

Ein Ende bringt zumeist auch Emotionen mit sich, nicht selten wird dabei auch geweint. Doch wie sieht es mit den Tränen am Ende eines Filmes aus? Was bedeuten sie und welche Wirkung haben sie auf den Zuschauer? Natalie Lettenewitsch über Tränen im Kino.

AUTORIN | NATALIE LETTENEWITSCH

VERSCHWIMMENDE BILDER

TRÄNEN AM FILMENDE

→ **FRANKLY, MY DEAR, I DON'T GIVE A DAMN.** DIE GANZ GROSSE HOLLYWOOD-TRÄNEN-MASCHINE VOM WINDE VERWEHT (VICTOR FLEMING, 1939)



Wenn

etwas zu Ende geht, wenn wir Abschied nehmen müssen, weinen wir – zumindest einige von uns. Auch das Ende eines Films kann uns in Trauer, Rührung, Ergriffenheit oder manchmal nachhaltiger Erschütterung zurücklassen. Während in der letzten Einstellung Bilder verblassen oder zu Freeze-Frames erstarren, Figuren sich in die scheinbare Tiefe des Raumes entfernen oder in Schwarzblenden verschwinden, bahnen sich die Tränen oft noch einmal ihren Weg. Sie können den Film selbst überdauern, uns zurück in die Welt außerhalb des Kinos begleiten. Verstohlen wischen wir sie von der Wange, wenn es wieder hell wird. Der Abspann gibt uns Gelegenheit, sie auszuweinen und uns wieder zu sammeln – fatal, wenn die Saalbeleuchtung schon vorzeitig angeht, nicht zuletzt aus diesem Grund.

Das Kino bietet ganz offensichtlich einen besonderen Raum für die Tränen. Im Schutz der Dunkelheit und begünstigt durch die mehr oder weniger passive Haltung, die wir dort einnehmen, kommt es doch zu körperlichen Entladungen. Die fiktionalen Welten, in die wir eintauchen, lassen Figuren zu Stellvertretern werden, die zu beweinen uns oft leichter fällt als das unmittelbare Reagieren auf die eigene Situation. Wir betrauern unauflösbare Konflikte, die gar nicht unsere sind, und doch weinen wir mit ihnen auch über uns selbst, wieder und wieder. Literarische Zeugnisse wie Kafkas oft zitierter Tagebucheintrag »Im Kino gewesen. Geweint«, aber auch filmtheoretische, vor allem psychoanalytisch ausgerichtete Texte nehmen darauf Bezug. Parallel zu einer Wiederaufwertung des Emotionalen in der Philosophie hat auch die Kultur- und Filmwissenschaft in den letzten zehn Jahren verstärkt die Tränen und ihr medienreflexives Potenzial entdeckt.

Seitens Naturwissenschaft und Medizin ist versucht worden, den Sinn des Weinens etwa durch chemische Analysen von Tränenflüssigkeit zu klären, einen relevanten Abtransport von Schadstoffen oder bakterizide Wirkung nachzuweisen. Aufschlußreicher ist die evolutionsbiologische These, daß Tränen nicht so sehr als Regulator für den eigenen Körper dienen, sondern vor allem als deutlich sichtbares

Signal an das Gegenüber, als Zeichen der Unterwerfung oder als Hilferuf: Sieh her, ich bin schwach – schone mich, fühle mit mir, Sorge dich um mich! Diese appellative Funktion macht sie im Kontext visueller Medien besonders interessant. Und sie läßt paradox anmuten, daß wir heimlich, im Verborgenen weinen, wenn es eigentlich anders gedacht war.

Der scheinbar so eindeutige Vorgang des Weinens ist tatsächlich eine komplexe Angelegenheit. Auf der einen Seite gilt: Tränen fließen, wo die Sprache versagt – zugleich sind sie selbst eine Sprache und können kaum anders denn als kommunikative Zeichen wahrgenommen werden. Und: Tränen künden einerseits von »echten« Gefühlen und tieferen Wahrheiten, doch sie stehen auch unter hohem Täuschungs- und Manipulationsverdacht. Nicht zuletzt haften ihnen (gerade im Kino) oft der reaktionäre Beigeschmack sentimentaler Innerlichkeit an. Das Schreiben über Tränen findet sich in solchem Zwiespalt wieder: nüchterne Analyse ihrer Funktion und ihres Zeichencharakters, aber doch staunend emphatische Anerkennung der menschlichen Wahrhaftigkeit, auf die sie verweisen, jenseits von Sprache und verstandesgeprägter Erkenntnis.

