

SCHÜREN

Willem Strank

Twist Endings

Umdeutende Film-Enden



Willem Strank
Twist Endings
Umdeutende Film-Enden

Mein herzlichster Dank gebührt meinen Betreuern Hans Jürgen Wulff und Albert Meier, meiner geliebten Anna, meinen Eltern Ulrike und Wilhelm Strank, den unermüdlichen Helfern Lars Lorenzen, Julia Bork, Julian Lucks, Tom Burgundy, Corinna Haug und Nikolai Rohmann, meinen Freunden und Unterstützern Sven Sonne, Tarek Krohn, Claus Woschenko, Wolfgang Biesterfeld, Ingo Irsigler, Birgitta Kumrey und Claus-Michael Ort, meinen Freunden und ‹Lehrern fürs Leben› Siegfried Lange, Dieter ‹Botti› Fichtel und Jochim Selzer sowie Erik Schüßler vom Schüren Verlag für seine gewissenhafte Umsetzung und seine klugen Ratschläge.

Der Autor

Willem Strank, Studium der Medienwissenschaft, Neueren deutschen Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft und deutschen Philologie in Kiel; 2010 Masterarbeit über *Christliche Elemente in späteren Filmen Luis Buñuels*; 2013 Promotion zum Thema *Twist Endings. Umdeutende Film-Enden*; derzeit Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; Mitbegründer der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung und Mit-Herausgeber der *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, *Rock and Pop in the Movies* sowie der Buchreihe *Filmmusik*. Arbeitsschwerpunkte: Clint Eastwood, amerikanischer ‹Autorenfilm›, Filmmusik, avancierte Erzählstrategien im Film; Publikationen (Auswahl): (2014) (Hg. mit Claus Tieber) *Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines intermedialen Phänomens*. Münster/Berlin/Wien; (2014) (Hg. mit Guido Heldt, Tarek Krohn u. Peter Moormann) *FilmMusik: Ennio Morricone*. München; (2014) (Hg. mit Ingo Irsigler und Gerrit Lembke) *Actionkino. Moderne Klassiker des populären Films*. Berlin; (2012) (Hg. mit Tarek Krohn) *Film und Musik als multimedialer Raum*. Marburg.

Willem Strank

Twist Endings

Umdeutende Film-Enden

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



WARNING!
This book may contain spoilers!

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
Print © Schüren 2014
eBook © Schüren 2015
Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Renate Warttmann
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Umschlagfoto aus SHUTTER ISLAND (USA 2010,
Regie: Martin Scorsese)
Print-ISBN 978-3-89472-891-5
eBook-ISBN 978-3-7410-0001-0

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
1 Theoretische Grundlagen des Begriffs	15
1.1 Das Ende im Spielfilm	15
1.1.1 Klassische Film-Enden	18
a. Offene und geschlossene Enden	18
b. <i>Happy Ending</i>	18
c. <i>Sad Ending</i>	20
d. <i>Open Ending</i>	21
e. Sonstige Typen	22
1.1.2 Selbstreflexivität	23
1.1.3 <i>Surprise Ending</i>	26
1.1.4 <i>Plot Point</i>	30
1.1.5 <i>Plot Twist</i>	30
1.1.6 <i>Final Plot Twist</i>	34
1.1.7 Unzuverlässiges Erzählen	35
1.1.8 Wann ist ein Schluss ein Schluss? Zum Timing des Film-Endes	38
1.2 <i>Twist Endings</i>	40
1.2.1 Definitiorische Grundlagen	40
a. Vorbemerkungen	40
b. Mögliche Ursprünge des Ausdrucks	41
c. Online-Quellen	42
d. Handbücher und Ratgeber	46
e. Wissenschaftliche Quellen	48
f. Schlussfolgerungen	50
1.2.2 Schichtenbau der Diegese	51

1.2.3	<i>Twist Ending</i> als intratextueller Verweis	57
1.2.4	<i>Twist Ending</i> als dramaturgische Kategorie	58
1.2.4.1	<i>Anagnorisis</i>	58
1.2.4.2	<i>Peripetie</i>	59
1.2.5	<i>Twist Ending</i> als narratologische Kategorie	61
1.2.5.1	Moduswechsel	62
1.2.5.2	Gattungswechsel	64
1.2.5.3	Genrewechsel	66
1.2.5.4	<i>Mindfuck</i>	67
1.2.6	<i>Twist Ending</i> als wirkungsästhetische Kategorie	69
1.2.6.1	Primäreffekt und <i>Priming</i>	69
1.2.6.2	Kommunikativer Pakt	73
1.2.7	Fazit	75
2	Historische Entwicklung des <i>Twist Endings</i>	77
2.1	Korpus und Geschichte	77
2.1.1	<i>Twist Endings</i> in der Literatur	77
a.	Vorbemerkungen	77
b.	Maupassant und O. Henry	78
c.	Ambrose Bierce: <i>An Occurrence at Owl Creek Bridge</i> (1890)	80
d.	Leo Perutz: <i>Zwischen neun und neun</i> (1918)	84
2.1.2	<i>Twist Endings</i> zur Stummfilmzeit (1900–1927)	85
A.	DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1920, Robert Wiene)	91
2.1.3	Der klassische Hollywood-Film (1927–1945)	94
B.	DEAD OF NIGHT (TRAUM OHNE ENDE; GB 1945, Alberto Cavalcanti u. a.)	97
2.1.4	Der klassische Animationsfilm (1927–1945)	103
C.	WHO KILLED WHO? (USA 1943, Tex Avery)	106
2.1.5	Hollywood und Europa zur Nachkriegszeit, Beginn der Neuen Wellen (1945–1968)	109
a.	ALFRED HITCHCOCK PRESENTS (ALFRED HITCHCOCK PRÄSENTIERT; USA 1955–1962)	113
b.	THE TWILIGHT ZONE (UNGLAUBLICHE GESCHICHTEN; USA 1959–1964)	115
D.	LES DIABOLIQUES (DIE TEUFLISCHEN; F 1955, Henri-Georges Clouzot)	118
2.1.6	Das New-Hollywood-Kino und seine Erben (1968–1987)	120
E.	PLANET OF THE APES (PLANET DER AFFEN; USA 1968, Franklin J. Schaffner)	124
2.1.7	Vom Kunstkino zum <i>Mainstream</i> (1987–1999)	127
F.	ANGEL HEART (ANGEL HEART; USA 1987, Alan Parker)	129

2.1.8	Nach der Konventionalisierung (1999–2009)	134
	G. THE SIXTH SENSE (SIXTH SENSE; USA 1999, M. Night Shyamalan)	136
2.1.9	Status quo und Ausblick (2010–2012)	140
	H. SHUTTER ISLAND (SHUTTER ISLAND; USA 2010, Martin Scorsese)	142
2.2	Darstellungskonventionen des <i>Twist Endings</i>	149
2.2.1	<i>Lying Flashback</i>	150
2.2.2	<i>Flashback Tutorial</i>	152
2.2.3	Weitere visuelle Konventionen	159
2.2.4	Filmmusik in Filmen mit <i>Twist Ending</i>	161
3	Typen des <i>Twist Endings</i>	167
3.1	Typologie des <i>Twist Endings</i>	167
3.1.1	Prämissen der Analyse	167
3.1.2	<i>Wake-up Twist</i>	167
	3.1.2.1 ABRE LOS OJOS (ÖFFNE DIE AUGEN aka VIRTUAL NIGHT- MARE – OPEN YOUR EYES; E/F/I 1997, Alejandro Amenábar)	169
	3.1.2.2 JACOB’S LADDER (JACOB’S LADDER – IN DER GEWALT DES JENSEITS; USA 1990, Adrian Lyne)	177
3.1.3	<i>Set-up Twist</i>	182
	3.1.3.1 ANGER MANAGEMENT (DIE WUTPROBE; USA 2003, Peter Segal)	183
	3.1.3.2 THE WICKER MAN (THE WICKER MAN; GB 1973, Robin Hardy)	185
	3.1.3.3 THE GAME (THE GAME – DAS GESCHENK SEINES LEBENS; USA 1997, David Fincher)	187
3.1.4	<i>Perzeptiver Twist</i>	192
	3.1.4.1 THE UNINVITED (DER FLUCH DER 2 SCHWESTERN; USA 2009, Charles Guard, Thomas Guard)	193
	3.1.4.2 THE OTHERS (THE OTHERS; USA/E/F/I 2001, Alejandro Amenábar)	196
	3.1.4.3 THE MACHINIST (DER MASCHINIST; E 2004, Brad Anderson)	200
3.1.5	<i>Narrativer Twist</i>	204
	3.1.5.1 TRAIN DE VIE (ZUG DES LEBENS; F/B/NL u. a. 1998, Radu Mihaileanu)	204
	3.1.5.2 THE VILLAGE (THE VILLAGE – DAS DORF; USA 2004, M. Night Shyamalan)	208
	3.1.5.3 LES MAÎTRES DU TEMPS (HERRSCHER DER ZEIT; F 1982, René Laloux)	212
3.1.6	Mischformen	214
3.1.7	Multiple Twists: THE DEVIL’S ADVOCATE (IM AUFTRAG DES TEUFELS; USA/D 1997, Taylor Hackford)	215

