

<b>Zeitschrift:</b>	Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
<b>Herausgeber:</b>	Stiftung Filmbulletin
<b>Band:</b>	55 (2013)
<b>Heft:</b>	335
<b>Artikel:</b>	Ein Einverständnis mit dem Leben : eine kleine Phänomenologie des Filmendes
<b>Autor:</b>	Midding, Gerhard
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-864186">https://doi.org/10.5169/seals-864186</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 15.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



1

## Eine kleine Phänomenologie des Filmendes



# Das Einverständnis mit dem Leben

Es gibt Filmemacher, denen es schwerfällt, sich von ihren Charakteren zu trennen. Sie mögen ihre Hand noch nicht loslassen, wenn es eigentlich an der Zeit wäre. Ihr Interesse an ihnen erlischt nicht in dem Moment, wenn sie ihre Geschichte auf der Leinwand erzählt haben. Warum sollte es auch? Wenn eine Figur einnehmend ist und ihr spannende Dinge widerfahren, besteht kein Grund, warum die Neugierde nicht über den Abspann hinausreichen sollte.

*Abdellatif Kechiche* ist ein solcher Filmemacher. Er kann genau sagen, wo im Leben die Heldinnen von *L'ESQUIVE* oder *LA GRAINE ET LE MULET* heute stehen. Auch viele Jahre nach den Dreharbeiten hat er in Gedanken ihre Spur nicht verloren. Er mag sich nicht ablösen von ihnen. Mithin fällt es ihm nicht leicht, in seinen Filmen zum Ende zu kommen. Bei *LA GRAINE ET LE MULET* hat er gleich zwei Alternativen gedreht. Wenn er nicht ein solch ernsthafter Mensch wäre, könnte man ihn glatt für einen jener chronischen Spieler halten, die nicht wissen, wann sie aufhören sollen.

Auch in *LA VIE D'ADÈLE, CHAPITRES 1 & 2* steht er vor dem Problem, seine Titelheldin irgendwann wieder ins Leben zu entlassen. Der Film erzählt von der rauschhaften Liebes-

begegnung zweier junger Frauen und von deren schmerhaftem Bruch. Am Ende des grafischen Romans von Julie Maroh, an den sich sein Film anlehnt, stirbt die Heldenin, die dort noch Clémentine heißt. Diese Endgültigkeit, das muss niemanden überraschen, missfiel dem Regisseur. So rasch wollte er sich aus seiner Sorgfaltspflicht nicht verabschieden. Der Filmtitel schürt ja die vage Hoffnung, dass es im Leben Adèle noch ein drittes oder gar viertes Kapitel geben könnte. Erst einmal jedoch musste er das Danach imaginieren, in das er sie nach dem Ende ihrer grossen Liebe schickt. Die verlorene Geliebte hat sie zur Verabschiedung ihrer ersten grossen Ausstellung eingeladen. Wie wird es Adèle damit ergehen, dass sie Emma in der Schlusssequenz noch einmal sieht? Sind ihre Blessuren schon hinreichend vernarbt? Darf der Regisseur eine neue romantische Perspektive für sie eröffnen? Als ein achtsamer, einfühlsamer Erzähler musste Kechiche abwägen, ob der Ausklang seines Films traurig oder hoffnungsvoll werden würde. Weder die eine noch die andre Farbe dürfte allzu dick aufgetragen werden. Wenn Sie den Film sehen, werden Sie merken, dass Entscheidung über den Ausgang einer Geschichte stets eine Frage der erzählerischen Moral ist.

