

Michael Schaudig

Das Ende vom «Ende»

Nachruf auf eine filmische Konvention

Jahrzehnte lang prangte uns am Schluss eines Films entgegen: «Ende», «The End», «Fin», «Fine», «КОНЕЦ ФИЛЬМ». Nun ist der weitreichende Verlust dieses filmischen Schlusstitels anzuzeigen.

Das «Ende»-Signet ist aus den neueren Filmproduktionen schon seit längerem so gut wie verschwunden. Statt dessen haben sich als Schlusstitelsequenzen (*closing credits*)¹ kaum enden wollende Rolllitel konventionalisiert, die die Besetzung und den Produktionsstab sowie weitere filmspezifische *credit lines* auflisten. In meist mittenzentrierter Zweispaltigkeit werden hierbei die Rollen bzw. Funktionen und Namen der Produktionsbeteiligten sowie die urheberrechtlichen Belege (Fremdfilmmaterial, Musikverwendung), die betriebswirtschaftlichen Konditionen (Koproduzenten, Finanzierungsfonds) u.v.a.m. aufgezählt. Mag der betreffende Film farblich noch so brillant gewesen sein, der Nachspann verweilt zumeist im typografisch langweiligen Layout einer weißen Schrift auf schwarzem Grund.* Wenn das letzte (Bewegt-)Bild endet und die Schlusstitelsequenz beginnt, dann ist dieser Film zwar diegetisch und textsemantisch «abgeschlossen», doch wird er kaum noch als kohärente Textpräsentation in produktionsästhetischer Hinsicht «zum Ende kommen». Denn den Copyright-Vermerk als zumeist letzte Information des Nachspans werden wohl die wenigsten Zuschauer noch sehen: Im Kino ist der bereits erleuchtete Saal nahezu geleert, zudem hat der Vorführer ohnehin schon den lichtschluckenden Vorhang vor die Projektionsfläche gezogen, und bei Fernsehausstrahlungen wird dieser Nachspann sowieso meist stark gekürzt oder besteht aus einer Neufassung, die nur mehr die filmografischen Kerninformationen enthält (vgl. Mengel 1997, 254).

Die filmgeschichtliche Entwicklung der beiden gegensätzlichen *textuellen Finalisierungskonzeptionen* kann an den beiden mit jeweils elf «Oscars» meistprämiierten Spielfilmen BEN-HUR (USA 1959, William Wyler) und TITANIC (USA 1997, James Cameron) verdeutlicht werden: Der biblische Monumental-

¹ Zur Terminologie und allgemeinen Typologie filmischer *credits* vgl. Schaudig 2002.

* [Anm. D. Red.] Zu den davon abweichenden Beispielen vgl. den Beitrag von Moinereau in diesem Band.

film setzt nach 214 Minuten Filmgeschehen fünf Sekunden lang Schwarzfilm und lässt dann 15 Sekunden lang den typogrammatiscen Schlusstitel «THE END/A Metro-Goldwyn-Mayer Picture» stehen, konzipiert als Schatten werfende reliefartige Goldlettern vor dem ikonischen Hintergrund der sich (noch) nicht berührenden Zeigefinger von Gott und Adam, dem berühmten Detail aus Michelangelos Deckengemälde *La Creazione di Adamo* aus der Sixtinischen Kapelle in Rom. Das Schiffsuntergangs-Melodram hingegen listet nach gut 180 Minuten, nachdem das letzte ikonische Filmbild zunächst ins Weiß auf- und dann in Schwarzfilm überblendet wurde (zusammen: zehn Sekunden), insgesamt 93 SchauspielerInnen, 67 Firmen und 1.294 weitere Mitglieder des Filmteams auf;² Stand- und Rolltitel dauern insgesamt mehr als sieben Minuten, einigermäßen erträglich gemacht durch Céline Dions Song «My Heart Will Go on» und weitere orchestrale Untermalung.

Eine Karriere am Ende

Über die Verwendung des «Ende»-Signets sind keine veröffentlichten Aussagen von Filmpraktikern bekannt;³ auch in der filmwissenschaftlichen Literatur findet die *Paratextsorte* des Schlusstitels bislang kaum nennenswert Erwähnung.⁴ Gleichwohl lassen sich im Hinblick auf die Einführung als auch die Abschaffung des «Ende»-Signets hinreichende filmhistorische Argumente für ein Erklärungsmodell finden, das zum einen auf die Aufführungspraxis der frühen Stummfilme, zum anderen auf rechtliche und wirtschaftliche Aspekte zurückgreift.