3.1.8	Sonderformen	216
a.	Experimentalfilmaffine Spielfilme	216
b.	Dokumentarfilm	217
c.	<i>Selbstreflexiver Twist</i>	218
3.2	Randbereiche und Grenzgänge	219
3.2.1	Verwandte Phänomene	219
3.2.2	Zeitreise-Filme: TWELVE MONKEYS (12 MONKEYS; USA 1995, Terry Gilliam)	221
3.2.3	<i>Set-up Twist</i> ohne <i>Twist Ending</i> : BODY DOUBLE (DER TOD KAM ZWEIMAL; USA 1984, Brian De Palma)	221
3.2.4	<i>Twist Ending</i> als Möglichkeit: LE ORME (SPUREN AUF DEM MOND; I 1975, Luigi Bazzoni)	223
3.2.5	Bruch mit dem Diskurs: GRAN TORINO (GRAN TORINO; USA/D 2008, Clint Eastwood)	226
3.3	<i>Twist Ending</i> als intertextuelles Phänomen	227
3.3.1	Informationsvergabe und Kontextualisierung	227
3.3.2	Erzählkonventionen (Genre, Muster, Schema)	227
3.3.3	Erzählerische Varianten: Literatur-Adaptionen und Remakes	229
a.	Drei Adaptionen von <i>An Occurrence at Owl Creek Bridge</i>	229
b.	Remakes: PLANET OF THE APES (PLANET DER AFFEN; USA 2001, Tim Burton)	234
3.4	Schluss: Zur Reichweite des <i>Twist Endings</i>	236
Kommentierte Filmografie		241
A	Stummfilmzeit (1900–1929)	241
B	Der Hollywood-Tonfilm bis zum Ende des II. Weltkriegs (1928–1945)	245
C	Hollywood und Europa zur Nachkriegszeit, Beginn der Neuen Wellen (1946–1967)	253
D	Das New-Hollywood-Kino und seine Erben, europäische B-Movies (1968–1986)	262
E	Der Weg der Konventionalisierung (1987–1998)	273
F	Nach der Konventionalisierung (1999–2009)	280
G	Status Quo (2010–2012)	292
Literaturverzeichnis		295

Einleitung

Das *Twist Ending*¹ hat sich in den vergangenen Jahren zu einem beliebten Schlagwort in der Online-Community entwickelt. Zahlreiche Listen und Review-Sammlungen nehmen sich des Themas an, ohne dass schon eine größere medienwissenschaftliche Untersuchung darüber vorläge. Der Ausdruck steht für eine Form des Film-Endes und schließt zumeist eine Vielfalt überraschender Enden ein. Das übliche Korpus der *Twist-Ending-Sammler* umfasst Filme seit Beginn der 1990er-Jahre; nur gelegentlich wird mit der Nennung vereinzelter Vorläufer darauf hingewiesen, dass das Phänomen erheblich älter ist.² Gleichwohl hat sich auch in der vorliegenden Untersuchung die Annahme einer Häufung von *Twist Endings* seit den späten 1990er-Jahren bestätigt (vgl. Wilson 2006, 81; Kapitel 2.1.7 bis 2.1.9). Dies hängt möglicherweise mit neuen Vermarktungsmöglichkeiten und der damit einhergehenden Option der Mehrfachsichtung auf VHS und später DVD zusammen (vgl. Elsaesser 2009, 38), vermutlich jedoch auch mit einer Popularisierung avancierter Erzählmuster im Hollywood-Kino (vgl. z. B. Helbig 2005, 135; Lahde 2005, 293; Tieber 2012). Die Zunahme von Remakes älterer Filme mit *Twist Ending* (z. B. *THE WICKER MAN*

- 1 Die Kursivsetzung in dieser Arbeit orientiert sich an Begriffsgruppen. Der englische Ausdruck *Twist* und alle seine Zusammensetzungen (*Plot Twist*, *Final Plot Twist*, *Twist Ending*, *Wake-up Twist* usw.) werden kursiv geschrieben; ebenfalls alle Zusammensetzungen mit *Ending* (*Surprise Ending*, *Happy Ending* usw.), weitere zweigliedrige englische Ausdrücke (*Flashback Tutorial*), englische Einzelwortbegriffe (*Scope*, *Script*, *Frame*, *Mindfuck* usw.; auch *Plot* aus Analogiegründen – *Plot*, *Plot Point*, *Plot Twist*, außer in deutschen Wörtern: Hauptplot, Subplot) sowie die aus dem Altgriechischen adaptierten Begriffe *Anagnorisis* und *Peripetie*. In der Medienwissenschaft etablierte englische Begriffe sind nicht gekennzeichnet (Flashback, Reaction-Shot usw.) Die große Anzahl englischer Ausdrücke erklärt sich aus der Anknüpfung an den Rezeptionsdiskurs des *Twist Endings*, der größtenteils auf englischsprachige Termini zurückgreift.
- 2 Üblicherweise fällt die Wahl auf *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (D 1920, Robert Wiene) und/oder *PLANET OF THE APES* (*PLANET DER AFFEN*; USA 1968, Franklin J. Schaffner), vgl. Kapitel 1.2.1.

[WICKER MAN – RITUAL DES BÖSEN; USA 2006, Neil LaBute], PLANET OF THE APES [PLANET DER AFFEN; USA 2001, Tim Burton]; Kapitel 3.3.3) bestätigt die Suche der Produzenten nach Stoffen, die an den aktuellen Trend anknüpfen können.

Ein *Twist Ending* ist – vorläufig formuliert – ein Film-Ende, das den gesamten Film bzw. seine Diegese durch eine oder mehrere Informationen umdeutet und somit nachträglich innerhalb der eigenen Form neu interpretiert. Dies macht eine bisher verborgene Ebene des Films (Diegese-Ebene D) sichtbar. Sie umfasst den umgedeuteten filmischen Text bis zum Zeitpunkt der überraschenden Wendung (Diegese-Ebene D(t)³) und darüber hinaus. Diese spezielle Strategie, einen Film zum Abschluss zu bringen, ist in vielerlei Hinsicht interessant für eine genauere Betrachtung, da sie repräsentativ für Film-Enden und weitere theoretische Fragestellungen der Filmwissenschaft sein kann.

Zum *Twist Ending* existieren neben den Online-Quellen, die bestenfalls informativ, keinesfalls aber wissenschaftlich sind, nur vereinzelte Aufsätze (Hartmann 2005, Lavik 2006, Wilson 2006, Barratt 2009). Überhaupt liegt zum Thema des Spielfilm-Endes allgemein bisher nur sehr wenig Literatur vor. Thomas Christen (2001) erstellt in seiner Dissertation einen systematischen Überblick, lässt dabei jedoch das *Twist Ending* gänzlich außer Acht. Auch bei Richard Neupert (1995) findet es keine Erwähnung (Kapitel 1.1.1). Neben theoretischen Überlegungen zu Film-Enden sind für die Untersuchung auch Texte zur Selbstreflexivität im Film (vgl. Stam 1985; Kapitel 1.1.2), zum Primäreffekt (Kapitel 1.2.6.1) und dem kommunikativen Pakt zwischen Film und Zuschauer (Kapitel 1.2.6.2), der sich zum Beispiel in der Genrekstitution niederschlägt, relevant. Sie können im Rahmen der vorliegenden Arbeit allerdings nur am Rande behandelt werden.

Im Kontext der Filmwissenschaft gehört das *Twist Ending* einerseits zum Forschungsfeld des Film-Endes, andererseits zum Bereich der plötzlichen Wendung (*Plot Twist*; Kapitel 1.1.5). Es ist eine (Sub-)Kategorie des überraschenden Endes (*Surprise Ending*; Kapitel 1.1.3), im weiteren Sinne häufig auch eine Variante der Zusammenführung oder Auflösung. Seine Wirkmechanismen können z. T. mit tradierten dramaturgischen Begriffen, beispielsweise *Anagnorisis* und *Peripetie*, umschrieben werden (Kapitel 1.2.4.1 und 1.2.4.2). Die Art und Weise der semantischen Neubewertung (Re-Evaluation) durch das *Twist Ending* erinnert zudem an ein *Cliffhanger*-Ende, mit dem ein *Plot Twist* zusammenfällt, der die narrative Spannung über das Film-Ende hinaus erhält.⁴

Das *Twist Ending* sorgt gewissermaßen für eine <Textüberschreitung>: Der filmische Text muss unter der Prämisse der neuen Information(en) uminterpretiert wer-

3 Die Diegese-Ebene D(t) bezeichnet die vorläufige filmische Diegese, die bis zum *Twist t* dominant ist. Durch den *Twist t* wird die «korrekte» Diegese-Ebene D sichtbar.

4 Eines der seltenen Beispiele für einen *Cliffhanger* mit *Twist Ending* ist der erste Teil des BBC-TV-Zweiteilers FINGERSMITH (GB 2005, Aisling Walsh).

den. Dafür ist eine zweite Sichtung nicht zwangsläufig notwendig, denn die neue Lesart gilt ebenfalls retrospektiv für den *Plot* bis zur Wendung. Der Film verweist also einerseits auf sich selbst zurück, andererseits auf eine Variation seiner selbst. Diese Als-ob-Intertextualität wird mithilfe eines dynamischen Diegese-Modells beschrieben, um bei den Filmanalysen spekulative Aussagen zur Wirkungsästhetik des *Twist Endings* zu vermeiden (Kapitel 1.2.2).

Da zum *Twist Ending* bisher keine umfassende Studie vorliegt, findet sich im zweiten Teil der Untersuchung ein **filmhistorischer Überblick**. Die dazugehörige Filmografie im Anhang resultiert aus einer Recherche von über 3000 und Sichtung von über 400 Filmen und kann daher als relativ vollständig gelten. Die Titel stammen aus den Jahren 1900 bis 2012 und lassen zumindest allgemeine Rückschlüsse auf die historische Entwicklung des überraschenden Endes zu. Dabei ist eine Häufung des *Twist Endings* seit den späten 1980er-Jahren zu beobachten, die dazu führt, dass die vorher ambitionierteren Projekten vorbehaltenen Technik mittlerweile weitläufig eingesetzt wird und im Mainstream-Kino ihren festen Platz hat. Spätestens nach dem enormen Erfolg von *THE SIXTH SENSE* (*SIXTH SENSE*; USA 1999, M. Night Shyamalan) und *FIGHT CLUB* (*FIGHT CLUB*; USA 1999, David Fincher) kann das *Twist Ending* als standardisierte Konvention gelten, deren Varianten im vergangenen Jahrzehnt vermutlich deshalb noch weiter ausdifferenziert wurden. Bei der neueren Spielart des *Twist Endings* sind häufig subjektive Abweichungen der Grund für die Täuschung: Die fokalisierte Hauptfigur leidet an Amnesie, an einer fehlerhaften Erinnerung oder an einer psychischen Krankheit. Außerdem stellt ein von Ellipsen unterbrochenes Syuzhet⁵ den Wahrheitsgehalt der filmischen Informationen infrage und sorgt so für Ergänzungs- und Klarstellungsbedarf. Frühere Typen des *Twist Endings* sind häufig einfacher konzipiert: Im Regelfall wacht der implizite Erzähler aus einem Traum auf, oder es wird eine Verschwörung gegen die fokalisierte Hauptfigur aufgedeckt.