1 Charles Chaplin in *MODERN TIMES*, Regie: Charles Chaplin (1936)

2 Jean-Pierre Léaud in *LES QUATRE CENTS COUPS*, Regie: François Truffaut (1959)

3 Humphrey Bogart und Ingrid Bergman in *CASABLANCA*, Regie: Michael Curtiz (1942)

### Ein schwedendes Verfahren

«Verteidigung des Happy End» heisst die Filmreihe des Stadtkinos Basel. Mit diesem Titel impliziert sie eine Anklage, gegen die man das glückliche Ende in Schutz nehmen müsste. Worauf könnte sie sich stützen? Erst einmal ist es doch ein legitimes Bedürfnis des Zuschauers, dass sich am Schluss der Bogen der Handlung runden, dass sich gestundete Hoffnungen erfüllen und mit dem letzten Bild die Zuversicht aufscheint. Das Publikum darf Freude am Gelingen haben. Es darf Genugtuung darüber empfinden, wenn beispielsweise ein König seine entscheidende Radioansprache hält, ohne sein Volk in schwerer Stunde durch ein Stottern zu verunsichern. Selbstverständlich soll der Zuschauer belohnt werden, wenn er zwei Stunden lang mitgefiebert hat, ob die Helden den Indianerüberfall mit heiher Haut überstehen werden, ob die Invasion der Auserwählten abgewehrt, das Attentat auf den Präsidenten in letzter Minute vereitelt, der gehandicapte Sportler den Sieg davontragen oder die wahre Liebe alle Hindernisse überwinden wird.

Mit dem Happy End ehren Filmmacher also gleichsam einen Kontakt mit dem Zuschauer, der seine Zeit, Aufmerksamkeit und emotionale Anteilnahme investiert hat. Aber wäre das Gegenteil deshalb gleich eine Verabredung, die nicht eingehalten wird? Immerhin belehren die einschlägigen Handbücher hoffnungsvolle Drehbuchautoren dahingehend, dass ihre Hauptfigur am Ende ihr angestrebtes Ziel erreichen muss. Sie geben damit ein gleich zweifaches Erfolgsversprechen aus: Sie postulieren, dass ein Film an der Kinokasse nur reüssieren kann, wenn sein Ausgangsdeckerung gleich ist mit den Erwartungen, die man seinen Zuschauern gemeinhin, sei es aus Erfahrung oder opportunistischem Kalkül, unterstellt.

Dieser Vertrag beinhaltet allerdings, dass das Ende den Tonfall des Films und dessen erzählerische Folgerichtigkeit respektiert. Es muss vollenden, was seine Handlung, seine Konfliktstellung verlangt. An diesem Punkt wird die Anklage das Wort ergreifen. Für ihren Vertreter wird es ein Leichtes sein, Präzedenzfälle zu finden für unverdiente Happy Ends: solche, die erschlichen oder verlogen sind, die entweder allzu durchschaubar oder zu holprig eingefädelt werden. Sie spannen den Zufall ein, suchen Trost nicht in der Wahrheit, sondern in der Beschwigtheit. Im Gegenzug ist die Vorhersehbarkeit des glücklichen Endes selbstverständlich noch keine Beglaubigung erzählerischer Redlichkeit. Die Filmgeschichte, zumal in Hollywood, ist reich an Beispielen, bei denen Produzenten gegen die Intentionen der Autoren oder Regisseure ein glückliches

Ende durchsetzen. Die Anklage könnte auch mit dem Überdruss argumentieren, den der reflexhafte Triumphalismus des US-Blockbusterkinos weckt, sowie mit dem Ärger über die Nachbesserungen der Wirklichkeit, die Biopics und weitere Filmadaptationen realer Ereignisse zwanghaft vornehmen.

Die Beweilstalt liegt nun also bei der Verteidigung. Die Präzedenzfälle, welche die Basler Filmwahl anführt, zeigen, wie gut sie sich auf ihr Plädoyer vorbereitet hat. Sie muss erst gar nicht damit argumentieren, wie viele traurige, niederschmetternde Filmschlüsse ebenfalls willkürlich oder gar zynisch konstruiert erscheinen. Allerdings bietet sie der Anklage reichlich Anlass, Einspruch einzulegen: Einige der ausgewählten Happy Ends gelingen nur dank himmlischer Intervention. Die Verteidigung argumentiert jedoch mit der Vielgestaltigkeit. Sie ruft Komödien auf, deren verschubte Helden das Herz einer Frau gewinnen, obwohl ihre Konkurrenten viel höher auf der Erfolgsleiter stehen oder in Sachen Virilität in einer ganz anderen Liga spielen. Sie führt einen Western an, in dessen letztem Akt einer der Gegenspieler eine moralische Wende vollzieht, die unaufmerksame Zuschauer als Willkürakte betrachten müssen, während die aufmerksamen auffällt, mit wie viel psychologischem Raffinement sie vorbereitet ist. Kaum einer dieser Indizienbeweise ist eindeutig, die ausgewählten Happy Ends wollen nicht auf Brechungen und Widerhaken verzichten. Ihnen wohnt ein berechtigter Zweifel inne.

