich abgezeichnet: Bei allem gegründeten Mißtrauen gegenüber der Zuverlässigkeit eines epilogischen Sprechens gehört doch die Suggestion eines stärker persönlichen Engagements mit zur Grundausstattung dieses Vorgangs. Ob sich diese Demaskierung als bloße Inszenierung erweisen mag oder nicht, kann nur von Fall zu Fall entschieden werden. Auch eine Potenzierung der theatralischen Illusion, wie sie dem Epilog sehr wohl zugemutet werden kann, bei Shakespeare, bei Tieck, sie nutzt das Potential dieser Schlußrede noch einmal listenreich und ästhetisch virtuos aus, - ohne darüber hinwegsehen zu können, daß der Epilog Schnittfläche einer Vermittlung ist, zwischen der Bühne und dem Leben. Auch die raffinierte Illusionssteigerung im Epilog nutzt eben die Gewißheit des Endes und die Erwartungshaltung nachträglicher Wahrheit für ihre Zwecke aus. Insofern kann der Epilog auf der Bühne niemals Garant einer persönlich beglaubigten Wahrheit sein, er bleibt Rolle, Spiel und meistens auch ›Text‹; aber er ist Indiz eines Beglaubigungswunsches, der nicht von der Einlösung auf dem Theater abhängig ist. Vielmehr ist die Schlußstellung des Epilogs dafür verantwortlich, daß eine nachträgliche Wahrheit erwartet wird: Denn gerade das Theater geht mit dem Epilog auf eine höchst unterschiedliche Art und Weise um - nutzt ihn pragmatisch zur Ankündigung für das nächste Spiel, oder didaktisch zur Formulierung einer Moral, oder rhetorisch zur Instruktion des Publikums. Das Spektrum reicht von der listigen Instrumentalisierung des Epilogs zur abschließenden Bestätigung der Illusion bis zur kalkulierten Unterschlagung, wenn gerade der Epilog unerwünscht ist, weil er die Höhe illusionistischer Identifikation außer Kraft setzen wiirde.

Eben weil der Epilog somit auf der Bühne sehr unterschiedlich beheimatet ist und keineswegs eine statische, fixierte Funktion übernimmt, zeigt er auf eine Vieldeutigkeit, die auch nicht dem Theater allein überlassen werden kann oder überlassen worden wäre. Die vielfach nur gespielte oder als Maske der Demaskierung mißbrauchte Wahrhaftigkeit des Epilogs hat sich zu verselbständigen gewußt. Der Epilog einer nicht nur fiktiven, sondern fiktiven historischen Figur, von Goethes Königin Elisabeth, hatte schon deutlich gemacht, wie sich die Schlußrede zum Lebensrückblick weiten kann: Dort war bereits ein Schritt in Richtung Lebensdarstellung sichtbar, der sich im Genre der Autobiographie entfaltet hat, mitunter als Epilog vor dem Vorhang des eigenen Lebens. Die Ichhaftigkeit verbindet den Epilog als literarische Form mit der Autobiographie. Aber die Gemeinsamkeit literarischer Formen bleibt eine harmlose Beobachtung, wenn sie nicht zugleich

als Symptom eines weiteren Anspruchs geltend gemacht werden kann. Selbst wenn man die Verlagerung des Epilogs von der Bühne auf die erzählte Lebensgeschichte noch um den Schauplatz lyrischer Demaskierung und Offenbarung erweitert, wie am Beispiel von Heine oder Brecht oder Benn: Die Vervielfältigung epilogischen Sprechens außerhalb der Bühne zeigt zwar auch auf ästhetische Gemeinsamkeiten unterschiedlicher literarischer Formen, vor allem aber demonstriert sie ein anthropologisches, ein existentielles Phänomen, das sich keineswegs ausschließlich im Bühnenepilog manifestiert. Freier als die von moralischer Befangenheit geprägte Beichte und schlichter als die umfassende Rechenschaft der Autobiographie kann das epilogische Sprechen das Wagnis der wenigstens nachträglichen Wahrheit eingehen, so sehr damit, psychologisch gesprochen, die Maskerade des gesellschaftlichen Handelns »aufgedeckt« wird.

Diese Beobachtung muß abschließend vor den Gerichtshof außerliterarischen Sprechens gebracht werden. Ein philosophisches oder auch wissenschaftliches, sachhaltiges Sprechen kommt dabei nicht in den Blick. Wie schon in der Literatur ist der Epilog auch außerhalb ihrer nur als Abschluß eines handelnden Lebens zu beschreiben. Schon die Reihe vom Theater über die autobiographische Ich-Geschichte zur Ich-Rede in der Lyrik hat deutlich gemacht, daß es der Rahmen des Lebenszeugnisses ist, der den Epilog letztlich umschreibt. Seine Bühnenlaufbahn, so könnte man sagen, ist die ästhetische Konsequenz einer menschlichen Struktur, die im Angesicht begrenzter Zeit das Bedürfnis nach Wahrheit aufbringt.

