

# Glückskonzepte im zeitgenössischen deutschen Film

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie

im Fachbereich Neuere Philologien (10)

der Johann Wolfgang Goethe-Universität

zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

Jana Viktoria Hartmann

aus Köln

2014

(Einreichungsjahr)

2015

(Erscheinungsjahr)

1. Gutachter: Prof. Dr. Vinzenz Hediger

2. Gutachter: Prof. Dr. Heinz Drügh

Tag der Promotion: 27.11.2014



Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Vorgeschlagene Zitation:

Hartmann, Jana Viktoria *Glückskonzepte im zeitgenössischen deutschen Film*. Phil. Diss., Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2015.

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	6
1 Zeitgenössisches Glück: Perspektiven auf ein Forschungsfeld .....	22
1.1 Glücksforschung: Die Menschen und ihr Glück .....	22
1.2 Glücksforschung: Das Glück als Eigenheit des Menschen .....	30
2 Die sechs Dimensionen des Glückskonzeptes.....	45
2.1 Substanz und Ingredienzen.....	50
2.2 Modus und Methode.....	58
2.3 Tempus und Aspekt.....	65
2.4 Radius von Teilhabe und Wirksamkeit .....	70
2.5 Legitimation.....	73
2.6 Antinomien .....	77
3 Die Darstellung filmischer Glückskonzepte.....	82
3.1 Theoretische Grundlagen der Filmanalyse .....	83
3.1.1 Narration.....	84
3.1.2 Figur.....	92
3.1.3 Zuschauer_innen.....	95
3.2 Zum Aufbau der Filmanalysen .....	102
4 Das Glück in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI: .....	
Selbstbefreiung aus dem Unglück .....	105
4.1 Modus und Methode: <i>Jedes Herz ist eine revolutionäre Zelle</i> .....	111
4.1.1 Drogengenuss .....	112
4.1.2 Das Erleben von Körperlichkeit .....	117
4.1.3 Der Zufall als Glücksbote.....	122
4.2 Substanz und Ingredienzen: <i>Sie haben zu viel Geld</i> .....	125
4.2.1 Unglück, das vermeidbar wäre .....	129
4.2.1.1 Regelkonformes Unglück .....	130
4.2.1.2 <i>Wild und frei leben:</i> .....	
Glückliche Lebendigkeit gegen betäubtes Unglück .....	134
4.3 Radius von Teilhabe und Wirksamkeit: <i>Einen treffen, viele erziehen</i> .....	138
4.3.1 Teilhabe: Das Glück der unsichtbaren Anderen .....	138
4.3.2 Wirksamkeit: .....	
<i>Und alle denken, sie sind einen Zentimeter von ihrem Glück entfernt</i> .....	143
4.4 Legitimation: Selbstlegitimation .....	146
4.5 Das Glückskonzept von DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI.....	151
5 Das Glück in SILBERHOCHZEIT: <i>Es ist doch keine olympische Disziplin</i> ..	157
5.1 Substanz und Ingredienzen: <i>Eine Nacht gegen 9000</i> .....	162

5.1.1	Das Glück bewahren.....	163
5.1.2	Gescheitertes Beziehungsglück .....	167
5.1.3	Das Glück des ‚sowohl... als auch‘ .....	170
5.2	Tempus und Aspekt: Alles ist möglich .....	172
5.2.1	<i>Glück ist Sonnenschein auf der Hoteltapete:</i> .....	
	Glück ist nichts Verlässliches .....	173
5.2.2	Das momenthafte Glück .....	177
5.3	Modus und Methode: Das Glück des Vergleichens .....	180
5.4	Radius und Teilhabe: Glück auf Kosten Anderer .....	189
5.5	Das Glückskonzept von SILBERHOCHZEIT .....	198
6	Das Glück in KEINOHRHASEN: <i>You can make it happen</i> .....	205
6.1	Radius von Teilhabe und Wirksamkeit: .....	
	<i>Du musst dich selbst drum kümmern, dass du glücklich wirst</i> .....	210
6.2	Substanz und Ingredienzen: <i>Nimm das Ruder selber in die Hand</i> .....	220
6.2.1	Vom falschen Glück ins richtige.....	222
6.2.1.1	Erste Veränderungen: Der Weg ins Unglück .....	231
6.2.1.2	Zweite Veränderungen: Der Schritt ins Glück.....	237
6.2.2	Zweite Abläufe: Veränderungen lohnen sich.....	242
6.2.3	<i>Make it real:</i> Glück zwischen Eskapismus und Spektakel .....	247
6.3	Das Glückskonzept von KEINOHRHASEN.....	253
7	Das Glück in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI: .....	
	Das Glück, (an-)erkannt zu werden .....	256
7.1	Substanz und Ingredienzen: Das Glück der Wiedergutmachung .....	261
7.1.1	Was in den letzten Stunden zählt: Das Glück als Paar .....	264
7.1.2	Was immer zählt: Glück heißt, erkannt zu werden.....	268
7.1.3	Was häufig ausbleibt: Am richtigen Platz zu sein .....	280
7.2	Antinomien: Unerwartetes Unglück.....	281
7.3	Tempus und Aspekt: Jenseitiges Glück .....	284
7.4	Das Glückskonzept von KIRSCHBLÜTEN-HANAMI .....	292
8	Das Glück in VINCENT WILL MEER: Selbstbestimmung.....	298
8.1	Antinomien: Krankheit .....	302
8.1.1	Kontrollmangel und Kontrollüberschuss.....	306
8.2	Legitimation: Balanciertes Unglück.....	313
8.3	Modus und Methode: <i>Die kriegen dich schon wieder hin</i> .....	317
8.3.1	Veränderung: Akzeptanz des Unveränderlichen.....	324
8.3.2	Veränderung: Ändern, was zu ändern ist.....	325
8.4	Tempus und Aspekt: Ein Auf und Ab .....	335
8.5	Das Glückskonzept von VINCENT WILL MEER.....	339

9	Das Glück im Netz der Diskurse: .....	
	Vergleich der filmischen Glückskonzepte .....	348
9.1	Das Glück als Wettbewerb.....	349
9.1.1	Das Glück des „unternehmerischen Selbst“ .....	352
9.2	Vergleich Substanz und Ingredienzen: Betonung des Immateriellen .....	358
9.2.1	Beziehungen: Partnerschaft, Freundschaft, Kinder .....	358
9.2.2	Glaube, Selbstbestimmung, Abenteuer.....	366
9.2.3	Natur .....	369
9.3	Vergleich Modus und Methode: .....	
	Körperlichkeit, Genuss, Drogen, Angst.....	371
9.4	Vergleich Tempus und Aspekt: .....	
	Glück und Unglück sind jederzeit möglich .....	374
9.4.1	Nebeneinander .....	374
9.4.2	Wenn langes Glück zu Ende geht .....	376
9.5	Vergleich Radius von Teilhabe und Wirksamkeit: .....	
	Das Ich im Mittelpunkt.....	378
9.5.1	Teilhabe.....	378
9.5.2	Wirksamkeit.....	380
9.6	Vergleich Legitimation des Glücks: Glück verdient, wer es sich nimmt ..	383
9.7	Vergleich Antinomien des Glücks .....	387
9.8	Außerdem: Das Glück im Privaten – seine filmischen Mittel.....	391
	Erarbeitetes Glück: eine Schlussbetrachtung.....	393
	Literaturverzeichnis .....	396

# Einleitung

Glück ist kontingent – so, wie wir es erleben, kann es, muss es aber nicht sein. Die vorliegende Arbeit widmet sich der Frage, welches Glück im Film zur Darstellung kommt. Denn auch dort kann es so sein, wie es sich zeigt, es könnte aber auch ganz anders sein. Es geht also nicht um ein potentielles Glückserleben der Zuschauer\_innen<sup>1</sup> im Zuge der Rezeption eines Filmes, sondern um den Wissenskomplex zu Glück, den Filme aktivieren und prägen. Es ließe sich einwenden, dass Glück ein Gefühl bezeichnet, das zu beschreiben vielleicht nötig wäre, das sich einer Erklärung aber dennoch entzöge. Dazu ist zu sagen, dass Glück mehr ist als nur ein Gefühl<sup>2</sup> und dass sowohl all jene, die meinen, es wäre ihnen völlig klar, was mit Glück gemeint ist, als auch die, die meinen, es ließe sich nicht sprachlich fassen, übersehen, dass Glück nichts ist, was dem Leben als Naturgesetz eingeschrieben ist. Ganz im Gegenteil: Auch und gerade das Glück ist etwas, was sich seinen kulturellen Ursprüngen nicht entziehen kann. Wie autoritativ Glück und Glücksvorstellungen in Gesellschaften sind, beschreibt auch Jo Reichertz:

Glücksvorstellungen sind nun – das sehen auch die Soziologen so – für jede Gesellschaft konstitutiv. Dies deshalb, weil jeder Akteur wegen des weitgehenden Instinktverlustes der Gattung ‚Mensch‘ sich in jedem Moment seines wachen Lebens immer wieder für oder gegen eine Handlungsoption selbst entscheiden muss. Deshalb benötigt er einerseits das Wissen um das gesellschaftlich Wünschenswerte, also die Ethik, er muss also wissen, welche Pfade man selbst und die anderen (auch auf der Suche nach dem Glück) gehen dürfen. Aber er benötigt auch das Wissen um das gesellschaftlich Begehrteswerte, also die Glücksvorstellungen, er muss also wissen, was die anderen und man selbst begehren soll. Glücksvorstellungen sagen

---

<sup>1</sup> Die vorliegende Arbeit ist mit dem Anspruch verfasst worden, gendergerecht formuliert zu sein. Für den folgenden Text bedeutet das, dass sowohl ein generisches Maskulinum als auch ein generisches Femininum eingesetzt werden; abgewechselt werden diese beiden Formen mit der Schreibweise des sogenannten Gender Gaps, der die binäre Unterscheidung der Geschlechter umgeht. In diesem Sinne ergibt es sich, dass immer alle Menschen ‚mitgemeint‘ sind.

<sup>2</sup> Auch wenn z.B. der Neurologe Damasio dem Glück als Emotion einen besonderen Stellenwert beimisst: „Alle Menschen ohne Ausnahme – Männer und Frauen jedes Alters, aller Kulturen, jedes Bildungsstandes, aus allen wirtschaftlichen Verhältnissen – haben Emotionen, wissen um die Emotionen anderer, gehen Beschäftigungen nach, die ihre Emotionen manipulieren, und verbringen ihr Leben nicht zuletzt damit, eine bestimmte Emotion zu suchen – Glück – und unangenehme Emotionen zu vermeiden.“ Damasio, A. R.: „Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins“, S. 49.

Glück soll hier aber mehr beschreiben als das Gefühl, das sich empfinden und als solches benennen lässt. Wie Emotionen über sich und den Moment, in dem sie empfunden werden, hinausreichen, beschreibt beispielsweise Konstanze Senge in ihrer Einführung zum Sammelband „Hauptwerke der Emotionssoziologie“ wie folgt: „Denn wie die bisherigen emotionssoziologischen Arbeiten gezeigt haben, sind Gefühle relevante Bindeglieder zwischen Akteuren, ihrem Denken und Handeln und gesellschaftlichen Institutionen.“ In: Senge, K.: „Hauptwerke der Emotionssoziologie“, S. 27. In diesem Sinne umfasst ein Glückskonzept auch gesellschaftliche Aspekte, die auf die Genese individueller Vorstellung Einfluss nehmen.

dem Einzelnen, wann er ‚glücklich‘ zu sein hat und wann die für ihn relevante Gruppe ihn für ‚glücklich‘ hält und wann sie ihm Glück bescheinigt.<sup>3</sup>

Wenn gilt, dass Glück nicht nur ein legitimer Anspruch des Individuums ist, sondern auch ein in den Massenmedien erzeugtes Konstrukt<sup>4</sup>, dann ist genau dieses Wissen zu Glücksvorstellungen, das nicht zuletzt durch Filme und das, was sie über das Glück erzählen, Verbreitung findet, zu untersuchen. Zu fragen ist demgemäß, welche Vorstellungen von Glück gezeigt, infrage gestellt, abgelehnt, perpetuiert oder sanktioniert werden. In der Analyse wird so ein Glückskonzept fassbar, das mehr offenlegt als nur das Gefühl des Glücklichseins.

Als erstes Indiz für die Zusammenhänge, in denen sich ein Glückskonzept entfaltet, mag das Wort ‚Glück‘ selbst dienen: Die etymologische Herkunft des deutschen Wortes Glück (mhd. gelücke, mnd. gelucke, mittelschwed. lykka) ist allerdings nicht eindeutig geklärt. Es lassen sich beispielsweise Ableitungen finden, die einen Zusammenhang mit den Wörtern ‚gelingen‘ oder aber ‚schließen‘, ‚biegen‘ und ‚krümmen‘ herstellen. Wobei beide Varianten Andeutungen in sich tragen, dass sich etwas im positiven Sinne (zusammen-)fügt. Das Wort taucht erst sehr spät auf und verbreitet sich vom Rhein mit der höfisch-ritterlichen Kultur über das deutsche Sprachgebiet, hat also schon zu dieser Zeit einen bestimmten sozio-kulturell geprägten Ursprung.<sup>5</sup> Glück ist im Deutschen zudem ein Begriff, für den man in vielen anderen Sprachen auf mindestens zwei Wörter zurückgreifen kann. Denn im Deutschen kombiniert man Glück entweder mit ‚haben‘ oder ‚sein‘, und so ist es durchaus ein Unterschied, ob man ‚Glück gehabt hat‘ oder ‚glücklich ist‘. Im Englischen beispielsweise drückt sich das in den unterschiedlichen Wörtern ‚luck‘ und ‚happiness‘ aus, im Französischen heißt es ‚chance‘ und ‚bonheur‘.<sup>6</sup> Dass im Deutschen beide Male das Glück, das erlebt wird, als ‚Glück‘ bezeichnet wird und dennoch niemand Probleme haben dürfte, die entsprechenden Situationen zu unterscheiden, mag ebenfalls verdeutlichen, dass es etwas über das Glück zu lernen

---

<sup>3</sup> Reichertz, J.: „Ich könnte Schreien vor Glück“, oder: Formen des Glücks in den Massenmedien“, S. 230. In: Bellebaum, A. (Hrsg.): Glücksforschung. Eine Bestandsaufnahme, S. 227-243.

<sup>4</sup> Beispielsweise geht Peter Wuss mit Blick auf das häufig gezeigte Happy End so weit, von einer Präsentation von „Lösbarkeit“ zu sprechen: „Der populäre Film induziert beim Zuschauer das Gefühl, seine Lebenswelt ziemlich mühelos beherrschen zu können, weil die Figuren im Film dies vermögen. Er macht Problemsituationen einsichtig, vereinfacht sie absichtsvoll und zeigt ihre Lösbarkeit, oft in einem voraussehbaren Happy-End.“, In: Wuss, P.: „Filmanalyse und Psychologie“, S. 418.

<sup>5</sup> Vgl. Deutsches Wörterbuch Grimm, <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=glueck>, zuletzt aufgerufen am 8.11.2013.

<sup>6</sup> Siehe z.B. Hörisch, J.: „Glück im Deutschen“ in: Thomä, D./Henning, C./Mitscherlich-Schönherr, O. (Hrsg.): „Glück: Ein interdisziplinäres Handbuch“, S. 13-15.

gibt.<sup>7</sup> Und im Nachhinein ist es dann wie mit allem, was man kann: Es kommt einem leicht und geradezu natürlich vor. Es ist folgerichtig, dass es etwas anderes ist, ob wir Glück haben, wenn ein Unfall glimpflich ausgeht, oder ob wir glücklich sind, weil wir Eltern geworden sind. Doch folgerichtig bedeutet in diesem Fall schlicht, dass es übliche Wege gibt, denen man folgen kann und sollte. Nun kann man sagen, dass die Beispiele schlecht gewählt sind, dass es in jeder Kultur und zu jeder Zeit etwas anderes gewesen wäre, ob man einen Unfall gut übersteht oder ein Kind bekommt. Am Ende kommt es nicht darauf an, wie gut das Beispiel ist, das klarmachen kann, dass die Unterschiede von ‚Glück-haben‘ und ‚Glücklich-sein‘ welche sind, die wir gelernt haben. Denn es geht hier nicht um die Unterschiedlichkeit der Situationen, sondern darum, dass schon diese semantische Unterscheidung zeigt, dass wir wissen, welche Situation wir mit welchen Wörtern beschreiben würden.

Bereits bei der begrifflichen Fassung des Terminus Glück zeigen sich sowohl historische Entwicklungen als auch Zeichen diskursiver Einflüsse und interdisziplinäre Varianzen. Was einst vor allem das nahezu schicksalhafte Gelingen beschrieb, das an die Gunst der Gottesgestalten (besonders bekannt in diesem Zusammenhang Fortuna und Tyche) erinnert, bedient inzwischen einen weit größeren Konnotationsrahmen. Hinter dem heutigen Alltagsbegriff verbirgt sich beispielsweise folgende Bedeutung, die (ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können) wohl von einer breiten Allgemeinheit getragen würde:

Glück ist (subjectiv) der Zustand der Willensbefriedigung, der dem Grundwillen der Persönlichkeit angemessene Lebenszustand. Objectiv bedeutet „Glück“ so viel wie Geschick, gutes Schicksal, günstige Außenbedingungen des Handelns. Je nach der Art des Grundwillens der Menschen ist deren Begriff von Glück ein verschiedener.<sup>8</sup>

Genau durch die Verschiedenheit des „Grundwillens“ erklärt sich, warum Glück schon seit Jahrtausenden ein Thema und dennoch immer aktuell ist. Glück – und in diesem Sinne ist es eben ein Glückskonzept – impliziert bestimmte Bezüge zum Leben. Wenn die Überlegungen zu Glück bei Aristoteles auf das Leben in der Polis abzielen, hat er beispielsweise nicht das Glück der Frauen im Blick; so wie auch das

---

<sup>7</sup> So sagt beispielsweise auch Diedrich Diederichsen: „Dass Glück erlernt werden will, muss man in konstruktivistischen Zeiten wohl niemandem mehr erklären.“ Diederichsen, D.: „Figuren des Glücks in der frühen Popmusik. Acht Meilen über der Schule schweben“, S. 314, in: Thomä, D./Henning, C./Mitscherlich-Schönherr, O. (Hrsg.): „Glück: Ein interdisziplinäres Handbuch“, S. 313-320.

<sup>8</sup> Regenbogen, A./Kirchner, F./Hoffmeister, H. (Hrsg.): „Wörterbuch der Philosophischen Begriffe“, S. 395.



„pursuit of happiness“<sup>9</sup>, das in der amerikanischen Verfassung verankert ist, sich zu seinen Entstehungszeiten noch nicht auf alle Menschen des Landes erstrecken sollte, sondern abermals Frauen, Schwarze und Sklaven bei diesem Recht, nach Glück zu streben, schlicht nicht als mitgemeint galten. Ähnlich könnte man sich fragen, ob eine Gesellschaft Kindern im selben Umfang zugesteht, über ihr Glück(-skonzept) zu entscheiden, und wenn nicht, aus welchen Gründen nicht.<sup>10</sup> Glück kann als Begriff also niemals mit absoluten Werten gefüllt sein, sondern muss sich immer zu der Zeit und der Gesellschaft in Beziehung setzen, in der es Verwendung findet.<sup>11</sup>

Wie aber beschränkt man Zeit und Gesellschaft, die den Rahmen für eine entsprechende Untersuchung bilden sollen? Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf Filme, die nach der Jahrtausendwende entstanden und deutschen Ursprungs sind. Dies nicht etwa, weil es sich bei den Glückskonzepten um eine Besonderheit des deutschen Films handelt – es ist anzunehmen, dass es grundsätzlich in allen Filmen etwas über das Glück zu erfahren geben kann. Genauso wenig handelt es sich um einen Versuch der Nationalisierung. Ziel ist es also nicht, das spezifisch Deutsche in den Glückskonzepten herauszuarbeiten. Vielmehr signalisiert bereits der Titel der Arbeit die Beschränkung des Korpus und deutet damit an, wo die Grenzen der Untersuchung liegen. Da Glück nicht mit Blick auf mögliche anthropologische Konstanten untersucht werden soll, sondern als kulturell geprägt verstanden wird, ergeben sich für die Zusammensetzung des Korpus folgende Möglichkeiten: Zum einen sind bezogen auf die räumliche Komponente die Begrenzung auf einen

---

<sup>9</sup> Vgl. z.B. die Transkription unter [http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration\\_transcript.html](http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html), zuletzt aufgerufen am 09.01.2014.

<sup>10</sup> Ruut Veenhoven greift diese Frage explizit auf und beantwortet sie wie folgt: „The word 'happiness' is used where somebody has made an overall judgment about the quality of his or her life. This implies an intellectual activity. Making an overall judgment implies assessing past experiences and estimating future experiences and estimating average quality of life. One consequence of this conceptualization is that the word 'happiness' cannot be used for those who did not make up their mind. One cannot say whether a person is happy or not, if that person is intellectually unable to construct an overall judgment. Thus, the concept cannot be used for animals or small children.“ Veenhoven, R.: „Concept of Happiness, World Database of Happiness“, S. 4 f, [http://www1.eur.nl/fsw/happiness/hap\\_quer/hqi\\_fp.htm](http://www1.eur.nl/fsw/happiness/hap_quer/hqi_fp.htm), zuletzt aufgerufen am 22.01.2014.

Anders sehen das Christian Alt und Andreas Lange, die erläutern, wie auch Kinder in der Lage sind, Glück nicht nur zu empfinden, sondern auch zu reflektieren und zu beschreiben. Vgl. Alt, C./Lange, A.: „Glück aus der Perspektive der Kinder“, in: Holenstein, A. et al. (Hrsg.): „Glück: Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium generale der Universität Bern im Frühjahrssemester 2010“, S. 121-143.

<sup>11</sup> Analog muss auch die Vorstellung von Unglück nicht zwangsläufig die Abwesenheit von Glück oder dessen Gegenteil bedeuten, auch wenn Unglück allgemein als Gegenstück des Glücks verstanden wird.

Kulturraum und eine Untersuchung als transkultureller Vergleich vorstellbar. Angesichts der nur vereinzelt vorhandenen filmwissenschaftlichen Literatur zu Glück wird hier eine Beschränkung auf deutsche Produktionen vorgenommen. Entscheidend ist dabei nicht ein Festhalten an Nationalstaatlichkeit in Zeiten zunehmend globaler Einflussfaktoren<sup>12</sup>, sondern dass es sich beim deutschen Film um eine sinnvolle Kategorie handelt, insofern geteilte Sprache<sup>13</sup> einen Aspekt des Kulturraums beschreibt, der sich trotz aller Hybridisierungen als wirksam erweist.<sup>14</sup> Zum anderen lässt sich mit Blick auf temporale Veränderungen kultureller Zusammenhänge entweder ein gegenwartsbezogener oder ein historisch-vergleichender<sup>15</sup> Zugang wählen. Da für die Vergleiche der Filmanalysen eine diskursanalytische Perspektive vorgesehen ist und sich diese an Phänomenen der zeitgenössischen Gesellschaftsform orientiert – und abermals kaum auf film- oder diskursanalytische Untersuchungen zu Glück zurückgegriffen werden kann – fällt die Entscheidung zugunsten einer zeitlichen Beschränkung auf Filme nach der

---

<sup>12</sup> Inwiefern die zunehmende Globalisierung von Wissen und die Verbreitung beispielsweise buddhistischer Lebensweisen (mindestens als Lifestyle-Trend) dazu führen, dass auch asiatische Traditionen in Glückskonzepte westlicher Bevölkerungen einfließen, wäre durchaus untersuchenswert, wird im Folgenden aber keine Rolle spielen. Es sei nur beispielhaft auf die Feststellung einer Kulturspezifik anhand von Aufsätzen zu asiatischen Glücksvorstellungen verwiesen:

Klaus Antoni hält im Zusammenhang mit Überlegungen zu japanischen Glücksvorstellungen fest: „Wir dürfen somit grundsätzlich davon ausgehen, daß die Kulturgebundenheit von Glück eine Realität darstellt; eine faßbare Wirklichkeit, die uns auch bereits ein wesentliches Instrument der Analyse an die Hand gibt, indem wir die kulturellen Prägungen in historischer Dimension („Zeit“) und regionaler Differenzierung („Raum“) des Menschen als gegeben zugrundelegen.“ Antoni, K.: „Fuku und sachi - die religiöse Konzeption des Glücks in der japanischen Kultur“, S. 228.

Helwig Schmidt-Glintzer formuliert noch entschiedener die anzunehmenden kulturspezifischen Unterschiede, die sich in Glückskonzepten zeigen: „Was in China als Glück empfunden wurde, war nun einerseits nicht so verschieden von Glücksvorstellungen anderer Menschen in anderen Kulturen, doch gibt es auch ein spezifisch chinesisches Glücksstreben.“ Schmidt-Glintzer, H.: „Wohlstand, Glück und langes Leben. Chinas Götter und die Ordnung im Reich der Mitte“, S. 30.

<sup>13</sup> So findet auch die deutsch-österreichische Koproduktion *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* Eingang in die Untersuchung und unterstreicht, dass es nicht die Nationalität der Macher\_innen ist, die ausschlaggebend sein soll, sondern dass die ausgewählten Filme deutschsprachigen Ursprungs sind.

<sup>14</sup> In aller Kürze formuliert das beispielsweise Max Haller: „Sprache ist ein zentrales Element jeder Kultur wie auch der kulturellen Zugehörigkeit des einzelnen Menschen.“ Haller, M.: „Sprache – Sprache, Identität und sozialer Zusammenhalt“, S. 21. In: Becker, M./Krätschmer-Hahn, R. (Hrsg.): „Fundamente sozialen Zusammenhalts. Mechanismen und Strukturen gesellschaftlicher Prozesse“, S. 21-42.

<sup>15</sup> Die philosophische Fundierung des in Kapitel 2 vorgestellten Modells der Dimensionen eines Glückskonzeptes bietet allerdings durchaus Anklänge einer diachronen Perspektive, insofern als durch sie belegt wird, wie wandelbar die Vorstellungen von Glück – allein in westlichen Denktraditionen – über die Zeit hinweg sind. In der sich anschließenden Untersuchung wird der Fokus auf einem Ausschnitt liegen, der nicht mehr als ein Ausgangspunkt für ein mögliches Nachzeichnen historischer Entwicklungen sein kann und will.

Jahrtausendwende<sup>16</sup> aus.

Die fünf hier ausgewählten Spielfilme werden einer qualitativen Analyse unterzogen, sodass sich ihre jeweiligen Glückskonzepte als belastbare Ergebnisse abstrahieren lassen. Ziel ist eine exemplarische Sammlung populärer Glückskonzepte, die in ihren Ausprägungen als für unsere heutige Gesellschaft charakteristisch gelten können.<sup>17</sup> Die vorliegende Arbeit verfolgt somit in der

---

<sup>16</sup> Der Beginn des 21. Jahrhunderts stellt nicht nur formal eine Zäsur dar. In vielen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens hat es Umwälzungen gegeben. So haben beispielsweise die Anschläge vom 11. September 2001 in New York über die USA hinaus Symbolkraft für neue Bedrohungsszenarien in der westlichen Welt. Aber auch in Deutschland machen sich konkrete Einschnitte in grundlegenden Lebensbereichen wie der Bildung und des Arbeitsmarktes bemerkbar: „So begann in Deutschland mit den hohen Arbeitslosenzahlen in der wirtschaftlichen Schwächephase zwischen 2001 und 2004 (unter anderem: Platzen der dotcom-Blase) eine öffentliche Debatte um „Sprachdefizite und Bildungsrückstände“ von sogenannten „neuen Unterschichten“ (Nolte 2004). Die bis 2005 noch eher unter Intellektuellen geführte Debatte um eine scheinbar bildungslose „neue Unterschicht“ verbreiterte sich 2006. Boulevardmedien popularisierten damals den Milieutyp „abgehängtes Prekariat“ aus einer von der Friedrich-Ebert-Stiftung in Auftrag gegebenen Befragung (Müller-Hilmer 2006) als „neue Unterschicht“.“ Kaphegyi, T.: „Bildung in der Krise – Krise der Solidarität? Skizze des angespannten Verhältnisses zwischen Solidarität und Bildung“, S. 99. In: Billmann, L./Held, J.: „Solidarität in der Krise Gesellschaftliche, soziale und individuelle Voraussetzungen solidarischer Praxis“, S. 99-124. Derartige Problemlagen existieren selten isoliert; vielmehr entfalten sie gesellschaftliche Dynamiken, die Imbusch und Heitmeyer wie folgt beschreiben: „Aber auch in Deutschland haben Desintegrationsprozesse und ihre einzelnen Komponenten in den letzten beiden Jahrzehnten deutlich zugenommen: Die soziale Ungleichheit hat sich stark ausgeweitet und ein zunehmender Teil der Bevölkerung lebt in Armut. Auch hierzulande sind über Marginalisierungsprozesse neue Gruppierungen wie „Ausgegrenzte“ und „Überflüssige“ entstanden, gibt es Mehrheiten und Minderheiten mit einem beträchtlichen Wohlstandgefälle, und überlagern sich alte und neue Konfliktlinien, die den Boden für Verteilungskonflikte und soziale Kämpfe unbekannter Intensität vorbereiten.“ Imbusch, P./Heitmeyer, W.: „Krisenzeiten – Desintegrationsdynamiken und soziale Konflikte“, S. 336. In: Heitmeyer, W./Imbusch, P.: „Desintegrationsdynamiken: Integrationsmechanismen auf dem Prüfstand“, S. 319-338.

Und auch die finanzpolitischen Krisen der Europäischen Union haben sowohl individuelle als auch gesellschaftliche Konsequenzen: „Die Folgen der Finanzkrise werden spätestens im Jahr 2009 weltweit wahrgenommen. [...] Die Krise hat, etwa aufgrund der zögerlichen Kreditvergabe der Banken, auch den Alltag der Menschen erreicht.“ Schmid, V./Bös, M.: „Aufbruchsstimmung in Krisenzeiten – oder hoffnungslos unzufrieden?“, S. 107. In: Heitmeyer, W. (Hrsg.): „Deutsche Zustände. Folge 8“, S. 107- 127. Schmid und Bös konstatieren in Folge der Krise allerdings: „Dennoch ist die Lage in Deutschland überraschend ruhig.“, ebd. S. 107f, und folgern: „Die Menschen scheinen davon auszugehen, daß sich unsere Lebensweise ohnehin nicht grundlegend verändern läßt. Hieraus leitet sich auch die *Diskreditierung alternativer politischer Entwürfe* als weltfremd oder unreal ab. Vor diesem Hintergrund erscheint die Thematisierung der Krise auch als nicht weiter zielführend und sinnvoll.“ [Hervorh. i. O.], ebd. S. 112.

Angesichts dieser – hier nur exemplarisch umrissenen Veränderungen – ist vorstellbar, dass die neu entstehenden Nöte und Sorgen, wie auch das Gefühl der (eingeschränkten) individuellen Handlungsmöglichkeiten sich in Glückskonzepten niederschlagen. Dabei ist anzunehmen, dass sich moderne Individuen in einem besonderen Spannungsfeld von individualisierbaren Vorstellungen von Glück einerseits und universalisierbaren Glücksansprüchen andererseits wiederfinden. In diesem Sinne ist die vorliegende Untersuchung als Zeitdiagnose zu verstehen, die versucht, die aktuell virulenten Ausprägungen populärer Glückskonzepte zu erfassen.

<sup>17</sup> Möglicherweise ließe sich anhand der sechs Dimensionen des Glückskonzeptes mittels einer breit angelegten quantitativen Untersuchung eine gewisse Typenbildung in den Glückskonzepten von Filmen nachzeichnen. Eine derartige Studie ist aber erst dann sinnvoll durchführbar, wenn sich das hier entwickelte Modell der Dimensionen des Glückskonzeptes bewährt hat. Zudem ist zu erwarten,

Analyse zwei Perspektiven: Erstens zeigt sie, welches Glück in den untersuchten Filmen zur Darstellung kommt, und zweitens skizziert sie, dass das Wissen zu Glück, das in den Filmen vorausgesetzt, vermittelt und herausgefordert wird, in Zusammenhang mit hegemonialen Diskursen der westlichen Moderne steht.

Da an dieser Stelle davon ausgegangen wird, dass Glück nichts ist, was sich auf natürlichem Wege und ohne gesellschaftliches Zutun einfach einstellt (oder eben nicht einstellt), kann auch im Film nicht eine 'natürliche Wirklichkeit' abgebildet werden. Vielmehr sind alle Repräsentationen von bestimmten Sichtweisen und Zusammenhängen begleitet und tragen auf diese Weise zur Wissensproduktion bei und bringen dieses Wissen gleichzeitig in Umlauf. Gerade mediale Repräsentationen setzen die ständige Präsenz von Glücksthemen fort und gehen damit weit darüber hinaus, in ihrer Rezeption Auslöser für Glücksgefühle zu sein. Denn gleichzeitig haben Medieninhalte auch eine prägende Wirkung. Ein Einfluss, den Reichertz folgendermaßen beschreibt: „Die Bedeutung der Medien bei der Verbreitung und Auratisierung bestimmter Formen des Glücks bzw. bestimmter Praktiken zur Glückserreichung kann man kaum überschätzen.“<sup>18</sup> Reichertz spricht nicht nur von der Bekanntmachung bestimmter Informationen, sondern deutet auch an, dass diesen bestimmte kulturelle Bedeutungen und Ausstrahlungen eingeschrieben werden. Zu fragen ist also, welche „Formen“ des Glücks Medien liefern und welche „Praktiken“ sie vorstellen. Beide Fragen finden Eingang in das Modell der Dimensionen des Glückskonzeptes (s.u.), das in der vorliegenden Arbeit analyseleitend sein wird. In diesem Zusammenhang lässt sich durchaus fragen, inwiefern die in Filmen präsentierten Vorstellungen von Glück nicht auch dazu dienen, Normen beziehungsweise Normalitäten<sup>19</sup> zu etablieren. Mit Bezug auf die Skizze einer „politischen Hermeneutik“ betont Douglas Kellner:

---

dass in der großen Mehrzahl der Filme mehrere Dimensionen behandelt werden, so dass auch im Falle einer Typenbildung eher eine Kombination der sechs Dimensionen angebracht wäre. Angesichts der vielen Kombinationsmöglichkeiten bliebe die Frage, wie erkenntnisreich eine solche Quantifizierung wäre.

<sup>18</sup> Reichertz, J.: „Ich könnte schreien vor Glück“, S. 81. In: Fröhlich, M./Middel, R./Visarius, K.: „Alles wird gut. Glücksbilder im Kino“, S. 71-90.

<sup>19</sup> Zum Konzept der Normalisierung vgl. z.B. Link, J.: „Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird.“ Zum Verhältnis von Normativität und Normalität sei Link nur kurz zitiert: „Wir haben es also im Bereich der Normalität mit einem historischen Novum, mit einer „Emergenz“ zu tun, die in der westlichen Moderne zur Normativität hinzugekommen ist. Das bedeutet natürlich keineswegs, dass dieses Novum die Normativität hätte ersetzen können – vielmehr existieren die beiden Regelungsweisen seither nebeneinander.“ Link, J.: „Normale Krisen? Normalismus und die Krise der Gegenwart“, S. 34.

[...] dass eine interpretative Analyse von Bild und Erzählung selbst bei der Analyse solcher Texte bedeutsam bleibt, die als paradigmatisch für die postmoderne Kultur gelten, dass beide, Bild und Erzählung, mit Ideologie und polysemer Bedeutung gesättigt sind und die Ideologiekritik deshalb – entgegen manchen postmodernen Auffassungen – weiterhin eine wichtige und unverzichtbare Waffe in unserem Arsenal bleibt.

Dieser Aufruf zu „ideologiekritischen“ Analysen soll in der vorliegenden Arbeit seine Beachtung finden, indem für das Kapitel 9 der Filmvergleiche die These als Rahmen dienen soll, dass sich dominierende Diskurse<sup>20</sup> moderner westlicher Gesellschaften – wie Leistung, Flexibilität und Wachstum – auch in den Glückskonzepten zeitgenössischer deutscher Filme bemerkbar machen.

Ein Film erhebt aber nicht zwangsläufig offen den Anspruch, etwas zu äußern, was für alle Menschen zutrifft, denn in erster Linie präsentiert er ja bestimmte Figuren und erzählt etwas über ihre Welt. Zugleich hat ein Film immer auch etwas mit den Menschen zu tun, die ihn rezipieren. Francesco Casetti formuliert zu diesem Verhältnis von Film und Publikum den Begriff des „kommunikativen Vertrags“<sup>21</sup>. Dieser werde mit dem Ziel geschlossen, Verständigung zu erzielen, die wiederum weder bedeute, dass es zu einem Konsens über die Bedeutung des kommunizierten Inhalts komme, noch dass diese Verständigung Allgemeingültigkeit besitze. Verständigung ist Casetti zufolge aber als entscheidende „Triebkraft der Kommunikation“ zu sehen.<sup>22</sup> Die dafür notwendige Interaktion sieht er auch in der Massenkommunikation gegeben, auch wenn diese „meist zeitlich und räumlich versetzt“<sup>23</sup> stattfinde. Ein solcher kommunikativer Vertrag befreie die an der Kommunikation Beteiligten nicht von möglichen Konflikten, schaffe aber den Rahmen,

[...] auf den sich das Handeln der Kommunikationsteilnehmer stützen kann und der auch die

---

<sup>20</sup> Diskurs wird hier in Anlehnung an Michel Foucault verstanden. Er betont, dass sich in Diskursen eben nicht Wirklichkeiten abbilden, deren Wahrheit ihrer Abbildung vorausgeht: „Der Diskurs ist nicht in ein Spiel von vorgängigen Bedeutungen aufzulösen. Wir müssen uns nicht einbilden, daß uns die Welt ein lesbares Gesicht zuwendet, welches wir nur zu entziffern haben. Die Welt ist kein Komplize unserer Erkenntnis. Es gibt keine prädiskursive Vorsehung, welche uns die Welt geneigt macht. Man muß den Diskurs als eine Gewalt begreifen, die wir den Dingen antun; jedenfalls als eine Praxis, die wir ihnen aufzwingen. In dieser Praxis finden die Ereignisse des Diskurses das Prinzip ihrer Regelmäßigkeit.“ Foucault, M.: „Die Ordnung des Diskurses“, S. 34 f. An anderer Stelle heißt es weiter: „Ich setze voraus, daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.“ Ebd., S. 10 f.

<sup>21</sup> Casetti, F.: „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, S. 161.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 158.

<sup>23</sup> Ebd. S. 158.

Möglichkeitenbedingungen und die Funktionen der Kommunikation abdeckt.<sup>24</sup>

Casetti zufolge sind für den kommunikativen Vertrag drei Achsen relevant, erstens eine, die das Verhältnis von Sender und Empfänger regelt und somit ihre unterschiedlichen Rollen definiert, zweitens gebe es eine Achse, die sich auf die kommunikative Situation als solche beziehe und beschreibe, unter welchen Bedingungen die Kommunikation stattfindet, und drittens entstehe eine Achse dadurch, dass Kommunikation einen praktischen Nutzen habe bzw. haben sollte, über den ebenfalls verhandelt werden könne.<sup>25</sup> Hans Jürgen Wulff findet folgende Beschreibung:

Kommunikative Verträge sind Aushandlungen über den Bedeutungsrahmen, den ein gezeigtes Geschehen hat. Sie sind darum fragil, weil sie auf eine zukünftige Einlösung des Vertrages ausgerichtet sind. Sie stehen nicht fest und gelten nicht immer schon vor dem kommunikativen Akt, sondern werden ihn begleitend erst hervorgebracht.<sup>26</sup>

Zu einem gewissen Bedeutungsrahmen, den ein kommunikativer Vertrag nahelegt, kommt, dass auch ein Filmtext als polysem zu verstehen ist und mit einer gewissen Offenheit verstanden werden kann. Ein entsprechendes Schema hat Stuart Hall in seinem Encoding/Decoding-Modell dargelegt, das von drei idealtypischen Lesarten – einer dominant-hegemonialen, einer ausgehandelten und einer oppositionellen – ausgeht.<sup>27</sup> Der so implizierte Leser ist „[...] dabei kein spezifisches Individuum, sondern eine strukturelle Rolle in der medialen Konstellation.“<sup>28</sup> Dem entspricht die Annahme, dass ein Text seine endgültige Bedeutung immer erst im Rezeptionsprozess erhält.<sup>29</sup>

Ein Film ist üblicherweise nicht unverhohlen direktiv, wenn er uns etwas

---

<sup>24</sup> Ebd. S. 161.

<sup>25</sup> Vgl. S. 159 ff.

<sup>26</sup> Wulff, H.J.: „Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen“, S. 151.

<sup>27</sup> Vgl. z.B. Hall, S.: „Kodieren/Dekodieren“, in: Hall, S.: „Ideologie, Identität, Repräsentation“, S. 66-80.

<sup>28</sup> Wulff, Hans J.: „Konstellationen, Vertrauen und Kontrakte“, S. 146. Wulff bezieht sich an dieser Stelle auf Roger Odin, der beschreibt, welche Operationen ein Zuschauer vollziehen muss, wenn er sich auf die Rezeption eines fiktionalen Films einlässt.

<sup>29</sup> Dass der Prozess des Aushandelns einer Textinterpretation, den ein Individuum vollzieht, vor allem aus zwei Quellen beeinflusst wird, beschreibt Friedrich Krotz: „Texte appellieren also in der Perspektive der Cultural Studies einerseits an relativ stabile, spezifische kulturell geformte Subjektivitätsebenen des Rezipienten, insofern sie bestimmte Lesarten nahelegen. Denen stehen andererseits ebenfalls zeitlich und gesellschaftlich stabile Interpretationsweisen des rezipierenden Subjekts gegenüber, das zur Interpretation in (für es) relevanten Kontexten entstandenes und erfahrenes Wissen und seine Denkweisen heranzieht. Im Spannungsverhältnis dieser beiden deutungsprägenden Ebenen entsteht der subjektiv konstruierte Text, der als interpretierter in den Wissensvorrat des Subjekts integriert und so zur sozialen Tatsache wird.“ Krotz, F.: „Gesellschaftliches Subjekt und kommunikative Identität“, S. 131, in: Hepp, A./Winter, R. (Hrsg.): „Kultur, Medien, Macht“, S. 125-138.

davon zeigt, wie er Glück konzipiert und wie wir es als Publikum verstehen sollen. Anders als ein Ratgeber zu Glück es ist, der eine Anleitung verspricht und von dem sich Direktheit erwarten lässt, schon weil es ein Grundbestandteil des Produktes ist, dass es anleitet. Dennoch können auch Filme als Informationsquellen herangezogen werden und damit als Anhaltspunkte zur Orientierung in gesellschaftlichen Zusammenhängen dienen. Reichertz stellt die Bezüge, die zwischen der Medienrezeption und dem Selbst bzw. der Ich-Bildung moderner Individuen bestehen, wie folgt dar:

Ob ein Akteur eine Glücksvorstellung auch für sich akzeptiert, ist erst einmal ohne Belang. Entscheidend ist, daß durch Glücksvorstellungen die Möglichkeit geschaffen wird, sich im Hinblick auf die angebotenen Formen des Glücks zu verhalten, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Denn auch der Entschluß, auf völlig andere Weise sein Glück zu versuchen, orientiert sich an dem Abgelehnten. Es ist nicht möglich, das einmal zur Kenntnis Genommene nicht zur Kenntnis zu nehmen. Dieser Zwang, sich für oder gegen eine Glücksvorstellung zu entscheiden (und sei die Entscheidung noch so implizit), sie also widerspruchlos hinzunehmen, ihr beizupflichten oder sie zu verwerfen, konstituiert notwendigerweise auch die Identität des Entscheidenden. Denn in der Identität der Entscheidungen erkennt der Entscheidende sich wieder bzw. kann von anderen wiedererkannt werden.<sup>30</sup>

Mit dieser Beschreibung schließt Reichertz an die Konzepte der Cultural Studies an. Hall entwickelt die Vorstellung hybrider Identitäten, die sich nicht durch ihre geschlossene Einheit auszeichnen, sondern dadurch, dass sie kontextabhängig und wandelbar seien. In diesem Sinne bevorzugt er es, von Identifikation statt Identität zu sprechen, um die Prozesshaftigkeit auszudrücken, die sich durch die beständige Artikulation<sup>31</sup> ergebe. Entsprechende Angebote zur Identifikation zeichnen sich in unserer Zeit zum einen durch eine enorme Vervielfachung im Vergleich zu früheren Jahrhunderten und zum anderen durch die mediatisierte Form aus, in der sie ebenfalls verfügbar sind. Insofern stellen Medien und somit auch die untersuchten Filme Orientierungsangebote – auch zu Glückskonzepten – bereit. Die Bildung einer kulturellen Identität erklärt Hall mit Rückgriff auf Jacques Derrida als einen Vorgang, der in der Abgrenzung zum Anderen (*différance*) entstehe. In diesem Sinne ist auch Reichertz' Darstellung zu lesen, dass auch die Ablehnung einer Glücksvorstellung den Menschen zu eben dieser in Beziehung setze.

---

<sup>30</sup> Reichertz, J.: „Die Macht der Worte und der Medien“, S. 102.

<sup>31</sup> Der Begriff der Artikulation geht auf Laclau und Mouffe zurück und ist bei ihnen wie folgt definiert: „In the context of this discussion, we will call articulation any practice establishing a relation among elements such that their identity is modified as a result of the articulatory practice. The structured totality resulting from the articulatory practice, we will call discourse.“ Laclau, E./Mouffe, C.: “Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics”, S. 105.

Glückskonzepte sind weder universal noch unveränderlich. Der gesamten Herangehensweise dieser Arbeit liegt die Ansicht zugrunde, dass zirkulierendes Wissen über soziale bzw. kulturelle Objekte – und damit auch über das Glück (als ein kontingentes Glück, das andere mögliche verdrängt hat) – einen geschichtlichen Ursprung hat und somit als wandelbar zu verstehen ist. Der Soziologe Alfred Bellebaum konstatiert:

Bedeutsam sind nämlich erhebliche zeit-/kultur-/schicht-/herkunftsbedingte Unterschiede bei Anlässen für Glücksempfindungen, den geltenden Glückszielen sowie bei den genutzten Mitteln ihrer Verwirklichung.<sup>32</sup>

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff des Glücks deshalb um den des Konzeptes erweitert, weil dieses per definitionem Spielraum für unterschiedliche Konkretisierungen lässt. Nimmt man Glückskonzepte als Basis dessen an, worauf sich Gesellschaften verständigen, gibt es also nicht die eine einzig richtige Definition von Glück zu lernen, vielmehr gibt es verschiedene Konzepte, deren Ausgestaltung durchaus umkämpft sein kann. Mit Jürgen Link ließe sich sagen, dass ein Glückskonzept in seiner Art dem entspricht, was in Zeiten des Normalismus ohnehin Tenor ist:

Es geht im flexiblen Normalismus gar nicht um die Konditionierung der Subjekte auf fix programmierte, reflexartige Reaktionen, sondern um die Installation eines flexiblen Dispositivs im Subjekt, das ihm imaginäre Datenvergleiche, Kurvenentwürfe und Durchschnittskalküle erlaubt.<sup>33</sup>

In diesem Sinne entspräche das ‚Analyseinstrument Glückskonzept‘ den modernen Strukturen, in deren Rahmen Individuen der westlichen Welt agieren. Insofern lässt sich hypothetisch sagen, dass das Modell des Glückskonzeptes den zeitgenössischen Vorstellungen vom Glück mehr entspricht als der Versuch, eine feste Definition zu formulieren. Denn ein Konzept impliziert seine Unabgeschlossenheit und eine entsprechende Variabilität bei gleichzeitiger Stabilität. In der Erweiterung auf den Begriff des Glücks-Konzeptes steckt außerdem ein Verweis auf die nicht-emotionalen Anteile, die für Glück ebenfalls eine Rolle spielen.

Es wird davon ausgegangen, dass sich die Struktur eines Glückskonzeptes in sechs Dimensionen gliedern lässt. Dabei handelt es sich um: (1) Substanz und Ingredienzen des Glücks, (2) Modus und Methode des Glücks, (3) Tempus und

---

<sup>32</sup> Bellebaum, A.: „Glück. Erscheinungsvielfalt und Bedeutungsreichtum“, S. 42. In: Bellebaum, A. (Hrsg.): „Glück hat viele Gesichter: Annäherung an eine gekonnte Lebensführung“, S. 31-56.

<sup>33</sup> Link, J.: „Versuch über den Normalismus“, S. 353.



Aspekt des Glücks, (4) Radius von Teilhabe und Wirksamkeit, (5) Legitimation von Glück und (6) Antinomien des Glücks. Das Modell der Dimensionen wurde für diese Arbeit induktiv erschlossen und scheint sich zu bewähren. Es hat weniger quantitative als qualitative Eigenschaften, da innerhalb der Dimensionen keine Einheitsgrößen zu bestimmen sind. Die Ausgestaltungen der jeweiligen Glückskonzepte innerhalb der einzelnen Dimensionen werden also deskriptiv und nicht numerisch gefasst. Die sechs Dimensionen sind grundsätzlich als gleich bedeutungsvoll zu sehen. Das hier zugrunde gelegte Modell der Dimensionen eines Glückskonzeptes sieht keine Hierarchisierung der Komponenten vor.<sup>34</sup> In der konkreten Zusammensetzung, wie sie für einzelne Menschen eine Rolle spielen oder in den analysierten Filmen zu finden sind, dürfte es aber weitgehend zu einer Betonung einzelner Dimensionen kommen. Die Gliederung eines Glückskonzeptes in Dimensionen gibt einerseits unterschiedlichen spezifischen Ausprägungen ihren Raum und ermöglicht andererseits einen strukturierten Vergleich der verschiedenen Varianten. So wie innerhalb einer Dimension eine Fülle von Spielarten vorstellbar ist, bieten auch die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten der einzelnen Dimensionen Möglichkeiten für variierende Glückskonzepte. Eine Analyse, die sich an den sechs Dimensionen orientiert, erlaubt eine Vergleichbarkeit, die erstens nicht Gefahr läuft, Unterschiede zu nivellieren, wo sie vorhanden sind, und die zweitens Gemeinsamkeiten auf einer abstrakteren Ebene benennen kann.

Bei Hans Braun findet sich darüber hinaus die Annahme einer gewissen Typenbildung:

Diese Grundtypen [von Glücksvorstellungen; *Anm. d. Verf.*] dürften in unserer Gesellschaft zumindest indirekt von der Tradition der philosophischen oder ganz allgemein der geistesgeschichtlichen Befassung mit dem Thema Glück beeinflusst sein. Diese Tradition schlägt sich bis heute, wenngleich in stark vergrößerter Form, auch in der Populärkultur nieder, die für die Mehrzahl der Menschen die Vorstellungen von Glück prägen dürfte. Gerade in der Ermittlung und Systematisierung solcher Vorstellungen liegt ein wichtiges Potential für die Analyse der Prozesse, in denen in der modernen Gesellschaft

---

<sup>34</sup> Ein Beispiel für ein Modell, das mit Hierarchien arbeitet, ist die Bedürfnispyramide von Abraham Maslow. Maslow geht davon aus, dass die verschiedenen Bedürfnisse im Leben eines Menschen unterschiedlich wichtig sind und die nächsthöhere Stufe (normalerweise) erst angestrebt wird, wenn die Bedürfnisse darunter befriedigt sind. Siehe z.B. Maslow, A.: „Motivation und Persönlichkeit“, S. 76 ff.

Entsprechend ließe sich die These entwickeln, bestimmte Anteile eines Glückskonzeptes seien basaler als andere und demzufolge zuerst zu erfüllen. Dass diese These hier nicht vertreten wird, schließt wiederum nicht aus, dass es einzelne Glückskonzepte geben mag, die sehr wohl eine derartige Hierarchisierung vornehmen. Allerdings ist eine solche Priorisierung nicht Teil der theoretischen Annahmen der vorliegenden Arbeit.

Befindlichkeiten strukturiert und kommuniziert werden.<sup>35</sup>

Inwiefern die Existenz solcher Grundtypen anzunehmen ist, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden, dennoch wird wie bei Braun von einer Verknüpfung von tradierten Vorstellungen und gegenwärtigen Formen der Verbreitung ausgegangen. In diesem Sinne nimmt die vorliegende Arbeit auf beide Komplexe Bezug – die Fassung der oben nur kurz genannten Dimensionen eines Glückskonzeptes wird unter Rückgriff auf die philosophischen Betrachtungen der vergangenen Jahrhunderte ausgeführt, um dann mit diesem Grundgerüst zeitgenössische Ausdrucksformen von Glückskonzepten in den Filmen zu untersuchen. Der Begriff des Glückskonzeptes ist dementsprechend nicht ausschließlich als theoretisches Modell zu verstehen, sondern wird als Heuristik zugrunde gelegt, um das zu erschließen, was in menschlichen Lebenszusammenhängen für das Glück eine Rolle spielt und in diesem Sinne Eingang in die fiktiven Erzählungen der untersuchten Filme findet.

Zurückkehrend zu der Frage, von welchem Glück die Rede sein soll, lassen sich folgende Annahmen festhalten: 1. Glück hat nicht nur emotionale Anteile und ist nichts, was ausschließlich biologischen Gesetzen unterworfen ist. 2. Glück ist ein derart komplexes Gefüge, dass im Rahmen dieser Arbeit nur ein Ausschnitt untersucht werden kann. In diesem Fall ist es das Glück, wie es sich im zeitgenössischen deutschen Film präsentiert. 3. Glück ist mit kognitiven Mitteln als Glückskonzept fassbar, auch wenn es auf diese Weise eine Reduktion erfährt. Die damit einhergehende Simplifizierung ist nicht als Defizit, sondern als analytischer Mehrwert zu sehen. 4. Es existiert mehr als ein vorstellbares Glückskonzept. Dies hat nicht nur mit historischen und kulturellen Abweichungen zu tun, vielmehr drücken sich darin auch individuelle Spielräume aus. 5. Auch in Spielfilmen lassen sich Glückskonzepte analysieren. 6. Es lassen sich in den Glückskonzepten Berührungspunkte mit dominierenden Diskursen der westlichen Moderne – wie Leistung, Flexibilität, Normalität und der Subjektivierungsform des „unternehmerischen Selbst“ – erkennen.

Die Arbeit ist folgendermaßen aufgebaut: Kapitel 1 bietet einen Aufriss der jüngsten Ansätze der sogenannten Glücksforschung – in erster Linie, wie sie in den Gebieten der Psychologie, der Soziologie, der Wirtschaftswissenschaft und in den

---

<sup>35</sup> Braun, H.: „Empirische Glücksforschung. Ein schwieriges Unterfangen“, S. 455. In: Bellebaum, A./Hettlage, R. (Hrsg.): „Glück hat viele Gesichter“, S. 449-462.

Geisteswissenschaften erprobt werden. Dieser Überblick über den interdisziplinären Forschungsstand zeigt, dass die Art der Fragestellung immer impliziert, eine bestimmte Art von Antwort zu bekommen. Wer nach Charaktereigenschaften und ihrer Relevanz für Glück fragt, wird keine Antwort bekommen, die etwas über soziale Faktoren sagt, und wer die Zusammenhänge von Glück und Einkommen erforscht, wird vermutlich wenig Ergebnisse zum Verhältnis von Glück und Moral erhalten. Es sind nicht zuletzt derartig vielfältige Interdependenzen, an denen sich die Relevanz einer diskursanalytischen Zugangsweise ablesen lässt. Da es keine bereits erprobte Definition filmischen Glücks gibt, auf die hier zurückgegriffen werden kann, wird Wert darauf gelegt, nicht zu prüfen, ob das in den Filmen präsentierte Glück mit einer Definition anderer fachlicher Provenienz übereinstimmt, sondern ein Instrument zu entwickeln, mit dem sich die Komposition des filmischen Glücks möglichst unvoreingenommen erfassen lässt. Deshalb wird in Kapitel 2 das für diese Arbeit entwickelte Modell der Dimensionen des Glückskonzeptes vorgestellt, mit dessen Hilfe eine systematische und interpersonell nachvollziehbare Analyse der Glückskonzepte der Filme möglich wird. Dieses induktiv erschlossene Modell wird unter Rückgriff auf philosophische Arbeiten zu Glück fundiert und illustriert. Es dient den Filmanalysen als unabhängiger Bezugspunkt, und seine Erläuterung ist mit Blick auf die Begrenzung des Korpus auf deutsche Filme auf Referenzen der abendländischen Philosophie konzentriert. Die Verortung der Arbeit im filmtheoretischen Rahmen erfolgt in Kapitel 3, das auch den Aufbau der folgenden Filmanalysen erläutert. Als exemplarische Fallstudien sind in den Kapiteln 4-8 die Filmanalysen folgender fünf Spielfilme dokumentiert: DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI<sup>36</sup>, SILBERHOCHZEIT<sup>37</sup>, KEINOHRHASEN<sup>38</sup>, KIRSCHBLÜTEN – HANAMI<sup>39</sup> und VINCENT WILL MEER<sup>40</sup>. Es zeigt sich, dass die untersuchten Filme nie ein Glückskonzept zeichnen, das alle Dimensionen in gleicher Extension einschließt. Stattdessen finden sich in jedem Film bestimmte Schwerpunkte: In DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI liegt beispielsweise ein Fokus auf dem Radius von Teilhabe und Wirksamkeit, was sich sowohl in der Frage ausdrückt, wer Einfluss auf das Glück eines Menschen hat, als auch darin, dass behandelt wird, wer mit seinem Verhalten

---

<sup>36</sup> DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI, D/Ö 2004, R: Hans Weingartner.

