

Laurence Moinereau

Der Nachspann: Strategien der Trauer

Vor- oder Nachspann, an den Rändern der Erzählung gelegen, begnügen sich nicht damit, eine Reihe von Informationen über die Produktionsbedingungen des filmischen Objekts zu geben. Sie spielen auch eine strategische Rolle dabei, wie die affektiven Bindungen zwischen Zuschauer und Film geknüpft und wieder gelöst werden. Aus diesem Blickwinkel unternimmt es der vorliegende Artikel, die Funktion des Nachspanns näher zu untersuchen. Hierzu wird auf ein Konzept aus der Freudschen Theorie zurückgegriffen, auf das der «Trauer». Nach einer klärenden Definition dieses Konzepts soll versucht werden, es auf die Analyse der scheinbar widersprüchlichen Strategien anzuwenden, die in verschiedenen Arten des Nachspanns eingesetzt werden: Verleugnung, Gedenken, Symbolisierung der Trauer, offener Abbruch, direkte Ansprache des Zuschauers – lauter Strategien, mit den Auswirkungen der Trennung zwischen Zuschauer und Film umzugehen, die daraufhin befragt werden sollen, in welchem Maß sie «Trauerarbeit» zulassen oder begünstigen. Sie werden sich bei näherer Prüfung alle als außerordentlich ambivalent erweisen, zielen sie doch ebenso sehr darauf ab, die Trennung nicht zu vollziehen (indem sie das Band zwischen Zuschauer und Film aufrechterhalten), wie sie zu proklamieren (indem sie den Film für beendet erklären).

«Schwellen sind zum Überschreiten da»: Mit diesem Satz am Ende seiner berühmten Untersuchung über den Paratext lud Gérard Genette (2001 [1987], 391) seine Leser dazu ein, sich in den literarischen Text hineinzubegeben. Doch er zwingt sie damit auch, seinen eigenen zu verlassen, und begleitet sie in dieser Bewegung. Seine Formulierung erinnert uns also daran, dass es zwei Möglichkeiten gibt, eine Schwelle zu überschreiten: in zwei entgegengesetzte Richtungen. Wenn man dies nun auf die Untersuchungen des Filmvor- oder -nachspanns überträgt, die oft auf die Metapher der Schwelle zurückgegriffen haben, lässt sich feststellen, dass nicht beide Richtungen mit derselben Beharrlichkeit und Genauigkeit erforscht worden sind. Für diese Asymmetrie gibt es allerdings objektive Gründe: Der Vorspann am Anfang des Films ist historisch zuerst aufgetaucht, dort hat er sich entwickelt und die größten Veränderungen erlebt, dort sind die originellsten Formen entstanden. Der Nachspann hat sich erst später entwickelt; der Film hörte lange Zeit schlicht mit dem Wort «Ende» auf, manchmal folgte auch eine Wiederholung der Rollen und ihrer Darsteller.

Von ein paar – nicht unwesentlichen – Ausnahmen abgesehen, kam es erst in den 1960er-Jahren zu zwei miteinander zusammenhängenden Tendenzen: Erstens wurde das Wort «Ende» weggelassen,* und zweitens wurde der Nachspann immer länger.

Diese Veränderung war im Wesentlichen durch ökonomische und juristische Zwänge bedingt: Der Nachspann diente oft schlicht als Ablageplatz für eine immer umfangreichere Liste von Namensnennungen. Die Akzentverlagerung blieb indessen nicht ohne Auswirkungen auf die Art, wie sich der Schluss des filmischen Werks vollzieht: Sie verstärkt den rituellen Charakter des Nachspanns und führt zu einer spezifischen Schwellenfunktion, die sich von der des Vorspanns unterscheidet, denn nun geht es nicht mehr darum, den Zuschauer beim Eintritt *in*, sondern beim Austritt *aus* der Fiktion zu begleiten, anders gesagt: beim Umgang mit seiner Trennung vom Film. Zwar haben es Vor- wie Nachspann, weil sie sich an einem Grenzort befinden, generell mit Diskontinuität und Übergang (von einer Welt oder einem Zustand in einen anderen) zu tun, doch nur beim Nachspann geht es unmittelbar um einen Verlust: Daher meine Hypothese, dass er für den Zuschauer die Stelle sein könnte, an der sich die Trauerarbeit in Bezug auf den Film vollzieht.