Zu Beginn der Kinematographie – zu Zeiten der Jahrmarkts-, Wander- und Varieté-Vorstellungen, der Laden-Kinos sowie ebenfalls noch in kleineren Filmtheatern bis Ende der 1910er Jahre – waren Bewegtbild- und Schriftprojektion getrennt und an unterschiedliche Produktions- und Vorführtechniken gebunden,⁵ so wie dies bereits beim «Wintergarten»-Programm der Gebr. Skladanowsky im November 1895 praktiziert wurde. Neben der Bewegtbild-Pro-

2 Der Verfasser hat nicht nachgezählt und verlässt sich auf die Angaben in Timothy M. Gray: H'wood movies extend their credit lines. In: *Variety*, 24.04.1998.

3 Die Setzung des Schlusstitels wird z.B. 1914 bereits als bekannt vorausgesetzt und insofern nicht gesondert erwähnt, so bei Paul 1914.

4 Christen (2002) geht in seiner ansonsten aufschlussreichen Studie nur sehr marginal (vgl. *ibid.*, 62–64) auf das «Ende»-Signet ein.

5 Bei den frühen Vorführungen der so genannten «lebenden Photographie» gab es zudem oftmals auch gar keine projizierten Titel, wenn diese vom Kinoerklärer eingesprochen wurden oder lediglich in gedruckten Programmzetteln vorlagen.

jektion der «Films» kam die «sogenannte feste Projektion» (Seeber 1919, 19) zur Anwendung: «Mit einem zweiten Apparate» wurden dabei «als Lichtbilder» (Seeber 1979, 35) sowohl die Titel des jeweils nachfolgenden Films auf die Leinwand geworfen als auch vorführungspraktische Informationen vergeben; so wurde etwa darum gebeten, dass die Damen während der Vorstellung ihre Hüte abnehmen mögen oder dass man im Zuschauerraum zusammenrücken solle. Da die Filmpioniere anfänglich meist nur mit einem einzigen Filmprojektor arbeiteten, erfüllte der von der *Laterna Magica* her bekannte (oder an sie erinnernde) Diaprojektor zudem den Zweck, die beim Wechseln der Filmrollen entstehenden Projektionspausen zu füllen.

Die Separatprojektion «literaler Bilder» war also funktional auf die strukturierende Konjunktion der einzelnen kurzen «Filmclips» im Programmablauf ausgerichtet oder sie thematisierte die Rezeptionssituation. Da gerade die Schrifttafeln des letzteren Typus «universell» einsetzbar waren und zudem niedrige Herstellungskosten – ein einziger Entwurf, ein einziges Dia – mit sich brachten, konnte die frühe Kinematographie hier mit zum Teil kunstvoll ornamentierten und handkolorierten Dias einen weiteren «Showeffekt» erzielen. Das «Ende»-Signet als nicht notwendig an einen spezifischen Film gebundener «Standardtext» steht in dieser Tradition.

Hinzu kam ein weiterer filmhistorischer Entwicklungsschritt: die Zwischentitel. Generell gilt *UNCLE TOM'S CABIN* (Uraufführung: September 1903) von Edwin S. Porter, einem engen Mitarbeiter des Filmpioniers Thomas A. Edison, als erster *full-length*-Film, der in ca. 14 Minuten Vorführdauer eine Montage von 14 Geschehenssequenzen aufweist, denen jeweils indikatorische Schrifttitel – gleichsam als «Kapitelüberschriften» – vorangestellt sind.⁶ Damit war ein über die bloße Titulierung hinausgehender narrativer Bild/Schrift-Konnex hergestellt, der im Hinblick auf die Entwicklung des so genannten «Langfilms» oder «abendfüllenden Spielfilms» in den 1910er Jahren von entscheidender Bedeutung war. Auf diese Weise gelangte auch das «Ende»-Signet als filmisch produziertes und mittels Montage integriertes Element in den Film.