<sup>37</sup> SILBERHOCHZEIT, D 2006, R: Matti Geschonneck.

<sup>38</sup> KEINOHRHASEN, D 2007, R: Til Schweiger.

<sup>39</sup> KIRSCHBLÜTEN – HANAMI, D 2008, R: Doris Dörrie.

<sup>40</sup> VINCENT WILL MEER, D 2010, R: Ralf Huettner.

zu verantworten hat, dass Menschen glücklich oder unglücklich sind. KIRSCHBLÜTEN – HANAMI erzählt viel über Tempus und Aspekt von Glück, und stellt gerade durch den Tod zweier Hauptfiguren die Frage nach der Endlichkeit des Glücks. Auch in SILBERHOCHZEIT geht es grundlegend um die zeitliche Dimension des Glücks. Auch dort wird sie mit einem Ehepaar und der gemeinsamen Zeit verbunden, allerdings ganz anders als in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI zu Ende geführt. Das Glückskonzept in KEINOHRHASSEN bewegt sich noch offensiver auf der Dimension von Modus und Methode des Glücks, mit einem Schwerpunkt auf dem sehr kleingehaltenen Radius von Teilhabe und Wirksamkeit. Dieser Film liefert gewissermaßen den Gegenentwurf zu DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI, welcher den anderen Pol dieser Dimension illustriert. VINCENT WILL MEER ist ein Film, in dem die Antinomien des Glücks sehr explizit behandelt werden und in dem die Dimension der Legitimation von Glück eine Rolle spielt. Die Kapitel 4-8 erfassen also die Glückskonzepte, wie sie innerhalb eines Filmes komponiert sind. Die Struktur von Kapitel 9 orientiert sich hingegen an den sechs Dimensionen des Glückskonzeptes und vergleicht ausgewählte Ergebnisse der Filmanalysen im Hinblick auf die verschiedenen Ausgestaltungen der Dimensionen. Die Auswahl von fünf erfolgreichen Spielfilmen, die alle eine Zuschauerzahl oberhalb der Millionengrenze erreicht haben und mit Preisen ausgezeichnet wurden, belegt einen Zuspruch durch die Rezipient\_innen, der legitimiert, diese Filme beispielhaft auf diskursive Zusammenhänge von Glück und Prinzipien der Leistungsgesellschaft zu untersuchen. Daher bilden entsprechende Thesen der diskursanalytischen Perspektive den Rahmen für die Vergleiche der filmischen Glückskonzepte. Unter Umständen ist es in diesem Zusammenhang als kognitive Hürde zu verstehen, dass auch das, was sich ‚normal‘ anfühlt, was besonders klar oder sogar ‚natürlich‘ erscheint, ein Ergebnis der Analyse ist und gerade nicht nur nacherzählt wird, was ‚alle‘ wissen.<sup>41</sup> Denn genau das, was den Anschein des Trivialen trägt, hat sich vielleicht schon besonders stark als gesamtgesellschaftliche Haltung durchgesetzt. Genau dort, wo sich Normalität breitmacht, liegen die Aspekte, die für die aktuelle Perspektive typisch sind und

---

<sup>41</sup> Basis für diese Annahme bildet die von Link im Anschluss an Foucault entwickelte Normalismustheorie. Bei ihm heißt es: „Abweichend von vorwissenschaftlich, aber auch von manchen wissenschaftlich vertretenen Auffassungen handelt es sich bei der so präzisierten Normalität nicht um eine ahistorische, jederzeit spontan von der anthropologischen oder gar biologischen Natur generierte Entität, sondern um eine spezifische, historisch-kulturelle Emergenz der westlichen Moderne.“ Link, J.: „Versuch über den Normalismus: wie Normalität produziert wird“, S. 452.

daher besondere Beachtung verdienen. In den Vergleichen in Kapitel 9 zeigt sich, dass die Glückskonzepte, wie sie in zeitgenössischen deutschen Filmen dargestellt und hier exemplarisch untersucht werden, durchaus auch von Diskursen der Leistungsgesellschaft durchzogen sind. So finden sich besonders Aspekte des Wettbewerbs und der Selbststeuerung, wenn es für die Figuren darum geht, ihr Glück zu realisieren – es als solches zu erkennen und es Wirklichkeit werden zu lassen.

# 1 Zeitgenössisches Glück: Perspektiven auf ein Forschungsfeld

Das in Beziehung-Setzen von Glück zu aktuellen Lebenswirklichkeiten der Menschen hat in den letzten Jahrzehnten vermehrt auch durch die Arbeit in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen stattgefunden. Die sogenannte Glücksforschung wird ihrem Gegenstand vor allem insofern gerecht, als sie sich durch eine ähnliche Vielgestaltigkeit auszeichnet und eine ganz andere sein kann, je nachdem von wo man sie betrachtet. Man kann grob zwischen zwei Arten der Auseinandersetzung unterscheiden: Die eine bedient sich empirischer Methoden und untersucht den Menschen hinsichtlich des Glücks, die andere forscht hermeneutisch und ist eher daran interessiert, das Phänomen des Glücks zu erhellen, das in diesem Sinne immer ein menschliches ist. Das hat etwas von zwei unterschiedlichen Blickrichtungen – vom Glück aus auf den Menschen oder vom Menschen aus auf das Glück. Oder anders gesagt, es gibt eine Form der Forschung, die eher an funktionalen Zusammenhängen interessiert ist, und eine, die sich auf kompositorische Aspekte oder die Genese der jeweiligen Glücksvorstellungen selbst konzentriert.

## 1.1 Glücksforschung: Die Menschen und ihr Glück

Dieser erste, betont empirische Zugang findet sich sowohl in der Psychologie, in den Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, als auch in der Ethnologie oder den naturwissenschaftlichen Fächern wie in den Neurowissenschaften oder der Biologie. Es lassen sich mehrere Schwerpunkte an Zugangsweisen setzen, die die unterschiedlichen Forschungsinteressen verbinden<sup>42</sup>: Ein Teil der Forschung nimmt das Verhalten<sup>43</sup> der Menschen zum Ausgangspunkt und prüft es auf Zusammenhänge

---

<sup>42</sup> Die jeweiligen Studien könnten sicherlich auch unter anderen Gesichtspunkten kategorisiert werden – ihre Zuordnung schließt nicht aus, dass sie auch andere Aspekte untersuchen.

<sup>43</sup> Wie sich beispielsweise der Fernsehkonsum sowohl als Tätigkeit, die Zeit beansprucht, als auch in seiner Wirkung auf das Glück der Menschen auswirkt, beschreibt Richard Layard in „Die glückliche Gesellschaft“. Vgl. Layard, R.: „Die glückliche Gesellschaft. Was wir aus der Glücksforschung lernen können“, S. 91ff und S. 100 ff.

Ein anderes Beispiel ist Alois Stutzers Analyse, in der er feststellt, dass ernährungsbedingtes Übergewicht zu einer Minderung des Glücks führt, wenn dieses als ein Resultat mangelnder Selbstkontrolle erlebt wird. Vgl. Stutzer, A.: “Limited Self-Control, Obesity and the Loss of

mit dem Glück. Daran schließen sich häufig Fragen nach möglichen Interventionen an. Aus der Psychologie kommen etwa Untersuchungen, die das Konzept von Charakterstärken überprüfen und nahelegen, Menschen, die es schafften, ihre Charakterstärken vermehrt einzusetzen, hätten damit eine Komponente eines glücklichen Lebens realisiert.<sup>44</sup> Daraus ergibt sich gleichzeitig eine Möglichkeit, das Glück zu steigern, wenn man das Leben noch nicht im Einklang mit den eigenen Charakterstärken lebt.<sup>45</sup> Im Rahmen der Positiven Psychologie<sup>46</sup> wird auch nach den Ursachen für interpersonelle Differenzen im Glücklichsein gefragt. Untersuchungen legen immer wieder eine Verteilung nahe, die etwa 50 Prozent einer genetischen Disposition zuschreibt, 10 Prozent den äußeren Umständen und einen Anteil von 40 Prozent solchen Faktoren, die sich durch die Menschen selbst steuern lassen.<sup>47</sup> Die weitere Forschung orientiert sich dementsprechend unter anderem an der Frage, wie Menschen diese 40 Prozent Anteil, mit denen sie selbst Einfluss auf ihr Glück nehmen können, möglichst effektiv steuern.<sup>48</sup> Gerade dieser Aspekt der (Selbst-)Optimierung ist es, der auch auf Protest stößt. Barbara Ehrenreich beispielsweise übt scharfe Kritik an einer Ideologie des positiven Denkens, weil sie darin die Gefahr sieht, jede\_r werde selbst für ihr oder sein Unglück verantwortlich gemacht – unabhängig von den Umständen und mit dem Ziel, die Menschen einem Dogma des

---

Happiness”

<sup>44</sup> Grundlegend für diese Thesen war das Modell der „Values in Action“-Klassifikation, aus dem ein inzwischen vielfach auf seine Validität geprüfter Fragebogen „Values in Action Inventory of Strengths“ (VIA-IS) entstanden ist und das das amerikanische Diagnose-Manual „Diagnostic and Statistical Manual“ (DSM) vervollständigen soll. Vgl. z.B.: Peterson, C.: „The Values in Action (VIA) Classification of Strengths“, in: Csikszentmihalyi, M./Csikszentmihalyi, I.: „A Life Worth Living: Contributions to Positive Psychology“, S. 29-48.

<sup>45</sup> Barry Schwartz und Kenneth Sharpe kritisieren ein einseitiges Fördern der sogenannten Signaturstärken und sagen unter anderem: „More of any one of the strengths is not necessarily better; in fact nurturing a single signature strength can produce deformations of character [...]“. In: Schwartz/Sharpe: „Practical Wisdom: Aristotle Meets Positive Psychology“, S. 380.

<sup>46</sup> Den für die sogenannte Positive Psychologie entscheidenden Impuls setzte Martin Seligman, als er 1996 zum Präsidenten der American Psychological Association gewählt wurde und sich für eine breitere Erforschung positiver Lebensaspekte einsetzte. Damit entstand erstmals ein gezielt entwickelter Gegenpol zur Erforschung psychologischer Störungen und Defizite. Seligman selbst hatte schon den Begriff der „erlernten Hilflosigkeit“ geprägt und widmet sich in seiner aktuellen Forschung beispielsweise der Umkehr eben dieser in „erlernten Optimismus“. In der Folgezeit etablierte sich an einigen Universitäten der Zweig der Positiven Psychologie, der sich an der Humanistischen Psychologie (Maslow), aber auch am Konzept der Salutogenese von Antonovsky orientiert.

<sup>47</sup> Vgl. Lykken, D./Tellegen, A.: „Happiness Is a Stochastic Phenomenon“.

<sup>48</sup> Es handelt sich dabei beispielsweise um eines der zentralen Forschungsinteressen von Sonja Lyubomirsky. Siehe z.B. Lyubomirsky, S.: „Why are some people happier than others? The role of cognitive and motivational processes in well-being.“ Oder „How Do Simple Positive Activities Increase Well-Being?“

Funktionierens zu unterwerfen.<sup>49</sup> Eine geradezu moralische Verpflichtung zum Glücklichsein macht Simon Burnett im heutigen Amerika aus; einen Zustand, den er als Besessenheit beschreibt und mit „happiness agenda“ betitelt, um deutlich zu machen, dass er diesen simultan sowohl auf einer makro-politischen, einer meso-institutionellen, sowie einer mikro-individuellen Ebene erzeugt sieht.<sup>50</sup>

Ein anderer Schwerpunkt verbindet das Glück mit Fragen danach, wie bestimmte Lebensphasen oder Lebensumstände sich auswirken. In diese Reihe gehören zum Beispiel Untersuchungsergebnisse, die zeigen, dass sich das Glücksempfinden von Menschen, die im Lotto gewonnen haben, nach einer relativ kurzen Zeit der Anpassung auf das einpendelt, das dem einer Kontrollgruppe entspricht. Ein Effekt, der sich umgekehrt auch bei Unfallopfern beobachten lässt, die plötzlich mit körperlichen Einschränkungen leben und nach einigen Monaten trotzdem wieder ein Niveau erreichen, das mit dem der Kontrollgruppe vergleichbar ist.<sup>51</sup> Große Aufmerksamkeit erfährt das Phänomen der sogenannten hedonistischen Tretmühle des Glücks – ein Begriff, mit dem Richard Easterlin<sup>52</sup> einen Effekt der Gewöhnung beschreibt, der sich darin ausdrückt, dass ein Zuwachs an Einkommen ab einem gewissen Punkt nicht im selben Maß zu einer Steigerung des Glücksempfindens führt.<sup>53</sup> Dieses Phänomen als Ausgangspunkt nehmend, verweist beispielsweise Ronald Inglehart auf die Relevanz, die soziale Toleranz und politische Freiheit für das Glücksempfinden der Menschen haben.<sup>54</sup> Wie wenig zuträglich der Anspruch auf wirtschaftliches Wachstum dem Glück der Einzelnen ist, erläutert auch Mathias Binswanger mit Blick auf die Tretmühlen-Effekte, von denen er insgesamt vier ausmacht: die „Statustreitmühle“, die „Anspruchstreitmühle“, die „Multioptionstreitmühle“ und die „Zeitspartreitmühle“.<sup>55</sup> Und auch Richard Layard

---

<sup>49</sup> Vgl. Ehrenreich, B.: „Smile or die: Wie die Ideologie des positiven Denkens die Welt verdummt“.

<sup>50</sup> Vgl. Burnett, S.: „The Happiness Agenda“, S. 2.

<sup>51</sup> Die ersten Studien, die diese Ergebnisse brachten, stammen von Brickman et al.: „Lottery winners and accident victims: Is happiness relativ?“. Auf die Baseline des Glücks wird seitdem immer wieder Bezug genommen. So z.B. bei Frey in „Happiness: A Revolution in Economics“, S. 203.

<sup>52</sup> Vgl. Easterlin, R.: „Does Economic Growth Improve the Human Lot? Some Empirical Evidence“

<sup>53</sup> Inzwischen wird um diese Deutung der Ergebnisse, die aus den Vergleichen international erhobener Daten stammen, auch gestritten. Für eine Diskussion siehe z.B. Graham, C./Chattopadhyay, S./Picon, M.: „The Easterlin and Other Paradoxes: Why Both Sides of the Debate May Be Correct“ S. 247-282 in: Diener, E./Kahneman, D./Helliwell, J.: „International Differences in Well-Being“

<sup>54</sup> Inglehart, R. F.: „Faith and Freedom: Traditional and Modern Ways to Happiness“ S. 351-397 in: Diener, E./Helliwell, J./Kahneman, D.: International Differences in Well-Being

<sup>55</sup> Z.B. in: Binswanger, M.: „Ein glückliches Leben statt immer mehr materiellen Wohlstand. Konsequenzen der Glücksforschung für die Ökonomie“, in: Bellebaum, A./Hettlage, R.: „Glück hat viele Gesichter“, S. 275-292.



verweist auf die hedonistische Tretmühle, die nicht zuletzt durch Vergleichsprozesse immer weiter am Laufen gehalten wird, und kritisiert eine zu starke Orientierung an wirtschaftlichen Interessen, die seiner Meinung nach außeracht lässt, dass der Mensch als soziales Wesen bestimmte Bedürfnisse hat, die mit materiellen Gütern nicht befriedigt werden können.<sup>56</sup> In der Psychologie waren die beschriebenen Gewöhnungseffekte ein Motiv dafür, die Theorie eines sogenannten „set-points“<sup>57</sup> des Glücks zu entwickeln – also von einem Grundlevel an Lebenszufriedenheit auszugehen, das interindividuell unterschiedlichen sein kann, intraindividuell aber verhältnismäßig stabil ist und sich immer wieder um einen mehr oder weniger fixen Punkt einpendelt, da dieser in erster Linie durch stabile Charaktereigenschaften bestimmt sei. Anlass zum Zweifel an dieser Theorie des intraindividuellen Basis-Levels des Glücks geben wiederum Untersuchungen zur Lebenszufriedenheit von Arbeitslosen, bei denen man kaum von entsprechenden Gewöhnungseffekten sprechen kann.<sup>58</sup> Aber auch Studien zu den speziellen Herausforderungen für das Glück, die Kinder<sup>59</sup> oder alte Menschen<sup>60</sup> zu bewältigen haben, werden durchgeführt. Ebenso finden sich Untersuchungen zu den Zusammenhängen von Schönheit und Glück<sup>61</sup>, den Wahrscheinlichkeiten, als Eltern<sup>62</sup> besonders glücklich zu sein, oder in

---

<sup>56</sup> Vgl. zum Beispiel Layard, R.: „Die glückliche Gesellschaft“, S. 241 ff.

<sup>57</sup> Vgl. Lykken, D.: „Happiness Is a Stochastic Phenomenon“. Alternativ wird von einer „baseline“ des Glücksempfindens gesprochen.

<sup>58</sup> Auch wenn es bei Clark und Oswald in einer Studie zum Glück der Arbeitslosen in Großbritannien in den 1990er Jahren heißt: „In this sense, the long-term unemployed are somewhat ‚happier‘ than the short-term unemployed.“, in: Clark, A./Oswald, A.: „Unhappiness and Unemployment“, S. 658, sind diese anscheinend immer noch auffallend weniger glücklich als Menschen, die nicht arbeitssuchend sind.

Frey und Stutzer halten dazu fest: „The size of the drop in happiness due to unemployment is substantial. Comparing the people looking for a job with other respondents, a 2.7 percentage points higher share reports to be deeply unhappy (score 1, 2 or 3). Interestingly enough, the effect on the upper range of happiness is huge: 28.2 percentage points less indicate to be completely satisfied.“ In: Frey, B./Stutzer, A.: „Happiness Prospers in Democracy“, S. 91. Neuere Forschung unterstützt Zweifel an der Set-point-Theorie, so beispielsweise Lucas. R. et al.: „Unemployment Alters the Set Point for Life Satisfaction“.

<sup>59</sup> Guhn, M. et al. zeigen beispielsweise, dass es für Kinder nicht reicht, wenn negative Einflüsse von ihnen ferngehalten werden, sondern sie auch positive Bezugspunkte brauchen, um sich als glücklich zu beschreiben. Vgl. Guhn, M. et al.: „A Population Study of Victimization, Relationships, and Well-Being in Middle Childhood“.

<sup>60</sup> Windle, G./Woods, R./Markland, D. beispielsweise finden Hinweise darauf, dass psychische Resilienz ein Faktor sein kann, der die Beeinträchtigung des Glücks durch Krankheiten im Alter abfedern kann. Vgl. Windle, G./Woods, R./Markland, D.: „Living with Ill-Health in Older Age: The Role of a Resilient Personality“.

<sup>61</sup> Zum Beispiel in Hamermesh, D./Abrevaya, J.: „Beauty Is the Promise of Happiness?“

<sup>62</sup> Beispielsweise untersuchten Evenson und Simon mögliche Zusammenhänge von Elternschaft und Depressionen und kamen zu dem Ergebnis, dass Menschen, die Eltern sind, nicht weniger häufig depressiv sind als Menschen, die keine Eltern sind. Sie kommen daher zu folgender Schlussfolgerung: „Unlike other major adult roles in the United States, parenthood is not associated with enhanced emotional well-being.“ (S. 354) und entgegen ihrer eigenen Hypothese:

einer Ehe<sup>63</sup>. Auf einer anderen Ebene fragen Untersuchungen nach den jeweils etablierten Regierungsformen und ihren Auswirkungen auf das Glück<sup>64</sup> der Bürgerinnen und Bürger.

Einen weiteren Zugang stellt die Konzentration auf emotionale beziehungsweise kognitive Aspekte des Glücks dar. Beide werden kaum komplementär untersucht, können in ihrer Zweiteilung aber durchaus als ein gemeinsamer weiterer Schwerpunkt betrachtet werden. Ein Ansatz, der, aus der Psychologie stammend, auch in anderen Fächern große Beachtung gefunden hat, ist der des „Flow“. Mihaly Csikszentmihalyi entwickelte das Konzept des Flow-Zustandes bereits in den 1970er Jahren und beschreibt damit einen positiven Zustand, in den Menschen geraten, wenn die Anforderungen einer Arbeit und die mitgebrachten Kompetenzen in einem ausgewogenen Verhältnis stehen, so dass sowohl Langeweile als auch Überforderung vermieden werden. Es ist das Glück, im Tun aufzugehen und die Zeit zu vergessen, das mit dem Flow beschrieben wird und das als Modell nicht zuletzt in Zusammenhängen der Unternehmensführung auf Interesse stößt.<sup>65</sup> Eine andere Theorie aus diesem Bereich ist die „broaden-and-build“-Theorie<sup>66</sup>, die besagt, dass positive Emotionen und verbesserte – auch

---

“Despite the female excess of depression among all types of parents (and nonparents) in our national sample, the association between parenthood and symptoms does not significantly differ for women and men.” (S. 355). In: Evenson, R./Simon, R.: “Clarifying the Relationship Between Parenthood and Depression”.

Zu anderen Ergebnissen kommen Nelson et al., die sehr wohl Hinweise auf einen Zusammenhang von Elternschaft und gesteigertem Glücksempfinden festgestellt haben wollen: „To the contrary, parents as a group reported being happier and more satisfied, and thinking more frequently about meaning in life than did their counterparts without children [...]“ Nelson, S. et al.: „In Defense of Parenthood: Children Are Associated With More Joy Than Misery“, S.8.

<sup>63</sup> Zu den Ergebnissen, die sich bei neuronalen Untersuchungen mittels eines fMRTs zeigen, siehe z.B. Acevdo, B. et al.: “Neural Correlates of Marital Satisfaction and Well-Being: Reward, Empathy, and Affect”, S. 28. Dort heißt es abschließend: „The present findings suggest that perceived marital satisfaction, even after controlling for degree of passionate love, is strongly associated with neural activation in multiple brain areas involved in reward, motivation, self-concept, empathy, and affective regulation.“

<sup>64</sup> Beispielsweise Frey, B./Stutzer, A. in: „Happiness prospers in Democracy“, die Anzeichen dafür finden, dass die Individuen einer Gesellschaft umso glücklicher sind, je stärker die direkte Demokratie zur Anwendung kommt (vgl. S. 92, wo festgehalten wird, die in der Schweiz erhobenen Daten zeigten sich mit der entsprechenden These übereinstimmend). Dass sich auch Aspekte der „technical quality“ einer Regierung auf das Glück der Menschen auswirken können, untersucht Ott und verweist unter anderem auf die Bedeutung möglichst nicht existierender Korruption und einer anzustrebenden effektiven Bürokratie. Vgl. Ott, J.: „Greater Happiness for a Greater Number“, S. 643.

<sup>65</sup> Siehe zum Beispiel Linley, P. et al.: „The Oxford Handbook of Positive Psychology and Work“ oder Menzenbach, J.: „Visionäre Unternehmensführung: Grundlagen, Erfolgsfaktoren, Perspektiven“.

<sup>66</sup> Annahme der broaden-and-build theory ist, dass positive Emotionen wie Freude, Interesse oder Liebe zu einem größeren Spielraum an Denk- und Handlungsmöglichkeiten führen im Vergleich zu dem, was Menschen im Zustand negativer Emotionen zur Verfügung steht. Als Konsequenz

kognitive – Leistungen verknüpft seien. Bezogen auf die kognitiven Anteile des Glücks sind es beispielsweise Studien zum Optimismus<sup>67</sup> oder zur Selbstwirksamkeit, die zeigen sollen, welche Faktoren das Glücksempfinden beeinflussen.<sup>68</sup> Gerade aus den Wirtschaftswissenschaften stammen Studien, die den Begriff des Nutzens für ein gesteigertes menschliches Glück zugrunde legen und damit auf eine kognitive Komponente abzielen. Diese zeigen, dass Menschen sich regelmäßig und wiederholt verschätzen, wenn sie den Nutzen einer Sache beurteilen und ihr Verhalten danach ausrichten bzw. ihr Verhalten eben nicht so anpassen, wie es mit Blick auf eine möglichst große Nutzenmaximierung zu erwarten wäre.<sup>69</sup> Derartige Abweichungen von dem, was aufgrund rein rationaler Maßstäbe als erwartbares Verhalten gelten müsste, können als Indikator gedeutet werden, dass es weitere Komponenten gibt, die Menschen in ihrem Glücksstreben beeinflussen.

Manche dieser Faktoren mögen im Individuum selbst liegen, andere stehen in Zusammenhang mit anderen Menschen. Einen sehr großen Schwerpunkt bildet daher jene Forschung, die prüft, wie sich interpersonelle Faktoren auf das Glück der Menschen auswirken. Dazu gehören aus psychologischer Sicht Untersuchungen zu Liebe<sup>70</sup> und Dankbarkeit<sup>71</sup>, Mitgefühl<sup>72</sup> oder Altruismus<sup>73</sup>. Vermutlich allen Intuitionen entsprechend zeigen sich diese Verhaltensweisen in Beziehungen als dem Glück zuträglich. Auf eine andere Weise nehmen die Wirtschafts- und Sozialwissenschaften interpersonelle Relationen in den Blick. Dazu gehören beispielsweise Untersuchungen, die Vergleiche zwischen unterschiedlichen

---

dieser momentanen Erweiterung werden auch langfristig Fertigkeiten gefördert, die Menschen helfen können, mit schwierigen Situationen umzugehen. Zu den Grundlagen der Theorie siehe z.B. Fredrickson, B.: „The broaden-and-build theory of positive emotions“. Einen Einblick in weitere Forschung, wie sie zum Beispiel im Zusammenhang mit der Behandlung psychischer Störungen betrieben wird, gibt z.B. Garland, E. et al.: „Upward spirals of positive emotions counter downward spirals of negativity: Insights from the broaden-and-build theory and affective neuroscience on the treatment of emotion dysfunctions and deficits in psychopathology“.

<sup>67</sup> Siehe z.B. Peterson, C./Bossio, L.: „Health and Optimism“.

<sup>68</sup> Siehe z.B. zu einer speziellen Altersgruppe: Halisch, F./Geppert, U.: „Wohlbefinden im Alter: Der Einfluss von Selbstwirksamkeit, Kontrollüberzeugungen, Bewältigungsstilen und persönlichen Zielen.“.

<sup>69</sup> Vgl. z.B. Frey, B.: „Happiness: A Revolution in Economics“ oder Kahneman, D./Thaler, R.: „Utility Maximization and Experienced Utility“.

<sup>70</sup> Für einen kurzen Überblick über die psychologische Forschung zu Liebe der letzten drei Jahrzehnte siehe z.B. Hendrick, S./Hendrick, C.: „Love“, in: Snyder, C./Lopez, S. (Hrsg.): „Oxford Handbook of Positive Psychology“, S. 472-484.

<sup>71</sup> Siehe z.B. Watkins, P. et al.: „Gratitude and Happiness: Development Of a Measure of Gratitude, and Relationships With Subjective Well-Being“.

<sup>72</sup> Mongrain, M./Chin, J./Shapira, L.: „Practicing Compassion Increases Happiness and Self-Esteem“.

<sup>73</sup> Siehe z.B. Post, S.: „Altruism, happiness, and health: it’s good to be good“ oder mit einer umgekehrten Perspektive: Schwarze, J./Winkelmann, R.: „What Can Happiness Research Tell Us About Altruism? Evidence from the German Socio-Economic Panel“.

Einkommensgruppen und dem Glück der Menschen<sup>74</sup> ziehen, oder auch interkulturelle Studien, die in Beziehung setzen, wie sich die Herkunft eines Menschen<sup>75</sup> auf sein Glücksempfinden auswirkt. Aber auch Untersuchungen zur kulturellen Praxis des Glücks gehören in diesen Bereich. Zeigen sie doch, wie (Gruppen in) Gesellschaften über ihr Glück verhandeln. So beispielsweise, wenn es um das Glückserleben zu Familienfesten geht, das, wie sich im transkulturellen Vergleich zeigt, durchaus auf unterschiedliche Weise hergestellt wird.<sup>76</sup>

Außerdem teilen einige Forschungsansätze das Ziel, Glück als etwas Messbares zu begreifen und dafür die entsprechenden Operationalisierungen bereitzustellen. Dazu zählen Skalen wie die „Subjective Happiness Scale“<sup>77</sup> oder die „Satisfaction With Life Scale“<sup>78</sup>, deren Werte in beiden Fällen über Selbstauskünfte der Befragten ermittelt werden. Neben solchen Skalen, die auf das subjektive Glück der Menschen abzielen, spielen Messungen eine Rolle, die das Glück von größeren Gruppen oder Gesellschaften messbar und damit vergleichbar machen sollen. So beispielsweise der „Better Life Index“ der OECD, der als interaktives Instrument im Internet Nutzer\_innen erlaubt, die OECD-Länder hinsichtlich elf zentraler Aspekte<sup>79</sup> zu vergleichen. Diesen elf Faktoren lassen sich nach Wunsch auch unterschiedliche Gewichtungen zumessen. Auf diese Weise erhält der Vergleich gegebenenfalls eine subjektive Färbung.<sup>80</sup> Ein Beispiel nationaler Glücksmessung ist der sogenannte

---

<sup>74</sup> Zu den Zusammenhängen im Allgemeinen beispielsweise bei Easterlin, R.: „Income and Happiness: Towards a Unified Theory“, zur Frage, inwieweit nicht nur absolutes Einkommen eine Rolle spielt, sondern auch entsprechende Ansprüche, z.B. Stutzer, A.: „The Role of Income Aspirations an Individual Happiness“.

<sup>75</sup> Eine Sammlung verschiedener Perspektiven findet sich beispielsweise in Diener, E./Kahneman, D./Helliehell, J.: „International Differences in Well-Being“.

<sup>76</sup> Wulf, C.: „Das Glück der Familie: ethnographische Studien in Deutschland und Japan“.

<sup>77</sup> Die Skala der „subjective happiness“ besteht aus vier Items und fragt sowohl ab, ob man sich selbst für glücklich hält, als auch was man denkt, wie das Umfeld einen einschätzen würde, außerdem wird nach der Einschätzung der persönlichen Übereinstimmung mit einer Beschreibung eines glücklichen respektive eines unglücklichen Menschen gefragt. In diesen Beschreibungen, die jeweils aus wenigen Sätzen bestehen, steckt das von der Forschungsgruppe zugrunde gelegte Verständnis von well-being: „Some people are generally very happy. They enjoy life regardless of what is going on, getting the most out of everything.“ Und: „Some people are generally not very happy. Although they are not depressed, they never seem as happy as they might be.“ Lyubomirsky, S./Lepper, H.: „A measure of Subjective Happiness“ S. 151.

<sup>78</sup> Ihr liegt die Einschätzung zugrunde, dass es sowohl affektive als auch kognitive Aspekte gibt, die zum subjektiven Wohlbefinden beitragen. Die SWLS bezieht sich auf die kognitiven Anteile des subjektiven Wohlbefindens. Entwickelt wurde sie von Ed Diener, z.B. zu finden unter <http://www.ppc.sas.upenn.edu/lifesatisfactionscale.pdf>, zuletzt aufgerufen am 11.12.13.

<sup>79</sup> Diese sind benannt als „Housing“, „Income“, „Jobs“, „Community“, „Education“, „Environment“, „Civic Engagement“, „Health“, „Life Satisfaction“, „Safety“ und „Work-Life Balance“. Vgl. <http://www.oecdbetterlifeindex.org/>, zuletzt aufgerufen am 26.11.13.

<sup>80</sup> Vgl. <http://www.oecdbetterlifeindex.org/about/better-life-initiative/>, zuletzt aufgerufen am 26.11.13.

„Glücksatlas“, den die Deutsche Post 2013 zum dritten Mal herausgegeben hat. Dieser basiert zu einem Großteil auf Daten, die vom Deutschen Institut für Wirtschaftsforschung im Rahmen des als Langzeitstudie angelegten Sozio-oekonomischen Panels (SOEP) bereitgestellt wurden. Besagter Atlas gibt dann beispielsweise darüber Auskunft, in welcher Region die glücklichsten Deutschen leben. Bekannt geworden sind analoge Ergebnisse aus internationalen Vergleichen.<sup>81</sup> Inzwischen geraten kritische Aspekte solcher internationalen Vergleiche in den Blick, die darauf hinweisen, dass die Vergleichbarkeit durch unterschiedliche Konzepte von Glück in verschiedenen Ländern und Kulturen gestört sein mag.<sup>82</sup> Andere widersprechen einer weitreichenden Relevanz kultureller Spezifika.<sup>83</sup> Ungeachtet potentieller Schwierigkeiten der international vergleichenden Messung von Glück befürwortet beispielsweise Ed Diener, was er den „Dow Jones of Happiness“<sup>84</sup> nennt, der Auskunft darüber geben soll, wie es um das Glück der Menschen eines Landes bestellt ist.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Aktuell ist z.B. die Veröffentlichung von Helliwell, J./Layard, R./Sachs, J.: „World Happiness Report 2013“.

<sup>82</sup> Für einen Überblick über die Herausforderungen der internationalen Vergleichbarkeit, die sich beispielsweise bereits bei der Übersetzung von Fragebögen zeigen können, wenn ein Wort mit derselben Bedeutung in der jeweils anderen Sprache gar nicht vorhanden ist (vgl. S. 35), siehe z.B. Oishi, S.: „Culture and Well-Being: Conceptual and Methodological Issues“ S. 34-69 in Diener/Helliwell/Kahneman: „International Differences in Well-Being“. Dort heißt es im Fazit: „The science of well-being cannot fulfill its potential without solid measurement tools. The solid measurements of well-being in turn cannot be devised without proper understanding of the concepts of well-being. This chapter has reviewed cultural and historical variations in concepts of well-being and highlighted the importance of diverse measurement tools in capturing different conceptions of well-being.“, S. 62.

<sup>83</sup> Z.B. Veenhoven, R.: „In spite of these limitations, it is pretty clear that happiness is not only in the minds of Western people, and that there is a striking similarity in conditions for happiness across cultures. This elicits the question of why so many social scientists believe that happiness is culture-specific. One answer to that question is that theory plays them false; most social scientists have been raised with the idea that human experience is socially constructed and are trained to see human behavior as guided by malleable preferences. Another answer is a moral aversion to utilitarianism that gives rise to discounting the significance of happiness.“ In: Veenhoven, R.: „How Universal Is Happiness?“, S. 345 in: Diener, E./Helliwell, D./Kahneman, J.: „International Differences in Well-Being“ S. 328-350.

<sup>84</sup> Vgl. S. 5 in Dieners Autobiographie, zu finden unter <http://internal.psychology.illinois.edu/~ediener/bio.html>, zuletzt aufgerufen am 10.01.2014, dort wie in Robert, L./Zelezny, L./Rodrigues, A. (Hrsg.): „Journeys in Social Psychology“, S. 1-18.

<sup>85</sup> Siehe z.B. Diener, E.: „Guidelines for National Indicators of Subjective Well-Being and Ill-Being“.

## 1.2 Glücksforschung: Das Glück als Eigenheit des Menschen

Die verstärkte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Glück zeigt sich auch in Gründungen von Forschungseinrichtungen und Plattformen der Veröffentlichung. Ruut Veenhoven schuf die „World Database of Happiness“<sup>86</sup>, die als Internetquelle Forschungsergebnisse zu Glück katalogisiert. Außerdem gibt er als einer ihrer Gründer die Zeitschrift „Journal of Happiness Studies“ mit heraus. Beide Foren sind stärker an einer empirischen Art der Forschung orientiert, wie sie oben beschrieben wurde. Auf eine andere Art hat Alfred Bellebaum zum Ausbau der Forschung beigetragen. Er gründete 1990 das Institut für Glücksforschung<sup>87</sup> und hat zahlreiche Sammelbände herausgegeben, in denen aus unterschiedlichen Disziplinen Einsichten zu Glück versammelt sind. Diese sind weitestgehend einem hermeneutischen Forschungsvorgehen verpflichtet und zeigen, wie diese Art ihren Gegenstand begreift. Sie orientiert sich stärker an dem, was über das Phänomen<sup>88</sup> Glück selbst herauszufinden ist. Auch hier zeigen sich also die beiden Schwerpunkte – einerseits ein Hauptgewicht auf funktionalen Relationen, andererseits auf kompositorischen. Zu dieser eher am Kompositorischen interessierten Herangehensweise zählt beispielsweise auch die Arbeit von Martin Seel, in der er sich dezidiert auf die Form des Glücks konzentriert. Große Gegenspielerin des Glücks ist bei seinen Überlegungen die Moral, die er letztlich als mit dem Glück in einem unauflösbaren Spannungsverhältnis sieht, das es auszuhalten gelte.<sup>89</sup> Bei Dieter Thomä, ebenfalls aus der Philosophie kommend, ist es eher ein Kampf gegen das Bild, jeder sei ‚seines eigenen Glückes Schmied‘, der im Mittelpunkt seiner Überlegungen steht. Mit dem Blick auf das „Glück in der Moderne“ ist ihm wichtig, dass das Glück den Menschen eher zuteilwerde, als dass sie es sich erschaffen könnten. In diesem Sinne beobachtet er eine Überforderung der Menschen, die im Zuge zunehmender Individualisierung und wachsender Freiheit in der Wahl der eigenen Lebensentwürfe mit umfassenden Glücksansprüchen konfrontiert werden, die sie so erschöpfend möglicherweise gar

---

<sup>86</sup> <http://www1.eur.nl/fsw/happiness/>, zuletzt aufgerufen am 24.01.2014.

<sup>87</sup> Institut für Glücksforschung e.V. in Vallendar (gegründet 1990, geschlossen 2006).

<sup>88</sup> Genaugenommen gibt es kein Glück, das losgelöst von den Menschen, die es erleben, existiert. In diesem Sinne kann nie ein Glück für sich (und ohne Blick auf Menschen – oder andere Wesen, die es erleben) untersucht werden. Gemeint ist hier die andersartige Perspektive, die größere definitorische Anteile hat, als die zuvor beschriebene Forschung, die es nicht selten den Teilnehmenden ihrer Untersuchungen überlässt, zu bestimmen, was sie unter Glück verstehen.

<sup>89</sup> Seel, M.: „Über die Form des Glücks“.

nicht umsetzen können.<sup>90</sup> In einer ähnlichen Weise spricht sich Wilhelm Schmid für eine Optimierung des Glücks statt seiner erstrebten Maximierung aus. Sein Weg führt allerdings dazu, das Glück an sich für weniger wichtig zu erachten und stattdessen Sinn und Sinnsuche als für den Menschen zentral zu setzen.<sup>91</sup> René König wiederum betrachtet den Zustand, wenn Glück und Erfolg miteinander identifiziert werden, und stellt fest, dass diese dann schnell auch gegeneinander gestellt würden – Erfolg erkaufe man sich dann gerne mal mit dem ausbleibenden Glück der Seele.<sup>92</sup> Für ihn ist dieses „Glücksmodell im Grunde weiter nichts [...] als die Maske für einen Konflikt“<sup>93</sup>, und daraus ergäben sich zwei Formen von Glück: einmal das Glück, das im Konflikt entstehe und erjagt werden könne und müsse; das andere Mal dort, wo Menschen die „Spannungsbewältigung“ gelinge und sie so in eine Sphäre kämen, in der das Glück „[...] etwas darstellt, das man hat oder das man ist“<sup>94</sup>. Das Glück scheint häufiger im Konflikt zu stehen. Womit, das mag von der Betrachtungsweise abhängen, letzten Endes ist es wohl auch weniger das Glück, das sich im Konflikt befindet, als vielmehr der Mensch, für den Glückseligkeit ein Ziel ist.

Robert Hettlage rückt diese Konflikthaftigkeit ebenfalls ins Licht der Moderne und verweist auf weitreichende Folgen, die die Abkehr von an Gott und seinen Geboten orientierten Vorgaben für die Frage nach dem Glück hat. Ohne die religiöse Verankerung fehle der äußere Bezugspunkt, und Glück könne nur noch „immanent bestimmt werden“<sup>95</sup>. Diese Immanenz ist eine, die er so eng fasst, dass er die Individualität zur Wegweisenden macht:

Die Soziologie bringt das auf die Formel: Glück ist das, was die Menschen im sozialen Austausch als solches definieren. Und da es keine verpflichtenden Wertprinzipien mehr gibt, die den vernunftgeleiteten Willen steuern könnten (zumal sie als unerkennbar oder als sozial irrelevant gelten), bleibt kein anderes Verfahren mehr als die individuelle Sinnsuche zum einzigem Handlungsmaßstab [sic] für das Glück zu erklären.<sup>96</sup>

Doch auch ohne äußere Fixpunkte, an denen sich das Glücksstreben festmachen ließe, bleiben immer noch – wenn auch wandelbarer – andere Menschen als Bezug.<sup>97</sup>

---

<sup>90</sup> Thomä, D.: „Vom Glück in der Moderne“.

<sup>91</sup> Schmid, W.: „Glück: alles, was Sie darüber wissen müssen und warum es nicht das Wichtigste im Leben ist“.

<sup>92</sup> Interessanterweise verweist er hier beispielhaft auf die Geschichte, die der Film Citizen Kane erzählt.

<sup>93</sup> König, R.: „Modelle des Glücks“, S. 13-22 in: Kundler: „Anatomie des Glücks“, S. 20.

<sup>94</sup> Ebd. S. 21.

<sup>95</sup> Hettlage, R.: „Das Prinzip Glück“, S. 15. In Bellebaum, A./Hettlage, R. (Hrsg.): „Glück hat viele Gesichter“, S. 11-27.

<sup>96</sup> Ebd. S. 15.

<sup>97</sup> Auch hier lässt sich auf Link verweisen, der den Normalismus als einen die Normativität

So stellt Reichertz einem autonomen Individualismus entgegen, dass für den Menschen relevant bleibe, sowohl das „gesellschaftlich Wünschenswerte“ als auch das „gesellschaftlich Begehrenswerte“ zu kennen.<sup>98</sup> Das kann einerseits den Charakter einer Legitimierung<sup>99</sup> haben, kann aber andererseits auch schlicht praktische Gründe haben. Braun hält dazu fest:

Auch in einer durch Pluralisierung der Lebensformen und Individualisierung der Lebensverläufe geprägten Gesellschaft ist das Reservoir an Originalität begrenzt. [...] Vieles spricht dafür, dass es ähnlich wie etwa bei Vorstellungen von der "richtigen" politischen Ordnung und vom "harmonischen" Zusammenleben auch bei Glücksvorstellungen bestimmte Grundtypen gibt.<sup>100</sup>

Es wird hier angenommen, dass ein Teil der Kommunikation über diese „Grundtypen“ der Glücksvorstellungen – seien es Idealtypen oder Minimaldefinitionen – auch vermittelt der in Filmen präsentierten Glückskonzepte stattfindet. Den Versuch einer Sammlung entsprechend typischer Charakteristika unternimmt auch das 2011 erschienene interdisziplinäre Handbuch zu Glück, in dem über 40 Autorinnen und Autoren über das Glück in den verschiedenen Sprachen, den Weltreligionen oder auch mit einem historisierenden Blick über die Werke einzelner Denker schreiben. Den Abschluss einzelner Teile bilden Aufsätze zu den sogenannten „Figuren des Glücks“, die beispielsweise in der Musik, der Literatur oder auch im Film ausgemacht werden. Diese sollen den Herausgeber\_innen zufolge der Vorstellung eines rein geistigen Glückes entgegenwirken<sup>101</sup> und räumen den Künsten und der Alltagskultur damit ein, ein entsprechendes Gegenwicht zu sein. Dennoch akzentuieren diese Ansätze der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Sedimenten des Glücks in Kulturprodukten eher, dass es sich dabei um ein Desiderat handelt, als dass sie in der Lage wären, entsprechende Fortschritte in der Forschung zu verwirklichen.

Mit Blick auf das filmische Glück, lassen sich erst einmal das Glück, das im Film präsentiert wird, und das, das sich beim Publikum durchs Sehen einstellen

---

ergänzenden Archipel versteht: „Normalfelder können nicht flächendeckend gebildet, wichtige Bereiche (z.B. die Bereiche der Normativität wie Recht und Religion) können nicht oder nur partiell normalisiert werden.“ Link, J.: „Versuch über den Normalismus“, S. 453.

<sup>98</sup> Vgl. Reichertz, J.: „Ich könnte schreien vor Glück“, in „Alles wird gut“, S. 75 – erster Abdruck in Bellebaum, A./Barheier, K./Meis, A. (Hrsg.): „Ich könnte schreien vor Glück“, oder: Formen des Glücks in den Massenmedien“, S. 227-244.

<sup>99</sup> Vgl. ebd.

<sup>100</sup> Braun, H.: „Empirische Glücksforschung. Ein schwieriges Unterfangen“, S. 455. In: Bellebaum: „Glück hat viele Gesichter“, S. 449-462.

<sup>101</sup> Vgl. Thomä, D./Henning, H./Mitscherlich-Schönherr, O.: „Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch“, S. 8.



kann<sup>102</sup>, unterscheiden. Außerdem mag der Film als Ausdruck dessen gelesen werden, was seine Macherinnen und Macher für Glückskonzepte hatten.<sup>103</sup> Eine These über das Verhältnis der Zuschauerinnen zu Filmen und ihren Verlauf, die vermutlich auch Eingang in seine eigene Arbeitsweise gefunden hat, formuliert beispielsweise Fritz Lang wie folgt:

[...] die offensichtliche Vorliebe der Zuschauer für glückliche Lösungen lässt sich besser als eine Vorliebe für affirmative Lösungen bezeichnen, also als Wunsch, die Berechtigung ihrer Ideale und schließlich die Verwirklichung ihrer Hoffnungen bestätigt zu sehen.<sup>104</sup>

Neben der Betonung, ein Happy End sei von den Zuschauerinnen gewünscht, liegt hierin auch die Implikation, das Filmglück sei eines, das mit bestimmten Werten und Vorstellungen des Publikums verbunden ist – zumindest, wenn es als solches überhaupt erkannt und angenommen werden will. Hierin zeigt sich abermals, dass Glück nichts ist, was den Menschen isoliert im Leben (oder eben im Film) begegnet. Wissen über das Glück in Filmen zu gewinnen, bedeutet daher auch, etwas über die in einer Gesellschaft gültigen Vorstellungen vom Glück zu erfahren. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich ausschließlich auf eine der drei Arten des filmischen Glücks – nämlich auf das Glück, das die Filme vorführen, von dem sie erzählen, dessen Existenz sie bestätigen oder verneinen.<sup>105</sup> Die Frage ist also nicht, wer warum glücklich wird, wenn er oder sie einen Film sieht, oder was für ein Glück es bedeutet

---

<sup>102</sup> Dass das Filmeschauen einen besonderen Raum – möglicherweise auch fürs Glückserleben – öffnet, stellt beispielsweise Micha Brumlik in einem Text zu Glück und Film fest: „Film und Kino prozedieren in Raum und Zeit: Dort kann man sehen, ohne gesehen zu werden, sich in einem Leben und in sozialen Räumen aufzuhalten [sic], ohne dafür belangt oder in die Pflicht genommen werden zu dürfen [...]“. Brumlik, M.: „Soll ich je zum Augenblicke sagen...“, S. 44. In: Frölich, M./Middel, R./Visarius, K.: „Alles wird gut: Glücksbilder im Kino“, S. 41-55. Die Idee eines potentiell glückverheißenden Erlebensraumes soll hier allerdings nur als Hinweis auf die Perspektive der Rezipient\_innen angedeutet werden.

<sup>103</sup> Eder unterscheidet vier Aspekte: „Filme können erstens das Glück von Figuren darstellen; sie können zweitens Glücksvorstellungen von Erzählern oder Filmemachern ausdrücken; sie können drittens thematische Glückskonzepte vermitteln; und sie können viertens Glücksgefühle bei ihren Zuschauern auslösen.“ Eder, J.: „Figuren des Glücks im Film. Medienspezifik und Formenvielfalt“, S. 320, in: Thomä, D./Henning, C./Mitscherlich-Schönherr, O. (Hrsg.): „Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch“, S. 320-325. Inwiefern „thematische Glückskonzepte“ ein Aspekt sind, der sich von den drei übrigen abgrenzen lässt, bleibt in diesem kurzen Text unklar, so dass es nicht sinnvoll scheint, sich an dieser Stelle einer Unterscheidung von vier Anteilen anzuschließen.

<sup>104</sup> Lang, F.: „Und wenn sie nicht gestorben sind...“ S. 147. Zitiert nach einem Abdruck in *montage/av* 12/2/2003, S. 141-148. Das Original erschien erstmals als Aufsatz: „Happily Ever After“, in: *The Penguin Film Review*, Nr. 5, 1948.

<sup>105</sup> An dieser Stelle zeigt sich, wie wenig trennscharf die einzelnen Aspekte sind. Selbstverständlich ist davon auszugehen, dass sich die Glückskonzepte der Filmemacherinnen auch in dem zeigen, was im Film an Glückskonzepten dargestellt wird. Der Fokus der Arbeit liegt aber auf der Sphäre des Filmtextes und der Annahme, dass dieser in Beziehung zur Gesellschaft steht, aus der er entstammt. Eine Rekonstruktion der Glückskonzepte der Filmemacher im Sinne der Auteur-Theorie soll aber nicht vorgenommen werden.

haben mag, einen Film herzustellen, oder welches Glück dafür Voraussetzung war. Die Frage ist, welches Wissen zu Glück perpetuiert, vorausgesetzt oder hinterfragt wird. Filmisches Glück meint hier und im Folgenden das Glück, das im Filmtext selber liegt.

Der Dreiklang von Text, Rezipient\_innen und Filmemacher\_innen ergibt sich bereits aus der Tatsache, dass Filme immer von Menschen gemacht werden, um von anderen betrachtet zu werden, und schlägt sich in diesem Sinne auch in der Forschung nieder. Die entsprechenden Relationen sind beispielsweise Grundlage für das Encoding/Decoding-Modell, mit dem Stuart Hall die verschiedenen Lesarten unter Annahme des „active audience“-Konzeptes erklärt.<sup>106</sup> Aber auch in der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung werden üblicherweise diese drei Aspekte unterschieden.<sup>107</sup> Die Film- und Medienwissenschaften öffnen sich seit den 1990er Jahren vermehrt für eine Forschung, die nach den Zusammenhängen von audiovisuellen Medien und Emotionen, Gefühlen bzw. Affekten fragt.<sup>108</sup> Damit bewegen sie sich im Korridor einer allgemein zunehmenden Emotionsforschung.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Vgl. z.B. Hall, Stuart: „Kodieren/Dekodieren“, in: Hall, Stuart: „Ideologie, Identität, Repräsentation“, S. 66-80.

<sup>107</sup> Auch wenn es Impulse der Zusammenführung gibt. Dass diese aber häufig als Sammelband umgesetzt sind, zeigt, dass sich die Kategorisierungen, die oft auch mit verschiedenen disziplinären Hintergründen und disparaten Methoden verbunden sind, nicht ohne weiteres ineinander überführen lassen. Da es auch nicht das Ziel ist, die Komplexität des Films und des Filmsehens in einem ganzen Forschungsstrang zu marginalisieren, begnügt man sich vorerst mit dem Bild der Brückenbildung zwischen den verschiedenen Ansätzen. So beispielsweise in: Bartsch, A./Eder, J./Fahlenbrach, K. (Hrsg.): „Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote“, wo es heißt: „Der vorliegende Band soll den interdisziplinären Dialog vor allem dadurch weiter anregen, dass er eine Brücke zwischen kulturwissenschaftlicher und sozialwissenschaftlicher Forschung schlägt.“, Bartsch, A./Eder, J./Fahlenbrach, K.: „Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien“, S. 17. Gerade die Medienpsychologie widmet sich in erster Linie der Rezeptionsforschung, während die Kulturwissenschaften ihren Blick eher auf Eigenschaften des Textes richten.

<sup>108</sup> Für zwei deutschsprachige Überblickswerke aus den 2000er Jahren vergleiche z.B.: Brütsch, M. et al.: „Kinogefühle: Emotionalität und Film“ und Bartsch, A./Eder, J./Fahlenbrach, K.: „Audiovisuelle Emotionen“.

<sup>109</sup> Die Erforschung von Emotionen und ihren lebensweltlichen Zusammenhängen wird von unterschiedlichen Disziplinen (erneut) aufgegriffen. Die gesteigerte Auseinandersetzung mit Emotionen, Gefühlen und Affekten in den Geistes- und Sozialwissenschaften wird daher auch als „affective turn“ bezeichnet. In der Soziologie lässt sich ein wachsendes Interesse etwa seit den 1970er Jahren beobachten. So waren beispielsweise die Forschungen von Arlie R. Hochschild impulsgebend, die offenlegten, dass Emotionen nicht ausschließlich Ausdruck eines inneren Zustandes sein müssen. Anhand von Untersuchungen der Arbeitsbedingungen und Erwartungen, mit denen sich Arbeitnehmer\_innen in Dienstleistungsberufen konfrontiert sehen, entwickelte sie Begriffe wie „feeling rules“, „emotional labor“, „surface acting“ und „deep acting“, die Ausdruck der sozialen Einflüsse auf Emotionen sind. Inzwischen finden sich auch zahlreiche deutsche Veröffentlichungen, die in der Emotionssoziologie beheimatet sind. Exemplarisch sollen jüngere Erscheinungen genannt sein: Senge, K./Schützeichel, R. (Hrsg.): „Hauptwerke der Emotionssoziologie“, Schnabel,

Häufig ist es das Filmerleben als unmittelbares Erleben<sup>110</sup> von Emotionen, das im Mittelpunkt der entsprechenden Filmforschung steht – sowohl im Sinne einer Anteilnahme an Emotionen der Figuren<sup>111</sup> als auch mit Blick auf die Reaktion der Zuschauerinnen und Zuschauer auf das Filmgeschehen mit solchen Emotionen, die von denen der Figuren abweichen<sup>112</sup>. Viele der filmwissenschaftlichen Theorien

---

A./Schützeichel, R. (Hrsg.): „Emotionen, Sozialstruktur und Moderne“ und Scherke, K.: „Emotionen als Forschungsgegenstand der deutschsprachigen Soziologie“. Analog finden sich englischsprachige Kompendien: Clay-Warner, J./Robinson, D. (Hrsg.): „Social Structure and Emotion“, Hopkins, D. et al. (Hrsg.): „Theorizing Emotions: Sociological Explorations and Applications“, Stets, J./Turner, J. (Hrsg.): „Handbook of the Sociology of Emotions“. Auch in der Philosophie kehrt man zunehmend zur Erforschung von Emotionen zurück. Beispielhaft seien genannt: De Sousa, R.: „The Rationality of Emotion“, Döring, S. (Hrsg.): „Philosophie der Gefühle“, Hartmann, M.: „Gefühle. Wie die Wissenschaften sie erklären“, Solomon, R. (Hrsg.): „Thinking about Feeling: Contemporary Philosophers on Emotion“. Genauso erschließt auch die Geschichtswissenschaft in den letzten Jahren verstärkt Emotionen als Forschungsthema. Mit dem Charakter einer Einführung beispielsweise Plamper, J.: „Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte“. Wie sich Gefühle in weitere Konzepte einfügen, diskutieren unter historischer Perspektive Beiträge in: Borutta, M./Verheyen, N. (Hrsg.): „Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne“. Ebenfalls unter historischen Gesichtspunkten wird das Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen beleuchtet: Jensen, U./Morat, D. (Hrsg.): „Rationalisierungen des Gefühls. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen 1880-1930“. Als historischer Überblick ist 2014 erschienen: Frevert, U. et al.: „Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700-2000“. Als Beitrag aus den Neurowissenschaften sei nur beispielhaft auf die Werke von Damasio verwiesen: Damasio, A.: „Descartes' Irrtum: Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn“, „Ich fühle, also bin ich: die Entschlüsselung des Bewusstseins“ und „Der Spinoza-Effekt: wie Gefühle unser Leben bestimmen“.

Dass die Erforschung von Emotionen in der zeitgenössischen deutschen Forschungslandschaft ihren Platz gefunden hat, mag auch in der Einrichtung eines interdisziplinären Exzellenzclusters zu „Languages of Emotion“ an der FU Berlin ihren Ausdruck finden. In diesem Zusammenhang finden sich Veröffentlichungen wie beispielsweise: von Scheve, C.: „Emotionen und soziale Strukturen. Die affektiven Grundlagen sozialer Ordnung“.