Im Zuge der Korpusanalyse wurden insgesamt vier Kerntypen des *Twist Endings* ausgemacht, die in einer **systematischen Typologie** im dritten Teil der Arbeit erläutert werden. Beispielanalysen prototypisch angelegter Filme legen die Funktionsweisen der verschiedenen Spielarten des *Twist Endings* offen und ermöglichen intertextuelle Rückschlüsse. Die Typologie konzentriert sich also auf die auffälligsten Prototypen des *Twist Endings*, anhand derer sich sämtliche Mischformen problemlos klassifizieren lassen. Vier Grundtypen wurden im Anschluss an die Korpusanalyse herausgestellt: der *Wake-up Twist*, der *Set-up Twist*, der *perceptive*

5 Die hier verwendeten neoformalistischen Begrifflichkeiten gehen auf David Bordwell zurück. Er beschreibt das «Syuzhet» als die filmspezifische Präsentation der Geschichte (vgl. Bordwell 1985). Der Begriff ist analog zu «Plot» verwendbar und ein Pendant zu Gérard Genettes «Discours». In Abgrenzung dazu bezeichnet «Fabula» die chronologische Abfolge der Ereignisse, die vom Zuschauer aus dem, was er sieht, konstruiert wird. Der zuletzt genannte Begriff ist damit analog zu «Story» und ein Pendant zu «Histoire».

Twist und der *narrative Twist*. Ferner kann der *selbstreflexive Twist* als eine dem *Twist Ending* verwandte Form gelten. Für die zuerst genannten Typen gilt, dass sich die bisherige Diegese-Ebene als Traum (*Wake-up Twist*) oder Inszenierung (*Set-up Twist*) erweist. Die anderen Typen beschreiben eine abweichende Wahrnehmungsfähigkeit der Erzähler- bzw. Hauptfigur (*perzeptiver Twist*) bzw. eine fingierte Narration (*narrativer Twist*). Der *selbstreflexive Twist* bezeichnet einen Wechsel des Repräsentationsmodus am Ende des Films, der formal dem *Twist Ending* sehr ähnlich ist.

Eine ausgiebige Beschäftigung mit *Twist Endings* hat nicht nur den hermetischen Nutzen einer Systematisierung des Gegenstandsfeldes und seines Kontextes. Sie ermöglicht darüber hinaus eine **Instrumentalisierung theoretisch affiner Konzepte**. So ist die auf Aristoteles zurückzuführende *Peripetie* – ein Umschlag in der Handlung – ein dramaturgisches Konzept, das eine strukturelle Ähnlichkeit zur finalen Schlusspointe und damit zum *Surprise Ending* aufweist. Auch jüngere benachbarte Forschungsfelder – wie etwa der *Mindfuck*-Film (Kapitel 1.2.5.4), unzuverlässiges Erzählen (Kapitel 1.1.7) und filmische Moduswechsel (Kapitel 1.2.5.1) – werden auf die neoformalistische Ausrichtung der Arbeit abgestimmt, diskutiert und ggf. integriert.

Eine strukturelle Affinität zu *Twist Endings* scheint Niklas Luhmanns Konzept des *Re-Entry* aufzuweisen. Dieses fußt auf der Überlegung, dass die Unterscheidung von Medium und Form selbst wieder eine Form ist. Sinn ist demnach als «Medium eine Form, die Formen konstituiert, damit sie Form sein kann» (Luhmann 1997, 174). Dieses systemtheoretische Konzept, nach welchem der Eintrag der Form in sich selbst eine neue Form zum Ergebnis haben kann, mag ein dem *Twist Ending* verwandtes Phänomen beschreiben. Kurz gesagt: Der Sinn, der die ursprüngliche Form (vor der Wendung) konstituiert, unterscheidet sich von dem Sinn der neu interpretierten Form. Letztere muss somit eine neue Form sein, die dennoch Teil der alten Form oder deren Teil die alte Form ist. Der filmische Text unterzieht sich keiner Mutation, sondern lediglich einer zweiten Konstitution, die wiederum die erste beeinflusst. Die zirkuläre Struktur gibt in etwa wieder, was oben vorläufig mit «Als-ob-Intertextualität» umschrieben wird. Luhmanns Definition bezieht sich allerdings – wie ihr aus der Naturwissenschaft entlehnter Ursprung – auf ein Sozialsystem, während die für den Einzelfilm abgewandelte Deutung einen abgeschlossenen Text zum Gegenstand hat. Auch deshalb ist keine theoretische Gleichsetzung sinnvoll, sondern allenfalls die Erwähnung der Analogie mit dem Luhmannschen Gedanken.

Die formale Ähnlichkeit der Konzepte deutet bereits darauf hin, dass nicht nur im Medium des Films ein *Twist Ending* möglich ist. Folglich verwundert es nicht, dass das Phänomen auch in der Literatur vorkommt (z. B. bei Ian McEwans *Atonement* [Abbitte; 2001], Ambrose Bierce' *An Occurrence at Owl Creek Bridge* [1890] und Leo Perutz' *Zwischen neun und neun* [1918]). Auch in anderen narrativen

Medien kann es eine Rolle spielen, so z. B. in Computerspielen oder Comics.⁶ Ein mögliches Pendant aus der bildenden Kunst sind anamorphe Strukturen und Kippfiguren, wobei die Ebene der Zeitlichkeit hier anders verhandelt werden müsste.⁷

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Kategorie der Überraschung oder gar des epistemischen Schocks.⁸ Das *Twist Ending* kann vorbereitet oder unvorbereitet sein: Bei einem expliziten Wissensrückstand wird Spannung aufgebaut, die im Regelfall eine Auflösung erwartbar macht. Diese kann durch die überraschende Wendung am Ende überboten werden. Wird der Wissensrückstand nicht expliziert, erfolgt die Überraschung des *Twist Endings* unvermittelt. Es kann z. B. die Funktion eines narrativen Epilogs haben, der sich an die Konfliktlösung anschließt und diese unzureichend erscheinen lässt. Oder das Ende unterbricht die Narration im Moment der Eskalation und macht die Auflösung damit überflüssig.

Auch die Differenz fiktiver und faktualer Elemente des Films kann überwunden werden, indem ein *Twist Ending* im Film einen Ebenenwechsel auslöst. Dieser hat eine hierarchische Implikation: Durch die neue Information wird der ehemalige Hauptdiskurs des Films zum Nebendiskurs, während die neue Lesart des ursprünglichen Hauptdiskurses den neuen Hauptdiskurs konstituiert. Die neue Ebene besitzt mehr Validität als die ursprüngliche Narration bis zum *Twist Ending*. Dieses löst also nicht nur eine Um-Deutung, sondern eine Neu-Deutung des Gesehenen aus.

Durch die zahlreichen Berührungspunkte mit zentralen theoretischen Konzepten könnte eine Arbeit über *Twist Endings* Gefahr laufen, ein synkretistisches Gebilde von Interpretationsansätzen zu sein; demgegenüber ist jedoch der Nutzen einer Arbeit herauszustellen, die viele relevante **Ideen der zeitgenössischen Forschung** implementiert. Die Themenkreise der Selbstreflexivität und der Intertextualität von Film-Enden bilden eine Art Rahmen, welcher mit der deduktiven Analysearbeit synthetisiert wird. Außerdem mögen die Ergebnisse wiederum Ansatzpunkte für Weiterentwicklungen der diskutierten Theorien liefern und dadurch nicht nur in Bezug auf die filmischen Texte und ihren historischen Kontext, sondern auch im Hinblick auf übergreifende Konzepte von Film- und Medientheorie von Interesse sein.

Die **Anknüpfung an den wissenschaftlichen Diskurs** erfolgt durch die Erarbeitung eines größtenteils unerforschten Themengebietes und den Gewinn neuer

6 In *Monkey Island 2: LeChuck's Revenge* (1992, LucasArts, Ron Gilbert) wird am Ende deutlich, dass sich die gesamte Handlung beider Teile des Spiels als Kinderfantasie deuten lässt. *Dead Man Fall*, die zwölfte Ausgabe der Comic-Serie *The Invisibles* (1995, Grant Morrison), nutzt die Spielart der ‹Totenbettfantasie› (vgl. Kapitel 3.1.2.2).

7 Bei beiden läge der ‹Twist› gewissermaßen im Auge des Betrachters: Je nach Perspektive ändert sich die formale und semantische Aufladung des Kunstwerks, wodurch Umdeutungsprozesse möglich werden (vgl. die Grafiken von Joseph Egan oder die Schröder-Treppe).

8 Der Begriff ‹Chok› wurde dabei von Walter Benjamin für die unmittelbare Wahrnehmung, mit der zu seiner Zeit neue Medien wie Fotografie und Film den Zuschauer überforderten und konditionierten, gebraucht (vgl. Benjamin 1963, 93).

Erkenntnisse über die Textstruktur verschiedener Filme, die mindestens ein konstitutives Merkmal vereint: das *Twist Ending*.⁹ Überdies besitzen die Ergebnisse interdisziplinäres Potenzial, da sie auch für benachbarte Kunstwissenschaften als Grundlage dienen können. Die oben skizzierte Herangehensweise ist dabei bewusst vielseitig gehalten, um die unterschiedlichen Aspekte des Themas sachgemäß bearbeiten zu können. Denn erst eine multiperspektivische Untersuchung des Phänomens kann zu einer umfassenden Erkenntnis darüber führen, wie ein *Twist Ending* strukturiert ist, wie es funktioniert und wie es sich entwickelt hat.

9 Die Prämisse, dass gerade ein überraschendes Ereignis für die Nachwirkung eines Films eine wesentliche Rolle spielen kann, wirft zudem Fragen nach dem Kino als diskursiver Instanz auf. So werden z. B. in *GRAN TORINO* (*GRAN TORINO*; USA/D 2008, Clint Eastwood) weder die Handlung noch die Glaubwürdigkeit des Protagonisten am Ende des Films infrage gestellt, dafür aber ein filmischer Diskurs, der sich auf Leitsätze der Moral bezieht. Der in diesem Film als Fakt gesetzte ›Teufelskreis der Gewalt‹, in den sämtliche Figuren nach und nach geraten, wird durch das abschließende Opfer der Hauptfigur durchbrochen, und eine Umdeutung des sozialen Kernproblems möglich (vgl. Kapitel 3.2.5).

