

Georg SeeBlen

# Das Glück, möglicherweise

Zwei Mal sieben Anmerkungen zum kleinen Glück im Bewegungsbild

## Erster Teil: Das glückliche Ende



Das tägliche Leben ist hart genug, und was man von der Welt in Nachrichten erfährt, ist in aller Regel besorgniserregend, gewalttätig oder wenigstens komplett verrückt. So nimmt es nicht wunder, dass man dazu tendiert – in der fiktiven Parallelwelt im Allgemeinen, in den Träumen der Bewegungsbilder im Besonderen –, eine Alternative zu suchen, eine „heile Welt“. So einfach wäre es jedenfalls, wenn wir unseren Blick auf *Traumschiff*-Serien, romantische Komödien und Heimatfilme alter und neuer Machart beschränken würden. Aber es ist, wie gewohnt, auch mit der Suche nach dem Glück im Film komplizierter.

1

### Was ist überhaupt ein Happy End?

A) Das Ur-Happy-End besteht in dem schlichten Umstand, dass die Heldin oder der Held überhaupt am Leben bleibt. Bei der Anzahl von Gefahren ist dieses Überleben ohnehin nur durch sehr viel Glück (also durch das Schicksal oder die Gunst der Götter) möglich; im Überleben der Heldin oder des Helden ist nicht nur beglückend, dass wir einen Menschen, den wir auf die eine oder andere Weise lieb gewonnen haben (ja, mit dem wir uns, wie man so sagt, identifizieren können), nicht verlieren. Vielmehr akkumuliert sich das Glück von Heldin oder Held; alles Rettende ist auch das Beglückende, die Freundschaft, die Natur, die Gnade der Götter – und der Abglanz dieses Glücks trifft auch uns.

B) Das Happy End besteht in der Lösung eines Problems (der Schatz wird gefunden, der Gefangene wird befreit), der Beilegung eines Konflikts (entweder durch den siegreichen Kampf gegen den Feind oder durch die erfolgreiche Suche nach einem Kompromiss), der Rettung eines Menschen, der Abwehr einer Gefahr.

C) Das Happy End liegt im Finden neuer Freunde oder der Bewährung alter Freundschaften. Das Happy End vermittelt die Gewissheit, nicht allein zu sein.

D) Das Happy End ist die Bildung des Paares, die Grundlage einer Familie, das gute Ausgehen einer Liebesgeschichte, die Klärung eines erotischen Dreiecks.

E) Das Happy End beschreibt die Rückkehr, in der triumphalen Variante als „conquering hero“, in der demütigeren Variante aus dem Mythos von der „Rückkehr des verlorenen Sohnes“.

2

Je größer eine Erzählung, desto unwahrscheinlicher ist ein Happy End. Ein Epos kann nicht wirklich „glücklich ausgehen“, da Anzahl und Schwere der Opfer die Anzahl und Schwere der Lösungen und Glücksmomente überschreiten müssen. Nicht die Geschichte, nur eine Schlacht kann glücklich ausgehen; nicht ein Leben, sondern nur ein Abschnitt davon kann ein Happy End finden.

Die erste Voraussetzung zur Konstruktion eines (glaubhaften) Happy End ist daher narrative Reduktion. Ein überschaubarer Raum (die „Heimat-Idylle“), eine überschaubare Anzahl von Figuren (eine „Familie“), eine überschaubare Erzählzeit (die „Episode“), eine überschaubare Anzahl der Symbole und Objekte.

Reduziert im „kleinen Erzählraum“ ist aber auch die Wahrnehmung selbst (aus der Fähigkeit zum „Ausblenden“ nur kann dieses Glück bestehen, aus der Weigerung „dahinter“ zu sehen), reduziert ist schließlich die Erwartung an das Glück. Man wird das gelegentlich falsch als „Bescheiden-

heit“ bezeichnet finden; es ist in Wahrheit ein antiutopisches Element in der Konstruktion der Idylle: die fürsorgliche Begrenzung des Blicks.