Tränen entstehen im Auge. Und auf die Augen zielt das Kino, wenngleich die (manchmal nahezu erpresserische) Rolle von Musik bei der vorsätzlichen dramaturgischen Erzeugung von Emotionen kaum zu unterschätzen ist. Tränen trüben und verschleiern unseren Blick, die Bilder VOR unseren Augen lassen sie verschwimmen. Doch sie eröffnen auch einen anderen Zugang nach innen, während sie durch die Augen nach außen treten. Warum wir uns dem regressiven Weinen im Kino bereitwillig überlassen, ist mittlerweile mehrfach Gegenstand filmwissenschaftlicher Analysen geworden. Gertrud Koch und Hermann Kappelhoff beispielsweise haben Untersuchungen zum Spiel der Affekte im Kino vorgelegt, die über einfache Modelle von Narrationsmustern und Zuschaueridentifikation hinausgehen. Eine Ausgabe der Online-Zeitschrift nachdemfilm.de betrieb anfangs Feldforschung und befragte Leser nach ihren

eindrücklichsten Tränenszenen. Das Weinen im Kino ist also immer ausführlicher erforscht. Doch wie verhalten sich die Tränen des Kinopublikums zu den Tränen im Film? Und welche Rolle spielen die Tränen speziell am Filmende?

Anders als die mehr oder weniger versteckten Tränen im Zuschauerraum sollen die Tränen auf der Leinwand gesehen werden und etwas zeigen. Es sind zugleich im oberflächlichen Sinn »falsche«, d. h. künstliche Tränen, da sie Teil einer Fiktion sind. Doch sind sie weniger »echt« als die der erschütterten Zuschauer? Sind nicht automatisch Gefühle, wo Tränen sind, als gleichsam indexikalisches Zeichen? Linda Williams hat 1991 in ihrem Text »Film Bodies« eine Anatomie der Genres entworfen, bei der auch Körperflüssigkeiten eine Rolle spielen. Der Status der Tränen im Melodram bewegt sich irgendwo zwischen der Ejakulation im Pornofilm, die eine zentrale »Beweisfunktion« übernimmt, und dem Blutvergießen im Horrorfilm, bei dem wir von Kunstblut ausgehen wollen. Zur künstlichen Erzeugung von Tränen steht Schauspielern allerdings Glycerin zur Verfügung – oder auch alte Hausmittel, wie kürzlich der Clip zu Laings *Neue Liebe* mit einem erst in der letzten Einstellung sichtbaren Berg von Zwiebeln veranschaulicht hat.

Spätestens seit Diderots »Paradox über den Schauspieler« ist als Streitfrage formuliert, ob Darsteller durch methodische Einfühlung in eine Figur deren Affekte selbst empfinden müssen, oder ob ihre Kunst nicht gerade darin besteht, diese Gefühle nur beim Publikum hervorzurufen – kontrolliertes Weinen, um andere zum Weinen zu bringen. Die Grenze zwischen beidem ist obsolet und verschwimmt. 1920 fand in der Lichtbild-Bühne eine ausgiebige Debatte über »Die Tränen der Asta Nielsen« statt, anhand derer Michael Wedel sehr schön frühe Verschiebungen in der Dramaturgie und Zuschauerwahrnehmung von Filmen nachgezeichnet hat. Unter anderem bezeugt darin Paul Wegener, er habe Asta Nielsen während der Dreharbeiten »echte« Tränen von den Wangen geküßt, die salzig und wässrig gewesen seien statt süß und fettig wie Glycerin. Doch es findet sich auch der

Einwand, die zähen künstlichen Tränen seien den echten letztlich überlegen, da sie langsamer fließen und eine Glanzspur im Gesicht hinterlassen. Darin klingt ein alter Wunsch an: die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit von Tränen zu überlisten und sie zu konservieren – wie etwa in Man Rays berühmter Photographie, wo sie sich als Perlen unter dem Auge sammeln.

Ob salzig oder süß, die Tränen auf der Leinwand sollen innere Bewegtheit vermitteln und hervorrufen, doch sie treten nicht zwingend gleichzeitig mit dem Weinen der Zuschauer auf. Letzteres kann auch entstehen, wo Filmtränen gar nicht gezeigt werden. Das mag am Filmende öfters der Fall sein, denn gerade dort wird nicht allzu häufig geweint – gerne in der Mitte und durchaus auch zum Ende hin, doch das allerletzte Bild will oft ein anderes sein, will Versöhnung, Erlösung oder wenigstens die Zuversicht eines Aufbruchs transportieren. Nichtsdestotrotz gibt es einige mehr oder weniger tränenreiche Schlußstellungen. Ein paar davon seien hier genannt, die sich weitgehend auf das populäre Erzählkino beschränken.