1 Theoretische Grundlagen des Begriffs

1.1 Das Ende im Spielfilm

Trotz seiner zentralen dramaturgischen Position ist das Ende narrativer Medien in der Forschungsliteratur bisher ein Randthema. Neben einigen literatur- und theaterwissenschaftlichen Abhandlungen (Große 1962, Jolles 1967, Korte 1985 u. a.) existieren nur sehr wenige spezifisch filmbezogene Untersuchungen zur Finalisierung. Thomas Christens Dissertation (2001) leistet in dieser Hinsicht Pionierarbeit für den deutschsprachigen Raum; es liegt nur eine weitere, englischsprachige Monografie zum Thema vor (Neupert 1995).

David Bordwell und Kristin Thompson erwähnen in ihrem Standardwerk *Film Art. An Introduction* (1997; erste Auflage 1979) weder *Twist Ending* noch *Plot Twist*, aber es finden sich über den Band verstreut Anmerkungen zum Ende eines Films. Dieses wird als Prinzip der narrativen Konstruktion bezeichnet, das die Aufgabe habe, die durch den gesamten Film generierten Erwartungen zu erfüllen oder zu enttäuschen. Außerdem könne es durch Signale die Erinnerung des Zuschauers an frühere Ereignisse aktivieren und diese somit in einem anderen Licht erscheinen lassen (Bordwell/Thompson 1997, 90).¹ Beide Beobachtungen sind wichtig für das Verständnis des *Twist Endings* im Speziellen und des Film-Endes im Allgemeinen: Es bezieht sich immer auf die bisherige Diegese und positioniert sich zu ihrer erwartbaren Fortsetzung, indem es entweder den suggerierten Abschluss der Nar-

1 «The ending has the task of satisfying or cheating the expectations prompted by the film as a whole. The ending may also activate memory by cueing the spectator to review earlier events, possibly considering them in a new light.»

ration erfüllt (Auflösung, Zusammenführung o. Ä.) oder enttäuscht (offenes Ende, mehrdeutiges Ende, überraschendes bzw. widersprüchliches Ende) (vgl. Bordwell/Thompson 1997, 101). Ein zweiter wichtiger Aspekt ist die Relation zwischen Ende und Anfang der Narration: Die Exposition eines Films ist – von Paratexten wie Trailern, Rezensionen oder Klappentexten einmal abgesehen – der Einstieg des Zuschauers in die Diegese. Neben intertextuellen Prämissen (vgl. Kapitel 3.3) ist also die Etablierung der Welt, ihrer Protagonisten und ihrer Konflikte ein dramaturgischer Schwerpunkt, auf den nahezu jede Narration bis zu ihrem Ende implizit Bezug nimmt (vgl. Bordwell/Thompson 1997, 164; vgl. auch Hartmann 2005). Was am Anfang für die Diegese galt, gilt in aller Regel auch am Ende. *Plot Twists* und *Twist Endings* sind narrative Strategien, die diesen Grundsatz der klassischen Filmnarration außer Kraft setzen.

Thomas Christen verweist in seiner Definition des Film-Endes darauf, dass das Ende eines Films immer mit dem Ende der Erzählung zusammenfallen muss und auch ein Nicht-Ende letztlich ein Ende sei (Christen 2001, 16).² Wichtig ist hierbei besonders die Annahme, dass sich die Bezeichnung «Film-Ende» immer auf das Ende des *Plots* bzw. *Syuzhets* bezieht und nicht auf das Ende der *Story* bzw. *Fabula*. Christen definiert daher folgerichtig das Film-Ende als «die letzte Sequenz eines Films» (17). Die strukturalistische Definition von Christian Metz (vgl. Metz 1968), die das Film-Ende im engsten Sinne als letztes Bild definiert, verwirft Christen aus pragmatischen Gründen. Auch in narratologischer Hinsicht ist die o. g. Definition sowohl viabler als auch sinnvoller. Christen führt hierzu Gerald Prince's *A Dictionary of Narratology* von 1988 an, in dem das Ende als «letztes Ereignis einer Handlung» (zit. nach Christen 2001, 17; Ü WS³) charakterisiert wird. Diese strukturelle Beobachtung stützt Christen mit Bezug auf Prince ereignistheoretisch: Das Ende leite im Regelfall «einen Zustand der Stabilität ein» (17).⁴

In der Folge untersucht Christen weitere Möglichkeiten der Definition des Film-Endes: kommunikationstheoretische (Kapitel 1.2), praxisbezogene (Kapitel 1.3) und nochmals narratologische (Kapitel 1.4). Aus Hortons (1994) detaillierter Typologie gewinnt er die Erkenntnis, dass sich die Darstellungsformen des Film-Endes auf eine Mischung von dramaturgischen Techniken und formalen Kunstgriffen reduzieren lassen (Christen 2001, 26). Zudem expliziert er eine zeitbezogene Typologisierungsmöglichkeit (Ende nach dem Anfang, vor dem Anfang, zeitgleich zum Anfang), die jedoch nicht auf ihr analytisches Potenzial hin überprüft wird

2 Dies impliziert, dass rein materielle Enden wie die letzte Einstellung eines Fragments zunächst keine andere Qualität besitzen als das letzte narrative Element des *Plots* bzw. *Syuzhets*.

3 Dort heißt es «final incident in a plot or action».

4 Auch diese Idee stützt sich auf Beobachtungen formalistischer bzw. strukturalistischer Provenienz, was besonders bei einem Vergleich mit Lotmans *Die Struktur literarischer Texte* (Lotman 1972) ins Auge fällt.

(27 f.). Und Christen betont, dass auch nach dem Film-Ende Interpretationsprozesse fortgesetzt werden:

[D]ie kognitive Filmtheorie geht davon aus, dass Interpretationsprozesse bereits neben den eigentlichen Rezeptionsvorgängen stattfinden. Das Film-Ende setzt nicht die Interpretation in Gang, sondern gibt ihr eine neue Dimension, indem nun alle textuellen Elemente vorliegen und damit die Möglichkeit zu einer ersten Fixierung gegeben ist. Zugleich wird mit dem Ende ein Interpretationsstandpunkt möglich, der sich außerhalb der eigentlichen Fiktion befindet. (32)

Dies gilt auch für das *Twist Ending*, da es Umdeutungsprozesse in Gang setzt, die einen Vergleich des Vorangegangenen mit dem Aktuellen notwendig machen. Es erfordert allerdings eine erste ‚Fixierung‘ vor dem Ende der Fiktion, da es zwei einander widersprechende und aktualisierende Lesarten umfasst. Damit wird ein Punkt der Umdeutung etabliert, der außerhalb der ersten fiktionalen Ebene – bis zur Wendung –, aber innerhalb der Fiktion allgemein liegt.

Auch wenn Christen also eine Vielzahl weiterer Ansätze in Betracht zieht, bleibt für die Definition des Film-Endes die Verbindung von Bordwell/Thompson und Prince/Christen die viabelste, da sie kaum subjektive Variablen enthält. Da eine Sequenz im engeren Sinne meist jedoch nicht ausreicht, um die längeren Finalisierungspassagen speziell neuerer Filme zu umfassen⁵, soll besser von einer narrativen Sinneinheit gesprochen werden, die sich durch thematische Geschlossenheit auszeichnet. Das Ende soll also definiert werden als die letzte narrative Sinneinheit eines Films, deren Positionierung zur bisherigen Diegese sie als Ende markiert.

Für die Definition des *Twist Endings* sollen zwei Blickwinkel Verwendung finden, die einerseits eine spezifische Finalisierungsform bezeichnen, andererseits eine dramaturgische Kategorie. Die erste Betrachtungsweise legt Wert auf einen typologischen Fokus, da das *Twist Ending* als eine von vielen paradigmatischen Möglichkeiten zu lesen ist, das syntagmatisch angeordnete Syuzhet der Diegese zu beenden. Eine dramaturgisch geprägte Interpretation legt nahe, dass es sich beim *Twist Ending* um eine spezifische Diegetisierungs- bzw. Synthetisierungsanweisung oder eine auffällige Form der Informationsvergabe handelt, die sich – anknüpfend an das bestehende filmwissenschaftliche Vokabular – als Radikalisierung des *Plot Points* beschreiben lässt. Beide Modelle schließen einander nicht aus, sondern bilden eine komplementäre und integrative Definition mit alternierendem Fokus. Dies ist unabdingbar für den komplexen Sachverhalt, der zentrale Phänomene der Informationsvergabe, Selbstreflexivität, Textstruktur und Konstitution der Diegese allgemein nicht nur berührt, sondern konkret modifiziert.

5 Die komplexen Finalstrukturen von *ANGEL HEART* (*ANGEL HEART*; USA 1987, Alan Parker), *THE DEVIL'S ADVOCATE* (*IM AUFTRAG DES TEUFELS*; USA 1997, Taylor Hackford) und *FIGHT CLUB* (*FIGHT CLUB*; USA 1999, David Fincher) wären hier zu nennen.

1.1.1 Klassische Film-Enden

a. Offene und geschlossene Enden

Die Theorien vom Ende einer Erzählung basieren in aller Regel auf der Annahme einer Opposition von offenen und geschlossenen Enden. Prototypisch betrachtet würden beim offenen Ende die Konflikte ungelöst bleiben, zu den zentralen Diskursen würde nicht abschließend Stellung bezogen, und die Handlung würde keinen Abschluss erfahren. Kurz gesagt: Wichtige Informationen blieben dem Rezipienten vorenthalten. Das geschlossene Ende hingegen würde alle Handlungsstränge mit finalen Informationen versehen sowie sämtliche Haupt- und Nebenkongflikte auflösen. Die meisten Erzählungen sind vermutlich als Mischformen dieser nur als modellhaft zu begreifenden prototypischen Extrempositionen einzustufen.