Dabei sei zugegeben, daß die Metaphorik vom »Spiel« des Lebens, von den Brettern, die die Welt bedeuten, vom großen Welttheater, von den Rollen, den Kulissen und Maskeraden des gesellschaftlichen Lebens sich zu sehr verfestigt hat. Und doch hat sich die Unverzichtbarkeit der Maske in der Beschreibung sozialen Handelns bewiesen: Reden und Briefe, Tagebücher und autobiographische Schriften können als Texte lebensweltliche Wirklichkeit abbilden, mitgestalten oder beglaubigen. Einen epilogischen Anspruch wird man ihnen kaum zugestehen. Soll die »Lebenstauglichkeit« des Epilogs außerhalb des literarischen Feldes erprobt werden, bedarf es hierfür der für seinen Stellen- und Schwellenwert entscheidenden Randständigkeit. Nicht aus der Mitte des Lebens heraus wird man ein epilogisches Sprechen erwarten können, sondern - in Analogie zum Epilog vor dem Vorhang, »am Ende« - aus jener Grenzsituation, da das Leben sich in der Gewißheit seinem eigenen Ende gegenübersieht. Angesichts der Kontingenz unserer Lebenszeit wird es jener Rand sein, der gemeinhin auch zur Verfassung eines Testaments mahnt, das als juristisches Dokument eines letzten Willens fraglos den Anspruch der Wahrheit, vielleicht erst einer nachträglichen Wahrheit transportiert. So kann das Testament sehr wohl zum Ort eines persönlichen Vermächtnisses werden, das sich – wie im Falle von Brechts lyrischem Epilog – an die Nachgeborenen richtet.

Eine indes noch gesteigerte Realisierung solch epilogischen Sprechens, die ihre Wahrheit im Angesicht eines nicht nur gewissen, sondern sogar selbst eigen geplanten Endes formuliert, liegt in den Abschiedsbriefen von Suizidfällen vor. Das Pathos theatralischer Metaphorisierung droht hier peinlich, wo nicht unerträglich zu werden, wollte man von einem Epilog vor dem Vorhang sprechen. Vor allem aber, so denke ich, verbietet sich eine irgendwie ästhetische Rezeptionshaltung: Das Lesen solcher Briefe kann nur aus einer mitmenschlichen Haltung geschehen. Und an der Authentizität solch tragisch verschatteter letzter Worte ist um so weniger ein Zweifel möglich – wenngleich sie auch Fragen stellen und offen lassen mögen –, da sie mit dem Preis des Lebens beglaubigt werden. Das im Ästhetischen kaum suspendierbare Mißtrauen gegenüber der Zuverlässigkeit eines epilogischen Sprechens, das seine Demaskierung immer inszeniert haben könnte, verbietet sich angesichts des ungeheuren und radikalen Ernstes eines existentielen Dokumentes.

Doch noch von einer anderen Seite her bezeugt sich die Rechtfertigungsmöglichkeit, solche Dokumente unter die Perspektive des Epilogs zu bringen: Wie Georges Minois in seiner weit ausgreifenden Geschichte des Selbstmords gezeigt hat, hat gerade im 18. Jahrhundert die sogenannte »englische Krankheit« besondere Beachtung gefunden: Sie löst sich einerseits aus dem Bann theologischer und moralischer Diskreditierung, sie gewinnt an philosophischer Würde und wird vielfach legitimatorisch verhandelt; vor allem aber gewinnt sie eine Bedeutung in der lebensweltlichen Wirklichkeit, die u.a. auf die wirtschaftlichen Umbrüche zurückgeführt werden mag. Von besonderer Bedeutung im Hinblick auf das epilogische Sprechen ist dabei, daß nicht wenige der Suizid-Kandidaten eine Begründung oder Rechtfertigung ihres Entschlusses in Briefform hinterlassen. Die von Minois als »Selbstmordnotizen« bezeichneten Zettel stellen oftmals nur die letzten Worte an die Angehörigen dar, ein Sprechen auf der Grenze, verzweifelt oder gelöst, von radikalem Ernst geprägt.<sup>5</sup> Und in der zur Verfügung stehenden Verknappung mag ein solches Dokument sehr wohl die existentielle Form einer autobiographischen Legitimation darstellen, die unter dem Druck der

Georges Minois: Geschichte des Selbstmords, Düsseldorf/Zürich 1996, bes. S. 417f.

existentiellen Unterscheidung nicht ausführlich dargelegt werden kann. Aber die ichhafte Authentizität solchen Sprechens findet dann in den entsprechenden literarischen Übertragungen ihr Echo.

So sehr auch dieses Gespräch auf der existentiellen Grenze zwischen Leben und Tod seinerseits literarisch »verarbeitet werden kann – die Reihe reicht von den großen Abschiedsmonologen der Tragödienhelden über Werther bis zu Schnitzler (Andreas Thameyers letzter Brief) und Thomas Bernhards lakonischem Ja: Hier sollen zum Abschluß zwei Stimmen zu Wort kommen, die gleich mehrfach auf der Grenze angesiedelt sind; handelt es sich doch um Dokumente, die im schwarzen Licht eines bevorstehenden Freitodes von zwei Schriftstellern verfaßt wurden, mithin nicht »gewöhnlichen« Menschen. Und doch sollen eben diese Dokumente den Anspruch des Lebens, nicht der Literatur vertreten. Aber es ist der Blick eines Literaturwissenschaftlers, nicht eines Historikers oder Psychologen, der auf diese Dokumente fällt. Daher stammen sie, als nicht-literarische Briefe, doch aus der Feder großer Dichter, von Heinrich von Kleist und Virginia Woolf.