Eine filmhistorisch markante Szene, für die Fellini von den italienischen Neorealisten viel geschmäht wurde, ist der weinende Anthony Quinn am Ende von *La Strada* (*Das Lied der Straße*, 1954). Den ganzen Film über ist es zunächst Giulietta Massina, die Tränen vergießt. Der rüde Schausteller Zampano läßt die kindlich-naive und verstörte Gelsomina allein zurück, doch als er später von ihrem Tod erfährt und eine Melodie vernimmt, die zu ihr gehört, dämmert ihm seine Liebe zu ihr. Er betrinkt sich und taumelt ans Meer – nicht zufällig der Ort, an dem ihm seine existentielle Einsamkeit bewußt wird. Als hilfloser Kraftprotz bricht er schluchzend zusammen. Und steht damit nicht alleine: Weinende Männer sind im Kino weniger selten, als man zunächst glauben möchte. Selbst scheinbar ungebrochene Ikonen der Maskulinität werden zum Schluß noch mit Tränen veredelt, so der erschöpfte Sylvester Stallone am Ende von *First Blood* (*Rambo*, R: Ted Kotcheff, 1982).

Über das Weinen im Kino zu sprechen ist fast unmöglich, ohne dabei die geschlechtliche Kodierung von Tränen ein-

zubeziehen. Besonders deutlich wird dies am Genre des Melodrams, das im Englischen wahlweise »weepie« oder »woman's film« heißt. Linda Williams hat dazu in ihrer schon erwähnten Genre-Anatomie das zeitliche Moment »zu spät« als Merkmal beschrieben, die Tragik der verpaßten Chance, wie sie allerdings auch auf Zampano in *La Strada* zutrifft. Ein anderer Aspekt ist die unterschiedliche Bewertung von männlichen und weiblichen Tränen. Zampanos einsames Weinen und mehr noch männliches Weinen in Gegenwart anderer gilt als besonders einsichtig und glaubwürdig, da hierfür Schwäche und Entblößung in Kauf genommen wird. Frauen hingegen stehen im Verdacht, Tränen gewohnheitsmäßig einzusetzen, um etwas zu erreichen. Ein Paradebeispiel des manipulativen Weinens ist Scarlett O'Hara in *Gone with the Wind* (*Vom Winde verweht*, R: Victor Fleming, 1939). Immerhin, am Ende weint sie in »echter« Verzweiflung – als es wiederum zu spät ist.

Im Finale von *Dangerous Liaisons* (*Gefährliche Liebschaften*, R: Stephen Frears, 1988) läßt sich eine aufschlußreiche Ungleichbehandlung der Geschlechter beobachten. Der Vicomte de Valmont und die Marquise de Merteuil, die beiden »herzlos« intriganten Drahtzieher der Geschichte, vergießen am Ende sehr unterschiedliche Tränen. Valmont liegt nach einem Duell im Sterben und bittet weinend um Überbringung einer erklärenden Botschaft an seine Geliebte, der er aufgrund eines Wettspiels mit der Marquise das Herz gebrochen hat. Natürlich ist es zu spät, sie stirbt ebenfalls – doch sein Sekundant sagt anerkennend: »Wenigstens jetzt tut es ihm leid.« Valmont wird also zumindest im Tod geläutert, doch für die Marquise gibt es keine Gnade. Sterbend rächt sich Valmont durch Weitergabe ihrer kompromittierenden Briefe, und nachdem sie über der Todesnachricht kurz die Fassung verloren hat, wird sie bei einem anschließenden Opernbesuch von der versammelten Gesellschaft ausgebuht. Vollkommen allein kehrt sie nach Hause zurück, vor dem Spiegel fällt die Maske. Beim Abschminken läuft ihr eine Träne übers Gesicht, eine einsetzende Schwarzblende läßt sie im Dunkeln verschwinden.

Die mächtige, manipulative Frau wird umso härter geächtet als ihr Verbündeter, der »doch noch ein Herz« bewiesen hat.

Auch mit weiblichen Protagonistinnen wird von später Einsicht in romantische Gefühle erzählt. Etwa am Ende von *L'amant* (*Der Liebhaber*, R: Jean-Jaques Annaud, 1992), als die junge Marguerite Duras auf dem Schiff eine Melodie hört (wieder ist Musik der Auslöser) und die Erzählstimme klagt: »Sie weinte, weil sie sich nicht sicher war, ob sie ihn vielleicht doch geliebt hatte.« Ein besonders tränenreiches Finale, in dem die Erkenntnis nicht ganz zu spät kommt, bietet *Breakfast at Tiffany's* (*Frühstück bei Tiffany*, R: Blake Edwards, 1961). Holly Golightly, die sich reich verheiraten möchte, ist nach der Liebeserklärung ihres Schriftstellernachbarn bei widrigem Wetter aus dem Auto gesprungen. Im strömenden Regen sucht sie den namenlosen Kater, den sie gerade auf die Straße gesetzt hat, auf ihrem Gesicht mischt sich das Wasser mit Tränen. Sie findet das tropfnasse Tier, der verschmähte Geliebte kommt ihr nach und zu den Klängen von »Moon River« vereinigt sich die provisorische Familie.