Christen (2001) bezieht sich für die Unterscheidung zwischen offenen und geschlossenen Formen zunächst auf Edward Branigans Untersuchung (1992), der einer klassischen Narration die Eigenschaft zuschreibt, dass am Ende keine Frage offen bleibt: «Eine Narration endet, wenn ihre Ursache-Wirkung-Ketten als vollständig umrissen gelten können» (Branigan 1992, 20; zit. nach Christen 2001, 30; Ü WS).⁶ Ein geschlossenes Ende biete demnach, so Christen etwas vage, ein «Gefühl der Sicherheit» (31), das sich bei offenen Formen nicht einstelle. Auch Bordwell und Thompson (1997) bringen ein geschlossenes Ende mit klassischen Filmnarrativen in Verbindung und verorten Filme mit offenem Ende typischerweise «außerhalb der klassischen Tradition» (110).⁷

Eine präzisere Definition gewinnt Christen aus der Analyse von Neuperts (1995) Typologie, die vier Möglichkeiten herausstellt (vgl. Christen 2001, 34): «closed text», «open story», «open discourse» und «open text». Dabei macht es einen Unterschied, ob die «story» oder der «discourse» finalisiert wird.⁸ Bleiben weder bei «story» noch bei «discourse» Fragen offen, kann von einem «closed text» gesprochen werden, ansonsten handelt es sich um eine offene Form. Die Dualität von offenem und geschlossenem Ende ist ebenfalls die Grundlage für Christens eigene Typologie.

b. *Happy Ending*

Zu den typischen Formen des geschlossenen Endes gehört das *Happy Ending*⁹, bei dem die Konflikte im Einklang mit den Wünschen der Protagonisten gelöst werden. Dabei können vier grundsätzliche Spielarten unterschieden werden. (a) Das

6 «A narrative ends when its cause and effect chains are judged to be totally delineated.»

7 «Finally, most classical narrative films display a strong degree of closure at the end. Leaving no loose ends unresolved, these films seek to complete their causal chains with a final effect. [F]ilms made outside the classical tradition sometimes have quite «open» endings.»

8 Analog zu Genettes *histoire* und *discourse*.

9 Im deutschen Sprachgebrauch auch Happy-End; hier in Analogie zum Titelthema *Happy Ending*.

Happy Ending weist eine große Realitätskonformität und somit Glaubwürdigkeit auf, wie z. B. bei *GOOD WILL HUNTING* (*GOOD WILL HUNTING – DER GUTE WILL HUNTING*; USA 1997, Gus van Sant): Will Hunting kann seine psychotherapeutische Behandlung vorerst abschließen und hat am Ende der Therapie einen Lebensplan entwickelt. Er verlässt erstmals Boston und folgt seiner großen Liebe Skylar nach Kalifornien. Sein bester Freund und sein Psychologe – die beiden wichtigsten Bezugspersonen am Ende des Films – zeigen sich erfreut über seine Entscheidung; dennoch bleibt die Zukunft Will Huntings offen. (b) Das *Happy Ending* nimmt fantastisch übersteigerte Züge an, wie z. B. bei *THE KID* (*DER VAGABUND UND DAS KIND*; USA 1921, Charles Chaplin): Das berühmte ›Ende vor dem Ende‹ stellt einen fantastisch überhöhten Traum des Tramps dar, in dem er mit seinem temporären Adoptivsohn wieder vereint sein kann. Das Aufwachen bringt ihn zwar zunächst in die harsche Realität zurück – der Polizist, der ihn weckt, verhaftet ihn jedoch nicht, sondern nimmt ihn zu einer Familienzusammenführung mit: Er darf seinen Adoptivsohn weiterhin besuchen.¹⁰ (c) Das Ende weist eine selbstironische Komponente auf, durch die es partiell relativiert wird, z. B. bei *WHATEVER WORKS* (*WHATEVER WORKS – LIEBE SICH WER KANN*; USA 2009, Woody Allen). Der Titel des Films ist die Prämisse für sein Ende, in dem der Erzähler auch die abwegigsten Paarkonstellationen unter eben diesem Leitsatz rechtfertigt. Alle feiern gemeinsam, niemand trägt dem anderen etwas nach, gleichzeitig wird das übermäßig fröhliche Ende durch die existenzialistische Grundlage des Films ironisch konterkariert. (d) Das Ende erfährt eine groteske ironische Verzerrung, z. B. bei *BELLE DE JOUR* (*BELLE DE JOUR – SCHÖNE DES TAGES*; F 1967, Luis Buñuel): Die Konsequenzen der durch Séverines Handlungen herbeigeführten Tragödie werden rückgängig gemacht – Pierre erhebt sich und kann wieder laufen, verzeiht Séverine alles und kündigt seine Pläne für die Zukunft an. Die (Narren-)Schelle, im gesamten Film zur Markierung von Uneigentlichkeit eingesetzt, untermalt die Szene und irrealisiert sie (vgl. Strank ¹2013).

David Bordwell (1982) sieht das *Happy Ending* als eine der signifikantesten Traditionen des Hollywood-Kinos an: «Wenige Konventionen des Hollywood-Kinos sind so auffällig für Produzenten, Publika und Kritiker wie das *Happy Ending*» (Bordwell 1982, 2; Ü WS).¹¹ Der Erfolg eines *Happy Endings* hänge von seiner Motivation ab; Bordwell verweist auf Drehbuchhandbücher zwischen 1915 und 1950, die ebenfalls darauf bestünden, dass jedes Ende aus vorangegangenen Ereignissen entstehen solle (2). Die Möglichkeiten der Motivation sind für Bordwell von zweierlei Art: generische Motivation, d. h. intertextuell bzw. diskursiv konventio-

10 Vgl. Luis Buñuels *SUSANA* (*SUSANNA – TOCHTER DES LASTERS*; MEX 1951), in dem die fantastische Übersteigerung als Ironiesignal fungiert.

11 «Few conventions of the Hollywood cinema are as noticeable to its producers, to its audiences, and to its critics as that of the happy ending.»

nalisierte Erwartungen, und dramaturgische Motivation. Letztere unterteilt er in eine kausale Motivation und eine non-kausale Motivation, die an das Wunderbare grenze (4). Non-kausale Enden widersprüchen der Norm und sorgten für narrative Uneinigkeit. Bordwell subsumiert sie unter einem weiteren Typus: dem des disruptiven *Happy Endings*. Dieses generiert durch seine Abweichung von der Norm und seine ausgestellte Implausibilität Aufmerksamkeit und Selbstreflexivität. Die oben genannten vier Beispiele stellen in aufsteigender Reihenfolge kausale bis disruptive *Happy Endings* dar, die auf verschiedenartige Weise ihre Uneigentlichkeit signalisieren. Insbesondere die von Bordwell diagnostizierte generische Motivation ist häufig Gegenstand selbstironischer *Happy-Ending*-Diskurse im Film geworden.

Christen (2001) bezieht sich bei seiner Definition des *Happy Endings* auf die beiden wichtigen Vorarbeiten von Coldwell (1981) und Bordwell (1982) und bricht diese auf zwei wesentliche Kriterien herunter: (a) Das Ende ist nach dem Konzept der «poetischen Gerechtigkeit» moralisch positiv zu bewerten; dabei gelten die herrschenden Moralvorstellungen (39).¹² (b) Das Ende ist plausibel.

Wie oben beschrieben, können die Plausibilitäten von *Happy Endings* weit auseinandergehen. Ein weiteres Problem besteht in der Erwartbarkeit eines glücklichen Ausgangs. Christen verweist dazu auf Noël Carrolls Theorie der filmischen Spannung (Carroll 1984) und trifft die Annahme, dass die «Moral» möglichst lange bedroht bleiben muss, damit die Spannung aufrechterhalten bleiben kann. Zudem verlagere die Erwartbarkeit eines positiven Abschlusses die Aufmerksamkeit vom Ende auf die Handlung selbst. Die Bezugnahme auf die «poetische Gerechtigkeit» signalisiert, dass das *Happy Ending* eine zum Teil bis in die Antike zurückreichende Vorgeschichte in Theater, Oper und Roman besitzt. Es ist ebenso stabil nachweisbar wie das ähnlich regulierte und bekannte Ende einer Tragödie.

c. *Sad Ending*

Das tragische Ende, bei dem der zentrale Konflikt in der Regel durch den Tod der Prot- bzw. Antagonisten gelöst wird (z. B. bei SCARFACE [SCARFACE; USA 1932, Howard Hawks]), ist eine weitere Form des geschlossenen Endes. Das mindestens bis auf die aristotelische *Poetik* zurückgehende Prinzip löst den Konflikt im Einklang mit den Befürchtungen der Protagonisten, was zumeist impliziert, dass die Hauptfigur stirbt. Dies schließt das Konzept der «poetischen Gerechtigkeit» nicht aus, da der Held nach Aristoteles aufgrund eines Irrtums (*hamartia*), d. i. einer Fehleinschätzung, seinen eigenen Untergang heraufbeschwört (Aristoteles 2008, 18). Dieser Irrtum sei die Ursache der Tragödie und bewirke den «Niedergang von Glück (*eutychia*) hin zum Unglück (*dystychia*)» (Destrée 2009, 79). Im Gegensatz zum *Happy Ending* ist jedoch das Ende der klassischen Tragödie laut Aristoteles

12 Den Vergleich mit der Idee der «poetischen Gerechtigkeit», die in der Literaturtheorie des 17. und 18. Jahrhunderts eine große Rolle gespielt hat, übernimmt Christen von Bordwell (1982).