### Es sah nicht immer rosig aus

Die Popularitätskurve des Happy Ends ist Schwankungen unterworfen. Ein endgültiger Kursverfall steht aber wohl nicht zu befürchten. Die Wahl zwischen Vorliebe und Abneigung hängt zwar stets vom jeweiligen Fall ab. Aber sie lässt sich auch auf zwei Zeitschienen verstehen: einer biografischen und einer historischen. Vor der Pubertät wird man in der Regel eher unkomplizierte Enden mögen, später dann solche, die der eigenen Rebellion und Entzauberung Rechnung tragen; in gesetzterem Alter weiß man womöglich die Versöhnlichkeit wieder zu schätzen. Im Verlauf der Filmgeschichte haben unterschiedliche Epochen, Genres und Strömungen ihre eigenen Codes entwickelt, die im Einklang standen mit den Erwartungen und dem Geschmack des Publikums. Dabei zeigt sich, dass ein zufriedenstellendes Ende nicht notwendig auch ein glückliches sein muss.

Die Produzenten von Melodramen sind in allen Erdteilen über Jahrzehnte hinweg gut damit gefahren, ihre Geschichten nicht mit



4 Trevor Howard und Celia Johnson in *BRIEF ENCOUNTER*, Regie: David Lean (1945)  
5 Monica Vitti und Gabriele Ferzetti in *L'AVVENTURA*, Regie: Michelangelo Antonioni (1960)  
6 L'ECLISSE, Regie: Michelangelo Antonioni (1962)

der glücklichen Vereinigung der Liebenden zu beschließen, sondern mit Abschied oder Opfer. In der Ära des Poetischen Realismus im Frankreich der dreißiger Jahre gingen die Zuschauer selbstverständlich davon aus, dass das Schicksal der Hauptfiguren sich auf tragische Weise erfüllen wird. Dem Publikum von Hollywoods Screwball Comedies wurde es gewiss oft mulmig angesehen der glücklichen Enden, in denen die Ordnung der sozialen sowie der Geschlechterverhältnisse nur um den Preis wiederhergestellt werden kann, die Tür zur heilsamen Anarchie zu verschließen. Die Filmmacher des italienischen Neorealismus hätten es ein Jahrzehnt später ohne Zweifel als unredlich empfunden, wenn sie nicht klargestellt hätten, dass der harte Lebenskampf ihrer Protagonisten nach dem Ende weitergeht.

Auch in Krisenzeiten suchen Kinogänger nicht ausschließlich nach eskapistischen Tröstungen. Während des Zweiten Weltkriegs, als grosse Teile des Publikums die Erfahrung durchleben mussten, von ihren geliebten Partnern oder Familien getrennt zu sein, war es ihnen durchaus zuzumuten, dass die Liebenden am Ende von Filmen wie *CASABLANCA*, *BRIEF ENCOUNTER* oder *LES ENFANTS DU PARADIS* einander abhandenkomen. Das Paranoikding der siebziger Jahre liess in Hollywood und Frankreich seine Intrigen in Filmlösung und Niederlage enden.

In der Rückblendenstruktur, die im Film noir beliebt war, schafft bereits der Anfang ein Klima der Aussichtslosigkeit und des unausweichlichen Verhängnisses. Im französischen Polar standen traditionell am Ende Scheitern und Verrat. Horrorfilme wiederum enden gern mit einer Drogobärde, welche die Rückkehr des Grauens in Aussicht stellt. Bis zum Erfolg von *STAR WARS* entwarf das Science-Fiction-Genre gesellschaftliche Dystopien, deren Schilderung auf einer civilisationspessimistischen Note ausklingt. Im Propagandafilme schliesslich wäre ein beschwichtigendes Ende eher von Schaden: Sieg und Niederlage dürfen nur vorläufig sein, denn der Kampf für die gerechte Sache hat sich ja nie erledigt.