Die Standardisierung des Finalisierungszeichens «The End» lässt sich in den Filmen der *major companies* Hollywoods noch bis in die 1940er Jahre hinein nachweisen: Als man schon längst filmspezifisch individualisierte Eingangstiltelsequenzen entwarf, «klebten» Columbia, Paramount oder Metro-Goldwyn-Mayer immer noch die Standard-Entwürfe ihrer mit dem jeweiligen Unterneh-

6 Nach Auskunft von Zoran Sinobad, Reference Librarian der Moving Image Section der Library of Congress (Washington), in deren Archiv ein originales *film print* der Copyright-Registrierung von 1903 aufbewahrt wird, sind diese *intertitles* bereits gefilmte Zwischentitel.

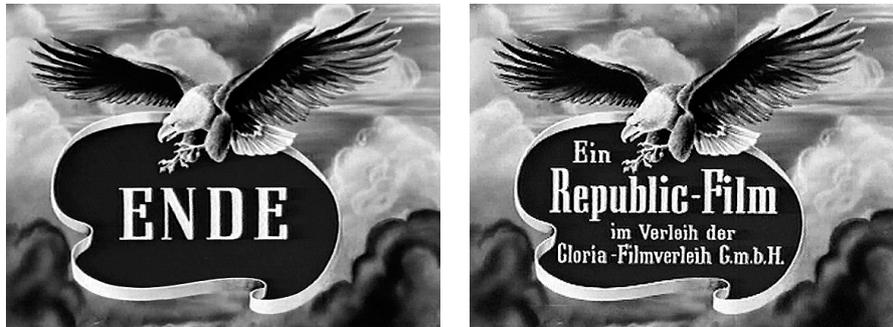


Abb. 1.1 und 1.2

menslogo oder firmenspezifischen Erkennungszeichen versehenen Schlusstitel ans Ende der Filme. Erst danach legte man verstärkt auch auf das grafische Design der Schlusstitel Wert. In Nicholas Rays *JOHNNY GUITAR* (*WENN FRAUEN HASSEN*, USA 1954) findet sich z.B. ein zweiteiliger Schlusstitel, der zunächst das «Ende»-Signet zeigt und dann im selben Design Produktions- und Verleihfirma nennt (vgl. die Schlusstitel der deutschen Version, Abb. 1.1 und 1.2).

Seit den 1960er Jahren wurden die Creditierungen immer umfangreicher: Im Zuge der Auflösung des Studio-Systems, erweiterter urheberrechtlicher Berücksichtigungen, vertraglicher Vereinbarungen mit den an der Produktion Beteiligten und einer noch weitergehenden Ausdifferenzierung des Filmbusiness wurde immer mehr Produktionsmitarbeitern und Auftragsfirmen eine namentliche Nennung zugestanden, so dass der Umfang der *credits* schließlich die Eingangstitelsequenzen unmäßig aufzublähen drohte. Im Ergebnis «wanderte» die vollständige *credits*-Liste daraufhin vom Vorspann in den Ab- bzw. Nachspann, während im Filmeingang in der Regel nur noch der engere künstlerische Produktionsstab verzeichnet wurde.

Am Œuvre Billy Wilders lässt sich dies exemplarisch aufzeigen. Bis zu *IRMA LA DOUCE* (*DAS MÄDCHEN IRMA LA DOUCE*, USA 1963) hatten seine Filme stets eine creditierende Eingangstitelsequenz sowie ein «The End» als Schlusstitel: entweder als separate Schrifttafel oder als Insert in der ikonischen Schlusseinstellung. In den nächsten drei Filmen – *KISS ME, STUPID* (*KÜSS MICH, DUMMKOPF*, USA 1964), *THE FORTUNE COOKIE* (*DER GLÜCKSPILZ*, USA 1966) sowie *THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES* (*DAS PRIVATLEBEN DES SHERLOCK HOLMES*, USA/GB 1970) – wurde dem «The End» noch ein umfassender creditierender Rolltitel angefügt. Ab *AVANTI!* (*AVANTI, AVANTI!*, USA 1972) gab es am Schluss nur noch den Rolltitel. Das «Ende»-Signet war obsolet geworden, zumal es als einzelne Schrifttafel (*single title*) eben nicht mehr explizit am Film-Ende stand.

