

Thomas Christen

## Mehr als ein Ende

### Wie Filme zu verschiedenen Schlüssen kommen<sup>1</sup>

Die Szene ist filmreif: Wim Wenders, Absolvent der Münchner Hochschule für Film und Fernsehen und Regisseur einiger experimenteller Filme, publiziert in der Zeitschrift *Filmkritik*, deren Mitarbeiter er damals war, im April 1970 einen Artikel, der aus vier Seiten Fotos und einer Textseite besteht. «Hitchcock, am Schneidetisch» lautet die Überschrift. Der Aufsatz belegt, dass es vom Hitchcock-Werk *TOPAZ* (1969) verschiedene Versionen gibt, die das Ende des Films betreffen. Die Fotos, heimlich in der Nacht und mit einer Spezialkamera am Sichtungstisch aufgenommen, sollten den eindeutigen Beweis liefern – ähnlich wie dies in *TOPAZ* die Flugaufnahmen der Raketenstellungen tun.

Erinnern wir uns, wie der im Ost/West-Konflikt angesiedelte Spionagethriller in der bekannten und auch heute noch im Fernsehen ausgestrahlten Fassung schließt. Der von Michel Piccoli gespielte französische Regierungsvertreter Granville wird als Mitglied des sowjetischen Agentenrings «Topaz» entlarvt und seiner Funktion an der in Paris stattfindenden Konferenz enthoben. Im Anschluss sehen wir sein Haus und hören nach einer Weile einen Schuss, der nahelegt, Granville habe sich umgebracht. Die letzten Bilder in den Straßen von Paris zeigen eine Zeitung, die vom Ende der Kuba-Krise berichtet. Daran schließen sich rückblendartige Einstellungen an, welche die Opfer dieses Agenten-Krieges in Erinnerung rufen.

Dieser moralische Schluss, der ganz aus einer westlichen Perspektive des Kalten Krieges argumentiert, stammt offenbar nicht von Hitchcock selbst, sondern wirkt wie von der Produktionsfirma Universal erzwungen. Er bedient sich einfachster Mittel und lässt jedes Raffinement vermissen, wie es etwa die vorangehende Szene von der Konferenz prägt, in der die Verbreitung des Spionageverdachts aus der Vogelperspektive gezeigt wird. Die Änderung konnte ohne großen Aufwand vorgenommen werden: Der entscheidende, sinngebende Schuss ist nur auf der Tonspur zu hören, die Aufnahme mit der Zeitung wirkt isoliert, und bei den kurzen Rückblenden konnte auf bereits vorhandenes Material zurückgegriffen werden. Mit einem Satz: eine einfache Manipulation, aber mit tiefgreifenden Folgen für die Aussage des Films.

1 Für die kritische Durchsicht dieses Textes danke ich Philipp Brunner.



Abb. 1.1–4 Das Ende von Alfred Hitchcocks *TOPAZ*: Alles zum Lachen, Spionage als Spiel

Wie sah nun der – laut Wenders – «wirkliche Schluss» aus? Auch hier wird Granville als Spion entlarvt und der Konferenz verwiesen. In einer langsamen Überblendung erscheint der Pariser Flughafen Orly. Passagiere betreten zur gleichen Zeit Maschinen nach Moskau und Washington. Aus den Reisenden isoliert der Film zwei Personen: den Franzosen Devereaux und ... Granville, der nach Moskau reist! Wenders beschreibt dieses Ende folgendermaßen:

«Und dann fängt Michel Piccoli furchtbar zu lachen an und ruft ganz vergnügt ›Bon Voyage!›. Er erschießt sich doch nicht! Schnitt. Stafford fängt auch an zu lachen! Er winkt! Er ist auch vergnügt! Beide finden die ganze Geschichte zum Lachen!» (Wenders 1970, 189)

In dieser Version des Endes vollzieht sich eine ironische Brechung der vorangegangenen Handlung. Spionage wird als Spiel dargestellt, das sich jenseits von moralischen Regeln bewegt. Granvilles Tätigkeit ist aufgedeckt worden – Künstlerpech, aber keine Tragödie. So geht er nach Moskau, wie sein früherer Freund Devereaux nach Washington reist. Die Parallelität der beiden Abflüge und das Verhalten der Protagonisten unterlaufen den moralisch erhobenen Zeigefinger gründlich. Gut und Böse entziehen sich eindeutigen Zuordnungen (Abb. 1.1–4).

