

dann ist es zugleich von größter Wichtigkeit, auf ihre Vergänglichkeit und Flüchtigkeit zu achten. Die Gesellschaften, die sie zeitigen, sollten veränderlich und nicht starr sein. Nur so können wir alles selbstironisch beisammen- und aushalten.

SHINTARO MIYAZAKI

mit Dank an Marie-Luisa Glutsch
für die kritische Hilfe

Lit.: **Ernst, Wolfgang** (2012): *Chronopoetik. Zeitweisen und Zeitgaben technischer Medien*. Berlin. • **Miyazaki, Shintaro** (2022): *Digitalität tanzen! Über Commoning & Computing*, Bielefeld, doi.org/10.14361/9783839466261. • **Ostrom, Elinor** (1990): *Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action*, Cambridge, doi.org/10.1017/CBO9781316423936. • **Siegert, Bernhard** (2023): *Kulturtechniken. Rastern, Filtern, Zählen und andere Artikulationen des Realen*, Baden-Baden.

E_

ENDEN «Wann ist ein chemischer Prozess zu Ende?» Diese scheinbar simple Frage stellte eine Kunststudentin einem Professor für Chemie. Mit Überraschung erfuhr sie, dass dies eine schwierige Frage und gar nicht leicht zu beantworten sei. Nehmen wir an, so der Professor, man lasse zwei chemische Substanzen miteinander reagieren. Dabei entstehen vielleicht turbulente Prozesse mit Wärmeentwicklung, Gasbildung usw. Man könnte also annehmen, ein chemischer Prozess sei beendet, sobald Ruhe im Reagenzglas eintritt. Die eigentliche Crux, so der Chemiker, liegt aber in der Frage, wie sich entscheiden lässt, ob bzw. wann dieses Kriterium erfüllt sei. Verlegt man nämlich die Beobachtung auf das atomare Level, so sieht man stets Elektronen in Bewegung, also niemals Ruhe. Der Beobachtungsrahmen erweist sich mithin als entscheidend in der Frage, ob ein Prozess als beendet betrachtet werden kann.

Ich erfuhr von diesem Interview, als ich an der Kunsthochschule für Medien in Köln ein Seminar mit dem schlichten Titel «Schluss machen» anbot. Die Resonanz war bemerkenswert. Es kamen viele Studierende, und zwar mit den unterschiedlichsten Erwartungen. Manche erhofften Diskussionen zu der Frage, wie man sich aus erotischen Verstrickungen lösen könne. Und wie's an einer Kunsthochschule so geht, verquickten sich lebenspraktische Fragen mit künstlerischen. Wie bringt man in einem Drehbuch das Ende einer Liebe zur Darstellung? Wann ist Schluss? Und ist dann wirklich Schluss, oder geht nicht irgendetwas immer weiter? Wann ist eine filmische Erzählung zu Ende?

In der Tat ist damit ein interessanter Punkt berührt: Wann und wo man den Schlusspunkt hinter eine Narration setzt, ist eine folgenreiche künstlerische Entscheidung. Je nachdem, wie man sich in dieser Frage verhält, kann ein Happy End dabei herauskommen oder aber eine Tragödie. Der Filmemacher Orson Welles hat es in einer lapidaren Formulierung zum Ausdruck gebracht: «If you want a happy ending, that depends, of course, on where you stop your story» (Welles / Kodak 1987, 147). Es ist wie im Märchen vom Hans im Glück. Der ging als Tölpel durchs Leben, machte einen schlechten Tausch nach dem anderen, bis alles Hab und Gut verloren war. Weil er dabei aber immer fröhlich blieb, ohne Neid und Missgunst, reinen Herzens also, darum hat ihn schließlich die Königstochter geheiratet. So endet das Märchen. Man braucht jedoch nur etwas weiter zu fragen und schon kippt das Happy End. Man stelle sich den Bauernburschen vor, wie er qua Heirat an den Königshof gerät. Er hat keine Tischmanieren gelernt und weiß sich nicht auf dem Parkett zu bewegen. Konversation zu machen fällt ihm schwer und in der höfischen Intrigenwirtschaft ist er hoffnungslos zum Untergang verurteilt. Kurz: Der Hans im Glück ist eigentlich ins Unglück geraten. – Ein solches Ende der Geschichte wäre recht nach dem Geschmack einer Desillusionsromantik. Um dorthin zu kommen, braucht man

E



Abb. 1 Cover *La fin du monde* filmée par l'ange N-D von Blaise Cendrars, 1919 (Gestaltung: Fernand de Léger)

E

nur den Schlusspunkt des Ganzen etwas weiter hinauszuschieben.