Marie von Kleist, 16 Jahre älter als der Dichter, eine geborene von Gualtieri, war mit dem Major Friedrich Wilhelm Christian von Kleist seit 1792 verheiratet. Der erste erhaltene Brief des Dichters an sie spricht sie, bereits 1806, als »meine liebe Freundin« an6: Als solche bewährte sie sich, indem sie für Kleist am preußischen Hof eine Unterstützung bewirkte, die sie in ihrer Eigenschaft als Vertraute der Königin Luise möglich machte. Ihr gegenüber konnte er schon in den Briefen vom Spätherbst 1807 sein Herz über die Penthesilea ausschütten, deren Bruchstücke bereits Marie von Kleist »wie eine Seherin aufgefaßt« hatte.7 Insofern macht die Verbindung zwischen Kleist und seiner älteren Freundin deutlich, daß keineswegs jede Form von Wahrheit auf eine Nachträglichkeit festgelegt wäre: Soweit die Briefe Kleist es erkennen lassen, hat er ihr gegenüber sich mit einer schonungslosen Wahrheit aussprechen können, die dann allerdings unter den Bedingungen des persönlich geplanten Endes intensiviert wurde. Im Sommer 1811 häufen sich in den Mitteilungen an Marie die Nachrichten der öden und traurigen Existenz in Berlin, wo sich Kleist zunehmend verlassen vorkommt. »Ich fühle«, schreibt er, »daß mancherlei Verstimmungen in meinem Gemüt sein mögen, die sich in dem Drang der widerwärtigen Verhältnisse, in denen ich lebe, immer noch mehr verstimmen«. 8 Fast scheint

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Kleist: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 2, S. 772.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Ebd., S. 797.

<sup>8</sup> Ebd., S. 874.

Kleist in eine psychische Abhängigkeit von ihrem Briefaustausch zu geraten, denn unter dem 17. September spricht er davon, wie sehr er unter dem Ausbleiben ihrer Briefe gelitten hat, – wiewohl er selbst offenbar länger nicht mehr zu schreiben imstande war. Die existentielle Ernsthaftigkeit, das hohe Risiko, unter dem der Austausch bereits steht, kommt dadurch zum Ausdruck, daß sich Kleist denken kann, »erst wenn ich tot sein werde [...], daß Sie mit dem vollen Gefühl der Freundschaft zu mir zurückkehren werden«. Hier tritt bereits die Imagination des Endes ins Zeichen einer als besonders empfundenen Wahrhaftigkeit und Unmittelbarkeit.

Unter dem Druck seines Freitod-Entschlusses kommt Kleist nicht nur, im November 1811, zum Wechsel vom »Sie« zum »Du«, sondern auch zur Klarheit, sich auf die Gerechtigkeit und Sensibilität des andern verlassen zu können. Während sein Entschluß feststeht, nicht länger leben zu wollen, ist er sich gewiß, daß viele ihn für überspannt halten mögen, »nicht aber Du, die fähig ist, die Welt auch aus andern Standpunkten zu betrachten als aus dem Deinigen«.10 Hier ist im Angesicht des Todes ein Vertrauen möglich, das den »Triumphgesang« vorbereitet, den Kleist wenige Tage vor dem Tod gegenüber Marie in einem weiteren Brief anstimmt. Zwei Tage vor dem Tod wendet sich Kleist wiederum an Marie, um sich ihr, »so gut wie ich kann, [zu] offenbaren«: Er spricht in aller Offenheit von der neuen Freundin, Henriette Vogel, ohne ihren Namen zu nennen, die bereit ist, mit ihm zu sterben. Vor allem aber davon, und das ist das Erschütternde an dieser Art Epilog, am Ende eines Lebens, daß eben dieses Leben erst unter der Aussicht auf sein Ende geradezu ins Gegenteil verkehrt wird. Am Todestag selbst heißt es an Marie: »Ach, ich versichre Dich, ich bin ganz selig. Morgens und abends knie ich nieder, was ich nie gekonnt habe, und bete zu Gott; ich kann ihm mein Leben, das allerqualvollste, das je ein Mensch geführt hat, jetzo danken, weil er es mir durch den herrlichsten und wollüstigsten aller Tode vergütigt«.11 Damit tritt Kleists Lebensrückblick ins Zeichen der Versöhnung, die nachträgliche Perspektive erlaubt erstmals, und um den Preis des Lebens, eine friedliche, einverständige Bejahung.

Darf man ein solch persönliches, ein solch erschütterndes Zeugnis wie den Abschiedsbrief von Virginia Woolf in den Kontext einer Studie über den Epilog einbringen? Ist es taktlos, das unter größtem psychischem Druck ge-

<sup>9</sup> Ebd., S. 877.

<sup>10</sup> Ebd., S. 883.

<sup>11</sup> Ebd., S. 887.

schriebene Dokument neben solche bloß theatralischen Texte zu stellen, um sie gemeinsam als ›Epiloge‹ zu bezeichnen? Indessen geht es nicht um eine Ästhetisierung - sie wäre vielleicht eine Verkitschung - eines solchen Lebewohls: Der von tiefster Menschlichkeit zeugende Brief an ihren Ehemann Leonard ist gerade nicht ein taktlos aus der Lebenswirklichkeit herausgegriffener, zum Beleg reduzierter >Text<, der eine bloße These beweisen soll. Er ist vielmehr wie derjenige Kleists sehr viel eher der Maßstab, an dessen Ernsthaftigkeit sich die Untersuchung messen lassen muß. Denn so sehr dieses »letzte Wort« ein epilogisches Sprechen darstellt und damit in der Nähe dessen liegt, was vor allem auf dem Theater »Epilog« genannt wird: Das Licht fällt nicht von der Bühne auf das Ende dieses Lebens, sondern es ist die überwältigende Aufrichtigkeit, die radikale Freiheit gerade eines solchen Abschieds, die in ihrer, wie ich meine, unvermeidlichen, unumgänglichen Erschütterung ein Bedürfnis nach letzter Wahrheit anzeigt. das dann auch auf der Bühne der Literatur Eingang findet. Somit ist es aber die existentielle Dimension des Epilogs in erster Linie, die dann in zweiter Linie seine theatralische Existenz ermöglicht. Und der Epilog als Form nachträglicher Wahrheit kann dafür einstehen, daß auch die Literatur nicht luxuriöses Anhängsel lebensweltlicher Wirklichkeit ist, sondern der Ort, an dem sich anthropologische Notwendigkeiten auskristallisieren.