«Trauer» verstehe ich in dem Sinn, den Freud (2003 [1915]) diesem Begriff gegeben hat, als Reaktion auf den Verlust eines geliebten Objekts.¹ Freud beschreibt die Hauptelemente der «Trauerarbeit» folgendermaßen:

Die Realitätsprüfung hat gezeigt, dass das geliebte Objekt nicht mehr besteht, und erlässt nun die Aufforderung, alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit diesem Objekt abzuziehen. Dagegen erhebt sich ein begriffliches Sträuben – es ist allgemein zu beobachten, dass der Mensch eine Libidoposition nicht gern verlässt, selbst dann nicht, wenn ihm Ersatz bereits winkt. (ibid., 174)

So

[...] kann ihr Auftrag [der der Realität; L.M.] nicht sofort erfüllt werden. Er wird nun im einzelnen unter großem Aufwand von Zeit und Besetzungsenergie durchgeführt und unterdes die Existenz des verlorenen Objekts psychisch fortgesetzt. Jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungen, in denen die Libido an das Objekt geknüpft war, wird ein-

* [Anm.d.Red.:] Zum Verschwinden des «Ende»-Signets vgl. den Beitrag von Michael Schaudig in diesem Heft.

1 «Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.» (ibid., 173).

gestellt, überbesetzt und an ihr die Lösung der Libido vollzogen. (ibid., 175)

Und weiter:

An jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungssituationen, welche die Libido an das verlorene Objekt geknüpft zeigen, bringt die Realität ihr Verdikt heran, dass das Objekt nicht mehr existiere, und das Ich, gleichsam vor die Frage gestellt, ob es dieses Schicksal teilen will, lässt sich durch die Summe der narzisstischen Befriedigungen, am Leben zu sein, bestimmen, seine Bindung an das vernichtete Objekt zu lösen (ibid., 185).

Sodass schließlich «die Trauer das Ich dazu bewegt, auf das Objekt zu verzichten, indem es das Objekt für tot erklärt und dem Ich die Prämie des Am-Leben-Bleibens bietet» (ibid., 188).

Da Freud selbst es sich erlaubt, in Fällen, wo der Tod nicht real oder das geliebte Objekt etwas anderes als eine Person ist, den Begriff der Trauer metaphorisch zu verwenden, ist die hier vorgeschlagene Übertragung auf die «Trennung» des Zuschauers vom Film nicht problematisch – vorausgesetzt natürlich, man berücksichtigt den erheblichen Unterschied in der Stärke der libidinösen Energien, die hier im Spiel sind. Dafür zeigt die «Trauerarbeit», die der Zuschauer vollzieht, eine andere Besonderheit: Die «Realitätsprüfung», der er sein Objekt unterzieht, kann sich auf dessen Verschwinden erstrecken und zugleich, rückwirkend, auf dessen imaginären Charakter. Anders gesagt, es ist sehr schwer, die Trauer um das filmische Objekt von der symbolischen Trauer um die diegetische Illusion oder einfacher, den Realitätseindruck zu trennen. Mit Rücksicht auf diese Verflechtung werden wir versuchen, beim Nachspann verschiedene Strategien des Umgangs mit dem Schluss, also der Trauer zu unterscheiden.

Verzögern, verleugnen, vermeiden

A priori könnte man die Fälle, in denen die Erzählung während oder nach dem Nachspann weitergeht, als einen Weg betrachten, die fällige Trennung hinauszuschieben. Doch die Funktion der Post-Nachspannszenen ist zumindest ambivalent. In AIRPLANE (DIE UNGLAUBLICHE REISE IN EINEM VERRÜCKTEN FLUGZEUG) von Jim Abrahams, David und Jerry Zucker (USA 1980) etwa, einer Parodie auf die Flugzeugkatastrophenfilme, sind sie die Vollendung eines