### Poesie des Ungewissen

Der Schluss seines Langfilmdebüts *LES QUATRE CENTS COUPS* bereitete François Truffaut 1959 mächtiges Kopfzerbrechen. Ein optimistisches Ende wäre unehrlich gewesen, und ein niederschmetterndes hätte ebenso wenig den richtigen Ton getroffen. In welches Schicksal also sollte er den kleinen Antoine Doinel entlassen, nachdem er aus dem Erziehungsheim geflohen ist? Truffaut entschied, dass er keine Drehbuch-, sondern eine plasti-

sche Lösung finden musste. So läuft Jean-Pierre Léaud nun in der letzten Einstellung erwürgt voll auf das Meer zu, bis das Bild einfriert und der Gesichtsausdruck des Jungen den Zuschauer mit ebenso viel Zweifeln wie Zuversicht zurücklässt.

Mit der Nouvelle Vague und anderen Aufbruchsbewegungen des jungen Kinos trat Ende der fünfziger Jahre eine ungekannte Freiheit in der Gestaltung von Filmschlüssen auf den Plan. Die binäre Opposition von glücklichem und unglücklichem Ende verlor an Gültigkeit. An ihre Stelle durfte nun Ergebnisoffenheit treten. Mit einem Mal war es möglich, poetische Schlusspunkte zu setzen, in denen keine Unterscheidung zwischen Gewissheit oder Ungewissheit des Ausgangs mehr getroffen werden muss.

Zumal im italienischen Kino hielt die erzählerische Moderne Einzug. Am Ende von *Michelangelo Antonioni's L'AVVENTURA* wird das Rätsel nicht gelöst, warum und woher die Geliebte der Hauptfigur zu Anfang verschwunden ist. Der Film hat die Frage sogar aus den Augen verloren. Ans Ende von *L'ECLISSE* setzen der Regisseur und sein Autor Tonino Guerra eine Verabredung, die nicht eingehalten wird: Der Film zeigt nur die menschenleeren Orte, an denen das Liebespaar sich eigentlich treffen wollte. Wenn Marcello in der Strandsequenz am Ende von *Federico Fellini's LA DOLCE VITA* nicht hören kann, was das junge Mädchen ihm zurufen will, mag man dies als Indiz der Entfremdung lesen, des Scheiterns der Kommunikation. Marcello hat seine eigenen Ideale und Ambitionen verloren. Aber das unschuldige Lächeln des Mädchens hat eine Wirkung, der man sich nicht entziehen kann.

Die Ambivalenz als Schlusspunkt wurde in den sechziger Jahren auch in Hollywood zu einem beliebten Modell. Die Enden wurden zusehends offen, der von Truffaut so kongenial eingesetzte freeze frame geriet zu einer regelrechten Marotte, mit der die Filmmacher sich aus der Affäre zogen. Das entsprach gewiss nur bedingt dem Geschmack eines Publikums, das die gesellschaftlichen und politischen Erschütterungen hatte skeptisch werden lassen. Nicht immer postulierten diese Enden ein Auf-dem-Weg-Sein, oft wirken sie schlicht unentschlossen und wie eine bequeme, vom Zeitgeist nur halbwegs gedeckte Ausflucht. Bisweilen ist die Gepflogenheit, Figuren, Konflikte und die Zuschauer derart in der Luft hängen zu lassen, geradezu verdrücklich. Das Ende der ersten Version von *THE ITALIAN JOB* (Regie: Peter Collinson) nimmt diesen Zustand gar wörtlich: Da schwaben Michael Caine und seine Komplizen über einem Abgrund. Ihr Fluchtwagen pendelt hin und

- 1 THE ITALIAN JOB, Regie: Peter Collinson (1963)  
 2 Katharine Ross und Dustin Hoffman in THE GRADUATE, Regie: Mike Nichols (1967)  
 3 Jack Lemmon und Shirley MacLaine in THE APARTMENT, Regie: Billy Wilder (1960)  
 4 Janet Gaynor und Charles Farrell in SEVENTH HEAVEN, Regie: Frank Borzage (1927)