Damit ist der Rahmen nach Kräften abgesteckt, innerhalb dessen der Brief vom Todestag Virginia Woolfs hier zitiert werden kann. Dabei spielen Nervenzusammenbrüche und Erschöpfungszustände – diese vor allem nach dem Abschluß eines Buchmanuskriptes –, Angstzustände, Visionen und Halluzinationen immer wieder eine entscheidende Rolle im Leben Virginia Woolfs. Wenige Wochen nach der Beendigung des Romans Between the Acts sah die Dichterin keinen Ausweg mehr. Gerade in diesem auf einen Junitag 1939 datierten Buch hatte sie das Sprechen jenseits theatralischer Vorführungen zum Thema gewählt: Unter der Regie einer nicht ganz durchschaubaren Miss La Trobe wird von Laien auf dem dörflichen Landsitz Pointz Hall die englische Geschichte in mehreren Szenen vorgespielt. Aber nicht das dürftige Geschehen selbst, sondern die mit ihm verbundene Vision steht im Mittelpunkt des Romans: Die Gespräche »zwischen den Akten« versuchen aus dem Abstand des Publikums heraus eine Bewertung des Gesehenen. Doch als die Zuschauer am Ende durch eine Konfrontation mit

Virginia Woolf: Zwischen den Akten. Roman. Übersetzung von Herberth und Marlys Herlitzschka, Frankfurt a.M. 1981, S. 167.

ihrer eigenen Gegenwart überfordert sind, weil die Wirklichkeit »zu stark« ist¹², ergreift unversehens eine nicht identifizierbare Stimme das letzte Wort: »Sie kam aus dem Gebüsch – eine megaphonische, anonyme, lautsprecherisch behauptende Stimme«¹³, die das zuletzt Gezeigte auf die Formel bringt: »Alles, was Sie von sich sehen, ist nur Abfall, Schabsel und Schnipsel«¹⁴, ein Wort nachträglicher Wahrheit, das in den Gesprächen nach den letzten Akten noch mehrfach aufgegriffen wird. Virginia Woolf hat somit die Eigenheiten epilogischen Sprechens in ihrem letzten Werk romanhaft erprobt. – Sie, die schon in ihrem Meisterwerk Mrs. Dalloway das Scheitern einer orthodoxen psychiatrischen Behandlung an einem lebensmüden sensiblen Mann aufgezeigt hatte, war nun ihrerseits noch zuletzt mit einem solchen Heilungsversuch (durch Octavia Wilberforce) konfrontiert worden. Am 28. März 1941 suchte sie den Tod im Wasser und hinterließ ihrem Mann folgenden Brief:

Liebster, ich spüre genau, daß ich wieder wahnsinnig werde. Ich glaube daß wir eine solche schreckliche Zeit nicht noch einmal durchmachen können. Und diesmal werde ich nicht wieder gesund werden. Ich höre Stimmen, und ich kann mich nicht konzentrieren. Darum tue ich, was mir in dieser Situation das Beste scheint. Du hast mir das größtmögliche Glück geschenkt. Du bist mir alles gewesen, was einem einer sein kann. Ich glaube nicht, daß zwei Menschen haben glücklicher sein können – bis die schreckliche Krankheit kam. Ich kann nicht länger dagegen ankämpfen. Ich weiß, daß ich Dir Dein Leben ruiniere und daß Du ohne mich würdest arbeiten können. Und ich weiß, Du wirst es tun. Du siehst, nicht einmal das kann ich richtig hinschreiben. Ich kann nicht lesen. Was ich sagen möchte, ist, daß ich alles Glück meines Lebens Dir verdanke. Du bist unglaublich geduldig mit mir und unglaublich gut zu mir gewesen. Das möchte ich sagen – jeder weiß es. Hätte mich jemand retten können, wärest Du es gewesen. Alles, außer der Gewißheit Deiner Güte, hat mich verlassen. Ich kann Dein Leben nicht länger ruinieren.

Ich glaube nicht, daß zwei Menschen glücklicher hätten sein können, als wir gewesen sind. 15

Hier wird – um den Preis des eigenen Lebens – eine nachträgliche Wahrheit zum Ort eines heillosen Bekenntnisses. Die Rede vom Glück fällt mit seiner Beendigung zusammen, und der Epilog steht auch hier für seine erschütternde Wahrheit dadurch ein, daß er sich selbst zerstört.

<sup>13</sup> Ebd., S. 174.

<sup>14</sup> Ebd., S. 175.

Quentin Bell: Virginia Woolf. Eine Biographie, Frankfurt a.M. 1977, S. 504f.

Einst hab ich die Muse gefragt, und sie Antwortete mir Am Ende wirst du es finden.<sup>16</sup>