Was Wenders damals nicht wissen konnte: Das von ihm gepriesene Ende war nicht das ursprüngliche, sondern seinerseits zweite Wahl. In dem ursprünglich von Hitchcock vorgesehenen Schluss, der allerdings bei Previews Anstoß er-



Abb. 2.1–5 Ein vom Studio verworfenes Ende: Das Duell (TOPAZ)

regte,<sup>2</sup> war der ironische Tonfall ins Absurde gesteigert. Nach dem Eklat auf der Konferenz treffen sich Devereaux und Granville in einem leeren Fußballstadion, um sich mit Pistolen zu duellieren. TOPAZ wird zu BARRY LYNDON, mit dem Unterschied, dass Granville mitten im Ritual des Duells von einem sowjetischen Heckenschützen ermordet wird (Abb. 2.1–5). Es ist nachvollziehbar, dass dieser Paukenschlag die Zuschauer der Testvorführungen ratlos machte, strapaziert er doch nicht nur die Logik der Geschichte, sondern mobilisiert durch seine Flapsigkeit und Überdrehtheit (die auch Aufschluss über Hitchcocks eigenartigen Humor gibt) und durch die Haltung des Nicht-ernst-Nehmens ein beträchtliches selbstreflexives Potenzial.

2 Die amerikanische DVD von TOPAZ (Universal 2000, ISBN 0-7831-5467-9) gibt den Film in Widescreen statt in Open Matte (wie die europäische Version) wider und ist auch um 13 Minuten länger als die deutsche Ausgabe. Sämtliche DVD-Versionen enthalten dagegen alle drei Versionen des Endes. Vgl. dazu auch die aufschluss- und materialreiche Dokumentation TOPAZ: AN APPRECIATION von Leonard Maltin, die sich als Bonus auf derselben DVD befindet und auch die übrigen Veränderungen, die Hitchcock nach den Previews vornahm, dokumentiert.

TOPAZ – ein Einzelfall? Mit Sicherheit nicht. Doch dieses Beispiel sei hier exemplarisch genannt, es dient als Ausgangspunkt für eine Betrachtung alternativer Enden, von Filmen mit mehr als einem Schluss. Eine solche vergleichende Analyse war bislang ein außerordentlich schwieriges Vorhaben, gelang es doch nur in mühsamer detektivischer Arbeit, solche Fälle überhaupt ausfindig zu machen, und noch schwieriger erwies sich ihre Dokumentation. Diese Situation hat sich durch das Speichermedium DVD und seine vielfältigen Möglichkeiten grundlegend verbessert.<sup>3</sup>

TOPAZ – der Regelfall? Auch das nicht. Zwar sind Veränderungen in den verschiedenen Phasen einer Filmproduktion durchaus normal und betreffen vielfach auch das Ende. Dass allerdings mehr als ein Ende realisiert wird, ist ungewöhnlich und deutet einerseits auf eine bewusste Veränderung der Grundaussage hin, wie das Beispiel TOPAZ einleuchtend zeigt.<sup>4</sup> Andererseits könnte es als Symptom einer «Krankheit» gelesen werden, die da heißt: Ich kann kein treffendes Ende für meinen Film finden; ich kann oder will keinen rechten Schlusspunkt setzen.

Das Ende eines Films ist eine sensible Stelle. Natürlich können auch Veränderungen, Kürzungen oder Ergänzungen innerhalb der Handlung gravierende Konsequenzen haben, doch die Endposition besitzt eigene Gesetzmäßigkeiten. Hier ist die Stelle, an der die Terminierung des Films stattfindet, nicht nur der Geschichte, sondern auch des Filmerlebnisses. Manche erzähltheoretischen Ansätze vergleichen das Ende mit einem Magneten, von dem alles angezogen, auf den alles ausgerichtet ist, ohne dass dieses Ziel im voraus bekannt wäre (Prince 1987, 26).<sup>5</sup> Das Auswechseln einer solchen Vorgabe müsste also den gesamten Film verändern – oder auch nicht? Die Vorstellung – selbst wenn sie

3 Eine Geschichte der alternativen Filmenden wäre noch zu schreiben. Trotz der etwas entschärften Lage hinsichtlich der Materialbeschaffung besteht ein nicht zu unterschätzendes Forschungsproblem darin, die einzelnen Filme aufzuspüren. Was im Kontext einer Kinoauswertung kaum möglich erschien und auch in der Videoauswertung kaum Verwendung fand, wird bei der Auswertung auf DVD als «Extra» oder «Bonus» vermarktet: das *alternate ending* (bisweilen auch in der Mehrzahl). Es hat sich neben den nicht verwendeten Szenen zu einer Kategorie innerhalb der «Special Features» verfestigt. Was früher als Makel erschien, der zu verschweigen oder gar zu tilgen war, gilt heute als brauchbares Plus oder gar als Mehrwert. Dies könnte auch als Hinweis darauf gewertet werden, dass DVD nicht nur ein attraktives Speichermedium darstellt, sondern auch das Potenzial für eine veränderte Rezeption bietet, die näher beim Computer und Internet als beim Kino liegt.