von reinigenden Affekten (*Katharsis*) begleitet; der Untergang des Helden löst Jammern (*éleos*) und Schauern (*phóbos*) aus, anstatt Glück und Sicherheit zu bieten (Aristoteles 2008, 19).¹³ Gemeinsam ist den Enden, dass sie die Konflikte der Handlung auflösen und somit als geschlossen gelten können. Im klassischen Hollywood-Kino der 1930er-Jahre wurde das tragische Ende auf moralisierende Weise eingesetzt, indem nicht Helden, sondern Antagonisten dem Tragödientod ausgesetzt wurden. Die ‚poetische Gerechtigkeit‘ bedeutet hier, dass der Widersacher für seine Charakterfehler und seine Handlungen bestraft wird und nicht ein gemischter Charakter durch einen Irrtum zu Fall kommt (Aristoteles 2008, 18). Inwiefern ein solches Ende noch kathartisch ist bzw. Jammern und Schauern hervorruft, sei dahingestellt – auf gewisse Weise fungiert es gar wieder als *Happy Ending*.¹⁴ Insbesondere im frühen Gangsterfilm finden sich solche tragischen Enden à la Hollywood (vgl. Thompson/Bordwell 2002, 233), die vom klassischen Tragödien-Ende nur die Grundzüge übernehmen.¹⁵

d. *Open Ending*

Offene Formen können entweder fragmentarisch gestaltet sein (die Geschichte reißt an einem bestimmten Punkt ab, ohne dass eine *Conclusio* hätte erfolgen können) oder sie verweigern die Zusammenführung, indem nach der Lösung zentraler Konflikte neue, über den Film hinausgehende Konflikte etabliert werden. Die Beispiele reichen von einem verunsichernden Element in einem ansonsten abgeschlossenen Ende (*THE SEARCHERS* [DER SCHWARZE FALKE; USA 1956, John Ford]) über einen Abschluss der Handlung, der auf die Initialsituation zurückweist und somit ungeschlossen bleibt (*LADRI DI BICICLETTA* [FAHRRADDIEBE; I 1948, Vittorio de Sica]), bis hin zu Film-Enden, die keinerlei expliziten Abschluss mit sich bringen (*BLOW UP* [BLOW UP; I/GB/USA 1966, Michelangelo Antonioni]; *LIMBO* [WENN DER NEBEL SICH LICHTET – LIMBO; USA 1999, John Sayles]). Viele Enden stellen Mischformen aus offenen und geschlossenen Enden dar und sind somit nicht eindeutig klassifizierbar. Es ist darauf hinzuweisen, dass es sich um eine modellhafte Dichotomie handelt, die nicht in allen Fällen eindeutig ist.

Thomas Christen (2001) widmet den dritten Teil seiner Arbeit Fallbeispielen aus Filmen von Michelangelo Antonioni, die dem Typus des offenen Endes zugeschrie-

- 13 Kaum ein Werk blickt auf eine derart verworrene und komplexe Rezeptionsgeschichte zurück wie Aristoteles' *Poetik*, weshalb die Grundbegriffe im vorliegenden Kontext nur cursorisch angesprochen werden. Es existieren bereits zahllose Studien (und Kontroversen) über die korrekte Auslegung des altgriechischen Originals, die hier keine weitere Beachtung finden können.
- 14 Aristoteles schließt Furcht und Mitleid für den «ganz und gar Verkommene[n]», der «vom Glück ins Unglück stürzt», aus (Aristoteles 2008, 17).
- 15 Manchmal bleibt hier jedoch eine starke Ambivalenz zurück, indem der Gangster als «tragischer Held» stilisiert wird. Dann ist durchaus von einer Fallhöhe der Hauptfigur und somit von einer potenziell kathartischen Wirkung des tragischen Endes auszugehen.

ben werden können. Erhebt eine Narration die Kausalität zum Erzählprinzip – wie David Bordwell es mehrfach für das klassische Hollywood-Kino und überhaupt die Mehrzahl der Filme veranschlagt hat (vgl. Bordwell 1985; Bordwell/Thompson 1997) –, passt das offene Ende nicht zur vorangegangenen Form und wirkt somit überraschend (43). Christen bezeichnet diesen Fall als offenes Ende erster Ordnung. Sofern die Narration statt Kausalität Kontingenz und Assoziation bevorzugt, passt das offene Ende sich der realitätsnahen und hierarchielosen (Nicht-) Erzählweise an (43), was Christen als offenes Ende zweiter Ordnung klassifiziert. Während beim offenen Ende erster Ordnung *Twist Endings* – z.B. in Form eines selbstreflexiven Wechsels des Repräsentationsmodus (vgl. Kapitel 3.1.8) – denkbar sind, ist eine Erzählweise, in der «Sinngewinnungen durch den Rezipienten erst vorgenommen werden» (45) müssen, für *Plot Twists* am Ende ungeeignet. Eine narrative Überraschung benötigt zur Vorbereitung grundsätzlich eine Hierarchisierung zwischen wichtigen und unwichtigen Informationen, zwischen Haupt- und Subplots. Diese Hierarchisierung ist für die Täuschung zentral, denn häufig stellen gerade unauffällige Details im Nachhinein die übersehenen Hinweise dar, die den *Plot Twist* plausibilisieren. Es gibt praktisch keine Fälle von *Twist Endings*, die mit einem offenen Ende einhergehen (vgl. die Filmografie im Anhang) – es kann als primär geschlossenes Ende klassifiziert werden.

e. Sonstige Typen

Christen nennt noch eine weitere Spielart des Film-Endes – das Ende von Filmen mit Nummernprinzip –, das er jedoch nur am Rande bespricht. Er vermutet, dass ein solches Ende häufig mit dem formalen Höhepunkt zusammenfällt (Christen 2001, 52). Es ist sicherlich sinnvoll, episodisch oder fragmentarisch erzählte Filme mit einer eigenen Kategorie zu versehen. Da auch bei diesen nur in Ausnahmefällen *Twist Endings* zu beobachten sind, soll das Problem hier nicht weiter vertieft werden.

Einen Sonderfall bilden die alternativen oder mehrfachen Enden, die entweder jeweils verschiedenen Schnittfassungen eines Films zuzuordnen sind oder in manchen Fällen sogar direkt nacheinander, einer einzigen Schnittfassung zugehörig, präsentiert werden.¹⁶ Das Ende kann die Deutung des gesamten Films enorm beeinflussen, wie sich an folgenden zwei Beispielen zeigt: Bei der europäischen Auswertung von *LOS OLVIDADOS* (*DIE VERGESSENEN*; MEX 1950, Luis Buñuel) wurde das tragische Ende aufgeführt, während in der mexikanischen Auswertung ein nachproduziertes *Happy Ending* den Film abschloss. Das mexikanische Ende

16 Dies war eine Zeitlang durchaus üblich; heutzutage sind die alternativen Enden häufig als Specials von DVD-Editionen zugänglich. Der Film *CLUE* (*ALLE MÖRDER SIND SCHON DA*; USA 1985, Jonathan Lynn) war berühmt für seine alternativen Enden, die sich bei der Erstauswertung je nach Vorführungsort voneinander unterschieden (vgl. die Informationen der DVD-Edition, Paramount 2000 und Allon/Cullen/Patterson 2001, 211).

weicht die sozialkritische Kernaussage des Films auf, indem es einen möglichen Ausweg präsentiert, während die Originalfassung als besonders radikales Beispiel des neorealistischen Kinos der 1950er-Jahre gelten kann. Die drei konsekutiv veröffentlichten Schnittfassungen von Ridley Scotts *BLADE RUNNER* (*DER BLADE RUNNER*; USA 1982) weisen ebenfalls jeweils unterschiedliche Enden auf, welche die Deutung des Films zum Teil erheblich verändern. Das *Happy Ending* der Originalfassung wird dabei im «Director's Cut» (1992) und im «Final Cut» (2007) ausgelassen, was auch einen starken ästhetischen Eingriff in den Film darstellt.¹⁷

Schließlich ist eine Verbindung zwischen Genres bzw. Filmtypen und Enden zu beobachten, die vermutlich auf die klassische Opposition von Komödien (mit versöhnlichem Ende) und Tragödien (mit tragischem Ende) zurück-, aber mittlerweile längst darüber hinausgeht. Klassische Beispiele sind das Genre der Filmkomödie, das den Konventionen der Theaterkomödie weitgehend folgt¹⁸, ferner das Genre des Gangsterfilms, das der Tragödienkonvention verhaftet ist (s. o.).¹⁹ Die meisten Genres bilden ihre eigenen Finalisierungstypen aus; oft sind diese schon zu Stereotypen erstarrt wie der einsame Ritt in den Sonnenuntergang im Western oder die finale Überraschung im Horrorfilm. Film-Enden können eigene intertextuelle Diskurse führen und sind problemlos zitierbar, was sich nicht nur anhand der generischen «Prototypen» zeigen lässt. So bilden z. B. Remakes oft Varianten des Original-Endes aus²⁰, und manche Enden nehmen direkt aufeinander Bezug.²¹

1.1.2 Selbstreflexivität

Der Umstand, dass mit dem Erreichen des Schlusses einer Erzählung der Reflektionsprozess über das Gelesene, Gesehene oder Gehörte in der Regel begonnen oder verstärkt fortgeführt wird, macht es verständlich, dass gerade das Ende schon immer ein bevorzugter Ort für die Integration selbstreflexiver Elemente gewesen ist (vgl. Christen 2001, 94). Das Spiel mit dem Abbild- bzw. Illusionscharakter der geendeten Diegese ist dabei eine Variante, die prinzipiell bei allen Formen der Finalisierung denkbar ist. Im Animationsfilm treten zudem bereits zur Zeit des klassischen Hollywood-Kinos der 1930er-Jahre Beispiele für Meta-Enden auf, welche

17 In der Version von 1982 hob sich der Epilog durch seine ausgestellte Helligkeit von der übrigen low-key-Beleuchtung ab.

18 Zumindest die narrativ geprägte Filmkomödie wie z. B. die romantische Komödie. Slapstick-Filme folgen hingegen häufig einer Nummernstruktur (vgl. Christen 2001, 49).