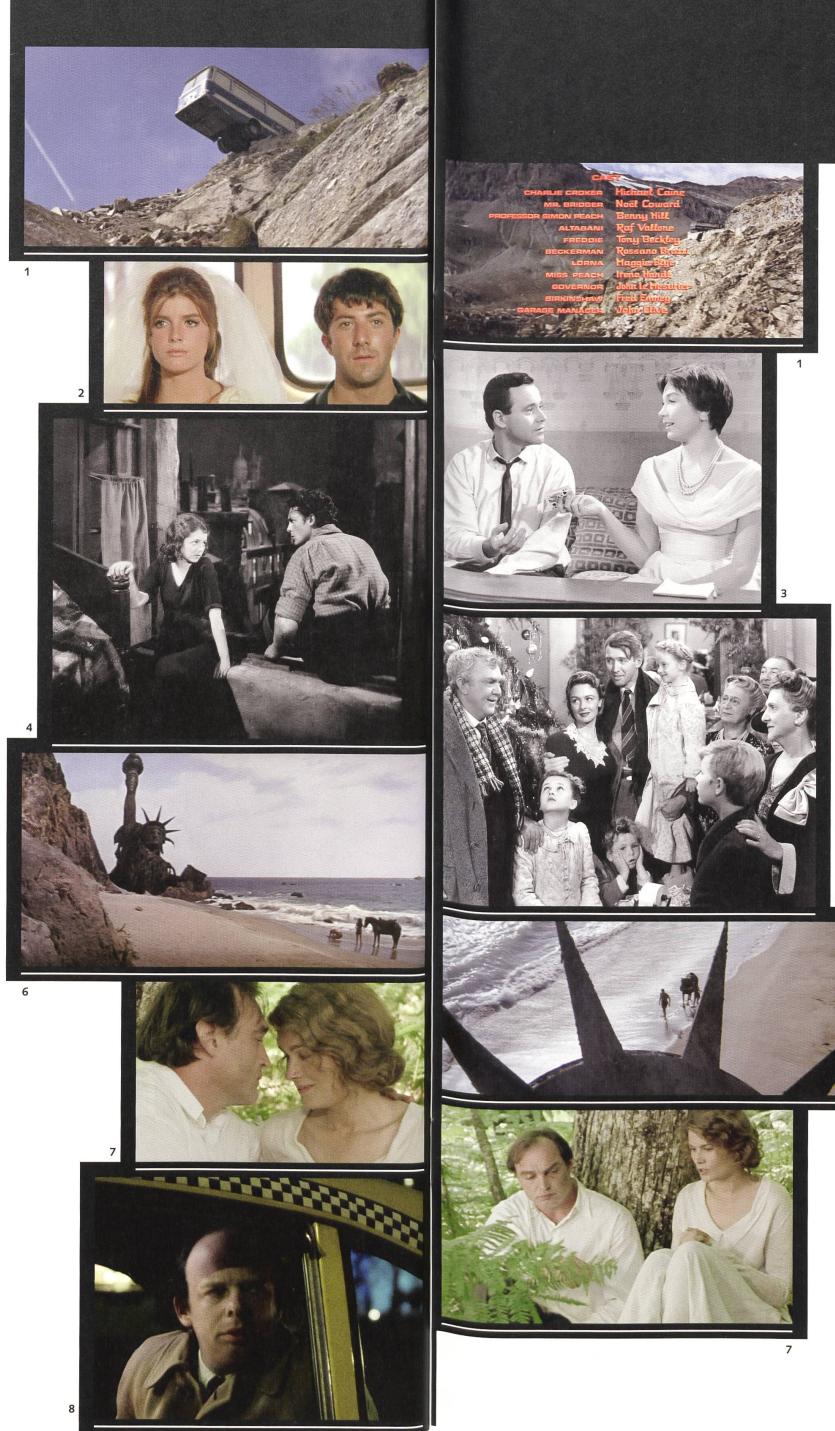
her: Ob sie nun abstürzen oder sich und ihre Beute doch noch retten können, ist den Filmemachern herzlich gleichgültig. Das war allerdings eine Provokation, die das Publikum bis heute nicht zur Ruhe kommen lässt. Erst kürzlich musste Caine noch einer britischen Tageszeitung erläutern, welches Schicksal ihn und seine Bande nach dem Schlussstitel nun tatsächlich ereilt. Befriedigend war seine Antwort nicht, denn auch er war auf reine Spekulation angewiesen.