running gag: Ein traumatisierter ehemaliger Pilot, der Taxifahrer geworden ist, lässt einen Fahrgast in seinem Taxi vor einem Flugplatz warten, er sagt ihm, er brauche nur ein paar Minuten, und geht hinein, um eine Stewardess zu suchen, die seine Ex-Freundin ist und die er immer noch eifrig umwirbt. Es folgt eine Reihe von phantastischen Abenteuern: Er gerät in ein Flugzeug, dessen Pilot plötzlich krank wird, muss ihn ersetzen, und es gelingt ihm, die Passagiere zu retten, sein Trauma zu überwinden und das Herz seiner Angebeteten wiederzugewinnen. Währenddessen schaut der Fahrgast immer wieder auf die Uhr (man sieht ihn mehrmals). Nach dem Nachspann des Films sieht man ihn noch einmal, nun scheint er ungeduldig zu werden: «Noch fünf Minuten», sagt er, «dann gehe ich». Die Funktion eines solchen Gags ist vielschichtig. Zunächst verstärkt er die diegetische Illusion, denn er unterstellt, dass das Leben der Figuren während des Nachspanns und obwohl die Erzählung zu Ende zu sein scheint, weitergeht – der erzählerische Abschluss ist also auch eine Öffnung, auf die sich der Glaube des Zuschauers stürzt. Zudem verschiebt er den Augenblick des Schlusses, entsprechend dem – unterstellten – Wunsch des Zuschauers, dass der Film nicht aufhören möge. Zugleich jedoch thematisiert und fokussiert er diesen Wunsch, dieses Verlangen des Zuschauers, der schon während des ganzen (langen) Nachspanns dageblieben ist, noch nicht zu gehen («noch fünf Minuten»). Diese diegetisierte und damit implizite Anspielung auf die Schwierigkeit der Trennung zeigt den Weg, den andere Arten des parodistischen Nachspanns unverhüllt verfolgen, indem sie sich direkt, wie wir weiter unten sehen werden, an den nostalgischen Zuschauer wenden.

Ein weiteres Beispiel: *LETHAL WEAPON 3 (BRENNPUNKT L.A. – DIE PROFIS SIND ZURÜCK, USA 1980, Richard Donner)*. Am Anfang der Erzählung kommen die beiden Helden – ein schwarzer Polizist kurz vor der Pensionierung, ein solider, vorsichtiger Familienvater (Roger Murtaugh), und sein weißer Gehilfe, jünger und hitzköpfig (Martin Riggs) – vor einem Gebäude an, das wegen eines drohenden Terroranschlags evakuiert worden ist. Trotz der Ermahnungen Rogers versucht Martin, statt auf das Eintreffen eines Spezialtrupps zu warten, die Bombe zu entschärfen, schwankt zwischen zwei Drähten (dem roten und dem blauen) und löst die Explosion aus. Dieser knapp entronnen werden die beiden Kollegen dazu verdonnert, als Verkehrspolizisten Dienst zu tun. Sie nutzen die Zeit, um eine politische Korruptionsaffäre aufzuklären. Ein paar Abenteuer später verzichtet Roger auf seine Pensionierung und verpflichtet sich zu weiteren zehn Jahren Polizeidienst. Die Erzählung endet mit einem Dialog im Auto über Martins Heiratspläne. Ein vertikaler Schwenk mündet in das Bild von einem Stück Himmel, während die letzten Worte Martins zu hören sind: «Dieses Mal, glaube ich, mach ich Schluss mit dem Lotterleben.» Auf dem Stück Him-

mel läuft der Nachspann ab, begleitet von Musik aus dem Off. Mittendrin ist wieder der diegetische Ton zu hören: Das Autoradio verkündet einen Bombenalarm. Martin antwortet auf den Notruf, Roger schimpft. Der Nachspann geht weiter, nun auf schwarzem Hintergrund. Als er zu Ende ist, zeigen neue Bilder, wie das Auto am Fuß des evakuierten Gebäudes ankommt. Martin schickt sich an auszusteigen («Roger, war er rot, weiß oder blau, dieser Draht?»). Das Gebäude explodiert, das Auto setzt hastig zurück, der Streit zwischen den beiden Männern geht weiter, Roger tut so, als bedaure er seinen Verzicht auf die Pensionierung («Und das noch zehn Jahre!»). Vor jetzt schwarzem Hintergrund sind seine letzten Worte zu hören, eine rituelle Protestformel, in die sein Gehilfe wie im Chor einstimmt: «Ich bin zu alt für solche Blödheiten.» Das Prinzip des vorgetäuschten Endes – diegetisiert durch die Pensionierung Rogers und die Hochzeit Martins – ist diesmal ein Augenzwinkern an den Zuschauer, das auf eine bestimmte Strategie, die der «Sequels», anspielt. Das Ende ist nur scheinbar oder vorläufig; der Schlusssdialog funktioniert als implizites Versprechen an den Zuschauer: auf die baldige Wiederkehr der beiden Helden in einem LETHAL WEAPON 4.