19 Vgl. Schwanebeck (i. Dr.).

20 Wie z. B. *PLANET OF THE APES* (*PLANET DER AFFEN*; USA 2001, Tim Burton), vgl. Kapitel 3.3.3.

21 Wie z. B. *PLAY IT AGAIN, SAM* (*MACH'S NOCH EINMAL, SAM*; USA 1972, Herbert Ross) auf *CASABLANCA* (*CASABLANCA*; USA 1941, Michael Curtiz). Vgl. auch die zahlreichen Beispiele aus der hochgradig intertextuellen Serie *THE SIMPSONS* (*DIE SIMPSONS*; USA 1989–, 24 Staffeln, Matt Groening), bei denen das Zitat eines Film-Endes ausreicht, um den Intertext eindeutig zu markieren.

die gewählte Finalisierungsform reflektieren.²² Auch ironische Überhöhungen, z. B. eines *Happy Endings* oder eines tragischen Endes, sind nur entschlüsselbar, wenn die selbstreflexive Komponente in Betracht gezogen wird.²³

Eine der umfassendsten Arbeiten über Reflexivität in Literatur und Film stammt von Robert Stam (1985).²⁴ Stam unterscheidet Reflexivität und Selbstreferenzialität nicht dezidiert voneinander²⁵, sondern geht stattdessen von einer alternativen Tradition des reflexiven Erzählens aus, die er unter den Aspekten «Allegorien der Zuschauerschaft», «Prozess der Produktion», «Genre der Selbstbewusstheit», «Karneval des Modernismus» und «Freuden der Subversion» kapitelweise untersucht. Es handle sich dabei um etwas, «was man als «andere Tradition» der Literatur und des Films bezeichnen könnte: die Tradition der Reflexivität, wie sie in Romanen, Theaterstücken und Filmen vorkommt, die literarische und filmische Konventionen hinterfragen, mit der Idee, Kunst als Verzauberung zu sehen, brechen und auf ihre eigene Gemachtheit als textuelle Konstrukte hinweisen» (Stam 1992, xi; Ü WS).²⁶

Stam definiert Reflexivität als «den Prozess, durch welchen Texte, sowohl literarische als auch filmische, ihre eigene Produktion, ihre Autorschaft, ihre intertextuellen Einflüsse, ihre Rezeption oder ihre Ausdrucksweise in den Vordergrund stellen» (Stam 1992, xiii; Ü WS).²⁷ Bezogen auf das *Twist Ending* spielt insbesondere der Rezeptionsaspekt eine Rolle, seltener der Produktionsaspekt.

Reflexivität ist ferner ein intermediales Phänomen für Stam, der Schnittmengen von Literatur und Film als selbstverständlich ansieht: «Beide Medien teilen als Diskurs eine gemeinsame Machart, *écriture*; beide sind textuell und intertextuell; beide können ihre Konstruiertheit in den Vordergrund stellen; und beide können die

22 Tex Avery macht dies für gewöhnlich, wenn ein Cartoon von ihm ein trauriges Ende hat: In BATTY BASEBALL (USA 1944), THE EARLY BIRD DOOD IT! (USA 1942) und LONESOME LENNY (USA 1946) hält jeweils einer der Charaktere ein Schild mit der Aufschrift «Sad ending, isn't it?» in die «Kamera».

23 Dies kann ein rezeptionshistorisches oder interkulturelles Problem darstellen, wie z. B. Luis Buñuels Film SUSANA (Mexiko 1951) zeigt: Wenn die aufgrund ihrer sexuellen Freizügigkeit als teufelsähnlich charakterisierte Susana (vgl. Strank 2009, 9; 28–32) die Farm verlässt, wird nahezu alles Unheil, das sie angerichtet hat, rückgängig gemacht – so unwahrscheinlich dies auch sein mag. Diener kehren zurück, Vieh wird wieder gesund, Seitensprünge werden verziehen und Tote erwachen zum Leben, sobald der personifizierte Sex wieder aus dem bürgerlichen Leben verdrängt ist. Das – gerade auch im Kontrast zum sonstigen Film – hyperbolische Ende war offensichtlich nicht ausreichend mit Ironiesignalen versehen, denn es wurde in Mexiko weitgehend als *Happy Ending* rezipiert (vgl. Buñuel 1982, 197).

24 Textgrundlage für dieses Kapitel ist die zweite, v. a. um ein Vorwort erweiterte Auflage von 1992.

25 Dies ist im Kontext der vorliegenden Untersuchung ebenfalls nicht nötig. Zu weiteren Definitionsmöglichkeiten vgl. Hölztners 2012 und Scheffel 1997.

26 «[W]ith what might be termed the «other tradition» in literature and cinema: the tradition of reflexivity as embodied in novels, plays and films which interrogate literary and filmic conventions, which break with art as enchantment and point to their own factitiousness as textual constructs.»

27 «[T]he process by which texts, both literary and filmic, foreground their own production, their authorship, their intertextual influences, their reception or their enunciation.»

aktive Kollaboration ihres Lesers/Zuschauers anstiften» (Stam 1992, xi; Ü WS).²⁸ Jede Form von Text kann somit laut Stam Strategien der Reflexivität verfolgen, die so unterschiedlich sein können wie narrative Diskontinuitäten, auktoriale Einmischungen, essayistische Abschweifungen oder stilistische Übungen in Virtuosität (Stam 1992, xi). «Sie [alle] eint ein spielerisches, parodistisches und disruptives Verhältnis zu etablierten Normen und Konventionen. Sie entmystifizierten Fiktionen – und unseren naiven Glauben an Fiktionen – und machen diese Entmystifizierung zur Quelle für neue Fiktionen» (Stam 1992, xi; Ü WS).²⁹

Einerseits klingt das nach dem gesuchten Beweis, dass es sich beim *Twist Ending* um ein reflexives Phänomen handelt. Ein solches zeichnet sich laut Stam durch seine spezifisch textuelle Machart, die Entmystifizierung einer Fiktion zur Etablierung einer neuen Fiktion, wodurch der naive Glaube an Fiktionen erschüttert wird, und sein disruptives Verhältnis zu etablierten erzählerischen Normen aus – diese Merkmale kann man auch beim *Twist Ending* vermuten. Diesem sind jedoch hinsichtlich seiner Reflexivität Grenzen gesetzt, was bei der Zuspitzung auf die Opposition Illusion versus Reflexivität deutlich wird, die Stam vornimmt. Beim *Twist Ending* wird nicht die Fiktion als solche entmystifiziert, sondern eine spezifische Fiktion. Es wird somit zwar ebenfalls in zweiter Instanz der naive Glaube an Fiktionen erschüttert; geschähe dies jedoch nachhaltig, bräuhete jeder Rezipient nur einen einzigen Film mit *Twist Ending* zu sehen, um nie wieder auf eines herinzufallen.³⁰ Das Gegenteil ist der Fall: Der Eindruck raum-zeitlicher Kohärenz, den Stam illusionistischer Kunst zuschreibt (Stam 1992, 7), muss bis zum entscheidenden *Twist* bestehen bleiben und danach neu konstruiert werden. Die «rüden Schocks von Zerrissenheit und Diskontinuität» (ebd.; Ü WS³¹) kommen erst mit dem *Twist*, sodass ein *Twist Ending* in einem durchweg selbstreflexiven Text wohl kaum funktionieren würde.³²

Der Moment des *Twists* ist folglich der entscheidende Punkt, an dem die Fiktionalität der Erzählung auf sich selbst verweist. Dieser narrative Ebenenwechsel hat Ähnlichkeiten mit einem selbstreflexiven Ebenenwechsel: In beiden Fällen wird eine zweite diegetische Ebene besritten, die bis dahin verborgen gewesen sein

28 «Both media share a common nature as discourse, *écriture*; both are textual and intertextual; both can foreground their constructed nature; and both can solicit the active collaboration of their reader/spectator.»

29 «They share a playful, parodic, and disruptive relation to established norms and conventions. They demystify fictions, and our naïf faith in fictions, and make of this demystification a source for new fictions.»

30 Auch in Ermangelung empirischer Daten, die für die akkurate Widerlegung dieser These erforderlich wären, erscheint die Behauptung absurd.

31 Bei Stam heißt es «[...] the rude shocks of rupture and discontinuity [...]».

32 Eine Ausnahme mag MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL (DIE RITTER DER KOKOSNUSS; GB 1975, Terry Gilliam, Terry Jones) sein, dessen Ende jedoch ebenfalls ein Grenz- oder Sonderfall ist (vgl. Kapitel 3.1.8).

kann. Beim *Twist Ending* jedoch kann sie nicht nur, sondern *muss* – von einigen Hinweisen abgesehen – verborgen gewesen sein, da ansonsten der Ebenenwechsel keiner mehr ist. Bei beiden Beispielen ist die Synthetisierungsfähigkeit des Zuschauers gefordert, um die vorläufige Diegese D(t) mit der eigentlichen Diegese D zu vereinbaren.³³ Ein großer Unterschied des *Twist Endings* zu den meisten selbstreflexiven Werken aus der «anderen Tradition» besteht in Folgendem: Die Signale kommen dort meist früh (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Laurence Sterne, 1759–67), episodisch (*El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, 1605/15) oder unentwegt (*A Midsummer Night's Dream*, William Shakespeare, 1596/1600). Beim *Twist Ending* muss die Illusion hingegen lange stabil bleiben, damit der reflexive Wechsel glückt und möglichst nicht vorhersehbar ist. Also werden die selbstreflexiven Anteile des Films so lange wie möglich verschleiert.³⁴ Meistens sind sowohl D als auch D(t) illusionistisch angelegt, gerade beim einfachsten Beispiel, dem Aufwachen aus einem Traum, wobei schlichtweg eine «reale» Diegese an die Stelle der «falschen» gesetzt wird (vgl. Kapitel 3.1.2).

1.1.3 *Surprise Ending*

Eine spezielle Form des Film-Endes, die häufig geschlossenen Formen zugeordnet werden kann, stellt das *Surprise Ending* dar.³⁵ Die von Filmhistorikern bisweilen mit Alfred Hitchcock in Verbindung gebrachte, tatsächlich jedoch erheblich ältere Technik³⁶, durch eine veränderte oder neue Information kurz vor dem Ende der Erzählung zentrale Umstände der Diegese zu verändern und somit eine Überraschung beim Zuschauer hervorzurufen, ist eng verwandt mit dem *Twist Ending* und nicht immer trennscharf davon zu unterscheiden. Tatsächlich kann man das *Twist Ending* als eine besonders radikale Form des *Surprise Endings* beschreiben, weshalb es als Vergleichskategorie stets mitgedacht werden muss.

Der Begriff *Surprise Ending* findet häufig in Dramaturgie-Handbüchern sowie Lehr- und Lesebüchern Verwendung. Im Schullesebuch *Discovering Fiction Student's Book 2* (Kay/Gelschenen 2001) ist die O. Henry-Geschichte *The Last Leaf* enthalten. Das *Surprise Ending* wird als Ende, das vollkommen unerwartet ist, benannt (65). In Bulman 2007 werden *Twist Ending* und *Surprise Ending* wie

33 D(t) sei hier vorläufig definiert als die Diegese bis zum Zeitpunkt des *Twists* t. Eine genauere Diskussion des hier verwendeten Diegese-Modells findet sich in Kapitel 1.2.2.