Auch jenseits vergnüglicher Torheiten kann die Weigerung, eine Geschichte auszuerzählen, einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Eine unterschwellige Spannung bleibt bestehen. Wenn der Titelheld von THE GRADUATE von Mike Nichols seine Freundin von ihrer Hochzeit entführt und mit ihr am Ende im Bus einer ungewissen Zukunft entgegenfahrt, verweilt die Kamera lange auf ihrem Erstaunen, ihrer bangen Hoffnung und ihrer Furcht vor der Ernüchterung. Ein Versprechen ist ausgegeben.

Nicht immer genügt den Zuschauern derlei sinnstiftende Offenheit. Die Akzeptanz ist nicht zuletzt abhängig vom Genrekontext. In der hochgradig kodifizierten Gattung des Thrillers beispielsweise zieht sich ein Filmemacher leicht den Zorn des Publikums zu, wenn er es am Ende mit Unerledigtem zurücklässt. Man denke nur daran, welchen Schiffbruch David Fincher mit ZODIAC erlebte, wo am Ende der gesuchte Serienmörder nicht gezeigt, ja nicht einmal dessen Identität zweifelsfrei geklärt wird. Fincher hat dem Publikum die kathartische Erfahrung verwehrt, die das Genre üblicherweise in Aussicht stellt. Aber auch im Autorenladen sind derartige Regebrüche eine heikle, kühne Entscheidung. Michael Haneke hat die Dramaturgie des Vorenthalts in CACHÉ und DAS WEISSE BAND mit geradezu sadistischem Elan vervollkommen: Weder erfährt man, wer im ersten Fall die verstörenden Videoaufnahmen geschickt hat, noch ist gewiss, was die Kinder im zweiten Fall wirklich im Schilde führen.

#### Vergessenssuche

Der Schauspieler Paul Newman war davon überzeugt, dass der wichtigste Teil eines Films nicht dessen Anfang, sondern die letzten zehn, zwanzig Minuten seien. Der Zuschauer falle sein Urteil anhand der Stimmung, mit der er den dunklen Kinosaal verlässt und zurückkehrt in seine Alltagswirklichkeit. Dieser Eindruck liesse ihn auch über etwaige Schwächen hinwegsehen.



- 5 IT'S A WONDERFUL LIFE, Regie: Frank Capra (1946)  
 6 PLANET OF THE APES, Regie: Franklin J. Schaffner (1968)  
 7 Jean-Louis Couloué und Marina Hands in LADY CHATTERLEY, Regie: Pascale Ferran (2006)  
 8 Wallace Shawn in MY DINNER WITH ANDRÉ, Regie: Louis Malle (1981)

#### Die Tür zuschlagen oder offen lassen?

Der Dramatiker und Drehbuchautor David Mamet brachte die Kunst des Filmendes einmal auf folgende Formel: «Dreh die Geschichte in den letzten zwei Minuten um, und du kannst gut davon leben. Dreh alles noch mal in den letzten zehn Sekunden herum, und du kannst dir ein Haus in Bel Air leisten.» Ist also der überraschende Paukenschlag zum Finale die Kür in dieser Disziplin? Die gelungene Schlusspointe, die sämtliche bis dahin erlangten Gewissheiten erschüttert, ist ein oft angestrebtes und selten erreichtes Ziel. Zu den Meisterstücken auf diesem Gebiet gehören zweifellos das Ende der ersten Version von PLANET OF THE APES, Regie: Franklin J. Schaffner, (das Remake von Tim Burton hat gleich mehrere Enden, da es mit dem Effekt des Originals von vornherein nicht konkurrieren kann) und Valeska Grisebachs SEHNSUCHT. Diese Filmenden verlassen den Zuschauer, das Geschehene in einem ganz anderen Licht zu betrachten. Sie begehen dabei nicht den Fehler, das Vorherige zu demontieren. Vielmehr haben sie zuvor schon Spuren ausgelegt, Ahnungen geschürt. Sie gehen redlich mit dem Zuschauer um. Sie lassen ihn teilhaben an einer dramaturgischen Bewegung. Nichts ist entmutigender als ein statisches Ende; gleichviel, ob die Dinge nun gut oder schlecht ausgehen.