Gedenken (an die Erzählung), spiegeln (die Trauer)

Statt den Nachspann in die Erzählung einzubeziehen und so die Trennung hinauszuschieben, besteht die umgekehrte Strategie darin, diese Trennung ins Licht zu rücken und die Trauer-, d.h. die Erinnerungsarbeit vorwegzunehmen, die der Zuschauer vollzieht, wenn der Film zu Ende ist. In diesem Fall ist der Nachspann Anlass zum Gedenken in Form der Wiederholung von Bildern aus der Erzählung und meist auch dazu bestimmt, die Schauspieler vorzustellen – eine Funktion, die in den dreißiger Jahren klassischerweise im Vorspann erfüllt wurde und die Orson Welles (wir kommen noch darauf zurück) anscheinend als einziger dem Nachspann zugewiesen hat. Bei François Truffaut (*LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT* [ZWEI MÄDCHEN AUS WALES UND DIE LIEBE ZUM KONTINENT, F 1971], *LA NUIT AMÉRICAINNE* [DIE AMERIKANISCHE NACHT, F/I 1973], *LE DERNIER METRO* [DIE LETZTE METRO, F/BRD 1980]) findet sich häufig ein ovaler Rahmen, der an ein Medaillon, ein Erinnerungsfoto gemahnt (vgl. Abb. 1.1–3). Doch die seit den siebziger Jahren am häufigsten eingesetzte Form ist vom unpassenden Modell der Vorankündigungen inspiriert: Eine Reihe von Einstellungen, unverändert aus der Erzählung übernommen und aneinandergestückt, erinnert an die großen Momente jeder der Hauptrollen, während der Name des Schauspielers erscheint, Musterbeispiel: *PHANTOM OF THE PARADISE*

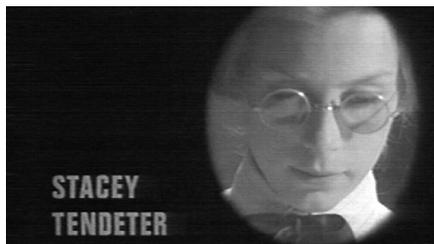
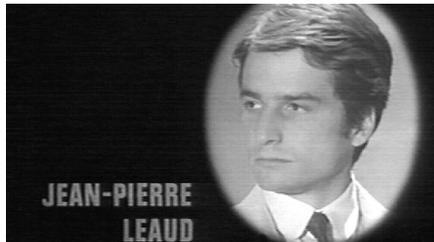


Abb. 1.1–3 *LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT*

ten ist. Der Nachspann von *COMING TO AMERICA* (*DER PRINZ AUS ZAMUNDA*, USA 1988, John Landis) etwa zeigt die Verkleidungen von Eddie Murphy, der, wie sich herausstellt, manchmal in einer einzigen Szene unerkannt mehrere Rollen zugleich verkörpert. Doch wird mit der Aufdeckung des Tricks nicht die diegetische Illusion denunziert, sondern die Verstellung als eine persönliche Glanzleistung – wie eine Leistung unter der Zirkuskuppel oder auf der Varieté-bühne – *zelebriert*. Eher, als den Zuschauer am Ende des Films der Wirkung des Imaginären zu entreißen, scheint also das Gedenken, als Reaktion auf den erlittenen Verlust, einen «Schauspieler-Fetischismus» zu erzeugen, ähnlich dem «Technik-Fetischismus», den Christian Metz (1977, 101) erwähnt. Und so gemahnt der gedenkende Nachspann, indem er Erinnerungsbilder Revue pas-

(*DAS PHANTOM IM PARADIES*, USA 1974, Brian de Palma) (vgl. Abb. 2.1 und 2.2). Diese schlichte Doppelung lässt dem Zuschauer die Wahl zwischen dem Heimweh nach der Figur, das die Identifikation und den Glauben über die Grenzen der Erzählung hinaus verlängert, und der rückblickenden Bewunderung für die «Leistung» des Schauspielers. Nicht von ungefähr werden diese Vorstellungen am Ende oft in komischen Filmen eingesetzt: Man sieht dort die spektakulären Stürze und Verwandlungen wieder, alles, was in den Bereich physischer Leistungen gehört und das Kino in die Nähe des Zirkus und den Schauspieler in die Nähe des Akrobaten oder des Clowns rückt. Octave Mannoni (1985, 180) hat daran erinnert, dass der Zirkus sich als das wahre Leben seiner Darsteller ausgibt: Hier wäre das *hors-cadre* der Zirkus, wo der Darsteller sich wirklich «exponiert» hat, auch wenn in den Nachspannen an die Stelle der Idee des Risikos das einfache Ins-Spiel-Bringen des Körpers getreten

sieren lässt, zwar an Trauerarbeit, doch er erfüllt die Funktion, die Erinnerungen an das Objekt einer «Realitätsprüfung» zu unterziehen und das Subjekt davon zu lösen, gerade nicht.