Funktionalität

Das «Ende»-Signet als solitärer Schlusstitel mag zwar heutzutage als eine «überwundene» Konvention innerhalb der Filmgeschichte abgetan werden; gleichwohl hat diese Finalisierungskonzeption ihre eigenständige textsemantisch und rhetorisch wirksame filmästhetische Funktionalität, die sich in der Differenz zur minutenlangen Schlusstitelsequenz heutiger Prägung und aus sich selbst heraus erklärt:

- (1) Zunächst: Das «Ende»-Signet ist ein Element der syntagmatischen Ordnung; zentrales Kennzeichen ist die minimalistische Komplexität.
- (2) In Komplementarität zum klassischen Vorspann vollendet das «Ende»-Signet die narrative Rahmenbildung.
- (3) In der zeitlich stark begrenzten Verweildauer zeichnet sich das «Ende»-Signet als eine explizit «auf den Punkt gebrachte» Finalisierung des Films aus.
- (4) Die literale Information «Ende» referiert in der transmedialen Verwendung von «Schrift im Film» autoreflexiv auf die Kulturtechnik «Schrift» und verweist damit auf das kulturell anerkannteste Ausdruckspotenzial.⁷
- (5) Das «Ende»-Signet ist ein Äußerungsakt der filmischen *narratio* an der Schwelle von intra- und extradiegetischem Bereich.
- (6) Als signifikanter narrativer Zeigegestus interveniert der Schlusstitel «Ende» an privilegierter Extremposition in die audiovisuelle Textpräsentation des «bis dahin» filmisch geäußerten Geschehens.
- (7) Ein so knapper Schlusstitel stützt die auf den Schlussakkord zusteuernde Filmmusik höchst effizient und ermöglicht im Finale der Geschichte eine prägnante und konzise *climax*-Bildung.
- (8) In pragmatischer Hinsicht signalisiert das «Ende»-Signet dem Rezipienten die Abgeschlossenheit des filmisch (re-)präsentierten Geschehens, setzt damit aber zugleich einen intensiven affektiven Impuls, der den Rezipienten auf die «emotionale Rückkehr» in die nichtfilmische Welt vorbereitet.
- (9) Mit der kovisualisierten Einbindung der spezifischen Erkennungszeichen von Filmproduzent und/oder -verleiher dient diese Form des Schlusstitels zugleich der Stiftung von *corporate identity* und der werbestrategischen Positionierung des Unternehmensnamens.

⁷ Es sei daran erinnert, dass es auch in der Buchgeschichte Zeiten gab, in denen die Texte mit einem „Ende“ abgeschlossen wurden.

Varianten zum Schluss

Nun ist es ja nicht so, dass das «Ende»-Signet in seiner filmischen Karriere stets als solitärer Schlusstitel gesetzt wurde; dies trifft im Wesentlichen lediglich auf die ersten Jahrzehnte der Filmgeschichte zu.

Jede Konvention oder scheinbare Standardisierung tendiert dazu, innovativ durchbrochen zu werden, dies gilt auch für die Verwendung des Schlusstitels. So gibt es genügend Filmbeispiele, die mit dem «Ende»-Signet ihr kreatives Spiel treiben. Auf alle theoretisch möglichen und praktisch realisierten Variationsmöglichkeiten kann hier nicht enumerativ eingegangen werden, gleichwohl seien im Folgenden exemplarisch einige Schlusstitel(-sequenzen) aufgeführt, die die phänomenologische Bandbreite in Titeldesign und textsemantischer bzw. filmrhetorischer Funktionalität gut widerzuspiegeln vermögen:

Der klassische Schlusstitel

Den ursprünglichen Standard des «Ende»-Signets repräsentiert das Typogramm, in dem sich die Schrift auf der Basis typografischer Variabilität innerhalb einer Abbildungsfläche konstituiert: sei es als Schrifttafel im klassischen Design von weißer Schrift auf schwarzem Grund, sei es als Insert, das in die letzte Einstellung (bewegt oder als *freeze frame*) eingestanzt ist. Meist sind hier auch Überblendungen vom ikonischen Hintergrund zum neutralen Schwarz beobachtbar, wie z.B. bei LA BÊTE HUMAINE (BESTIE MENSCH, F 1939, Jean Renoir) (Abb. 2.1 und 2.2).