4 Vgl. dazu als neueres Beispiel Ridley Scotts *BLADE RUNNER* (USA 1982), dessen ursprüngliche Version als «Director's Cut» neun Jahre später sogar in den Kinos ausgewertet wurde und den Schluss dramatisch verkürzte.

5 Vgl. dazu auch die literaturwissenschaftliche Abhandlung von Frank Kermode *The Sense of an Ending* (1967).

nicht zutrifft –, dass damit die Aussage des gesamten Werks in die gewünschte Richtung rücken kann, zeigt generell auf, welches Gewicht die Macher eines Films diesem Teil zuschreiben.

Die Existenz verschiedener Versionen provoziert die Frage nach der «originalen», nach der «richtigen», «gültigen», «authentischen» Version. Dies wird besonders dann zum Problem, wenn es sich – wie am Schluss meist der Fall – um wirkliche Alternativen handelt. Weist die Existenz mehrerer Enden nicht auf ein grundsätzliches Problem hin? Wenn eine solch gewichtige Stelle der Erzählung eine Veränderung erfährt, wie verhält es sich dann mit dem gesamten Film? Passen die einzelnen Teile nun nicht mehr zueinander, oder wies bereits die ursprüngliche Konzeption «Konstruktionsfehler» auf? Gibt es Filme, für die sich kein adäquates Ende finden lässt? Welche übergeordneten Schlussfolgerungen lassen sich aus solchen «Transformationen» des Endes ableiten? Ein Bündel von Fragen, denen in der Folge anhand verschiedener Beispiele nachgegangen werden soll.

## Krisensymptom

Im Sinne einer Arbeitsthese behaupte ich, dass die Existenz mehrerer Enden auf eine krisenhafte Konstellation hindeutet. «Irgendetwas» ist passiert, das nicht nur die Einheitlichkeit des Films in Frage stellt, sondern auf Schwierigkeiten mit dem Stoff, mit der Form, mit Produzenten oder Studio, mit dem antizipierten Publikum, mit ideologischen oder moralischen Vorstellungen hindeutet. Man mag einwenden, dass bei jeder Produktion Szenen gedreht werden, die später keine Verwendung finden, oder nachträglich realisiertes Material eingefügt wird. Dennoch – das doppelte oder mehrfache Ende kann infolge seiner Terminierungsfunktion als Indikator für einen Konflikt gesehen werden, der die Grenzen der «normalen» Veränderungen innerhalb des Produktionsprozesses bei weitem sprengt.

Die möglichen Konfliktfelder sind bereits benannt: Neben externen Faktoren in Form von Zensur und Selbstzensur und internen, etwa ökonomischen Faktoren kann das Problem vom Stoff selbst oder der gewählten Gestaltung verursacht werden. Zwei Bündel von Tendenzen, die einander nicht ausschließen müssen, lassen sich beobachten, wenn wir verschiedene Endfassungen miteinander vergleichen: einerseits eine Konkretisierung, eine Zuspitzung, ein Abschluss, eine Entscheidung, andererseits eine Abschwächung, Ambivalenz, eine Öffnung.

Interessanterweise bedingen Zensureingriffe nicht unbedingt eine Konkretisierung, sondern können auch zu größerer Offenheit oder Unbestimmtheit

führen, da der geänderte Schluss eine Neubewertung der vorangehenden Handlung erzeugt. Neben diesen Tendenzen steht eine dritte Art der Transformation, die einfacher strukturiert ist, denn sie verändert nicht den Grad der Geschlossenheit, sondern kehrt schlichtweg das Vorzeichen um: Aus einem traurigen Schluss wird ein Happy-End. – In jedem Fall hat aber das Auswechseln des Endes weitreichende Konsequenzen.