3

Wir leben mit der Spannung zwischen Lebenserfahrung und Happy-End-Konstruktion. Es oszilliert stets zwischen einem Versprechen (auch in der Wirklichkeit kann uns das Glück begegnen, das wir auf Leinwand oder Bildschirm erleben durften) und einer Kompensation (in der Wirklichkeit sieht natürlich alles ganz anders aus, daher lass uns das Glück in der Fiktion genießen).

Es ist die Balance zwischen beidem – oder aber: die Sprache zwischen der Wirklichkeit und dem fiktiven Glück. Das Happy End kann ein Geschenk an die Menschen sein, denen man bei Leiden und Opfer zugesehen hat, es kann ebenso gut (und seien wir ehrlich: häufiger) auch eine ideologische Konstruktion sein. Dann ist das Happy End weder Wunder noch Geschenk, sondern Belohnung für ein bestimmtes Verhalten oder die Erfüllung einer bestimmten Prämisse.

Ein schlecht konstruiertes Happy End macht nicht glücklich. Robert Aldrich hat in seinem kritischen Western *Massai, der große Apache* unter dem Druck der Produzenten ein Happy End drehen müssen. In seinem Drehbuch wurde der einsame indianische Freiheitskämpfer am Ende von den Weißen hinterrücks erschossen, in der Kinofassung wird der Held (Burt Lancaster) zum Familienvater und Farmer. Aldrich inszeniert in dieser Szene so übertrieben, dass jeder Zuschauer weiß, dass die Szene nicht verlogen ist, sondern eine Karikatur der Verlogenheit.

Der Zwang zum Happy End ruiniert ganze Erzählweisen, und doch dürfen wir das Happy End nicht nur als Kalkül mit dem Zuschauer sehen, sondern es ist auch ein Gnadenakt. Zu wenig Happy End (es hat sich das Wort vom Feel Bad Movie eingebürgert) ist für das schöne Erzählen so destruktiv wie zu viel davon.

4

Würden wir also das Ur-Happy-End als ein Bezwingen des Todes ansehen, so können wir unsere reduzierte, sollen wir sagen: „Sucht“ nach dem Happy End als ein Bezwingen dessen verstehen, was in unserer Gesellschaft (so hat es etwa Richard Sennett in *Der flexible Mensch* beschrieben) beinahe schlimmer ist als der Tod: das Scheitern.

Scheitern ist ein Opfer ohne Lohn, ein Verlieren, an dem niemand anderes schuld ist als der Verlierer selbst, die Nichterledigung der großen Aufgabe. Wer an Effizienz und Fortschritt sein Ideal bemisst, für den muss Scheitern schlimmer als der Tod sein. Für den anderen mag das Scheitern sogar eine sehr eigene Form des Glücks sein: Denken wir an die Schlusssequenz von *Alexis Sorbas*, wo aus dem großen Scheitern der heitere Tanz wird, oder an *The Treasure of the Sierra Madre*, wo es in ein homerisches Gelächter mündet (Scheitern, so könnte man diese Szenen verstehen, ist genau dann Glück, wenn man es nicht als Tragödie versteht).

Natürlich ist auch das Scheitern im Film moralisch und ideologisch besetzt; immer denken wir ja, insbesondere wenn es die Kamera mit ihrer Einstellung so vermittelt, dass die Menschen das, was ihnen widerfährt, auch „verdienen“ (es ist dieser soziale Determinismus, gegen den Filmemacherinnen und Filmemacher sich zur Wehr setzen müssen, wenn ihnen an Wahrheit und Menschlichkeit gelegen ist). Dem Scheitern zu entgehen, das ist offenbar die größte Strategie der Mainstream-Narration in der Gegenwart. Die Karriere ist gleichsam identisch mit der Lebenserzählung geworden. Ein „allumfassendes“ Happy End, das zugleich Karriere und Liebe oder Familie umfasst, zugleich ethisch und nützlich ist, zugleich die Vergangenheit sanktioniert und die Zukunft ermöglicht, wie es in klassischen Hollywoodfilmen gang und gäbe war, ist heute in irgendeiner Beziehung zur Realität nicht mehr vorstellbar. Wer unter den neoliberalen Wettbewerbsbedingungen, die Flexibilität und Optimierung verlangen, reüssieren will, ist nicht in der Lage, eine „glückliche Familie“ zu bilden und zu genießen; umgekehrt ist ausgeprägtes Familienleben nur möglich unter Verzicht auf die Karriere (vielleicht daher das Vergnügen an Fernsehserien, in denen die Mitglieder am liebsten lustvolle Verlierer und Karriereverweigerer sind).