<sup>110</sup> Hierbei wird immer wieder auch auf den besonderen Erlebnisraum des Kinos Bezug genommen. So z.B. mit Blick auf emotionale Teilnahme während des Kinobesuchs: „Es scheint nicht so einfach (und oft genug für die Betroffenen peinlich) zu sein, sich retrospektiv dessen zu vergewissern, was einen im Dunkel des Kinoraums ergriffen hat, wenn man nach dem Filmgenuss, der offensichtlich generell die Schwelle des Sich-im-Griff-Habens herabsetzt, wieder im Licht des realen Lebens steht.“ Im Vorwort der Herausgeber von: Frölich, M./Groneborn, K./Visarius, K. (Hrsg.): „Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram“, S. 8.

<sup>111</sup> Der Frage nach der Darstellung von Emotionen durch die Schauspieler\_innen widmen sich beispielsweise mehrere Kapitel in: Marschall, S./Liptay, F. (Hrsg.): „Mit allen Sinnen: Gefühl und Empfindung im Kino“.

<sup>112</sup> So beschäftigt sich beispielsweise Smith mit der Frage, wie sich die Idee der Identifikation mit Figuren theoretisch besser fassen lässt, und wehrt sich gegen die Vorstellung, Zuschauer\_innen würden sich mit den Figuren verwechseln und in diesem Sinne identifizieren. Stattdessen geht er von zwei Zuständen der Imagination – zentral und azentral – aus, die ein „Fühlen mit“ und ein „Fühlen für“ die Figur bedeuten. Vgl. Smith, M.: „Engaging Characters“. Der Empathie als Aspekt des Filmverstehens misst auch Wulff ein besonderes Gewicht bei, weil er von einem „empathischen Feld“ ausgeht, das sich aus Empathien und Konterempathien bildet, die ihre feldartige Struktur dadurch gewinnen, dass sie sich über alle beteiligten Figuren erstrecken und nicht isoliert einer Figur gelten. Die Pole von Sympathie und Antipathie bezeichnen hingegen die Einstellung zu einer Figur und ihrem Handeln. Vgl. Wulff, H.J.: „Empathie als Dimension des Filmverstehens“.

Carroll betont in seiner These zum Filmverstehen die Assimilation der Figurensituation. Am Beispiel von Horrorfilmen zeigt er auf, dass es nicht notwendig ist, dieselbe Bedrohung wie die

versuchen zu erklären, auf welche Weise Menschen Filme verarbeiten und verstehen und weshalb die Rezeption offenkundig fiktionaler Geschichten (auch emotionale) Reaktionen provoziert.<sup>113</sup> Gerade, wenn es (vermeintlich) negative Gefühle<sup>114</sup> sind,

---

Figur zu fühlen, entscheidend sind die Nachvollziehbarkeit ihrer Situation und ihrer Beurteilung dieser Situation. Mit ausreichender Intelligibilität gelinge die Assimilation. Der Begriff der Assimilation ist, Carroll zufolge, dem der Identifikation vorzuziehen. Vgl. Carroll, N.: „The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart“.

Grodal wiederum hält am Bild der Identifikation fest und definiert sie als das Erleben von empathischer Nähe, die durch die Prozesse von kognitiver und emotionaler Simulation entstünden. Vgl. Grodal, T.: „Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition“.

Für eine Diskussion verschiedener Ansätze und den Vorschlag, die Analyse der Anteilnahme an Figuren um das Konzept der „imaginativen Nähe“ zu erweitern, siehe auch zwei Kapitel in Eders Werk zur Figurenanalyse: Eder, J.: „Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse“, S. 561-646 und S. 647-706.

<sup>113</sup> In den 1970er Jahren waren es vor allem die psychoanalytischen Theorien, die mit Bezug auf Freud und Lacan maßgebend für filmwissenschaftliche Arbeiten waren, und sich beispielsweise in den feministisch orientierten Arbeiten von Mulvey (vgl. z.B. Mulvey, L.: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“), bei Bellour (vgl. z.B. Bellour, R.: „The Analysis of Film“) oder auch bei Metz (vgl. z.B. Metz, C.: „The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema“) wiederfanden. In den 1980er Jahren prägte das neoformalistisch-kognitive Modell von Bordwell als Gegenentwurf die Filmtheorie (vgl. z.B. Bordwell, D.: „Narration in the Fiction Film“).

Die Auseinandersetzung mit emotionalen Aspekten des Filmverstehens bekam mit der veränderten Vorstellung, Kognition und Emotion seien nicht als Gegensätze zu beurteilen, eine neue Richtung. Dabei legt die kognitive Filmtheorie ihren Fokus auf Prozesse der Informationsverarbeitung. So stellt z.B. das PKS-Modell (das perceptionsgeleitete, konzeptgeleitete und stereotypgeleitete filmische Strukturen benennt) von Wuss Bezüge zwischen der Struktur des Filmes und der Rezeption der Zuschauerinnen her (vgl. Wuss, P.: „Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess“).

Grodal wiederum betont die physiologischen Anteile, die mit dem Emotionserleben einhergehen, und stellt insbesondere anhand der verschiedenen Genre, die für je bestimmte Emotionen prädestiniert seien, dar, wie kognitive Vorgänge, gestützt von biologischen Mechanismen, das Emotionserleben formen. Er entwickelt das Modell des PECMA-flow (Perception, Emotion, Cognition, Motor Action), um zu beschreiben, wie Filme von Menschen verarbeitet werden. Um das grundlegende Interesse der Zuschauer am Filmesehen zu erklären, entwickelt er eine These der evolutionären Anpassung und unterstreicht damit abermals seinen biologischen Ansatz. Vgl. Grodal, T.: „Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film“ oder auch „Die Elemente des Gefühls. Kognitive Filmtheorie und Lars von Trier“.

Tan bezeichnet den Film als „Emotionsmaschine“ und beschreibt die Emotionen der Zuschauer\_innen als genuine Reaktionen auf einen künstlichen Stimulus. Auf diese Weise widmet er sich der Frage, warum erwachsene Menschen emotional auf Beobachtungen reagieren, von denen sie wissen, dass sie fiktional sind. Vgl. Tan, E.: „Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine“.

<sup>114</sup> So widmet beispielsweise die Zeitschrift *montage/av* den „Bad Feelings“ eine gesamte Ausgabe mit Artikeln wie beispielsweise von Tedjasukmana, C.: „Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino? Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung“.

Aber auch die Sammelbände „Ausser Kontrolle: Wut im Film“, hrsg. von Frölich, M./Middel, R./Visarius, K.; „Kunst der Schatten: zur melancholischen Grundstimmung des Kinos“ und „Das Gefühl der Gefühle: Zum Kinomelodram“, beide herausgegeben von Frölich, M./Gronenborn, K./Visarius, K., zeigen eine fortgesetzte Auseinandersetzung mit den allgemein als negativ bezeichneten Emotionen, die Thema eines Filmes und Reaktionen seines Publikums sein können. Eine Verbindung aller drei Aspekte – Produzenten, Filmtext und Rezipientinnen – erproben Loren, S./Metelmann, J. in „Irritation of Life: The Subversive Melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier“. Mit der Auswahl der Werke dreier Autorenfilmer wird davon ausgegangen, diese Werke böten einen besonderen Bezug zu ihren Machern, der sich in ihren Filmen analysieren ließe. Über eine Analyse der spezifischen Ästhetik der Filme hinaus, wird versucht, die irritierende Kraft sowohl der Filmthemen als auch ihrer Repräsentation als über die Rezeption hinaus wirkend zu verstehen. Loren und Metelmann attestieren dem politischen Film

die präsentiert und ausgelöst werden, mag diese Frage besonderes Gewicht erlangen. Ein weiterer Schwerpunkt liegt darauf, ästhetische Strukturen aufzudecken, die beim Filmverstehen der Zuschauer entsprechende Wirkungen hervorrufen.<sup>115</sup>

Kathrin Fahlenbrach beispielsweise entwickelt das Konzept der audiovisuellen Metaphern, um zu beschreiben, wie „cross-modale Eigenschaften“ eines Films dazu beitragen, Emotionen und Stimmung bisweilen sogar vorbewusst zu erzeugen. Sie bezieht sich dabei auf Zustände, die auch das Glück einschließen:

[...] auch komplexe emotionale Erfahrungen wie Liebe oder Glück sind in den einzelnen Zeichensystemen am konkretesten zu kommunizieren, wenn sie auf bildhafte Metaphern zurückgreifen, die in Verbindung mit spezifischen Körpererfahrungen und affektiven Assoziationen im Denken verankert sind. In der Sprache verwenden wir Ausdrücke wie ‚das Verrinnen der Zeit‘, oder ‚Bersten vor Glück‘, die als sprachliche Metaphern eine tradierte symbolische Form aufweisen, aber gleichzeitig auf kognitiv verankerte konzeptuelle Metaphern zurückgreifen, die universale Muster des körperlichen und affektiven Erlebens beinhalten – in den genannten Beispielen: ‚der Verlauf von Zeit ist ein Fluss‘ und ‚Glück ist eine physische Kraft‘. Gerade erfolgreiche symbolische Metaphern geben in historisch tradierter Weise den konzeptuellen Metaphern des Denkens und Fühlens eine sprachliche, visuelle oder akustische Gestalt, die in der Kommunikation reflexhaft verstanden wird.<sup>116</sup>

Fahlenbrach findet eine Erklärung dafür, mithilfe welcher ästhetischen Strukturen das geradezu reflexhafte Erfassen einer im Film präsentierten Situation einschließlich ihrer emotionalen Aspekte gelingen kann. Glück bezeichnet sie als Beispiel für eine komplexe emotionale Erfahrung. Was aber ausbleibt, ist die Frage danach, zu welchem Wissen über Glück derartige audiovisuelle Metaphern ihre Bezüge herstellen und wie die entsprechenden kognitiven Metaphern konnotiert sind. Fahlenbrach betont, dass erfolgreiche Metaphern – hiermit sind wohl vielfach und über lange Zeit genutzte Wendungen gemeint – die kognitiven Konzepte mit sinnlich erfahrbaren Aspekten anreichern. Den Verstehensprozess mag das sehr gut erklären, über das Wissen, das mittels der audiovisuellen Metaphern aktiviert wird, sagt das allerdings nichts. Gerade Fahlenbrachs Annahme des reflexhaften Verstehens verweist darauf, mit welcher Dichte Filme in der Lage sind, Wissen und Erfahrungen – auch zu Glück – aufzurufen. Mit der Erfassung dieses Wissens zu Glück, das sich in den Glückskonzepten der Filme ausdrückt, versucht die vorliegende Arbeit, diese

---

dabei, zur Selbstreflexion anregen zu wollen und beschäftigen sich damit auch mit der (intendierten) Wirkung der Filme auf ihre Zuschauerinnen.

<sup>115</sup> So beispielsweise in der transdisziplinären Arbeit von Ohler (vgl. Ohler, P.: „Kognitive Filmpsychologie: Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme“), die sogenannte „Situationsmodelle“ vorsieht, in denen der Film mental repräsentiert sein müsse, bevor sich emotionale Reaktionen einstellen können.

<sup>116</sup> Fahlenbrach, K.: „Audiovisuelle Metaphern: zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen“, S. 10 f.

Lücke, die die Fokussierung auf ästhetische und kommunikative Aspekte unter Auslassung der inhaltlichen Setzungen erzeugt hat, zu schließen.

Systematische Auseinandersetzungen mit dem, was im Film Glück bedeutet – wie und als was es dargestellt und nicht, wie es rezipiert wird – sind mehr als selten. In der Reihe der „Arnoldshainer Filmgespräche“, die immer wieder Themen aufgreift, die einen starken Bezug von Kino und Gesellschaft illustrieren, findet sich ein Sammelband, der explizit einen „[...] Beitrag zum Glücksdiskurs in den Kulturwissenschaften [...]“<sup>117</sup> leisten möchte und sich dafür auf Glückserzählungen in Filmen konzentriert. Die einzelnen Aufsätze widmen sich internationalen Filmen, auch mit historischem Blick illustrieren sie die Vielfalt der Konnexe von Glück und Film. Aber durch das Fehlen einer für alle Aufsätze zentralen Forschungsfrage kann auch diese Veröffentlichung kaum zu einer systematischen Erfassung der beschriebenen Phänomene kommen.

Einen diskursanalytischen Zugang zur Frage, was Glück in aktuellen Medieninhalten bedeutet, wählt Doris Ruckstuhl. Sie wendet sich dafür einem anderen Medium zu und vergleicht Fernsehsendungen und Fernsehwerbung hinsichtlich des präsentierten momenthaften Glückserlebens.<sup>118</sup> Sie arbeitet in Anlehnung an die psychologischen Konzepte von Philipp Mayring mit den drei Schlüsselkategorien „Harmonie“, „Lebenswert“ und „Gewinn“ und schließt mit dieser sehr engen inhaltlichen Festlegung jede Form von alternativen Glückskonzepten von ihrer Betrachtung aus. Angesichts eines explizit diskursanalytischen Interesses ist das ein durchaus fragwürdiges Vorgehen, insofern als ein Diskurs immer auch Gegendiskurse produzieren kann, die auf diese Weise kaum feststellbar sein dürften – eine Limitierung, die Ruckstuhl leider nicht reflektiert. Wie wichtig ein diskursanalytisches Vorgehen aber gerade auch hinsichtlich vermeintlich „gefühliger“ Themen wie Glück ist, deutet sich beispielsweise in den Thesen Birgit Sauer an, die aus politikwissenschaftlicher Sicht anmerkt:

Der neue Gefühlsdiskurs ist Ausdruck und zugleich Movens in einem neuartigen Prozess der Herstellung von politischen Subjekten im Neoliberalismus. Er ist Teil neuer Techniken der „Führung“, der „Regierung“ von Menschen. Damit institutionalisiert er auch neue politische Machttechniken in den Menschen – die Unterwerfung unter neue Erfordernisse der Organisation des Lebens, Zusammenlebens und Arbeitens unter neoliberalen Bedingungen. Der Emotionsdiskurs ist also Teil neuer Produktions- und Lebensweisen im Neoliberalismus,

---

<sup>117</sup> Fröhlich, M./Middel, R./Visarius, K.: „Alles wird gut. Glücksbilder im Kino“, S. 8.

<sup>118</sup> Ruckstuhl, D.: „Glück: Grundlagen, Diskurs, Analyse.“

wo es auf Kreativität, auf Flexibilität, auf neue Formen des Selbstmanagements ankommt, vornehmlich im Kontext der „Ökonomisierung des Sozialen“.<sup>119</sup>

Sollte es einen derartigen „Gefühlsdiskurs“ geben, so ist anzunehmen, dass dieser auch in den filmischen Glückskonzepten seinen Niederschlag findet. Dementsprechend gilt es, nicht mit beschränkten, inhaltlich vorbestimmten Kategorien zu erforschen, welches Glück in medialen Zusammenhängen präsentiert wird, sondern Analyseinstrumente zu finden, die ermöglichen, auch entsprechende diskursive Ausprägungen aufzudecken. Das Modell der Dimensionen des Glückskonzeptes (vgl. Kapitel 2 Die sechs Dimensionen des Glückskonzeptes) bietet diese Offenheit und erlaubt, die Ergebnisse der Filmanalysen auch unter diskursanalytischen Gesichtspunkten zu beurteilen. Es scheint Konsens darüber zu herrschen, dass mediale Emotionsdarstellungen „[...] auch dazu [dienen], die emotionalen Normen und Leitbilder einer Gesellschaft auszuhandeln und auszudifferenzieren.“<sup>120</sup> Eine solche Feststellung verlangt aber danach, dass auch mit wissenschaftlichen Methoden beleuchtet wird, um welche Normen und Leitbilder es sich dabei handelt. Diese in Bezug auf das filmische Glück zu ermitteln, ist ein Ziel der vorliegenden Arbeit.

Man kann nun fragen, warum das Glück im Film gerade heute mehr Beachtung verdient, als die Wissenschaftsgemeinde ihm bislang hat zukommen lassen. Das ist zum einen der Fall, weil der Film und seine Erzählungen einen Hinweis darauf geben, was virulente Themen und Ansichten der Gesellschaft sind, aus der sie stammen. Vinzenz Hediger formuliert das für einen anderen Stoff wie folgt:

Das Medium Film leistet zur Klärung dieser Frage [nach dem Gefühlsleben der Tiere; *Anm. d. Verf.*], die ursprünglich von der Philosophie gestellt wurde, einen privilegierten Beitrag. Film ist das Medium der vorläufigen letzten Gewissheiten, der unzweideutigen, wenn auch imaginären und spielerisch gerahmten Antworten auf grosse, unentscheidbare Fragen. Im Kino sehen wir – je nach Genre des Films – mit eigenen Augen, wie Ausserirdische auf der Erde landen (es gibt sie also wirklich), wir sehen, wie Geister aussehen (auch sie gibt es also wirklich), und wir sehen, wie alle Arten von Tieren sich verhalten, als würden sie wissen, was die Menschen von ihnen wollen, und als würden sie deren Anliegen und Werte nicht nur verstehen, sondern auch teilen. Filme mit gefühlsfähigen tierischen Protagonisten geben eine Antwort auf die Frage, ob Tiere Gefühle haben, indem sie die Gefühlswelt der Tiere erfahr-

---

<sup>119</sup> Sauer, B.: „Gefühle und Regierungstechnik. Eien geschlechterkritische politikwissenschaftliche Perspektive“, S. 169.

<sup>120</sup> Bartsch, A./Eder, J./Fahlenbrach, K.: „Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien“, S. 22, in: Bartsch, A./Eder, J./Fahlenbrach, K. (Hrsg.): „Audiovisuelle Emotionen“, S. 8-38.

und nachvollziehbar machen.<sup>121</sup>

Und, möchte man ergänzen, in Filmen sehen wir, wie Menschen glücklich werden (auch das gibt es also wirklich). Mit dem Glück greift der Film ein Thema auf, das ebenfalls ursprünglich eines der Philosophie war – und immer noch ist – und schafft es, Antworten zu geben auf die Fragen, ob und wenn ja, wie Glück möglich ist. Häufig sogar, ohne diese Fragen überhaupt explizit zu stellen. Ganz analog wären sie, wie von Hediger beschrieben, im Film bereits beantwortet, weil das Glück der Figuren sicht- und hörbar präsentiert wird. Dann ist es da und muss nicht bezweifelt werden. Allerdings erklingen aus einer anderen Richtung Stimmen, die nicht nur von Glücksversprechen oder Möglichkeiten des Glücks, sondern auch von „Glückszwängen“<sup>122</sup> sprechen, und es ist anzunehmen, dass ein solcher Zwang, so es ihn gibt, sich auch der massenmedialen, also auch filmischen Verbreitung bedient. Auch in diesem Sinne gilt es also, zeitgenössische Glückskonzepte im Film zu erfassen und als einen Teildiskurs des gesellschaftlich verbreiteten Glücksdiskurses herauszuarbeiten.

Dass gerade im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts das Glück so in den Vordergrund gerückt ist, mag kein Zufall sein, sondern kann durchaus auch als Reaktion auf die großen Krisen gesehen werden, die in der westlichen Welt als solche erlebt wurden.<sup>123</sup> Mayring identifiziert 1991 bereits drei Hochs der Glücksforschung, die er in den USA der 1930er Jahre, der Zeit nach dem 2. Weltkrieg und den 1970er und 1980er Jahren ausmacht:

Alle drei Zeitpunkte haben gemeinsam, daß es sich um Krisensituationen handelt, in denen eine Umschichtung von Wertvorstellungen gefordert wurde. So kann man auch den heutigen Boom der Glücksforschung als Reaktion auf Dauerarbeitslosigkeit, Umweltzerstörung und atomare Bedrohung verstehen.<sup>124</sup>

Das von Mayring beschriebene Bedrohungserleben dürfte sich mit dem Anschlag vom 11. September 2001 in New York konkretisiert und verstärkt haben, zumal auch in europäischen Ländern Anschläge verübt wurden oder vereitelt werden konnten. Von einer terroristischen Gefahr abgesehen dürften es aber vor allem die

---

<sup>121</sup> Hediger, V.: „Tiere ohne Gefühle: *Jaws* und die audiovisuelle Konstruktion der Gefühlswelt von Tieren“ S. 329, in: Brütsch, M. et al.: „Kinogefühle“, S. 313-332.

<sup>122</sup> Hentschel, B./Staupe, G.: „Eine Einleitung – keine Anleitung zum Glücklichsein“, S. 23. In: Hentschel, B./Staupe, G.: „Glück – welches Glück“, S. 23-31.

<sup>123</sup> In einem ähnlichen Zusammenhang mag das gesteigerte Ausbilden einer dezidierten Emotionssoziologie in den letzten Jahrzehnten stehen. Für einen Überblick siehe z.B. das kürzlich erschienene Kompendium: Senge, K./Schützeichel, R.: „Hauptwerke der Emotionssoziologie“.

<sup>124</sup> Mayring, P.: „Psychologie des Glücks“, S. 65.



strukturellen gesellschaftlichen Herausforderungen sein, die sich am plakativsten in den wirtschaftlichen Krisen zeigen, die in Europa nicht zuletzt in Belastungsproben für die Europäische Union ihre Wirkung gezeigt haben. Diese Ungewissheiten, die sich im gesellschaftlichen Raum zeigen, mögen einerseits einen Rückzug ins Private und damit in den Versuch, privates Glück zu realisieren, nach sich ziehen, können andererseits das gesellschaftliche Bedürfnis bestärken, den Krisen etwas Positives entgegenzusetzen. Im Rahmen der Dokumentation einer Ausstellung im Deutschen Hygienemuseum Dresden halten auch Beate Hentschel und Gisela Staupe fest:

Heute, im Zeichen der wirtschaftlichen Krise, von Hartz IV und dem gleichzeitigen materiellen Wohlstand vieler Menschen, werden unsere Vorstellungen vom guten, glücklichen Leben auf den Prüfstand gestellt.<sup>125</sup>

Im Zuge einer solchen Prüfung ergibt es sich, dass zahlreiche Akteure ihre Positionen ins Rennen schicken. Demgemäß ist es nicht verwunderlich, dass das Glück in Deutschland (und sicher nicht nur dort) im neuen Jahrtausend eine immense Präsenz hat, die sich nicht nur auf ein einzelnes Medium oder gar vereinzelte Beiträge beschränkt. Glück begegnet einem in den Bücherregalen von Buchhandlungen und Bibliotheken,<sup>126</sup> auf den Titelseiten großer Zeitschriften<sup>127</sup> wie auch in Zeitungen,<sup>128</sup> regional und überregional, oder in Kalendern und auf Postkarten. Es finden sich

---

<sup>125</sup> Hentschel, B./Staupe, G.: „Eine Einleitung – keine Anleitung zum Glücklichsein“, S. 24. In: Hentschel, B./Staupe, G.: „Glück – welches Glück“, S. 23-31.

<sup>126</sup> Und zwar in zahlreichen Spielarten. Von Büchern zur Unternehmensführung, wie z.B. Haas, O.: „Corporate Happiness als Führungssystem. Glückliche Menschen leisten gerne mehr“, über das Buch des amerikanisch-israelischen Universtitätsdozenten Ben-Shahar, T.: „Happier“, das mit Ergebnissen aus der Psychologie aufzeigt, wie Leser\_innen glücklicher werden können, bis hin zu den Ratschlägen des Benediktinermönchs Anselm Grün, der „Das kleine Buch vom wahren Glück“ geschrieben hat. Die Auswahl an Büchern, die zum Thema Glück – wissenschaftlich, populärwissenschaftlich, nicht-wissenschaftlich und rein belletristisch – erhältlich sind, scheint unbegrenzt.

<sup>127</sup> Z.B. Der Spiegel, Ausgabe 23/2009 mit dem Titel: „Was Glück ist: Eine Kulturgeschichte des schönsten Gefühls der Welt“.

<sup>128</sup> Z.B. Heuser, U.: „Schneller? Reicher? Glücklicher!“ DIE ZEIT, 05.07.2007, Nr 28. Ein Artikel darüber, wie sich nach den Psychologen und Soziologe auch die Wirtschaftswissenschaftler daran gemacht haben, über das Glück zu forschen, und wie ihre Ergebnisse in politische und philosophische Diskussionen Eingang gefunden haben.  
Oder Pauli, Katharina: „Was einen glücklichen Deutschen ausmacht“ im Spiegel, 20.09.2011, berichtet wird über die Ergebnisse des sogenannten ‚Glücksatlas Deutschland‘, der von der Deutschen Post in Auftrag gegeben wurde. Siehe dazu auch: <http://www.gluecksatlas.de>  
Oder ein Zeitungsartikel der Süddeutschen vom 13.08.2008, der darüber berichtet, was Forschungen über Beziehungen als Glücksfaktor ergeben haben und warum Alleinstehende heutzutage weniger unglücklich sind als früher: Berndt, Christina: „Verheiratete leben glücklicher, Singles auch“  
oder kritisch: Person, Jutta: „Smile or Die: gegen die widerliche Optimismus-Industrie“ in: Süddeutsche Zeitung, 02.09.2010.

Themenabende im Radio oder im Fernsehen<sup>129</sup>, und auch im ein oder anderen politischen Zusammenhang wird gerne einmal auf eine Studie verwiesen, die dann meist die Bewohnerinnen und Bewohner der skandinavischen Länder zu den glücklichsten Menschen erklärt.<sup>130</sup> Schlagzeilen machten auch die Heidelberger Willy-Hellpach-Schule und ihr Schulleiter Ernst Fritz-Schubert, der als erster das Schulfach „Glück“ auf den Stundenplan setzte.<sup>131</sup> Viele Bücher sind nicht etwa der schönen Literatur zuzurechnen – auch wenn die Belletristik natürlich ebenfalls mit Geschichten zum Glück aufwarten kann –, einen auffallend großen Teil stellen in den letzten Jahren vielmehr die Veröffentlichungen als Sachbuch beziehungsweise als Ratgeber dar. Manche erläutern auf mehr oder weniger populärwissenschaftliche Weise Forschungsergebnisse aus der Psychologie oder der Ökonomie, andere sind in erster Linie so gestaltet, dass sie zu Veränderungen anleiten sollen.<sup>132</sup> Mit letzteren stehen nicht die Ergebnisse von Studien im Vordergrund, sondern die Ergebnisse, die die Leserinnen und Leser dieser Bücher zu erwarten haben, wenn sie die gemachten Vorschläge in ihren Alltag integrieren. Glück, das zeigt sich immer deutlicher, ist heutzutage nichts mehr, was man einander nur zum Geburtstag oder für eine Prüfung wünscht, sondern Glück wird verstanden als ein Zustand im Leben, der sich durch eigene Handlungen gezielt beeinflussen lässt, – wenn man informiert genug ist.

Aber auch auf überindividueller Ebene gibt es Bestrebungen, das Glück zu steuern. Nicht zuletzt die wirtschaftswissenschaftliche Forschung hält beispielsweise Empfehlungen für die Politik bereit, wie die Ergebnisse in praktische Konsequenzen

---

<sup>129</sup> Z.B. auf Vox: „Die (große) Samstags-Dokumentation – Glück ist lernbar! Die Formel für ein besseres Leben“, eine Sendung vom 17.03.2012 mit einer Dauer von 3:28:34 Stunden. Oder gar eine ganze „Themenwoche Glück“, die die ARD vom 16.-22. November 2013 ausgerufen hat. Vgl. dazu

[http://www.ard.de/home/themenwoche/Startseite\\_ARD\\_Themenwoche\\_2013\\_Zum\\_Glueck/236964/index.html](http://www.ard.de/home/themenwoche/Startseite_ARD_Themenwoche_2013_Zum_Glueck/236964/index.html), zuletzt aufgerufen am 18.11.13.

<sup>130</sup> Beispielsweise kommt eine Studie, die 2007 im Auftrag von Eurofound – der Europäischen Stiftung zur Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen (gegründet von der Europäischen Union) – durchgeführt wurde, zu dem Ergebnis, dass in Dänemark, Schweden und Finnland die Menschen am glücklichsten sind. Vgl.: „Second European Quality of Life Survey: Overview“, S. 15, <http://www.eurofound.europa.eu/pubdocs/2009/02/en/2/EF0902EN.pdf>, zuletzt aufgerufen am 11.08.12.

<sup>131</sup> Über die Umsetzung seiner Idee und die Ergebnisse des Unterrichts hat er ein Buch veröffentlicht: Fritz-Schubert, E.: „Schulfach Glück: Wie ein neues Fach die Schule verändert“.

<sup>132</sup> Einige erfolgreiche Beispiele seien hier genannt, ohne den Anspruch auf Repräsentativität zu erheben: Dalai Lama: „Die Regeln des Glücks. Das Handbuch zum Leben“, Gilbert, Dan: „Stumbling on Happiness“, Haidt, Jonathan: „The happiness hypothesis: putting ancient wisdom to the test of modern science“, Grün, Anselm: „Jeder Tag ein Weg zum Glück“, Lyubomirsky, Sonja: „The how of happiness: a practical guide to getting the life you want“, oder Ricard, Matthieu: „Glück“.

Mit der Frage, ob diese Ratgeber helfen, setzt sich z.B. Bergsma auseinander: Bergsma, A.: „Do self-help books help?“.

zu übersetzen sind.<sup>133</sup> Es formen sich also auch durch das interdisziplinäre Feld der Glücksforschung selbst ganz bestimmte Vorstellungen: was Glück bedeutet, wie es herzustellen ist und wer dafür wieviel Verantwortung trägt.<sup>134</sup> Eine Gesellschaft kommt nicht umhin, die Konklusionen der Wissenschaften weiter zu beurteilen. Dabei geht es eben nicht mehr darum, ob ein Ergebnis reliabel ist, sondern darum, welche Entwicklungen erwünscht sind und welche nicht. Ob die Resultate, die etwas über das Glück am Arbeitsplatz und die Zusammenhänge zur Nutzung der Signatur-Stärken aussagen, in der Berufsberatung implementiert werden sollten,<sup>135</sup> oder vielmehr darauf Wert gelegt werden sollte, dass die Menschen die Möglichkeit haben, sich in praktischer Weisheit zu üben,<sup>136</sup> wie sie bei Aristoteles angedacht war, ist keine Frage, die mit weiterer Forschung beantwortet werden kann, sondern eine, die mit allgemeineren gesellschaftlichen Entwicklungen<sup>137</sup> zusammenhängt. So hält

---

<sup>133</sup> Beispielsweise in Ott, J.: „Greater Happiness for a Greater Number: Some Non-controversial Options for Governments“. Der Autor hält fest: „The fact that the technical quality of governments has a substantial impact on happiness is important. The implication is that governments can increase happiness by improving their technical quality. This can be achieved by improving government effectiveness, regulatory quality, rule of law, and control of corruption.“

Oder auch das Fazit von Rodríguez-Pose, A./von Berlepsch, V.: „Social Capital and Individual Happiness in Europe“: „Only if European policies are targeted at increasing this social interaction and ameliorating or restoring a ‘climate of trust’ (Helliwell 2001, p. 56) towards institutions and each other, people will be able to use their social capital efficiently and reach a higher level of individual happiness.“

<sup>134</sup> Im Sinne Links ließen sich hier der Spezialdiskurs der Glücksforschung und der Interdiskurs, dem das filmische Glück zugerechnet werden müsste, unterscheiden. Auch wenn es in der vorliegenden Arbeit nicht darum gehen wird, die Glücksforschung zum Objekt einer diskursanalytischen Untersuchung zu machen, soll an dieser Stelle darauf hingewiesen sein, dass auch der wissenschaftliche Zugang nicht „diskursbefreit“ ist.

<sup>135</sup> Siehe Harzer, C./Ruch, W.: „The Application of Signature Character Strengths and Positive Experiences at Work“, S. 981.

<sup>136</sup> Siehe dazu Schwarz, B./Sharpe, K.: „Practical Wisdom: Aristotle meets Positive Psychology“. Schwarz und Sharpe argumentieren gegen eine verstärkte Orientierung am Konzept der Signatur-Stärken, weil sie annehmen, eine reine Verbesserung isolierter Stärken lasse außeracht, dass es eine gewisse Kompetenz braucht, um in den jeweiligen Lebenssituationen zu entscheiden, welche der möglicherweise vorhandenen Stärken überhaupt eingesetzt werden sollte. Sie schlussfolgern außerdem: „Indeed, it could be argued that in our culture, at this time, positive emotion may be just the wrong thing to be measuring. People are already too self-absorbed. People are already too concerned with feeling good rather than doing good.“ S. 392.

<sup>137</sup> Eine Konsequenz des allgemeinen Wohlstands in den westlichen Gesellschaften mag beispielsweise sein, dass immer mehr Menschen als übergewichtig einzustufen sind. Aufgrund der Auswirkungen, die sich in den Zusammenhang mit dem Glück bringen lassen, folgert Stutzer: „Of course, some people actively protect themselves against temptation, e.g., by not going shopping on an empty stomach or by not having food next to them on the front seat of their car. But even so, more and more evidence suggests that this is not enough and that there is a need for institutional innovations that help people with self-control problems to protect themselves without incurring high costs on people who do not struggle with food consumption and without undermining self-control any further.“ In: Stutzer, A.: „Limited Self-Control, Obesity and the Loss of Happiness“, S. 19. Hierin liegt eine Empfehlung, die durchaus paternalistische Züge trägt.

Etwas moderater formuliert es Frey: „It is, in any case, crucial to inform people about the relationship between various actions and their well-being. But it should be left up to each individual how, and to what extent, he or she wants to make use of that knowledge.“ In: Frey, B.:

dann auch Günther Bien für die Philosophie fest:

Die Frage jedenfalls, was eine *adäquate menschliche Existenz und Lebensform* sei, bleibt eine philosophische Frage; ihr nicht aus dem Wege zu gehen ist nicht nur eine Pflicht der Philosophie ihres weltbürgerlichen Berufes wegen, sondern, wenn es erlaubt ist philosophiepolitisch zu sprechen, auch um ihres eigenen Ansehens und ihrer öffentlichen Geltung willen [...].<sup>138</sup>

Demnach ist sowohl von einem Wettstreit der Disziplinen auszugehen, wenn es darum geht, zu ermitteln, was Glück bedeutet oder wie es aussehen und an welchen Bedingungen es sich orientieren sollte, als auch von einem gesamtgesellschaftlichen Prozess des Aushandelns um die Deutungshoheit, die es mit Blick auf eine Vielzahl möglicher Glückskonzepte auch in einer Kultur, die von individuellen Spielräumen geprägt ist, durchaus geben kann. So sehr es die Möglichkeit geben mag, über einzelne Aspekte des persönlichen Glücks frei zu entscheiden, bleibt ein Glückskonzept auf Vorstellungen anderer Menschen bezogen. Und noch einmal soll Fritz Lang zitiert sein, der schrieb:

Die höchste Verantwortung des Filmschöpfers liegt darin, seine Zeit widerzuspiegeln. Wenn die Menschen an die Zukunft glauben, so muß er es genauso halten. Und wenn sie nach Möglichkeiten suchen, die Zukunft besser zu gestalten, so muß er ihnen den Weg weisen.<sup>139</sup>

In der Annahme, dass Filmschöpfer und Filmschöpferinnen dieser „Verantwortung“ – ob bewusst oder unbewusst – gerecht werden, versucht die vorliegende Arbeit dem auf dem Grund zu gehen, was sich zu Glück in deutschen Beispielen im Spiegel des Films zeigt und auf welche Wege zum Glück sie zur Zeit verweisen.

---

“Happiness: A Revolution in Economics”, S. 5.

<sup>138</sup> Bien, G.: „Die Frage nach dem Glück“, S. XVI f.

<sup>139</sup> Lang, F.: „Und wenn sie nicht gestorben sind...“, S. 148. Zitiert nach einem Abdruck in *montage/av* 12/2/2003, S. 141-148. Das Original erschien erstmals als Aufsatz: „Happily Ever After“, in: *The Penguin Film Review*, Nr. 5, 1948.

## 2 Die sechs Dimensionen des Glückskonzeptes

An dieser Stelle mag ein Exkurs verdeutlichen, dass die Frage nach den jeweiligen Begrifflichkeiten unabhängig von der Art der Forschung relevant werden kann und warum für die vorliegende Arbeit ein eigenes Analysemodell entwickelt wurde. Denn, wie beispielsweise Philipp Mayring erklärt: „Glücksforschung kann nie rein beschreibend, registrierend sein, sie ist immer wertbezogen und interessen gebunden. Glück selbst ist ein normatives Konzept.“<sup>140</sup> Schon in der Begriffsbildung steckt – gewollt oder ungewollt – normative Kraft, da sie immer auch eine präskriptive Komponente hat, insofern durch sie bestimmte Aspekte in die Betrachtung eingeschlossen respektive von dieser ausgenommen sind. In der englischsprachigen Forschung haben sich im von der Empirie geprägten Bereich vor allem die Termini ‚happiness‘<sup>141</sup>, ‚well-being‘<sup>142</sup> und ‚life-satisfaction‘<sup>143</sup> durchgesetzt, die alle drei darauf abzielen, das Glück einer längeren Lebensphase zu erfassen, sich also nicht

---

<sup>140</sup> Mayring, P.: „Psychologie des Glücks“, S. 65 f.

<sup>141</sup> Dazu beispielsweise folgende Definition von Veenhoven: „Overall happiness is the degree to which an individual judges the overall quality of his/her own life-as-a-whole favorably. In other words: how much one likes the life one leads.“ Veenhoven, R.: „World Database of Happiness“, <http://worlddatabaseofhappiness.eur.nl>, zuletzt abgerufen am 22.11.2013.

<sup>142</sup> Allein in der Psychologie speist sich die Verwendung des Begriffs ‚well-being‘ aus zwei unterschiedlichen Quellen. Eine betont besonders Aspekte einer intrapersonellen Entwicklung. Carol Ryff hat dazu eine Skala des psychologischen Wohlbefindens entwickelt, die sich aus den folgenden sechs Dimensionen zusammensetzt: self-acceptance, positive relations with others, autonomy, environmental mastery, purpose in life, and personal growth. Vgl. dazu z.B. Ryff, C.: „Happiness is everything, or is it? Explorations on the meaning of psychological well-being.“ Eine zweite Richtung betont positive Affekte bzw. niedrige negative Affekte und Lebenszufriedenheit als Komponenten des well-beings. Entsprechende Forschungsansätze finden sich beispielsweise bei Ed Diener und Eunkook Suh, die in „Measuring Quality of Life: Economic, Social, and Subjective Indicators“ well-being wie folgt definieren: „Subjective well-being consists of three interrelated components: life satisfaction, pleasant affect, and unpleasant affect. Affect refers to pleasant and unpleasant moods and emotions, whereas life satisfaction refers to a cognitive sense of satisfaction with life. Both affect and reported satisfaction judgments represent people’s evaluations of their lives and circumstances.“ S. 200.

Für eine Diskussion des Begriffs well-being, wie er in der Psychologie verwendet wird, siehe z.B. Dodge, R. et al: „The challenge of defining wellbeing“.

Wolfgang Glatzer greift auf eine Kombination an subjektiver und objektiver Einschätzung der Lebensbedingungen zurück und kommt zu folgender Feststellung: „Die Wohlfahrtskonstellation objektiv=gut/subjektiv=gut, die in der OECD-Terminologie „Well-Being“ genannt wird, stellt eine konsistente, positive Wohlfahrtsituation dar.“ in: Glatzer, W.: „Lebensqualität und subjektives Wohlbefinden“, S. 51. In: Bellebaum, A. (Hrsg.): „Glück und Zufriedenheit: ein Symposium“, S. 49-85.

<sup>143</sup> William Pavot und Ed Diener halten dazu fest: „Life satisfaction refers to a judgmental process, in which individuals assess the quality of their lives on the basis of their own unique set of criteria (Shin & Johnson, 1978). A comparison of one’s perceived life circumstances with a self-imposed standard or set of standards is presumably made, and to the degree that conditions match these standards, the person reports high life satisfaction. Therefore, life satisfaction is a conscious cognitive judgment of one’s life in which the criteria for judgment are up to the person.“ In: Pavot, D./Diener, E.: „Review of the Satisfaction With Life Scale“, S. 164.

auf das temporäre Glückserleben beziehen. Außerdem findet sich die Formulierung des „subjective well-being“, die expliziert, dass sie (wie die übrigen Begriffe zumeist auch) auf den Zustand eines einzelnen Subjektes bezogen ist. Ed Diener hält fest, dass nichtsdestotrotz objektive Bezugsgrößen vorhanden seien und eine Verkürzung des Begriffs auf ‚well-being‘ legitim sei, um dadurch den Eindruck zu vermeiden, die konzeptuelle Basis der Forschung sei durch subjektive Anteile arbiträr oder unzugänglich:

Although well-being and ill-being are “subjective” in the sense that they occur within a person’s experience, manifestations of subjective well-being and ill-being can be observed objectively in verbal and nonverbal behavior, actions, biology, attention, and memory. The term well-being is often used instead of subjective well-being because it avoids any suggestion that there is something arbitrary or unknowable about the concepts involved.<sup>144</sup>

So wenig die verwendeten Konzepte arbiträr sein mögen, sollte dennoch auch die mehrheitliche Verwendung der Begriffe ‚well-being‘, ‚happiness‘ oder wie in der deutschsprachigen Forschung „Lebenszufriedenheit“ und „Glück“ nicht darüber hinwegtäuschen, dass es, wie im alltäglichen Gebrauch auch, darauf ankommt, mit welchen Werten oder Faktoren diese in Verbindung gebracht werden. So heißt es beispielsweise bei Ruut Veenhoven:

The term happiness is used to describe the state of an individual person only; it does not apply to collectivities. Thus, a nation cannot be said to be happy. At best, most of its citizens consider themselves happy.<sup>145</sup>

Wohingegen Bengt Brülde zu folgendem Zwischenstand kommt:

According to Layard (2005) and others, happiness is a much better indicator of a nation’s welfare than many traditional measures, especially economic measures like GDP or PPP, and the welfare goal of politics should thus be formulated in terms of happiness.<sup>146</sup>

Zwar widersprechen sich diese beiden Äußerungen nicht direkt beziehungsweise gäbe es theoretisch Möglichkeiten, die eine an die andere anzuschließen – beispielsweise, dass es ein politisches Ziel sein sollte, das Glück der Einzelnen zu stärken. Veenhoven weist einen solchen Zusammenschluss aber dezidiert zurück, wenn er schreibt:

The word 'happiness' is used in various ways. In the widest sense it is an umbrella term for all that is good. In this meaning it is often used interchangeably with terms like 'wellbeing' or 'quality of life' and denotes both individual and social welfare. This use of words suggests

---

<sup>144</sup> Diener, E.: “Guidelines for National Indicators of Subjective Well-Being and Ill-Being”, S. 4.

<sup>145</sup> Veenhoven, R.: “World Database of Happiness”,  
<http://worlddatabaseofhappiness.eur.nl>, zuletzt aufgerufen am 22.11.13.

<sup>146</sup> Brülde, B.: “Happiness, morality and politics”, S. 568.

that there is one ultimate good and disguises differences in interest between individuals and society.<sup>147</sup>

Veenhoven konstatiert also, dass der Gebrauch der Termini rund um das Glück nicht einheitlich sei, und noch wichtiger, dass eine Vermischung der Begriffe in Bezug auf Individuen und Gesellschaften verschleierte, dass die jeweiligen Interessen sich durchaus widersprechen können.

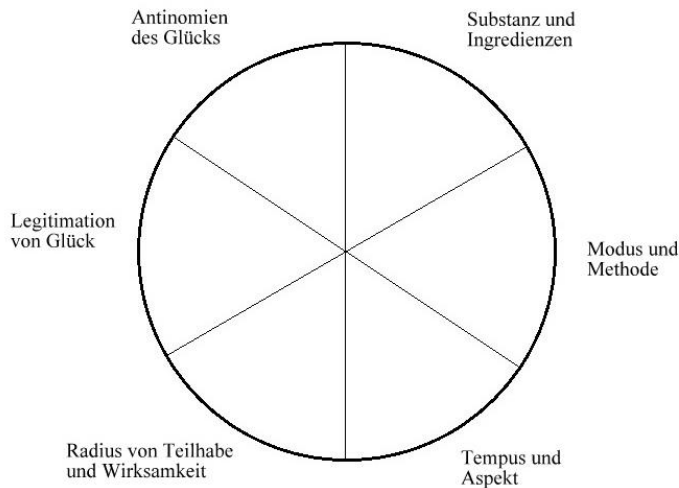
Diese kurze Zusammenstellung soll als Beleg gelten, dass eine einheitliche Verwendung der Termini offenkundig nicht vorhanden ist. Denn die Faktoren, mit denen ‚happiness‘, ‚well-being‘, ‚Glück‘ und ‚Lebenszufriedenheit‘ in Verbindung gebracht werden, variieren sowohl zwischen den wissenschaftlichen Disziplinen als auch innerhalb eines Faches mitunter erheblich. Die skizzierten Begriffsbildungen verzichten darauf, zu sagen, was genau Glück ist, wie man es erreichen kann oder wie lang es dauert, und überlassen die inhaltliche Ausgestaltung entweder vollständig dem befragten Subjekt oder streben eine möglichst knappe und abstrakte Festlegung an. So ist beispielsweise die Unterscheidung einer emotiven und einer kognitiven Komponente, wie sie sich im Konzept von Diener findet, durchaus eine Definitionsmaßnahme, die beispielsweise nahelegt, Forschung anhand dieser Zweiteilung zu unterscheiden oder zu vergleichen. Eine andere Art der Aufgliederung wird damit subordiniert. Dementgegen steht der lange Verlauf der philosophischen Auseinandersetzung mit dem Glück. Dort liegt ein Teil der Arbeit häufig in dem Versuch, das Glück, von dem die Rede ist, auch in seiner Komposition und nicht nur in seinen äußeren Bedingungen zu bestimmen. Und damit nicht jedem einzelnen Menschen selbst zu überlassen, was mit Glück gemeint sein soll.

Mit dem Einsatz des für die vorliegende Arbeit entwickelten Modells der Dimensionen des Glückskonzeptes werden diese beiden Zugangsweisen miteinander verzahnt. Die Aufgliederung des Glückskonzeptes in sechs Dimensionen stellt einerseits eine Setzung dar, die von vornherein die Struktur der Analyse festlegt und sie so auch nachvollziehbar macht. Andererseits beschränkt sie die Vorstellungen zu Glück aber nicht auf eine einzige konkrete Definition. Das Abstraktionsniveau des Analyseinstruments ermöglicht also die notwendige Vergleichbarkeit der Ergebnisse, während die jeweiligen Fallbeispiele der untersuchten Filme erfasst werden können, ohne ihre Besonderheiten nivellieren zu müssen.

---

<sup>147</sup> Veenhoven, R.: „World Database of Happiness“, [http://www1.eur.nl/fsw/happiness/hap\\_quer/introtext\\_measures2.pdf](http://www1.eur.nl/fsw/happiness/hap_quer/introtext_measures2.pdf), zuletzt aufgerufen am 21.11.2013, S. 4.

Das Modell sieht eine Zergliederung des Glückskonzeptes in sechs Dimensionen vor: (1) Substanz und Ingredienzen des Glücks, (2) Modus und Methode des Glücks, (3) Tempus und Aspekt des Glücks, (4) Radius von Teilhabe und Wirksamkeit des Glücks, (5) Legitimation des Glücks und (6) Antinomien des Glücks.<sup>148</sup>



**Abbildung 1: Dimensionen des Glückskonzeptes**

Eine Dimension des Glückskonzeptes bezeichnet einen bestimmten Aspekt des Glückskonzeptes und umfasst in ihrer Ausdehnung alle potentiell vorstellbaren

<sup>148</sup> Es wird davon ausgegangen, dass die hier vorgenommene Dimensionierung einen für die Filmanalyse passenden Mittelweg zwischen Abstraktion und Detailliertheit wählt. Zu anderen Zwecken sind andere Unterteilungen vorstellbar.

Werden etwa Texte zu Glück im Rückgriff auf die Geschichte geschrieben, bietet es sich an, chronologische Sortierungen vorzunehmen. Eine Kombination aus Chronologie und geographischer Teilung findet sich beispielsweise in „Vom guten Leben: Glücksvorstellungen in Hochkulturen“, herausgegeben von Alfred Bellebaum. Dort finden sich Texte zu Glück im Alten Ägypten, im Alten Testament, im antiken Judentum, im alten Indien, im alten und neuen China und in der japanischen Kultur.

Annemarie Piper wählt in „Glückssache: Die Kunst, gut zu leben“ den Weg, Arten von Glück zu unterscheiden und gliedert in „die ästhetische, die ökonomische, die politische, die sittliche, die ethische und die religiöse Lebensform“, um daraus eine Antwort für die Gesamtfrage, was Glück ist, abzuleiten.

Peter Strasser bedient sich schlicht einer Zweiteilung, die im Gegensatzpaar von Glück und Unglück ihren Ursprung hat und übertitelt die Teile seines Buches mit „Die unglücklichen Glücklichen“ und „Die glücklichen Unglücklichen“.

Betrachtet man beispielsweise Untersuchungen, die aus dem Feld der Ökonomie kommen, wie „Happiness: A Revolution in Economics“, von Bruno S. Frey, wird Glück u.a. auf seine verschiedenen Bezüge zu Erwerbstätigkeit, der Ehe oder politischen Rahmenbedingungen geprüft und entsprechend kategorisiert.

Es zeigt sich schon bei diesem kleinen Überblick, dass es keine allgemeingültige oder gar allein gültige Auffächerung der Bestandteile von Glück geben kann. Jede Form der Kategorisierung nimmt schon die Perspektive vorweg, aus der die folgenden Betrachtungen stattfinden werden.



Ausprägungen. Anders als etwa Pole, die bereits ihre Extreme festlegen, ist durch die Dimension noch nichts darüber gesagt, wie die jeweiligen Beispiele zu bewerten sind. Auf diese Weise wird es möglich, eine der Analyse vorgängige Priorisierung der verschiedenen Anteile der Glückskonzepte zu vermeiden. Wie bedeutsam einzelne Bestandteile sind, ließe sich nur im Vergleich bestimmen; es wird in der vorliegenden Arbeit aber davon ausgegangen, dass es den dafür notwendigen absoluten Bezugspunkt nicht geben kann, da alle Glückskonzepte als Produkte ihrer Zeit, ihrer Kultur und der Menschen, die sie erschaffen haben, zu sehen sind.

Die Dimensionen lassen sich beliebig kombinieren, und es gibt keine Mindestzahl zu verwendender Dimensionen. Innerhalb eines Glückskonzeptes können also Dimensionen auch gar nicht ausgeprägt sein. Es ist damit zu rechnen, dass nicht alle Dimensionen für alle Vorstellungen von Glück im gleichen Maße bedeutsam sind. Da es nicht darum gehen wird, die jeweiligen Glückskonzepte der untersuchten Filme auf ihre konzeptionelle ‚Tauglichkeit‘ hin zu prüfen, sind grundsätzlich auch alle Stufen fragmentarischer Konzepte vorstellbar ebenso wie Glückskonzepte, die in sich widersprüchlich sind. Die Dimensionen bieten keine diachrone Perspektive oder Möglichkeit der historischen Einordnung, da die Abstraktion des Modells vorsieht, auf Vorstellungen zu Glück aus jeder Zeit angewendet werden zu können. Ebenso ist die Analyse, die sich an der Dimensionierung orientiert, nicht darauf angelegt, nach dem Ursprung bestimmter Anteile eines Glückskonzeptes zu forschen. Eine Rückführung auf bestimmte Traditionen oder Entstehungen wird also vermieden.<sup>149</sup>

Um die Belastbarkeit des Modells zu belegen, illustrieren allerdings in den folgenden Unterkapiteln einzelne Thesen von abendländischen Philosophen seit der Antike cursorisch, wie die jeweiligen Dimensionen zu verstehen sind. Verfolgt werden dabei zwei Absichten: Zum einen wird losgelöst von den untersuchten Filmen sichtbar, wie Vorstellungen zu Glück in den einzelnen Dimensionen aussehen können, und zum anderen belegen die Bezüge auf klassische Gedanken der Philosophie die Bedeutung der einzelnen Dimensionen. Anspruch ist nicht, die Werke vollständig abzubilden, wie es auch nicht darum gehen kann, einen lückenlosen Überblick über die Philosophie des Glücks zu geben,<sup>150</sup> vielmehr dienen

---

<sup>149</sup> Auch wenn mitunter auf mögliche Querbezüge verwiesen wird. Der Versuch einer umfassenden historischen Verortung muss im Rahmen dieser Arbeit aber außen vor bleiben.

<sup>150</sup> Einen guten Überblick, auch über Darlegungen mit anderem disziplinärem Hintergrund, bietet

sie als Verweise auf vorstellbare Gesichtspunkte. Der ein oder andere zitierte Denker mag seine Ansichten im Laufe seines Lebens auch verändert oder sich gar selbst widersprochen haben; das Ziel, die Dimensionen des Glückskonzeptes mit einzelnen Überlegungen der Philosophen zu erläutern, bleibt davon aber unberührt. Die philosophische Auseinandersetzung mit dem Glück hat eine lange Tradition und kann daher als entsprechend fundierte Basis gelten. Im Übrigen kann man annehmen, dass sich nicht zuletzt aus diesen Quellen gesellschaftliche Vorstellungen vom Glück speisen.<sup>151</sup> In den folgenden Unterkapiteln wird erst die denkbare Spannweite der jeweiligen Dimension kurz umrissen, daran anschließend illustrieren Beispiele mögliche Formen der Theoretisierung, wie sie in der Philosophie oder in einzelnen Fällen auch in der Theologie oder der Psychologie zu finden sind.

## 2.1 Substanz und Ingredienzen

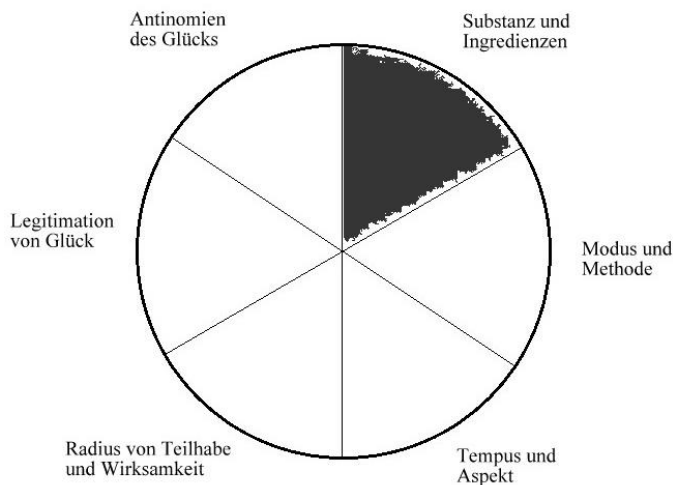


Abbildung 2: Dimensionen des Glückskonzeptes – Substanz und Ingredienzen

Was zu erleben, was zu haben, bedeutet Glück? Man könnte sich an den Ausruf „Das will ich auch!“ halten, um festzustellen, dass dieses ‚Das‘ dann etwas ist, was Glück

---

beispielsweise das Kompendium von Thomä, D./Henning, C./Mitscherlich-Schönherr, O. (Hrsg.): „Glück: Ein interdisziplinäres Handbuch“.

<sup>151</sup> In jüngster Zeit mögen diese durch Erkenntnisse der Psychologie ergänzt worden sein, wie sie oben beschrieben wurden. Nicht zuletzt, weil diese wiederum auch durch die starke Verbreitung von entsprechenden Büchern aus dem Bereich der Ratgeberliteratur ihren Eingang in kollektive Wissensbestände gefunden haben dürften.

in inhaltlicher Weise bedeutet. Es geht darum, was Glück ausmacht, was vorhanden sein muss, damit man glücklich ist. Folglich kann man auch überlegen, ob Substituierbarkeit denkbar wäre; dass man also einen Inhalt gegen einen anderen austauschen kann und damit dann gleich glücklich wäre. Bei der Suche nach dem Inhaltlichen von Glück, was mit der Substanz, den Bestandteilen oder Zutaten zu tun hat, die per se nach etwas Dinglichem klingen, ist es ebenso vorstellbar, dass es auch nicht-materielle Komponenten geben kann. Geht man davon aus, dass beide Bereiche mögliche Inhalte bieten, kann man darüber hinaus eine Hierarchisierung vornehmen oder gewisse Relationen oder Abfolgen definieren. In diesen Bereich fällt auch die Frage, ob Glück überhaupt möglich ist. Ist ein glückliches Leben vorstellbar, ist es möglich? Und wer entscheidet über die Gegenwärtigkeit des Glücks? Wer entscheidet über das Erleben, das Erfahren, das sich-Einstellen von Glück? Kann Glück ‚nur‘ davon abhängen, mit welchen Gedanken und Gefühlen man sich zum eigenen Leben positioniert?