Um diese Hypothese zu erhärten, möchte ich ein letztes Beispiel heranziehen, das auf doppelte Art für die Methode des Gedenkens emblematisch ist: den Nachspann von *TRAIL OF THE PINK PANTHER* (*DER ROSAROTE PANTHER WIRD GEJAGT*, USA 1982, Blake Edwards), einem Film, der nach dem Tod von Peter Sellers realisiert wurde und in dem eine Journalistin Nachforschungen zum Verschwinden von Inspektor Clouseau anstellt. Blake Edwards weigerte sich, eine neue Folge des *ROSAROTEN PANTHERS* mit einem anderen Schauspieler als Sellers zu drehen (im Vorspann ist die Widmung zu lesen «To PETER... The One and Only Inspector Clouseau»),

und so hat er diese Film-Hommage aus unveröffentlichten Szenen des Schauspielers zusammengeschnitten, die aus den Endfassungen der früheren Filme herausgefallen waren. Der Nachspann ist in der Logik des Vorhabens als eine Anthologie der hervorstechendsten Leistungen von Sellers konstruiert; die zitierten Bilder sind in einem System von Wiederholungen und Variationen derselben komischen Triebkräfte organisiert: Stürze, Schlägereien, absurde Repliken... Dieser spezielle Fall, in dem ein wirklicher Tod ins Spiel kommt, zeigt deutlich, wie das Gedenken es in aller Regel ermöglicht, die Trennung hinauszuzögern und die Abwesenheit zu verleugnen, indem die Leere durch Überfülle ersetzt wird.

Überdies ist es amüsant festzustellen, dass sich in der Art und Weise, wie diese Bilder des Gedenkens auftauchen, gewissermaßen eine Bestätigung für die Fetischismus-Hypothese findet. Der Nachspann beginnt damit, dass in einem Rechteck, das eine Art zweite Leinwand auf schwarzem Grund darstellt, eine gezeichnete Figur auftaucht, angezogen wie Inspektor Clouseau (mit Regentmantel und Hut), die, dem Zuschauer den Rücken zukehrend, in die Betrachtung des Sonnenuntergangs über dem Meer versunken scheint (Ende des Tages,



Abb. 2.1 und 2 Vorspannsequenz von Brian de Palmas *PHANTOM OF THE PARADISE*

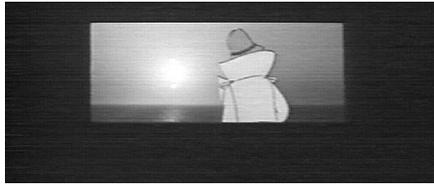


Abb. 3.1–5 *TRAIL OF THE PINK PANTHER: Hommage an Peter Sellers, dem einzig wahren Inspektor Clouseau*

Ende des Films, Schwinden des Lichts und *mise en abyme* (der Projektion) (vgl. Abb. 3.1). Sie wendet den Kopf, während der zweite Rahmen sich ausweitet, bis er mit den Grenzen des ersten verschmilzt – die Figur erweist sich als der rosarote Panther, der nach einem Blick in die Kamera Anstalten macht, sich als Exhibitionist zu betätigen, indem er seinen Regenmantel öffnet: doch diese Öffnung offenbart nichts als Leere, d.h. Schwärze, und auf dem innerhalb des Bildes ausgeschnittenen neuen schwarzen Grund taucht wiederum ein zweiter Rahmen auf, der sich seinerseits vergrößert, bis er die ganze Leinwand ausfüllt, und in dem nun die Huldigungsszenen an Sellers/Clouseau vorbeiziehen (vgl. Abb. 3.2–5). Die Exhibition ist also doppelt enttäuschend: Der ausbleibende Penis des Panthers passt zum Verschwinden des Bildes (dem Schwarz), und die Schwierigkeit, den Verlust zu verarbeiten, mündet in einer Verleugnungshaltung, die einen Fetisch schafft (und sich auf ihn stützt, vgl. Freud 1975). Die Anthologie der Gags ist ein Partialobjekt, das metonymisch nicht nur auf die vorangegangene Erzählung, sondern auf die gesamte PINK PANTHER-Serie verweist: Sie tritt an deren Stelle, um die Abwesenheit zu kaschieren, und deckt sie doch wie jeder Fetisch zu-