Die Verheißung eines guten Ausgangs, die prophetische Ankündigung ist immer mit der Macht des Wissens ausgestattet. Wer das Ende verwaltet, hat gleichsam die Schlüsselgewalt über das Vorherige. Der Epilog als das letzte Wort des - jeweiligen - (Welt-) Theaters nutzt diese durch seine Position gestiftete Möglichkeit, und zwar oft genug im Sinne des Vermächtnisses, des in seiner Autorität nicht mehr von außen (wohl aber durch sich selbst) relativierbaren Testamentes. So besehen, als Endgewicht, das aus der bewußten Nähe zum Ende Legitimation und Authentizität erzeugt, gewinnt der Epilog in denjenigen Kontexten seine größte Bedeutung, die quasi von Natur aus eine finale Struktur kennzeichnet. Wollte man also die Ausgestaltungen des Epilogs aus einer Vogelperspektive noch einmal in den Blick nehmen, dann böte vor allem die antike Rhetorik einerseits, das christliche theatrum mundi andererseits die entscheidende Voraussetzung, um den Schluß der jeweiligen Rede mit der höchsten Autorität auszustatten. Nicht das antike Theater, das schon durch seinen konstitutiven Chor durchgängig eine weisheitliche, epilogisch argumentierende Kommentarebene aufweist, sondern die Rhetorik als Kunst der Überredung weiß auf ihre Art die strategische Bedeutung der conclusio zu nutzen. Dabei sind Strategien zur Bewältigung der Kontingenz, letztlich zur dialektischen Nutzung des Endes im Einsatz, denn »woher weiß man, daß ein Diskurs endet? Das ist genauso willkürlich wie der Anfang. Also bedarf es eines Zeichens für das Ende«.17 Wie Roland Barthes in seiner Studie über die Alte Rhetorik erinnert, sind es zwei Ebenen, auf denen das Ende herbeigeführt wird, eine sachliche Zusammenführung des Behandelten, ein Resumée, sodann aber auch der emotionale Appell, die »pathetische, rührselige Konklusion«18, die bei den Griechen wenig akzeptiert war: »In Rom jedoch bot der Epilog Anlaß für ein großes Theater, für die Advokatengebärde: plötzlich auf den von seinen Eltern und Kindern umringten Angeklagten verweisen, einen blutigen Dolch hervorholen oder aus der Wunde stammende Knochenstücke: Quintilian läßt alle diese Tricks Revue passieren«.19

Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Michael Knaupp, 3 Bände, Bd. 1, Darmstadt 1998, S. 398.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Roland Barthes: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a.M. 1988, S. 82.

<sup>18</sup> Ebd., S. 82.

Demnach hält in der römischen Rhetorik das Theater auf eine Art und Weise Einzug, die noch nicht einmal für das griechische Drama gilt. Der Epilog aber übernimmt in diesen juristischen Wortschauspielen eine im wörtlichen Sinne entscheidende Funktion. Als sachlich-emotionale Doppelaufgabe stellt er die Macht der Rhetorik in aller Deutlichkeit aus. Ihr kommt es nicht notwendigerweise auf die Wahrheit, sondern ausschließlich auf die Wirkung an. Und diese Wirkungsmacht des Epilogs steht im Zeichen der Urteilsfindung: Der Epilog als rhetorische Funktion will die Richter beeinflussen, will die Verkündung der Wahrheit zu Gunsten des Sprechenden nutzen, d.h. er schürt den Verdacht, es um der Wirkung willen gerade mit der Wahrheit weniger genau zu nehmen. Aber das liegt daran, daß die Wahrheit des rhetorischen - wie auch manchmal des theatralischen - Epilogs keine nachträgliche, sondern eine im wörtlichen Sinne vorläufige, vorausgreifende Wahrheit ist: Was der Redner abschließend formuliert, bereitet das Ende vor. Der rhetorische Epilog ist daher mehr der Macht und dem Willen zur Macht der Überredung als einer nachträglichen Wahrheit geschuldet. Solche Instrumentalisierungen (der Bedeutung) des Endes müssen aber das Vertrauen in die Wahrheit des (doch offenbar strategisch) Verkündeten in Frage stellen.

Soll der Epilog also einem menschlichen Bedürfnis nach einer abschließenden, nachträglichen Wahrheit genügen, muß er auf seine rhetorische Macht verzichten. Als Epilog nach dem Theater – was auf dem Theater nur in Annäherung erreichbar ist, weil der Epilog auch noch mit einem Fuß in der Rolle verbleibt – kann er nur Wahrheit transportieren, indem er selbst nicht mehr »mitspielt«, sondern die Maske ablegt.

Neben der römischen Rhetorik ist es wohl eine zweite historische Konstellation, die den Epilog als Textform der Macht zu nutzen versteht und ihn theatralisch imprägniert. Auch sie aber teilt mit dem rhetorischen Epilog den Gestus des Vorausgreifens, ja sie intensiviert ihn sogar ins Prophetische. Daraus gewinnt sie ihre besondere Form von Mächtigkeit, – und gleichwohl gibt sie sich als Mitspieler noch zu erkennen, der gerade nicht bereit ist, die Maske endgültig abzulegen: Gemeint ist die biblische, vorwiegend altjüdische Form der Apokalypse, die freilich in der Gestalt der Offenbarung des Johannes noch das Neue Testament zu seinem rhetorisch so wirkungsmächtigen Ende bringt. <sup>20</sup>

<sup>19</sup> Ebd.

Matias Risì: Was ist und was geschehen soll danach. Die Zeit- und Geschichtsauffassung der Offenbarung des Johannes, Zürich 1965. – Jürgen Roloff: Die Offenbarung des Jo-