Abb. 2.1 und 2.2



Verbalisationen

Neben diesen Freiräumen in der Schriftgestaltung lassen sich auch Varianten der sprachlichen Formulierung des Schlusstitels beobachten. Wird einem Film beispielsweise seitens des Produzenten oder Regisseurs ein gesteigerter ›Seriositätsfaktor‹ oder ›Bildungsanspruch‹ zubemessen, so findet sich am Ende bisweilen auch das lateinische ›Finis‹, das zudem nicht an die Sprachgrenzen des Produktionslands gebunden ist, wie die Filmbiografie Mozarts *WEN DIE GÖTTER LIEBEN* (D 1942, Karl Hartl) oder etwa die Literaturadaption *MOBY DICK* (GB 1956, John Huston) zeigen.

Vor allem komödiantisch ausgerichtete Filme können sich einen größeren Erfindungsreichtum leisten: Bereits bei den US-amerikanischen Cartoons der 1930er Jahre stehen das traditionelle, narrativ finalisierende ›The End‹ und das an die Rezipienten adressierte und so die pragmatische Dimension betonende ›That's all, folks!‹ (wie bei den *MERRY MELODIES* der Warner Bros.) nebeneinander. Helmut Käutner, ein im Hinblick auf Titelsequenzen generell experimentierfreudiger Regisseur, lässt seinen kabarettistischen Nachkriegsfilm *DER APFEL IST AB* (D 1948) mit dem Schlusstitel ›Es wäre interessant zu erfahren, was aus der Geschichte geworden ist.....‹ enden und öffnet die Filmhandlung auf diese Weise der weitergehenden Reflexion des Rezipienten. Auch Alfred Hitchcock beschließt seine Komödie *THE TROUBLE WITH HARRY* (*IMMER ÄRGER MIT HARRY*, USA 1955) mit der auf den Filmtitel zurückverweisenden Phrase ›The Trouble with Harry is over‹. Weitere Varianten des Schlusstitels sind beispielsweise ›So hört es auf‹ (*BIERKAMPF*, BRD 1977, Herbert Achternbusch) oder ganz simpel: ›aus‹ (*SALZBURGER GESCHICHTEN*, BRD 1957, Kurt Hoffmann).

Negation als Appell

Einen bemerkenswerten, das Filmende verbal transzendierenden Schlusstitel liefert Fritz Langs Antinazi-Film *HANGMEN ALSO DIE* (*AUCH HENKER STERBEN*, USA 1943): Die Filmhandlung thematisiert die deutsche Okkupation der Tschechoslowakei und die Willkürherrschaft gegenüber der tschechischen Bevölkerung nach dem Attentat auf den NS-Statthalter Reinhard Heydrich. Der in Überblendungstechnik als Typokinetogramm konzipierte Schlusstitel spielt mit der filmischen Konvention und setzt zugleich ein trotziges Hoffnungssignal gegen die Naziherrschaft: ›NOT/The End‹.

Mise-en-scène und Kamerahandlung

Auch Kurt Hoffmann verbindet in seinem satirisch-kritischen Film *WIR WUNDERKINDER* (BRD 1958) das «Ende»-Signet mit einer Appellstruktur: Das Finale zeigt die Beerdigung der antagonistischen Hauptfigur Bruno Tiches, eines deutschen Opportunisten, der – unter welchem Regime auch immer – stets erfolgreich seine Karriere vorantrieb. Neben dem Eingang zum Friedhof steht in Blockbuchstaben die Sentenz «Wir mahnen die Lebenden»; die Kamera verdichtet auf das letzte Wort und kommt zum Stand, als formatfüllend das Ikonogramm «ENDE» zu sehen ist. Hoffmann führt uns hier eine Synthese von textsemantischem und textpragmatischem Modus vor: einen Übergang, der vom intradiegetischen zum extradiegetischen Bereich führt und das «Ende»-Signet aus der Mise-en-scène heraus entwickelt. Auch wenn diese Realisierung arg artifizios wirkt: Komödiantische und tragikomische Sujets dürfen sich diesbezüglich eben traditionell größere künstlerische Freiheiten herausnehmen (Abb. 3.1–3)