Die strukturelle Unmöglichkeit eines realen Happy Ends beeinflusst unser Medienverhalten bis in den Konsum der Werbung hinein: Die Fiktion selbst wird zum Familienersatz; die Serie zum Heimatersatz; der Chat zum Kommunikationsersatz. Man könnte also sagen: Das Glück, das von der Abbildung zur Hoffnung, von der Hoffnung zur Kompensation, von der Kompensation zum Traum wurde – es ist nun in der „enhanced reality“ ein Simulacrum.

## 5

Für etliche Filmkünstler und Erzähler ist das Happy End ein „Notausgang“, wie es der große Meister der Filmmelodramen Douglas Sirk formulierte, der übrigens alles andere als ein Melodramatiker war. Es ist dann reine Form, wie es für einen spirituellen Filmemacher, einen Filmemacher des „transzendentalen Stils“ etwa, der Augenblick der Gnade ist. Das Leiden des Menschen ist so groß, ein Ende auf Erden nicht absehbar, dass es nur durch eine augenblickliche Erfahrung der Transzendenz zu ertragen ist. Es ist die Gnade des Himmels oder der Vorschein der Revolution – wie man es nimmt –, z. B. in den Filmen von Robert Bresson oder Lars von Trier.

Das Glück muss also nicht in der Lösung von Problemen und in der Stabilisierung der Verhältnisse liegen; es ist unter Umständen eine außernarrative Erfahrung. Daher ist das Gegenbild zum Happy End das Glücksbild. Der Augenblick des Innehaltens bei der Heldenreise, die Begegnung mit einem vollkommen anderen Leben, die mögliche Abzweigung der Lebenswege, ein Glück, das möglich wäre, wenn auch nicht für die Helden. In dieser kleinen Transzendenz begegnen sich vielleicht das Utopische und das Idyllische, die wir normalerweise eher als Gegensätze sehen.

## 6

Und neben dem Glücksbild, das ins Unglück scheinen kann, gibt es auch die umgekehrte Konstruktion einer glücklichen Welt, die möglicherweise aus lauter (kleinen) Katastrophen entsteht. Nehmen wir etwa die Welt der *Peanuts*: Jeder Strip endet für Charlie Brown mit einer Niederlage. Aber als Ganzes konstruieren sie eine glückliche Welt. Nicht anders funktionieren die *Simpsons* oder *Eine schrecklich nette Familie*.

Zum Zweiten gibt es die Konstruktion des glücklichen Charakters. Wir begegnen Menschen im Bewegungsbild, die scheinbar von Natur aus glücklich sind (es sind im Allgemeinen, wie man so sagt, Nebenfiguren).

Und zum Dritten die Konstruktion des Gedankens des Glücks als Erkenntnis. Ein Held z. B., dem so ziemlich alles schiefgeht und der am Ende bemerkt, dass all das, was ihm schiefgegangen ist, ihm nichts bedeutet – und das wahre Glück woanders zu finden ist.

## 7

Die semantische Entsprechung eines narrativen Happy Ends ist das harmonische Aufgehen der Kompositionen. Ein Kreis schließt sich, ein Bild ist entstanden, eine Frage wurde beantwortet; aus einem offenen wurde ein geschlossenes System. Ein Ornament wurde sichtbar. So wie die Narration „Sinn“ erzeugt, erzeugt die Komposition „Harmonie“. So könnte man die cineastische Konstruktion von Glück begreifen als „geglückte“ Verbindung von Sinn und Harmonie (leicht zu begreifen, dass der einen mehr an Sinn und dem anderen mehr an Harmonie gelegen ist).