34 Dies ist besonders in Bezug auf die Dramaturgie des Films entscheidend, da hier auch Faktoren wie Zeit- und Spannungsmanagement eine Rolle spielen.

35 Zum *Surprise Ending* gibt es ebenfalls keine wissenschaftliche Definition und Literatur zu dem Thema ist nur spärlich vorhanden. Auch hier handelt es sich um einen vor allem in Internetquellen verbreiteten Begriff, der im Rahmen der vorliegenden Untersuchung als Ende mit *Plot Twist* begriffen werden soll.

36 In einem bekannten Interview mit Oriana Fallaci aus dem Jahre 1963 spielt Hitchcock die von ihm bevorzugte *Suspense*-Technik gegen die *Surprise*-Technik aus (Gottlieb 2003, 61).

so häufig gleichgesetzt, dafür aber ausführlicher beschrieben. Das Ende einer «Twist Ending Story» müsse demnach unerwartet, konsistent und logisch sein, also nicht mit der bisherigen Erzählung brechen (231). Die Vorschläge für überraschende Enden basierten allesamt auf der Verdrehung von Annahmen des Lesers bzw. Zuschauers (233).³⁷ Turner (1998) integriert «surprise ending», «unhappy ending» und «indeterminate ending» in seine Typologie des Romanendes (39).

Überhaupt scheint das *Surprise Ending* vor allem in der englischsprachigen Literaturwissenschaft als Begriff verbreitet zu sein: Benfey bezeichnet die angelsächsische *fin-de-siècle*-Literatur als «Zeitalter des Surprise-Endings» (2008, 184)³⁸, das eine Erfindung von Poe und Maupassant gewesen sei (vgl. Kapitel 1.2.1). Bisweilen wurde das *Surprise Ending* mit den Kriminalromanen Hammetts und Chandlers in Verbindung gebracht (Schulz-Buschhaus 1998, 534; Suerbaum 1998, 93; beide in Vogt 1998). In Graves Glenwood Clarks unpublizierter Master-Thesis *The development of the Surprise Ending in the American Short Story from Washington Irving through O. Henry* (Columbia University, 1930) findet sich laut Fusco (1994) eine siebenenteilige Typologie des *Surprise Endings*³⁹:

1. Schwindel und Scherz («the hoax and practical joke»);
2. die antikonventionelle oder verzerrte Enthüllung von Ereignissen («the anti-conventional or distorted revelation of events»);
3. die paradoxe oder antithetische Enthüllung («the paradoxical or antithetical disclosure»);
4. die Manipulation psychologischer Konzepte («the manipulation of psychological concepts»);
5. die doppelte Umkehrung («the double reversal»);
6. der Problemschluss («the problem close»);
7. die Offenlegung eines plötzlichen Beweises der Macht der Gewohnheit oder der Tyrannei der Umwelt («disclosing sudden proof of the tyranny of habit or of environment») (vgl. Fusco 1994, 118, FN 34).

Offensichtlich handelt es sich um eine Typologie der Schlusspointen, deren Möglichkeiten größtenteils nicht eins zu eins auf den Film übertragbar sind. Die Gattung der Kurzgeschichte ist gegenüber dem Spielfilm zu verschieden, um eine Vergleichbarkeit der Begriffe des *Surprise Endings* herzustellen, die über oberflächliche Benennungen von *Final-Plot-Twist*-Kunstgriffen hinausgeht. Ob die Erkenntnisse, die aus der Analyse von *Surprise Endings* in Kurzgeschichten hervorgehen, für

37 Eine ähnliche, aber 30 Jahre ältere Definition liefert Farrell 1976, 70, 507.

38 «This was also the age of the «surprise ending», that durable invention of Poe by way of Maupassant that could suggest either the accidents of the universe or God's sure plan.»

39 Er nennt es «trick ending», meint aber offensichtlich dasselbe Phänomen.

überraschende Enden im Film nutzbar zu machen sind, wird an anderer Stelle verhandelt (vgl. Kapitel 2.1.1).

Der Filmwissenschaftler Carl Plantinga (2009) beschäftigt sich ebenfalls mit dem *Surprise Ending* und liefert sowohl eine umfassendere Definition als auch eine aufschlussreiche Typologie. Er beschreibt die Überraschung als Abweichung, indem er konstatiert: «Wenn alle Enden gleich wahrscheinlich wären, gäbe es kein *Surprise Ending*» (44; Ü WS).⁴⁰ Das *Surprise Ending* habe drei Eigenschaften: Es weiche vom Erwarteten ab, es biete eine unvorhergesehene Problemlösung an, und es beantworte eine narrative Frage auf eine unkonventionelle Weise. Generell hebe es narrative oder genrebezogene Konventionen oder allgemeines Weltwissen auf. Plantinga etabliert für dieses Phänomen den Begriff «*frame shifter*», der in Kapitel 3.1.5.2 aufgegriffen wird. Die Typologie umfasst vier Gegensätze: (a) Zuschauer- vs. Figurenüberraschung vs. beides; (b) Überraschung der narrativen Erwartungen vs. Überraschung des konventionellen Weltwissens; (c) Auflösung einer Ambiguität vs. Veränderung des Referenzrahmens («*altered frame of reference*») und (d) erbauliche vs. deprimierende Überraschungen («*elevating*» bzw. «*deflating*»). Zumindest die ersten drei Kategorien sind interessant, da sie analytisch auch für das *Twist Ending* nutzbar gemacht werden können. Typ a bezieht sich hierbei auf das Phänomen der *Anagnorisis* (vgl. Kapitel 1.2.4.1), Typ b auf die Unterscheidung von intradiegetischer und extradiegetischer Überraschung. Typ c ist bei genauerem Hinsehen eine Auflistung von Alternativen und keine Opposition – er beschreibt zudem in geringerem Umfang den Unterschied zwischen einem *Surprise Ending* und einem *Twist Ending* (vgl. Kapitel 1.2). Plantinga berührt mit seiner Typologie wesentliche Punkte der vorliegenden Untersuchung, betrachtet diese jedoch aus einem vollkommen anderen Blickwinkel. Allerdings bildet sie eine praktikable Grundlage für die Definition des *Surprise Endings*: ein Ende, das durch eine überraschende Information eingeleitet wird, die dem narrativen und/oder konventionellen Wissen des idealen Zuschauers oder der Figur zum Zeitpunkt der Überraschung widerspricht.

Die Radikalisierung der Überraschung ist der Wahrnehmungs-Schock. Schon Walter Benjamin hat dem Film attestiert, eine «Chokwirkung» zu besitzen: Die ständige Veränderung der bewegten Bilder bewirke, dass die Assoziations- und Denkfähigkeit des Zuschauers unterbrochen werde:

In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung betroffen. Darauf beruht die Chokwirkung des Films, die wie jede Chokwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will.

(Benjamin 1963, 44)

Der Zuschauer ist den Bildern des Films laut Benjamin also alternativlos ausgesetzt. Die Brechung der Illusion und die damit einhergehende Substitution durch

40 «If all endings were equally likely, then there could be no surprise ending.»

einen als kontrastierende ›Realität‹ wahrgenommenen Modus der Diegese ist eine erzählerische Möglichkeit, die einen solchen Wahrnehmungs-Schock um eine semantische Schock-Komponente ergänzt. Hier wird durch die neue, überraschende Information kein narrativer Wechsel vollzogen, sondern vielmehr ein Paradigmenwechsel, der die bisher als Fiktion akzeptierte Diegese zu einer inszenierten Realität umdeutet.

Eine märchenhafte Erzählung, die sich in ihren letzten Sekunden neu zur Realität positioniert, ist Radu Mihaileanu *TRAIN DE VIE* (ZUG DES LEBENS; F/B/NL / ISR/ROM 1998; vgl. Kapitel 3.1.5.1). Der Film verwandelt mit nur einer Einstellung ein surrealistisches Märchen in ein Holocaust-Drama. Von einem *Surprise Ending* zu sprechen, scheint nicht mehr ausreichend. Denn die Möglichkeit des epistemischen Schocks am Ende transzendiert die ästhetische Kategorie. Andere Formen der filmischen Provokation wie Tabubrüche sind einer rezeptionsästhetisch artverwandten Schockästhetik zuzurechnen, die über die Verletzung sozialer Codes und nicht primär durch die Transformation oder Variation erzählerischer Grundmuster ihre Wirkung entfaltet.

Im Dokumentarfilm *VALS IM BASHIR* (WALTZ WITH BASHIR; ISR/F/D u. a. 2008, Ari Folman) kann ein ähnliches Phänomen ausgemacht werden. Die Non-Fiktionalität wird zugunsten eines spezifischen Bildmodus abgeschwächt, der eine Mischung aus Animations- und Realfilm darstellt. Der Film anonymisiert partiell seine Interviewpartner, funktioniert aber ansonsten weitgehend wie ein Dokumentarfilm – bis kurz vor Schluss, als Realbilder den Zuschauer mit dem bisher nur erzählten und in verfremdeten Bildern erinnerten Libanon-Krieg direkt konfrontieren. Die Distanz wird, wie Wulff (2009) schreibt, «rabiät aufgekündigt»:

Die letzten Minuten gehören Real-Bildern, die wohl tatsächlich den Kameras von Berichterstattern entstammen, die am Ort des Geschehens waren. Sie lösen einen epistemischen Schock aus, weil sie so ganz unvorbereitet auf die Leinwand kommen. Die Erzählung ist zu Ende, es gibt keine Interviews mehr, die Figuren im Bild werden nicht mehr nominiert, selbst die Untertitel in den OmU-Fassungen hören auf. Es bleibt nur die Ursprachlichkeit der Klage derjenigen, die Opfer des Geschehens gewesen sind. Verstärkt wird die Vorsprachlichkeit dessen, was man nun sieht, durch eine langsam geschlagene Bass-Pauke, die etwas Gravitätsches hat (wie in einem Trauer-Marsch), zugleich aber eine Komponente der Bedrohlichkeit zu artikulieren scheint.

Auch dieses Ende kann formal als *Surprise Ending* mit Medien- bzw. Moduswechsel klassifiziert werden; seine ideologische Komponente legt aber eine gleichzeitige Beschreibung als epistemischer Schock nahe.