Abb. 3.1–3

Analogie und Umkehrung

Wie man auch mit minimalen Variationen das konventionalisierte Design von «Ende»-Signet und Rolltitel-Nachspann neu strukturieren kann, zeigt Tom Tykwer in seinem fulminanten Film *LOLA RENNT* (D 1998): Dem *speed* des in drei Varianten vorgeführten Geschehensablaufs völlig entgegengesetzt, wandert der in tiefrote Blocklettern gefasste Schlusstitel «ENDE» formatfüllend



Abb. 4.1–3

Vordergrund entkleidet sich eine Stripperin, während im rechten Bildfeld die *credits* abzurollen beginnen. Deren erste Information ist noch «seriös», sie gilt der standardisierten persönlichkeitsrechtlichen Absicherung der fiktiven Handlung, doch gleich danach adressiert sich dieser Text direkt an den lesenden Zuschauer: «And if you have been / reading this instead of / looking at the girl, then / see your psychiatrist, or / go to a good eye doctor.» Als «Hilfe zur Selbstdiagnose» rollt sogleich ein «Sehtest» ab, wie man ihn vom Augenarzt oder Optiker her kennt: elf durchnummerierte Zeilen mit Einzelbuchstaben und Buchstabenkombinationen, in immer kleiner werdender Schriftgröße. Als die Entkleidungskünstlerin nur noch in Unterwäsche dasteht und schließlich ansetzt, ihren Slip auszuziehen, stoppt Allen sie und wendet sich direkt an den Zuschauer: «I promised I'd put her in the film somewhere.»⁸ Das daraufhin eingestanzte «The End» beschließt zwar den filmischen Text, öffnet das Hand-

von rechts nach links durch den Schwarzfilm – die Pointe dabei ist, dass diese Bewegung fast zwei Minuten lang dauert und somit den Fachterminus des «Kriechtitels» auch typokinetisch visualisiert. Zusätzlich rollen die traditionell weißen *credits*, die vor diesem Hintergrund gezeigt werden, entgegen der Konvention von oben nach unten ab.

Ironisierung

In den 1960er Jahren war es üblich, die *credits* in Form von *superimposed titles* über der letzten ikonischen Einstellung oder Szene durchlaufen zu lassen. Über diese Konvention macht sich Woody Allen in seinem ersten Film *WHAT'S UP, TIGER LILY?* (USA 1966) lustig. In der letzten Szene dieser absurden Agentenparodie liegt Allen bequem auf einer Couch, im

⁸ In der deutsch synchronisierten Fassung: «Ich glaub', die nehm' ich für meinen nächsten Film ... als Garderobiere.»

lungsmodell der zuletzt gezeigten Szene aber der weiteren Imagination des Rezipienten (Abb. 4.1–3).

Woody Allen macht dem Zuschauer mittels dieses «autoreferenziellen Beweises» bewusst, dass er in der Filmsichtung systemimmanent stets Voyeur ist. Auch wird in einer rezeptionspsychologisch wirksamen *demonstratio ad oculos* gezeigt, dass das «Bild im Film» – zumal als erotisches Bewegtbild – stets die «Schrift im Film» dominiert, dass also letztlich die literal-ikonische Hybridlösung einer Schlusstitelsequenz «unfilmisch» ist. Konsequenterweise hat sich Woody Allen später dann dem klassischen schwarzweißen Vor- und Nachspann zugewandt und gilt seit ANNIE HALL (DER STADTNEUROTIKER, USA 1977) in Sachen Titelsequenzen als Purist, der sich den Usancen des neueren Titeldesigns beharrlich verschließt.