Jedes ästhetische Produkt ist eine Aufgabe, die gelingen kann. Dieses Gelingen selbst ist ein Glückserlebnis. Es ist eine Maschine, die gleichsam den Bedarf und das Produkt gemeinsam produziert. Was sie produziert, sind die Dimensionen des Lebens: den Raum, die Zeit und das Subjekt. So könnten wir uns einerseits fragen nach dem „glücklichen Raum“, nach der „glücklichen Zeit“, nach dem „glücklichen Menschen“. Ebenso können wir fragen nach dem „glücklichen Bild“ (im Unterschied zum Glücksbild), nach der „glücklichen Metapher“ und nach dem „glücklichen Zeichen“.

Semantisch gesehen besteht das Happy End einer Geschichte darin, dass sie überhaupt endet und nicht „in der Luft hängt“ oder ins Nichts führt. Das semantische Happy End besteht im Wesentlichen darin, dass eine Anordnung von Zeichen gelingt; glücklich macht schon das Entziffern. Noch glücklicher der Rest von Geheimnis, der dem allen bleibt.

# 2

## Zweiter Teil: Glückliches Beginnen

### 1

Glücklich freilich darf sich schon schätzen, wer mit den Alltagsorgen brechen kann und wem sich die inneren Dämonen in sichtbarer Gestalt im Außen zeigen, wo sie in einer rituellen oder symbolischen Handlung bezwungen werden können. Auf diese Weise machen auch die schrecklichen Dinge glücklicher, die weder im Narrativen noch im Semantischen glücklich enden.

Das Kino oder das kleine Ritual des DVD- oder Fernsehnamittags macht glücklich, ebenso wie der tägliche Comicstrip in der Zeitung – als die Rückkehr in die Welt einer Kriminalserie oder der Schlager, den man mitsummt, weil es die Rückkehr in eine „Heimat“ bedeutet. In ein Idyll, das möglicherweise beständig bedroht wird, aber auch immer wiederhergestellt. Aber das Idyll ist kein Gefängnis, es ist offen (und dieses Offensein ist ein wichtiges Kompositionselement des Glücksbildes). Es ist das Glück des Woanders-Seins.

### 2

Wenn wir den Begriff der „Traumfabrik“ und den „rêve extérieur“ (Jean-Luc Godard) ernst nehmen, so können wir in jedem Bild-Narrativ die Spuren der „Wunscherfüllung“ und der sekundären Traumarbeit, der Maskierung der Wünsche am Werk sehen. So lässt sich das „eigentliche“ Glück hinter glänzender Oberfläche oder aber hinter Blut und Schrecken sehen. Und neben das Glück, das auf dem Bild zu sehen ist (und das durch die Narration gesichert wird), tritt das Glück, das hinter dem Bild liegt (und das durch die Narration verborgen wird).

So machen natürlich auch Rachefantasien, cineastische Denunziationen, böse Karikaturen oder Schadenfreude und andere im richtigen Leben eigentlich verbotene Vorstellungen glücklich, der Schock wie das Lachen sind „Befreiungen“, aber auch Projektionen: Horrorfilme z. B. funktionieren nicht nur nach dem Geisterbahn-Prinzip – man setzt sich der Angst aus, um über sie zu triumphieren –, sondern auch nach dem Prinzip der Übertragung: Man macht einem imaginären anderen Angst (klassische psychoanalytische Deutung, schon kanonisiert: In der „screaming lady“ des Genres rächt sich der männliche Zuschauer an der Frau, die ihn zurückweist, oder er imaginiert sich als ihr möglicher Retter).

Im Traum kommt das Verdrängte in einer mehr oder weniger maskierten Form zum Vorschein. Das Glück liegt darin, dass es gleichzeitig da und nicht da ist. Zugleich befreit und gebannt. Es ist der Traum, den man zugleich teilen und voreinander verbergen kann.