Grundlage für viele weitere Überlegungen zum Glück, sind die Aussagen, die Aristoteles, besonders in der Nikomachischen Ethik, getroffen hat. Der zentrale Begriff ist „Eudaimonia“ – ein Leben, geführt mit einem guten Geist. Darunter versteht Aristoteles, gut zu leben und gut zu handeln. Ein Leben sei dann als gut, also glücklich, zu bezeichnen, wenn es artspezifisch erfolgreich sei. In der Annahme, dass jede Art eine Fähigkeit habe, die sie auszeichne, sieht Aristoteles den Menschen als das Wesen, das mit Vernunft ausgestattet ist. Verglichen wird diese Besonderheit der Arten mit denen der Organe, die jeweils eine ganz bestimmte Aufgabe haben, wie beispielsweise das Auge fürs Sehen zuständig sei.<sup>152</sup> Demzufolge sei der dauerhafte Gebrauch der Vernunft das, was ein Mensch zur Exzellenz bringen sollte:

Das menschliche Gute ist Tätigkeit der Seele, gemäß ihrer Vortrefflichkeit (Tugend), oder wenn es dieser Vortrefflichkeiten (Tugenden) mehrere sind, gemäß derjenigen, welche die beste und vollkommenste ist.<sup>153</sup>

Dennoch postuliert auch Aristoteles, dass es gewisse äußere Umstände gebe, die zur Glückseligkeit beitragen:

Und wenn gewisse Dinge uns mangeln, wie z.B. edle Geburt, Kindersegen, Schönheit, so kriegt unsere Glückseligkeit ein Loch. Denn der ist nicht gerade sehr geeignet, ein Glückseliger zu sein, der in seiner äußeren Erscheinung ein Ausbund von Häßlichkeit oder mit einem Geburtsmakel behaftet oder ehe- und kinderlos ist, und gar noch weniger der, der

---

<sup>152</sup> Vgl. Aristoteles: „Nikomachische Ethik“, S. 22.

<sup>153</sup> Ebd., S. 22.

etwa völlig ungeratene Kinder hat oder dem die guten Kinder, wenn er sie hatte weggestorben sind.<sup>154</sup>

Neben dem Fokus auf die Führung des eigenen Lebens, die man mit der Ausbildung der Vernunft gut selber beeinflussen kann, spielen also durchaus auch Aspekte, die man nicht (nur) selbst in der Hand hat, eine Rolle. Dabei geht es aber nicht nur um materielle Umstände, wie der Verweis auf gut geratene Kinder zeigt. Man kann annehmen, dass es in diesem Punkt nicht zuletzt darum geht, an den Kindern zu sehen, dass man die Fähigkeiten, gut zu leben, auch an die nachkommende Generation weitergegeben und damit dem langlebigen Glück gedient hat. Glück ist bei Aristoteles etwas Zusammengesetztes, da es einige kleinere Ziele geben mag, die man auch um ihrer selbst willen erreichen möchte – beispielsweise einen schönen Abend zu erleben.<sup>155</sup> Doch diese seien dann schon als Teil des Glücks zu verstehen, und blieben daher untergeordnete Ziele. Dass es diese kleineren Ziele geben kann, hängt damit zusammen, dass Glück bei Aristoteles etwas ist, was sich über die Spanne des ganzen Lebens erstreckt. Folglich ergebe es sich aus der Aneinanderreihung der gelebten Momente. Was aber auch auffallen muss, ist, dass Aristoteles Glück als etwas denkt, was aus einer Außenperspektive wahrgenommen wird. Das zeigt sich unter anderem, wenn er davon spricht, dass man ein Kind nicht glücklich nennen würde (vgl. Kapitel 2.3 Tempus und Aspekt). Innerhalb seiner Überlegungen würde es keinen Sinn machen, ein Kind zu fragen, ob es glücklich ist, weil ein Kind noch gar nicht die Zeit hatte, ein Leben zu leben, das diese Einschätzung verdiene. Die Gefühle, oder die Beurteilung des Kindes selber sind bei Aristoteles also irrelevant.

Thomas von Aquin hat sich in seinen Ausarbeitungen zum Glück viel auf Aristoteles gestützt, und diesen zwar, wie Hermann Kleber meint, immer wieder auch fehlinterpretiert,<sup>156</sup> bei der Betrachtung von Thomas' eigener Position muss das aber keine Rolle spielen. Kleber führt aus, für Thomas zeige sich im Leben, dass das Glück auf Erden nicht vollkommen sein könne, dem widersprechen alle empirischen Betrachtungen der Welt und des menschlichen Lebens. Thomas stelle fest, dass das

---

<sup>154</sup> Aristoteles: „Nikomachische Ethik“, S. 27 f.

<sup>155</sup> Vgl. ach Forschner, M.: „Über das Glück des Menschen: Aristoteles, Epikur, Stoa, Thomas von Aquin, Kant“, S. 7 ff.

<sup>156</sup> Z.B. schreibt Kleber: „Das Vollendungskriterium erklärt Thomas im aristotelischen Sinn, das Autarkiekriterium aber verkehrt er durch seine kommentierenden Ausführungen geradezu in sein Gegenteil.“ In: Kleber, H.: „Glück als Lebensziel: Untersuchungen zur Philosophie des Glücks bei Thomas von Aquin“, S. 99.

Glück im Körper nicht angemessen zu finden sei, und nehme an, dass es stattdessen im zweckfreien Erkennen liegen müsse. Das einzig wirklich zweckfreie Erkennen aber sei das Erkennen Gottes. Da dieses wiederum im diesseitigen Leben nicht vollkommen möglich sei, bestätige sich auch auf diesem Wege die Unvollkommenheit des irdischen Glücks. Es ergibt sich daraus bei Thomas eine Unterscheidung der „beatitudo imperfecta“ und der „beatitudo perfecta“.<sup>157</sup> „Beatitudo perfecta“, also das vollkommene Glück, sei etwas, was dem Leben nach dem Tod vorbehalten sei, weil es erst durch die Gottesschau erreichbar werde. An dieser Stelle wird auch deutlich, dass seine Position nicht eine rein philosophische, sondern eine theologische ist, die das Offenbarungswissen als relevante Quelle des Wissens zugrunde legt. Thomas meine, so Kleber, dass für das unvollkommene Glück auf Erden die lebensnotwendigen Bedürfnisse gestillt sein müssten, man also gesund sein müsse und schließlich eine materiell und geistig gesicherte Existenz notwendig sei. Darüber hinaus gebe es weitere Güter, deren Besitz oder Verlust zu mehr oder weniger Glück führen könne. Doch diese Güter zweiter Ordnung seien niemals in der Lage, Glück im Grundsatz herbeizuführen oder durch ihre Abwesenheit zu verhindern oder zu zerstören. Im Übrigen sei bei Thomas das Glücksstreben ein Ziel der Menschen, insofern es das Ziel jeder „substantia intellectualis“<sup>158</sup> sei, es gehe ihm also nicht primär um den einzelnen Menschen als Person, sondern um das Glücksstreben des Menschen als vernunftbegabtes Wesen.<sup>159</sup>

Schon Epikur unterscheidet zwei Arten von Glück. Diese sind allerdings anders als bei Thomas beide im menschlichen Leben zu verwirklichen. Glück entstehe, wenn alle natürlichen Bedürfnisse gestillt seien, man frei von Schmerzen sei und wenn sich noch kein Verlangen erneut ankündige. Dieses Glück nennt er „katastemische hēdonē“ – das begehrensfreie Wohlbefinden. Ein anderes Glück sei das kinetische, das sich durch das Stillen von Bedürfnissen oder durch das Nachlassen von Schmerzen einstelle. Das kinetische Glück sei dem katastemischen in der Art untergeordnet, insofern als es zu letzterem beitrage. Ziel für menschliches Glück sei, frei von allem Streben, von Sorgen und Ängsten und auch frei von Wünschen zu sein. Denn Glück ist für Epikur ein zweckfreies Spiel, das sich in der möglichst umfassenden Seelenruhe zeige.

---

<sup>157</sup> Vgl. z.B. ebd., S. 69 ff.

<sup>158</sup> Vgl. z.B. ebd., S. 237.

<sup>159</sup> Vgl. für den ganzen Absatz zu Thomas die Auseinandersetzung bei Kleber, ebd.

[Er] geht davon aus, dass jedes Wählen und Ablehnen auf die Gesundheit des Körpers und die Ungestörtheit der Seele gerichtet ist; denn dies ist das Ziel des glücklichen Lebens. Deswegen tun wir nämlich alles, damit wir weder Schmerzen noch Angst haben.<sup>160</sup>

Wegen der zentralen Verwendung des Begriffs „hēdonē“, der allgemein mit Lust übersetzt wird,<sup>161</sup> hat man Epikur häufig nachgesagt, er würde diese zu sehr betonen. Doch für ihn ist sie deshalb so zentral, weil sie in seiner Vorstellung von Geburt an ein Maßstab ist, der bei der Entscheidungsfindung eingesetzt wird. Ist aber erst mal ein zufriedenstellender Zustand hergestellt, verliere die Lust gewissermaßen ihre Bedeutung und sei längst nicht der zentrale Bestandteil von Glück an sich (zumindest nicht, wenn es um das katastemische Glück geht).

Denn nur dann haben wir ein Bedürfnis nach Lust, wenn wir durch die Abwesenheit von Lust Schmerz empfinden. Wenn wir aber keinen Schmerz empfinden, brauchen wir die Lust nicht mehr. Darum sagen wir auch, dass die Lust Anfang und Ende des glücklichen Lebens ist.<sup>162</sup>

Glück kann aber auch ganz bewusst als inhaltlich beweglich verstanden werden, so dass die Komponenten, aus denen es besteht, gerade nicht bestimmt werden. So ist es beispielsweise bei Bentham und seinen Überlegungen zum Glück des Menschen der Fall:

Unlike Aristotle's *eudaemonia*, Bentham's happiness was never fixed, but was changing and developing as societies changed and developed. Happiness was what was in the public interest of the people (or sentient beings) in question, and its content changed as civilization advanced. For this reason among others, Bentham developed no fixed conception of happiness and the pleasures or virtues which constituted it.<sup>163</sup>

Hierin äußert sich offensichtlich ein Verständnis von Glück, das es als kulturell gebunden sieht. Nur wenn die inhaltliche Gestaltung von Glück als nicht unveränderlich festzusetzen verstanden wird, wird der Reflektion über eine nicht-natürliche Komponente Rechnung getragen. Und dabei geht es nicht um die Variationen, die interpersonell vorstellbar sind, so dass man einen Rahmen postuliert, innerhalb dessen sich die Menschen ihre jeweils beliebtesten Glücks-Inhalte aussuchen würden. Vielmehr geht es um die Bindung an Zeiten und Gesellschaften, die auf jede Konzeption von Glück Einfluss nimmt.

Dass Glück etwas sei, über dessen Existenz nicht einfach der Beschluss eines Einzelnen ergehen kann, ist, was Martin Seel ausführte:

---

<sup>160</sup> Epikur: „Wege zum Glück“, herausgegeben von Nickel, R., S. 118.

<sup>161</sup> Vgl. für die verschiedenen Bedeutungen von hēdonē auch Forscher: Forscher, M.: „Über das Glück des Menschen“, S. 31.

<sup>162</sup> Epikur: „Wege zum Glück“, herausgegeben von Nickel, R., S. 119.

<sup>163</sup> Einführung von F. Rosen, zu Bentham, S. lxiv, in: Bentham, J.: „An introduction to the principles of morals and legislation“.

Beim Wohlbefinden können subjektiver und objektiver Zustand auseinandertreten. Mit dem Glück verhält es sich anders; hier gehen subjektive und objektive Komponente notwendig zusammen. Sowenig man glücklich sein kann, ohne dieses Glück auch zu spüren, sowenig ist jemand allein darum schon glücklich, weil er sich glücklich fühlt. Während das – objektiv gesehen – trügerische Wohlbefinden durchaus ein – subjektiv – wirkliches Wohlbefinden ist, ist das „illusionäre Glück“ gerade kein wirkliches Glück.<sup>164</sup>

Mit seiner Unterscheidung eines „illusionären“ und eines „wirklichen“ Glücks legt er fest, dass es eine Instanz geben muss, die darüber entscheidet, ob ein Zustand in die eine oder in die andere Kategorie fällt. Diese scheint aber weder allein im Individuum noch in der es umgebenden Umwelt zu liegen, sondern einer Ergänzung beider Perspektiven zu bedürfen. Erst im Wechselspiel von subjektiver und objektiver Betrachtung könne darüber entschieden werden, ob jemand als glücklich zu bezeichnen sei oder nicht. Ergibt sich aus der Außenperspektive dem Individuum gegenüber ein Wissensvorsprung, dann sei dessen Glück als ein illusionäres zu bezeichnen. Dass auch aus dieser nicht-individuellen Perspektive heraus nicht alles gewusst werden kann/muss, spielt für diese Überlegungen keine Rolle, da sich nur die Ebenen vervielfachen, die für die Beurteilung des „wirklichen“ Glücks zusammenspielen müssten, sich aber nicht die Vorstellung an sich verändert, dass es um eine Kombination innerer und äußerer Einschätzungen gehe.

Zu einem anderen Schluss kommt hingegen Dieter Thomä. Er sieht das Individuum als letzte Instanz, die über das Vorhandensein, das Erleben von Glück entscheiden kann:

Wenn ein Mensch Glück erfährt, dann kann dies doch für einen Betrachter von außen völlig unverständlich bleiben; wenn solch ein Betrachter meint, nun sei alles so eingerichtet, daß jener Mensch glücklich sein müsse, dann kann dieser doch auf seinem Unglück beharren. Das Glück ist auf eine seltsame Art unbelangbar, obliegt dem Eigensinn eines jeden und entzieht sich doch auch dessen Zugriff; Glück zu empfinden gehört zur Gegenwart, zur Immanenz des eigenen, sich gerade vollziehenden Lebens.<sup>165</sup>

Es ist Thomä zufolge also gerade nicht möglich, mit einem anderen Wissensstand aus der Perspektive eines Beobachtenden heraus zu sagen, dass es sich bei dem betrachteten Zustand um Glück oder Unglück handeln müsste. Möglich wird das durch die Annahme, dass die Entscheidung über das Glück idiosynkratisch gefällt werden könne. Hinzu kommt aber auch, dass der Mensch selbst zwar dem Eindruck von außen, er sei nun glücklich oder unglücklich, widersprechen könne, er aber nicht unbeschränkten „Zugriff“ auf seinen eigenen Zustand habe, also nicht in alleiniger

---

<sup>164</sup> Seel, M.: „Versuch über die Form des Glücks: Studien zur Ethik“, S. 56 f.

<sup>165</sup> Thomä, D.: „Vom Glück in der Moderne“, S. 22.

Verantwortung steuern könne, glücklich zu sein.<sup>166</sup>

Sigmund Freud gehört zu denjenigen, die nicht annehmen, dass Glück im menschlichen Leben wirklich zu erreichen ist, und so ist folgender Satz von ihm sehr bekannt geworden:

Es [das Lustprinzip; *Anm. d. Verf*] ist überhaupt nicht durchführbar, alle Einrichtungen des Alls widerstreben ihm; man möchte sagen, die Absicht, daß der Mensch „glücklich“ sei, ist im Plan der „Schöpfung“ nicht enthalten.<sup>167</sup>

Diese Einschätzung ist in seiner Definition von Glück begründet, die Glück zum einen in der Vermeidung von Schmerz und zum anderen im Lustgewinn sieht. Letzteres bedeutet für Freud Glück im engeren Sinne. Doch da der Mensch einen größeren Gefallen im Extremen finde, wie Freud sagt, einen andauernden Zustand nicht als solchen genießen könne, könne auch Glück nicht von Dauer sein:

[W]ir sind so eingerichtet, daß wir nur den Kontrast intensiv genießen können, den Zustand nur sehr wenig. Somit sind unsere Glücksmöglichkeiten schon durch unsere Konstitution beschränkt.<sup>168</sup>

Es verbietet also die Ökonomie der Libido, die ein Ansteigen und Abflachen der Lust vorschreibe, dass das Streben nach Glück je vollumfänglich erfüllt werden könne. „Das Glück in jenem ermäßigten Sinn, in dem es als möglich erkannt wird, ist ein Problem der individuellen Libidoökonomie.“<sup>169</sup> Freud spricht im Übrigen also von einem Glück, „wie es dem Menschen erreichbar ist“<sup>170</sup>, und macht damit deutlich, dass es sich nur um ein eingeschränktes Glück handeln könne, das in einer perfektionierten Form zwar denkbar, aber nicht erreichbar sei. Gerade die Art und Weise selbst, in der der Mensch am stärksten das Glück genieße, nämlich im Differenzenerleben zum Negativen, verhindere ein dauerhaft glückliches Leben. Es ist dies, was dem Menschen, Freud zufolge, das Glück verunmögliche. Und weil es dem Streben nach dem Maximum immanent sei, dass es nicht als andauerndes Plateau verstanden werde, sieht er das Glück als „im Schöpfungsplan nicht enthalten“.

Ebenfalls gewisse Widersprüche entdeckt Arthur Schopenhauer, wenn er sich zum Glück äußert. Er geht davon aus, dass der Wunsch nach einem glücklichen Leben dem Menschen angeboren ist. Gleichzeitig hält er dieses Streben aber für einen Irrtum, weil er keine Möglichkeit für ein Gelingen sieht:

---

<sup>166</sup> Vgl. ebd., S. 52 ff.

<sup>167</sup> Freud, S.: „Das Unbehagen in der Kultur“, S. 24.

<sup>168</sup> Ebd., S. 24 f.

<sup>169</sup> Ebd., S. 36.

<sup>170</sup> Ebd., S. 38.



[...] die successive Befriedigung alles unsers Wollens aber ist was man durch den Begriff des Glückes denkt. So lange wir in diesem angeborenen Irrthum verharren, auch wohl gar noch durch optimistische Dogmen in ihm bestärkt werden, erscheint uns die Welt voll Widersprüche. Denn bei jedem Schritt, im Großen wie im Kleinen, müssen wir erfahren, daß die Welt und das Leben durchaus nicht darauf eingerichtet sind, ein glückliches Daseyn zu enthalten.<sup>171</sup>

Die Utopie des Glücks hat etwas damit zu tun, wie Schopenhauer Glück an dieser Stelle definiert. Nämlich als die „sukzessive Befriedigung allen Wollens“. Dass die Welt sich so gestaltet, dass mehr oder weniger allen Menschen ein Leben beschieden ist, in denen sich mit zunehmendem Alter alle Wünsche erfüllen, ist in der Tat schwer vorstellbar. Die Idee der schrittweisen Erfüllung kann als eine gelesen werden, die impliziert, dass eine einmal erreichte Stufe nicht mehr verlassen werden muss. Auf dem Weg zur vollständigen Glückseligkeit würde man dann Stufe für Stufe erklimmen, indem jedes Mal das Leben sich dem eigenen Wollen entsprechend verhielte. Schopenhauer verweist auf ein tatsächliches Wahrnehmen ganz anderer Lebensverläufe und sieht so einen Widerspruch zwischen der Vorstellung eines glücklichen Lebens und dem, was man als Leben erfahre. Es ist aber nicht nur so, dass ein Glück der vollständigen Wunscherfüllung nur wenigen beschieden ist. Schopenhauer stellt vielmehr fest:

Keiner ist glücklich, sondern strebt sein Leben lang nach einem vermeintlichen Glück, welches er selten erreicht und auch dann nur, um enttäuscht zu werden: in der Regel aber läuft zuletzt Jeder schiffbrüchig und entmastet in den Hafen ein. Dann aber ist es auch einerlei, ob er glücklich oder unglücklich gewesen, in einem Leben, welches bloß aus dauerloser Gegenwart bestanden hat und jetzt zu Ende ist.<sup>172</sup>

Erst einmal gibt es also die apodiktische Erklärung, niemand sei glücklich. Das impliziert im Prinzip, das Glück nicht menschenmöglich sei. Dennoch wird ein Streben nach Glück proklamiert, das in wenigen Fällen sogar von Erfolg gekrönt zu sein scheint, bis sich herausstelle, dass auch dieser Erfolg eine Täuschung war. Schopenhauer lässt keinen Zweifel daran, dass jede\_r bei den Versuchen, glücklich zu werden, schlussendlich scheitern müsse. Doch da das Leben endlich ist und damit immer auch nur als etwas ohne Dauer gesehen kann, verliert Schopenhauer zufolge auch dieser Irrtum mit seinen Enttäuschungen im Angesicht des Todes jede Relevanz.

---

<sup>171</sup> Schopenhauer, A.: „Aphorismen zur Lebensweisheit“, S. 88.

<sup>172</sup> Ebd., S. 88 f.

## 2.2 Modus und Methode

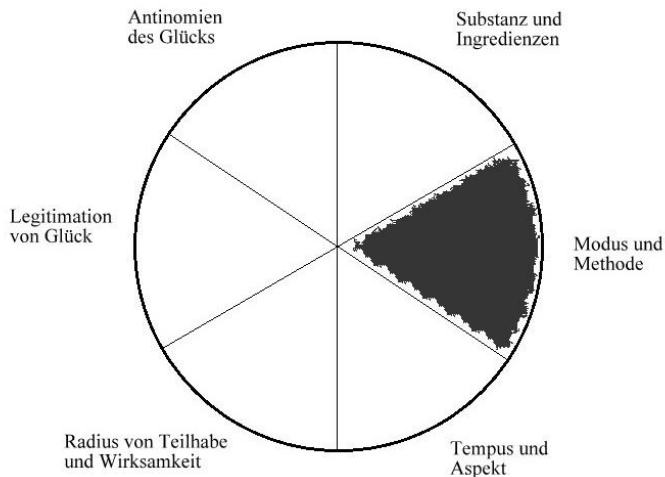


Abbildung 3: Dimensionen des Glückskonzeptes – Modus und Methode

Wie kommt man zum Glücklichsein? Welche Mittel zur Glückserreichung werden angeführt, welche befürwortet oder abgelehnt? Gibt es bestimmte Verhaltensweisen, die einem auf dem Weg zum Glück voranbringen? Zum Beispiel fällt die Vorstellung, eine besonders strenge Kontrolle aller Bedürfnisse sei anzustreben, in diese Kategorie. Oder im Gegensatz dazu, der Versuch, möglichst allen Impulsen nachzugeben und möglichst viele Bedürfnisse zu befriedigen. Daran schließt sich die Frage an, ob immer alle Mittel erlaubt sind. Hier liegt nahe, dass kulturelle und soziale Vorgaben gewisse Grenzen setzen. Ebenso kann man fragen, ob für alle Menschen die gleichen Wege erlaubt sind. Insgesamt hängt diese ganze Dimension auch damit zusammen, inwieweit man überhaupt davon ausgeht, dass man selber etwas zum eigenen Glück beitragen kann. Beziehungsweise mit welchen Mitteln oder Verhaltensweisen sich die Chancen für ein gutes Schicksal dennoch beeinflussen lassen.

Kann man sich das eigene Glück selber erarbeiten? Heute könnte angesichts der zahlreichen Ratgeber auch spezifiziert werden, ob man das Glück erlernen kann. Dann wäre auch zu fragen, wie man über das Glück lernt. Und durch wen oder was? Dementgegen steht die Annahme, dass Glück etwas ist, was der Zufall bringt, was an das Bild der Fortuna, die das Füllhorn über ihren Günstlingen ausschüttet, anschließt. Außer dem Gedanken, der Wille eines wie auch immer gestalteten Göttlichen sei

entscheidend, kann auch der Zufall als eben solcher betrachtet und in ihm ein Modus zu Glück zu kommen gesehen werden. Doch selbst, wer von einer göttlichen Instanz ausgeht, die über das (Un-)Glück der Menschen entscheidet, kann dann auch immer noch fragen, ob man die Chance auf ein eigenes Zutun hat, oder ob nichts bleibt, außer auf das Glück zu hoffen. Damit könnte es gegebenenfalls bestimmte Voraussetzungen geben, die für das Glück eines Menschen erfüllt sein müssen.

Thomas von Aquin, für den es im diesseitigen Leben ohnehin nur um ein unvollkommenes Glück gehen kann, hält ein betrachtendes Leben für glücklicher als ein tätiges Leben, weil das Betrachten nur sich selbst zum Ziel habe. Er meint aber auch, dass sich mit ständig geübter Vernunft die Resilienz angesichts von Schicksalsschlägen, die das Glück beeinträchtigen, erhöhen ließe. Zur „beatitudo imperfecta“ könne der Mensch also durchaus selbst etwas beitragen, indem er den Anteil der geistigen Kontemplation möglichst hoch wähle und indem er außerdem dem Leben und seinen Widerfahrnissen mit Vernunft begegne und dementsprechende Beurteilungen vornehme. Dass dem Menschen posthum ein vollkommenes Glück zuteilwerden könne, liegt für Thomas im Gegensatz dazu in Gottes Hand.

Mit der Betonung des Geistes bleibt Thomas Aristoteles' Einschätzung recht nah, der als die beiden meistversprechenden Wege zum Glück ein Leben sieht, das entweder der Politik oder der „Theoria“, der Wissenschaft, gewidmet ist. Diese beiden Lebenswege bedürfen in besonderem Maße der Vernunft und entsprechen damit dem, was den Menschen als Spezies auszeichne. Da die Wissenschaft weniger Handeln verlange und mehr geistiger Tätigkeit bedürfe, sei sie der Politik nochmal ein Stück voraus. Denn je mehr Geist zum Einsatz komme, desto näher sei der Mensch am Göttlichen. Dennoch sei auch ein tugendhaftes Leben für sich genommen nicht unabhängig von äußeren Einflüssen:

Also: es scheint, wie gesagt, richtig, daß eine solche Unterstützung durch glückliche äußere Bedingungen zur Glückseligkeit gleichfalls vonnöten ist, und daher kommt es denn, daß manche Menschen das zufällige Glück solcher Umstände mit der Glückseligkeit für gleichbedeutend ansehen, während andere (ebenso zu Unrecht) die Tugend für identisch mit der Glückseligkeit ansehen.<sup>173</sup>

Im Übrigen findet das Leben, über das sich Aristoteles Gedanken macht, im Rahmen der Polis statt, in der jedem eine Rolle zukommt, deren Ausfüllung ebenfalls eine Methode ist, sich dem glücklichen Leben anzunähern und ein solches auch für den

---

<sup>173</sup> Aristoteles: „Nikomachische Ethik“, S. 28.

Rest der Gemeinschaft zu unterstützen:

Indem die Bürger ihre individuell unterschiedlichen Rollenbezüge angemessen gewichten und zu einem in sich stimmigen Ganzen vereinigen, verwirklichen sie ein in sich stimmiges Selbst, das die individuell je angemessene Mitte zwischen 'Selbstsucht' und 'Selbstlosigkeit' trifft und der Ausdruck und die Realisierung der Ziele und Werte des Polislebens ist.<sup>174</sup>

Das richtige Sich-in-Beziehung-Setzen ist somit auch Teil der Möglichkeiten, die ein Mensch habe, um das eigene Glück zu beeinflussen. Hierbei wird aber auch deutlich, dass Aristoteles' Überlegungen zum Glück nicht allen Menschen gleich verpflichtet sind: Da er immer die Angehörigen der Polis als Grundgesamtheit sieht, sind Frauen und Nicht-Bürger von vornherein nicht Teil der Betrachtung. Und da selbst innerhalb der Polis nicht alle die gleichen Rollen erfüllen können – die Wege von Politik und Wissenschaft aber die meistversprechenden sein sollen – impliziert dies den Gedanken, dass in einer Gesellschaft nicht alle Menschen zum gleichen Glück kommen können.

Dass die Rolle, die die Vernunft auf dem Weg zum Glück spielt, auch einen anderen Charakter haben kann, zeigt sich bei Immanuel Kant. Bei ihm ist ein Leben, orientiert an der Vernunft, nicht etwa ein gutes Mittel, um glücklich zu werden, sondern die Voraussetzung:

Aber diese Unterscheidung des Glückseligkeitsprinzips von dem der Sittlichkeit ist darum nicht sofort Entgegensetzung beider, und die reine praktische Vernunft will nicht, man solle die Ansprüche auf Glückseligkeit aufgeben, sondern nur, sobald von Pflicht die Rede ist, darauf gar nicht Rücksicht nehmen.<sup>175</sup>

Bei Kant soll Glück nun nicht mehr das Ziel menschlichen Handelns sein, das Orientierung geben kann. Es tritt zurück hinter die Pflicht, sich sittlich zu verhalten. Gleichzeitig tritt das Glück als solches dahinter zurück, sich des Glückes würdig zu erweisen:

Daher ist auch die Moral nicht eigentlich die Lehre, wie wir uns glücklich machen, sondern wie wir der Glückseligkeit würdig werden sollten. Nur dann, wenn Religion dazu kommt, tritt auch die Hoffnung ein, der Glückseligkeit dereinst in dem Maße teilhaftig zu werden, als wir darauf bedacht gewesen, ihrer nicht unwürdig zu sein.<sup>176</sup>

Die mögliche dereinstige Glückseligkeit ist also eine, die einen im jenseitigen Leben durch Gott zuteil werden mag, so man sich ihrer im Leben als würdig erwiesen hat. Ziel des diesseitigen Lebens ist hingegen die Pflichterfüllung.

---

<sup>174</sup> Kampert, H.: „Eudaimonie und Autarkie bei Aristoteles“, S. 221.

<sup>175</sup> Kant, I.: „Kritik der praktischen Vernunft“, S. 108.

<sup>176</sup> Ebd., S. 149.

Epikur, für den Glück in einem ausgeglichenen Zustand, ohne der Erfüllung harrende Bedürfnisse und Schmerzen auf körperlicher Ebene und darüber hinaus in der Seelenruhe besteht, kann in einem gewissen Umfang auch etwas darüber sagen, auf welchem Weg dieses Glück zu erreichen ist. Dank der Mittel der Vernunft könne der Mensch sich klarmachen, dass zu vielen Ängsten keine Notwendigkeit bestehe. Da sei zum Beispiel die Angst vor dem Tod, den die Menschen genaugenommen eben gar nicht zu fürchten hätten: „Der Tod hat keine Bedeutung für uns; denn was sich aufgelöst hat, empfindet nichts; was aber nichts empfindet, hat keine Bedeutung für uns.“<sup>177</sup> Damit ist gleichzeitig artikuliert, dass Gedanken um ein Leben nach dem Tod bei Epikur keine Rolle spielen. Aber auch den ganz realen Schmerz relativiert Epikur, was helfen kann, sich nicht in Ängsten vor möglichem Leid zu verlieren. Denn:

Jeder Schmerz ist leicht zu verachten. Denn wenn er intensives Leiden bedeutet, dauert er nur kurze Zeit. Wenn er aber lange Zeit im Fleisch wirkt, bedeutet er nur schwaches Leiden.<sup>178</sup>

Epikur geht also davon aus, dass es für den Menschen immer nur ein erträgliches Maß an Schmerzen geben könne, entweder weil die Zeitspanne eine sei, die sich überblicken und überstehen ließe, oder weil der Schmerz nur in aushaltbarer Stärke auftrete. Das bedeutet, dass körperlicher Schmerz nichts ist, was ein Mensch nicht überwinden kann; in diesem Sinne ist er auch nichts, was es zu fürchten gilt. Ebenso ist die Angst vor dem Willen der Götter oder vor dem Schicksal eine, die Epikur, seinen Mitmenschen zu nehmen versucht. Er plädiert dafür, anzuerkennen, dass erstens manche Geschehnisse unabwendbar seien, dass zweitens manches schlicht dem Zufall zuzuschreiben sei und nur ein dritter Anteil vom Menschen selbst gesteuert werde. Doch was schicksalhaft und unvermeidlich eintreten werde, entziehe sich der Verantwortung des Menschen; und was zufällig passiere, sei nicht berechenbar – beides biete also keinen Anlass, sich Sorgen zu machen. Hinzu kommt, dass der Zufall bei Epikur ohnehin nicht sonderlich relevant ist, denn er glaubt nicht,

[...] dass den Menschen durch Zufall etwas Gutes oder Böses gegeben wird, was für das glückliche Leben von Belang ist, sondern dass vom Zufall nur die Voraussetzungen für große Güter oder Übel geschaffen werden.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Epikur: „Wege zum Glück“, herausgegeben von Nickel, R., S. 124.

<sup>178</sup> Ebd., S. 134.

<sup>179</sup> Ebd., S. 121.

Damit verweist Epikur einmal mehr darauf, dass der Mensch sich darauf konzentrieren sollte, welche Anteile er selber in der Hand habe, in welchen Bereichen er selber auf das Glückliche hinwirken könne. Nämlich genau auch mittels der Unterscheidung zwischen den Elementen seines Lebens, die er beeinflussen kann (und nach vorgegebenen Idealen auch beeinflussen sollte), und eben denen, die sich seinem Wirken entziehen. Letztere lohnen die Auseinandersetzung und das Grübeln über sie nicht, zumal die Bekümmernisse und Wünsche, die daraus entstehen könnten, nur erneut die angestrebte Seelenruhe beeinträchtigen würden.

Jeremy Bentham beschreibt nicht, was Glück inhaltlich bedeutet, und dementsprechend sind auch keine Äußerungen dazu zu erwarten, welche Methoden zum Glücklichen führen. Dennoch gibt es auch bei ihm einen Hinweis darauf, von wo er grundsätzlich Einflussnahme auf das Glück eines Menschen erwartet:

In the present period of existence, a man's being and well-being, his happiness and his security; in a word, his pleasures and his immunity from pains, are all dependent, more or less, in the first place, upon his *own person*; in the next place, upon the *exterior objects* that surround him. These objects are either *things*, or other *persons*.<sup>180</sup>

In erster Linie ist demzufolge jede\_r selbst für ihr oder sein Glück und damit auch für ihre oder seine Sicherheit und das Freisein von Schmerzen verantwortlich. Dort wo es aber nicht vom Individuum abhängt, wirkten Menschen oder Dinge, die es umgeben, darauf ein, ob es glücklich sein könne. Bentham geht also von einem gewichteten Wechselspiel aus, das sich zwischen den Einzelnen und ihrer Umwelt abspielt.

Die Stoiker haben ihre Ansichten zum Glück gerade vor dem Hintergrund entwickelt, dass der Mensch möglichst unabhängig von äußeren Umständen sein solle. Für wen äußere Bedingungen erfüllt sein müssen, um glücklich zu sein, der setze sich dem ständigen Risiko aus, dieses Glück auch wieder zu verlieren. Der richtige Weg zum Glück könne demzufolge nur einer der inneren Entwicklung sein. Für sie geht es darum, in Übereinstimmung zu leben:

Wer tugendhaft lebt, liegt nicht mit sich und der Welt im Streit, [...] lebt in Übereinstimmung mit seiner besonderen Natur und der Natur des Ganzen, vermag sein Bestreben passend in das zu fügen, was der Verlauf von Natur und gesellschaftlich-geschichtlicher Welt für ihn bereithält.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> Bentham, J.: „An introduction to the principles of morals and legislation“, S. 191.

<sup>181</sup> Forschner, M.: „Über das Glück des Menschen: Aristoteles, Epikur, Stoa, Thomas von Aquin,

Folglich gebe es zwei Aspekte, auf die es zu reagieren gelte. Der eine zeige sich in einem Naturgesetz, das für den Menschen, wie auch für alle anderen Lebewesen, bestimmte Vorgaben mache. Ziel sei hier, das eigene Leben an diesem Gesetz zu orientieren und es so mit dem Besonderen der menschlichen Art in Deckung zu bringen. Auf diese Weise sichere man außerdem, auch im Einklang mit der übrigen Welt zu leben. Der zweite Aspekt spiele auf die Veränderlichkeit der Welt an, die es neben allem Gesetzmäßigem gebe. Wer wirklich ein Leben in Harmonie führen wolle, müsse sich auch an die aktuellen Gegebenheiten, die sich in menschlichen Gemeinschaften entwickeln, anpassen.

Freud sieht zwei grundsätzliche Wege, wie Menschen versuchen können, glücklich zu werden: auf der einen Seite, indem sie versuchen, Schmerz und Unlust zu vermeiden, und auf der anderen, indem sie nach Lusterleben streben. Im Anschluss an diese Zweiteilung listet Freud konkrete Varianten von Lebensweisheiten auf, die Methoden zur Glückserreichung seien. Diese sind: erstens und zweitens die Lebensweise eines Eremiten oder der Weg der Triebbeherrschung, die beide auf das Glück der Ruhe abzielen; drittens die Mittel der Intoxikation, mit der sich sowohl eine Schmerzminderung als auch eine Luststeigerung erreichen lassen; viertens das Ziel, mit Allen am Glück Aller zu arbeiten (was sehr an die Gedanken Benthams erinnert); fünftens die Gewinne von Sublimierungsprozessen zu nutzen; und sechstens die wenig vielversprechenden Hilfsmittel des Wahns, mit denen man probiert, sich eine eigene Wahrheit jenseits der Realität zu schaffen; ergänzt noch um den Massenwahn, wie Freud ihn in der Religion umgesetzt sieht.<sup>182</sup> Die Liste von Wegen zum Glück, für die Freud keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, schließt er mit der Lebensweisheit, die sich am Glück der Liebe orientiert:

Eine solche psychische Einstellung liegt uns allen nahe genug; eine der Erscheinungsformen der Liebe, die geschlechtliche Liebe, hat uns die stärkste Erfahrung einer überwältigenden Lustempfindung vermittelt und so das Vorbild für unser Glücksstreben gegeben. Was ist natürlicher, als daß wir dabei beharren, das Glück auf demselben Wege su [sic] suchen, auf dem wir es zuerst begegnet haben.<sup>183</sup>

Er benennt sehr explizit, was mögliche Wege sein können, auf denen Menschen versuchen, ihr Glück zu realisieren. Der Liebe schreibt er insofern eine besondere Bedeutung zu, als er in ihr die Form von Glück sieht, die jedem als erstes begegne.

---

Kant“, S. 47.

<sup>182</sup> Freud, S.: „Vom Unbehagen in der Kultur“, S. 26 ff.

<sup>183</sup> Ebd., S. 34.

Dies als Prägung lesend, hält er Bemühungen, mit Hilfe der Liebe glücklich zu werden, für „natürlich“.

Friedrich Nietzsche wiederum ist weit entfernt davon, vielversprechende Wege, zum Glück zu kommen, aufzuzeigen. Seiner Vorstellung folgend, ist Glück etwas derart Individuelles, dass er jegliche Empfehlungen, die immer auch ein Gleichmachen beinhalten müssten, für nicht angebracht hält:

Dem Individuum, *sofern* es sein Glück will, soll man keine Vorschriften über den Weg zum Glück geben: denn das individuelle Glück quillt aus eigenen, jedermann unbekanntem Gesetzen, es kann mit Vorschriften von außen her nur verhindert, gehemmt werden.<sup>184</sup>

Nicht nur interpersonell machen Vorgaben zum besten Weg der Glückserreichung demnach keinen Sinn, sondern auch intrapersonell sei dies schlicht nicht möglich, weil sich auch dem Individuum selbst die Quellen des Glücks überhaupt nicht erschließen. Nietzsche geht davon aus, dass angesichts dieses Nichtwissens alle Arten von Reglementierungen nur dazu führen können, dass das Glück limitiert, wenn nicht gar verhindert werde. Dies scheint der Vorstellung zu entsprechen, dass der Versuch, Glück kontrollierbar zu machen oder anzuleiten; nur dazu führen kann, dass man beschädigt, was man erreichen will.

Die Frage nach dem ‚Wie‘, also der Suche nach einem Weg zum Glück ist es, der Martin Seel in philosophischen Zusammenhängen besondere Bedeutung beimisst:

Formal ist ein Begriff des Glücks, der dieses nicht primär über das Wonach, sondern über das Wie des Strebens nach Glück zu fassen versucht. [...] Nur auf diesem Weg, so scheint mir, besteht überhaupt die Chance, zu einem allgemeinen Verständnis von Glück und gutem Leben zu gelangen, das für die grundlegende Verschiedenheit der historischen, kulturellen und biographischen Situationen des Menschen von vornherein offen ist.<sup>185</sup>

Mit der Konzentration auf die Form des Glücksstrebens versucht Seel, der Wandelbarkeit von Ingredienzen des Glücks ihren Raum zu lassen und dennoch zu einer Vorstellung von Glück zu gelangen, die sich einer gewissen Allgemeingültigkeit rühmen darf. Es mag ähnliche Betonungen einzelner Dimensionen in den Glückskonzepten der Filme geben, die Dimensionierung des Glückskonzepts erfordert diese jedoch nicht.

---

<sup>184</sup> Nietzsche, F.: „Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile“, S.88.

<sup>185</sup> Seel, M.: „Versuch über die Form des Glücks“, S. 51.



## 2.3 Tempus und Aspekt

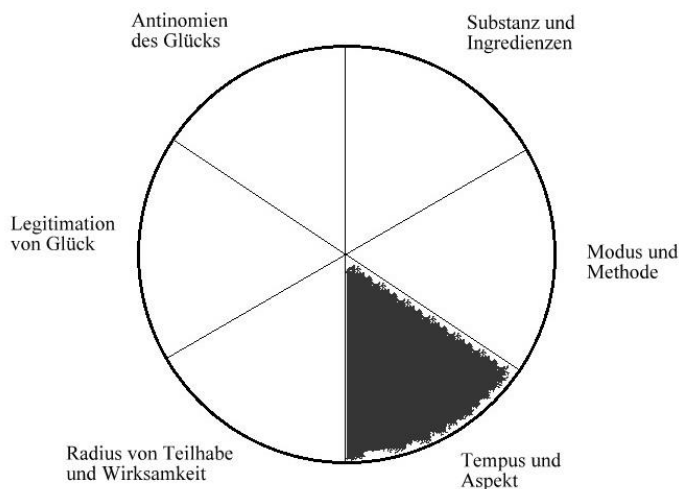


Abbildung 4: Dimensionen des Glückskonzeptes – Tempus und Aspekt

Wie lange kann Glück andauern? Wann kann es Glück geben? In diese Dimension fällt das Sprichwort „Man soll den Tag nicht vor dem Abend loben“, das sehr streng darauf verweist, dass der Zustand des Glücklichseins so lange nicht als der letztgültige sicher sei, so lange das Leben noch weitergeht. Das impliziert, dass Glück nicht etwa eine Stufe ist, die man, hat man sie einmal erreicht, nie wieder verlassen muss. Diesem Gedanken folgend, können Glück und Unglück sich recht unvermittelt und unvorhersehbar ablösen. Insofern kann man fragen, ab wann man Glück dann überhaupt als eben solches benennen darf? Das Tempus des Glücks verweist also auf die zeitlichen Strukturen, die immer relevant sind, insofern jegliches Leben ohne Zeit nicht denkbar ist. Glück kann sich, als Eigenschaft eines Lebens, über eine unterschiedlich lange Zeit erstrecken. Je nach Betrachtungsweise kann es um kleine Momente, einzelne Ereignisse, längere Phasen oder sogar um ein Leben als Ganzes gehen. Es könnte auch zu überlegen sein, ob Glück etwas ist, das ‚verlebt‘ werden kann. Als etwas, das einmal richtig war und als Glück erlebt wurde und dann im Laufe der Zeit seine Passung verliert und sich wie ein Gegenstand abnutzt, bis es seinen Namen irgendwann nicht mehr verdient.

Der Begriff des Aspekts ist der Linguistik entlehnt, wo er darüber Auskunft gibt, welche zeitlichen Eigenschaften eine Handlung oder ein Ereignis hat. Der Aspekt wird hier im Zusammenhang mit dem Glück verwendet, um auszudrücken,

dass man von verschiedenen Stufen der Vollendung des Glücks sprechen kann, die nicht zuletzt eben mit zeitlichen Strukturen verbunden sind. Solche Unterscheidungen machen dann Sinn, wenn man Glück als etwas Prozesshaftes sieht, das sich in verschiedenen Phasen der Abgeschlossenheit befinden kann. Außerdem sind Wiederholungen bestimmter Ereignisse denkbar, die als Aspekt des Glücks betrachtet werden können. Dann ließe sich beispielsweise nach Gewohnheiten fragen, die das Glück befördern (oder behindern).

Einen Schritt weg von der Unberechenbarkeit des Glücks im Zeitverlauf, geht man mit der Idee, dass es auch im Unglück ein glückliches Leben geben kann. Dann könnte es darum gehen, welche Anteile an Lebenszeit Glück und Unglück einnehmen. Darüber hinaus gibt es Ansichten, die generell eine Permanenz des Glücks bezweifeln. Dann kann es eigentlich nur um die Iteration von Glücksmomenten gehen. Es ist also sowohl die Frage, inwiefern Dauerhaftigkeit möglich ist, als auch, wann im Leben überhaupt Glück angestrebt werden kann. Auch die Vorstellung, dass erst im Jenseits wirkliches Glücklichein für den Menschen vorgesehen ist, hat etwas mit der zeitlichen Dimension zu tun.

Da Glück bei Aristoteles als das gute Leben bestimmt ist, liegt es nahe, dass für den zeitlichen Aspekt das Leben als Ganzes betrachtet werden soll. Ziel sei nicht, einige Zeiten des Hochgefühls zu verwirklichen, sondern das eigene Leben seinem Platz entsprechend zur Vollendung zu führen.

[...] in dem Zeitraume und während der Dauer eines ganzen Lebens. Denn „Eine Schwalbe macht keinen Frühling“, ebensowenig ein Tag; und so macht auch ein Tag oder eine kurze Zeit noch keinen glücklich zu preisenden und glückseligen Menschen.<sup>186</sup>

Es folgt daraus, dass eine Einschätzung des Lebens erst in der Retrospektive möglich wird. Das hieße für den zeitlichen Aspekt des Glücks zum einen, dass es sich an der ganzen Lebensspanne bemäße, und zum anderen, dass das Glück eines Lebens auch zum Ende hin noch zerstört werden könne, dass also auch ein glückliches Leben nicht vor möglichem Unglück schützt und ein solches nicht notwendigerweise abfedern kann. Für Aristoteles ist das Glück sogar so eng mit der Vorstellung eines Lebens verbunden, in dem jemand seine Möglichkeiten ausgeschöpft hat, dass es für die Zeit der Kindheit genaugenommen gar nicht möglich sei, von einer glücklichen Zeit zu sprechen:

---

<sup>186</sup> Aristoteles: „Nikomachische Ethik“, S. 22.

Aus eben demselben Grunde kommt aber auch das Prädikat „glücklich“ einem Kinde nicht zu, denn es ist eben wegen seines Alters noch nicht im stande, solcherlei Thätigkeit zu üben; und wenn man es so nennt, so thut man dies, weil man von ihm die Hoffnung hegt. Es gehört nämlich [...] dazu eine Tugend, welche ihre Vollendung, und ein Leben, das sein Ziel erreicht hat.<sup>187</sup>

Es gibt also auch einen zeitlichen Aspekt, der sich in Aristoteles' Perspektive nicht in erster Linie auf die Art des Glücks richtet, sondern der dabei beginnt, das infrage stehende Subjekt zu betrachten und geradezu verlangt, dass ein gewisses Maß an Zeit vergangen ist. Ein Kinderleben zähle schlicht zu wenige Jahre, um Glück möglich zu machen. Höchstens die Hoffnung, dass sich ein glückliches Leben entwickeln möge, vielleicht sogar angesichts der bereits gezeigten Taten, ist für Aristoteles vorstellbar. Implizit bedeutet das, dass es ein Mindestmaß an Zeit geben muss, die vergangen sein muss, damit überhaupt über das Glück nachgedacht werden kann. Der Eintritt ins Erwachsenenleben bedeutet demnach auch den Eintritt in die Sphäre potentieller Glückserreichung.

Thomas von Aquin, der das vollkommene Glück in der Gottesschau sieht, verlegt den Zeitpunkt des Glücklichseins gleich völlig aus diesem Leben hinaus. Damit ist die Vorstellung vom Glück restlos an den Glauben an Gott und ein jenseitiges Leben gebunden. Weil Thomas die Bedingungen für das imperfekte diesseitige Glück ohnehin als schwierig zu erfüllen betrachtet, sei auch die Idee eines maximalen Glückserlebens im Leben äußerst unwahrscheinlich und jedes Glück darüber hinaus ständig bedroht, in diesem Sinne also kaum von langer Dauer. So unterscheiden sich auch die Äußerung zur zeitlichen Dimension entsprechend der Unterscheidung eines unvollkommen irdischen und eines vollkommenen Glücks – Glück wird entweder als sehr fragile, kaum zu erreichende und dann eher flüchtige Erfahrung angenommen oder als eine, die in ihrer Zeitlichkeit gar nicht wirklich fassbar ist, weil sie dem Jenseits vorbehalten ist.

Glück ist bei Freud schon aufgrund seiner Definition etwas mit einer starken zeitlichen Komponente. Wenn Glück daraus besteht, dass ein unangenehmer Zustand aufgehoben wird, sind eben diese Momente von Schmerz und Unlust nötig, um das Kontrastgefühl des Glücks überhaupt zu ermöglichen.

Was man im strengsten Sinne Glück heißt, entspringt der eher plötzlichen Befriedigung hoch aufgetauter Bedürfnisse und ist seiner Natur nach nur als episodisches Phänomen möglich. Jede Fortdauer einer vom Lustprinzip ersehnten Situation ergibt nur ein Gefühl von lauem Behagen; wir sind so eingerichtet, daß wir nur den Kontrast intensiv genießen können, den

---

<sup>187</sup> Ebd., S. 30.

Zustand nur sehr wenig.<sup>188</sup>

Demnach sei es dem Glück immanent, dass es sich mit Zeiten des Unglücks abwechseln müsse und nicht von langer Dauer sein könne.

Wenn man davon ausgeht, dass es sowohl das Glück des Moments als auch das eines ganzen Lebens gibt – beide also existieren und beide sich unterscheiden –, kann man auch danach fragen, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen. Seel geht von folgender Verknüpfung aus:

Erstens: Ein glückliches Leben ist ohne Episoden des Glücks nicht möglich. Zweitens: Ein glückliches Leben besteht nicht einfach aus einer nicht endenwollenden Kette von Episoden des Glücks; zu einem guten menschlichen Leben gehört ein gelingendes Bestehen von erfreulichen und unerfreulichen Situationen verschiedener Art.<sup>189</sup>

Nimmt man als Ausgangspunkt die Glückseligkeit des ganzen Lebens, dann ist für Seel offensichtlich, dass so ein Leben nicht ohne Momente vergangen sein könne, die als ausdrücklich glücklich erlebt wurden. Gleichzeitig reiche es nicht, für das höhere Ziel des glücklichen Lebens zahllose Augenblicke des Glücks aneinanderzureihen. Und auch die Wechselhaftigkeit von Glück zu Unglück wird an dieser Stelle schon angedeutet. Auffallen muss, dass von einem „Bestehen“ die Rede ist, was andeutet, dass verschiedene Verhaltensweisen denkbar sind, die in unterschiedlichem Ausmaß als der Situation angemessen zu beurteilen sind. Anscheinend geht es also auch um den Umgang mit dem Verhältnis von Glücksmomenten und Zeiten des Unglücks, woraus sich die These ableiten lässt, dass es auch darum geht, mit welcher Haltung man beide in ein Leben des Glücks integrieren kann.

Wir haben hier einen ersten Begriff der *Form* eines guten Lebens, der unserer Erwartung entspricht, dies müsse ein prozessualer Begriff sein. [...] Das gute Leben wird hier verstanden als ein Prozeß der gelingenden Erreichung episodischen Glücks.<sup>190</sup>

Das Prozesshafte eines glücklichen Lebens ist, worauf der Begriff des Aspekts des Glücks abzielt. Alles, was als Prozess begriffen wird, hat notwendigerweise eine zeitliche Komponente; wenn diese aber nicht im Vordergrund steht, sondern es um die Beschaffenheit des Prozesses geht, dient der Aspekt als Kategorie der Bestimmung. Bei Seel zeichnet sich der Aspekt eines glücklichen Lebens vor allem dadurch aus, dass er stetig andauert und es eben nicht darum geht, einen endgültigen Zustand zu erreichen, sondern darum, Wünsche zu erfüllen und auszubilden, so dass

---

<sup>188</sup> Freud, S.: „Das Unbehagen in der Kultur“, S. 24 f.

<sup>189</sup> Seel, M. „Versuch über die Form des Glücks“, S. 62.

<sup>190</sup> Ebd., S. 96.

weitere Wünsche erfüllt werden können und man diese Erfüllung als Ausblick beibehalte.<sup>191</sup>

Dieter Thomä verfolgt die Idee, dass alle Versuche, das Glück zeitlich zu fixieren, scheitern müssen. Dass Zeit ein relevanter Faktor bei der Glückserreichung sein mag, stellt er gar nicht infrage. Er wehrt sich in seinen Äußerungen gegen die Aufforderung Theodor Adornos, man solle eigenes Glück immer nur in einer Vergangenheitsform kundtun, weil das Sich-darüber-Äußern das Glück auch beende.<sup>192</sup> Thomä erscheint ein solches Verhalten kontraintuitiv und er folgert stattdessen:

Die Aussage ‚Ich bin glücklich‘ entzieht sich aufgrund ihrer Unbestimmtheit und ihrer zagenden Erwartung, dieser Zustand möge andauern, zeitlichen Koordinaten – also auch denen des ‚Moments‘, auf den man dann als etwas Vergangenes im Sprechen zurückblickt. ‚Ich bin glücklich‘ ist nicht deshalb zeitlich unbestimmt, weil man für immer glücklich sein wollte, wenn man es einmal gewesen ist; sie ist deshalb unbestimmt, weil die Voraussetzungen für das Glück demjenigen, der es kundtut, teilweise unzugänglich und unverfügbar sind. Deshalb kann man auch nicht präzise angeben, auf welchen Zeitraum sich jene Aussage bezieht. (Die Ankündigung ‚Ich werde noch fünf Minuten glücklich sein‘ wirkt ebenso absurd wie die Absicht, in fünf Minuten mit dem Glücklichsein zu beginnen.)<sup>193</sup>

Ähnlich wie Nietzsche, der davon ausgeht, dass dem Menschen der Ursprung des von ihm erlebten Glücks nicht unbedingt bewusst werden könne (vgl. Kapitel 2.2 Modus und Methode), meint auch Thomä, dass die Vorbedingungen für ein glückliches Leben für das jeweilige Individuum gar nicht vollumfänglich greifbar seien. Aus dieser Annahme ergibt sich für ihn, dass auch eine zeitliche Bestimmung des Glücklichseins nicht möglich sei, da nicht festzulegen sei, an welche Rahmenbedingungen dieser Zustand gebunden sei. Solange aber nicht alle Bedingungen offenzulegen seien, könne auch kein Anfangs- oder Endpunkt definiert werden.

---

<sup>191</sup> Vgl. ebd., S. 96.

<sup>192</sup> Vgl. Thomä, D.: „Vom Glück in der Moderne“, S. 268.

<sup>193</sup> Ebd., S. 269.

## 2.4 Radius von Teilhabe und Wirksamkeit

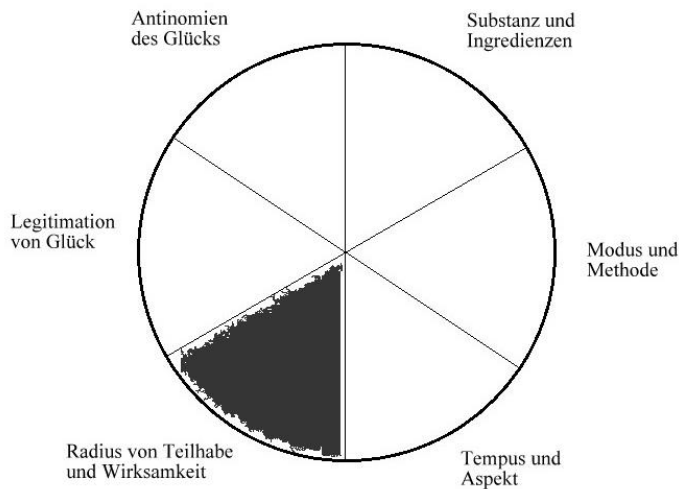


Abbildung 5: Dimensionen des Glückskonzeptes – Radius von Teilhabe und Wirksamkeit

Wen muss Glück betreffen? Um wen kümmert man sich, damit man glücklich wird? Hierbei geht es um die Teilhaftigkeit, darum, wer Begünstigte oder Beteiligte sein müssen, damit Glück sich einstellt. Das kann rangieren von der Sorge um sich selbst bis hin zum Blick auf die ganze Gesellschaft, in der man lebt. Außerdem wäre denkbar, dass das Glück mit dem Anwachsen des Radius', auf den es sich erstreckt, anwächst, oder dass es erst ab einem gewissen Ausmaß überhaupt existiert. Die Überlegung, dass Glück es braucht, dass man seinen Platz im Leben findet/einnimmt, ist gebunden an die Idee einer Gemeinschaft, die verschiedene Plätze möglich macht. Sie kann also nicht ohne das Inbeziehungsetzen mit anderen gedacht werden.