Was aber ist «das Ganze»? Im siebten Kapitel der *Poetik* von Aristoteles liest man: «Ganz ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat» (Aristoteles 2023, 119). Aristoteles hat die Termini auch definiert. Demnach bedeutet «Ende» etwas, das auf etwas anderes folgt, «und nach diesem folgt nichts anderes mehr» (ebd.). Samuel Beckett hat das Diktum aufgegriffen. In seinem frühen Roman *Molloy* (1951) taucht es in einer Paraphrase auf (Beckett 2005 [1951], 42). Tatsächlich hat die Hauptfigur das Problem, wie sie ein abschließendes Inventar ihres Lebens aufstellen könne, und zwar so, dass nichts anderes mehr folgt. Geht das überhaupt? Wer dieser Frage nachgeht, landet im Zentrum einer Ästhetik, die nicht mehr weiß, wie etwas aufhören kann, z.B. eine Musik, eine Performance oder eine Liste. Man sieht: Der alte Satz des griechischen Philosophen bietet noch immer eine Kontrastfolie zu jüngeren Auseinandersetzungen. Zwei weitere Positionen seien

benannt. Für die postmoderne Philosophie von Deleuze und Guattari war es wichtig zu betonen, dass ein Rhizom weder Anfang noch Ende habe (Deleuze/Guattari 1980, 31). Im Hinblick auf die Filmtheorie ist an eine Bemerkung von Jean-Luc Godard zu erinnern: Bei den Filmfestspielen von Cannes 1966 wurde er von Henri-Georges Clouzot auf die berühmte Forderung nach Anfang/Mitte/Ende angesprochen. Godard soll darauf erwidert haben: Natürlich müsse jeder Film Anfang, Mitte und Ende haben – nur nicht unbedingt in dieser Reihenfolge (Tyman 1966). Dieses Bonmot geistert inzwischen meist ganz ohne Quellenangaben und in verschiedenen Varianten durchs Internet. Es ist auch in unserem Seminar aufgetaucht. Vor allem die Filmemacher*innen und Drehbuchschreiber*innen haben sich dafür interessiert: Wie ein Ende in der Mitte aussehen könnte und wie man danach am zeitlichen Ende des Films aufhört, ohne Schluss zu machen. Man kann natürlich einfach so aufhören, wie z. B. John Cage in *4'33"* (1952) nach ebenjenen 4 Minuten 33 Sekunden. Ferner gibt es eine klassische Lösung: den Loop. Anfang und Ende reichen sich die Hände – und wie in Arthur Schnitzlers *Reigen* (1903) dreht die Geschichte sich in einem Kreis, der qua definitionem endlos ist. Für die künstlerischen Programmierer*innen, die an Software arbeiten, ist die Vorstellung eines Loops jedoch nicht so attraktiv. Man will ja kaum, dass das Programm sich in einer Endlosschleife aufhängt und gleichsam hohl dreht. Gewiss kann man auch so etwas als künstlerische Strategie verfolgen, doch werden die Ergebnisse wohl eher mager ausfallen.

Die Debatten in dem eingangs genannten Seminar waren stets mit den Problemen künstlerischer Praxis verbunden. Wann ist beispielsweise eine künstlerische Performance zu Ende? In dieser Frage hat Marina Abramović die Anforderungen hochgeschraubt. Ihre Performances bestanden in hohem Maße darin, den Körper über seine Grenzen hinaus zu treiben. Ein Ende wäre allenfalls erreicht, wenn der oder die Künstler*in zusammenbricht. Abramović, die ihren eigenen Tod

als ihre letzte Performance beschrieb, wäre bei einer ihrer selbstquälerischen Aktionen tatsächlich fast gestorben (Abramović, zit. n. Tröndle 2023). Frage: Wäre dieser Tod noch Teil der Performance als einer künstlerischen Arbeit gewesen?!? Wir waren uns unschlüssig. Abramović hatte an eine Paradoxie des Finalen gerührt, dass nämlich die Vorstellung vom Ende eines Menschen, einer Sprache, einer Kultur, eines Systems usw. sich der jeweiligen Selbstbeschreibung sowohl aufdrängt als auch entzieht.