### 3

Glück mag in die Erfahrung der Transzendenz von etwas ganz anderem münden. Ein wiederkehrendes und immer wirksames Bild im Film ist der große „breakthrough“, eine Kamerafahrt, die zu einem großen, lichten Aufmachen, einer fundamentalen Weiterung führt; die Dunkelheit ist überwunden, der Gipfel erreicht, der Blick, gerade noch

extrem beengt und extrem überfordert, weitet sich zu großer Ruhe. Aus dem Tunnelblick entsteht das Panorama (Geburt und Tod sind in diesem Bild vereint, oder, um es näher am Alltag zu formulieren: Triumph und Demut).

Glücksbilder werden aber auch zitiert (wie in der Projektion der blühenden Landschaften in Edward G. Robinsons Sterbeszene in *Soylent Green*), Jenseiterfahrungen wie Robin Williams' Eintauchen in die Farbwelt der Gemälde seiner Frau am Ende von *Hinter dem Horizont*. Glück ist das Einswerden mit dem Bild, was auch als Einswerden mit der Natur verstanden werden kann. Das Verschwinden des Piratenschiffs am Horizont oder des Cowboys in der Prärie... Dieses Verschwinden können wir als „glückliches Todesbild“ interpretieren. Oder, wiederum etwas heruntergestuft, als Versöhnung von Zeit und Raum.

## 4

Glück stellt sich ein, wo das Leben sichtbar wird. Eine Erzählung geht immer auf die Form (sagen wir: „Genreregeln“, sagen wir die Methoden des „psychologischen Realismus“, sagen wir die Nähe zu einer literarischen Vorlage, sagen wir die Vor-Schriften der Zensur oder des Marktes) und auf das Leben selbst zurück. Hinter den Abstraktionen (dies ist ein Held, dies ist ein Mörder, dies ist ein Geist) wird das andere sichtbar (dies ist ein Mensch). Es geht um die Schnittstellen zwischen Ornament, Metapher und Wirklichkeit.

## 5

Das kleine Glück hat auch sein eigenes Genre. Das Feel Good Movie als cineastische Glücksdroge ist in sehr unterschiedlichen Formen und Dosierungen im Angebot.

Feel Good Movies sind nicht unbedingt auf ein Happy End hin konstruiert, sondern vermitteln als Ganzes eine emotionale Teilhabe, die größtmögliche Spannbreite zwischen Lachen und Weinen, Trauer und Erlösung. Das Feel Good Movie macht nicht glücklich, weil alles gut ausgeht; viele Filme dieser Art handeln vom Sterben, von schweren Krankheiten, von Behinderung, von traumatisierenden Erlebnissen. Es macht glücklich, weil eine reine Emotionalität ermöglicht wird, die es im richtigen Leben nicht geben kann. Wenn das Melodrama die Verbürgerlichung der Tragödie ist (kategorische Moral übernimmt die Rolle des Schicksals), so ist das Feel Good Movie die Moderierung des Melodrams, klar unterscheidbar von der „Soap-Opera“ mit einem Zopfmuster als Narrativ, in dem Glück und Unglück einander endlos ablösen, ohne eine Haltung zu erzwingen.

Eine Sonderform etwa ist der Culture-Clash-Film, bei dem möglichst viele kulturelle Klischees (in einer Liebesgeschichte aufgelöst) aufeinanderprallen, um sich dann in der menschlichen Begegnung zu lösen. Eine andere Sonderform ist der Film, der von einer dysfunktionalen Familie erzählt (oft aus dem Blickwinkel der Kinder), die doch irgendwie zur glücklichen Gemeinschaft wird. Dass auch die schrägen Familien wie die *Simpsons* oder die von *Little Miss Sunshine* oder die in Filmen von Wes Anderson, nein, eher: gerade sie

zum Glück begabt sind, setzt kreative, „asoziale“ und anarchische Fantasien frei.

Schließlich kann es um Charaktere gehen, die trotz widriger Lebensumstände oder auch persönlicher Begrenzungen mit einem fantastischen Ding sich selbst überschreiten, wie Walter Mitty und sein Doppelleben, Adam Sandler, der mit einer Fernbedienung in *Klick* das Leben ändern kann oder die fabelhafte Amélie, die das Leben in ein fantasievolles Spiel verwandelt. Es ist, selbst in den Slapstickkomödien oder in Filmen wie *Emmas Glück*, die Solidarität mit den Außenseitern, die man im Alltagsleben eher weniger stark ausgeprägt sieht. Im Kino genießt man gern als „skurril“, was man in der Wirklichkeit als lästig empfindet. Man „gönnt“ Außenseitern und Verlierern Liebe und Glück und fühlt sich nun eben auch dabei gut, so als hätte man selbst dafür gesorgt, dass es den Menschen auf der Leinwand (ein bisschen) besser geht.