### Im zweiten Anlauf: das Monster in der Badewanne

Der 1987 in die Kinos gelangte *FATAL ATTRACTION* (EINE VERHÄNGNISVOLLE AFFÄRE) von Adrian Lyne war ein großer Kassenerfolg. Von der Kritik eher ungnädig behandelt, fand er den Weg zum Publikum und löste eine breite Diskussion auf dem Gebiet der Sexualmoral aus (vgl. Holmlund 1997). Rückblickend kann der Film als typisches «backlash»-Produkt verstanden und interpretiert werden, das die Errungenschaften der vorangegangenen sexuellen

Abb. 3.1–6 Das Ende von *FATAL ATTRACTION* in der Kinofassung



Revolution in Frage stellte – nicht zuletzt dank der Endsequenz, die aus Alex, der Abenteuerbekanntschaft des Rechtsanwalts Dan, eine mörderische Furie macht, die dessen Familie nicht nur terrorisiert, sondern auszulöschen trachtet und nur durch Vernichtung zu stoppen ist. In der berühmten Badezimmer-Szene am Ende bedroht Alex Dans Frau mit einem Küchenmesser, versucht, sie zu töten, um nach einer Intervention Dans, der sie in der Wanne ertränkt, noch einmal wie ein Zombie aufzuerstehen (Abb. 3.1–6). Doch dieser Schluss, der dem Film die definitive Stoßrichtung gibt, war nicht der ursprüngliche, sondern wurde erst nachträglich gedreht – nachdem Probevorführungen negativ ausgefallen waren. Was war geschehen?

Das ursprüngliche Ende enthält die eben geschilderte Badezimmer-Szene nicht, sondern beginnt mit der Verhaftung von Dan, nachdem seine Geliebte mit durchschnittener Kehle aufgefunden wurde. Eine kurze Rückblende verdeutlicht, dass er der Hauptverdächtige sein wird, denn seine Fingerabdrücke befinden sich auf dem Knauf des Küchenmessers, mit dem sich Alex – wie der Zuschauer später erfährt – die tödliche Verletzung selbst beigebracht hat. Zwar setzt auch diese ursprüngliche Version dem «schwarzen» Ende noch einen Hoff-



Abb. 4.1–5 Das ursprüngliche vorgesehene Ende von *FATAL ATTRACTION*

nungsschimmer auf: Am Schluss fällt Dans Ehefrau eine Tonbandkassette mit der Aufschrift «Play me. Alex» in die Hände, die Dan entlastet, da sie die Ankündigung des Selbstmordes enthält. Ganz am Ende stehen jedoch die Bilder von Alex' Selbsttötung, unterlegt mit einem Auszug aus Puccinis Oper *Madame Butterfly*, die als letzten Eindruck im Zuschauer eher Verständnis und Anteilnahme für die Verzweiflungstat als Sympathien für Dan auslösen (Abb. 4.1–5).

Obwohl diese erste Version den Notausstieg für ein Happy-End enthielt, lag darin viel Düsternis und Ambivalenz bezüglich der moralischen Schuld des Protagonisten. Diese latente Widersprüchlichkeit sollte nun durch eine Eindeutigkeit ersetzt werden, die traditionellen Wertvorstellungen und Rollenverständnissen huldigt und dem Abweichenden monströse Züge verleiht.

Ein Grund, dass das ursprüngliche Ende widersprüchliche Gefühle auslöst und wenig glaubwürdig wirkt, besteht darin, dass auch dieses bereits Resultat eines Kompromisses war. In der Vorlage und auch noch in der ersten Drehbuchversion wird jene Abgründigkeit vollzogen, die den Film in die Nachkommenschaft des Film Noir hätte rücken sollen. Hätte *FATAL ATTRACTION* mit Dans Verhaftung und seiner Unschuldsbeteuerung geendet, so wäre dieser Schluss wirklich beunruhigend gewesen. Dan wäre – so hätte der Zuschauer nach Vorstellungsende weiterspinnen können – für einen Mord verurteilt worden, den er nicht begangen hatte, der nicht einmal ein Mord gewesen wäre. Durch die hinzugefügte «Rettung in letzter Sekunde» in der ersten Filmversion wird diesem Albtraum zwar ein Ende bereitet, dennoch bleiben im Zuschauer gegenläufige Gefühle und Sympathien bestehen. Die endgültige Version dagegen macht alles klar, wenn auch um den Preis der Schematisierung und Klischeehaftigkeit, und wird zum Ausdruck konservativer Wertvorstellungen.

Die Veränderungen, die das Ende von *FATAL ATTRACTION* erfahren hat, resultieren aus einem Schielen auf den «Zeitgeist» und die Ergebnisse von Testvorführungen, in denen ausgewählte Zuschauer den Film bewerten, bevor er in die Kinoauswertung gelangt. Man könnte die These vertreten, dass *FATAL ATTRACTION* ohne das zweite Ende nie den Zuspruch erfahren hätte, der ihm schließlich zuteil wurde. Die von Chris Holmlund (1997, 53) konstatierte «beliebige Lesart des Films» als Resultat einer «Genre-Mixtur», in welcher Holmlund den Erfolg des Films begründet sieht, wäre mit dem ursprünglichen Ende kaum vorstellbar.