Abschied von der Konvention

Eine nostalgische Hommage an das Kleinstadtkino als Ort der emotionalen Selbstfindung ist Giuseppe Tornatores Film NUOVO CINEMA PARADISO (CINEMA PARADISO, I/F 1989). Die Handlung: Der erfolgreiche Regisseur Salvatore «Totó» kehrt nach 30 Jahren in seine sizilianische Geburtsstadt zurück, um an der Beerdigung seines väterlichen Freundes Alfredo, des örtlichen Filmvorführers, teilzunehmen; auch muss er mit ansehen, wie der Erlebnisraum seiner Kindheit, das schon längst geschlossene Kino «Cinema Paradiso», gesprengt wird. Als Vermächtnis Alfredos erhält Totó eine alte Filmdose; darin hatte der Filmvorführer im Laufe seiner Berufsausübung all die Filmschnipsel gesammelt, die der Priester als örtlicher «Zensor» hatte herausschneiden lassen. Die Schlussequenz des Films zeigt diese aneinander montiert: erotisch-emotionale Höhepunkte alter Schwarzweißfilme (ohne Tonspur), vorzugsweise innige Kusszenen von Liebespaaren. Die Autoreflexivität des Mediums Film als stark affizierende Darstellungskunst spiegelt sich in der inneren Bewegtheit Totós, der in einer inszenierten Filmvorführung diese filmische Collage sieht. Die zusammengeklebten Filmausschnitte haben stark sichtbare Verschleißspuren; beim letzten wird das Signet «FINE» als Schlusstitel «eingefroren». Als ob im Projektor der Filmtransport blockierte und sich in das Filmkader auf Grund der Überhitzung ein Loch fräße, erscheinen in diesem noch einmal – als *recapitulatio* – ausgewählte Szenen der Filmhandlung, während darunter ein Rolltitel-Abspann läuft (Abb. 5.1–3).

Tornatores Film führt auf diese Weise die beiden Finalisierungskonzeptionen von «altem» «Ende»-Signet und «neuem» Rolltitel zusammen. Mit den zum Schluss gezeigten Filmzitatzen wird aber klar signalisiert, welche Position NUO-

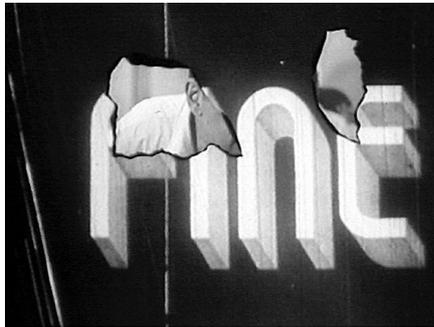
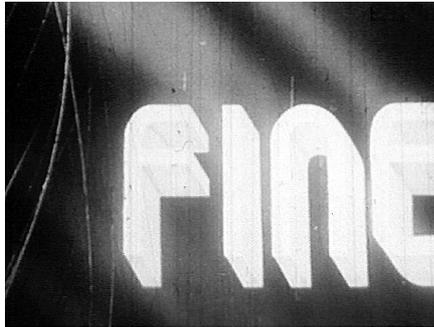


Abb. 5.1–3

te Feind des «Ende»-Signets. Keine Pause. Kein Ruhepol. Kein Schluss. Finalisierungen sind tabu, Transitionen alles. Fast ist man geneigt, hier eine Entfrem-

VO CINEMA PARADISO bezüglich der filmhistorischen Wertschätzung einnimmt: Das Kino der Emotionen, wie es hauptsächlich im «alten Hollywood» der Vorkriegszeit zelebriert wurde, für das auch das traditionelle «Ende»-Signet steht, wird von der neueren Zeit «aufgefressen»: Die Schlusstilsequenz verstärkt somit die in Tornatores Film zum Ausdruck gebrachte wehmütige Bestandsaufnahme der Kinokrise der 1980er Jahre.

Das Ende vom «Schluss»

Bis hierher ging es um filmische Schlusstitel. Darüber soll nicht in Vergessenheit geraten, dass auch zwei fernsehspezifische Finalisierungszeichen vermutlich unwiederbringlich verloren sind: das «Sendeschluss»-Signet sowie das nächtlich ausgestrahlte Testbild, welche beide noch bis Mitte der 1990er Jahre im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik zu sehen waren (Abb. 6.1 und 6.2).⁹ Der ebenso beschleunigte wie rastlose *picture flow* eines von den Fernsehverantwortlichen als «zeitgemäß» verstandenen Programmprofils ist eben der erklär-

⁹ Darüber hinaus sei noch erwähnt, dass auch der fernsehspezifische Schlusstitel «Sie sahen», der den creditierenden Nachspann von fiktionalen wie nonfiktionalen Sendungen einleitete, mittlerweile Geschichte ist. Solche Adressatenbezüge wie auch die personale An- und Abmoderation wurden in deutschen Fernsehprogrammen mittlerweile weitestgehend getilgt.