Apokalyptische Visionen, als Szenarium des bevorstehenden Untergangs und eigentlich auch einer eschatologischen Heilserwartung, die aus dem Untergang hervorgehen soll - durchziehen die gesamte Kulturgeschichte. Sie prägen nicht nur das Alte Testament (z.B. das Buch Daniel), sondern durchziehen auch die Evangelien. Daß am Ende kein Stein auf dem anderen bleiben wird, gehört zu den apokalyptischen Verkündungen Jesu (Mt 24, Mk 13, Lk 21). Endzeiterwartung und Erlösungshoffnung prägen die Geschichte, für Luther spielt diese Zukunft ebenso eine Rolle wie für die Generation des 30jährigen Krieges, und noch der schwäbische Pietismus des 18. Jahrhunderts hat in seiner Interpretation der Offenbarung des Johannes das Weltende für das Jahr 1836 in Aussicht gestellt. Insofern kann dieses letzte Buch des Neuen Testaments eine dem rhetorischen Epilog entsprechende Funktion übernehmen. Hier steht die theologische Wirkungsmächtigkeit im Mittelpunkt, die ihre Autorität ganz offenbar der Angst vor dem Ende verdankt. Nicht die Richter, sondern die Gläubigen sind die Adressaten dieses auf eine göttliche Wahrheit vorausgreifenden Epilogs. Die Anschaulichkeit der Drohkulisse - ihr verdankt sich ein keineswegs nebensächlicher Teil der neueren Kunstgeschichte - steht ganz im Zeichen der Prophetie und jedenfalls nicht der Nachträglichkeit. Unmittelbar angesprochen sind die in den zu Beginn genannten Sendschreiben aufgeführten Gemeinden: Ephesus, Smyrna, Pergamon, Thyatira, Sardes, Philadelphia und Laodizea, darüber hinaus aber dann natürlich alle Gläubigen, die einer solchen abschließenden Mahnung bedürfen. Das in diesen Briefen als Refrain wiederkehrende »Wer Ohren hat, der höre«, beansprucht für die Visionen eine herausragende Autorität, es setzt die Rhetorik des Endes sowohl eschatologisch wie auch moralisch ein. Was hier verkündet wird, ist nicht nur das bevorstehende Ende der Welt, es ist auch als Abschluß des Neuen Testaments ein besonders verbindliches letztes Wort. Gleichwohl ist dieser vielfach nicht schlichtweg christliche Text in der Kirchengeschichte auch immer wieder angefochten oder herabgestuft worden, u.a. von Erasmus und Luther.<sup>21</sup> Indem aber die tröstlichen und verheißungsvollen Spuren der »Offenbarung« betont werden, gewinnt der Text an christlicher Legitimation. Der

<sup>21</sup> Broer: Einleitung in des Neue Testament, Bd. 2, S. 674.

hannes. Zürcher Bibelkommentare, NT, 18, Zürich 1984. – Poesie der Apokalypse, hg. von Gerhard R. Kaiser, Würzburg 1991. – Ingo Broer: Einleitung in das Neue Testament, Bd. 2: Die Briefliteratur, die Offenbarung des Johannes und die Bildung des Kanons, Würzburg 2001. – Apokalypse und Erinnerung in der deutsch-jüdischen Kultur des frühen 20. Jahrhunderts, hg. von Jürgen Brokoff und Joachim Jacob, Göttingen 2002.

sich selbst im Eingangs- und Schlußkapitel mehrfach nennende Verfasser versteht sich dabei nur als Sprachrohr, als Vermittler von Visionen, deren Autor aber Christus ist. Auch dadurch wird die Autorität dieses Buches unterstrichen. Als Verkündigung und Trost, als Schrift der Ermahnung wie der Erlösung will sie aber gerade bewegen, übt sie einen pragmatischen Zweck aus, der im Schlußwort selbst mit höchster Autorität ausgestattet ist. Es wird nicht nur beglaubigt, daß Johannes gleichsam als Protokollant Gottes diese wahren Worte aufgezeichnet hat und daß er sie nicht versiegeln soll; sondern ausdrücklich wird verboten, an ihnen irgend etwas zu ändern.

Mit der römischen Rhetorik und der Apokalypse sind zwei höchst einflußreiche Traditionen benannt, die in der Literatur der letzten zwei Jahrtausende Spuren auch dergestalt hinterlassen haben, daß sie mit ihrer finalen Gewichtung den Epilog im Sinne des letzten Wortes entscheidend geprägt haben. Und doch wird man sagen können, daß es im Kleid des Epilogs auch eine nachträgliche Wahrheit gibt, die von der Rhetorik so wenig wie von der Apokalyptik erreicht worden ist. Was der Theaterepilog noch im Zwielicht belassen muß, zwischen rhetorisch-theatralischem Instrument einerseits und der schrittweisen Entfernung davon andererseits, das leistet derjenige Epilog, der erst nach dem Verzicht auf alles Mitspielen, nahezu maskenlos, dem Ende zugewendet, seine eigene Wahrheit riskiert. Im Unterschied zur Rede oder Drohung ist dieser Epilog kaum mehr auf Bewegung des Publikums angelegt; er ist geradezu Zeichen eines Blickes zurück, er markiert Distanz. Statt der Wirkung im Spiel zielt er - annäherungsweise - auf die Wahrheit des Spiels, die nicht aus diesem selbst heraus zu legitimieren ist.

Freilich steckt auch im Postulat dieser nachträglichen Wahrheit noch ein Moment des Widerspruchs, denn der Anspruch der Wahrheit kommt selbst nicht ganz ohne apokalyptische Töne aus. Die Letztgültigkeit dessen, was als Wahrheit gelten soll, bezieht ihre Verantwortung aus einem Ertragen des Endes, das seinerseits zur höchsten, d.h. aber letzten Authentizität zwingt. Jacques Derrida hat in einer seiner großen Lektüren, einer Auseinandersetzung mit Kants Schrift gegen den »neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie« von 1796, zeigen können, daß nicht nur das von Kant kritisierte vornehme Gebaren der Endzeitlichkeit, sondern auch die ihm widerstreitende aufklärende Überlegung von derselben Energie oder Subversion der Wahrheitssuche betroffen sind.