Außerdem kann man mit der Perspektive der Wirksamkeit<sup>194</sup> verschiedener Ansicht sein, inwieweit man selbst zum Glück beitragen kann, ob man auf andere (im Extrem auf einen glücklichen Zufall/das Schicksal/einen gütigen Gott)

<sup>194</sup> Wirksamkeit wird hier auch als Selbstwirksamkeit gedacht, ein Konzept, das in der Psychologie seinen festen Platz hat. An dieser Stelle sei dazu Alfred Bandura mit zwei Kernthesen kurz zitiert: „Perceived self-efficacy is not a measure of the skills one has but a belief about what one can do under different sets of conditions with whatever skills one possesses.” In: Bandura, A.: “Self-efficacy: the exercise of control”, S. 37.

“Self-efficacy beliefs are constructed from four principal sources of information: enactive mastery experiences that serve as indicators of capability; vicarious experiences that alter efficacy beliefs through transmission of competencies and comparison with the attainments of others; verbal persuasion and allied types of social influences that one possesses certain capabilities; and physiological and affective states from which people partly judge their capableness, strength, and vulnerability to dysfunction. Any given influence, depending on its form, may operate through one or more of these sources of efficacy information.” Ebd., S. 79.

angewiesen ist. Wenn man davon ausgeht, dass auch andere (Menschen oder Faktoren, die außerhalb der eigenen Wirksamkeit liegen) Einfluss darauf haben, ob sich bei einem selbst das Glück einstellt, dann wäre die Frage, ob man von einer absoluten Wirksamkeit ausgehen kann, die sich dann unterschiedlich verteilt. Mit dem wachsenden Gefallen, den unsere Gesellschaft an bezifferbarer Messbarkeit<sup>195</sup> findet, wäre etwa ein Modell denkbar, in dem von 100 Prozent Wirksamkeit beispielsweise 40 Prozent auf einen selbst und 60 Prozent auf andere Einflüsse verfallen. In einem derartigen Modell könnte es dann auch eine Variante geben, bei der bestimmte Prozentanteile ungenutzt brachliegen, die dann entweder von der einen oder anderen Seite aktiviert werden könnten. In diesem Sinne könnte auch die Frage nach Verantwortlichkeiten gestellt werden, ob und wieweit man selbst für sein (Un-)Glück verantwortlich ist bzw. gemacht werden kann.

Für Aristoteles ist es selbstverständlich, dass der Mensch in die Gemeinschaft der Polis eingebunden ist. Dementsprechend lässt sich sein Glück nicht ohne die Beziehung zu anderen Menschen denken:

Der Mensch verwirklicht in einem Leben, das durch unterschiedlichste Formen sozialer Beziehungen gekennzeichnet ist, die in ihm angelegten Fähigkeiten in optimaler Weise und wird dadurch glücklich. Zum einen verwirklichen sich im gemeinschaftlichen Leben seine ethischen und dianoetischen Tugenden, zum anderen realisiert sich das naturgegebene Streben nach einem Leben in der Gemeinschaft mit anderen.<sup>196</sup>

Wenn es ein naturgegebenes Streben danach gibt, das Leben mit anderen Menschen zu teilen, könnte man sagen, dass gute Beziehungen zu anderen eine Notwendigkeit für das eigene Glück darstellen. Und insofern als Beziehungen niemals einseitig sind, trägt man wohl auch zum Glück der anderen bei. Inwiefern die anderen Menschen aber auch glücklich sein müssen, damit das eigene Glück spürbar wird oder sich einstellt, ist damit nicht gesagt. Es geht also nicht darum, zu sagen, dass man erst dann glücklich sein kann, wenn auch im Umkreis der Polis Zufriedenheit herrscht (auch wenn man annehmen kann, dass letztere dem persönlichen Glück nicht abträglich wäre).

Die Idee, dass eine Gesellschaft sich am Glück der größten Zahl orientieren sollte, findet besonderen Ausdruck bei Jeremy Bentham, bei dessen Thesen der Utilitarismus seine Wurzeln hat.

---

<sup>195</sup> Beziehungsweise der Verdattung, die eine Orientierung in den „Kurvenlandschaften“ des Normalismus erlaubt, wie es bei Jürgen Link heißt. Vgl. Link, J.: „Versuch über den Normalismus“.

<sup>196</sup> Kampert, H. „Eudaimonie und Autarkie bei Aristoteles“, S. 139.

By the principle of utility<sup>197</sup> is meant that principle which approves or disapproves of every action whatsoever, according to the tendency which it appears to have to augment or diminish the happiness of the party whose interest is in question: or, what is the same thing in other words, to promote or to oppose that happiness. I say of every action whatsoever; and therefore not only of every action of a private individual, but of every measure of government.<sup>198</sup>

Orientierung geben – sowohl der/dem Einzelnen, als auch der Regierung – sollte Bentham zufolge also die Frage, inwiefern das Glück der Lebewesen, die gerade Objekt der Betrachtung sind, erhöht oder beeinträchtigt wird. Zu bemerken ist dabei, dass es sich bei dem postulierten Prinzip nicht nur um eines handelt, das ausschließlich als handlungsleitend zu lesen sei, sondern dass es als so allgemein zu verstehen sei, dass es ebenfalls für ein Gefühl oder eine Empfindung stehen könne, die den Nutzen einer Handlung befürwortet:

The principle here in question may be taken for an act of the mind; a sentiment; a sentiment of approbation; a sentiment which, when applied to an action, approves of its utility, as that quality of it by which the measure of approbation or disapprobation bestowed upon it ought to be governed.<sup>199</sup>

Es sei also für alle Arten von Aktivitäten richtungsweisend, sowohl für die geistigen, als auch die emotionalen und die praktischen. Mit diesem sehr allgemein gefassten Prinzip wird auch die grundsätzliche Bedeutung, die Bentham dem Glück zuschreibt, sehr umfassend. Bentham beschreibt aber auch, wie das Vergnügen, das die Orientierung an der Mehrung des Glücks zur Folge haben sollte, sogar teilbar oder übertragbar wird. Vergnügen und Genuss des einen können auch für den anderen eine Annehmlichkeit bedeuten:

First comes the self-regarding pleasure: then comes the idea of the pleasure of sympathy, which you suppose that pleasure of yours will give birth to in the bosom of your friend: and this idea excites again in yours a new pleasure of sympathy, grounded upon this.<sup>200</sup>

Das (Mit-)Teilen von Freuden könne in Beziehungen, die von freundschaftlicher Sympathie getragen sind, also sowohl dazu führen, dass es weitere Personen in einen

---

<sup>197</sup> Der Ausdruck 'the principle of utility', also das Prinzip des größten Nutzens, wurde später von Bentham umbenannt in den bekannten Ausdruck 'das größte Glück der größten Zahl': „He was worried that the phrase, 'the greatest happiness of the greatest number', which he eventually preferred to the principle of utility, implied that the greater number had the right to oppress the lesser number so long as such acts of oppression produced an increase in the quantity of pleasure enjoyed overall.“ Einführung zu Bentham von F. Rosen, in: Bentham, J.: „An introduction to the principles of morals and legislation“, S. xxxvii.  
Demzufolge ist auch an dieser Stelle die Nennung des größten Nutzens schon als eine Definition des größten Glücks der größten Zahl zu lesen.

<sup>198</sup> Ebd., S. 12.

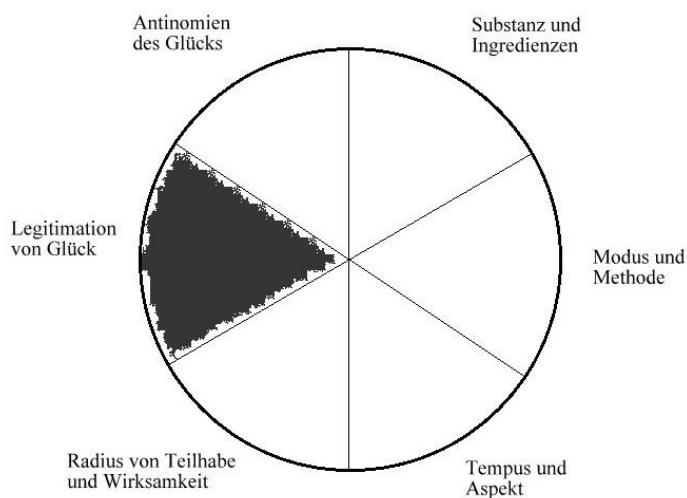
<sup>199</sup> Ebd., S. 12 (in Fußnote).

<sup>200</sup> Ebd., S. 60.



freudigen Zustand versetzt, als auch dazu, dass eben diese Beziehung, die der Übertragbarkeit des Genusses zugrunde liegt, Anlass dazu gibt, dass zusätzlich bei der ersten Person eine Freude über das Sich-mit-Freuen weiterer Personen entsteht. So sei das Teilen von Freude zwar keine Notwendigkeit für das Glück des Einzelnen, könne es aber verstärken, indem eine weitere Freude hinzukommt.

## 2.5 Legitimation



**Abbildung 6: Dimensionen des Glückskonzeptes – Legitimation**

Findet eine Bewertung statt, ob (Un-)Glück verdient oder unverdient ist?

Kann man es verdienen, glücklich zu sein? Wenn ja, sollte das dann in direktem Zusammenhang dazu stehen, inwiefern man selber zu Glück beitragen kann? Im Wort 'verdienen' steckt durchaus auch die Assoziation des 'etwas dafür tun'. Oder geht es nur um eine Einschätzung, die davon ausgeht, dass eine höhere Macht ein gewisses Maß halten sollte, zwischen dem Glück und dem Unglück, das sie verteilt? Bedeutet viel Unglück, dass man ein Recht auf Glück hat? Dann könnte es grundsätzlich um das Verhältnis von Glück und Unglück gehen, also um deren Abhängigkeit und Ausgewogenheit. Und wann hat man kein Glück verdient bzw. gibt es Menschen, die kein Glück verdienen? Wie ist es zum Beispiel, wenn man jemanden umgebracht hat – ‚darf‘ man dann noch glücklich werden? Die Überlegungen, inwieweit Glück und Moral vereinbar sind bzw. in welchem

Verhältnis sie stehen, gehören also auch in diesen Bereich. Es lässt sich aber nicht nur das Glück eines Einzelnen bewerten, sondern generell fragen, inwiefern Glück etwas ist, was erstrebenswert ist bzw. wie hoch es zu priorisieren ist.

Bei Aristoteles kommt dem Glück aufgrund folgender Überlegungen die höchste Priorität zu: Die erste Annahme ist, dass der Mensch nicht sinnlos handelt, sondern immer zielgerichtet. Von solchen Zielen gebe es eine Vielzahl, die möglicherweise auch aufeinander aufbauen. In dieser Reihe müsse es aber in jedem Fall ein letztes Ziel geben, das nicht mehr wegen eines anderen Zieles angestrebt werde, sondern einzig um seiner selbst willen. Dieses letzte Ziel ist bei Aristoteles, gut zu leben. So kommt es auch, dass Glück als etwas Zusammengesetztes zu verstehen ist – da es um das gute Leben geht, liegt nahe, dass auch verschiedene Aspekte des Lebens Anteil daran haben –, wichtig sei aber, dass das Glück kein Teil von etwas Größerem mehr ist, sondern das oberste Ziel, das es als Motiv geben kann. Aristoteles meint also:

[...] daß die Glückseligkeit zu den Dingen gehört, welche absolut preiswürdig und in sich vollendet sind. Daß sie so etwas sei, erhellt auch daraus, daß sie Prinzip ist. Denn um ihretwillen thun wir Menschen insgesamt alles, was wir thun, und das, was Prinzip und Ursache aller Güter ist, das nennen wir ein absolut Preiswürdiges und Göttliches.<sup>201</sup>

Ganz anders bei Kant: Er verkehrt die Prioritäten und setzt als höchstes Ziel ein Leben, das der Moral verpflichtet ist:

Wer dagegen Moralität bejaht und erstrebt um seiner Glückseligkeit willen, wird beides verfehlen. Glückseligkeit ist gewußte, gewünschte und erhoffte Nebenwirkung moralischer Einstellung und Lebensführung.<sup>202</sup>

Kant erwartet also nicht, dass sich der Mensch nicht darüber bewusst ist, dass das Glück etwas sei, was sich durch den moralischen Lebenswandel einstellen möge, macht aber deutlich, dass das Streben nach Glück bei ihm nicht mehr als höchstes Ziel anerkannt wird. Diese veränderte Priorisierung scheint aber auch in seinen Augen nicht die naturgegebene zu sein, sondern ist die Folge einer Vernunftthandlung:

[D]urch die Anwendung des moralischen Gesetzes auf die menschliche Natur modifiziert sich der Wunsch nach Glück zum Wunsch, sich des erstrebten Glückes auch würdig zu erweisen, da aus der Perspektive unparteilicher Vernunft das Glück eines moralitätsfähigen und glücksbedürftigen Wesens nur dann zu billigen, aber auch nach Gerechtigkeitsgesichtspunkten zu postulieren oder zumindest nach Billigkeitsgründen zu

---

<sup>201</sup> Aristoteles: „Nikomachische Ethik“, S. 39.

<sup>202</sup> Forscher, M.: „Über das Glück des Menschen“, S. 120.

erwarten ist, wenn dieser sein Glück „verdient“.<sup>203</sup>

Aus der Betonung eines moralisch geführten Lebens erwächst dann gleichermaßen die Möglichkeit, das Glück eines Menschen als verdient oder unverdient zu bewerten, da mit der Unterscheidung moralisch/amoralisch gleichzeitig ein Maßstab eingeführt ist, der für die Beurteilung herangezogen werden kann. Gebunden ist diese Umwertung des Glücksstrebens zugunsten der Moral allerdings an die religiösen Vorstellungen, die das moralische Leben mit Blick auf eine Belohnung im Angesicht Gottes motivieren und überhaupt erst verheißungsvoll werden lassen.

Genau gegen derartige Vorgaben einer Moral wendet sich Nietzsche. Er setzt dort an, wo er das Glück als Ziel der Menschheit zur Legitimierung von Moral verwendet sieht:

Es ist nicht wahr, daß das *unbewußte* Ziel in der Entwicklung jedes bewußten Wesens (Tier, Mensch, Menschheit usw.) sein "höchstes Glück" sei: vielmehr gibt es auf allen Stufen der Entwicklung ein besonderes und unvergleichbares, weder höheres noch niederes, sondern eben eigentümliches Glück zu erlangen. Entwicklung will nicht Glück, sondern Entwicklung und weiter nichts. - Nur wenn die Menschheit ein allgemein anerkanntes *Ziel* hätte, könnte man vorschlagen "so und so soll gehandelt werden": einstweilen gibt es kein solches Ziel. Also soll man die Forderungen der Moral nicht in Beziehung zur Menschheit setzen, es ist dies Unvernunft und Spielerei.<sup>204</sup>

Die Verpflichtung zu einer Moral, nach deren Vorgaben man Entscheidungen im Leben zu treffen hätte, sei demnach nur dann legitim, wenn sie verwendet werde, um ein allseits geteiltes Ziel zu verfolgen. Dass dieses Ziel das Streben nach Glück sei, das als Ziel die Menschen in Übereinstimmung verbinde, ist, was Nietzsche verneint. Wenn an oberster Stelle die Entwicklung stehe und diese nichts anderes als sich selbst zum Ziel habe, dann könne es nicht ein Streben nach dem „höchsten Glück“ sein, was diese noch überrunde. Damit wäre auch die Vorstellung, dass es einer gewissen Entwicklung bedarf, um glücklich zu werden, hinfällig. Mit der Idee, dass es immer wieder, also unabhängig von der Entwicklung, ein „eigentümliches“ Glück, ein Glück der aktuellen Möglichkeiten, gebe, werden Bemühungen, sich ein besseres oder vollkommeneres Glück zu erarbeiten, obsolet.

Bentham wiederum misst dem Glück eine äußerst hohe Bedeutung bei und durchaus auch den Überlegungen, wie dieses zu verwirklichen sei. Das zeigt sich zum einen in seiner sehr umfassenden Definition eines Prinzips, das sich am Glück der größten Zahl orientiert (vgl. Kapitel 2.4 Radius von Teilhabe und Wirksamkeit),

---

<sup>203</sup> Ebd., S. 139.

<sup>204</sup> Nietzsche, F.: „Morgenröte“, S. 88 f.

zum anderen aber auch darin, dass er seine Überlegungen ausdrücklich auch an die Menschen richtet, die in einer Regierungsverantwortung stehen.

[T]he happiness of the individuals, of whom a community is composed, that is their pleasures and their security, is the end and the sole end which the legislator ought to have in view [...].

Es handelt sich bei Bentham also nicht nur um das private Glück, sondern auch um ein Prinzip, das von staatlicher Seite aus beherzigt werden sollte. Wie letztgültig die Orientierung am Glück für ihn dabei ist, belegt folgendes Zitat:

Has the rectitude of this principle been ever formally contested? It should seem that it had, by those who have not known what they have been meaning. Is it susceptible of any direct proof? it [sic] should seem not: for that which is used to prove every thing else, cannot itself be proved; a chain of proofs must have their commencement somewhere. To give such a proof is as impossible as it is needless.<sup>205</sup>

Geradezu paradox ist, wie Schopenhauer die Bedeutung des Glücks beschreibt, weil er dabei Glück in den Mittelpunkt des Lebens stellt und diesen Fokus zugleich als einen Trugschluss zu kennzeichnet.

Es giebt nur einen angeborenen Irrthum, und es ist der, daß wir dasind, um glücklich zu seyn. Angeboren ist er uns, weil er mit unserm Daseyn selbst zusammenfällt, und unser ganzes Wesen eben nur seine Paraphrase, ja unser Leib sein Monogramm ist: sind wir doch eben nur Wille zum Leben; [...]<sup>206</sup>

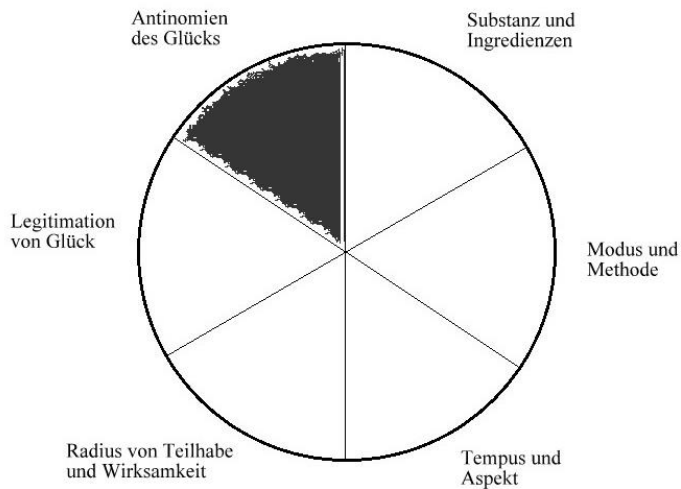
Bei Schopenhauer ist Glücklichsein dann sehr wohl das oberste Ziel des Menschen, weil das ganze Leben nichts anderes sei als der Versuch, glücklich zu werden. Solange man das Leben wolle, wolle man also auch das Glück. Glück wird so im menschlichen Leben unhintergebar bedeutungsvoll. Dass es sich dabei nicht um einen Zustand handelt, den Schopenhauer für erreichbar hält, macht das Streben nicht weniger wichtiger, sondern nur weniger praktikabel.

---

<sup>205</sup> Bentham, J.: „An introduction to the principles of morals and legislation“, S. 13.

<sup>206</sup> Schopenhauer, A.: „Aphorismen zur Lebensweisheit“, S. 88.

## 2.6 Antinomien



**Abbildung 7: Dimensionen des Glückskonzeptes – Antinomien**

Ein häufiges Verständnis von Glück schließt ein, dass es einen Gegenpart im Unglück hat. Dort, wo Unglück ist, ist kein Glück und umgekehrt. Immer wieder finden sich aber auch Gedanken, die die beiden Begriffe in ihrer Komplementarität erfassen. Nur weil es Unglück gibt, lässt sich auch Glück empfinden. Das kann ein grundlegender Gedanke sehr theoretischer Natur sein, kann sich aber auch so äußern, dass für jedes Leben die Annahme gilt, dass nur derjenige Glück empfinden kann, der auch schon Unglück aushalten musste. Außerdem kann die Definition von Glück selbst auch den Umweg nehmen, als Abwesenheit von Unglück benannt zu werden. In so einem Fall ließe sich fragen, ob die Absenz von Unglück automatisch zu Glück führt oder ob es einen Zustand geben kann, der weder dem einen noch dem anderen entspricht.

Odo Marquard ist der Meinung, dass man Glück nicht ohne Unglück denken könne, wenn man sich damit wirklich auf menschliches Leben beziehen wolle.

Denn für Menschen gibt es das nicht: das schattenlose Glück. Daß alles Zutragliche vorhanden ist und alles Abträgliche fehlt: das ist nicht menschenmöglich. [...] In „dieser Welt“ jedoch – der Lebenswelt der Menschen – ist das Glück immer neben dem Unglück, trotz des Unglücks oder gar durch das Unglück: das eigene oder das der anderen oder indem beides zusammenhängt. Menschliches Glück ist – ganz elementar – stets nur Glück im

Unglück.<sup>207</sup>

Wenn man das Glück betrachte, gäbe es also immer mehrere Möglichkeiten, wie das Unglück auch eine Rolle spielt. Da sei erstens das Glück, das man erlebe, auch wenn man unglücklich sei, also das 'Glück im Unglück', zweitens das Glück, das erst durch vorangegangenes Unglück ermöglicht werde, und drittens das Glück, das diesem einen Unglück nicht verbunden sei und neben ihm existiere. Letzteres könne es immer auch geben, weil es jemand anders gibt, der in diesem Moment glücklich ist. Marquard interpretiert, auf welche Arten mit dem Verhältnis von Glück und Unglück umgegangen werden könne. Er kommt zu dem Schluss, dass es drei Möglichkeiten gebe: erstens die der „Teleologisierung“, bei der die Existenz von Unglück eine Rechtfertigung erfahre, indem man es zu einer Notwendigkeit für Glück erkläre. Unglück existiere dann, um zu Glück zu werden: „Das Unglück wird begriffen als Mittel zum Zweck des bestmöglichen Glücks.“<sup>208</sup> Die zweite Möglichkeit sei die der „Neutralisierung“. Unter der Neutralisierung des Unglücks versteht Marquard eine Art der Reevaluierung, weil dem Paar aus Glück und Unglück grundsätzlich die Zentralität ihrer Bedeutung abgesprochen werde. Wolle man die Schwierigkeiten, die das Unglück bereitet, mindestens auf theoretischer Ebene, mindern, so gehe das durch die unauflösbare Verbundenheit mit dem Glück nur, indem man beiden einen geringeren Wert beimesse. Für Marquard ist der bedeutendste Vertreter dieses Weges Kant:

[D]ort – bei Kant also – muß die Philosophie vom unlösbar gewordenen Problem des Unglücks sich entlasten um den Preis, das Glück als entscheidendes Ziel und Thema der Ethik zu suspendieren.<sup>209</sup>

Als dritte Möglichkeit bezeichnet Marquard die „Balancierung“ des Unglücks. Dann stelle sich die Frage, mit wie viel Glück man Unglück aufwiegen könne: „Das Unglück in dieser Welt ist ein durch Glück – zureichend oder unzureichend, gerecht oder ungerecht – balanciertes Unglück.“<sup>210</sup> Marquard verweist auf die letzte Konsequenz eines jeden Lebens, nämlich die Tatsache, dass es enden muss. Er sieht darin die entscheidende Imperfektion des Lebens, die bedeute, dass es immer nur ein Glück im Unglück geben könne. Es könne also immer nur darum gehen, das Unglück soweit wie möglich zu kompensieren:

---

<sup>207</sup> Marquard, O.: „Glück im Unglück: philosophische Überlegungen“, S. 11.

<sup>208</sup> Ebd., S. 16.

<sup>209</sup> Ebd., S. 21.

<sup>210</sup> Ebd., S. 22.

Menschen sind die, die etwas statt dessen tun: sie kompensieren. [...] Das menschenmögliche Glück ist – allein schon durch den Tod – stets nur Glück im Unglück und immer nur: davongekommen zu sein, einstweilen, unwahrscheinlicherweise, und stets nur auf Wiederruf.<sup>211</sup>

Bedeutend negativer zeigt sich das Verhältnis von Glück und Unglück bei Schopenhauer:

Daß alles Glück nur negativer, nicht positiver Natur ist, daß es eben deshalb nicht dauernde Befriedigung und Beglückung seyn kann, sondern immer nur von einem Schmerz oder Mangel erlöst, auf welchen entweder ein neuer Schmerz, oder auch langour, leeres Sehnen und Langeweile folgen muß; dies findet Beleg auch in jenem treuen Spiegel des Wesens der Welt und des Lebens, in der Kunst, besonders in der Poesie.<sup>212</sup>

Für ihn gibt es nicht nur einen Wechsel zwischen Glück und Unglück, die sich mal mehr oder mal weniger die Waage halten, vielmehr ergebe sich eine eindeutige Schwächung des Glücks generell, wenn es Unglück als Gegenspieler dulden müsse. Schopenhauer schreibt ihm eine „negative Natur“ zu, weil Glück nicht von Dauer sein könne und immer wieder durch Schmerz oder unerfülltes Verlangen abgelöst werde. Bei ihm müsste positives Glück demnach ungetrübt andauern und verträge es nicht, wenn auch unangenehme Zeiten von Zufriedenheit geprägten folgen.

Martin Seel verweist darauf, dass aber genau der Wunsch, dass sich eine glückliche Zeit eben nicht irgendwann dem Ende neigt, es sei, der den Menschen und sein Glück auszeichne.

Sicher, zur Wirklichkeit des menschlichen Glücksstrebens gehört nicht selten (und vielleicht unvermeidlicherweise) der Wunsch nach einem kontrastlosen Glück, einem, das nicht in der Gefahr des Verfehlens, Verlierens und Vergehens stünde. Aber nur dieser (gelegentliche) Wunsch, nicht hingegen seine Erfüllung kennzeichnen die Wirklichkeit menschlichen Glücks.<sup>213</sup>

Wichtig bleibt aber, dass es Seel um den Wunsch dieses uneingeschränkten Glücks geht, nicht etwa darum, dass dieser Wunsch auch in Erfüllung gehe. Das Wünschen sei hier als Zustand zu sehen, der seinen Wert in sich selbst habe, nicht darin, dass ihm ein positives Ende beschieden sei. So sei ein Glück ohne die Unterbrechung durch Zeiten des „Kontrasts“ eben nicht vorstellbar, nicht möglich. Um zu dem Wunsch zu gelangen, ein Glück möge nicht verlorengehen, muss aber gleichzeitig auch immer Kenntnis darüber herrschen, dass genau das die Gefahr sei. Das Wünschen nach dem ungetrübt Glück impliziere also immer auch das Gewahrsein möglicher Grenzen des Glücks. Bei Seel heißt es dazu: „Ein Glück, das von der

---

<sup>211</sup> Ebd., S. 36.

<sup>212</sup> Schopenhauer, A.: „Aphorismen zur Lebensweisheit“, S. 90.

<sup>213</sup> Seel, M. „Versuch über die Form des Glücks“, S. 54 f.

Besonderheit der Situation, in der es sich einstellt, nicht wenigstens tangiert wäre, wäre kein menschliches Glück.<sup>214</sup> Er setzt hier allerdings das Glück an die Stelle des grammatikalischen Subjekts – damit wird nicht ganz klar, wie notwendig es ist, dass die zugehörigen Menschen sich dessen bewusst sind, oder ob er sich vorstellt, diese Menschlichkeit des Glückes ergebe sich auch ohne die Bewusstheit der Menschen aus anderen Quellen.

Bei Epikur ist Glück auf andere Weise mit Unglück verknüpft. Er definiert Glück über die Abwesenheit von Unglück in dem Sinne, in dem Glück bedeute, frei zu sein von Schmerzen oder Angst und frei zu sein von Begierden:

Gesund aber ist die Seele nur dann, wenn sie von vier Ängsten befreit ist: (1) von der Angst vor himmlischen Erscheinungen, (2) von der Angst vor einem Leben nach dem Tode, (3) von der Angst vor der Grenzenlosigkeit von Schmerz und (4) von der Angst vor der Unendlichkeit des Begehrens.<sup>215</sup>

In diesem Fall zöge die Abwesenheit von Unglück nach sich, dass bereits alle Voraussetzungen für das Erleben von Glück erfüllt wären. Alles Nicht-Unglück wäre dann mit Glück gleichzusetzen.

Freud macht drei Quellen des Unglücks aus. Erstens den eigenen Körper, der durch den stetigen Verfall und die Anfälligkeit für Schmerzen jederzeit etwas sein könne, was das Glück verhindere. Zweitens die Außenwelt, die etwas an einen herantrage, was einem unlieb sei. Und drittens die Beziehungen, die man zu anderen Menschen pflege, weil auch diese nicht ohne Unannehmlichkeiten und Schwierigkeiten verlaufen.<sup>216</sup> Unter Umständen seien es gerade letztere, die auch Unglück bedeuten, zumindest, wenn es um solche Beziehungen gehe, die von Liebe begleitet seien:

Niemals sind wir ungeschützter gegen das Leiden, als wenn wir lieben, niemals hilfloser unglücklich, als wenn wir das geliebte Objekt oder seine Liebe verloren haben.<sup>217</sup>

Freud spricht vom hilflosen Unglück und impliziert damit, dass es auch eines geben könnte, in dem man diese Hilflosigkeit weniger spüren müsse. Gerade in der Interaktion mit der Umwelt mag das vorstellbar sein, insofern man beeinflussen kann, wie stark man sich ihr und ihren Gegebenheiten aussetzt. Das schärfste Unglück scheint bei Freud aber der Verlust zu sein, der Verlust von Liebe, die einem

---

<sup>214</sup> Ebd., S. 55.

<sup>215</sup> Epikur: „Wege zum Glück“, S. 157, in der Einführung von Rainer Nickel.

<sup>216</sup> Vgl. Freud, S.: „Das Unbehagen der Kultur“, S. 25.

<sup>217</sup> Ebd., S. 35.



einmal zuteil geworden ist. Nicht beispielsweise das Ausbleiben des Liebesglückes, also dass sich selbiges gar nicht erst einstellt.

### 3 Die Darstellung filmischer Glückskonzepte

Alan McKee nennt den Autor der Fernsehserie *ALLY MCBEAL* David E. Kelley einen „popular philosopher of happiness“<sup>218</sup> (durchaus in dem Bewusstsein, dass eine Fernsehserie nicht nur durch diesen einen Menschen bestimmt wird<sup>219</sup>) und spielt darauf an, dass die Glückskonzepte zu Zeiten Aristoteles‘ und viele Jahrhunderte danach, in erster Linie etwas waren, was durch die Gedanken, die sich Philosophen dazu machten, Verbreitung und Tradierung erfuhr, dass es heute aber auch Philosophen gibt, die sich nicht unbedingt als solche zu erkennen geben. Viele Glückskonzepte, die durchaus philosophischen Charakter haben, werden durch die Populärkultur unserer Zeit transportiert. Auch in der vorliegenden Arbeit werden die Glückskonzepte, die in den Filmen präsentiert werden, als vollwertige Ideen behandelt, die nicht hinter denen anderer Autorinnen und Autoren zurückstehen müssen, nur weil sie sich nicht auf eine wissenschaftliche Disziplin berufen können. Dass es sich bei den hier ausgewählten Filmen um populäre Filme handelt, die gerade nicht als Art-house Filme zu sehen sind, hat damit zu tun, dass die analysierten Glückskonzepte zwar nicht als für die ganze Kultur gültig generalisiert werden sollen, durchaus aber als Indiz gesehen werden, für das, was aktuell gesellschaftlich Anklang findet. McKee formuliert das Ziel, die allgemeinverständlichen und weitverbreiteten Ansichten zu Glück zu untersuchen, folgendermaßen:

If we are interested in mapping the culture of popular ideas about happiness, then the project has only just begun. We need analyses that take the intellectual work of popular culture seriously on its own terms: analyses of self-help books and romantic comedies and greetings cards and adverts for lotteries, analyses which tell us, not what these texts *aren't* (social science investigation into popular culture); but what they *are* (particular kinds of popular thinking about happiness, available to audiences who do not access social science writing).<sup>220</sup>

Zu genau solch einer Erschließung dessen, was populäre Vorstellungen über Glück sind, wie sie sich in Spielfilmen darstellen, soll mit der vorliegenden Arbeit ein Beitrag geleistet werden. Welche filmtheoretischen Bezüge dazu als Grundlage dienen, wird im Folgenden dargestellt.

---

<sup>218</sup> McKee, A.: „Views on Happiness in the TV Series *Ally McBeal*: The Philosophy of David E. Kelley“, S. 386, in: *Journal of Happiness Studies* 5: 385-411, 2004.

<sup>219</sup> Vgl. ebd., S. 388.

<sup>220</sup> Ebd., S. 409.

### 3.1 Theoretische Grundlagen der Filmanalyse

Bei der Analyse von filmischen Glückskonzepten steht man von Anfang an vor der Herausforderung, zu entscheiden, auf welche Elemente des Films man sich in erster Linie konzentrieren möchte. Wie bei jeder Filmanalyse gibt es zahlreiche Möglichkeiten des Zugangs, der je nach Art des Films und je nach Forschungsinteresse deutlich variieren kann. Möchte man beispielsweise prüfen, wie gut ein Film einem klassischen Genre entspricht, untersucht man ihn anders, als wenn die Verbindung von Montage und Bildästhetik im Vordergrund steht, oder aber man über die Eigenheiten einer bestimmten Epoche mehr erfahren möchte und den Film als historisches Dokument nutzt. Auch hier gilt also, dass die Art zu fragen in direktem Zusammenhang damit steht, welche Antworten man bekommt, und damit in gewisser Weise auch, welchen Untersuchungsgegenstand man bildet. Da ein Film ein ausgesprochen komplexes Konstrukt von verschiedenen Ebenen ist – sowohl in seiner Entstehungsphase durch die vielen Beteiligten, als auch im Produkt, das als Film betrachtet wird, und dann noch einmal als das Gebilde, das von Zuschauer\_innen rezipiert wird – ergeben sich die verschiedensten Möglichkeiten der Analyse.

Generell gibt es unterschiedliche Ansätze, wie Filme als Medium und dann auch als Gegenstand einer Analyse behandelt und verstanden werden. Die Frage danach, wie ein Film Glück konzipiert, also auf welchen Voraussetzungen er aufbaut, welches Wissen er impliziert und aktiviert, welchen Annahmen widersprochen wird und wer glücklich werden darf oder wessen Glück dem einer anderen Figur vorgezogen wird, ist ebenfalls komplex und erstreckt sich über weit mehr Aspekte, als hier angedeutet wurden. Damit dennoch jeder Film so untersucht werden kann, dass er als Werk für sich steht und gleichzeitig die Vergleiche der Filme eine aussagekräftige Basis bekommen, wird der Fokus auf einem Element liegen, das in jedem Spielfilm eine große Rolle spielt, nämlich auf den Figuren. Im Film verschränken sich die Vorstellungen über das Glück, die die einzelnen Figuren haben, die von den Filmemachern intendiert oder impliziert wurden und die ein Filmpublikum mitbringt. Da die vorliegende Arbeit keine ist, die sich in der Rezeptionsforschung verortet, und der Zugang zu dem, was auf Produktionsseite gedacht, gefühlt oder gewollt wurde, äußerst schwierig ist (nicht zuletzt für die Beteiligten selbst), wird es hier vorrangig um die Ebene der Figuren als solche

gehen. Auch das Zusammenspiel der Figuren und ihrer Glückskonzepte beinhaltet verschiedene Perspektiven. Neben dem, was sich über die Vorstellungen einer Figur herausfinden lässt, geht es auch um das Verhältnis zu den übrigen Figuren und nicht zuletzt um die Position innerhalb der Diegese, also zum Beispiel darum, mit welchen Umständen die Figuren konfrontiert werden, wie der Verlauf der Geschichte ist und welches Ende sie erleben.

Die Analyse von filmischen Glückskonzepten findet in dieser Arbeit ausschließlich an Spielfilmen statt, die alle den Anspruch haben, eine Geschichte zu erzählen, oder besser: zu präsentieren. Um dieser Art des Untersuchungsgegenstandes gerecht zu werden, soll an dieser Stelle ein Überblick über das der Analyse zugrundeliegende Verständnis einiger zentraler Aspekte gegeben werden. Dem erzählenden Charakter der Filme entsprechend, sind dies die Konzeption von filmischer Narration und ein theoretischer Zugang zur Figur. Außerdem wird erörtert, auf welche Weise die Position der Zuschauerinnen als strukturelle Rolle gefasst werden kann.

### 3.1.1 Narration

„All film techniques, even those involving the ‘profilmic event‘, function narrationally, constructing the story world for specific effects“.<sup>221</sup> Dieses Zitat von David Bordwell kann hier noch einmal verdeutlichen, dass alles, was man in einem Film sieht – oder eben auch nicht sieht – das Resultat einer Entscheidung ist, die eine Einzelne oder ein Kollektiv als Filmschaffende getroffen hat. Jeder Arbeitsschritt für einen Film ist also auch Arbeit an seiner Narration. Das soll nicht geringschätzen, dass Filme bei ihrer Entstehung auch unter dem Einfluss des Zufalls stehen oder manches aus den vorhandenen Umständen zu erklären wäre. Vielmehr geht es darum, ins Bewusstsein zu rufen, dass alles im Film auf ein bestimmtes Ziel hin ausgerichtet ist, und dieses Ziel ist im Mindesten eine funktionierende Narration.<sup>222</sup> Narration, also mit anderen Worten die Erzählung, die im Film weit mehr als nur sprachliche

---

<sup>221</sup> Bordwell, D.: „Narration in the Fiction Film“, S. 12.

<sup>222</sup> Auch wenn es selbstverständlich Filme gibt, die mit genau dieser Frage einer ‚funktionierenden‘ Narration spielen, z.B. indem sie von gängigen Erzählmustern abweichen, Figuren nicht eindeutig in Raum und Zeit verorten o.ä. Ausgegangen wird hier also von einem generellen Anspruch von Spielfilmen, die in dem Bewusstsein produziert werden, dass ihnen auch eine Rezeption zuteilwerden soll, die zwar widersprüchlich sein kann, aber im allgemeinen doch einen gewissen Konsens erzeugen soll.

Anteile hat, bedeutet automatisch auch die Darstellung einer fiktiven Welt und ihrer Geschehnisse. So sehr kein Film wie der andere ist, liegt im Vorhandensein einer Narration doch eine grundlegende Gemeinsamkeit aller Spielfilme. Allerdings ist auch der Begriff der Narration einer, der sich mit verschiedenen Konzepten füllen lässt, sodass je nach Modell unterschiedliche Komponenten im Mittelpunkt stehen: Ein enunziatives Modell, das den Schwerpunkt auf die Struktur des Textes legt, geht auch bei der Beschreibung der Narration andere Wege als ein Zugang, der im Gegensatz dazu den Fokus auf die Rezeptionsseite legt und danach fragt, wie eine Narration als solche überhaupt verstanden wird bzw. auf welche Weise Verstehen zustande kommt.

Im Folgenden wird der Schwerpunkt auf dem neoformalistisch-kognitivistischen Modell von Bordwell liegen. Formal definiert Bordwell die Narration in Spielfilmen folgendermaßen: “

*In the fiction film, narration is the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula.*<sup>223</sup>

Bordwell versteht die Narration also als einen Prozess, bei dem drei Ebenen verbunden werden – „syuzhet“, „style“ und „fabula“. Diese Benennungen orientieren sich an denen der russischen Formalisten – *syuzhet* und *fabula* sind gleichzusetzen mit den englischen Begriffen „Plot“ und „Story“, welche im folgenden Text Verwendung finden werden. Plot und Style geben dem Publikum die Hinweise, die es braucht, um die Story zu konstruieren. Verbunden werden sie Bordwell zufolge durch die drei Prinzipien von „narrativer Logik“, „Zeit“ und „Raum“. Die narrative Logik könne es Rezipienten leicht machen, zwischen den einzelnen Phänomenen Verbindungen herzustellen, sie könne aber auch dafür sorgen, dass kausale Schlüsse erschwert oder verhindert würden.<sup>224</sup> Analog könne der Plot auch die Einordnung von raumzeitlichen Informationen zur Story variieren und sei nicht darauf festgelegt, allen Erwartungen zu entsprechen. Für die Analyse der Story greift Bordwell auf drei weitere Kategorien von Meir Sternberg zurück: „knowledge“, „self-consciousness“ und „communicativeness“. Mit der Beschreibung des *knowledge* werden Aussagen darüber getroffen, wie viele Informationen man als Rezipientin bekommt. Das bezieht sich zum Beispiel auf die Informationen, die man über die Figuren und ihr Innenleben bekommt; sowohl, was die Breite an

---

<sup>223</sup> Bordwell, D.: „Narration in the Fiction Film“, S. 53.

<sup>224</sup> Vgl. ebd., S. 51.

Informationen angeht, die man über die gesamte Geschichte oder nur einzelne Figuren erhält, als auch was die Tiefe der Informationen betrifft. Breite und Tiefe des mit den Zuschauerinnen geteilten Wissens können unterschiedlich variiert werden, und es haben sich beispielsweise je nach Genre verschiedene Verhältnisse etabliert. Der Begriff der Selbstbezogenheit – *self-consciousness* – bildet sich aus der Perspektive der Narration und hebt darauf ab, wie stark die Narration so gestaltet ist, dass im Laufe der Erzählung auf sie selbst verwiesen wird. Richten sich beispielsweise Gesten oder Äußerungen der Figuren an die Zuschauer, erhöht das den Grad an *self-consciousness*. Auch ein Voice-over kann als tendenziell selbstbezogen gelten:

Similarly, a retrospective voice-over commentary can push the narration toward a greater self-consciousness, especially if the addressee is not another fictional character.<sup>225</sup>

Die *communicativeness* einer Narration assoziiert sie mit ihrem Publikum und beschreibt, wie bereitwillig es informiert wird. Dabei gilt es den Grad an Informiertheit, der dem *knowledge* entsprechend vorhanden sein dürfte, einzubeziehen.

The degree of communicativeness can be judged by considering how willingly the narration shares the information to which its degree of knowledge entitles it.<sup>226</sup>

Da sich gerade die Literaturwissenschaft (die als wissenschaftliche Disziplin, ihrem Medium entsprechend, deutlich älter ist als die Filmwissenschaft) umfassend mit Themen der Narration beschäftigt hat, haben viele der Grundbegriffe ihren Ursprung in der Untersuchung literarischer Texte. So sind etwa die Analysekatoren, die Gérard Genette im Rahmen einer strukturalistischen Erzähltheorie formuliert hat, anhand literarischer Beispiele entstanden. Dennoch kann man fragen, ob sich die filmische Erzählweise nicht notwendigerweise von der der Literatur unterscheiden und daher auch zu anderen Formen von Narration führen muss. Bei Bordwell findet sich dazu folgende Antwort:

The theory I propose sees narration as a formal activity, a notion comparable to Eisenstein's rhetoric of form. In keeping with a perceptual-cognitive approach to the spectator's work, this theory treats narration as a process which is not in its basic aims specific to any medium.<sup>227</sup>

Dass Bordwell Narration als einen Prozess sieht, der in seinen Grundlagen als vom Medium unabhängig betrachtet werden kann, bedeutet allerdings nicht, dass die

---

<sup>225</sup> Ebd., S. 58.

<sup>226</sup> Ebd., S. 59.

<sup>227</sup> Ebd., S. 49.

unterschiedlichen Eigenschaften verschiedener Medien unwichtig werden: „As a dynamic process, narration deploys the materials and procedures of each medium for its ends.“<sup>228</sup> Die Annahme, dass die Narration als ein Prozess in der Lage sei, sich über alle Mittel eines Mediums zu entfalten, setzt sich fort in dem Verständnis, das Bordwell angesichts der Unterscheidung von mimetischer und diegetischer Narration entwickelt hat. Damit greift er zurück auf Platon, demzufolge es zwei Arten von Erzählweisen zu unterscheiden gelte: eine, die Sprechakte direkt imitiere – die mimetische –, und eine, die einen Hinweis darauf einschließe, dass alle Äußerungen an einen Autor gebunden seien – die diegetische. Aus dieser Unterscheidung leite Platon außerdem Schlussfolgerungen ab, innerhalb welchen Rahmens diese beiden Formen jeweils Verwendung finden können, und nehme eine Zuteilung vor, die die diegetische Erzählweise mit der Lyrik und die mimetische mit der Dramatik verbinde.<sup>229</sup> Jan Christoph Meister stellt dazu fest: „This fundamental distinction of the two principal modes of narrating [...] anticipated the 20th-century opposition showing vs. telling [...]“<sup>230</sup>. Die Idee, dass das mimetische „showing“ und das diegetische „telling“ zwei Erzählweisen sind, die sich für das eine oder andere Medium jeweils besser eignen oder sogar auf ein bestimmtes, ihnen entsprechendes Medium festgelegt seien, ist genau die Annahme, gegen die sich Bordwell mit seiner Narrationstheorie stellt. Dabei wird die Verschiedenheit einer mimetischen und einer diegetischen Erzählweise nicht negiert, sondern nur ihrer Beschränkung, wo sie Verwendung finden können, enthoben. Bordwell zufolge können auch im Film sowohl mimetische als auch diegetische Erzählweisen zum Einsatz kommen, so dass die Disparität der Form weder über das Medium noch über das Genre entscheide. Somit ist davon auszugehen, dass sich bei der Untersuchung der Filme sowohl Mittel des *showing* als auch des *telling* finden werden, deren Verhältnis zu den Glückskonzepten der Filme es dann zu bestimmen gilt.

Anton Fuxjäger weist darauf hin, dass die Begriffe von „Diegese“, „Diegesis“ und „diegetisch“ in der Forschung nicht widerspruchsfrei verwendet werden. Da sein „Versuch einer Begriffsentwirrung“<sup>231</sup> einige mögliche Stolperstellen offenlegt,

---

<sup>228</sup> Ebd., S. 49.

<sup>229</sup> Vgl. z.B. Meister, J. C.: „Narratology“, Paragraph 3. In: Hühn, P. et al. (Hrsg.): „The living handbook of narratology“, <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology>, zuletzt aufgerufen am : 11.02.2014.

<sup>230</sup> Ebd., Paragraph 23.

<sup>231</sup> Fuxjäger, A.: „Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwirrung“, [http://www.montage-av.de/pdf/162\\_2007/162\\_2007\\_Anton-Fuxjaeger\\_Diegese-Diegesis-](http://www.montage-av.de/pdf/162_2007/162_2007_Anton-Fuxjaeger_Diegese-Diegesis-)

sollen seine Gedanken an dieser Stelle kurz nachvollzogen werden. In einem ersten Schritt widmet sich Fuxjäger dem Begriff der Diegese (*diégèse*), der auf Etienne Souriau<sup>232</sup> zurückgeht. Bei Souriau beschreibe die Diegese eine mental repräsentierte Welt, die sowohl raum-zeitliche Vorstellungen der erzählten Geschichte als auch die der Handlungen integriere.<sup>233</sup>

Die Diegese ist der Inhalt des mentalen Konstrukts, das der Rezipient im Zuge des Versuchs, eine Erzählung zu verstehen, anfertigt und das auch der Autor anfertigen muss, bevor er eine Erzählung zu Papier oder was auch immer bringen kann.<sup>234</sup>

Aus diesem Zitat wird deutlich, dass die Diegese nicht nur das Ergebnis ist, das die Rezipientinnen konstruieren. Auch die Autorinnen und die an der Filmproduktion beteiligten Menschen arbeiten schon während der Entstehung der Erzählung mit der Diegese, insofern auch sie sich eine Vorstellung von der Welt gemacht haben, in der die zu erzählende Geschichte spielt. Fuxjäger weist aber auch darauf hin, dass die Diegesen von Rezipientinnen und Machern keinesfalls dieselben sein müssen.<sup>235</sup> Dieses Konzept der Diegese erinnert an das, was bei Bordwell „*fabula*“ heißt, ist aber Fuxjäger zufolge ein Konzept, das über das der *fabula/Story* hinausgeht:

Alle Elemente der *story* sind auch Elemente der Diegese, aber die Diegese geht über die *story* hinaus, sie enthält auch nicht auf die ‚Handlung‘ bezogene Informationen.<sup>236</sup>

Wie man sich diese Informationen vorzustellen habe, erläutert Fuxjäger jedoch nicht genauer. Eine mögliche Erklärung bietet sich durch die Überlegungen von Seymour Chatman und wird im Laufe des Kapitels erörtert. Fuxjäger beschäftigt sich außerdem mit der Verwendung der Zuschreibungen „diegetisch“ und „nicht-diegetisch“, die auf den ersten Blick simpel aussehen mag, bei genauerem Hinsehen aber auch einer Definition bedarf. Als diegetisch werden im Allgemeinen all die Bilder und Töne bezeichnet, die ihren Ursprung in den Handlungen, Umwelten und Dialogen der Figuren haben. Musik, die eine Figur im Radio hört, wäre zum Beispiel

---

diegetisch.pdf, zuletzt aufgerufen am : 14 .06. 2012.

<sup>232</sup> Souriau, E.: „La structure de l’univers filmique et le vocabulaire de la filmologie“, S. 237, in: „Revue internationale de Filmologie“, H. 7-8 (1951), S. 231-240; zitiert nach Fuxjäger, ebd., S. 17. Ein Nachdruck in deutscher Übersetzung findet sich in der Zeitschrift *montage/av*: Souriau, E.: „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“.

<sup>233</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>234</sup> Ebd., S. 18.

<sup>235</sup> Ebd., S. 18. Eine Übereinstimmung mag es geben, oder nicht. In jedem Fall wäre es auch äußerst schwierig, nach einer solchen zu fragen, da es sich ja per definitionem bei der Diegese um eine mentale Repräsentation handelt und es um die Mittel der Vergleichbarkeit selbiger recht schlecht bestellt sein dürfte.

<sup>236</sup> Ebd., S. 21.



eindeutig diegetischen Ursprungs. Als nicht-diegetisch gelten wiederum Informationen wie die, die Rezipient\_innen durch ein Voice-over erhalten. Auch wäre Musik, die die Stimmung einer Szene untermalt, die für die Figuren aber nicht zu hören ist, als nicht-diegetisch zu klassifizieren. Diese Unterscheidung hält Fuxjäger in dieser Weise für unzulässig. Denn wenn man Souriau in seiner Definition von Diegese (und davon abgeleitet dem Adjektiv diegetisch) folge, dann sei alles Diegetische immer ‚nur‘ die mentale Repräsentation und entspreche eben nicht gleichzeitig den Mitteln, mit denen diese Repräsentation angeregt werde:

Im Kino haben wir es lediglich mit Zeichen zu tun, die auf die Diegese verweisen oder genauer gesagt: uns dazu veranlassen, eine Vorstellung der Diegese zu konstruieren.<sup>237</sup>

Gleichzeitig erkennt Fuxjäger durchaus die Relevanz einer Differenzierung zwischen Elementen der erzählten Welt, also des Plots, und denen, die offenkundig ausschließlich an die Rezipienten adressiert sind (wie beispielsweise ein Voice-over), an. Dies führt ihn aber zu einer weiteren Uneinigkeit, die über die Verwendung bestimmter Begriffe herrsche. Und zwar der von mimetischer und diegetischer Narration, wie beispielsweise Bordwell sie in Anlehnung an Platon vertritt. Fuxjäger zufolge ist diese Gegenüberstellung eine Verfälschung dessen, was Platon tatsächlich voneinander abgrenzen wollen:

Seine Unterscheidung wurde und wird jedoch häufig auf die Begriffsopposition ‚Mimesis vs. Diegesis‘ reduziert. Diese Verkürzung ist unzulässig, da für Platon ‚Diegesis‘ der Überbegriff ist.<sup>238</sup>

Man könne der Konfusion über die Verwendung der Bezeichnungen diegetisch (und nicht-diegetisch) und mimetisch entgehen, indem man stattdessen „nachahmende“ und „nicht-nachahmende“, also „mimetische“ und „nicht-mimetische“ Erzählweisen gegenüberstelle. Denn man gerate mit dem Adjektiv der diegetischen Erzählweise in die Schwierigkeit, wie zu erklären sei, dass eine Erzählweise auch nicht-diegetisch sein könne, obwohl die Art eines Erzählens doch immer auch Teil der Erzählung sein müsse – und somit mit der Diegese (als mentaler Repräsentation der erzählten Welt) verbunden sein müsse. So entstünde das Paradox eines nicht-diegetischen Elements der Diegese:

Die bewegten Bilder von Vorgängen in der erzählten Welt, die Wiedergabe von Dialog und ‚diegetischer Musik‘ erzählen auf nachahmende, also mimetische Weise von diesen

---

<sup>237</sup> Ebd., S. 27.

<sup>238</sup> Ebd., S. 20.

Ereignissen [...] Dagegen informieren uns *superimposed titles* wie zu Beginn der Star Wars-Filme, Stimmen von *noncharacter narrators* und mitunter auch *background music* auf nicht-mimetische Weise über die erzählte Welt. [...] Die zuletzt erwähnten Elemente, die in der üblichen filmanalytischen Praxis als ‚nicht-diegetisch‘ klassifiziert werden, fallen im Sinne der (Platon verfälschenden) Begriffsopposition ‚Mimesis vs. Diegesis‘ in die Rubrik ‚Diegesis‘.<sup>239</sup>

Fuxjäger sieht die Eigenschaften mimetisch und nicht-mimetisch allerdings nicht als diskrete Kategorien, sondern vielmehr als Pole, die jeweils ein Extrem bezeichnen. Demnach können Elemente des Films als mehr oder weniger nachahmend beurteilt werden. Sein Beispiel dazu ist das eines Schwarzweißfilms, der sicher weniger nachahmend gestaltet sei, als er es als Farbfilm wäre – wobei auch das Publikum des Schwarzweißfilms sich nicht gedacht haben dürfte, die gezeigte Welt habe es ohne Farben gegeben.<sup>240</sup>

Ungeachtet der gewählten Erzählweise und der Intensität ihres nachahmenden Charakters steht hinter der Erzählung eine Instanz, die sie dem Publikum präsentiert. Doch auch diese kann auf sehr unterschiedliche Weise Teil der Diegese werden. Weil es bei diesem Erzählenden nicht (zwangsläufig) um den Autor geht, den man als sprechendes oder zeigendes Subjekt ausmachen könnte, schlägt Seymour Chatman<sup>241</sup> folgende Differenzierung vor: „real author“, „implied author“, „narrator“, „real reader“, „implied reader“ und „narratee“. Der *real author* sei demzufolge der tatsächliche Autor bzw. die Autorin des Werkes, wohingegen der *implied author* diejenige sei, durch die zum Beispiel die Normen der Narration gesetzt werden. Mit diesen Normen und generellen kulturellen Codes könnten auch die Informationen gemeint sein, von denen Fuxjäger spricht, wenn er in der Diegese mehr Informationen sieht als die, die durch den Plot definiert sind. Chatman erinnert zur Erklärung des *implied author* an die verschiedenen Charakteristika unterschiedlicher Werke ein und desselben Autors – sie klängen verschieden und setzten auf ganz andere Aspekte ihren Schwerpunkt und zeigten sich damit als auf andere Art erzählt. Hier unterscheiden sich also die implizierten Autoren, auch wenn der tatsächliche Autor eine einzige Person ist. Die Idee des „unreliable author“ – man gerät als Rezipient\_in im Laufe einer Erzählung in Zweifel, wie sehr man den gegebenen Informationen vertrauen kann – mache Chatman zufolge überhaupt nur dann Sinn, wenn man diese Unterscheidung zwischen *real* und *implied author* setze:

---

<sup>239</sup> Ebd., S. 28 f.

<sup>240</sup> Ebd., S. 30.

<sup>241</sup> Vgl. Chatman, S.: „Story and discourse: narrative structure in fiction and film“, S. 149.