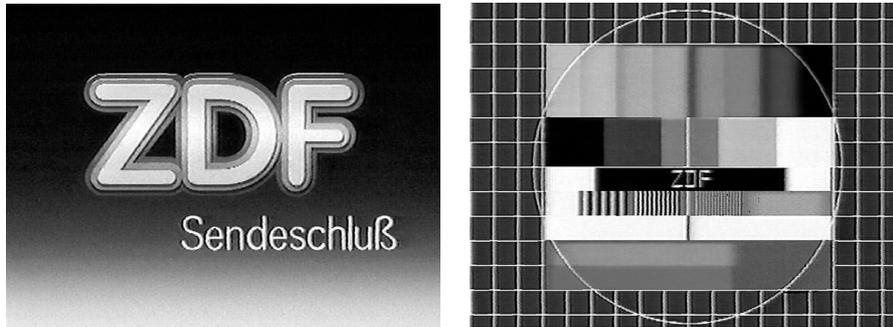


Abb. 6.1 und 6.2

derung des Mediums von seiner Technizität zu konstatieren, wo doch vormalig erst im autoreferenziellen Testbild das Dispositiv «Fernsehen» als technische Apparatur zu sich selbst kam.

Der Schluss zum «Ende»

Die wesentliche Funktion des «Ende»-Signets ist die konzise Grenzziehung von Text und Nicht-Text (bzw. von Film und Nicht-Film), also von Filmrealität und Außenwelt, von Fiktion und Nicht-Fiktion. Die Finalisierungskonzeption dieses konventionellen Schlusstitels zielt in pragmatischer Hinsicht auf die kognitiv und affektiv zu verarbeitende Gewissheit, dass der Film abgeschlossen ist.

Wie die angeführten Beispiele gezeigt haben, vermag das «Ende»-Signet zudem ein kreatives Potenzial an Variationen freizusetzen, das der heutigen Branchenübung von ellenlangen Rolltiteln als *closing credits* weit überlegen ist. Das Spiel mit der narrativen und textuellen Schwelle zeigt die künstlerischen Interpretationen des ursprünglich als bloßes Finalisierungszeichen eingeführten Paratextes.

Es stimmt zuversichtlich, dass sich die Filmemacher manchmal erneut der kreativen Möglichkeiten des «Ende»-Signets erinnern, wie z.B. in *LOLA RENNT* oder jüngst in *LIEGEN LERNEN* (D 2003, Hendrik Handloegten). – Somit kommt dieser «Nachruf» also doch verfrüht?

E n d e .

Literatur

- Christen, Thomas (2002) *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonions offenen Formen*. Marburg: Schüren.
- Mengel, Norbert (1997) Gemieden und geschnitten: Vor- und Abspanne in den Fernsehprogrammen. In: *Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen*. Hg. v. Knut Hickethier & Joan Bleicher. Hamburg: LIT, S. 241–258.
- Paul, Peter (1914) *Das Filmbuch: Wie schreibe ich einen Film und wie mache ich ihn zu Geld?* Berlin: Wilhelm Borngräber.
- Schaudig, Michael (2002) <Flying Logos in Typosphere.> Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits. In: *Schrift und Bild im Film*. Hg. v. Hans-Edwin Friedrich & Uli Jung. Bielefeld: Aisthesis, S. 163–183.
- Seeber, Guido (1919) Die Herstellung von Filmtiteln [Teil 1/3]. In: *Die Kinotechnik* 1,4, S. 19–20.
- Seeber, Guido (1979) Der Seeberograph und das Seeberophon [Erstdruck des undatierten Manuskripts]. In: *Das wandernde Bild: Der Filmpionier Guido Seeber*. Hg. v. d. Stiftung Deutsche Kinemathek & Martha Seeber, Red. Norbert Jochum. Berlin (West): Elefanten Press, S. 35–44.



Wer kann helfen? Die Absender der ersten drei E-Mails an diskurs.film@t-online.de (Einsendeschluss: 30.04.2004), die den zu diesem Schlussignet gebörenden Filmtitel identifizieren, erhalten ein Exemplar von *Positionen deutscher Filmgeschichte*, hg. von Michael Schaudig (München 1996).