

Christine N. Brinckmann

Ein blinder Fleck und weitere Probleme: Gedanken zu Richard Neuperts «virtueller» Kategorie filmischer Enden

Richard Neupert geht es in seinem Buch *The End: Narration and Closure in the Cinema* (1995) darum, möglichst systematisch zu erfassen, welche Alternativen der Offenheit oder Geschlossenheit sich für ein Spielfilm-Ende bieten. Er hantiert dabei mit den Begriffen «Story» und «Discourse», eine Unterscheidung, die er mehr oder weniger Seymour Chatman (1978) entlehnt: Mit «Story» ist die Geschichte gemeint, die sich aus dem Film destillieren lässt, mit «Discourse» die Art, wie sie erzählt wird. Beides zusammen ergibt den «Text». «Story» und «Discourse» müssen sich, so der Ansatz Neuperts, in Bezug auf Offenheit oder Geschlossenheit des Textes nicht parallel verhalten. Eine Geschichte kann wesentliche Fragen unbeantwortet lassen oder sich in der Vielfalt des Lebens verlieren. Trotzdem kann der Diskurs mit starken Signalen klarstellen, dass das Ende erreicht ist: indem Erzählelemente des Anfangs zirkulär wieder auftauchen, indem sich die Kamera vom Geschehen distanziiert, indem eine musikalische Schluss-Klammer erfolgt, etc.

Der Neorealismus demonstriert dies sehr schön: Obwohl seine Geschichten im Fluss des Lebens eingebettet sind und daher potenziell unendlich, verfügen sie über deutliche Schlussgesten, die jedoch die inhaltliche Unabgeschlossenheit noch betonen, statt ihr entgegenzuwirken. Sie bekräftigen durch Gegenläufigkeit die Entscheidung, das Ende inhaltlich offen zu lassen, und machen es so paradoxerweise noch offener, statt – wie im Fall eines formal unakzentuierten Schlusses – sich auf sanfte, unbestimmte Weise aufzulösen oder aber abrupt einfach abzubrechen (beide Optionen sind gegeben).

Dieser unabweisbare und narratologisch interessante Befund ermutigt Neupert, eine Matrix zu erstellen (ibid., 33), die alle Möglichkeiten, wie ein filmisches Ende sich bezüglich Offenheit oder Geschlossenheit verhalten kann, auflistet:

	Closed Narrative Discourse	Open Narrative Discourse
Resolved Story	1) Closed Text	3) Open Discourse
Unresolved Story	2) Open Story	4) Open Text

Einleuchtend weiß Neupert über drei dieser Typen (Nr. 1, 2 und 4) zu berichten, deren Verbreitung, Wirksamkeit und Ästhetik er mit Beispielanalysen demonstriert. Doch der dritte Typus, bei dem inhaltlicher Geschlossenheit diskursive Offenheit gegenüberstehen soll, bereitet ihm Mühe. Neupert sucht nach Filmen, bei denen eine Art <leerer> Diskurs – ein Diskurs ohne Story – weitergeht. Doch er vermag kaum einleuchtende Beispiele auszumachen und ist nach längerer verlegener Diskussion bereit, die Waffen zu strecken: Nur der Vollständigkeit halber habe er Typus 3 – als «virtuelle» Kategorie im Sinne Todorovs – mit aufgeführt, und vielleicht werde die Zukunft Abhilfe schaffen. Neue Filme könnten eines Tages mit neuen Mustern aufwarten und die systematische Lücke schließen.

Thomas Christen, der in seinem Buch zum Filmende Neupert referiert (2002, 33ff), bestätigt dessen Einschätzung, auch wenn er die Kategorienbildung grundsätzlich und mit gefurchter Stirn hinterfragt. Die Kategorie «open discourse» bleibe eine potenzielle – vermutlich deshalb, weil inhaltliche und diskursive Elemente enger verzahnt seien, als Neupert annehme, und daher ein Auseinanderklaffen von Story und Diskurs schwer vorstellbar sei. Eine Begründungshilfe also für das Fehlen von Beispielen, die kritisch an der Anlage der Matrix ansetzt, aber Neuperts Festhalten an der prekären Kategorie letztlich unterstützt. Christen selbst beschreitet einen anderen typologischen Weg, indem er zunächst «inneres» und «äußeres» Ende unterscheidet, dann verschiedene Verfahren beschreibt, die teils auf der formalen Ebene, teils als «Reduktion der Diegese» oder «selbstreflexive Metasignale» fungieren. Damit lässt sich jeweils beschreiben, wie intensiv ein Ende akzentuiert ist.