What makes a narrator unreliable is that his values diverge strikingly from that of the implied author's; that is, the rest of the narrative – „the norm of the work“ – conflicts with the narrator's presentation, and we become suspicious of his sincerity or competence to tell the „true version.“<sup>242</sup>

Einen implizierten Autor muss es für Chatman immer geben, unabhängig davon, ob der tatsächliche Autor eine einzelne Person oder wie bei (nahezu allen) Filmen eine Gruppe von Menschen oder auch das zufällige Produkt eines Computerprogramms sei.<sup>243</sup> Der *narrator* könne als solcher Teil der Erzählung sein, beispielsweise, wenn ein Film als Rückblick in einem Bericht einer der Figuren erzählt werde. Ein solcher Erzähler müsse aber nicht in einer Figur identifizierbar vorhanden sein. Analog zum *implied author* gebe es auch einen *implied reader*<sup>244</sup>, also eine Rezipientin, die durch die Erzählung selbst vorausgesetzt werde: „Like the implied author, the implied reader is always present.“<sup>245</sup> Der *real reader* sei eine Instanz, die außerhalb der Narration liege und dazugegeben werde, wenn wir als Rezipienten agieren, der *implied reader* hingegen sei immer schon Teil der Erzählung. Außerdem könne es – dem *narrator* entsprechend – auch noch einen *narratee* geben. Das sei eine Figur, die innerhalb der Erzählung gewissermaßen als Modell eines Rezipienten oder einer Rezipientin fungiere, indem an ihr gezeigt werde, wie die Geschichte zu verstehen sei. Chatman sieht dieses Element des *narratee* beispielsweise besonders dort, „[...] where good is not easily distinguished from evil“<sup>246</sup>. Es seien also nur die implizierten Rollen (*implied author*, *implied reader* und optional *narrator* und *narratee*), die dem Text immanent seien. Die beiden Rollen von tatsächlichen Autoren und Rezipienten lägen außerhalb der Narration. Sie kommunizieren zwar miteinander, können dies aber nur über ihre implizierten Gegenstücke innerhalb der Erzählung.<sup>247</sup> Genau gegen die Annahme, es müsse zu einer Narration auch einen Erzähler geben, opponiert Bordwell. Ihm zufolge seien Analogien zu sprachlichem Erzählen für filmische Narrationen nicht haltbar.<sup>248</sup> Er schreibt: „To give every film a narrator or implied author is to indulge in an anthropomorphic fiction.“<sup>249</sup> Stattdessen plädiert er dafür, dass Narration, als ein System von Hinweisen zur Konstruktion der

---

<sup>242</sup> Ebd., S. 149.

<sup>243</sup> Ebd., S. 149.

<sup>244</sup> Dass von einem *reader* – also Leser – die Rede ist, verweist auf die Entstehung des Begriffs, beschränkt ihn aber nicht auf ein Medium, das gelesen werden muss.

<sup>245</sup> Ebd., S. 150.

<sup>246</sup> Ebd., S. 150.

<sup>247</sup> Vgl. ebd., S. 31.

<sup>248</sup> Vgl. Bordwell, D.: „Narration in the Fiction Film“, S. 62.

<sup>249</sup> Ebd., S. 62.

Story, zwar einen Empfänger der Botschaft voraussetze, ein Sender aber nicht zwingend dazu gehöre. Bordwell zieht es vor, anzunehmen, dass die Narration an Punkten, wo es notwendig werde, in der Lage sei, den Rezipienten dazu anzuhalten, sich einen Erzähler zu konstruieren.<sup>250</sup> Ich halte die Begriffe Chatmans nichtsdestotrotz für gelungen, um in den entsprechenden Fällen benennbar zu machen, auf welcher Ebene des Produktions- bzw. Rezeptionsprozesses man sich mit der Analyse befindet.

### 3.1.2 Figur

In einem Spielfilm kann es keine Erzählung ohne Figuren<sup>251</sup> geben, und Figuren werden für das Forschungsinteresse dieser Arbeit als zentral angesehen. So heißt es auch bei Smith, dass Figuren nicht nur für Fragen der Identifikation zentral seien, sondern auch dann, wenn es darum gehe, wie Filme verständlich gemacht werden.<sup>252</sup>

This, however, brings us back to the basic idea that characters are analogues of persons. [...] Mimesis does not disappear in the shift to conceiving the human agent as social subject rather than individual essence. The way out of this impasse I have tried to suggest [...]: acknowledge that character is a mimetic construct; make the distinction between the universal and culturally-specific levels of character; and attempt to suggest where the line is to be drawn between those two levels, admitting that the line is a provisional one, subject to revision in the light of further anthropological study and conceptual scrutiny.<sup>253</sup>

Smith geht davon aus, dass Figuren immer als ein mimetisches Konstrukt zu verstehen seien. Das ermögliche gleichzeitig die Annahme, dass sich Figuren sinnvollerweise in Analogie zum Menschen analysieren lassen. Mit der Berücksichtigung, dass Figuren nicht nur aus universal übertragbaren Eigenschaften bestehen, sondern es auch in ihrer Ausgestaltung kulturell abweichende Elemente geben könne, ließen sich Ergebnisse aus der Psychologie und der Soziologie ebenfalls zur Analyse von Figuren heranziehen. Nicht zuletzt durch derartige Schritte in der Theorienbildung zeigt sich, dass die Filmwissenschaft offen dafür ist, nicht nur Ansätze aus der Literaturwissenschaft, sondern auch aus anderen Wissenschaften zu integrieren und nutzbar zu machen.

Für die Analyseteile, die sich speziell mit den einzelnen Figuren und ihrem

---

<sup>250</sup> Vgl. ebd., S. 62.

<sup>251</sup> Damit ist nicht ausgeschlossen, dass es sich um nicht-menschliche Figuren handelt.

<sup>252</sup> Vgl. Smith, M.: „Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema“, S. 18.

<sup>253</sup> Smith, M.: „Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema“, S. 34 f.

Verhältnis untereinander beschäftigen, werden im Besonderen die Methoden, wie sie Eder anregt, zugrunde gelegt. Er schlägt beispielsweise in seinem Modell der „Uhr der Figur“<sup>254</sup>, das der Analyse von Figuren dienen soll, vier Hauptaspekte vor: Die Figur als „Artefakt“, als „fiktives Wesen“, als „Symbol“ und als „Symptom“. In den folgenden Kapiteln 4-8 der Filmanalysen wird es in erster Linie um die Figuren als „fiktive Wesen“ und als „Symbole“ gehen, weil anzunehmen ist, dass sich aus diesen Anteilen die meisten Erkenntnisse zu den Glückskonzepten ergeben. Wenn es um die Figur als „fiktives Wesen“ geht, also darum, was für sie charakteristisch ist und in was für einer Welt sie sich bewegt, lässt das Rückschlüsse auf ihr Glückskonzept zu, und dort, wo es um den Symbolanteil einer Figur geht, sie also „[...] zur Vermittlung indirekter Bedeutungen, übergeordneter Themen und allgemeiner Aussagen beiträgt“<sup>255</sup>, ermöglicht die Analyse Schlüsse auf das Glückskonzept des Films als Gesamtprodukt. Dort, wo die Ästhetik in den Vordergrund tritt oder als Gestaltungsmittel im Rahmen eines Glückskonzepts erkannt werden kann, wird auch die Figur als „Artefakt“ untersucht werden – also welche Art der filmischen Umsetzung zu beobachten ist, beispielsweise welche Schauspielerin gewählt wurde, um eine Figur zu verkörpern. Im Fokus steht diese Ebene der Gestaltung allerdings nicht. Etwas anders verhält es sich mit dem Aspekt, den eine Figur als „Symptom“ verinnerlicht. Gerade die Symptomhaftigkeit, mit der eine Figur etwas über die Kultur preisgibt, der sie entstammt, ist für die Frage nach Glückskonzepten aufschlussreich, da davon ausgegangen wird, dass sich in diesem Aspekt Bezüge zeigen, die überindividuell sind und damit Aufschluss über das geben, was gesellschaftlich virulent ist.

Immer wieder wird bei der Analyse von Figuren auch transdisziplinär gedacht und auf Erkenntnisse der Psychologie zurückgegriffen. Beispielsweise, wenn auf Erklärungs- und Wahrnehmungsschemata rekurriert wird, die sowohl bei Bordwell als auch bei Smith und Eder Verwendung finden.<sup>256</sup> So wird erneut eine Verbindung zu gesellschaftlich geteiltem Wissen möglich. Bei Smith sind die Personen-Schemata dazu da, ein erstes Grundgerüst zu bieten, an dem sich die Vorstellung einer Figur weiter entwickeln kann. Weil das Verständnis einer Figur als dynamischer Prozess gesehen wird, ist es durchaus denkbar, dass anfängliche Annahmen, die sich auf ein

---

<sup>254</sup> Vgl. Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 141 ff.

<sup>255</sup> Ebd., S. 142.

<sup>256</sup> Vgl. z.B. Bordwell, D.: „Kognition und Verstehen“, S. 9; Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 668; Smith, M.: „Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema“, S. 31.

Schema gründeten, angepasst oder revidiert werden. Gleichzeitig ermöglichen Schemata, dass man schnell zu einem Bild der Figur kommt, auch wenn man noch nicht sehr viele Informationen über sie erhalten hat:

The primary-theoretical notion of the person schema will not be sufficient for our discussion of character engagement, but it is a necessary condition to establish the saliency of character.<sup>257</sup>

Die zentrale Grundannahme bei Smith ist, dass wir Figuren einer Erzählung als analog zu realen Personen wahrnehmen. Wenn eine Figur als gelungen erlebt werde, dann, weil sie nah an das herankomme, was wir aus dem realen Leben aus der Interaktion mit Menschen kennen.

Bei Figuren muss es sich aber nicht zwangsläufig um Menschen handeln, auch Tiere oder computerähnliche Wesen werden als Figuren eingesetzt. Doch auch sie werden mithilfe von Mustern verstanden, die sich an menschlichem Verhalten orientieren. So kommt Smith zu dem Schluss:

[...] I do not wish to argue that human agents are the only agents of causality in narratives, but I do want to argue that human agency has a centrality to our comprehension of narratives [...].<sup>258</sup>

Smith mutmaßt außerdem, Aktanten würden weniger aus den sich ereignenden Aktionen entstehen, als vielmehr Aktionen sich einer gewissen Aufmerksamkeit gewiss sein können, weil sie durch Aktanten ausgeführt werden:

Rather than agents coming into being as the result of actions [...] actions themselves may stand out because they are performed by fictional human agents, who are salient because of the person schema.<sup>259</sup>

Inwiefern diese Annahme für eine Voreinstellung der Aufmerksamkeitsreihenfolge von Rezipienten gültig ist, lässt sich hier nicht klären; es ist allerdings vorstellbar, dass sich diese Reihenfolge je nach Genre unterschiedlich stark ausprägt. So ist es beispielsweise in einem Genre wie dem Actionfilm durchaus denkbar, dass auch der Fokus des Publikums stärker auf den Handlungen der Figuren liegt als in einem Melodram.<sup>260</sup>

---

<sup>257</sup> Vgl. Smith, M.: „Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema“, S. 31.

<sup>258</sup> Smith, M.: „Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema“, S. 20.

<sup>259</sup> Ebd., S. 31

<sup>260</sup> Vergleiche dazu auch Eder: „In plotorientierten Geschichten, z.B. Actionfilmen, wird den Ereignissen mehr Aufmerksamkeit und Darstellungsraum gewidmet, figurenorientierte wie DER TOTMACHER erkunden in erster Linie den Charakter ihrer Protagonisten.“ Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 17 f.

### 3.1.3 Zuschauer\_innen

Britta Hartmann und Hans Jürgen Wulff halten zum Ansatz Bordwells fest, „[...] daß derzeit wohl kaum ein anderes filmwissenschaftliches Projekt solche Kohärenz und Konsistenz aufweist wie das neoformalistisch-kognitivistische.“<sup>261</sup> Auch bei ihnen findet sich aber eine Kritik, die nicht selten geübt wird:

Das Schlüsselproblem hinter diesen Vorschlägen ist, wie sich *Film als Kunst* und *Film als eigenes Kommunikationssystem* zueinander verhalten – weil ein kommunikatives Verhältnis kaum von den „äußeren“ Rahmenbedingungen der Kommunikation absehen kann.<sup>262</sup>

Allgemein wird die Konzentration auf kognitive Erklärungsmuster kritisch gesehen, die Aspekte emotionaler Beteiligung der Rezipienten und ihre Interpretationsleistung außen vor lässt. Bordwell formuliert seine Vorstellungen trotzdem wie folgt:

As a perceptual-cognitive account this theory does not address affective features of film viewing. This is not because I think that emotion is irrelevant to our experience of cinematic storytelling – far from it – but because I am concerned with the aspects of viewing that lead to constructing the story and its world.<sup>263</sup>

Der Kritik ist er sich bewusst, misst Emotionen aber weiterhin keine große Bedeutung bei bzw. reagiert mit dem Versuch, sie auf gewisse Weise doch in seine Vorstellung vom Filmverstehen zu integrieren, indem er emotionale oder affektive Reaktionen als Folge kognitiver Prozesse versteht:

Im allgemeinen kann man einen Film verstehen, ohne eine erkennbare emotionale Reaktion darauf zu haben. [...] Diese Forschungen (Carroll 1990, 59-96; Smith 1991, Tan 1991) wagen die Behauptung, daß viele emotionale Reaktionen auf kognitiven Urteilen beruhen.<sup>264</sup>

Inwieweit das Filmverstehen, das durch die Konstruktion der Geschichte, die die Rezipient\_innen vornehmen, allein durch kognitive Prozesse geleitet ist, bleibt allerdings offen. Hier besteht Möglichkeit zur Kritik, dass emotionale und affektive Reaktionen durchaus Teil der entsprechenden Verstehensprozesse sein können und emotionale bzw. affektive Reaktionen deshalb nicht von vornherein aus der Betrachtung ausgeschlossen werden sollten. Bei Stephen Lowry findet sich zu dieser Beschränkung des neoformalistisch-kognitivistischen Zugangs die Einschätzung, dass mit diesem Ansatz vielleicht erklärt werden könne, wie Film verstanden werde,

---

<sup>261</sup> Hartmann, B./Wulff, H.: „Neoformalismus, Kognitivismus, historische Poetik“, S. 3, <http://www.derwulff.de/files/2-110.pdf>, zuletzt abgerufen am 22.11.2013.

<sup>262</sup> Ebd., S. 6.

<sup>263</sup> Bordwell, D.: „Narration in the Fiction Film“, S. 30.

<sup>264</sup> Bordwell, D.: „Kognition und Verstehen“, S. 22, [http://www.montage-av.de/pdf/011\\_1992/01\\_1\\_David\\_Bordwell\\_Kognition\\_und\\_Verstehen.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/011_1992/01_1_David_Bordwell_Kognition_und_Verstehen.pdf), zuletzt abgerufen am 21.11.2013.

die Motivation, aber warum jemand Filme gucke, völlig im Dunkeln bleibe.<sup>265</sup> Lowry schlägt deshalb vor, Aspekte des neoformalistisch-kognitivistischen Ansatzes mit denen eines poststrukturalistisch-psychoanalytischen innerhalb eines „hermeneutischen Rahmens“ zu kombinieren, um die Bandbreite möglicher Ergebnisse zu vergrößern.<sup>266</sup> Seine Kritik an Bordwells Zugangsweise lautet:

Sie kann zur Erklärung beitragen, wie Zuschauer Filme interpretieren, aber die Interpretation selbst [...] findet in einem wesentlich größeren Rahmen statt, in dem kulturelle und ideologische Vorgänge genauso eine Rolle spielen wie kognitive. Damit wird aber die kognitive Fragestellung wieder zu einem Teilbereich eines größeren – letztlich hermeneutischen – Umfeldes.<sup>267</sup>

Bordwell hingegen nimmt an, dass „[a]us der kognitiven Perspektive [...] das Verstehen narrativer Filme grob als eine Frage des „Kognizierens“ (*cognizing*) gesehen werden [könne]“.<sup>268</sup> Da es in der vorliegenden Arbeit nicht darum gehen wird, die Rezeption der Filme in den Mittelpunkt zu stellen, erscheint es an dieser Stelle ausreichend, sich der Kritik am Ansatz Bordwells bewusst zu sein und in der Analyse wenn nötig eine Gegenposition zu prüfen. In der Filmanalyse bleibt außerdem unhintergebar, dass es sich um eine mögliche Interpretation handelt und niemals die eine ‚richtige‘ Analyse erarbeitet werden kann. In diesem Zusammenhang sollte immer die Möglichkeit anderer Lesarten mitgedacht werden.

Die angeführten Überlegungen zeigen, dass auch (mindestens die bei der Produktion antizipierten) Zuschauerinnen und Zuschauer und ihre Reaktionen eine Rolle bei der Analyse von Filmen spielen. Dabei geht es nicht ausschließlich um eine mögliche Rezeptionsforschung, sondern darum, den narrativen Aufbau auch im Hinblick auf die Ausrichtung auf ein mögliches Publikum untersuchen zu können. Zuschauerinnen greifen für ihr Filmverstehen auf ihr Weltwissen und ab einer gewissen Erfahrung auch auf ihr Genrewissen zurück. „Far from being a hermetically closed system, the text relies upon assumptions and expectations brought to it by the spectator.“<sup>269</sup> Bei Smith ist die Verknüpfung von Zuschauern als Menschen und Figuren als Personen durchweg sehr stark:

We are all acknowledging something in the text we call ‚character‘, and believe it can be

---

<sup>265</sup> Lowry, S.: „Film – Wahrnehmung – Subjekt“, S. 117, [http://www.montage-av.de/pdf/011\\_1992/01\\_1\\_Stephen\\_Lowry\\_Film\\_Wahrnehmung\\_Subjekt.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/011_1992/01_1_Stephen_Lowry_Film_Wahrnehmung_Subjekt.pdf), zuletzt abgerufen am 26.11.2013.

<sup>266</sup> Ebd., S. 114.

<sup>267</sup> Ebd., S. 116.

<sup>268</sup> Bordwell, D.: „Kognition und Verstehen“, S. 7.

<sup>269</sup> Smith, M.: „Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema“, S. 19.



explained by recourse to a particular psychology. [T]o admit a notion of character at all is to acknowledge an element of narrative texts which is analogous to the human agent [...].<sup>270</sup>

Daraus ergebe sich die Implikation, dass man sinnvollerweise mit Erkenntnissen der Psychologie auch in der Analyse von filmischen Narrationen und ihrem Verständnis arbeiten könne. Smith gebraucht diese Annahme, wie bereits erwähnt, für den Einsatz von Schemata, die in der Sozialpsychologie als ein Grundmuster des Verstehens gelten. Smith zieht aber auch andere psychologisch fundierte Effekte heran. So zum Beispiel den sogenannten „Primacy“-Effekt. Er schreibt allen Filmanfängen generell eine besondere Funktion in unserem Verständnis von Narrationen zu, weil wir alle unsere weiteren Erwartungen und „viewing strategies“ auf den Informationen aufbauen, die wir zu Beginn erhalten.<sup>271</sup> Ein Phänomen, das sich eben nicht nur auf Spielfilme begrenzt. Ein Vorteil, den die Bezugnahme auf psychologisches Wissen, das sich (für unseren Kulturkreis) als grundsätzlich gültig erwiesen hat, ist die erhöhte Wahrscheinlichkeit, damit Aussagen zu treffen, die interpersonale Valenz haben. Dazu Smith:

[...] the elaboration I am discussing is an activity that relies on schemata of roles and person-types. Any additional qualities ascribed in this process will, therefore, be social and interpersonal rather than idiosyncratic.<sup>272</sup>

Für Smith ist es wichtig, dass eine Hierarchisierung von Emotionen, die in Reaktion auf reale Ereignisse stattfinden, und solchen, die durch die Rezeption von Filmen angeregt werden, nicht notwendig ist. Was nicht bedeuten soll, dass sich diese nicht unterscheiden: „They differ precisely with respect to the nature of the object of emotion.“<sup>273</sup> Emotionen werden also nicht als Reaktionen verstanden, die diametral zu kognitiven Prozessen stehen. Vielmehr ist es so, dass Emotionen ihre Ausprägung in Verbindung mit kognitiven Prozessen finden, weil letztere dazu genutzt werden, Affekte zu bewerten und verschiedene Emotionen, in ihren physiologischen Anzeichen unterscheidbar zu machen.<sup>274</sup> Dieser Sichtweise, die der starken Betonung des Kognitiven bei Bordwell entgegensteht, wird hier der Vorzug gegeben.

Dass die Reaktion auf Figuren und ihr Auftauchen innerhalb der Narration, die mit Emotionen einhergeht, unterschiedlichen Charakters sein kann, fängt Smith mit seinem Konzept von „central imagining“ und „acentral imagining“ ein und

---

<sup>270</sup> Ebd., S. 34.

<sup>271</sup> Ebd., S. 118.

<sup>272</sup> Ebd., S. 121.

<sup>273</sup> Ebd., S. 57.

<sup>274</sup> Vgl. ebd., S. 59 ff.

schlüsselt damit weiter auf, was sonst häufig schlicht als ein Identifizieren mit einer Figur bezeichnet wird. Für das *central imagining* sei kein umfassendes kognitiv geleitetes Verständnis der gezeigten Situation notwendig. Finde so ein Imaginieren statt, gehe man mit den Figuren ein empathisches Verhältnis ein und simuliere oder erlebe denselben Affekt oder dieselbe Emotion wie die Figur. Beim *acentral imagining* sei hingegen Voraussetzung, dass man tatsächlich verstanden habe, in welcher Situation sich eine Figur befinde. Es werde kognitiv aufgenommen, welche Emotion die Figur durchlebe. Die eigene emotionale Reaktion des Zuschauers sei eine, die zur bereits getroffenen Einschätzung oder Bewertung der Figur passe; es handele sich dann aber nicht um dieselbe Emotion, wie die der Figur. In diesem Fall gehe es um ein Erleben, das von Sympathie und nicht von Empathie geprägt sei.<sup>275</sup>

Die Struktur von Sympathie hat Smith über drei Level von Bindung aufgeschlüsselt: „recognition“, „alignment“ und „allegiance“.<sup>276</sup> Die Ebene von *recognition* ist grundlegend, sie bezieht sich auf das Wahrnehmen der Figur. Denn um von einer Figur sprechen zu können, müsse diese erst mal überhaupt als Einheit (wieder-)erkannt werden. Das mag simpel klingen, ist aber Basis für alles weitere Verständnis von Figuren und ihren Handlungen. Verstanden wird *recognition* nicht als ein Schritt, der einmal getan als abgeschlossen gelte, sondern als die Basis, die im Verlauf kontinuierlich angepasst werden könne: „[...] since it is based on the concept of continuity, not unity or identity.“<sup>277</sup> Beim *alignment* wird expliziert, welchen zeitlichen und räumlichen Anschluss man als Zuschauer über eine Figur zu ihr und zur Handlung bekomme. Vergleichbar ist diese Ebene mit dem, was in den Literaturwissenschaften als Fokalisation beschrieben wird. Für die Analyse sind Smith zufolge zwei ineinandergreifende Komponenten am wichtigsten: „[...] spatio-temporal attachment and subjective access [...]“.<sup>278</sup> Auch das *alignment* ist ein Prozess, der sich im Laufe des Films auch an verschiedenen Figuren unterschiedlich stark ausrichten kann. Das beschreibt das „attachment“, das durch die Narration an eine einzelne Figur gebunden sein könne oder im Laufe des Films über mehrere Figuren umgesetzt werde. Der Grad an subjektivem Zugang könne ebenfalls von Figur zu Figur variieren. *Spatio-temporal attachment* und *subjective access* erinnern an die Konzepte von *knowledge* und *communicativeness*, die Bordwell in Anlehnung

---

<sup>275</sup> Vgl. ebd., S. 102.

<sup>276</sup> Ebd., S. 75.

<sup>277</sup> Ebd., S. 82.

<sup>278</sup> Ebd., S. 83.

an Sternberg verwendet.<sup>279</sup> Die dritte Ebene in Smith‘ strukturellem Aufbau der Sympathie ist *allegiance*, also so etwas wie ein Zugehörigkeitsgefühl, das Zuschauer in Bezug auf eine Figur mehr oder weniger stark entwickeln. Im Zentrum stehe die moralische Bewertung einer Figur, die entweder dazu führe, dass sie den Rezipientinnen (mehr oder weniger) sympathisch oder (mehr oder weniger) unsympathisch sei. Um ein moralisches<sup>280</sup> Urteil über eine Figur zu fällen, sei es notwendig, nicht nur Zugang zu ihren Handlungen zu haben, sondern auch um die Umstände und psychische Zustände einer Figur zu wissen: „Evaluation, in this sense, has both cognitive and affective dimensions [...]“<sup>281</sup>. Für ein Gefühl der Verbundenheit müsse kein vollständiges oder unveränderliches Verständnis einer Figur vorhanden sein und auch ihre Bewertung müsse nicht abgeschlossen sein, sondern:

[...] at a given moment in the narrative the spectator must believe that she has some basis for evaluation, in the form of beliefs about what traits comprise the character in question.<sup>282</sup>

Für Verbundenheit im Sinne von *allegiance*, also einer positiven (moralischen) Bewertung einer Figur, müsse ein gewisses Mindestmaß an Verständnis vorhanden sein, um angemessen mit eigenen Emotionen reagieren zu können. Anders als es sich bei empathischen Reaktionen verhält, die die Affekte und Emotionen der Figuren gleichsam spiegeln.<sup>283</sup>

Hans Jürgen Wulff weist darauf hin, dass Empathie mit einer Figur nicht bedeuten müsse, dass man sie auch sympathisch findet. Es könne auch vorkommen, dass eine Diskrepanz zwischen den Werthaltungen von Zuschauern und Figur überbrückt werden müsse.<sup>284</sup> „Bei manchen Figuren und in manchen Genres gelingt dieses Unterfangen reibungslos [...]“<sup>285</sup>, hält Wulff fest und verweist auf Gangster und Killer in den entsprechenden Genres als Beispiel. Wulff beschreibt ein Stufenmodell für das empathische Verhältnis von Figuren und Zuschauerinnen, das

---

<sup>279</sup> Vgl. Bordwell, D.: „Narration in the Fiction Film“, S. 57 ff.

<sup>280</sup> Dass Smith durchgängig von einem moralischen Urteil spricht, kann Schwierigkeiten mit sich bringen, weil nicht zu erklären ist, warum alle Reaktionen auf eine Figur mit Moral verknüpft sein sollten. Vergleiche dazu auch Eder, z.B. Seite 578, der als Beispiele Humor und Schönheit anführt – Aspekte, die sich auf die Beurteilung einer Figur auswirken, ohne auf Moral bezogen zu sein.

<sup>281</sup> Smith, M.: „Engaging characters“, S. 84.

<sup>282</sup> Ebd., S. 85.

<sup>283</sup> Ebd., S. 85.

<sup>284</sup> Wulff, H.: „Empathie und Filmverstehen“, S. 146, [http://www.montage-av.de/pdf/121\\_2003/12\\_1\\_Hans\\_J\\_Wulff\\_Empathie\\_und\\_Filmverstehen.pdf](http://www.montage-av.de/pdf/121_2003/12_1_Hans_J_Wulff_Empathie_und_Filmverstehen.pdf), zuletzt abgerufen am 24.10.2013.

<sup>285</sup> Ebd., S. 145.

sich über fünf Stufen erstreckt: 1. basale Reaktionen auf das, was im Film zu sehen sei, sogenannte „motor mimicry“ oder auch „somatische Empathie“<sup>286</sup>; auf der 2. Stufe stehen bei Wulff das bereits beschriebene zentrale und azentrale Imaginieren als zentrale Prozesse, „[...]die typischerweise schnell vergehen und sich auf alle Figuren, die an einer Situation beteiligt sind, erstrecken können [...]“<sup>287</sup>; 3. eine feldartige, soziale Empathie, die sich dadurch auszeichne, dass die verschiedenen Akteure zueinander in Beziehung gesetzt und in ihrem Umfeld verortet werden: „Von der Interaktionsepisode über die Szene bis zur ganzen Geschichte entstehen Kontexte und konventionelle Rahmen, in denen das empathische Feld konturiert wird.“<sup>288</sup> Die 4. Stufe beziehe sich auf die moralischen Interaktionen, die zwischen den Zuschauer\_innen und den Figuren stattfinden. Diese seien stark von den Haltungen der Zuschauer geprägt und haben ihren Ursprung Wulff zufolge in deutlich geringerem Umfang in den Aussagen der Narration. Wichtig sei außerdem, dass zu unterscheiden sei, „[...] zwischen der Moral der Figuren, der Moral der erzählten Welt, der Moral des Enunziators und der Moral der Zuschauer.“<sup>289</sup> Die 5. Stufe zielt auf die „kulturelle oder begriffliche Form des Empathisierens“ ab, die beschreibe, wie Zuschauerinnen sich zu den großen Themen und Werten, die in einem Film vertreten werden, in Beziehung setzen.<sup>290</sup> Denkbare Beispiele wären Stellungnahmen zu Menschenrechten, die verhandelt werden und zu denen ein Publikum über den Film und seine Rezeption hinaus eine Meinung hat.

Die Sympathie zu Figuren kann Wulff zufolge durch gewisse Darstellungsstrategien beeinflusst werden. Das sind die „*Frequenz* und *Dauer* des Auftritts“, die Hinweise darauf geben, wie wichtig eine Figur im Rahmen der Narration sei; der „*Fokus* der Darstellung“, der für gewöhnlich mit den Sympathieträgerinnen eines Films synchronisiert werde; „Strategien der *Informationsvergabe*“, die Sympathie fördern können; und die „*Perspektivität* der Darstellung“, die zum Beispiel über die Abfolge von Perspektiven beeinflussen könne, welche Figur auf welche Weise wahrgenommen werde.<sup>291</sup>

Die Perspektivität der Darstellung ist ein Punkt, auf den auch Eder als Antwort auf das System von Smith hinweist, weil sie ihm dort nicht offen genug

---

<sup>286</sup> Ebd., S. 138.

<sup>287</sup> Ebd., S. 139.

<sup>288</sup> Ebd., S. 139.

<sup>289</sup> Ebd., S. 139.

<sup>290</sup> Ebd., S. 139 f.

<sup>291</sup> Vgl. Ebd., S. 147.

konzipiert ist. Weder Smith's Unterscheidung zwischen zentralem und azentralem Imaginieren, noch das Konzept des *alignment*, das Auskunft darüber gibt, wie viele Informationen man zu einer und durch eine Figur bekommt, gehen Eder zufolge genug darauf ein, dass es für die Zuschauerinnen einen Unterschied machen könne, auf welche Weise diese Informationen vermittelt werden.<sup>292</sup> Eder schlägt deshalb fünf Typen der mentalen Perspektive vor, die ermöglichen, die verschiedenen Zuschauer-, Erzähler und Figurenperspektiven zu vergleichen: Die „Perzeptuelle oder Wahrnehmungs-Perspektive“, die auch imaginierte Erlebnisse einschließt, wie Träume oder Halluzinationen, und sich grundsätzlich aller Sinne bedienen könne; die „Epistemische oder Wissens-Perspektive“, die sich darauf beziehe, was gewusst oder gemutmaßt werde, welchen Ideen man anhängt; die „Evaluative oder Werte-Perspektive“ beziehe sich zum einen auf moralische Urteile, könne aber auch ästhetische oder andere Maßstäbe einer Evaluation zugrunde legen; die „Motivationale oder Interessen-Perspektive“ beschreibe Wünsche und Bedürfnisse beziehungsweise Pläne und Ziele, die angestrebt werden; die „Emotionale Perspektive“ umfasse alle Gefühle und Stimmungen oder Empfindungen, die erlebbar werden.<sup>293</sup> Eder beschreibt diese fünf Typen mit einem „Wesen“<sup>294</sup>, das die eine oder andere Perspektive einnehme und durchlebe. Er wählt diesen unspezifischen Begriff, um zu verdeutlichen, dass diese Perspektiven

[...] bei der Analyse sämtlichen realen oder fiktiven Wesen – Produzenten, Rezipienten, Erzählinstanzen und Figuren – zugeschrieben werden [können], bei denen man eine sinnvolle Antwort auf die entsprechenden Fragen geben kann.<sup>295</sup>

Hierbei ist besonders zu bemerken, dass auch Erzählinstanzen als Trägerinnen dieser Perspektiven betrachtet werden. Im Hinblick auf die Glückskonzepte, die in den Filmen präsentiert werden, können derartige Differenzierungen dabei helfen, mögliche Abweichungen beispielsweise zwischen der evaluativen Perspektive einer Figur und der einer Erzählinstanz aufzudecken.

---

<sup>292</sup> Er greift zurück auf die Gegenüberstellung von „showing“ und „telling“, um verschiedene Qualitäten des Erlebens zu beschreiben. Vgl. Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 576.

<sup>293</sup> Ebd., S. 585 f.

<sup>294</sup> Ebd., S. 585.

<sup>295</sup> Ebd., S. 586.

## 3.2 Zum Aufbau der Filmanalysen

Der vorliegenden Arbeit liegen, wie im Rahmen der Einleitung bereits aufgeführt, einige Thesen über das grundsätzliche Wesen von Glück zugrunde. Die wichtigste ist die, dass Glück nichts Natürliches ist, sondern den Zusammenhängen aus Kultur, Gesellschaft, Zeit und individuellen Erfahrungen und Ansichten entspringt. Daraus abgeleitet entsteht eine zweite These, die Glück als ein hoch komplexes Gebilde betrachtet, das viel eher in Ausschnitten als in seiner Gesamtheit zu fassen ist. Ein möglicher Ausschnitt – nämlich der, der sich in deutschen Filmen der Gegenwart zeigt – soll im Folgenden Gegenstand der Analyse sein. Angenommen wird drittens, dass sich die Vorstellungen von Glück auf kognitiver Ebene durch ein Konzept abbilden lassen. Dieses Glückskonzept ist gezwungenermaßen eine reduzierte Form und kann nicht ohne Abstriche dem gelebten oder erlebten Glück entsprechen.<sup>296</sup> Dennoch kann ein Glückskonzept eine dienliche Übersetzung dessen sein, was Menschen das Glück bedeutet, oder anders, was Menschen mit dem Begriff Glück benennen wollen. Viertens wird angenommen, dass es mehr als ein Glückskonzept gibt. Gerade diese Annahme mag an einen Allgemeinplatz grenzen, allerdings erscheint es besonders in einem Feld wie der Glücksforschung wichtig, immer wieder auch und gerade die Aspekte zu explizieren, die den Anschein von Normalität oder Selbstverständlichkeit erwecken, da auch in diesen Fällen von einer Kontingenz auszugehen ist, die die Realisierung andersartiger Wirklichkeiten theoretisch immer zulässt. Im Rahmen der vorliegenden filmwissenschaftlichen Arbeit gilt es außerdem eine fünfte These zu benennen, nämlich die, dass in Spielfilmen etwas sichtbar wird, was sich ebenfalls im Rahmen eines Glückskonzeptes fassen lässt. In dieser Hinsicht können also sowohl Filme als auch Menschen Glückskonzepte haben. Es wird weiterhin angenommen, dass diese miteinander in Beziehung stehen. Mit Blick auf dieses Verhältnis sei an dieser Stelle John Fiske zitiert:

Culture making (and culture is always process, never achieved) is a social process: all meanings of self, of social relations, all the discourses and texts that play such important

---

<sup>296</sup> Peter Wuss merkt zur Kritik an seinem Modell durchaus verallgemeinerbar an: „[...] daß man sich bei der Schaffung wissenschaftlicher Modelle zum Zwecke der Informationsgewinnung nur darum auf die genaue Repräsentation bestimmter Beziehungen konzentrieren kann, weil man unerbittlich von vielen anderen Relationen absieht. Dem Modellansatz darf nicht zur Last gelegt werden, was seinen Wert ausmacht, denn gerade im Abstrahieren, das auf Weglassen hinausläuft, liegt seine Kraft. Ebenso wenig darf man aber in den Fehler verfallen, die Analyse partikularer Beziehungen für eine Darstellung zu halten, die befriedigend über das Ganze Auskunft zu geben vermag.“ Wuss, P.: „Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess“, S. 428.

cultural roles can circulate only in relationship to the social system, in our case that of white, patriarchal capitalism. Any social system needs a cultural system of meanings that serves either to hold it in place or destabilize it, to make it more or less amenable to change. Culture (and its meanings and pleasures) is a constant succession of social practices; it is therefore inherently political, it is centrally involved in the distribution and possible redistribution of various forms of social power.<sup>297</sup>

Inwiefern sich in den jeweiligen Glückskonzepten, wie sie im Kulturgut Film auftauchen, auch bestehende Machtverhältnisse ausdrücken und/oder die im Film präsentierten Glückskonzepte das soziale System herausfordern, kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht ausführlich untersucht werden, soll die Analysen und insbesondere die sich daran anschließenden Vergleiche (s. Kapitel 9 Das Glück im Netz der Diskurse: Vergleich der filmischen Glückskonzepte) aber als Deutungshorizont begleiten.

Die in den folgenden Kapiteln verfassten Filmanalysen folgen alle der Grundannahme, dass Menschen (so auch die Forscherin als Analysierende) die Kompetenz (erworben) haben, Glück und Unglück in den Filmen zu erkennen. Auch dann, wenn die Figuren nicht explizit äußern, dass sie glücklich oder auch unglücklich sind. Das mag einerseits wie eine Selbstverständlichkeit oder in dieser Absolutheit auch fragwürdig klingen, ist aber schlicht eine unverzichtbare Voraussetzung für die Analyse. Nur wenn anerkannt wird, dass es ein Verstehen von (Film-)Welten gibt, das über das reine Sprachverstehen hinausgeht und zulässt, dass beispielsweise Stimmungen ihre Wirkung haben und dementsprechend interpretiert werden können, kann eine Forschung, die das Glück zum Thema hat, erkenntnisreich sein. Gleichzeitig bedeutet das nicht, dass die hier ausgearbeiteten Lesarten die einzig möglichen sind.

Die untersuchten Filme haben alle grundsätzlich einen positiven Zugang zum Thema Glück beziehungsweise werden unter einer positiven Perspektive analysiert. Dass eine grundsätzlich andere Einstellung möglich wäre, zeigt sich zum Beispiel in der Fernsehserie REVENGE,<sup>298</sup> in der die Hauptfigur Emily Thorne in allem ihren Handeln von der Idee angetrieben wird, Rache für den toten Vater zu üben. Sie hat zum Ziel, alle die Menschen zu bestrafen, die für ihr Unglück verantwortlich sind, das sie mit dem Tod ihres Vaters erlitten hat. Zwar gibt es auch in dieser Erzählung Phasen des Glücks, die meisten sind allerdings von Emily beabsichtigt, um eben dieses Glück wieder zu zerstören und das folgende Unglück umso schwerer zu

---

<sup>297</sup> Fiske, J.: „Reading the Popular“, S. 1.

<sup>298</sup> REVENGE, USA, Erstausstrahlung 2011.

machen. In dieser Fernseherzählung wird also Unglück mit noch mehr Unglück beantwortet, und die Perspektive ist eben nicht die des Glücks, sondern die, wie Glück möglichst umfassend zerstört werden kann. Anders stellt es sich in den hier untersuchten Filmen dar. Auch wenn in ihnen durchaus auch Unglück erlebt und erlebbar wird.

Zu Beginn der jeweiligen Analyse wird ein Überblick über die Figuren und ihre Konstellation im Film gegeben. Eder schlägt vor, sich bei der Figurenanalyse und dem Blick auf ihre Motivationskonflikte an den Strukturen zu orientieren, die in Drehbuchratgebern immer wieder postuliert werden. Dort findet sich ein Dreiklang aus einem äußeren Ziel der Figur, einem inneren Bedürfnis und ihrer zentralen Schwäche.<sup>299</sup> Da gut vorstellbar ist, dass diese drei Gesichtspunkte in einem Zusammenhang mit den Glückskonzepten der Figuren stehen, werden sie für die Hauptfiguren in die erste Beschreibung aufgenommen. Im Zuge dessen werden auch einige Zusammenhänge der Diegese kurz erläutert, auf eine Synopsis wird aber verzichtet. Insoweit der Plot für das Verständnis der Analyse notwendig ist, wird er an gegebener Stelle nachvollzogen. Da nicht alle Figuren in allen Filmen gleich reich in ihrer Darstellung sind und manche recht skizzenhaft bleiben, während andere (nicht nur aber auch gemäß ihrer Relevanz) dichter beschrieben werden und die Informationen zu ihnen umfassender sind, werden auch hier nicht alle Figuren gleich ausführlich behandelt. Ziel der Figurenbeschreibungen am Anfang ist es nicht, die Filme und ihre Figurenzeichnungen möglichst erschöpfend nachzuvollziehen, sondern die Aspekte herauszustellen, die im Zuge der weiteren Analyse für das Erkennen des Glückskonzeptes hilfreich sein können.

Bei der darauf folgenden Einordnung des filmischen Geschehens innerhalb der unterschiedlichen Dimensionen ist zu bemerken, dass die getroffene Zuordnung möglicherweise nicht die einzig denkbare ist. Die Dimension von Substanz und Ingredienzen beispielsweise bringt es mit sich, dass sie mit der Frage nach dem ‚Was‘ häufig schon die Frage nach dem ‚Wie‘, also nach Modus und Methode, evoziert. So mögen sich einige Aspekte nur schwer trennen lassen oder in ihrer Trennung strittig sein, gleichzeitig handelt es sich dabei aber auch um den potentiellen Verlust, den die Anwendung eines Modells gegenüber der (filmischen) Wirklichkeit immer produziert.

---

<sup>299</sup> Vgl. Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 448 ff.



## 4 Das Glück in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI: Selbstbefreiung aus dem Unglück

In DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI wird man mit den „Erziehungsberechtigten“ bekannt gemacht, wie Jan und Peter sich nennen, wenn sie in die Villen von reichen Berliner Familien einbrechen, um diese in ihrer Ausnahmeposition, in der sie sich durch ihr Geld befinden, zu verunsichern. Ebenfalls eine große Rolle spielt Jule, die zu Beginn Peters Freundin ist und im Laufe des Films in eine Beziehung mit Jan wechselt. Aufgrund eines nicht geplanten Einbruchs, auf den sich Jan Jule zuliebe einlässt, geraten die drei Freunde in eine Lage, in der sie sich gezwungen sehen, den Villenbesitzer Justus Hardenberg zu entführen. Der Film findet sein Ende darin, dass Hardenberg wohlbehalten nach Hause zurückgebracht wird und Jan, Jule und Peter – weiterhin als Team – in Spanien dazu aufbrechen, europäische Fernsehsatelliten zu sabotieren. In DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI gibt es vier zentrale Figuren, über die der Film seine Handlung erzählt: Jan, Peter, Jule und Justus Hardenberg. Der Film ist mit 129 Minuten deutlich länger, als es Kinospielefilme üblicherweise sind. Es entwickeln sich zwei Hauptthemen, die die Handlung des Films beherrschen: Das ist zum einen, dass Jan und Jule sich ineinander verlieben, und zum anderen die Kritik der drei an den sozialen Ungerechtigkeiten, die schließlich in der ungeplanten Entführung von Hardenberg gipfelt. Der Grundaufbau des Films entspricht damit einem, den Bordwell auch für ein klassisches Hollywood-Beispiel angibt:

Usually the classical syuzhet presents a double causal structure, two plot lines: one involving heterosexual romance (boy/girl, husband/wife), the other line involving another sphere – work, war, a mission or quest, other personal relationships.<sup>300</sup>

Schon während sich die romantische Beziehung von Jan und Jule nur andeutet, sind die beiden im Film präsenter als Peter. Sie sind die beiden zentralen Hauptfiguren.

Jan geht ganz darin auf, das Vorgehen der „Erziehungsberechtigten“ zu planen und zu optimieren. Antrieb dafür scheint der Wunsch zu sein, Reiche in ihrer durch finanzielle Macht produzierten Sicherheit zu ängstigen und andere Menschen angesichts der von Jan erlebten Ungerechtigkeiten wachzurütteln. Viele Informationen zu praktischen Lebenszusammenhängen erhält der Zuschauer allerdings nicht. So ist zum Beispiel völlig unklar, auf welche Weise Jan seinen

---

<sup>300</sup> Bordwell, D.: „Narration in the Fiction Film“, S. 157.

Lebensunterhalt bestreitet. Sein Hauptziel im Film wird angesichts der Entführung, selbige zu überstehen, ohne von der Polizei festgenommen zu werden. Das Bedürfnis, das den anderen Erzählstrang bedient, ist, die Liebe zu Jule leben zu können. Dieses Bedürfnis ist insofern von einer Schwäche begleitet, als er dafür Peter, der sein bester Freund zu sein scheint (mindestens ein langjähriger – sie kennen sich seit 15 Jahren), belügt und betrügt. Peter selbst charakterisiert Jan mit den folgenden Worten: „Er ist vielleicht manchmal unberechenbar, aber ne treue Seele. Und er hat Rückgrat.“ Genau das Vertrauen, das Peter offensichtlich in seinen Freund setzt, ist, was Jan durch sein Verhältnis mit Jule aufs Spiel setzt. Vom Ende des Films betrachtet, weiß man auch, dass Jan derartige Widersprüche ablehnt: „Ich kann keine Ansprüche stellen, wenn ich selbst das größte Arschloch bin.“

Die erste Szene, in der Jule zu sehen ist, zeigt sie als Demonstrantin in der Stadt und wie sie sich gegen ein Eingreifen der Polizei stellt. Ihr dringlichstes Anliegen wird relativ bald offengelegt: „Ich muss das alles erst mal auf die Reihe kriegen.“ Gemeint ist ihre finanzielle Lage, da ein von ihr verschuldeter Autounfall dazu geführt hat, dass sie Schadensersatz in Höhe von 100.000 Euro zu leisten hat. Ihr Leben wird von den Schulden und der Notwendigkeit, Geld zu verdienen, beherrscht. Ein weiterer Tiefschlag ist für sie, dass ihr Vermieter eine Räumungsklage gegen sie vollstrecken darf. Vor diesem Einschnitt wollte sie „einfach wild und frei leben“. Durch die Entführung verändert sich, was notwendig ist und auch für sie ergibt sich das Ziel, die Entführung hinter sich zu bringen. Und zwar ohne dass Hardenberg zu Schaden kommt und ohne dass Jule, Jan und Peter selbst sich als Entführer\_innen vor einem Gericht verantworten müssen. Jule scheint generell eher unorganisiert und wenig vernunftgeleitet, was ihr Leben mehrfach entscheidend beeinflusst hat – zum Beispiel hat sie den Autounfall verursacht, weil sie etwas im Handschuhfach gesucht hat und nicht mehr voll auf den Verkehr konzentriert war, und sie müssen nur deshalb ein zweites Mal in die Villa von Hardenberg einsteigen, weil Jule dort ihr Handy verloren hat (schon, dass sie ein erstes Mal dort einbrechen, entspricht nicht dem sonst sorgfältig geplanten Vorgehen der „Erziehungsberechtigten“ und ist auf Jules beständiges Bitten zurückzuführen). Die Zuschauer\_innen wissen von ihr, dass sie plant, Lehrerin zu werden, es ist daher anzunehmen, dass sie entsprechend auch studiert. Man sieht sie mehrfach als Kellnerin arbeiten, bis sie den Job verliert, weil sie bei der Arbeit unerlaubterweise geraucht hat.

Viele der Szenen vor der Entführung spielen in Peters Abwesenheit, und auch während der Entführung sind die Zuschauer einbezogen in Momente, die Jan und Jule alleine verbringen. Dementsprechend lassen sich die beiden als Hauptfiguren bezeichnen, während Peter eine abgeschwächte Position einnimmt. Er ist derjenige, der Jan und Jule zusammengebracht hat, und ihn rufen sie an, als sie mit der Situation, von Hardenberg in dessen Haus als Einbrecher überrascht worden zu sein, nicht mehr zurecht kommen. Innerhalb der Figurenkonstellation kann ihm also die Rolle des Helfers zugeschrieben werden. Eder unterteilt diese Rolle noch in die eines „Mentors“ und die eines „Sidekicks“, den er wie folgt beschreibt: „Der *Sidekick* – z.B. R2D2 – ist ihm [dem Helden] dagegen unterlegen, begleitet ihn dauerhafter und unterstützt ihn durch Loyalität und praktische Hilfe.“<sup>301</sup> Dass Peter als Jan unterlegen gezeichnet wird, zeigt sich beispielsweise, wenn Jan bei ihm die Uhr findet, die er offensichtlich bei einem der Einbrüche mitgenommen hat, obwohl die beiden mit der Grundidee einbrechen, gerade nichts zu stehlen, weil das etwas ist, womit die Reichen gewohnt sind umzugehen. Jan wirft die Uhr aus dem fahrenden Auto und macht damit sehr klar, wer in dieser Situation die Entscheidung treffen kann. Es ist auch keine gleichberechtigte Entscheidung, sondern Jan nimmt eine Einschätzung vor und handelt. Dass dies keine Ausnahme ist, äußert Peter selbst, wenn er kurz vor Ende des Films zu Jan sagt: „Was mich wirklich kränkt, ist nicht, dass du mit Jule geschlafen hast, sondern dass du mich ständig für einen Idioten hältst.“ Nichtsdestotrotz bleiben die drei Freunde, und die Loyalität Peters ist nie ernsthaft infrage zu stellen. Die praktische Hilfe erfahren Jan und Jule in beträchtlichem Maße, wenn Peter sich sofort auch als Teil der Gruppe sieht, als es darum geht, mit dem Problem, das der gefesselte Hardenberg darstellt, umzugehen. Aber auch schon bei den Einbrüchen der „Erziehungsberechtigten“ ist Peter derjenige, der als ehemaliger Mitarbeiter einer Wachschutzfirma weiß, wie man die Alarmanlagen manipulieren kann.

Hardenberg als der „Manager“ hat in erster Linie das Ziel, seine Entführung zu verhindern, und nachdem das nicht gelungen ist, sie möglichst unbeschadet zu überstehen. Im weiteren Verlauf der gemeinsam verbrachten Zeit auf der Hütte, zeigt sich, dass es nicht ums reine Überleben geht, sondern dass er sich auf eine gewisse Art von Beziehung mit seinen Entführern einlässt, so dass auch er dieser

---

<sup>301</sup> Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 493.

Ausnahmesituation etwas Positives abgewinnen kann. Hardenberg ist als Figur schon eingeführt, lange bevor man ihn als Zuschauer das erste Mal zu sehen bekommt. Er ist derjenige, an den Jule so viel Geld zu bezahlen hat, dass sie für zehn Jahre verschuldet sein wird. Für diese Rechnung setzt sie voraus, dass sie möglichst schnell Lehrerin wird. Dass ein Leben mit so vielen Schulden nicht ihrer Idealvorstellung entspricht, muss sie gar nicht weiter erklären. Jan macht ihr in einem Gespräch deutlich, dass es für ihren Schuldner ein leichtes wäre, ihr die Schulden zu erlassen. Hardenberg hat also, so lange er noch nicht als Person erlebbar war, eindeutig eine negative Rolle. Mit seinem Auftauchen in der Villa wird er zur Bedrohung und damit zum dann auch anwesenden Antagonisten. „Er [der Antagonist] repräsentiert das Problem der Geschichte und löst Prozesse des Überdenkens der Versuche aus, das Ziel zu erreichen.“<sup>302</sup> Hardenberg dient im Weiteren aber nicht nur als Kontrast-, sondern auch als Parallelfigur. Eingeführt wird er als reine Kontrastfigur – er ist einer derjenigen, die viel Geld angehäuft haben und das auch mit einer Villa, der entsprechenden Ausstattung, dem Boot am Haus und mehreren Autos in der Garage zeigen. Hardenberg hat also einen völlig anderen sozio-ökonomischen Hintergrund als Jan, Peter und Jule. Im Übrigen ist er deutlich älter als die drei, gehört also einer anderen Generation an. Als derjenige, der sich nicht darum gekümmert hat, wer ihm sein Auto kaputt gefahren hat und nun entsprechende Zahlungen zu leisten hat – er gibt das selber zu: „Ich hätte mich mehr darum kümmern müssen, wer da betroffen war.“, steht er im Kontrast zu Jule, die auf der Straße demonstriert, damit Menschen in Ländern des globalen Südens fair bezahlt werden. Und auch zu Jans und Peters Idee der „Erziehungsberechtigten“, mit deren Taten sie für eine gerechtere Verteilung der Finanzmittel eintreten wollen, bildet das einen deutlichen Gegensatz. Doch im Zuge der Entführung erzählt Hardenberg auch aus seiner Jugend, und es wird klar, dass er sich selbst als Teil der 68er-Bewegung sieht und sein Leben in einer Wohngemeinschaft mit fünf Freunden, die immer wieder in wechselnden Beziehungen miteinander lebten, deutlich anders gestaltet hatte, als man angenommen hätte, wenn man von einer geradlinigen Entwicklung zur aktuellen Manager-Persönlichkeit (die bis dato völlig stereotyp gezeichnet wird) ausgeht. Jan fragt ihn in einem Gespräch, das die beiden führen, während Hardenberg sein Hemd am Wassertrog in den Bergen wäscht, wie es sein

---

<sup>302</sup> Ebd., S. 488.

kann, dass er sich so weit von seinen einstigen Vorstellungen entfernt hat. Und Hardenberg findet einige Erklärungen, von denen die meisten darauf bezogen sind, dass er seiner Familie etwas bieten wollte. Er sagt aber auch: „Das merkst Du gar nicht...“. Man kann in dieser Szene eine Nebeneinanderstellung des früheren und des heutigen Hardenbergs, sehen. In Jan begegnet er in gewisser Weise seinem jüngeren Ich. Als sie alle ins Dorf fahren, um Hardenberg telefonieren zu lassen, und sie einem Wanderer begegnen, spricht Hardenberg von Jan als seinem Sohn. Das dient der Tarnung, scheint aber tatsächlich sehr glaubwürdig. Und die beiden sind sich offensichtlich nicht unsympathisch, so dass diese Parallelisierung von Jan und Justus Hardenberg die Kontrastierung, die gleichzeitig weiter erhalten bleibt, um ganz andere Aspekte ergänzt. Zusammenfassend zeigt sich das zum Beispiel auch in Hardenbergs Äußerung: „Und ich find's nicht richtig, was ihr mit mir macht, aber euer Idealismus – davor hab ich Respekt.“

DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI führt die Zuschauer in seiner Exposition vor allem aus Jules und Jans Perspektive durch mehrere Situationen, in denen sie kurz mit Nebenfiguren zusammentreffen und entweder Zeugen davon werden, wie Menschen andere in ihrem Glück beschränken, oder sogar selbst davon betroffen sind. Schon die Ausgangssituation, die gezeichnet wird, ist also eine, die äußerst problembewusst ist und dem Publikum verdeutlichen soll, aus welchen Gründen Jan, Jule und Peter die Notwendigkeit sehen, sich für Veränderungen einzusetzen. Die Tatsache, dass man als Zuschauerin auf diese Weise erste Eindrücke von den Hauptfiguren bekommt, die Figuren, mit denen sie sich auseinandersetzen aber reine Nebenfiguren sind, die weder ausführlicher vorgestellt werden, noch im weiteren Verlauf erneut auftauchen, trägt dazu bei, die Perspektive von Jan und Jule auch zur eigenen zu machen. Nachdem das Leben der Hauptfiguren also durchaus nicht als eines gezeichnet wird, das völlig sorglos ist, kommt es aber auch in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI zu einer Verschärfung der Situation, was dem klassischen Aufbau entspricht, wie Bordwell ihn zusammenfasst:

At the level of the syuzhet, the classical film respects the canonic pattern of establishing an initial state of affairs which gets violated and which must be set right.”<sup>303</sup>

Gebrochen wird mit dem eingeführten Zustand, den beiden Haupterzählsträngen entsprechend, auf zwei Ebenen: Erstens lernen Jan und Jule sich beim Renovieren

---

<sup>303</sup> Bordwell, D.: „Narration in the Fiction Film“, S. 157.

kennen, verbringen Zeit zu zweit und verlieben sich. Dadurch geraten die Freundschaft von Jan zu Peter und Jules Verhältnis zu Peter in Bedrohung. Sowohl bei Jan als auch bei Peter sind diese Kontakte ihre einzigen, in denen man sie als Zuschauerin sozial eingebunden erlebt. Und auch Jule berichtet zwar von einer Freundin, sicht- oder hörbar wird diese aber nie. Für alle geht es also nicht nur um irgendwelche Beziehungen, sondern ganz existentiell um ihr soziales Netz, um die engsten Kontakte, die sie haben. Jan, Jule und Peter sehen sich plötzlich mit einer Reihe von Illoyalitäten und Lügen konfrontiert, die sie überwinden müssen, um ihre Freundschaft zu schützen. Zweitens verliert Jule beim Einbruch in Hardenbergs Villa ihr Handy, so dass Jan und Jule ein weiteres Mal dort einbrechen müssen. Hardenberg überrascht sie dabei, und es kommt zur Entscheidung, ihn mitzunehmen, damit sie nicht von der Polizei gestellt werden. Mit diesem Schritt ist alles, was sie an ‚normalem‘ Leben bis dahin gekannt haben, genaugenommen bereits für die Zukunft nicht mehr vorstellbar. Die große Herausforderung besteht also zum einen darin, die Entführung als Aktion so hinter sich zu bringen, dass niemand tatsächlich zu Schaden kommt, und zum anderen, eine Antwort auf die Frage zu finden, ob ein anderes, neues Leben möglich ist, und wenn ja, wie. Denn wie Peter es sagt: „Ins alte können wir eh nicht zurück.“ Was diesen zweiten Erzählstrang angeht, stellen sich also auch ganz praktisch existentielle Fragen, die grundsätzlich für die weitere Zukunft von Jan, Jule und Peter entscheidend sind.