Enthüllung oder Wahrheit, das ist die Apophantik des drohenden Endes, von dem was auch immer schließlich am Ende der Welt zurückbleibt. Es ist nicht allein die Wahrheit als geoffenbarte Wahrheit eines Geheimnisses um das Ende oder des Geheimnisses des Endes. Die Wahrheit selbst ist das Ende, die Bestimmung, daß die Wahrheit sich enthüllt, ist die Vollendung des Endes. Die Wahrheit ist das Ende und die Instanz des jüngsten Gerichts. Die Struktur der Wahrheit wäre hier also apokalyptisch, und aus diesem Grunde gibt es keine Wahrheit der Apokalypse, die nicht wieder Wahrheit der Wahrheit wäre.<sup>22</sup>

Der apokalyptische Gestus der Wahrheit läßt auch den Epilog in den Verdacht rhetorischer Wirkungsabsicht treten; aber die mißtrauisch verfolgten Erscheinungsweisen nachträglicher Wahrheit im Epilog sind auch Zeichen dafür, daß dieses Mißtrauen, bei aller Berechtigung, die ihm einzuräumen ist, doch letztlich unerwünscht ist, und daß der nachträgliche Epilog der Texte, seiner jeweiligen Unzuverlässigkeit eingedenk, Zeichen einer Erwartung ist, auf die wir im Leben nicht ganz verzichten wollen oder können. Die Literatur kann uns aber die Gebrechlichkeit der Lebenswelt und ihrer Erwartungen bedeuten.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Jacques Derrida: Apokalypse, hg. von Peter Engelmann, dt. von Michael Wetzel, Graz/ Wien 1985, S. 64.

# **Bibliographie**

#### 1. Primärliteratur

- Benn, Gottfried: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, Bd. 1: Gedichte, in Verbindung mit Ilse Benn, hg. von Gerhard Schuster, Stuttgart 1986.
- Benn, Gottfried: Briefe an F.W. Oelze, hg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder, 3 Bände, Bd. II/1, Wiesbaden/München 1977-1980.
- Benn, Gottfried: Briefe an einen Verleger. Max Niedermeyer zum 60. Geburtstag, hg. von Marguerite Schlüter, Wiesbaden 1965.
- Borges, Jorge Luis: Werke in 20 Bänden, Bd. 9: Borges und ich. Kurzprosa und Gedichte 1960, übersetzt von Karl August Horst und Gisbert Haefs, Frankfurt a.M. 1993.
- Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht/Jan Knopf u.a., 30 Bände, Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 1988-1998.
- Broch, Hermann: Der Tod des Vergil. Roman, Bd. 4 der Kommentierten Werkausgabe, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a.M. 1976.
- Derrida, Jacques: Apokalypse, hg. von Peter Engelmann, dt. von Michael Wetzel, Graz/Wien 1985.
- Dostojewskij, Fjodor M.: Schuld und Sühne, deutsch von Richard Hoffmann, München <sup>3</sup>1979.
- Droste-Hülshoff, Annette von: Sämtliche Werke in 2 Bänden, Bd. 1: Gedichte, hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler, Frankfurt a.M. 1994.
- Enzensberger, Hans Magnus: Der Untergang der Titanic. Eine Komödie, Frankfurt a.M. 1978.
- Euripides, Medea, in: Euripides, Sämtliche Tragödien in zwei Bänden, nach der Übersetzung von J.J. Donner bearbeitet von Richard Kannicht, Bd. 2, Stuttgart 1984.
- Freud, Sigmund: Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben. Der kleine Hans, Frankfurt a.M. 1980.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bände, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1994.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen 141977.
- Heine, Heinrich: Sämtliche Gedichte, hg. von Bernd Kortländer, Stuttgart 1997.
- Herder, Johann Gottfried: S\u00e4mmtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, Bd. 18, Hildesheim u.a. 1978.

- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe, 3 Bände, hg. von Michael Knaupp, Bd. 1, Darmstadt 1998.
- Ibsen, Heinrich: Sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes/Julius Elias/Paul Schleuther. Vom Dichter autorisiert. 10 Bände, Berlin o.J.
- Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Helmut Sembdner, Bd. 2. München <sup>4</sup>1965.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke, Bd. 4: Dramaturgische Schriften, hg. von H.G. Göpfert, München 1973.
- Meyer, Conrad Ferdinand: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch, Bd. 1, Bern 1963.
- Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe, 15 Bände, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988.
- Quintilianus, Marcus Fabius: Institutio oratoriae libri XII/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. und übersetzt von Helmut Rahn, 2 Bände, Bd. 1, Darmstadt <sup>2</sup>1988.
- Richelieu: Politisches Testament und Kleinere Schriften, Übersetzung von Frieda Schmidt. Eingeleitet und ausgewählt von Wilhelm Mommsen, Berlin 1926.
- Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, hg. von Norbert Oellers, Bd. 5, Neuausgabe, hg. von Herbert Kraft/Claudia Pilling/Gert Vonhoff, Weimar 2000.
- Schnitzler, Arthur: Fräulein Else, in: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Das erzählerische Werk, Bd. 5, Frankfurt a.M. 1978, S. 209-266.
- Shakespeares Werke, hg. von L.L. Schücking, Englisch und Deutsch, 12 Bände, Darmstadt 1968.
- Shakespeare, William: A Midsummer Night's Dream, hg. von Peter Holland (The Oxford Shakespeare), Oxford/New York 1994.
- Tieck, Ludwig: Die Märchen aus dem Phantasus. Dramen, hg. von Marianne Thalmann, München 1964.
- Wolf, Christa: Kassandra. Erzählung, Darmstadt/Neuwied 1983.