Immer wieder wird aus Liebe geweint – das Kino scheint einen fast zwangsläufigen Zusammenhang zwischen Tränen und romantischem Gefühl zu behaupten. Doch die Anlässe sind vielfältig: Wut, Angst, Demütigung, Erleichterung, Erschöpfung, Schuldgefühle. Am Ende von *L'enfant* (*Das Kind*, R: Jean-Pierre und Luc Dardenne, 2005) übernimmt der zwanzigjährige Protagonist, der sein eigenes Kind verkauft und wieder zurückgeholt hat, Verantwortung und bringt sich selbst ins Gefängnis. Seine Freundin, die Mutter des Kindes, besucht ihn und nach einer unendlich zermürbenden Odyssee und scheinbarer Abwesenheit von Gefühlen können die beiden nun zusammen weinen, in verzweifelter Umklammerung – der ganze Film scheint auf sie niederzustürzen. Eines der seltenen Schlußbilder mit zweisamen Tränen – sieht man von Antonionis rätselhaft hoffnungsloser Paarbildung in den letzten Einstellungen von *L'avventura* (*Die mit der Liebe spielen*, 1960) ab. Gleich ein ganzes Regiment, das gemeinschaftlich in Tränen ausbricht,

fährt *Paths of Glory* (*Wege zum Ruhm*, R: Stanley Kubrick, 1957) auf. Christiane Harlan, die spätere Christiane Kubrick, wird als deutsche Kriegsgefangene vor französischen Soldaten auf die Bühne gezwungen und singt das Lied vom »treuen Husaren«. Sie weint dabei, in stiller Angst vor der johlenden Meute. Die Soldaten verstummen, stimmen dann in das Lied mit ein (ohne den Text unmittelbar verstehen zu können) und beginnen ebenfalls zu weinen. Die kleine Bühnenszene, bei der die Tränen wie eine universale Sprache auf die Zusehenden übergehen, spiegelt unsere Situation im Kino.

Einen seltenen Fall unsichtbarer Tränen im Schlußbild hat Maximilian Schell in seinem Dokumentarfilm *Marlene* (1984) hergestellt. Er rezitiert mit Marlene Dietrich ein Gedicht aus ihrer Kindheit und bringt sie damit zum Weinen – wie um über sie zu triumphieren, nachdem sie seine vorangegangenen Versuche, ihr eine Gefühlsäußerung zu entlocken, wiederholt als »Kitsch« und »Courths-Mahler« abgewehrt hat. Doch ihren Anblick verweigert sie auch am Ende, wie schon den ganzen Film über: Wir hören nur ihr leises Schluchzen, während das letzte existierende

Foto von ihr langsam verblaßt. Ihre Würde im Weinen überstrahlt Schells angestrengt präntiöses Bemühen, den »Mensch« Marlene aus seiner Sicht zu zeigen.

Wenn etwas zu Ende ist, weinen wir. Heide Schlüpmann schrieb vor zehn Jahren unter dem Titel »Traurige Wissenschaft« vom Schwinden des Kinos als gesellschaftlicher Wahrnehmungsform. Mag es auch kein wirkliches Ende sein, ist es doch vielleicht eine schmerzhaft Transformation, für die auch das Abtreten einer unabhängigen Filmzeitschrift ein Indiz sein mag. Es gibt tränenlose Abschiede, die darum nicht weniger emotional sind. »Wenn jemand weint, weiß ich nicht, was ich machen soll«, sagt Liza Minelli in *Cabaret* (R: Bob Fosse, 1972). Deshalb geht sie am Ende auch, ohne sich umzudrehen.

NATALIE LETTENEWITSCH ARBEITET AM INSTITUT FÜR MEDIENWISSENSCHAFTEN DER UNIVERSITÄT PADERBORN UND FREISCHAFFEND FÜR AUSSTELLUNGEN, FILMPRODUKTIONEN, FESTIVALS UND FILMVERANSTALTUNGEN. GERNE AN ENTFERNTEN ORTEN WIE DER INSEL HIDDENSEE - AUCH AUS INTERESSE FÜR DIE NÄHE VON KINO ZUM NASSEN ELEMENT, DEM MEER. VOR ZWÖLF JAHREN WAR SIE TEIL DER SCHNITT-REDAKTION UND TRAUERT ÜBER DIE LETZTE AUSGABE.

UNSICHTBARE KUNST SICHTBARE KÜNSTLER

Der BFS bedauert die Einstellung
des SCHNITTS sehr!
Danke für Eure tolle Arbeit
& alles Gute Euch allen

BFS

BUNDESVERBAND FILMSCHNITT EDITOR E.V.
DAS NETZWERK FREIBERUFLICHER FILMEDITOREN

BFS-FILMEDITOR.DE