Sowohl die Probleme, die im Film präsentiert werden, als auch wie darüber verhandelt wird, welche Lösungen gefunden werden und welchen Ausgang die Geschichte schließlich nimmt, können Auskunft darüber geben, mit welchen Vorstellungen von Glück gearbeitet wird – auf Ebene der Figuren, also im Rahmen ihrer eigenen Glückskonzepte und dem Austausch über eben diese, und darüber hinaus auf Ebene der gesamten Diegese, die ein Glückskonzept offerieren kann, das sich über die Glückskonzepte der Figuren hinwegsetzt (und damit auch auf die Filmmacher verweist).

In DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI speisen sich die Glückskonzepte vor allem aus fünf Dimensionen<sup>304</sup>:

---

<sup>304</sup> Die Dimensionen von Tempus und Aspekt von Glück mag hier auch in einzelnen Momenten auftauchen, wird aber nicht so zentral wie in anderen Filmen benutzt, um von (Un-)Glück zu erzählen und daher nicht als eigene analyseleitende Perspektive behandelt.

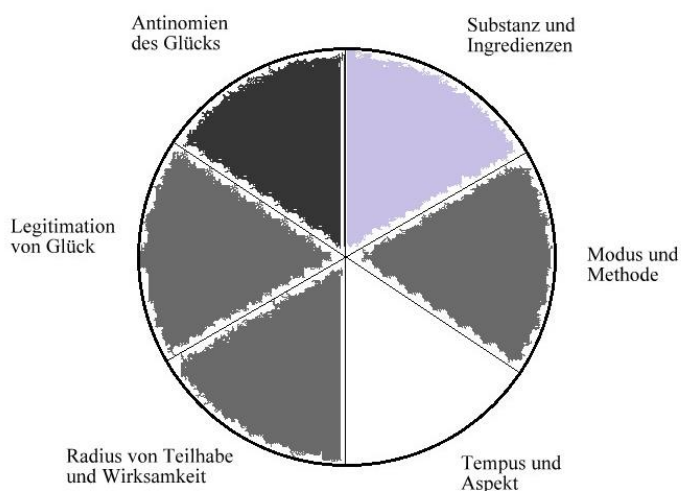


Abbildung 8: Dimensionen eines Glückskonzeptes in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI*<sup>305</sup>

#### 4.1 Modus und Methode: *Jedes Herz ist eine revolutionäre Zelle*

Bei der Frage nach geeigneten Mitteln zur Glückserreichung kann es sowohl darum gehen, welche Instrumente sich überhaupt oder besonders gut einsetzen lassen, als auch darum, auf welchen Wegen man sehr schnell oder auch nachhaltig zu einem glücklichen Leben gelangt. Eingeschlossen ist aber ebenfalls – mal implizit, mal explizit – eine Stellungnahme dazu, welche Mittel als legitim gelten können, um sich mit ihnen Glücksmomente zu verschaffen oder für generelles und langfristiges Glücklichein zu sorgen. In *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* sind das vor allem Wege, die auf ein explizit körperliches Erleben abzielen – induziert durch Stoffe, die besonders stark physisch wirken und durch die Betonung von Körpererfahrungen. Neben dem, was sich im Figurenhandeln zeigt, ist es vor allem das Erleben zufälliger Begebenheiten das von der Narration als Modus der Glückserreichung präsentiert wird – auch ohne dass die Figuren dies thematisieren.

<sup>305</sup> Die Stufen der Schraffierungen dienen der Visualisierung unterschiedlicher Gewichtung der Dimensionen, ohne auf quantitative Ergebnisse abzielen. Dasselbe Ziel der Veranschaulichung gilt auch für alle übrigen Schaubilder.

### 4.1.1 Drogengenuss

Jule zieht nach dem Rausschmiss ihres Vermieters zu ihrem Freund Peter, der mit Jan in einer Wohnung wohnt. Peter lädt Jule zu einer Reise nach Madrid ein, auf die sie ihn jedoch nicht begleiten kann, weil ihr Vermieter die Wohnungsübergabe auf einen früheren Zeitpunkt festsetzt und Jule daher sofort mit der Renovierung beginnen muss, wenn sie die Kautionsrückzahlung wiederbekommen möchte. Peter verspricht ihr, jemanden vorbeizuschicken, der ihr dabei helfen kann. Dieser jemand ist Jan. Jule und Jan renovieren einen Tag lang und lernen sich dabei besser kennen. Am Abend bietet Jan ihr an, noch zum Essen mitzukommen. Nach dem Essen rauchen sie zusammen einen Joint, obwohl Jan anfangs zögert und sagt „Kiffen erstickt die revolutionäre Energie der Jugend“. Beide lachen darüber und Jan meint, die körpereigenen Drogen wären auch nicht zu verachten und eigentlich viel besser. Jule assoziiert als erstes Adrenalin, nennt dann aber auch Glückshormone, die ausgeschüttet würden, wenn man „[...]so richtig verknallt ist“. Jan erwidert, das wären ja schon die härteren Drogen, und meint, Angst sei eine „ geile Droge“. Die Zuschauer wissen bereits, dass er sich damit auf die von ihm und Peter verübten Einbrüche bezieht, Jule hat davon allerdings noch keine Ahnung. Damit versetzt der Film sein Publikum in eine privilegierte Wissensposition, und das *alignment* mit Jan ist in dieser Hinsicht und zu diesem Zeitpunkt also etwas stärker als das mit Jule, weil man zwar schon einige Szenen mit ihr gesehen hat, hier aber deutlich wird, dass sie etwas noch nicht weiß, was man selber schon gezeigt bekommen hat. Dadurch, dass man als Zuschauer\_in schon gesehen hat, dass Jan und Peter in Villen einsteigen, kann man auch Jans Äußerung besser einschätzen. Es ist schon belegt, dass er weiß, wovon er spricht. In den Augen des Publikums kann das seine Glaubwürdigkeit erhöhen und dazu beitragen, dass auch im Fortgang seine Perspektive eine sein wird, die man geneigt ist zu teilen. Gerade durch den unterschiedlichen Wissensstand der beiden Figuren kann man sich als Zuschauerin zu ihnen in Beziehung setzen. Greift man auf Bordells Kategorien von *knowledge* und *communicativeness* zurück<sup>306</sup>, zeigt sich, dass wir als Publikum viele Informationen von den Hauptfiguren erhalten. Der Grad des *knowledge* ist also eher begrenzt (nur Hardenberg ist später auch Quelle zahlreicher Informationen und Eindrücke), aber die Tiefe des geteilten Wissens ist insofern recht groß, als das Publikum auch in Geheimnisse der Hauptfiguren

---

<sup>306</sup> Bordwell, D.: „Narration in the Fiction Film“, S. 57.



eingeweiht wird. Und an dieser Stelle im Film ist es eben sogar so, dass man vor Jule weiß, welche Aktionen Jan im Sinn haben muss, wenn er über die Angst spricht. Man könnte sagen, dass es das Angebot ist, sich auch als Zuschauer schon als Teil der Gruppe zu fühlen, in die Jule im Begriff ist, aufgenommen zu werden. Jan betont, man dürfe sich nicht von der Angst treiben lassen, sondern müsse sie „als Motor verwenden“.

Das kannst du trainieren. Du musst dich in so ne Situation reinversetzen, wo du so richtig Schiss hast. Dann haste erst mal nur Panik. Aber nach ner Zeit setzen dann die Selbstschutzfunktionen vom Körper ein. Und dann trauste dich immer mehr. Und irgendwann wächst du richtig über dich hinaus, und dann trauste dich irgendwann alles.

Angst als Droge unterscheidet sich vermutlich in Jans Wahrnehmung von den Glückshormonen der Verliebtheit, vielleicht ist in seinen Augen kontrollierte Angst aber etwas, was sich ebenfalls als Mittel eignet, Glück zu verwirklichen. Kiffen „als Nachtisch“ ist jedenfalls etwas, worauf die beiden sich verständigen können.

Es werden drei verschiedene Aspekte des Drogenerlebens angesprochen: 1) Kiffen ist etwas, dem Jan zögerlich gegenübersteht, weil es die „revolutionäre Energie“ mindert. Er spricht davon, dass es sie „erstickt“, und impliziert mit diesem Bild, dass die revolutionäre Energie sonst etwas ist, was der Jugend auf ganz natürliche Weise zu eigen ist, wie auch der Atem etwas ist, was immer da ist, solange Leben ist. Jung zu sein, würde dann automatisch bedeuten, mit einer revolutionären Energie ausgestattet zu sein. Warum er sich dennoch entschließt, mit zu rauchen, lässt sich nicht auflösen. Dass die beiden über diese Äußerung lachen, kann bedeuten, dass sie nicht wirklich dieser Meinung sind, oder es kann ein Weg sein, die kognitive Dissonanz (die entstehen muss, wenn sie an den Energieverlust glauben) mit dem Zugewinn des Vergnügens oder des Erlebens von Gemeinsamkeit zu verringern. Eine derartige Mehrdeutigkeit bedeutet gleichzeitig eine entsprechende Offenheit für Interpretationen.<sup>307</sup> Der Film bietet damit die Möglichkeit, dass verschiedene Zuschauer\_innen zu unterschiedlichen Deutungen kommen, ohne dass das weitere Verständnis der folgenden Filmhandlung dadurch komplizierter würde oder gar in Gefahr geriete. Ob diese Mehrdeutigkeit dem Spiel der Schauspieler zuzuschreiben ist, oder schon als Vorgabe den Regieanweisungen zu entnehmen war,

---

<sup>307</sup> Ähnlich offen für Interpretationen ist auch das Ende des Films, das nicht klar formuliert, auf welche Weise Hardenberg seine Entführer verraten hat (ihre Wohnung ist immerhin komplett leer, so dass es nicht so aussieht, als wären sie innerhalb von Stunden mitsamt ihrem kompletten Hausrat verschwunden).

lässt sich anhand des fertigen Films nicht feststellen. Der große Vorteil einer (moderaten) Polysemie ist, dass es auch einem diversen Publikum möglich ist, Interpretationen vorzunehmen, die der je eigenen Vorstellungswelt entsprechen. Denkbar wäre sowohl, dass man die Figuren besonders kritisch sieht, weil sie das eine sagen, aber das andere tun, oder auch dass man dieses Verhalten als etwas sieht, was man von sich selber kennt und daher bei anderen mit Nachsicht behandelt oder gar begrüßt, weil es zur Entlastung des eignen Gewissens beitragen kann. Ob man sich über die Deutung dieser Szene eher von den Figuren distanziert oder sich ihnen annähert, bleibt also offen. Gleichzeitig ist es nicht unwahrscheinlich, dass eine derartige Szene insgesamt dazu führt, dass man sich mehr auf den Film einlässt, weil man mit jeder Interpretation das Gefühl haben kann, die Szene ‚richtig‘ verstanden zu haben. Und eine derartige Bestätigung der eigenen Teilhabe dürfte wohl immer als positiv erlebt werden.<sup>308</sup>

Auch während der Zeit, die die Figuren zu viert auf der Hütte verbringen, spielt das Kiffen nochmal eine Rolle. Hardenberg bittet um einen Zug, und es scheint, als wäre das auch ein Weg der Verbrüderung, etwas, worüber die jungen Leute Vorurteile abbauen und Hardenberg als ehemaligen Aktiven der 68er-Zeit erkennen. Der gemeinsame Konsum von (in Deutschland nicht legalen) Drogen wird zum einen auf seine Wirkung hin thematisiert, die allerdings im gleichen Moment in ihrer negativen Ausprägung keine Relevanz zu haben scheint, und zum anderen spielt der Akt des gemeinschaftlichen Rauchens eine Rolle. Die Wirkung der Substanzen wird anscheinend nebensächlich, wenn die Handlung an sich (als sozialer Akt) von größerer Bedeutung für die Figuren ist.

2) Es ist die Rede von Glückshormonen und Adrenalin. Beide können als Überschrift für das gelten, was im Folgenden im Film passieren wird. Jan und Jule werden sich verlieben und genau in den Rausch geraten, den sie hier nur kurz andeuten, wenn Jan ergänzt, bei den Glückshormonen handele es sich um die „härteren“ Drogen. Außerdem ist davon auszugehen, dass der vom üblichen Vorgehen der „Erziehungsberechtigten“ abweichende Einbruch, die Entführung Hardenbergs und die Flucht, sowohl in die Berge als auch die nach Spanien,

---

<sup>308</sup> In so einem Fall könnte leichter eine gewisse Gruppenzugehörigkeit (Vgl. Eder, J.: „Die Figur im Film“, z.B. S. 675) angenommen werden, die dann mindestens im Sinne von ‚wir sehen das so und so‘ bestehen könnte. Andererseits könnte es sein, dass eine Ambivalenz im Text wie diese bei Zuschauern, die sich entweder ihrer eigenen Position nicht sicher sind oder deren Sehgewohnheiten einer solchen ‚Wahlfreiheit‘ nicht entsprechen, eher zu Unsicherheit führt, so dass die Mehrdeutigkeit gerade nicht aufgelöst wird, sondern als Frage mitgenommen wird.

durchweg von starken Adrenalin-Ausschüttungen begleitet werden. Für die Figuren mögen das keine Drogen sein, die sie bewusst produzieren, auf Ebene der Diegese lässt sich aber durchaus argumentieren, dass dieses Erleben einen gewissen Zuspruch erfährt, da beide Arten des 'Drogenkonsums', also sowohl die neue Liebe von Jule und Jan als auch ihre und Peters Aktionen, schlussendlich ein positives Ende finden. Der *implied author*, den Chatman<sup>309</sup> als die Instanz sieht, die implizierte Normen und Codes für eine Erzählung setzt, wäre in diesem Fall dafür verantwortlich, dass der Frage nach den Drogen in der Szene mit Jan und Jule so viel Raum gegeben wird und alles Verhalten, das mit jeder der erwähnten Arten von Drogen zu tun hat, zu einem positiven Ergebnis geführt wird. Eine moralische Bewertung des gezeigten Drogenkonsums ist also tendenziell positiv. So steht der Drogenkonsum auch dem ‚Bündnis‘ von Zuschauerinnen und Figuren, also dem Aufbauen von *allegiance* mit Jan und Jule nicht im Wege, das vielleicht in der ersten Szene, in der sie kiffen, noch nicht voll ausgeprägt ist, das aber spätestens, wenn sie auf der Hütte sind und Hardenberg darum bittet, auch mal am Joint ziehen zu dürfen, nicht mehr gefährdet sein sollte.<sup>310</sup>

3) Jan schwärmt davon, Angst als Droge nutzen zu können. Im Mittelpunkt steht dabei aber die wachsende Kontrolle über die Angst. Genaugenommen ist das eine recht widersprüchliche Konstruktion, betrachtet man die übliche Wirkungsweise von Drogen, die das Kontrollvermögen eher schwächt. Jan findet nicht nur Gefallen daran, Situationen zu meistern, die riskant sind, sondern auch daran, seiner eigenen Ängstlichkeit Herr zu werden und sie schließlich zu überwinden. Über den Weg, sich dieser Droge, wie er es nennt, auszusetzen, ermächtigt er sich zunehmend, sie in ihrer Wirksamkeit zu mindern oder ganz auszuschalten. Darüber, dass er übt, mir ihr umzugehen, glaubt er an den Punkt zu kommen, an dem sie ihn von nichts mehr abhalten kann. Als Zuschauer\_in hört man Jan zwar über diese Angst sprechen, sieht aber kaum, wie er sie erlebt. Beim ersten Einbruch, bei dem man als Publikum dabei ist, steht der Triumph im Mittelpunkt, den Jan und Peter erleben, weil wieder einmal ein Coup der „Erziehungsberechtigten“ geglückt ist. Und beim zweiten Einbruch, den Jan Jule zuliebe macht, steht (gerade im Vergleich zur völlig unerfahrenen Jule)

---

<sup>309</sup> Vgl. Chatman, S.: „Story and discourse“, z.B. S. 148.

<sup>310</sup> Eine positive Bewertung der Figuren, gerade in moralischer Hinsicht, ist in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI ohnehin grundsätzlich mit kleinen Hürden versehen – dass Peter von Jan und Jule betrogen wird, verhindert, dass sie makellos als ‚die Guten‘ dastehen können. Gleichzeitig dürfte sich so der Realismus der Figuren erhöhen, denn ein fehlerfreies Leben dürfte in nicht-fiktionalen Welten kaum denkbar sein.

sein Geschick im Mittelpunkt. Man sieht ihn dabei, wie er mit dem Glasschneider den Zugang zum Haus ermöglicht, die Alarmanlage ausschaltet (drei Sekunden bevor der Alarm losgegangen wäre) und wie er schließlich großflächig Licht macht, weil das unauffälliger ist als die flackernden Taschenlampen – alles in allem wird also Jans Professionalität betont, nicht seine Ängstlichkeit. Die zeigt sich erst, als er Hardenberg niedergeschlagen hat, weil der sich in ein Gerangel mit Jule begeben hatte. Man kann daher sagen, dass keine Parallelisierung der Zuschauererfahrungen stattfindet – es geht eben nicht darum, dass man während der Szenen der Einbrüche vor Angst kaum noch atmen kann (wie es vielleicht in einer von Angst geprägten Szene eines Horrorfilms der Fall wäre). Viel eher kann man aus einer gewissen emotionalen Distanz heraus hören, was Jan als Theorie zur Angst und ihrer drogenhaften Wirkung entwickelt hat. Diese Theorie muss nicht mit einer eigenen Erfahrung von gerade miterlebter Angst überprüft werden. Man folgt Jan also eher auf einer kognitiven Ebene, nicht auf einer affektiv begründeten. Als Zuschauer wird man nicht dazu angehalten, sich auf ein *central imagining* einzulassen, wie es bei Smith heißt. Dieses würde sich dadurch auszeichnen, dass dieselben Affekte beziehungsweise Emotionen, wie die einer Figur, simuliert oder erlebt werden.<sup>311</sup> Stattdessen findet ein *acentral imagining* statt, das anders als das zentrale Imaginieren nicht so aussieht, dass man für jemanden fühlt, sondern bedeutet, dass man die Situation und die Emotionen einer Figur versteht. Man ist in der Lage, kognitiv zu erfassen, welche Gefühle eine Figur erlebt, und reagiert dann mit einer anderen Emotion, die zur Evaluation der Figur passt.<sup>312</sup> Insofern erlebt eine Zuschauerin nicht die Angst oder Anspannung von Jule und Jan, sondern ist eher gespannt oder neugierig, welche Techniken sie beim Einbruch einsetzen oder wie sie die Möbel im Haus umarrangieren werden. Jan nimmt hier eine *evaluative Perspektive* ein, wie es bei Eder<sup>313</sup> heißt, zentral für seine Äußerung ist also seine Bewertung von Angst als Droge (sicher nicht in moralischer Hinsicht, sondern eher in funktionaler). Da weder bei den Einbrüchen der „Erziehungsberechtigten“ selber noch bei Jans Theoretisieren über die Angst, während er mit Jule zusammensitzt, etwas passiert, was Jan als Handelnden infrage stellt, dürfte es kaum einen Anlass

---

<sup>311</sup> Smith, M.: „Engaging Characters“, S. 102 ff.

<sup>312</sup> Ebd., S. 103.

<sup>313</sup> Vgl. Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 586.

geben, diese evaluative Perspektive von Jan nicht auch als Zuschauer zu teilen.<sup>314</sup>

Wenn es in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* um Drogen geht, spannt sich also ein Spektrum auf, das von Betäubung bzw. Zerstörung von Energie, über schwer bis gar nicht kontrollierbare Stoffe, wie die, die das Verliebtsein erzeugt (erzeugen – wenn man davon ausgeht, dass die Hormone für das Gefühl von Verliebtsein ursächlich sind), bis hin zu dem gezielten Training von Immunität gegen bestimmte körpereigene Hormone (hier im Film „Drogen“) reicht.

Interessant ist, dass auch körpereigene Stoffe als Drogen bezeichnet werden. Es ließe sich argumentieren, dass damit eine generelle Legitimierung aller Drogen als Mittel zur Glückserreichung einhergeht; vielleicht mit der Einschränkung, die Jan formuliert hat, dass sie nämlich nicht die revolutionäre Energie beschneiden sollten. Da es sich um Stoffe handelt, die im Körper erzeugt werden, können sie grundsätzlich nicht verboten werden. Denkbar wären allerdings Gemeinschaften, in denen das Genießen von Zuständen mit starker Endorphinausschüttung<sup>315</sup> und ähnlichem verpönt ist. Als Beispiel mögen die Stoiker dienen, die versuchten, ihr Leben so führen, dass es zu möglichst wenigen Stimmungsschwankungen kam<sup>316</sup>. In *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* deutet sich eher die gegenteilige Position an, dass nämlich das Erleben 'körpereigener Drogen' immer dann zu befürworten ist, wenn es zu einer verstärkten Aktivität führt und umwälzende Prozesse befördert, wie Revolutionen es im Idealfall sind.

#### 4.1.2 Das Erleben von Körperlichkeit

Einen auffallend hohen Stellenwert, wenn es um das 'Wie' der Glückserreichung geht, hat in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* die Körperlichkeit. Der Körper der

---

<sup>314</sup> Auch wenn denkbar ist, dass beispielsweise eigene Angst-Erfahrungen, die drastisch erlebt wurden, dazu führen, dass man auch diese evaluative Sichtweise strikt ablehnt und eher aus einer emotionalen Perspektive heraus reagiert. Die Struktur des Plots und die Position des *implied author* dürften für die intendierte Rezeption (Vgl. Eder, J.: „Die Figur im Film“, z.B. S. 113) jedenfalls eindeutig genug sein, um Jans evaluative Perspektive zu teilen.

<sup>315</sup> Der Begriff der Endorphine ist gebildet aus den Wörtern endogen und Morphine, bezeichnet also gerade die vom Körper selbst produzierten Morphine.

<sup>316</sup> Vgl. z.B.: „Die These von Glück und Tugend als Affektfreiheit besitzt aber auch ohne ihren kosmologisch-theologischen Hintergrund einige Plausibilität. Die Stoiker nehmen vier hauptsächliche Affekte (*pathê*) an, nämlich Furcht (*phobos*), Begierde (*epithymia*), Lust (*hêdonê*) und Unlust (*lypê*). Dass jemand bei sich diese Affekte feststellt, soll ein sicheres Kennzeichen dafür sein, dass er von Tugend und Glück weit entfernt ist.“ Horn, C.: „Glück im Hellenismus. Zwischen Tugend und Lust“, S. 126, in: Thomä, D./Henning, C./Mitscherlich-Schönherr, O. (Hrsg.): „Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch“, S. 125-131.

Figuren<sup>317</sup> bietet immer wieder einen Zugang zu besonderen Momenten des Glücks. So wird der gesamte Themenbereich der Drogen neben der immer anzunehmenden psychoaktiven Wirkung durch den Verweis auf die körpereigenen Drogen an den Leib zurückgebunden. Dabei spielt dieser sowohl als Produzent und Träger von Rauschmitteln als auch als 'Erlebens-Gelände' eine wichtige Rolle.

Auch das Einbrechen muss von vollem Körpereinsatz begleitet werden, denn nur so ist zu erklären, wie man Tische und Stühle ohne weitere Hilfsmittel deckenhoch auftürmen kann. Beim Einbruch, den Jan und Jule zusammen verüben, wird das Publikum dann auch Zeuge der physischen Anstrengungen, die die beiden zum Beispiel auf sich nehmen, wenn sie das Sofa eine Etage tiefer zum Pool tragen. In diesem Sinne ist zu erwarten, dass eine der nachlassenden Anstrengung entsprechende Entspannungsphase das Glücksgefühl<sup>318</sup> des gelungenen Einbruchs noch verstärkt. Aus dem Tragen des Sofas entwickelt sich aber auch ein für Jans und Jules Beziehung maßgeblicher Moment, wenn nämlich Jan ins Wasser fällt und Jule bei ihrem Versuch, ihm rauszuhelfen, mit hineinzieht. Vollbekleidet stehen sie in ihren nassen Sachen voreinander, und küssen sich. Der Austausch von Zärtlichkeiten

---

<sup>317</sup> Es fällt auf, dass die Schauspieler wenig gestylt sind und ihre Ausstattung auch drauf verzichtet, sie bestimmten Modetrends entsprechend zu zeigen. Jule ist nie geschminkt zu sehen, nicht zurechtgemacht, häufig ohne BH. Eine derartige Darstellung wäre für einen Hollywoodfilm undenkbar (wenn nicht gerade die Entwicklung vom hässlichen Entlein zum schönen Schwan erzählt werden soll), fällt aber auch unter deutschen Kinoproduktionen auf. Anzunehmen ist, dass man auf Produktionsseite möglichst realitätsnahe Bilder erzeugen wollte, die die filmische Verfremdung wenigstens auf dieser Ebene möglichst gering halten. Dafür spricht auch, dass anscheinend wenig mit künstlichem Licht gearbeitet wurde und die Kameraführung ihren Fokus darauf legt, die Figuren aus der Nähe begleiten zu können (dementsprechend sind manche Bilder verwackelt und als Bilder einer Handkamera zu erkennen). Auch wenn die gewählten Einstellungen immer noch in erster Linie dafür sorgen, dass das Publikum eine gute Perspektive bekommt. Die Darstellerinnen werden in ihren Rollen nicht als Stars gezeigt, die es zu bewundern gilt, weil sie ganz andere Qualitäten haben als man selbst als Zuschauer. Viel eher wird auch auf *Artefakt*-Ebene (Eder) versucht, Realismus und Alltagsnähe darzustellen. Hinzu kommt eine deutliche Differenz zwischen der Maske z.B. von Jule und den reichen Damen, die sie im Restaurant bedient – diese sind sehr stark geschminkt und treten in feinen Kleidern auf. Es ließe sich interpretieren, dass sich auch auf dieser Ebene ausdrücken soll, dass Jule zu den Menschen gehört, die sich um die wesentlichen Dinge im Leben kümmert, während ihre reichen Gäste mehr Interesse an Etikette und ihrem zurechtgemachten Äußeren haben.

<sup>318</sup> Es ist eine Interpretation, dass die Einbrüche zu Glücksgefühlen führen. Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass das erfolgreiche Abschließen einer riskanten Unternehmung derartig befriedigend ist, dass sich daraus mindestens ein Moment des Glückserlebens ergibt. Dann würde das Glücksgefühl daraus resultieren, dass die aufgebaute Anspannung abfällt, ohne dass negative Konsequenzen eingetreten sind. Dass sich dieser Spannungsabfall durch die körperliche An- und Entspannung noch vergrößert, ist hier das Argument, das auf den Körper und seine Rolle als Medium der Glückserreichung abzielt. - An dieser Stelle lässt sich sehr gut zeigen, dass die Vorstellungen der Forscherin sich nie ganz aus dem Prozess der Analyse heraushalten lassen. Gerade der Versuch, ein Gefühl einer Figur zu imaginieren, kann immer nur eine unter multiplen Lesarten sein. Ziel muss es allerdings sein, wie an dieser Stelle geschieht, Reflektionen darüber einzubinden und die Transparenz der entsprechenden Vorgänge zu erhöhen.

bzw. Sex hat natürlich immer etwas mit Körperlichkeit zu tun; dass die Mise en Scène so arrangiert ist, dass sich Jan und Jule im Wasser befinden, verstärkt diesen Aspekt aber durch die besonderen Umstände der nassen Kleidung und das nicht typische Umfeld des Pools, zu dem sie sich widerrechtlich Zugang verschafft haben. Auch, dass Jule und Jan sich in den Bergen wieder über das gemeinsame Spiel im Bach nähern, unterstreicht, wie sie sich durch ihren Körper und das körperliche Erleben, insbesondere im Wasser, Glücksmomente verschaffen.

Schon die Situation des Renovierens weist entsprechende Grundzüge auf. Jan und Jule verändern die Stimmung, in der sie die eigentlich unangenehme Aufgabe beginnen, eine Wohnung zu renovieren, die Jule nicht freiwillig aufgibt. Denn Jule beschließt, auf die Rückzahlung der Kautions zu verzichten.<sup>319</sup> Sie fangen an, die Wand mit bloßen Händen mit Kleister zu beschmieren und Zeitungspapier draufzukleben. Mit der Umbewertung der Situation geht einher, dass sie sich von den üblichen Verwendungsweisen der Renovierungsmaterialien lösen und sich ohne Werkzeuge direkt ihrer Hände bedienen. Jan wickelt Jule in Tapete ein, und die beiden lachen viel und haben eine gute Zeit. Über den anderen Zugang, der sich durch den stärker involvierten Körper bietet, ändert sich auch das Erleben der Situation, und die beiden genießen ihre Entscheidungsfreiheit. Am Ende schreiben sie mit roter Farbe an die Wand: „Jedes Herz ist eine revolutionäre Zelle.“<sup>320</sup>

Ganz besonders in den Szenen, die in den Bergen spielen, und die generell als Bilder für ein glückliches oder zumindest glücklicheres Leben gelten können, spielt körperliches Erleben eine große Rolle. Der anfänglich gefesselte Hardenberg wird immer mehr in die Gruppe integriert und darf sich irgendwann ohne körperliche Einschränkung bewegen. Zu Beginn sind jeweils seine Hände und Füße mit Klebeband zusammengebunden, später sind es nur noch seine Hände oder seine Füße. Nach der Fahrt zur Telefonzelle, bei der er bewiesen hat, dass er nicht versucht zu fliehen, wird auf das Fesseln ganz verzichtet. In einer späteren Szene sieht man ihn am Wassertrog sein Hemd waschen. Er wirkt dabei recht zufrieden und stellt sich

---

<sup>319</sup> Das Bild wird in dem Moment vor dieser Entscheidung eingefroren und bekommt damit ein besonderes Gewicht. Dem Publikum wird auf diese Weise sowohl auf visueller Ebene als auch schlicht durch die temporale Streckung ermöglicht, zu realisieren, dass es sich um eine bewusste Entscheidung handelt.

<sup>320</sup> Auch das Bild des Herzens kann als ein weiterer Verweis auf den Körper gewertet werden. Zudem spielt auch Lebendigkeit wieder eine Rolle. Wenn ein Herz immer eine 'Zelle' ist, die sich potentiell in Revolutionen einbinden kann, besteht für jeden Menschen sein Leben lang die Chance, revolutionär zu denken bzw. zu handeln. Interessant ist auch die Betonung der biologischen Ebene, die gekreuzt wird mit eindeutig sozialen Aspekten.

nicht auffallend ungeschickt an. Peter wird gezeigt, wie er Holz hackt, und auch er kann der körperlichen Arbeit anscheinend etwas abgewinnen. Jule sammelt Holzscheite ein, die sie vermutlich auch selber gehackt hat. Sie führen ein Leben mitten in der Natur, bei dem man noch selber Hand anlegt, um die Grundbedürfnisse befriedigen zu können. Als sich Jan, Jule und Peter im Konflikt befinden, weil Peter erfahren hat, dass die beiden anderen hinter seinem Rücken eine Liebesbeziehung angefangen haben, ist Hardenberg zu sehen, wie er sich hochkonzentriert dem Kochen widmet. Und auch das gemeinsame Essen ist, wie schon das, das Jule und Jan nach dem Renovieren einander noch näher gebracht hat, offensichtlich etwas, was die Beteiligten genießen und nicht nur der notwendigen Nahrungsaufnahme wegen möglichst praktisch abhandeln. Die Erfordernisse eines Lebens mit einem, physischen Gesetzen unterworfenen, Körper werden also nicht nur hingenommen, sondern als Möglichkeit zum Genuss erlebt. Das Glück könnte dann gerade darin liegen, wieder auf die grundlegenden Bedürfnisse bewusster einzugehen und sich dem jeweiligen Moment zu widmen und nicht mehreren Anforderungen gleichzeitig gerecht werden zu wollen. Diese Annahme kann man dadurch unterstrichen sehen, dass der Regisseur Weingartner, der darüber hinaus auch am Drehbuch beteiligt war, ganz offensichtlich sehr viel Spielzeit eingeräumt hat, um die Figuren bei Tätigkeiten zu begleiten, die sonst als Alltagshandlungen kaum große Beachtung finden. So ist beispielsweise das Einkaufen eine große Aktion (auch wenn die Zuschauer\_innen dazu nicht mitgenommen werden) und findet mindestens zweimal statt. In welchem Zeitraum das passiert, lässt sich nicht sagen, weil nie benannt wird, wie lange sie auf der Hütte sind – es muss aber weniger als eine Woche sein, sonst hätte Hardenberg erneut seine Putzfrau anrufen müssen. Das heißt, in einer relativ kurzen gespielten Zeit wird diesen alltäglichen Erledigungen recht viel Raum gegeben. Dazu zählt auch das Telefonieren, für das alle zusammen mit dem Auto ins Dorf fahren. Dass sie zu dritt fahren, kann noch als Notwendigkeit betrachtet werden, weil einer das Auto steuert und ein zweiter Hardenberg notfalls mit der Waffe in Schach halten muss. Sie fahren aber alle vier ins Dorf, und auch die Fahrt an sich wird recht ausführlich erzählt – zum Beispiel hält Hardenberg auf der Rückfahrt seinen Kopf aus dem Autofenster und fängt an zu singen. Auch dieser Ausflug wird also genossen und hat in seiner Wirkung wenig von einer bedrohlichen Situation, in der eine Entführung fortgesetzt wird. Das wiederholte Kochen und das Waschen am Trog sind weitere Handlungen des Alltags, die als Besonderheit aufgewertet werden – so ist



Handwäsche in der westlichen Welt kaum noch üblich und speziellen Textilien vorbehalten. Hier ist es die spezielle Situation, spartanischer ausgestattet zu sein, die das nötig macht. Keine der Figuren beschwert sich darüber, Hardenberg führt ein offenes Gespräch mit Jan, während er sein Hemd wäscht, und es werden Witze über den Einkauf von Drogen im lokalen Supermarkt gemacht, oder gemeinschaftlich wird ein Tourist darüber angelogen, dass Jan Hardenbergs Sohn sei. Insgesamt wirkt es eher, als würde jede Figur wieder einen besseren Zugang zu sich selbst finden, kaum so, dass die Situation sie sichtbar unter Druck setzt.

Doch auch das erlebte Unglück findet seinen körperlichen Ausdruck und komplettiert damit die Vorstellung eines Körpers, der für Glück und damit immer auch dessen Absenz als autoritativ zu verstehen ist. Nachdem Peter Jan und Jule mit der Frage konfrontiert hat, ob sie etwas miteinander hätten, läuft er zuerst aus der Hütte auf die Veranda, dort holt ihn Jule ein, hält ihn am T-Shirt fest und redet auf ihn ein. Peter löst sich von ihr und geht über die Wiesen davon. Auch diese Bewegung eines Körpers im Raum, der hier in der Natur zudem recht weiträumig wirkt, ist keine absolute Selbstverständlichkeit, sondern unterstreicht (vielleicht auf besonders subtile Weise), dass es auf das erfahrene Unglück eine körperliche Reaktion gibt.<sup>321</sup> Völlig augenscheinlich wird dies dann kurze Zeit später, als Jan Peter am Auto findet und dort von ihm erst mal ins Gesicht geschlagen wird. Die Auseinandersetzung drückt sich damit tatsächlich auf körperlicher Ebene aus. Nach diesem Ausbruch wird die Handlung ruhiger, und die beiden sitzen eine Weile nebeneinander. Dann fordert Peter den Autoschlüssel und fährt weg, und so beginnt eine neue Welle der Emotionen, die sich ebenfalls am Körper abbildet, wenn Jan erst eine Glasflasche auf den Boden schmeißt und dann zusammengesunken und heftig weinend zu sehen ist. Auch Peter, der sich im Dorf betrinkt, bringt seinen Körper weiter ins Spiel, um mit der Situation umzugehen. Völlig betrunken kehrt er nachts zu den anderen zurück und lässt sich auf das von allen geteilte Bettenlager fallen.

Illustrativ ist in diesem Zusammenhang, dass die Versöhnung der beiden Männer ebenfalls mit einer körperlichen Manifestation bestätigt wird: Peter deutet an, sich mit Jan prügeln zu wollen, und sie tauschen angetäuschte Schläge aus, um dann den Charakter der Berührung zu ändern und sich zu umarmen. Sich als körperliches Wesen zu begreifen und zu erleben, ist also sowohl ein Modus, in dem

---

<sup>321</sup> Noch deutlicher ist Peters Bewegung im Raum, wenn er über die Berge rennt und stolpert, als er das nächste Unglück auf sich zu kommen ahnt, weil er meint, Hardenberg sei geflohen.

sich Glück erleben lässt, als auch einer, in dem sich das Unglück zeigen kann. Bemerkenswert ist dabei folgende Unterschiedlichkeit, was das Gegensatzpaar Glück und Unglück angeht: Um Glück zu erleben, kann das Körpererleben als Methode eingesetzt werden – es sind körperliche Handlungen oder Eigenschaften, die Glück ermöglichen. Umgekehrt sind es aber nicht Körperlichkeiten, die Unglück produzieren – vielmehr wird der Körper der Figuren dann zu einer Fläche, auf der sich ausdrückt, dass sie unglücklich sind. Hier sind die Körper und ihr Erleben offenbar nicht als ursächlich für das Unglück zu betrachten, während sie sehr wohl in direkt kausalem Zusammenhang zur Ermöglichung von Glückserleben präsentiert werden. Denkbar wäre auch gewesen, dass auch das Unglück sich methodisch im Körper zeigt, wenn beispielsweise körperliche Einschränkungen wie Verletzungen oder Behinderungen ins Spiel gekommen wären und auf diese Weise ins Unglück geführt hätten. In *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* ist das Erleben von Körperlichkeit also in erster Linie eine Methode der Glückserreichung. Von einer Gefahr des Unglücks durch den Körper wird nicht erzählt. Einzig manifestiert sich das Unglücklichsein auch körperlich und kann auf diese Weise wahrgenommen werden. Hier scheint das Unglück vor der körperlichen Reaktion zu existieren und nicht durch diese induziert zu werden.

### **4.1.3 Der Zufall als Glücksbote**

Neben konkreten Personen gibt es in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* einen weiteren großen (nicht-personalen) Akteur, der auffallend häufig für Glück oder Unglück sorgt. So sehr die Figuren es vermeiden, es zu thematisieren, muss man immer wieder annehmen, dass der Zufall über den weiteren Verlauf der Ereignisse entscheidet und es eben nicht (ausschließlich) die Figuren selbst sind, die ihre Situation verändern. Wenn beispielsweise Jule beim Einbruch ihr Handy in der Villa verliert, zwingt das sie und Jan, ein weiteres Mal dort hinzufahren und einzubrechen. Und auch, dass Hardenberg genau zu der Zeit wiederkommt, ist ein Zufall. Die Zuschauer erfahren durch ein Telefonat, dass er den Urlaub mit seiner Familie unterbrochen hat, weil geschäftliche Gründe ihn dazu zwingen. Wäre das nicht passiert, hätten Jan und Jule das Handy vermutlich sogar aus dem Haus holen können, ohne dass sie bemerkt worden wären. Doch in dieser Konstellation sehen sie

sich gezwungen, Hardenberg zu entführen und so wird aus dem kleinen Missgeschick, das Handy zu verlieren, eine bedeutend kritischere Situation. Einige Aspekte der Darstellung sorgen aber dafür, dass es sich nicht um eine Szene handelt, in der die Zuschauerinnen sich erschrecken oder fürchten. Zum einen ist das ganz normale Licht im Haus an, somit hat die Umgebung nichts Gruseliges. Und auch, dass Hardenberg an den Heimtrainer gefesselt ist, es zwischendurch aber schafft, sein Handy rauszuholen und den Notruf zu wählen, unterstreicht, dass die drei eben doch keine professionellen Entführer sind. Hinzu kommt, dass man als Publikum nicht angehalten wird, zu hoffen, Hardenberg könnte sich befreien – davon, dass er sein Handy rausholt, wird nichts gezeigt, so dass ein Mitfiebern gar nicht möglich ist. Wäre es das Ziel der Narration, eine affektgeladene Spannung auf Seiten der Zuschauer zu erzeugen, wäre es eine Möglichkeit gewesen, zu zeigen, wie Hardenberg versucht, sich zu retten. Dass von Hardenberg wenig gezeigt wird, man dafür aber hört, dass Jule sogar überlegt, ob man Hardenberg glauben könne, dass er der Polizei nichts sagen werde und ob sie nicht einfach abhauen könnten, führt dazu, dass man als Zuschauerin ihre Wissens-Perspektive übernimmt und versucht, die Lage aus ihrer Sicht einzuschätzen. Denn für Jan, Jule und Peter ändert sich durch diesen Schritt ihr ganzes Leben. Neben den Faktoren, die sich zufällig ergeben und dafür sorgen, dass man sagen kann, die Figuren haben Pech gehabt, gibt es aber auch Zufälle, die gewissermaßen für das Glück im Unglück sorgen. So zum Beispiel die Tatsache, dass Jule einen Onkel hat, der eine Ferienhütte in den Bergen besitzt. Das wird wohl kaum vielen Berliner Studierenden so gehen.<sup>322</sup> Und dass darüber hinaus niemand die Hütte zu der Zeit benutzt, in der sie da sind, kann wohl auch als glücklicher Zufall gewertet werden. Auch, dass sie mit Hardenberg ausgerechnet einen ehemaligen 68er-Aktivisten entführen,<sup>323</sup> ist für die Entwicklung der Entführung von entscheidender Bedeutung, wird aber nicht als besonders bemerkenswert gekennzeichnet. Für den Verlauf der Geschichte sind gerade diese zufälligen Begebenheiten von intensivierender Wirkung und können als von den Filmemachern bewusst eingesetzte Mittel, die Geschichte voranzutreiben, betrachtet werden (zumal sie sich nicht gleichzeitig beispielsweise durch die übrige

---

<sup>322</sup> Dieser Zufall ist ein Punkt, an dem man durchaus der Meinung sein könnte, dass der Film mit seinem Eindruck von Realismus bricht, den er sonst auf vielen Ebenen zu erzeugen versucht.

<sup>323</sup> Es ließe sich auch spekulieren, ob Weingartner auf diese Weise seine Kritik an der Generation der ehemaligen 68er ausdrücken möchte, von denen sicher die meisten ihre alternative Lebensweise aufgegeben haben. Dieser symptomhafte Aspekt soll hier aber nur angedeutet werden.

Figurensynthese über Eigenschaften oder soziale Zusammenhänge angedeutet haben). Mit der hier offensichtlichen Bedeutsamkeit des zufälligen (Un-)Glücks im Kopf lohnt es sich, einen Blick auf die Mehrdeutigkeit des deutschen Begriffes 'Glück' zu werfen. Gerade in den Wissenschaften, die versuchen, das Glück für ihre Untersuchungen zu quantifizieren,<sup>324</sup> wird der Anteil des Zufälligen häufig gezielt bei Betrachtungen des Glücks ausgespart. Da es sicherlich Unterschiede zwischen einem Ereignis, das man mit 'ich habe Glück gehabt' beschreiben würde, und der Äußerung 'ich bin glücklich' gibt, ist das auf den ersten Blick auch sehr plausibel. Für kulturwissenschaftliche Betrachtungen erscheint es hier aber produktiver, die Polysemie als solche anzuerkennen und nach den Verwicklungen zu fragen, die sich durch sie ergeben können. Im Fall von *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* ist es besonders interessant, dass die Zufälle zur treibenden Kraft der Diegese werden, als solche aber gar nicht angesprochen werden. Somit lässt sich nicht darauf schließen, ob die Figuren sie in einem ähnlichen Maß als bedeutsam empfinden, oder ob sie sie nicht thematisieren, weil sie sie entweder nicht als extrem zufällig oder nicht als sehr wichtig erleben. An diesem Punkt wird besonders notwendig, zwischen dem Glückskonzept der Figuren und dem, das der Film als Gesamtprodukt auch mittels seines Plots erzeugt, zu differenzieren. Genau diese Differenz macht deutlich, wie komplex Film als ein Medium mit Botschaften aus verschiedenen Quellen ist. Gerade da die Figuren so sehr darauf pochen, dass sie selber in der Hand haben, ihr Leben und das anderer zu beeinflussen, bekommt die Macht des Zufalls, die dieser erlebten (Selbst-)Wirksamkeit der Figuren durch den Verlauf der Narration entgegengesetzt wird, einen kontrastierenden Charakter. Dementsprechend könnte die Rolle, die der Zufall spielt, auch im Rahmen der Dimension von Radius von Teilhabe und Wirksamkeit behandelt werden – dem Zufall als nicht-personalem Akteur ließe sich dann angesichts seiner Relevanz für den Verlauf der Diegese ein durchaus großer Radius der Wirksamkeit zusprechen. Vor diesem Hintergrund und aus der Perspektive des Publikums könnte das insbesondere Jan ein wenig desavouieren, denn gerade er, der den Vergleich zum Film *MATRIX*<sup>325</sup> zieht und damit für sich in Anspruch nimmt, ein bisschen mehr von dem begriffen zu haben, was die Menschen und ihre Leben lenkt, erkennt offenbar nicht, wie stark der Zufall als (Un-)Glücksbote in ihr Leben eingreift. In der Analyse lässt sich nicht festlegen, ob der

---

<sup>324</sup> Vgl. Kapitel 1 Zeitgenössisches Glück: Perspektiven auf ein Forschungsfeld.

<sup>325</sup> *THE MATRIX (MATRIX)*, USA, 1999, R: Andy Wachowski/Larry Wachowski.

Aspekt der Selbstwirksamkeit der Figuren stärker wirkt als der Effekt, den der Zufall in der Diegese einnimmt. Da die Figuren nicht eingesetzt werden, um die Macht des Zufalls zu benennen, wäre gleichfalls der Schluss möglich, die Filmemacher hätten dem Zufall diesen Raum gegeben, um die Geschichte in eine bestimmte Richtung zu lenken, ohne aber anerkennen zu wollen, wie stark dadurch die Lenkung von außen wird und dass diese der Selbstbestimmtheit, die Jan, Jule und Peter sich erarbeitet haben und weiter erarbeiten, entgegensteht. Schlussendlich ist der Zufall – unabhängig davon, für wen er wann bewusst erlebt oder eingesetzt wird – ein Aspekt im Rahmen der Frage, auf welche Weise Glück möglich wird. Er ist damit ein Faktor im Glückskonzept von *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* und dessen Dimension von Modus und Methode.

## **4.2 Substanz und Ingredienzen: *Sie haben zu viel Geld***

Wenn man fragt „Was braucht man zum Glücklichsein?“, legt das möglicherweise schon die Folgerung nahe, Glück an sich sei vor allem durch etwas Substantielles geprägt. Dennoch kann auch diese Dimension auf verschiedene Weisen gefüllt werden und somit zu disparaten Glückskonzeptionen führen. Eine der zentralen Unterscheidungen ist die von Ingredienzen, die materiell sind, und denen, die nicht auf stoffliche Weise fassbar werden. Doch selbst, wenn eine Seite des Dualismus von Materiellem und Immateriellem betont wird, ist die Ausgestaltung dieser Priorisierung immer noch ein weites Feld von Möglichkeiten. Interessant ist, dass sich in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* gewisse Ambivalenzen zeigen, wenn es um die Substanz von Glück und Unglück geht. Diese werden im Folgenden herausgearbeitet.

Vieles, was das Streben der Figuren nach Glück beziehungsweise ihre Erfahrungen von Unglück in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* betrifft, steht in einem recht engen Zusammenhang mit Geld. Das zeigt sich zum einen in den Gründen, die sie selber als Motivation für ihre Handlungen angeben, und zum anderen daran, dass auch viele der Nebenfiguren unter diesem Aspekt dargestellt werden (entweder sie sind besonders reich und führen ihr Leben mit einer gewissen Dekadenz, oder sie sind so arm, dass sie betrunken und ohne Fahrschein als Obdachloser in der Bahn gezeigt werden). Jule wird als Figur eingeführt, während sie an einer Demonstration teilnimmt, mit der man Verbraucher\_innen darüber informieren will, aufgrund

welcher Bedingungen in den Erzeugerländern Produkte in Deutschland zu den günstigen Preisen verkauft werden können, die sich bei großen Ladenketten etabliert haben. Die Lebensbedingungen, von denen berichtet wird, werden dabei heruntergebrochen auf die Arbeitsstunden der Menschen und ihr Gehalt. Was wiederum in Beziehung gesetzt wird, zu dem Preis, den die Konsumenten bezahlen, und dem Betrag, den die Unternehmen davon als Gewinn einbehalten. Die ungleiche Verteilung des Geldes wird von den Demonstrierenden als unfair betrachtet und scheint damit als ein Aspekt zu gelten, der in den Ländern der Dritten Welt für anhaltendes Unglück sorgt. Über weitere Aspekte des Lebens dort erfährt das Publikum allerdings nichts. Die Demonstration an sich nimmt kein positives Ende, sondern wird mit recht aggressiver Stimmung durch einen Polizeieinsatz beendet. Als Zuschauer\_in teilt man am ehesten Jules Wahrnehmungsperspektive, die sich davon überrascht zeigt, dass die Polizei beginnt, Demonstrierende zu verhaften, obwohl die Kundgebung, wie sie sagt, angemeldet war. Sie gerät in ein Handgemenge mit den Polizisten und da diese als Gruppe von Vermummten gezeigt werden und man keinen Zugang zu ihrer Perspektive erhält, ist es Jule, auf die man sich als Zuschauer konzentriert. Man sieht, wie sie von zwei Polizisten, gepackt wird und ins Straucheln gerät, so dass die Atmosphäre insgesamt von dieser Auseinandersetzung geprägt ist. Durch diesen Verlauf bebildert die Erzählung den Konflikt zwischen Reichen und Armen<sup>326</sup> auch mit kämpferischen Ausprägungen, während im übrigen Film entweder theoretisch debattiert wird oder ein kreatives und psychologisches Vorgehen vorherrscht. Erst zu einem viel späteren Zeitpunkt im Film greift Jule dieses Thema der ungerechten Mittelverteilung wieder auf und wirft Hardenberg vor, seine Argumentation, er habe eben die richtigen Ideen zur richtigen Zeit gehabt und dementsprechend mehr verdient (also mehr Geld bekommen/zu Recht mehr bekommen) als andere, sei so nicht zu halten, da die Menschen in Südostasien vermutlich auch ab und an gute Ideen hätten, sich aber nicht einmal die Busfahrt in die nächste Stadt leisten könnten. Diese Äußerung scheint sich über die bis dato herrschende Betonung des Geldes hinauszubewegen, da Jule darauf hinweist, dass es überall Menschen gebe, die gute Ideen haben und damit Innovationen einleiten könnten. Der Mensch soll mehr wert sein, als sich an seinen finanziellen Mitteln messen lässt. Genaugenommen bestätigt Jule damit allerdings eine bald omnipotente

---

<sup>326</sup> Beziehungsweise ihren jeweiligen Stellvertreter\_innen, denen, deren Aufgabe es ist, das bestehende System zu schützen und aufrecht zu erhalten, und denen, die sich dagegen auflehnen.

Macht des Geldes, auf das nicht einmal dann verzichtet werden kann, wenn man es schafft, sich hervorragende Gedanken zu machen. Indem sie die zur Verfügung stehenden monetären Zahlungsmittel (oder vielmehr die fehlenden Mittel) zum Knackpunkt ihrer eigenen Entgegnung auf Hardenbergs Standpunkt macht, perpetuiert sie geradezu die Fokussierung auf das Thema Geld. Ebenso zeigt sich insgesamt in der Auseinandersetzung der jungen Entführer mit Hardenberg eine deutliche Begrenztheit: Sie fragen ihn, was er verdient und wie viele Stunden er arbeitet. Und sie fragen ihn, was er mit all den schönen Dingen, die er sich leisten kann, überhaupt macht, wenn er doch gar keine freie Zeit hat, um sie zu benutzen. Es gibt eine kurze Diskussion über das kapitalistische System und welche Rolle Hardenberg darin, offensichtlich mit beachtlichem Erfolg, spielt. Jan nennt ihn „Manager“ und prophezeit ihm, die Menschen würden sich gegen das System wehren, sie selbst seien nur als „Vorboten“ zu betrachten. Doch abseits dieser recht schematischen Diskussion – die als solche auch ihre Berechtigung hat, geht es doch immerhin um ein System und die Kritik an ihm – findet kein weiterer Versuch statt, auf Hardenberg einzuwirken. Eigentlich ist es das Ziel der „Erziehungsberechtigten“, mit dem eigenen Handeln etwas bewirken, in jemandem etwas verändern zu wollen. Jan spricht von „einen treffen, viele erziehen“, doch die Chance, die sich bietet, zumal Hardenberg sich überhaupt auf eine Diskussion einlässt, scheint nicht umfassend ausgeschöpft zu werden. Zumindest der Sprung von Hardenberg als privatem Gewinner im System des Kapitalismus hin zu seiner tatsächlichen Rolle und hin zu entsprechenden Möglichkeiten, die er haben könnte, etwas zu verändern, findet nicht statt. Den Zuschauer\_innen ist nicht einmal bekannt, wo denn Hardenberg überhaupt arbeitet und welche Funktion er dort innehat. Er hat sowohl in der filmischen Darstellung als anscheinend auch für seine Entführer das Stereotyp eines Managers zu erfüllen.<sup>327</sup> Die Verknüpfung von Privatmann zu System-

---

<sup>327</sup> Dass man ihn als Zuschauerin nie in seinem Job sieht, hat mindestens zwei Aspekte: Einerseits bedeutet das, dass der Plot einem nicht gewährt, ihn beispielsweise erschöpft bei seinen Überstunden zu erleben und so Anerkennung für seine Arbeit angebracht zu finden, und andererseits wird er für die Zuschauer als Manager schlicht überhaupt nicht sichtbar, was auch unterstützen könnte, dass man ihn eben nicht als den reinen Bösewicht einstuft. Die Hauptinformationen, die das Publikum über seine Arbeit hat, stammen von Jule – sie berichtet von seinem Gehalt und davon, dass sie das aus einer Zeitung weiß (was unterstreicht, dass er eine wichtige Position innehaben muss). Zwar sagt Hardenberg selbst auch, was er verdient, das stellt sich jedoch als Lüge heraus. So dass die Informationen von Jule und damit ihre gesamte Einschätzung seiner Rolle im kapitalistischen System glaubwürdiger werden. Festzuhalten bleibt, dass die Einschätzungen von Hardenberg als Arbeitnehmer bzw. als Manager, die ein Zuschauer vornehmen kann, stark von der Position und der Perspektive der anderen Hauptfiguren geprägt

Funktionär, die ja mit Hardenberg in Personalunion vor ihnen sitzt, wird von Jan, Jule und Peter nicht expliziert.

Ein Dialog zwischen Hardenberg und Peter bleibt ähnlich unkonkret und gleichzeitig auf eine erstaunlich unberechenbare Macht des Geldes fixiert. Peter glaubt, Hardenberg sei geflohen, weil er ihn im Haus nicht finden kann. Er rennt über die Wiesen, in der Hand die ungeladene Gaspistole, und findet Hardenberg schließlich, wie er ganz ruhig draußen steht und auf den See blickt. Schließlich stehen sie nebeneinander, und man sieht sie in leichter Untersicht die meiste Zeit in einer halbnahen Einstellung. Peter macht keine Anstalten, Hardenberg direkt zurückzubringen, und so führen sie einfach ihre Unterhaltung in den Bergen, und durch die Kameraperspektive und ihre frontale Positionierung ist es, als stünden sie für die Zuschauer auf einer Bühne, um ihre jeweilige Position vorzutragen. Wiedermal hat sich die Stimmung schnell verändert, und aus dem Schrecken, Hardenberg könne entwischt sein, entwickelt sich ein vertrautes Gespräch. Hardenberg spricht davon, dass er geglaubt hatte, mit dem Geld käme die Freiheit „[...] aber genau das Gegenteil ist der Fall. Du wirst erdrückt von Verantwortung“. Peter erwidert, die drei Millionen Euro Gehalt jährlich wären ja wohl Schmerzensgeld genug und dass er mit diesem Geld Tausenden in Afrika helfen könne. Hardenberg stimmt zu, meint aber, er könne das halt nur einmal machen. Peter meint „Mach’s doch“. Aus dieser Unterhaltung wird ersichtlich, dass Geld als Mittel zur Glückserreichung bei beiden durchaus vorstellbar ist. Es ist eben nicht so, als würde Peter generell meinen, Geld könne nicht dazu dienen, Menschen glücklich zu machen. Und es ist auch nicht so, als könnte Hardenberg sich nicht auf die Idee einlassen, *sein* Geld könne andere Menschen glücklich machen. Das ist besonders insofern interessant, als er ein paar Sätze vorher davon gesprochen hatte, dass der wachsende Besitz von Geld nicht zu den Gefühlen geführt, die er erwartet hatte, und im Anschluss berichtet, er habe schon einige Male überlegt, alles hinzuschmeißen. Dabei erinnert er sich an früher, als er und eine Frau noch „arm, aber glücklich“ waren.<sup>328</sup> Innerhalb einer Unterhaltung schaffen es die beiden Figuren, von Armut und Reichtum sowie Glück und Unglück zu sprechen, Zusammenhänge zu bilden, sich über sie zu verständigen und weitere Zusammenhänge dann völlig inkonsistent

---

werden.