Doch bevor ich einige Voraussetzungen der Matrix weiter unter die Lupe nehme, möchte ich an Neuperts Implementierung seiner Kategorie 3 ansetzen. Neupert postuliert ja, wie erwähnt, hier müsse das Ende diskursiv über den Abschluss der Geschichte hinausreichen – denn «open» sei der Diskurs ja nur, wenn keine Story mehr zu erzählen sei. Doch verwechselt er hier nicht «open» mit «empty»? Und wenn der Diskurs ein komplementärer Aspekt der Story ist – der ihrer formalen Verwirklichung – und erst mit ihr zusammen den Text ergibt, wie kann er ohne sein Komplement überhaupt existieren? Neupert windet sich ein wenig, um dann verschiedene Typen vorzuschlagen, die seine dritte Kategorie erfüllen könnten. Etwa, dass der Text nach Ende der Story noch ein abstraktes Nachspiel habe, eine Art angehängten lyrischen Experimentalfilm. Doch wieso damit ein offener Diskurs erzielt würde, bleibt unklar. Ebenso wenig überzeugen Neuperts übrige Vorschläge. In Hal Ashbys *BEING THERE* (*WILLKOMMEN, MR. CHANCE*, USA 1979) sind out-takes aus dem Film als eine Art Epilog nachträglich beigelegt; doch Epiloge hatte Neupert bereits als «clo-

sure device» für den «closed text»-Typus reklamiert (1995, 41). Claude Chabrols *LES BONNES FEMMES* (DIE UNBEFRIEDIGTEN, F/I 1960) endet mit einer diegetisch nicht platzierbaren, metaphorischen Tanzszene (auch bleibt der Ausgang der Story offen, so dass sich der Film eigentlich für Kategorie 4, den «open text» qualifiziert). Jeweils kommen aber die angehängten, mehr oder weniger autonomen Sequenzen auf ihre Art zu einem Ende, die Zuschauer erwarten nicht, dass der Film danach weitergeht. So ist auch Neupert unzufrieden; diese und andere Beispiele seien bestenfalls als Ansätze der Struktur zu werten, nach der er fahndet.

Merkwürdigerweise bemerkt Neupert nicht, dass bereits seine Vorstellung, der offene Diskurs müsse in einem irgendwie gearteten, Story-fremden *additiven* Element bestehen, seinem sonstigen Vorgehen widerspricht. In den anderen Kategorien betrachtet er «Story» und «Discourse» ja jeweils als komplementäre Aspekte des Textes. Im Kapitel zum «open text» fasst er die diskursive Offenheit denn auch als Fehlen von Schluss-Signalen, die das Publikum auf das Ende vorbereiten (so in Jean-Luc Godards *WEEK-END*, F/I 1967). Wendet man diese Bestimmung auf Kategorie 3 an, so wird der «leere» oder «virtuelle» Typus plötzlich zu einem weniger mysteriösen Fall.

Viele Filme nämlich – in der Filmgeschichte nicht unbedingt wie Sand am Meer, aber doch häufig genug zu finden – geben keine diskursive Vorwarnung, dass die Handlung ihr Ziel erreicht hat. Sie können auf Schlussgesten verzichten, weil die inhaltliche Schließung der Story so deutlich ist, dass es keiner weiteren Hinweise bedarf: Der Showdown ist entschieden, das Liebespaar fällt sich in die Arme. Allerdings hat ein solches Schluss-Verfahren leicht etwas Abruptes oder Ruppiges an sich. Entsprechend findet es sich in den hartgesottenen amerikanischen B-Filmen der frühen 30er Jahre besonders oft – etwa in *THE SECRET SIX* von George Hill oder *FIVE STAR FINAL* (SPÄTAUSGABE) von Mervyn LeRoy, beide 1931, beide Reporterfilme, mit Clark Gable respektive Edward G. Robinson; und ebenso kennzeichnet es viele Gangsterfilme der Zeit. Dem energiegeladenen Gestus dieser Tradition und der Kürze solcher Werke, die als Teil eines *double bill*-Programms konzipiert sind, entspricht eine Erzählweise, die das Publikum nicht mit Samthandschuhen anfasst. Dennoch wirken die Enden vor allem deshalb abrupt, weil die Geschichte keine Zeit hat auszuschwingen, nicht weil formale Schlussgesten fehlen.