gleich auf. Die Glaubensspaltung trifft also für mehrere Objekte gleichzeitig zu: für die Existenz der Figur und für den Tod des Schauspielers als Korrelat (der Film spielt mit der Verwechslung von Schauspieler und Figur, und er endet

mit einer Einstellung, welche die Theorie bestätigt, der zufolge Inspektor Clouseau noch am Leben sein könnte); für das Ende des Films (er ist beendet, aber er geht weiter) und vor allem für das der Serie (in diesem Sinn entspricht dieser gedenkende dem vorausweisenden Nachspann von *LETHAL WEAPON 3*).

Symbolisieren?

Es ist also festzustellen, dass das Verfahren des Gedenkens, das auf einer *a priori* getroffenen Entscheidung basiert, die im Gegensatz zum Verfahren der Fortsetzung der Erzählung während oder nach dem Nachspann steht, am Ende doch zu teilweise vergleichbaren Auswirkungen, zu einer Verleugnung des Bruches führt – während die Post-Nachspannszenen trotz ihres diegetischen Charakters diesen Bruch gelegentlich auch hervorheben («Noch fünf Minuten, dann gehe ich»). Muss man also die Ingangsetzung einer echten «Trauerarbeit» in jener Art Nachspann suchen, die den Bruch hervorhebt, indem sie ihn symbolisch verdoppelt und ihn figurativ bearbeitet? Ganz offensichtlich steht beispielsweise die Vorstellung der Schauspieler im Nachspann bestimmter Filme von Orson Welles in starkem Kontrast zu dem oben beschriebenen gedenkenden Vorgehen, das auf schlichter Wiederholung basiert. Das frappierendste Beispiel ist der Nachspann von *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (*DER GLANZ DES HAUSES AMBERSON*, USA 1941). Dort werden in einer Reihe von Einstellungen Objekte oder Maschinen gezeigt und zu Bewegungen animiert, die sich durch keine menschliche Gegenwart erklären lassen, so dass der Impuls, der ihnen verliehen wird, von der Off-Stimme von Welles herzurühren scheint, die währenddessen den Produktionsstab vorstellt (vgl. Abb. 4.1). Danach wechseln sich die etwas überbelichteten Büsten der schweigenden Schauspieler ab, alle im Kostüm der Figuren und mit einem Blick, der die Kamera streift oder sie kreuzt, und auf einem schwarzen Hintergrund, der mit dem Schwarz des Kinosaals verschwimmt, die Grenzen der Leinwand auslöscht und diese Bilder in einem unbestimmten Raum treiben lässt, während sie durch ein Lichtbündel (das intensive Licht eines Projektors) und die Stimme, die sie evoziert, aus der Finsternis geholt werden (vgl. Abb. 4.2–4). Diese Phantome demonstrieren den Verlust des diegetischen Universums, dem sie entrissen worden sind, aber sie enthüllen im Nachhinein auch dessen Unwirklichkeit. In diesem Schwinden verkörpert sich ein doppelter Schmerz: weil die Begegnung zu Ende geht und weil diese Begegnung von Anfang an nicht wirklich stattfinden konnte.

Doch diese hybriden, unverankerten Figuren, mehr noch als die Schauspieler, gemahnen auch an Geschöpfe, die vom Wort des Demiurgen erzeugt wer-



Abb. 4.1–6 *THE MAGNIFICENT ANDERSONS*: Orson Welles Off-Stimme stellt Mitwirkende und Stab vor

den. Die Stimme des Schöpfers, die die Bilder zu erschaffen oder sie zu beleben scheint, geht hier niemals das Risiko ein, ihre Allmacht zu schmälern, indem sie sich inkarniert – wie es zum Beispiel im Nachspann bei Sacha Guitry geschieht, dem Welles hier huldigt. Und die Identifizierung dieser Stimme in der letzten Einstellung durch den berühmten Satz «My name is Orson Welles» ist als Apotheose inszeniert, mit einem vertikalen Schauer vom Himmel herabfallenden Lichts und der Erhebung des Mikros, die, statt dieser Stimme eine bestimmte