## Unangebracht grausig

Bis in die 1960er Jahre war in den USA der *Production Code* aktiv, der als Selbstzensur Konflikte mit staatlichen Stellen oder religiösen Gruppierungen vermeiden sollte. In der Hochblüte des Codes, in den Dreißiger- und Vierzigerjahren, erfuhr mancher Filmstoff Veränderungen, die nicht primär künstlerischen oder wirtschaftlichen Überlegungen entsprangen, sondern Resultat eines ausgehandelten Kompromisses waren. Interessant in diesem Zusammenhang ist ein Fall, in dem ein solcher Eingriff die auch in *FATAL ATTRACTION* nicht vollzogene letzte Konsequenz verhinderte und einen klaren, endgültigen Schluss durch Andeutungen ersetzte. Die Rede ist von Billy Wilders *DOUBLE INDEMNITY* (*FRAU OHNE GEWISSEN*, USA 1944), der vom Sujet her eine enge Verwandtschaft mit dem zwei Jahre später realisierten *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* (*IM NETZ DER LEIDENSCHAFTEN*, USA 1946) von Tay Garnett aufweist. In beiden Filmen geht es um eine Dreiecksbeziehung, in deren Verlauf die Ehefrau und ihr Geliebter den Gatten umbringen. Beide Werke gehören zu den frühen Höhepunkten des Film Noir.

Garnetts Film endet mit dem Gang zum elektrischen Stuhl – ein paradoxes Ende: Der Geliebte wird zwar nicht für den Mord am Widersacher belangt, jedoch für eine Tat, die er nicht begangen hat. Das ursprüngliche Ende von *DOUBLE INDEMNITY* beinhaltete ebenfalls die Todesstrafe. In der schließlich veröffentlichten Version fehlt diese letzte Konsequenz. Der mörderische Versicherungsagent Walter Neff beichtet seine Tat auf dem Diktiergerät seines Kollegen und Freundes Barton Keyes und wird von diesem schwer verletzt entdeckt. Die Schusswunde resultiert aus einer Auseinandersetzung mit seiner Geliebten. Ob Neff ihr erliegen oder noch zur Rechenschaft gezogen wird, bleibt offen.

Nun belegen die Recherchen von James Naremore (1996, 23 u. 30f.), dass entgegen Wilders eigenen Aussagen die Veränderung des Endes nicht aus freien Stücken, sondern auf Druck des Studios und der den *Production Code* überwachenden Stelle erfolgte, welche die zunächst inszenierte letzte Konsequenz der Story als «unduely gruesome» (ibid., 23) bewertete. Diese Qualifikation ist offen für Interpretation. Sollte der Zuschauer angesichts des realen Grauens des Krieges geschont werden? (Auffällig ist, dass sich *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE* zwei Jahre später die geschilderte abgründige Variante erlauben konnte.) Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang aber nicht nur der Inhalt der ursprünglich letzten Szene von *DOUBLE INDEMNITY*, sondern die Form ihrer Umsetzung. Zwar ist dieses Ende nicht greifbar, sondern ruht noch in den «Tresoren» der Produktionsfirma Paramount. Aber es existieren Fotos der Szene, und die Drehbuchfassung, aus der Naremore zitiert (ibid., 31), vermag Stimmung

und Grundton zu vermitteln. Beide Spuren lassen vermuten, dass die kühle Schilderung des staatlich legitimierten Tötens nicht eine abschreckende Wirkung, sondern einen gegenteiligen Effekt hätte zeitigen können. Die Qualifizierung «unangebracht» könnte somit auch meinen, dass die Art und Weise der Darstellung unerwünscht war, da sie das Abschreckungssystem zu unterminieren drohte. Die ursprüngliche Schlusspassage lässt sich folgendermaßen resümieren: Der Versicherungsinspektor Keyes, welcher der Exekution von Neff beiwohnt, scheint zutiefst bestürzt über den Vorgang und dabei um Jahre zu altern. Der endgültige Verlust seines Freundes verursacht physischen Schmerz, wie wenn ein Teil von ihm absterben würde. Der einsame und verlorene Gang aus dem Dunkel der Exekutionsstätte ins helle Tageslicht war wohl kaum geeignet, den Triumph der Gerechtigkeit über das Böse zu symbolisieren. James Naremore's Schlussfolgerung, dass *DOUBLE INDEMNITY* mit diesem ursprünglichen Ende dem französischen Begriff «noir» vermutlich noch näher gekommen wäre (ibid.), kann nur beigespflichtet werden.