Betrachten wir einen weniger «ruppigen» Film, *THE PETRIFIED FOREST* (DER VERSTEINERTE WALD, 1936, Archie Mayo) – auch ein Gangsterfilm der 30er, aber viel empfindsamer gelagert. Hier ist schwer zu entscheiden, ob man das verlangsamte Tempo, das einsetzt, sobald der Protagonist tödlich getroffen ist, als formale oder als inhaltliche Ankündigung des Schlusses werten soll: Sterbe-

szenen werden ja meist getragen inszeniert, auch wenn sie mitten im Film stehen. Die Endsequenz ist also mindestens unentschieden, was die Intention der formalen Mittel angeht – aber deshalb noch lange nicht «offen», was das Erlebnis der Zuschauer betrifft. Vielmehr überlagert der Inhalt mögliche diskursive Endsignale, die er durch die Endgültigkeit des Todes zugleich überflüssig macht.

So kann Kategorie 3 zwar erfüllt sein; wie wir gesehen haben, versandet aber die Gegenläufigkeit von Story und Diskurs, die Neuperts Matrix suggeriert und aus der die Kategorie ihre Brisanz beziehen sollte, im Unauffälligen. Typus 3 erweist sich als unscheinbar oder gar unsichtbar für den erwartungsvollen Forscher. Dies mag den blinden Fleck erklären, den Neupert und Christen für diesen Sachverhalt zu haben scheinen.

Doch es gibt noch einige weitere narratologische Probleme, die sich aus Neuperts Terminologie, seiner Anlage der Matrix und dem Umgang mit ihr ergeben.

Zunächst zum Begriff «Discourse». Neupert scheint hier zwischen Theorien zu oszillieren, die unterschiedliche Definitionen und Unterscheidungen vornehmen. Auch wenn er ganze Kapitel auf terminologische Klärung verwendet und seine Konzepte in sicherem Ton vorträgt, entgleiten ihm die eigenen Entscheidungen offenbar wieder, und er lässt sich von der Vieldeutigkeit der Begriffe verführen. So wäre er (ein Bordwell-Schüler!) vermutlich besser gefahren, wenn er statt der Trias «Text», «Story» und «Discourse» Bordwells (neo-)formalistische Konzepte «Fabula», «Syuzhet» und «Style» gewählt hätte, die zwar nicht so griffig benannt sind, dafür aber genauer angeben, welche Unterscheidungen getroffen werden sollen (auf die inhaltlichen Differenzen zwischen diesen Konzepten kann hier nicht eingegangen werden). Ich möchte die Hypothese wagen, dass Neupert, hätte er von «open style» gesprochen, die Unsinnigkeit seiner Idee erkannt hätte, der offene Diskurs müsse über die Geschichte hinausragen.

Auch eine andere Unterscheidung hätte größere Klarheit erbracht. Hätte Neupert zwischen der Gestaltung der Diegese und nicht-diegetischen Hinweisen differenziert, so wäre ihm wohl aufgefallen, dass die formale Einkleidung der Handlung einen *kontinuierlichen* Strang bildet – ungeformt, sozusagen im Rohzustand, lässt sich kein Text denken. Die nicht-diegetischen Elemente dagegen sind optional: Hintergrundmusik kann, muss aber nicht erfolgen. Dasselbe gilt für spezifische Schlussgesten, wenn etwa die Kamera auf Distanz nach oben ziehen und das Bild einfrieren *kann*, um uns auf stilistischer Ebene auf das Ende hinzuweisen. Christian Metz (1991) spricht hier von «enunziatorischen» Signalen, die nicht transparent sind wie im klassischen Hollywood üblich, son-

dern vom Publikum *gelesen werden wollen*. Neupert scheint Metz' Buch über die «unpersönliche Enunziation» noch nicht gekannt zu haben; aber die Unterscheidung zwischen formaler Gestaltung der Diegese und nicht-diegetischen Signalen für die Zuschauer hätte er auch ohne dessen luzide und weiterführende Theorie treffen können, arbeitet doch auch Bordwell damit.¹

Implizit mag auch Thomas Christen an solche Unterscheidungen gedacht haben, wenn er Neupert entgegenhält, er verkenne die enge Verzahnung zwischen «Story» und «Discourse». Ihm ist jedoch der Einwand zentraler, dass sich Form und Inhalt vielleicht theoretisch, konkret aber oft nicht befriedigend trennen lassen. Für solche Grenzfälle sind Beispiele, wie sie Christen beschreibt, aufschlussreich, so etwa das zirkuläre Zurückkommen des Endes auf den Anfang, das man oft als Element der Handlung betrachten kann: Der Westerner, der aus dem Nirgendwo in die Geschichte eingeritten war, verliert sich erneut in der Weite der Wildnis. In anderen Fällen wäre die Zirkularität im «Discourse» situiert: Wenn die End-Musik den (nicht-diegetischen) Titelsong wieder aufgreift oder ein *freeze frame* mit einem stillgestellten Anfangsbild korrespondiert, das zur Bewegung erweckt wurde. Schluss-Signale, so das Fazit daraus, sind äußerst heterogen, können auf verschiedenen Ebenen erfolgen oder mehrere Ebenen umgreifen. Ihre Begrenzung auf formale Elemente ist narratologisch nicht sinnvoll.