## 6

Das Glück ist ein Begriff, der umso ferner zurücksieht, je näher man ihn ansieht. Agnès Varda hat in ihrem Doppelversuch *Le bonheur* das Glück aus dem männlichen und aus dem weiblichen Blickwinkel hin untersucht. *Hectors Reise oder die Suche nach dem Glück* ist ein Musterbeispiel für das Minigenre der „Glücksucher“-Filme. Eine Reihe von Doris Dörrie-Filmen funktioniert nach diesem Schema (und auch sie drehte einen Film, der *Glück* als Titel führt). Die Pointe der meisten Filme, die sich der Suche nach dem Glück widmen, liegt darin, dass es stets ganz woanders gefunden wird als dort, wo es vermutet wird. Das Glück muss paradoxerweise den Menschen von seiner Glücksgier heilen.

*Das Glücksprinzip* von Mimi Leder erzählt vom Experiment eines Kindes zur Herstellung des allgemeinen Glücks: Wenn jeder Mensch drei Menschen in einer Notlage hilft und diese wiederum jeweils wieder drei andere Menschen unterstützen, dann müsste die Welt am Ende glücklich werden. Klar, dass auch hier die Botschaft ist, dass Glück nicht herzustellen ist.

Auch im Dokumentarfilm kommt immer wieder die Suche nach dem Glück vor. So versuchte die Regisseurin Larissa Trüby 2011, *Glücksformeln* in aller Welt zusammenzustellen; *What Happiness is* von Harald Friedl beschreibt das einzige Land der Welt, Bhutan, das ein Ministerium mit der Ermittlung des „Brutto-National-Glücks“ beauftragt. Und in *Yaloms Anleitung zum Glücklichsein* von Sabine Gisiger wird die Geschichte des Psychologen und Romanciers erzählt, der seine Arbeit dieser Suche nach dem Glück gewidmet hat. „Was macht glücklich?“ lautet die Frage.

Leichter ist die Beantwortung der Frage, was nicht glücklich macht. Beispielsweise ein Lottogewinn, wie Ayse Polat in *Luks Glück* zeigt – ein Film, der den Zerfall einer türkischen Familie in Hamburg und Istanbul darstellt: Jeder hat da seine eigene Vorstellung davon, wie aus dem Gewinn das Glück werden soll. Und auch hier kommt natürlich heraus, dass man das Glück niemals planen kann.

Es sind die Varianten eines klassischen Märchens, die Geschichte vom *Hans im Glück*, auf die die Suchen nach dem Glück hinauslaufen.

7

Das Glück der Cineasten liegt nicht nur in einer klassischen Balance von Form und Inhalt, sondern immer auch in einer Form des ästhetischen Überschusses. Es sind Filme, die mehr Film sind, als sie es von ihrem narrativen Auftrag her eigentlich sein müssten. Dasselbe gilt natürlich für Dialoge, die literarischer sind, als sie es von ihrer Aufgabe von Dramaturgie und Charakterisierung her eigentlich sein müssten.

Es ist „der Fall ins Jetzt“, von dem Ernst Bloch spricht, die blitzrasche Verbindung des symbolisch-ästhetischen Geschehens auf der Leinwand oder auf dem Bildschirm mit dem höchst eigenen Leben der Zuschauerinnen und Zuschauer. Eine Geschichte nebst einer Bildkomposition erweist sich als Falle: Ich wollte möglichst weit weg von meinem eigenen Leben und bin auf verblüffende Weise nur noch näher an mich gekommen. Ist das ein Unglück? Oder ist es das Glück?

Georg Seeßen lebt und arbeitet als freier Autor und Filmkritiker in Kaufbeuren im Allgäu.