### Wie es euch gefällt

Ich habe die Existenz eines alternativen Endes als Konfliktsituation im weitesten Sinn beschrieben: weil sie die Integrität des Werks angreift. Eine solche Konstellation ist jedoch akademischer Natur und entsteht erst bei nachträglichem Auftauchen einer entsprechenden Alternative – in der Regel in historischer Distanz. Für den zeitgenössischen Zuschauer bleibt der Konflikt verborgen, höchstens erahnbar in einer zu konstatierenden Unstimmigkeit oder im plötzlichen Umschwung, den ein Ende vollzieht. Sehr selten dagegen ist der Fall, dass ein Film gleichzeitig mit mehr als einer Schlussversion in die Kinos gelangt, dass also bereits die Erstauswertung mit unterschiedlichen Fassungen und verschiedenen finalen Aussagen aufwartet. *LA BELLE EQUIPE* (*ZÜNFTIGE BANDE*, F 1936) von Julien Duvivier, entstanden 1935 im Umfeld des französischen «poetischen Realismus», stellt ein rares Beispiel für diese Art von «Doppelzüngigkeit» dar.<sup>6</sup>

Die Werke des poetischen Realismus zeichnen sich durch einen Hang zu Pessimismus und Fatalismus aus. Das ist die eine Seite der Filme, deren Protagonisten am Ende oft scheitern. Auf der anderen Seite steht die Zuwendung zum «ge-

6 In den Zehner- und Zwanzigerjahren war auf dem russischen Kinomarkt die Praxis verbreitet, Filme mit Happy Endings mit einem traurigen Schluss zu versehen. Dabei erhielten zum Beispiel Adaptionen russischer Literatur ihre «originale» Intention zurück; vgl. Tyberg 2003.

wöhnlichen» Menschen, die Thematisierung seiner Wünsche und Hoffnungen, aber auch seiner Ängste. In diesem Spannungsfeld formuliert LA BELLE EQUIPE ein Modell der Solidarität. Die Protagonisten des Films schließen sich angesichts von Arbeitslosigkeit und wirtschaftlicher Misere zusammen, werden zu Unternehmern und richten eine Gaststätte ein. Einen Wink des Schicksals braucht es allerdings, um die Pläne zu konkretisieren: Die fünf Freunde gewinnen in der Lotterie 10.000 Francs. Wird das Experiment der Kooperative gelingen oder am Egoismus der einzelnen Teilnehmer scheitern? Die beiden Enden des Films zeichnen genau diese alternativen Möglichkeiten nach.

Zunächst gingen Regisseur Duvivier und sein Drehbuchautor Charles Spaak von einer pessimistischen Variante aus und orientierten sich damit ganz am Selbstverständnis des poetischen Realismus: Am Ende steht das Scheitern, gar der Tod der Protagonisten. Von den fünf Teilhabern sind nur zwei, Jean und Charles, übriggeblieben. Und dieses Paar spaltet eine Frau – Gina. Mit ihren Intrigen sät sie Misstrauen. Am Schluss zückt Jean kurz vor der Eröffnung des Lokals einen Revolver und erschießt seinen Freund Charles. Der Traum vom solidarischen Handeln findet ein jähes Ende.

Die Produzenten verlangten einen zusätzlichen, alternativen Schluss, in dem das Unternehmen zu einem guten Ende geführt wird und die Männerfreundschaft die Belastungsprobe besteht. Duvivier beugte sich diesem Ansinnen, als die ersten Vorführungen schlechte Einspielergebnisse zeigten. Doch Regisseur und Drehbuchautor wollten es genau wissen und veranstalteten eine kostenlose Vorführung, in der beide Enden gezeigt wurden. Anschließend fand eine Befragung statt. Das Resultat war eindeutig: Eine große Mehrheit des Testpublikums wollte die Protagonisten, die ihrer eigenen gesellschaftlichen Schicht entstammten, nicht scheitern sehen. Die schwarze wurde durch eine rosa Version ersetzt – zumindest in Frankreich. Im Ausland dagegen scheint eher die pessimistische Variante zum Einsatz gekommen zu sein: Möglicherweise war sie aus der Distanz besser zu ertragen und entsprach auch stärker den Erwartungen, die das internationale Publikum in die Filme des poetischen Realismus setzte.