Weite Teile von Samuel Becketts Werk lassen sich als zeitspezifische Reaktion auf diese Problematik verstehen. Im Milieu der Nachkriegsjahre hatten Dramen wie *Fin de Parti/Endgame* (1956) Furore gemacht; aber die Studierenden in meinem Seminar entwickelten kein weitergehendes Interesse daran. Auch die großen, religionsgeschichtlich aufgeladenen Probleme von Apokalypsen am Ende der Zeiten blieben ohne großes Echo. Es sind hierzu im Laufe der Jahrhunderte wohl allzu viele Klischeebilder entstanden, so dass es künstlerisch unergiebig wirken mag. Wie man aber in die Selbstzerstörungsprozesse unserer Gesellschaft sich hineindenkt, etwa in die Folgen der Klimakatastrophe, dies verlangt nach anderen Bildern. Man muss Schluss machen mit den Klischeebildern vom Schluss. Daran zu arbeiten und an präzisen Punkten die symbolischen Formen zur Frage nach dem Ende zu entwickeln, ist keine leichte künstlerische Aufgabe.

PETER BEXTE

Lit.: Aristoteles (2023 [ca. 335 v. Chr.]): *Poetik. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*, hg. von Martin Hose, Berlin/Boston, doi.org/10.1515/9783110703436.
 • Beckett, Samuel (2005 [1951]): Molloy, in: ders.: *Drei Romane. Molloy. Malone stirbt. Der Namenlose*, Frankfurt/M.
 • Bexte, Peter (Hg.) (2023): *Paradoxien des Finalen*, Berlin.
 • Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1980): *Mille plateaux*, Paris.
 • Nancy, Jean-Luc / Ferrari, Federico (2018): *La fin des fins*, Paris.
 • Stierle, Karlheinz / Warning, Rainer (Hg.) (1996): *Das Ende. Figuren einer Denkform*, München.
 • Tröndle, Theresa (2023): «Es braucht dieses Feuer». Marina Abramović über die Härte ihrer Mutter und ihre Grenzen, in: *ZEIT Campus*, Nr. 5, Herbst/

Winter 2023, 40–45, www.zeit.de/campus/2023/05/marina-abramovic-performance-kuenstlerin-kindheit (Zugriff 7.12.2023).
 • Tynan, Kenneth (1966): Week-end Review: Films: Verdict on Cannes, in: *The Observer*, 22.5.1966, 24.
 • Welles, Orson/Kodar, Oja (1987): *The Big Brass Ring. An Original Screenplay*, Santa Barbara (CA).

F

FORSCHUNGSZEIT Kompetitiv eingeworbene Drittmittel machen mittlerweile einen großen Anteil an der Forschungsförderung im deutschen Wissenschaftssystem aus. Das vorgebliche Ziel ist die Steigerung der Effizienz von Forschungsförderung aus der Systemperspektive, also mehr qualitativ hochwertige Forschung pro Euro Forschungsförderung zu erzielen. Diese Effizienzsteigerung soll einerseits dadurch gelingen, dass Wissenschaftler*innen nur dann Drittmittel beantragen, wenn sie gerade zusätzliche Mittel zur Realisierung eines Forschungsprojekts brauchen. Andererseits sollen bei begrenzten Mitteln nur die von der Gemeinschaft der Forschenden für relevant und aussichtsreich erachteten Forschungsvorhaben realisiert werden.

Dieser Mehrwert von Drittmitteln für das Wissenschaftssystem verkehrt sich allerdings ins Gegenteil, wenn ohne Drittmittel keine Forschung mehr möglich ist (durch fehlende oder vernachlässigbare Grundfinanzierung) oder wenn die Bewilligungsraten von Drittmitteln so niedrig werden, dass die Mittelzuweisung im Wesentlichen einer Lotterie gleichkommt. Denn selbst wenn grundsätzlich zwischen vielversprechenden und wenig interessanten oder hochriskanten Forschungsvorhaben unterschieden werden kann, ist die Auswahl «des besten» unter fünf oder mehr förderungswürdigen Anträgen kaum objektiv möglich. Beide Aspekte führen dazu,

F