## 2. Forschung

- Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände, 12 Bände, Bd. 3, Leipzig 1833.
- Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama, Bern/Stuttgart/Wien 1996.
- Arendt, Hannah/Broch, Hermann: Briefwechsel 1946 bis 1951, hg. von Paul Michael Lützeler, Frankfurt a.M. 1996.
- Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a.M. 1988.
- Bell, Quentin: Virginia Woolf. Eine Biographie, Frankfurt a.M. 1977.
- Binger, Lothar/Hellemann, Susann: Große Reden kleine Feiern. 100 Jahre Silvester, Berlin 1999.
- Broer, Ingo: Einleitung in das Neue Testament, Bd. 2: Die Briefliteratur, die Offenbarung des Johannes und die Bildung des Kanons, Würzburg 2001.
- Brokhoff, Jürgen/Jacob, Joachim (Hg.): Apokalypse und Erinnerung in der deutsch-jüdischen Kultur des frühen 20. Jahrhunderts, Göttingen 2002.
- Bruhn, Siglind: Die musikalische Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs »Wozzeck«, Frankfurt a.M./Bern/New York 1986.
- Catholy, Eckehard: Das Fasnachtsspiel des Spätmittelalters. Gestalt und Funktion, Tübingen 1961.
- Cornelsen, Peter: Helmut Käutner. Seine Filme sein Leben, München 1980.
- Das Klosterleben Kaiser Karls des Fünften von William Stirling. Aus dem Englischen von M.B. Lindau, Dresden <sup>2</sup>1858.
- Dubowy, Norbert: Dramma per musica, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Ludwig Finscher, Bd. 2 des Sachteils, Sp. 1456.
- Finck, Almut: Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie, Berlin 1999.
- Gschwend, Ragni Maria: »Un coro e terminiam la scena«, in: Giuseppe Verdi, Falstaff. Texte, Materialien, Kommentare, hg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1986.
- Guthke, Karl S.: Letzte Worte. Variationen über ein Thema der Kulturgeschichte des Westens, München 1990.
- Horch, Hans Otto: \*der Bilder schweigendes Sein« \*Trunkene Flut«, in: Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn, hg. von Harald Steinhagen, Stuttgart 1997, S. 100-112.
- Jacobsen, Wolfgang/Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Käutner (Edition Filme, Bd. 8), Berlin 1992.
- Kaiser, Gerhard R. (Hg.): Poesie der Apokalypse, Würzburg 1991.
- Karl der Fünfte. Rede vor den Generalstaaten der Niederlande am 25. Oktober 1555, hg. von Mathias Mayer, Hamburg 2001.

- Knapp, Fritz Peter: Epilog, in: Klaus Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, Berlin/New York 1997, S. 463-465.
- Knapp, Mary: Prologues and Epilogues of the 18th century, New Haven 1961.
- Krampla, Eva M.: Prolog und Epilog vom englischen Mysterienspiel bis zu Shakespeare, Dissertation Wien 1958.
- Kremer, Gerd: Die Struktur des Tragödienschlusses, in: Die Bauformen der griechischen Tragödie, hg. von Walter Jens, München 1971, S. 117-141.
- Krumeich, Ralph/Pechstein, Nikolaus/Seidensticker, Bernd (Hg.): Das griechische Satyrspiel, Darmstadt 1999.
- Laferl, C.F.: Epilog, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 1286-1291.
- Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze, in: Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, hg. von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe, Reinbek 1996, S. 205-230.
- Mahal, Günther: Auktoriales Theater die Bühne als Kanzel. Autoritäts-Akzeptierung des Zuschauers als Folge dramatischer Persuationsstrategie, Tübingen 1982.
- Mayer, Mathias: Die Kunst der Abdankung. Neun Kapitel über die Macht der Ohnmacht, Würzburg 2001.
- Minois, Georges: Geschichte des Selbstmords, Düsseldorf/Zürich 1996.
- Murphy, J.J.: Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical from Saint Augustine to the Renaissance, Berkeley/Los Angeles/London 1974.
- Petersen, Peter: Alban Berg, Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs. Musik-Konzepte Sonderband, München 1985.
- Petzoldt, Ruth: Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien, Würzburg 2000.
- Pietzcker, Carl: Die Autobiographie aus psychoanalytischer Sicht, in: Antike Autobiographien, hg. von Michael Reichel, Köln 2005.
- Ries, Gerhard: Prolog und Epilog in Gesetzen des Altertums. Münchner Beiträge zur Papyrusforschung und antiken Rechtsgeschichte, Bd. 76, München 1983.
- Risi, Matias: Was ist und was geschehen soll danach. Die Zeit- und Geschichtsauffassung der Offenbarung des Johannes, Zürich 1965.
- Roloff, Jürgen: Die Offenbarung des Johannes. Zürcher Bibelkommentare, NT, 18. Zürich 1984.
- Rösecke, Ingo: Drydens Prologe und Epiloge, Hamburg 1938.
- Schöne, Albrecht (Hg.): Das Zeitalter des Barock: Texte und Zeugnisse. Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse, Bd. 3, München 1963.
- Seidensticker Bernd (Hg.): Satyrspiel. Wege der Forschung, Darmstadt 1989.

- Steiner, Georg: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?, München/Wien 1980.
- Weinrich, Harald: Lethe Kunst und Kritik des Vergessens, München 1997.
- Woesler, Winfried: Religiöses Sprechen und subjektive Erfahrung. Annette von Droste-Hülshoffs Am letzten Tage des Jahres (Sylvester), in: Gedichte und Interpretationen. Bd. 4: Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus, hg. von Günter Häntzschel, Stuttgart 1983, S. 147-156.
- Zellweker, Edwin: Prolog und Epilog im deutschen Drama. Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Dichtung, Leipzig/Wien 1906.