Die Besonderheit von LA BELLE EQUIPE liegt nicht nur im zeitgleichen Einsatz der beiden alternativen Enden, sondern auch in der Ökonomie, mit welcher der Regisseur und die Cutterin Marthe Poncin aus der pessimistischen eine optimistische Version kreierten. Im wesentlichen geschah dies nicht durch neugedrehte Einstellungen, sondern allein durch das Mittel der geschickten Montage. Das bestehende Material wurde neu geordnet – so entstanden neue Bezüge

7 Ein Sequenzprotokoll beider Endversionen findet sich bei Guillaume-Grimaud 1986, 179–184.

und eine andere Aussage. Lediglich eine einzige zusätzliche Einstellung war für die «rosa Version»<sup>7</sup> vonnöten. In ihr holt Jean anstelle des Revolvers ein Telegramm hervor, das von einem ehemaligen Teilhaber der Kooperative stammt. Es klärt die entstandenen Missverständnisse und entschärft die gespannte Situation zwischen den Männern. Die intrigante Gina dagegegen wird augenblicklich aus dem Film entlassen. Mit «Eh ben, patron, y a les clients qui nous attendent en bas...» (Guillaume-Grimault 1986, 184), liefert Jean das Stichwort dafür. Den Abschluss der «version rose» bildet jene Tanzszene, die in der «version noire» ganz am Anfang steht, bevor das Unheil seinen Lauf nimmt.

LA BELLE EQUIPE ist das Beispiel für einen Film, dessen Ende austauschbar erscheint. Er übersteht den Wechsel ohne deutlichen Bruch oder Glaubwürdigkeitsverlust. Doch es wäre falsch, aus diesem Einzelfall grundsätzlich Beliebigkeit in der Endsetzung zu konstatieren. Das optimistische Ende unterscheidet sich vom ursprünglichen nicht im Grad der Geschlossenheit, sondern lediglich in der Ausrichtung. Nur die Vorzeichen werden ausgetauscht. Liegen Happy-End und tragisches Ende strukturell näher beieinander, als dies auf den ersten Blick den Anschein macht? Oder hält LA BELLE EQUIPE bis zum Ende die beiden Optionen (und somit eine gewissen Ambivalenz) offen, indem er sich nicht vorzeitig auf eine Richtung festlegt, wie dies viele andere Filme tun?

## Dead End – Geschichten ohne Schluss

Manche Geschichten manövrieren sich selbst in eine Sackgasse, aus der es kein Entrinnen gibt. Das Ende, wie immer es aussehen mag, wirkt unbefriedigend – es sei denn, dieses Unvermögen oder die Künstlichkeit der Endsetzung würde selbst eine Thematisierung erfahren. Frank Capras MEET JOHN DOE (HIER IST JOHN DOE, USA 1941) dokumentiert eine solche al traumhafte Suche nach dem richtigen Ende und die Unmöglichkeit eines derartigen Vorhabens. In der Autobiografie des Regisseurs mit dem Titel *The Name Above the Title*, die 1971 erschienen ist, wird die Situation unter der verspielten, anspielungsreichen Bezeichnung «Fünf Schlussszenen suchen ihre Zuschauer» beschrieben. Capra gibt darin Einblick in das Dilemma, wobei die Folgerungen daraus nicht allein dem Regisseur überlassen werden sollen.

Frank Capra wurde in den 1930er Jahren für seine Mischung aus (konservativer) Sozialkritik und komödiantischem Ton berühmt. In seinen Filmen kämpft eine einzelne, scheinbar unbedeutende Figur gegen einen übermächtigen und korrupten Gegner und wächst dabei über sich hinaus. MEET JOHN DOE gehört insofern in diese Reihe, als die Themen Arbeitslosigkeit einerseits sowie Macht-

missbrauch und Populismus andererseits einen zentralen Stellenwert einnehmen. Eine Journalistin erfindet aus Rache über ihre Entlassung die Figur des John Doe, der ankündigt, er werde sich aus Protest über den Zustand der Welt umbringen, indem er vom höchsten Haus der Stadt springe. Unerwartet löst dieser Artikel ein großes Echo aus. In der Folge beginnt sich sogar eine John-Doe-Bewegung zu bilden, die der Zeitungsbesitzer Norton für seine politischen Ambitionen zu missbrauchen sucht. Zunächst aber muss aus der fiktiven eine reale Figur werden: Der naive und weltfremde Long John Willoughby passt ausgezeichnet in diese Rolle.