Ein weiterer Punkt, über den sich nachdenken lässt, ist die Frage, ob das Ende eines Films, der eine geschlossene Geschichte erzählt, wirklich mit dem Augenblick der Auflösung zusammenfallen muss. Oft folgen ja der Konfliktklärung noch Szenen, in denen die Handlung ausschwingt, damit wir die wiederhergestellte Ordnung oder neue Harmonie genießen können. Die «Fabula» (oder bei Chatman «Story») ist ja ihrem Wesen nach unendlich, lässt sich in alle Richtungen weiterdenken. So bemerkt der Literaturwissenschaftler J. Hillis Miller ganz allgemein: «No narrative can show either its beginning or its ending. It always begins and ends in medias res, presupposing as a future anterior some parts of itself outside itself» (1974, 5). Darauf basiert auch die Unterscheidung von «Fabula» und «Syuzhet» der Neoformalisten: Das «Syuzhet» «schneidet» sich ein Stück aus der Fabel aus, das es auspolstert und gestaltet. Zwei Erzählungen, die auf dieselbe Fabel zurückgehen, können – bei gleicher Kausalkette – mehr oder

1 Dass enunziatorische Elemente nicht synonym sind mit nicht-diegetischen, bleibt zu erwähnen: Konventionelle Hintergrundmusik etwa ist so beschaffen, dass man sie in der Regel nicht bewusst hört, sondern unbewusst auf sich wirken lässt. Man kann sie zwar als nicht-diegetisch, kaum aber als Hinweis oder dialogisches Moment zwischen enunziatorischer Instanz und Publikum bezeichnen. Doch beide Unterscheidungen führen zu einem besseren Verständnis dessen, worum es Neupert geht oder gehen sollte.

weniger von den denkbaren Umständen einbeziehen, mehr oder weniger weit ausholen, usw.

Für Neuperts Überlegungen bedeutet dies, dass sowohl ein inhaltlich geschlossener wie ein offener Film seinen kausalen Endpunkt überschreiten kann, um mit einem Nachspiel auszuklingen, das sich imaginativ in die Zukunft verlängern lässt. Oft liegt auch ein Zeitsprung dazwischen, wir sehen die handelnden Figuren im Nachspiel um Jahre gealtert. Ist das nun ein offenes Ende, weil hier eine zweite Handlung, eine Fortsetzung starten könnte, oder ein geschlossenes, weil der zentrale Konflikt beigelegt war? Handelt es sich um den Sonderfall eines Epilogs, der die Geschlossenheit erst richtig bestärkt, oder um eine verwässerte *closure*?

Für die Zuschauer relevant ist im Grunde nur der Erlebnischarakter eines Endes. Geschlossenheit oder Offenheit lassen sich nicht anhand der konstruktiven Arbeitsteilung von «Story» und «Discourse» bestimmen, die immer instabil bleibt und fließende Grenzen hat. Wohl aber in Bezug darauf, ob das fiktionale Erlebnis befriedigend und sättigend ist, so dass das Publikum es *ad acta* legen kann, oder beunruhigend in den Alltag hineinragt, so dass es uns weiter beschäftigt. Allerdings sind solche Wirkungen auch der Konvention und dem kulturellen Kontext unterworfen: Der B-Film der 30er Jahre, der ungewohnt plötzlich abbricht, mag seinerzeit nicht so rüde gewirkt haben; der neorealistische Film, der in den 40er Jahren die konkrete Wirklichkeit der Zuschauer ansprach, kann heute als geschlossene ästhetische Erfahrung rezipiert werden.

Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration and the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Christen, Thomas (2002) *Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonions offenen Formen*. Marburg: Schüren.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus [frz. Originalausgabe 1991, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*].
- Miller, J. Hillis (1974) The Problematic of Ending in Narrative. In: *Nineteenth Century Fiction*, 33, S. 3–7.
- Neupert, Richard (1995) *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.