Quelle zuzuordnen, sie in einem genau umschriebenen Raum zu verankern und ihr die Ubiquität zu nehmen, sie im Gegenteil in ihrem Auffliegen vollends entmaterialisiert und vergöttlicht (vgl. Abb. 4.5–6). Zwar scheinen also die Enthüllung des *hors-cadre* und der imaginäre Charakter des Signifikanten, die diesen Nachspann charakterisieren, geeignete Mittel, um wirklich Trauerarbeit auszulösen, doch muss man sich genau anschauen, wie hier die «Realitätsprüfung» eingeschränkt wird durch die Substitution eines Phantasmas (der Eindruck von Wirklichkeit und die diegetische Illusion) durch ein anderes Phantasma (das demiurgische Sprechen), d.h. wie eine Fiktion durch eine andere ersetzt wird, die den Glauben aufrechterhält, indem sie seine Grundlage verschiebt.

Begleiten/abbrechen

Das Band wird also deutlicher durchschnitten, wenn die Bilder einem schlichten Defilee der Namen Platz machen, das zugleich das Ende der Erzählung signalisiert, die diegetische Illusion zerstört und das Ende des Films anzeigt. In diesem Fall kann die Erinnerungsarbeit, die ins Belieben des Zuschauers gestellt ist, doch von der Musik «begleitet» werden – sei es, dass eine Reihe von mehr oder weniger deutlich mit bestimmten Passagen oder Elementen der Erzählung verknüpfte Themen wiederholt werden, sei es, dass sie den Zuschauer lediglich in einer Klangumgebung hält, die über die eigentlichen Grenzen der Erzählung hinaus die verschwommeneren Konturen einer Zone affektiver Anziehungskraft der Diegese umschreibt und einen zu brutalen Bruch vermeidet. Doch manche Cineasten ziehen gerade diese Brutalität vor und lassen nicht nur die Musik weg, sondern manchmal auch jede Schlussmarkierung, sei es ein Nachspann oder sogar das Wort «Ende»: Das ist bei Bergman der Fall, der einige seiner Filme schlicht mit einer schwarzen Leinwand enden lässt.

Aussprechen

Schließlich müssen wir noch auf den speziellen Gebrauch zu sprechen kommen, der im Nachspann parodistischer Filme von der Direktansprache des Zuschauers gemacht wird.² Dieser Gebrauch ist, einmal mehr, ambivalent, da diese Adressie-

2 Dieser Gebrauch ist so systematisch geworden, dass er inzwischen als einer der Codes des Genres zu betrachten ist und ein Nachspann wie etwa der zu *LES VISITEURS* (*DIE BESUCHER*, F 1992, Jean-Marie Poiré) mit dem Satz enden kann: «Salut aux *aficionados* des génériques de fin» (Gruß an die *aficionados* des Nachspanns).