Als die Dreharbeiten zum Film begannen, war noch kein definitives Ende der Geschichte bestimmt. Ein Schönheitsfehler, aber kein großes Problem – könnte man meinen, doch am Ende der Drehzeit fehlte der Schluss noch immer. Mit der Besetzung der Hauptrolle durch Gary Cooper war eine Weichenstellung erfolgt, die das Spektrum möglicher Ausgänge drastisch einschränkte oder zumindest die tragische Variante – der falsche John Doe geht den Weg, der ihm journalistisch vorgezeichnet ist, und springt vom Dach – unwahrscheinlich werden ließ. «You can't kill Gary Cooper», war eine Einsicht, zu der Regisseur Capra bald gelangte (zit. n. McBride 1993, 435). Um den Spannungsbogen bis zum Ende durchzuhalten, musste diese Möglichkeit jedoch für den Zuschauer eine gleichwertige Variante bleiben. Die Schlusszene findet denn auch am Ort des angedrohten Selbstmordes – auf dem Dach eines Hochhauses – statt.

Chronik eines angekündigten Todes – nicht nur die Besetzung schränkte diese dramaturgische Linie drastisch ein, auch die Ausgangskonstruktion wandte sich letztlich immer stärker gegen den Willen (und auch den Zwang), ein Ende für die Geschichte zu finden: Denn John Doe ist ja eine fiktive Figur. Raymond Carney (1987, 373) bringt das Dilemma auf den Punkt, wenn er nüchtern feststellt, dass es bezüglich der Titelfigur keine zufriedenstellende Lösung gebe: John Doe ließe sich gar nicht töten, weil er eine Erfindung der Journalistin sei, und Long John Willoughby habe mit seinem Schlüpfen in die fremde Rolle die eigene Identität längst verloren und damit zu existieren aufgehört.

Das definitive Ende des Films entsteht erst elf Tage nach seiner Premiere. An der Uraufführung bildete noch der wundersame Gesinnungswandel des Kapitalisten Norton den Schluss: Er verspricht, seiner Leserschaft die Wahrheit zu sagen. Im definitiven Ende finden wir diese Passage nicht mehr, dagegen tauchen nun Vertreter der John-Doe-Bewegung auf – das gewöhnliche Volk – und überzeugen den in die Ecke gedrängten Willoughby, von seinem Vorhaben abzulassen.

Die Unmöglichkeit eines Endes – es gibt nur wenige Beispiele, die dies so eindrucksvoll demonstrieren wie Capras MEET JOHN DOE. Ein Scheitern dieser

Art resultiert nicht zuletzt aus einer herkömmlichen Konzeption für eine ungewöhnliche Konstellation, die glaubt, «es» auf den Punkt bringen zu müssen und dabei über die eigenen Fallstricke stolpert. Mit etwas Fantasie ist in einem solchen Dilemma der vergeblichen Suche nach dem «richtigen» Abschluss nicht nur ein «Krisensymptom», sondern das Potenzial für ein experimentelles Spiel mit Eigenschaften und Normen des Erzählens erkennbar – zu einem selbstreflexiven und kreativen Umgang mit dem Film, der die textuelle Geschlossenheit und Einheitlichkeit radikal aufbrechen würde.

## Literatur

- Capra, Frank (1971) *The Name Above the Title. An Autobiography*. New York: Macmillan.  
[Dt. Übers.: *Autobiographie*. Aus dem Amerikanischen v. Sylvia Höfer. Zürich: Diogenes 1992].
- Carney, Raymond (1987) *American Vision. The Films of Frank Capra*. Cambridge [usw.]: Cambridge University Press.
- Christen, Thomas (2002) *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen*. Marburg: Schüren.
- Guillaume-Grimaud, Geneviève (1986) *Le Cinéma du front populaire*. Paris: L'Hermier.
- Holmlund, Chris (1997) Leidenschaftliche Lesarten. Die Rezeption von Filmfiguren als «Fatal Attraction» [amerik. 1991]. In: *Montage/AV* 6,2, S. 36–63.
- Kermode, Frank (1967) *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press.
- McBride, Joseph (1993) *Frank Capra. The Catastrophe of Success*. New York [usw.]: Simon & Schuster.
- Naremore, James (1996) Making and Remaking of DOUBLE INDEMNITY. In: *Film Comment* 32,1, S. 22–31.
- Prince, Gerald (1987) *Dictionary of Narratology*. Aldershot: Scolar Press.
- Schickel, Richard (1992) *DOUBLE INDEMNITY*. London: BFI.
- Tyberg, Casper (2003) The Presentation of Variant Endings. In: *Il film e i suoi multipli/Film and Its Multiples. IX Convegno Internazionale di Studi sul Cinema*. Hg. v. Anna Antonini. Udine: Forum, S. 237–240.
- Wenders, Wim (1970) Hitchcock, am Schneidetisch. In: *Filmkritik*, 4, S. 189 (und Fotos auf den vorangehenden vier Seiten).
- Wolfe, Charles (Hg.) (1989) *Meet John Doe. Frank Capra, Director*. New Brunswick [usw.]: Rutgers University Press.