Wenn ich mir Filmschlüsse in Erinnerung rufe, die einen besonders starken Eindruck hinterlassen haben, sind es weniger solche, die die Tür lautstark zuschlagen (obwohl PLANET OF THE APES schon ein Champion ist, der nach wie vor einen ernsthaften Herausforderer sucht), sondern eher solche, die sich auf Zehenspitzen aus der Geschichte verabschieden. Auf dieser Liste persönlicher Favoriten nimmt Louis Malle's MY DINNER WITH ANDRÉ einen der Spitzenplätze ein. Es berührt mich ungemein, wenn sich Wallace Shawn nach dem Abschied von André Gregory ein Taxi für die Heimfahrt leistet. Ihr Gespräch hat ihm ein ungekanntes Hochgefühl beschert, ein heiteres Bewusstsein seiner eigenen Potenziale, eine Entgrenzung seiner Vorstellungskraft und Gewohnheiten. Das Ende von Pascale Ferrans L'ÂGE DES POSSIBLES bereitet mir ein ähnliches Vergnügen. Dort treffen sich zwei Figuren aus einem größeren Ensemble, die zuvor wenig miteinander anfangen konnten, in einem Café. Sie unterhalten sich angeregt. Irgendwann steht eine von ihnen auf, um auf die Toilette zu gehen. Die andere bleibt sitzen, nach einem Moment zeigt sich auf ihrem Gesicht die Vorfreude auf die Fortsetzung ihres Gesprächs. Das ist auf den ersten Blick ein reichlich abgerissenes Ende –

vielleicht könnte dies ja der Beginn einer wunderbaren Freundschaft oder Liebe sein –, das atmosphärisch aber ungemein befriedigend ist. Ferran ist ohnehin eine Meisterin des Ausklangs. Das zeigt sich besonders am Ende von LADY CHATTERLEY, wenn sich die Titelheldin und der Wildhüter trennen müssen und die Bilanz ihrer Liebesgeschichte ziehen: im tiefen Einverständnis mit dem, was zwischen ihnen passiert ist, und mit dem, was sie daraus in ihr weiteres Leben mitnehmen werden.

Die Filme verabschieden sich von ihren Figuren auf unterschiedliche Weise. In beiden jedoch wird ein Prozess abgeschlossen und ein neuer kann beginnen. Sie behaupten nicht mehr als die Vorläufigkeit. Sie bezeugen, dass das Leben in Kreisbewegungen verläuft, die sich abrunden müssen, und zugleich in einer Linie, deses zu folgen gilt. Mit dem rituellen Schlussbild des offenen Horizonts hat Charlie Chaplin sich Jahrzehntlang von seinem Publikum verabschiedet und dabei Millionen verdient. Auch heute noch ziehen Filmemacher daraus ihre Lehren. Sie lassen ihre Filme bezeichnenderweise oft auf einer Straße enden. Im Berlinale-Sieger CHILD'S POSE von Céline Sciamma streckt der mit einer erdrückend besitzergreifenden Mutter geschlagene Sohn dem Vater des Mädchens, das er bei einem Verkehrsunfall getötet hat, die Hand entgegen. Er ringt sich zu einer Geste durch, mit der er sich aus dem mütterlichen Klammergriff befreit, ohne dass er auf Vergabe hoffen kann. Auch Bernardo Bertolucci lässt in TO E TE die Halbgeschwister sich auf einer Straße voneinander verabschieden. Der Junge hat ihr das Versprechen abgenommen, nie wieder Drogen zu nehmen, sie hat ihm aufgegeben, sich nicht mehr vor den anderen Menschen zu verstecken. Das klare Licht des Morgens, in dem sich ihre Wege trennen, räumt den Zweifel nicht aus, ob sie eine Lektion fürs Leben gelernt haben. Die Zuversicht auch nicht. Adele findet sich am Ende von Kechiches Film ebenfalls auf der Straße des Lebens wieder. Wohin der Weg sie führt, können wir nur erahnen. Sie kommt von einer Vernissage: Etwas wurde eingeweiht, das nun beginnen kann.

Gerhard Midding