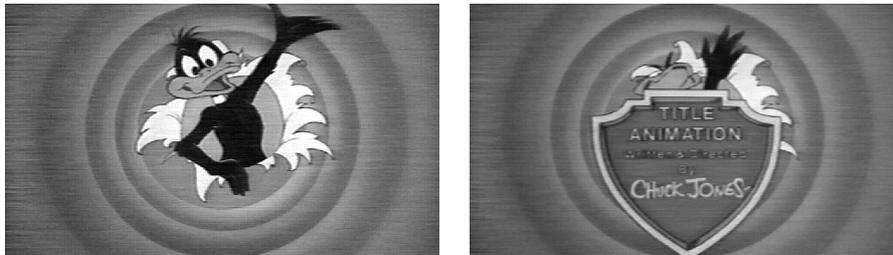


Abb. 5.1 und 5.2 GREMLINS 2: THE NEW BATCH

nung die unterstellte Unfähigkeit des Zuschauers, aufzustehen und zu gehen, enthüllt und verspottet, während es diesem zugleich die besten Gründe liefert, das nicht zu tun. Im vorliegenden Fall steht allerdings nicht der Glaube an die Wirklichkeit der Diegese zur Debatte, sondern es geht um die endgültige Trennung, das Ende des Schauspiels und den Aufbruch des Zuschauers, und die Frage wird explizit gestellt. Im Nachspann zu GREMLINS 2: THE NEW BATCH (GREMLINS 2 – DIE RÜCKKEHR DER KLEINEN MONSTER, USA 1990, Joe Dante) erscheint die Zeichentrickfigur Duffy Duck nach anderthalb Minuten des Abspanns am linken Rand der Leinwand, schaut die Namen an, die vorbeilaufen, zeigt mit dem Finger darauf und wendet sich an den Zuschauer: «Das dauert lang, finden Sie nicht?» Eine Minute später taucht sie auf der anderen Seite auf: «Allmählich wird's lächerlich!» Vierzig Sekunden vergehen, und sie erscheint am unteren Bildrand: «Sie sitzen ja immer noch in Ihrem Sessel! Haben Sie kein Zuhause, wo Sie hingehen können?» Dieses Auftauchen löst eine Erwartung aus, auf die, nachdem die letzten Namen verschwunden sind, ein weiterer Auftritt der Figur antwortet: Dieses Mal aus der Bildmitte springend und einer anderen Figur aus der BUGS BUNNY-Serie (dem Schweinchen Porky Pig) die Show stehend, maßt sie sich das Recht des Abschlusses an – die rituelle Formel «That's all folks» zu sprechen –, wird aber fast erschlagen vom Warners-Emblem (auf dem der Name des Nachspann-Schöpfers Chuck Jones zu lesen ist), das sich über sie legt. Auf der Seite den Kopf herausstreckend, bittet sie dann kläglich «Schickt die Ablende!» – worauf Dunkelheit folgt (vgl. Abb. 5.1 und 5.2)

In diesem Fall also schenkt uns der Nachspann als Zugabe zur Erzählung eine Zeichentricksequenz, eine autonome kleine Fiktion, die jedoch das Ende des Films zum Thema hat, das die Figur vergeblich zu meistern versucht. Solche Variationen über das Ende können auch einfachere Formen annehmen, etwa die einer schriftlichen Adresse: In HOT SHOTS (HOT SHOTS! – DIE MUTTER ALLER FILME, USA 1991, Jim Abrahams) schieben sich zwischen die Namensnennungen Kochrezepte, eine Liste von «Dingen, die beim Heimkommen zu tun

sind», und dann ein Satz unmittelbar an die Adresse des Zuschauers gerichtet: «Wenn Sie gleich zu Beginn dieses Nachspanns gegangen wären, könnten Sie schon zu Hause sein.» In beiden Fällen ist bemerkenswert, dass der Akzent nicht nur auf die Dauer des Nachspanns gelegt wird, sondern auch auf die Trennung zwischen den Räumen, dem des Schauspiels und dem der Wohnung, und auf den Weg, der vom einen zum anderen zurückgelegt werden muss. Ebenso verhält es sich implizit, wenn im Nachspann zu *NAKED GUN 33 1/3: THE FINAL INSULT* (*DIE NACKTE KANONE 33 1/3*, USA 1994, Peter Segal) die Botschaft zu lesen ist: «Your attention please: will the owner of a blue Honda Accord, LIC # Z2W435 please report to the parking lot. Your lights are on. Thank you.»

Wie diese letzten Beispiele zeigen, ist die Trauer genauso an das Dispositiv gebunden wie an die Fiktion, sie gilt ebenso der Raum-Zeit des Schauspiels wie der diegetischen Raum-Zeit. Um vollständig zu sein, müsste also zur Untersuchung des Nachspanns als Trauerritual noch eine Untersuchung der anderen Rituale kommen, in deren Rahmen oder Umgebung jenes verläuft und durch die sich die Kinovorführung vor allem vom Fernsehen unterscheidet. Wenn man, wie Alain Fleischer (1995, 18) schreibt, «das Fernsehen anmacht, wie man ein Fenster öffnet oder einen Wasserhahn aufdreht», wie «schließt» man es wieder? Und in welcher Beziehung steht dieses Schließen oder Ausmachen zu der Art und Weise, wie man ein Kino verlässt? Mit diesen Fragen im Kopf ist am Ende ein Sachverhalt zu betonen, der mir wesentlich scheint: Was die oben zitierten Adressierungen des Zuschauers am Filmende implizieren, ist, dass die «*aficionados* des Nachspanns» Kinobesucher sind.

Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer

Literatur

- Fleischer, Alain (1995) *Faire le noir*. Paris: Marval.
 Freud, Sigmund (1975) Fetischismus [1927]. In: Ders.: *Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewussten*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 379–388.
 – (2003) Trauer und Melancholie [1915]. In: Ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 171–189.
 Genette, Gérard (2001) *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [franz. 1987]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
 Mannoni, Octave (1985) *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris: Seuil.
 Metz, Christian (1977) *Le Signifiant imaginaire*. Paris: UGE.
 [dt. als: *Der imaginäre Signifikant*. Münster: Nodus 2000.]