<sup>328</sup> Und er setzt noch hinzu: „Wir haben uns geliebt.“ Es klingt, als wäre das erstens mehr wert als das Geld und als würde zweitens die Liebe durch das viele Geld beeinträchtigt.



nur kurze Zeit später neu und anders aufzubauen. Dasselbe Geld, das in Afrika die Armut lindern und damit dem Glück dort auf die Sprünge helfen soll, ist das Geld, das Hardenberg angehäuft hat, um sich damit nur unerwartet im Unglück wiederzufinden.<sup>329</sup> In seiner Erinnerung stehen arm und glücklich beieinander, als wären sie auch kausal verbunden. Natürlich ist die Armut, von der Hardenberg spricht – er stellt sich vor, einfach als Lehrer zu arbeiten – nicht die, die man sich auf dem afrikanischen Kontinent vorstellt. Da im Film aber nie weiter ausgeführt wird, was finanzielle Mittel in ärmeren Ländern bewirken sollten, bleibt Geld als solistischer Bedeutungsträger stehen, der in jeder Situation als Weg zum Glück genauso wie zum Unglück skizziert werden kann.

Inwiefern diese Inkonsistenz oder Ambivalenz als Zeugnis für eine bestimmte Form des Maßhaltens anzuführen ist, wird zumindest von den Figuren selbst nicht erläutert. Der Titel des Films deutet indessen darauf hin, dass Mäßigung als Thema für die Erzählung eine Rolle spielt. Da auch von den „Erziehungsberechtigten“ die Aussage „Die fetten Jahre sind vorbei“ als Botschaft verwendet wird, die sie den Menschen, bei denen sie eingebrochen sind, hinterlassen, kann davon ausgegangen werden, dass diese für die Figuren eine tiefer durchdachte Bedeutung hat. So wie auch der Satz „Sie haben zu viel Geld“ (die zweite Variante ihrer hinterlassenen Botschaft) in die gleiche Richtung weist. Dass nämlich die reichen Menschen, bei denen Jan und Peter einbrechen, in Zukunft fürchten müssen, ihren materiellen Reichtum zu verlieren – entweder, weil sie zu viel davon haben, und/oder, weil sie zu lange viel Geld hatten. Dabei scheint es keine Rolle zu spielen, wofür die Leute ihr Geld ausgeben. Die Möglichkeit, dass sie vielleicht bereits Geld spenden o.ä., ist offensichtlich unerheblich. Allein die Tatsache, dass sie zu den Menschen gehören, die erkennbar viel Geld haben – denn auf diesem Wege, über das Leben in einer Villa (und auf einer Liste des Yachtclubs zu stehen), geschieht die Auswahl – bedeutet, dass sie 'zu viel Geld' haben.

#### **4.2.1 Unglück, das vermeidbar wäre**

Es ergibt sich manchmal, dass man nicht beschreiben kann, was man meint, und

---

<sup>329</sup> Als Frage bliebe außerdem, warum Hardenberg nach der sicher eindrücklichen Erfahrung dieser Entführung und mit den offensichtlich schon häufiger angestellten Überlegungen, sein Leben radikal zu verändern, schlicht in sein altes Leben zurückzukehren scheint?

stattdessen nur (und häufig umso deutlicher) sagen kann, was man nicht meint. In gewisser Weise ist dieses Behelfsmanöver auch eines, das sich in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI findet. Nun ist es zwar nicht so, als gäbe es keine Äußerungen dazu, wie Glück im positiven Sinne konzipiert wird, doch die Negativdefinition hat nochmal einen eigenen Charakter und ergänzt das Bild eben über das Vorführen von (vermeidbarem) Unglück.

#### 4.2.1.1 Regelkonformes Unglück

In den ersten Minuten des Films sieht man, wogegen sich Jan, Peter und Jule jeweils auf ihre Art auflehnen. Hier ist klar, wer zu den 'Bösen' gehört und wem die Sympathien gelten. Die Reichen, die ihre Stereoanlage im Kühlschrank und die Meißener Soldaten ins Klo geschüttet wiederfinden, mögen noch belustigen, die Restaurantgäste, die nur aus dem richtigen Glas trinken können (!), provozieren wohl eher Empörung, dem alten Mann in der Bahn gehört sicherlich vor allem das Mitgefühl der Zuschauer\_innen und man triumphiert über die unverhältnismäßig hart und unfreundlich agierenden Kontrolleure, wenn Jan sich einmischt.

Es wird deutlich, dass es diese Menschen oder Menschen in diesen Rollen, in diesen Situationen sind, die mit ihrem Verhalten andere Menschen unglücklich machen oder deren Unglück verstärken. Interessant ist dabei, dass die Agierenden sich jeweils auf die gültigen Regeln berufen. Die Kontrolleure sehen sich im Recht, den Alten so anzugehen, weil sie dafür angestellt sind, die Fahrkarten der Bahnfahrenden zu kontrollieren. Das ist ihr Auftrag und damit hat man sich einverstanden erklärt, wenn man die Bahn benutzt. Wer ohne Fahrkarte erwischt wird, soll bestraft werden. Der Alte steht nicht nur im Verdacht, keinen Fahrschein zu haben, sondern ist zudem betrunken und riecht anscheinend auch schlecht. Damit hat er sich so weit vom Bild des idealen Fahrgastes entfernt, dass er immer beleidigender zurechtgewiesen wird. Jan, der wie alle übrigen Fahrgäste auch mit dieser Situation konfrontiert wird, begnügt sich nicht damit, von seiner Zeugenschaft unangenehm berührt zu sein,<sup>330</sup> sondern greift ein. Als Zuschauer sieht man Jan in

---

<sup>330</sup> Die Szene beginnt mit Jan im Bild und der Stimme eines Kontrolleurs, der sagt: „Fahrausweiskontrolle, Ihren Fahrschein, bitte. Junger Mann, hören Sie mich. Hallo, ihren Fahrschein, bitte.“ und in diesem Moment kann man Jan, der abwesend aus dem Fenster guckt, für den 'jungen Mann' halten, der angesprochen wird. Erst mit dem weiteren Verlauf wird klar, dass es nicht um Jan geht. Dieser kleine Interpretationswechsel und kurze Moment des unzuverlässigen Erzählens, durch die Verschneidung von Bild- und Toninformationen mit Sicherheit beabsichtigt, könnte darauf abzielen, dass die Zuschauer ein Gefühl davon bekommen, dass es in einem System

mehreren Großaufnahmen, wie er offensichtlich mit seinen Gedanken abwesend ist, bis die recht nervigen Stimmen der Kontrolleure ihn dazu bringen, sich umzugucken. Da man den Alten vorher gar nicht, und erst recht nicht als Störenfried, wahrgenommen hat – die Kamera fängt ihn das erste Mal ein, als einer der Männer meint, er stinke wie ein Wiedehopf, „Der verpestet die ganze Bahn“ –, sondern viel eher die Kontrolleure als diejenigen erlebt, die durch ihr autoritäres Nachfragen den Frieden der Bahnfahrt stören, ist es für die Zuschauer\_innen ein willkommener Schritt, dass Jan eingreift. Er fragt erst einen der Kontrolleure, warum sie den Alten nicht in Ruhe lassen, doch der erwidert nur: „Das geht Sie nichts an. Setzen Sie sich hin“. Jan bleibt dabei und fordert die Kontrolleure auf, den Mann nicht weiter herum zu schubsen, und gibt diesem dann noch seinen eigenen Fahrschein, mit der Bemerkung, den hätte er verloren. Auf diese Weise stellt er sicher, dass der Alte nicht fürs Schwarzfahren belangt werden kann.<sup>331</sup> Jan springt aus der haltenden Bahn, und einer der Kontrolleure versucht, ihn draußen aufzuhalten. Doch Jan packt ihn mit einer Hand am Hals und drückt ihm offensichtlich so sehr die Kehle zu, dass der andere sich ohne weitere Kommentare wieder zurückzieht, nachdem Jan ihn losgelassen hat. Damit hat Jan die Macht der Kontrolleure unterwandert und sich an seinen eigenen Werten orientiert und diese auch durchgesetzt. Sein Protest findet auf zwei verschiedene Arten statt: Auf der ersten appelliert er an das Mitgefühl der Kontrolleure: „Der ist doch total fertig, lassen sie den doch in Ruhe.“ und überlässt dem alten Mann seine eigene Fahrkarte. Damit sorgt er innerhalb des bestehenden Systems, die Regeln der Fahrgastbeförderung akzeptierend, dafür, dass der Alte nicht bestraft werden kann. Auf diese Weise steht er nun selbst ohne Ticket da, und dem Kontrolleur ist das vermutlich auch klar und so geht er Jan hinterher, als dieser aussteigt und versucht, ihn festzuhalten. Das provoziert eine zweite Art von Protest: Jan kann sich, für ihn scheinbar ohne Anstrengung, mit einem Griff an den Hals des Kontrolleurs seiner entledigen. Diese Form des Protests bewegt sich nicht mehr innerhalb der gültigen Regeln. Gerade, dass er sich scheinbar nicht anstrengen muss, um den anderen zurechtzuweisen und sein dann sehr ruhig wirkendes Weggehen, bei

---

am Ende jeden treffen kann. Dass es genauso wahrscheinlich ist, dass Jan auf diese Weise angesprochen wird, in der es nun dem alten Mann passiert. In letzter Konsequenz heißt das, auch man selbst könnte Adressat dieser eindrücklich unangenehmen Ansprache werden.

<sup>331</sup> Es ist durchaus vorstellbar, dass dieses Verhalten von Jan vom Publikum als bewundernswert interpretiert wird – ein Verhalten, das man sich selbst nicht trauen würde, im sozialen Kontext aber befürwortet, weil er jemanden schützt, der sich selbst nicht wehren kann (was als ein typisches Aktionsmuster von Helden gelten kann).

dem die Zuschauer ihn von hinten aus der Perspektive des Kontrolleurs beobachten, unterstützen den Eindruck, dass sich Jan seiner Überzeugungen sehr sicher ist. Er weiß, was er von dieser Situation hält und welches Verhalten er angemessen findet. Auch da, wo seine eigenen Werte eindeutig mit den Regeln der Gesellschaft kollidieren, gerät er zumindest nicht akut in einen inneren Konflikt. Offensichtlich gerät er mit dieser Haltung mit anderen Menschen in Konflikte, aber wie die Szene mit dem Kontrolleur belegt, ist er ohne zu zögern bereit, diese dann auch auszutragen.

Anders steht es noch mit Jule. Sie hat als Bedienung im Restaurant den Obstbrand für zwei Paare in den falschen Gläsern serviert. Und da sich die Gäste damit auskennen, was die richtigen Gläser für welches Getränk sind, können sie sich über diesen Regelverstoß nicht hinwegsetzen und müssen die Getränke zurückgehen lassen. Jule reagiert mit Unverständnis, kennt ihre Rolle als Kellnerin aber gut genug und macht, was die Gäste ihr auftragen. Als sie ihrem Kollegen an der Bar mitteilt, warum sie neue Getränke braucht, wird deutlich, wie wenig ihr diese Regeln bedeuten, denn sie spricht davon, die Gäste wollten keine Obstbrandgläser, sondern Likörgläser. In Wahrheit ist es genau andersherum. In gewisser Weise wäre es Jule also auch gar nicht möglich, innerhalb des Systems zu protestieren, denn nur wer die Regeln versteht, kann sie unterwandern. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass schließlich ein anderer Vorfall, nämlich das Nichtbeachten des Rauchverbots in der Küche dazu führt, dass sie entlassen wird. Der Chef erwischt einen der Köche beim Rauchen und spricht ihm die Kündigung aus. Jule, die den Koch zum Rauchen quasi überredet hat, will ihrem Kollegen helfen und sagt dem Chef, es sei ihre Idee gewesen. Die Konsequenz ist, dass beide ihre Stelle verlieren. Im Vergleich zu Jan ist Jule also noch nicht so weit, sich so für ihre Überzeugungen einzusetzen, dass ihr daraus kein unmittelbarer Schaden entsteht. Darüber hinaus rührt ihr Bedürfnis, dem Koch zur Seite zu stehen, auch daher, dass sie tatsächlich mit verantwortlich dafür ist, dass man sie erwischt hat. Ihr Versuch zu helfen beginnt also auch auf einer viel privateren Ebene als der von Jan.<sup>332</sup>

---

<sup>332</sup> Dass Jule aus einer stärkeren persönlichen Verpflichtung heraus handelt, zieht sich durch den gesamten Film und verändert sich erst mit der Schlusszene – alles, was zur Entführung Hardenbergs gehört, hat als Ursprung ihre Leichtsinnigkeit bzw. Unachtsamkeit, die dazu geführt hat, dass ihr Handy in Hardenbergs Villa liegengeblieben ist. Und bei Hardenberg sind sie eingestiegen, weil er derjenige ist, bei dem Jule so große Schulden hat. Erst nach der Entführung, wenn die drei Freunde sich aufmachen, die Satelliten für das europäische Fernsehprogramm zu stören, ist diese Handlung nicht mehr aus einem schlechten Gefühl heraus motiviert, das sie

Ein weiteres Beispiel für das Beharren auf der strengen Einhaltung von Regeln ist die Räumungsklage, die Jules Vermieter ihr persönlich zustellt, weil sie ihre Miete zwar bezahlt hat, das aber sechs Monate zu spät. Über die Mietzahlungen gibt es eine vertragliche Vereinbarung, und da Jule sie gebrochen hat, folgen unaufhaltsam die Konsequenzen. Der Vermieter ist nicht gewillt, sich auf eine andere Lösung als die regelkonforme einzulassen, verweist zudem noch darauf, dass er gegebenenfalls die Kautions einbehalten werde, wenn die Wohnung nicht ordnungsgemäß übergeben wird. Jule hat mit der verspäteten Zahlung die Vereinbarung, die der Vermietung zugrunde liegt, nämlich, dass sie Miete zu zahlen hat, anerkannt. Es ist nicht so, als wäre sie grundsätzlich nicht bereit dazu oder hätte versucht, den Vermieter zu betrügen. Trotzdem war sie nicht in der Lage, die an sie gestellten Bedingungen zu erfüllen, und muss die eigene Wohnung daher aufgeben, obwohl sie versucht hat, ihr Verhalten zu korrigieren. Man sieht sie, wie sie alleine in ihrer Wohnung steht, mit der Räumungsklage in der Hand, und neben Heizung und Küchenmobiliar auf den Boden sinkt. Diese Szene ist nicht sehr lang, ihre Verzweiflung aber eindeutig.

So wird gezeigt, wie Menschen andere unglücklich machen. Es sind ganz konkrete Einzelfälle, und man hat als Zuschauer\_in das Gefühl, es wäre immer auch Spielraum gewesen, um sich anders zu entscheiden, um wenigstens die Form des Verhaltens zu verändern, wenn man schon vom Inhalt der Forderungen nicht abrücken kann oder möchte. Diesen Situationen liegen immer Interessenskonflikte zugrunde, und das Publikum wird mit einer Seite der Opponenten stärker verbunden als mit der anderen. Die ganze Szene, die sich um die Räumungsklage dreht, ist nicht sehr lang, und die Zuschauer hören als erstes, dass die Klage erfolgreich war, ohne dass ihnen vorher bekannt war, dass es ein Säumnis der Mietzahlungen gab. Für das Publikum kommt diese Mitteilung also sehr überraschend und kann dementsprechend als hart interpretiert werden. Im weiteren wird auch nur Jules Verzweiflung gezeigt, nicht etwa die Schwierigkeiten, die diejenigen, die ihr die Wohnung vermietet haben, gehabt haben mögen. Die auf Jule und ihre Reaktion konzentrierte Perspektive der Kamera kann beispielsweise über eine sympathische

---

persönlich betrifft und somit erst in zweiter Linie mit grundlegenden Überzeugungen zu tun haben kann. Mit dem Filmende ist auch Jule so weit, dass private Schwierigkeiten oder Verantwortungen nicht mehr die Hauptmotive für ihre Handlungen sind. Insofern ließe sich sagen, dass sich für sie auf einer weiteren Ebene ein Happy End ergibt, die im Rahmen des Überbegriffs Selbstentfaltung verortet werden könnte.

Reaktion des Mitleids (im Sinne Smith‘) dazu führen, dass Zuschauer sich auf ihre Seite stellen. Hier dient sie nicht so sehr als Filter (höchstens, was die Information zu den Umständen betrifft), sondern ist vor allem das Objekt der Beobachtungen, die wir mittels der gezeigten Bilder machen. Es ist davon auszugehen, dass sie in diesem Moment alleine in der Wohnung ist, das heißt, als Zuschauer nimmt man die Perspektive einer nicht figurativen Erzählinstanz ein. Dass sie sagt, sie hätte doch inzwischen alles bezahlt, öffnet einen gedanklichen Korridor, in dem abweichende Handlungen seitens des Vermieters vorstellbar werden. In die gleiche Kategorie fällt auch die Forderung von Hardenberg bzw. von dessen Anwalt, den Totalschaden des Unfallwagens zu begleichen. Er gibt später zu, er hätte sich einfach nicht darum gekümmert, „[...] wer da betroffen war“. Dass in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* das präsentierte Unglück bei aller Unterschiedlichkeit der einzelnen Begebenheiten als Gemeinsamkeit aufweist, dass Menschen sich an bestehende Regeln klammern und nicht nur nicht bereit sind, diese im aktuellen Kontext auf ihren Nutzen hin zu überprüfen, sondern häufig nicht mal auf die Idee kommen, eine derartige Evaluation könne möglich sein, lässt auf eine Konzeption von Glück schließen, die genau solche Potentiale beinhaltet. Mindestens in der Minimaldefinition, dass Glück die Abwesenheit von Unglück ist, zeigt dieser Film, dass Glück bedeutet, dass die Menschen sich den Raum schaffen, über Nützlichkeit und Sinnhaftigkeit von Regeln oder Vorschriften im jeweilig aktuellen Bezug nachzudenken und gegebenenfalls zu der Entscheidung zu kommen, dass sie sich als selbstverantwortliches Individuum über die bestehenden Richtlinien hinwegsetzen.

#### **4.2.1.2 *Wild und frei leben: Glückliche Lebendigkeit gegen betäubtes Unglück***

Als Jan Jule noch in der ersten Hälfte des Films fragt, was sie wollte, bevor der Unfall dazu geführt hat, dass sie hunderttausend Euro Schulden abbezahlen muss, antwortet sie erst nach kurzem Zögern, weil sich das „total bescheuert an[hört]“, dass sie „einfach nur wild und frei leben“ wollte. Was das heißen soll, wird nicht weiter besprochen und zeigt sich in gewisser Weise schlicht durch die noch folgende Handlung. Denn in das alte Leben, das bei Jule nur noch aus Schulden-Abarbeiten besteht, können sie, wie Peter in den Bergen feststellt, nicht mehr zurück. So ist die Entführung, die ja bedeutet, dass Hardenberg gerade seiner Freiheit beraubt wird, ein erster Schritt für Jules eigene Befreiung. Der, der ihr ein aufs Geld fixiertes Leben

aufgezwungen hat, weil er sich nicht dafür interessiert hat, von wem er die Rückzahlung der verursachten Kosten verlangt, ist schließlich derjenige, der ebenfalls aus seinem Leben gerissen wird. Insgesamt zeichnet sich die Entführung besonders dadurch aus, dass sie ihren aggressiven Charakter relativ bald verliert und alle Vier eher wie Verbündete wirken, auch wenn immer wieder betont wird, dass sie nicht in allem der gleichen Meinung sind. Nicht zuletzt, weil Hardenberg sich als alter 68er herausstellt, ist die Verbindung zu den drei jungen Erwachsenen aber sehr stark. Insofern ist Hardenberg auch nicht als reiner Antagonist zu sehen. Immer wieder gibt es Momente und Informationen über ihn, die ihn mit Jan, Jule und Peter parallelisieren. Neben seiner Jugendzeit in politischen linken Kreisen ist das beispielsweise das gemeinsame Kiffen, sind es aber auch Gespräche, die er mit Peter und besonders mit Jan führt, als wären sie seine Söhne und nicht seine Entführer. Hardenberg ist also aus Sicht der Zuschauer nicht nur eine Kontrastfigur, sondern auch eine, die Parallelen mit den Protagonisten aufweist, was die Unterschiede in gewisser Weise noch deutlicher (und weniger klischeehaft) hervortreten lässt.

Immer wieder wirkt es, als würden die Vier ihre Lage auch genießen. Auf der einen Seite zeigt sich das in der positiven Darstellung eines Lebens, in dem man tatsächlich selbst Handgriffe des täglichen Lebens erledigt und möglichst viele körperliche Sinne benutzt, um neue Eindrücke zu sammeln (vgl. Kapitel 4.1.2 Das Erleben von Körperlichkeit). Das 'einfache' Leben in den Bergen als solches scheint schon zu einer Entspannung der Situation zu führen, die genaugenommen kurzfristig für Hardenberg und mittel- bis langfristig auch für die anderen drei Figuren als einschneidend und bedrohlich gewertet werden könnte (bzw. müsste, wenn man von dem ausgeht, wie Lieschen Müller eine Entführung beurteilt). Doch auch das Leben, das sich von diesem naturverbundenen, leicht(er) begreifbaren Leben so unterscheidet, wird noch einmal thematisiert. Jule und Jan sitzen vor der Hütte, und Jule erzählt, wie ihre Freunde in Kindertagen mit Puppen 'Vater, Mutter, Kind' gespielt hätten, sie allerdings nie hätte vergessen können, dass es sich um Puppen und insgesamt um ein Spiel gehandelt hätte. Jule hat also die Spielregeln nicht akzeptiert und sich selbst vom Spiel und dem entsprechenden Vergnügen ausgeschlossen. Jan vergleicht diese Beschreibung mit dem, was die Figuren im Film<sup>333</sup> THE MATRIX erleben, nämlich dass die einen wissen, dass die anderen ihr

---

<sup>333</sup> Das zeigt auch, dass Filme etwas sind, was uns begleitet; wir benutzen sie, um etwas zu erklären, und können davon ausgehen, dass wir verstanden werden. MATRIX ist im Übrigen ein Film, dessen

Leben, wie sie es kennen, simuliert bekommen, während ihre Körper in kleinen Kammern liegen und in Wahrheit gar nichts machen. Jan sagt, „Das ist die Matrix. Du siehst sie und kannst nicht in ihr leben. Ich auch nicht“, und meint damit, dass er und Jule die gleiche Erfahrung gemacht haben. Die Geschichte mit den Puppen ist ein Bild dafür, dass die beiden meinen, immer dabei zusehen zu müssen, wie (mehr oder weniger) alle Menschen nur eine Art Pseudoleben führen. Wenn sie klein sind, lernen sie, ihr Leben zu spielen und perfektionieren diese Fähigkeit dann so weit, dass Jan das Ergebnis mit einer ausgeklügelten technischen Simulation, wie es sie in MATRIX gibt, vergleicht. Dementgegen steht offenbar die soziale Simulation von Alternativlosigkeit, die Jan und Peter als die „Erziehungsberechtigten“ kritisieren.

Innerhalb dieser Thematik sind wohl auch die Äußerungen zum Fernsehen zu verstehen. An drei Stellen im Film sprechen die Protagonisten über das Fernsehen oder genauer: über die Menschen, die Fernsehen gucken. Das erste Mal, als Jan und Jule auf einem Hausdach stehen, auf die Stadt blicken und sich fragen, wie viele der Leute in diesem Moment über eine Revolte nachdenken. Jan konstatiert schlicht, um 22:45 Uhr säße praktisch jeder vor dem Fernseher. Er referiert weiter, in Mitteleuropa würden die Menschen jeden Tag durchschnittlich etwa vier Stunden fernsehen. „Da bleibt nicht mehr viel Zeit für revolutionäre Gedanken.“ Das zweite Mal werden die Menschen vor dem Fernseher bei der ersten Diskussion mit Hardenberg auf der Hütte, wieder von Jan, ins Spiel gebracht. Hardenberg versucht zu begründen, warum ein System wie der Kapitalismus etwas sei, was sich ganz natürlich immer unter Menschen etabliere<sup>334</sup>, und meint, dass „[...] die meisten Menschen nur glücklich sind, wenn sie...wenn sie...wenn sie sich ständig was Neues kaufen können.“ Darauf antwortet Jan verächtlich:

Glücklich? Meinst du, die Menschen sind glücklich, Hardenberg? [...] Mann, guck doch mal in die Wohnzimmer rein, wie die Leute da sitzen, blass und apathisch vor der Glotze, wo irgendwelche Hochglanzzombies ihnen von einem Glück erzählen, das sie längst nicht mehr kennen.

Der Fernsehkonsum bekommt auf diese Weise vor allem zwei Aspekte: Auf der einen Seite verbringen die Menschen die Zeit, in der sie ebenso über die Notwendigkeit einer Revolution nachdenken könnten, vor dem Fernseher und machen das zu einer

---

Thema es auch ist, wie Menschen sich gegen ein scheinbar allmächtiges System auflehnen, das davon geprägt ist, dass es den Eindruck erzeugt, es sei alternativlos. Ähnliches lässt sich auch über das kapitalistische System sagen.

<sup>334</sup> „Das große Ganze wird sich nie ändern. [...] Weil es in der Natur des Menschen liegt, besser sein zu wollen als der andere. Weil in jeder Gruppe, nach kürzester Zeit, sich ein Anführer bildet.“



derart regelmäßigen Beschäftigung, dass auch nicht denkbar ist, es möge sich in naher Zukunft oder in breiter Form verändern. Das sind quasi die äußeren Bedingungen, die etwas von einer einfachen Rechnung haben, die vielleicht deutlich machen soll, wie allein die „Erziehungsberechtigten“ mit ihren Bemühungen dastehen. Dabei wirkt es nicht so, als würde das Fernsehprogramm als Revolutionersatz genutzt, viel eher entsteht der Eindruck, Jan und Jule würden dem Fernsehen einen sedierenden Charakter zusprechen. Dass es auch darum geht, welches Programm gesendet und geguckt wird, ist tatsächlich erst in der zweiten Szene ein Thema. Es findet allerdings keine Differenzierung statt, so dass es klingt, als gäbe es nur ein Fernsehprogramm, oder als wären alle Sendungen sich so ähnlich, dass sie in ihrer Wirkung als ein und dasselbe betrachtet werden könnten.<sup>335</sup> Auch eine Frage danach, wer welche Sendungen guckt, wird nicht aufgeworfen. Die Menschen vor den Fernsehern werden als „blass und apathisch“ beschrieben und erhalten damit keine sehr lebendigen Attribute. Die Vorstellung ist offenbar, dass sie sich passiv dem hingeben, was sie vorgeführt bekommen, und sich ohne größere Anteilnahme auf das Pseudoleben einlassen, das ihnen im Fernseher präsentiert wird, beziehungsweise das sie führen, während sie fernsehen. Als ähnlich unlebendig gelten die Menschen, die im Fernsehen auftreten. Jan nennt sie „Hochglanzzombies“ und verbindet dabei die Phantasie von Untoten mit dem Attribut 'Hochglanz', das an Hochglanzmagazine, an Zeitschriften mit vielen Prominenten und einem Anspruch auf einen gewissen Lebensstil, erinnert. Als Zombies nehmen sie wohl auch nicht am eigentlichen Leben teil. Dazu kommt, dass sie zwar von Glück berichten, das aber eines ist, das den Fernsehzuschauern (und dem Filmpublikum) überhaupt nicht bekannt ist. Inwiefern die 'Zombies' in Jans Augen selber noch wissen, wovon sie reden, bleibt offen. Es ist allerdings nicht anzunehmen, dass jemand, der die Leute im Fernsehen mit Untoten vergleicht, sich diese als fürs Glück prädestiniert vorstellt. So verwundert auch nicht die dritte Erwähnung im Film, wenn Jan, Jule und Peter planen, die europäischen Fernsehsatelliten lahmzulegen – vermutlich mit dem Ziel, die Menschen wachzurütteln. Insgesamt unterstreichen sowohl Jules Anekdote über das frühere Puppenspiel ihrer Freunde als auch die Äußerungen, die es zum

---

<sup>335</sup> Weingartner machte 2007 einen Film, der als Mediensatire gelten kann: FREE RAINER – DEIN FERNSEHER LÜGT. Ein Film, in dem der Protagonist als erfolgreicher Fernsehproduzent die Schwächen der Erhebung von Einschaltquoten realisiert und zugunsten anspruchsvoller Fernsehformate manipuliert. Belohnt wird sein Vorgehen mit nachhaltig veränderten Sehgewohnheiten der Zuschauer\_innen.

Fernsehen, den Fernsehzuschauerinnen und den im Fernsehen auftretenden Menschen in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* gibt, die Idee, viele Menschen führten ein Pseudoleben, auf das man sich nicht mehr freiwillig einlassen könne, wenn man einmal seinen Charakter der Täuschung erkannt habe. Auch hierin zeigt sich also eine Beschreibung dessen, was Unglück bedeutet.

### **4.3 Radius von Teilhabe und Wirksamkeit: *Einen treffen, viele erziehen***

In *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* gibt es einen weiteren zentralen Aspekt des Glückskonzepts. Nämlich die Vorstellung, wer zu Glück respektive Unglück beiträgt. Wer ist es, der oder die die Macht hat, über Glück zu entscheiden, es herbeizuführen, wer ist in der Verantwortung, für (das eigene oder fremde) Glück zu sorgen? Im Handeln der Figuren zeigen sich sowohl Ansichten, die auf Vorstellungen zum Radius der Teilhabe an Glück schließen lassen, als auch Ansprüche zum Radius der Wirksamkeit.

#### **4.3.1 Teilhabe: Das Glück der unsichtbaren Anderen**

Da sich die drei jungen Hauptfiguren in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* viel damit beschäftigen, wie es anderen Menschen geht, wie andere sich verhalten, wie ihre Lebensumstände sind und welche Auswirkungen das alles wiederum auf die Gemeinschaft hat, liegt es nahe, zu fragen, welche Rolle andere Menschen für das Glückskonzept der Figuren spielen. Darüber hinaus ist zu untersuchen, wie der Film als Gesamtnarration mit dem Thema der Ausdehnung von Glück, also einem Radius der Teilhabe umgeht. Dieser Punkt ist nicht ganz unkompliziert, da es schließlich um das Verhältnis geht, das sich zwischen einem Individuum und einer Gruppe bzw. im Extremfall mit der Gesellschaft, in der es lebt, ergibt. Die gesamte Sozialkritik, die sich sowohl in Jules Demonstrationsversuchen als auch in den Einbrüchen von Jan und Peter zeigt, spricht dafür, dass die drei ihr eigenes Glück auch in Abhängigkeit vom Leben anderer Menschen definieren. Jule demonstriert mit anderen jungen Leuten nicht etwa für die Verbesserung ihrer eigenen Lebensumstände, sondern versucht, auf die Lebensbedingungen in Ländern des globalen Südens aufmerksam

zu machen und herauszuarbeiten, inwiefern diese auch durch die Menschen in Deutschland beeinflusst werden. Dabei handelt sie nicht aus dem Gefühl heraus, mit ihrem Leben so umfassend zufrieden zu sein, dass es nun nichts weiter für sie zu tun gäbe, als sich um das Leben anderer zu kümmern. Vielmehr wird im Laufe des Filmes immer deutlicher, dass sie selbst eine Reihe nicht ganz unerheblicher Probleme hat, die sie zu grundlegenden Änderungen ihres Lebens gezwungen haben bzw. von denen sie sich zu Anpassungen gezwungen gefühlt hat. Nichtsdestotrotz oder vielleicht gerade weil auch sie erfährt, dass das Leben innerhalb einer Gesellschaft mit bestimmten Regeln und Machtverhältnissen verbunden ist, investiert sie Zeit und Energie, um sich sowohl mit den Menschen in der dritten Welt als auch mit denen, die mit ihr in einer Stadt leben und in der Fußgängerzone einkaufen, in Beziehung zu setzen. Es lässt sich somit schließen, dass ihr persönliches Glück auch mit dem Wissen zusammenhängt, dass es anderen Menschen ebenfalls gut geht. Daraus ließe sich ableiten, dass es Teil von Jules Glückskonzept ist, einen Radius der Teilhabe zu haben, der vorsieht, dass grundsätzlich auch alle anderen Menschen glücklich sein sollen, damit sie sich auf ihr Glück zurückziehen kann. Solange andere Menschen in Verhältnissen leben, die ihr nicht fair vorkommen, scheint ihr Glück nicht abgeschlossen. Insofern wäre der Radius der Teilhabe bei ihr prinzipiell um alle Menschen, zu denen sie in irgendeiner Form einen Bezug herstellen kann, zu erweitern. Inwiefern es ihrem Glück schon zuträglich ist, dass sie versucht, für andere Menschen etwas Gutes zu tun, ist dabei nicht eindeutig zu bestimmen. Allerdings ist ihr Gefühl, das sie Jan gegenüber äußert, dass es ihr nämlich gar nicht so vorkomme, als würde die Demonstrationen überhaupt einen Effekt haben, als ein Zeichen zu deuten, dass es durchaus darum geht, nicht nur aktiv, sondern aktiv und wirksam zu sein.<sup>336</sup> Wirksam kann in diesem Zusammenhang nur meinen, dass sich auch für andere Menschen etwas verändert. Denkbar wäre ebenfalls, dass das Engagement für das Glück anderer damit zusammenhängt, dass das Unglück anderer als Beeinträchtigung des eigenen Glücks erlebt wird.<sup>337</sup> Das könnte heißen, dass ihr

---

<sup>336</sup> Hierin zeigt sich auch, dass es sinnvoll ist, die beiden Aspekte von Teilhabe und Wirksamkeit in einer Dimension zusammenzufassen. In gewisser Weise bildet die wie auch immer geartete Teilhabe das Ziel, während eine entsprechende Wirksamkeit eine der Voraussetzungen ist, um dieses Ziel zu erreichen. Insofern lassen sich die beiden Komponenten kaum trennen, auch wenn sie gleichzeitig unterschiedlich umfangreiche Aufmerksamkeit im Rahmen eines Glückskonzeptes erfahren können.

<sup>337</sup> Vgl. z.B. Annemarie Piper: „Aber vielleicht haben die Utilitaristen ja Recht, wenn sie unterstellen, dass auch der Altruist nicht selbstlos handelt, sondern sich durch fremdes Unglück in seinem Selbstgenuss beeinträchtigt sieht.“ Pieper, A.: „Glück zwischen Sinnlichkeit und Geist. Von der

eigenes Glück noch nicht als solches von ihr erlebt werden kann, solange es sich für andere Menschen noch nicht erfüllt hat. Auf diese Weise wären andere immer auch in das Glückskonzept einer einzelnen Person eingebunden.

Thematisiert wird mit Jules Demonstrationen das Verhältnis der Bevölkerung in der sogenannten Dritten Welt – die per se so verstanden und dargestellt wird, dass es sie zu unterstützen gilt – und den Menschen in Deutschland, die sich verhältnismäßig unbedarft dem Konsum hingeben. Im Mittelpunkt stehen also Menschen, denen es gut geht, und Menschen, denen es schlechter geht. Anders ist es bei den Protesten, die Jan und Peter als „Erziehungsberechtigte“ versuchen. Sie konzentrieren sich auf das Verhältnis derer, denen es finanziell sehr gut geht, zu sich selbst bzw. zum Rest der Berliner Einwohner. In gewisser Weise sind in dieser zweiten Konstellation die Menschen, die aus Jules Demonstrationshaltung betrachtet 'Glück haben' und 'ein gutes Leben' in Deutschland führen können, die Menschen, die im Vergleich zu den Reichen, bei denen die „Erziehungsberechtigten“ einbrechen, diejenigen sind, denen es weniger gut geht. Durch die Aktionen der „Erziehungsberechtigten“ rutschen sie im Vergleich mit den Reichen in eine andere Rolle und werden so selber auch zu armen Menschen, die man nicht fair behandelt. Es sind also nicht grundsätzlich bestimmte Menschen, die über das Glück anderer bestimmen können. Zu fragen ist nach der jeweiligen Relation, den getroffenen Vergleichen und somit den verschiedenen Rollen, die für ein Individuum optional zur Verfügung stehen. Derselbe Mensch kann folglich in unterschiedlichsten Beziehungen eingebunden sein und dementsprechend mal zum Glück bzw. Unglück anderer beitragen, wie auch er oder sie selbst nicht frei von Einwirkungen durch andere ist. Die Vorstellung, jeder sei 'seines eigenen Glückes Schmied' findet in dieser Konstruktion wohl keinen Platz. Zwar stellt Jan beispielsweise sehr deutlich heraus, dass es wichtig sei, für die eigenen Überzeugungen einzustehen und damit ja tatsächlich an der Gestaltung des eigenen Lebens, also auch am eigenen Glück mitzuwirken. Dennoch wird in den Szenen, die in den Bergen spielen, klar, dass es nicht den Vorstellungen der drei jungen Erwachsenen entspricht, wenn Hardenberg seinen Reichtum mit seinen guten Ideen und der harten Arbeit erklären und legitimieren will.<sup>338</sup>

---

Lust zur geistigen Ekstase und zurück.“ S. 26, in: Thomä, D./Henning, C./Mitscherlich-Schönherr, O. (Hrsg.): „Glück: Ein interdisziplinäres Handbuch“, S. 25-31.

<sup>338</sup> Hardenberg meint, er habe für sein Glück gearbeitet. Man könnte darin einen Ausdruck seines

Mit Hardenberg, der nicht uneingeschränkt als Unsympath dargestellt wird,<sup>339</sup> gibt es allerdings in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI einen personalisierten Ausdruck der Idee, man habe sein Glück selbst in der Hand. Ein Bild, das insofern eine gewisse Stärke besitzt, als Hardenberg ja tatsächlich sehr erfolgreich ist. Konterkariert wird es selbstverständlich von seinen eigenen Äußerungen, er habe häufiger überlegt, „den ganzen Krempel hinzuschmeißen“, um wieder „arm, aber glücklich“ zu werden. Da er allerdings am Ende des Films wieder in sein altes Leben zurückzukehren scheint,<sup>340</sup> wird ebenso betont, wie anziehend oder unnachgiebig das System ist, in dem er es zum großen Erfolg gebracht hat. An Hardenberg lässt sich aber auch zeigen, dass die Rolle des fürs Glück Alleinverantwortlichen, so schrankenlos gar nicht gültig zu sein scheint. Wenn er mit Jan darüber spricht, wie er sich von einem politisch links orientierten Studenten zum Manager entwickelt hat: „Und irgendwann ertappst du dich dabei, dass du in der Wahlkabine stehst und dann für die CDU das Kreuz machst“, verweist er auch auf seine Familie, der er Sicherheit und Komfort und seinen Kindern eine gute Ausbildung bieten wollte. Im Rahmen der Familie fühlt er sich also sehr wohl auch für das Glück anderer Menschen zuständig und möchte sowohl unterstützend wirken und dazu beitragen, dass sie ein glückliches Leben führen, als auch das eigene Glück mehren, indem er die Mitglieder seiner Familie in genau der Form mit Wertschätzung bedenken kann, in der er es will. Da man als

---

Glückskonzepts im Hinblick auf Modus und Methode sehen.

<sup>339</sup> Beispielsweise ist er zunehmend kooperativ, sorgt dafür, dass sie bei der Begegnung mit dem Touristen im Dorf nicht enttarnt werden. Auf der Fahrt zurück ist er so gelöst, dass er sich singend aus dem Autofenster beugt. Zeitweise verhält er sich sogar fürsorglich – fragt Jule, ob er etwas für sie tun könne, als sie wegen dem Streit mit Peter betrübt ist, und kocht für alle.

<sup>340</sup> Er sitzt im Anzug im Auto vor dem Haus, um das herum die Polizei alles für die Stürmung abgesperrt hat. Am Auto lehnt ein Polizist. Man sieht Hardenberg in einer Großaufnahme, als würde man mit ihm im Auto sitzen, er hat die Mundwinkel nach unten gezogen und wirkt nicht glücklich. Dass er in einer Szene kurz zuvor eine halbe Minute gezeigt wurde, wie er in seinem Haus im Dunkeln am Fenster steht, anscheinend nachdenkt, dann schließlich auf dem Sofa sitzt, als es hell wird, vor sich auf dem Tisch den Zettel, den die „Erziehungsberechtigten“ als Botschaft dagelassen hatten, und den Kopf zurück auf die Lehne wirft, sind Zeichen dafür, dass er sich sehr gut überlegt hat, ob und wie er im Nachhinein auf die Entführung reagieren möchte, und dass ihm sein Entschluss nicht leicht gefallen ist. Die Zuschauer\_innen bekommen umgekehrt nicht gezeigt, wie Jule, Jan und Peter nach Spanien aufbrechen oder dort ankommen. Stattdessen sieht man Hardenberg, wie er möglicherweise mit sich ringt. Aus dieser insgesamt uneindeutigen Wissensvermittlung an die Zuschauer lassen sich zwei mögliche Folgerungen ableiten: Erstens hat Hardenberg sie entweder trotz reiflicher Überlegung und nicht etwa aus einem reflexartigen Verhalten an die Polizei verraten, was seiner Entscheidung noch mehr Gewicht verleihen würde, so dass der Zettel mit der Botschaft „Manche Menschen ändern sich nie“ die Voraussicht und Menschen- (bzw. auch System-)kenntnis der drei jungen Leute bestätigen würde. Oder zweitens, Hardenberg gibt ihnen (abgesprochen oder nicht) den entscheidenden Zeitvorsprung, den sie brauchen, um das Land zu verlassen. So wie man ihn im Auto sitzen sieht, scheint er sich aber mindestens nach außen hin wieder in sein altes Leben mit seiner Rolle als Manager begeben zu haben. Glücklich muss er damit nicht sein. Offen bleibt aber auch, ob für Hardenberg das Glück etwas ist, wonach er sein Leben ausrichtet.

Zuschauerin diese Familie aber nie zu Gesicht bekommt, wird Hardenberg als Figur durch diesen Aspekt zwar dichter beschrieben, von großer argumentativer Relevanz ist sein Einwand dann aber nicht. Der *implied author* stützt hier, Hardenberg in erster Linie in der Rolle des stereotypen Mangers zu sehen, als der er überhaupt erst Ziel des Einbruchs der „Erziehungsberechtigten“ geworden ist.

Bemerkenswert ist, dass über viele Menschen geredet wird, ohne dass sie im Film sichtbar werden. So sieht man weder die Menschen der Dritten Welt, für die Jule auf die Straße geht, noch die, über die sie mit Jan spekuliert, wenn sie vom Dach aus auf das nächtliche Berlin blickt. Auch die Menschen, die Jan so anschaulich beschreibt, wie sie vor ihren Fernsehern dahinvegetieren oder unmenschlich wie die Roboter Rolltreppen hinunterfahren, tauchen in keinem der Filmbilder überhaupt auf. Innerhalb eines visuellen Mediums, wie der Film es ist, ist eine derartige Auslassung auch als eine solche zu betrachten. Zumal die Menschen, deren 'Unterdrückung' laufend kritisiert wird, für viele Elemente der Diegese motivierend sind. Die Mittel von *showing* und *telling* werden also nicht gleichmäßig verteilt eingesetzt. Bei vielen Referenzen auf unglückliche Menschen werden die Zuschauerinnen mittels der Perspektiven der Protagonisten informiert. Sie sind es, die als Informationsfilter dienen und selbst kurze Zeit zu Erzählern werden. Das bedeutet aber auch, dass man, was diese erzählten Ungerechtigkeiten betrifft, als Zuschauer nicht mit sonderlich starken Affekten reagiert, die eher ausgelöst würden, wenn man die Menschen, denen das Glück verweigert wird, auch sehen könnte. Bekommt man nur davon erzählt, sind beispielsweise Reaktionen wie *affektive Ansteckungen*<sup>341</sup> gar nicht möglich. Gezeigt wird genaugenommen nahezu ausschließlich der Kampf der drei jungen Hauptfiguren gegen ein System, das sie für dem Glück abträglich halten, und gegen die Menschen, die innerhalb dieses Systems die Rollen besetzen, aus denen heraus sie anderen ihr Glück verunmöglichen oder beschneiden. Wie das Leben aussähe, wenn sich die Vorstellungen der Protagonisten erfüllen würden, wird am Ende nur angedeutet, wenn die drei weiter als Freunde zusammenbleiben und sich mit der Yacht auf den Weg machen, die europäischen Fernsehsatelliten zu stören.<sup>342</sup>

---

<sup>341</sup> Vgl. Eder, J.: „Die Figur im Film“, z.B. S. 677.

<sup>342</sup> Dieses Ende ist vergleichbar mit den klassischen Happy Endings romantischer Komödien. Es ist aufgeladen mit Eindrücken und Träumen, sorgt für einen starken visuellen und emotionalen Eindruck, lässt aber das tatsächliche glückliche Leben, von dem die Zuschauerinnen annehmen, dass es folgen (und sich – wie von Märchen gelernt – bis zum Tode fortsetzen) wird, gänzlich ungebildet und in der Schwebe.  
Vgl. zum Beispiel Christen, T.: „Happy Endings“, S. 194. In: Brütsch, M. et al. (Hrsg.):

### 4.3.2 Wirksamkeit: *Und alle denken, sie sind einen Zentimeter von ihrem Glück entfernt*

Wie bereits erläutert, häufen sich zu Anfang von *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* die Beispiele dafür, wie das Glücklichsein verhindert wird. In den jeweiligen Situationen stecken darüber hinaus auch Hinweise darauf, wer die Akteure<sup>343</sup> sind, die das Glücklichsein erschweren. Als erstes lässt sich festhalten, dass es eine Beeinträchtigung des Glückserlebens bedeutet, wenn andere Menschen über einen bestimmen können. Das zeigt sich z.B. mehrfach im Verhältnis, das Jule und ihr Vermieter haben. Er kann sie mittels einer Räumungsklage zwingen, aus der Wohnung auszuziehen, obwohl sie ihre Mietschulden nachträglich schließlich doch noch vollständig beglichen hat. Sie möchte offensichtlich nicht ausziehen, muss sich der Entscheidung des Vermieters aber fügen. Und auch der Auszug scheint nicht so vonstatten zu gehen, wie sie sich das wünscht. Jule hatte das Renovieren wohl für einen späteren Zeitpunkt vorgesehen, der Vermieter möchte aber nicht länger warten, und so muss sie auf eine Reise mit Peter verzichten und stattdessen renovieren. Ein Radius von Wirksamkeit, der Jules Glück respektive Unglück betrifft, erstreckt sich also offensichtlich auch auf andere Menschen, wie ihren Vermieter. Ähnlich fremdbestimmt zeigt sich Jule auch bei ihrer Arbeit als Kellnerin. Natürlich kann man argumentieren, dass es für ein Arbeitsverhältnis nicht untypisch ist, dass der oder die Vorgesetzte Anweisungen gibt, die Angestellte zu befolgen haben. Dennoch fällt auf, dass Jule bei ihrer Arbeit nur in solchen Situationen gezeigt wird, in denen sie entweder wegen ihrer Haare, wegen ihrer nicht ausreichend zügigen Bedienung oder wegen des unerlaubten Rauchens getadelt wird. Hinzu kommt, dass auch die Gäste sie entweder auf Fehler hinweisen und belehren, wie es bei den Gläsern

---

„Kinogefühle. Emotionalität und Film“, S. 189-204: „Einerseits wird kaum noch etwas erzählt, sondern lediglich skizzenhaft das Glücksgefühl multipliziert, andererseits aber verlängert der Schluss seine Geschichte doch in die Zukunft und suggeriert somit ein Fortschreiten, ohne dass damit Nischen entstehen könnten, die das Glücksgefühl trüben, die Geschlossenheit wieder beschädigen könnten.“

<sup>343</sup> Es fällt auf, dass diese Akteure (bis auf Hardenberg) durchweg Nebenfiguren sind. Und es ist eben nicht der eine große Antagonist, der seine Helfer um sich versammelt und gegen das Gute kämpft. Ziel der Narration ist es wohl eher, zu zeigen, dass es vielfältige Rollen sind, aus denen heraus so gehandelt wird, ohne dass die jeweiligen Personen explizit Teil eines Bündnisses sein müssen. Möglich ist, dass Weingartner als Regisseur und Drehbuchschreiber bewusst die Nebenfiguren benutzt, um darzustellen, dass es auch Teil des Alltags ist, dass Menschen so miteinander umgehen. In diesem Sinne ist es gar nicht nötig, eine große Figur in der Antagonistenrolle als den einen Übeltäter und Vertreter des Bösen darzustellen; viel realistischer ist die Botschaft, dass Menschen in ihrem Glück von anderen Menschen beschränkt werden, wenn diese nicht als übermäßig herausragend oder besonders dargestellt werden.

geschieht, oder sie schlicht ignorieren und ihr nur zögerlich Platz machen, wenn sie versucht, mit den heißen Tellern zwischen ihnen durchzukommen. Sie zeigt sich jedenfalls alles andere als begeistert von ihrem Job und muss hinnehmen, dass sowohl die Gäste als auch ihr Chef ihr sagen können, was sie zu tun, wie sie auszusehen, sich zu verhalten hat. Dass Jule diese Unterordnung nicht für das normale Maß im Rahmen des Arbeitsverhältnisses hält, mag auch darin Ausdruck finden, dass sie als sie das Restaurant durch die Tiefgarage verlässt, bei einem Auto den Schlüssel über die gesamte Seite zieht und so für den entsprechenden Lackschaden sorgt. Alle diese Handlungen anderer Menschen wirken sich auf Jules Glück aus und bescheren ihr ein Unglück, gegen das sie sich offensichtlich nicht abgrenzen kann.

Jule ist erst durch den Autounfall mit Hardenberg in die Situation gekommen, dringend möglichst viel Geld verdienen zu müssen. Zwar erkennt sie an, dass sie den Unfall zu verantworten hat und dass sie, da sie die Raten ihrer Versicherung nicht bezahlt hatte, selbst für den Schaden aufkommen muss, trotzdem gerät sie so in eine Lebenslage, in der vor allem andere über sie bestimmen können und ihr auf diese Weise den Weg zu einem Leben, wie sie es sich gewünscht hätte, versperren. Dass sie sich in die Schuld fügt, ist das eine, dass sie aber auch bereit ist, den Schaden an Hardenbergs Auto zu bezahlen, obwohl auch sie es unfair findet, dass er sie aus dieser Pflicht nicht entlässt, obschon er die entsprechenden Ausgaben selber ohne Einschränkungen vornehmen könnte, zeigt, wie mächtig die Fremdbestimmung sein kann.

Wie Jan später im Film erklärt, wenden in einer vom Kapitalismus geprägten Gesellschaft diejenigen, die über andere Menschen bestimmen können, grundsätzlich ein Prinzip an, das Jan auch in Jules Fall erfüllt sieht.<sup>344</sup> Seiner Meinung nach entlässt Hardenberg sie nicht aus ihrer Schuld, weil es „[...]die Grundregel des Systems [ist]: Andere auszusaugen, wo's nur geht. Damit die Leute ja nicht auf blöde Gedanken kommen.“ Jule hatte gefragt, warum die Erste Welt der Dritten nicht einfach alle Schulden erließe, und nachdem Hardenberg erwidert hatte, dann bräche das gesamte System zusammen, kommt es zu diesem Vergleich von Jan. Und Jan wird noch deutlicher, als er kurze Zeit später zu Hardenberg sagt:

---

<sup>344</sup> Diese Erklärung richtet sich von Jan an Jule. Man kann sie durchaus aber auch als eine Botschaft des Erzählers und in letzter Instanz der Filmemacher an die Zuschauer sehen. Denn hier verschränken sich fiktive und reale Welt, da das kapitalistische System, von dem die Rede ist, genauso ja auch im nicht-fiktionalen Deutschland existiert.



Und alle denken, sie sind einen Zentimeter von ihrem Glück entfernt. Aber es ist unerreichbar, weil ihr's ihnen gestohlen gehabt. So sieht's aus, Hardenberg. Und das weißt du genau.

Zu fragen ist, wer „ihr“ und wer „ihnen“ ist und von welchem Glück Jan hier spricht. Dass es für ihn einen Bezug zwischen Selbst- und Fremdbestimmtheit und Glück gibt, liegt damit auf der Hand. Bemerkenswert ist aber erst einmal die Einstellung, dass Glück etwas ist, das einem von anderen Menschen „gestohlen“ werden kann. Diese Formulierung trägt nur, wenn man zum einen davon ausgeht, dass Glück etwas ist, das jemandem gehören kann, von dem er also das Recht hat, es zu besitzen, zu erleben. Außerdem ist stehlen weit mehr als verhindern und impliziert vermutlich auch ein Bewusstsein darüber, dass man anderen etwas wegnimmt. Nicht zuletzt durch das Bezugnehmen auf das kapitalistische System und die Betonung von Selbst- und Fremdbestimmtheit wird damit auch eine Verbindung von Glück und Macht geknüpft. Diese Macht ließe sich übersetzen in unterschiedlich große Radien von Wirksamkeit, die Menschen haben können. Diejenigen, die über viel Macht verfügen, sind auch in der Lage, den Radius ihrer Wirksamkeit auszuweiten und damit das Glück/Unglück zahlreicher anderer Menschen zu beeinflussen. Gleichzeitig offenbart diese Annahme, dass die Wirksamkeit nicht in jedem Fall zu hundert Prozent beim Individuum liegt, sondern es scheint von äußeren Umständen abhängig zu sein, ob der eigene Radius der Wirksamkeit so stark ist, dass er das eigene Leben voll umfängt. Hier liegt eine Schwierigkeit, die nicht so sehr eine des Konzepts ist, sondern sich auf diese Weise offenbar auch im Leben der Figuren zeigt – gesteht man einer Gesellschaft zu, ebenfalls im Sinne des Glücks oder Unglücks der Menschen wirksam zu sein, kommt man nicht umhin, dem Individuum die volle, also ausschließliche Wirksamkeit abzusprechen. Gleichzeitig ist es ihre vollumfängliche Wirksamkeit in Bezug auf ihr eigenes Glück, die Jan, Jule und Peter versuchen, sich zurückzuerobieren. Ohne damit gleichzeitig ihre Wirksamkeit in gesellschaftlichen Prozessen aufzugeben. Sie wählen nicht das isolierte Leben in einer Berghütte, in der die Einflüsse anderer Menschen möglichst gering gehalten sind, sondern versuchen, die Richtung der Wirksamkeit umzulenken – anstatt dass auf sie eingewirkt wird, wollen sie auf andere einwirken.

Unterstrichen wird das auch schon von der Dynamik, die sich Bahnbricht, als Jan Jule an das Projekt der „Erziehungsberechtigten“ heranführt. Einen ausführlicheren Einblick in ihre Überzeugungen bekommt das Publikum erst auf der

Hütte in den Bergen, wenn sie mit ihrem Entführungsoffer Justus Hardenberg diskutieren. Und einzig der Bezug zum politischen und gesellschaftlichen System, das sich durch seinen Einfluss auf die Lebensweise aller auszeichnet, wird offen und unbeirrt artikuliert. Jan spricht von einer „Diktatur des Kapitals“ und davon, dass die Menschen „[...] einfach keinen Bock mehr auf euer scheiß System [haben]“. Die Position, die Jan vertritt, hat also zwei Komponenten: zum einen ist der oder die Einzelne grundsätzlich sowohl in der Lage als auch in der Verantwortung, die eigene Situation zu beurteilen (daher rät er Jule, sich darüber klarzuwerden, wie sie leben möchte), also potentiell wirksam, und zum anderen hat für ihn offensichtlich auch die Gesellschaft einen entscheidenden Einfluss auf die Lebenszufriedenheit der Menschen. Wenn er von der „Diktatur des Kapitals“ und einer „Revolution“ spricht, zielt die Argumentation darauf ab, das politische System zu verändern und auf diese Weise bessere Grundbedingungen für ein glückliches Leben zu schaffen. Über die Vorstellung, wie ein neues System aussehen könnte, wird nichts gesagt. Mit dem Bild der drei im spanischen Hotelzimmer ist nur klar, dass sich ihre Vorstellung deutlich von konservativen Moralvorstellungen abhebt.<sup>345</sup>

#### 4.4 Legitimation: Selbstlegitimation

In *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* wird auch die Frage aufgerufen, wer wessen Glück legitimieren kann. Mit ihren Antworten geraten die Figuren in eine durchaus widersprüchliche Position, die allerdings durch die Narration verdeckt wird. Die Beschränkung auf die Perspektive der Hauptfiguren – über andere Menschen erfährt man nur etwas vermittelt durch die vier zentralen Figuren –, unterstützt die Dominanz der Sichtweise der Hauptfiguren auch filmtechnisch. Es stehen Jan, Jule und Peter gegen Hardenberg als den prototypischen Manager – er ist nicht in erster Linie als Persönlichkeit wichtig, sondern vor allem, weil er eine gewisse soziale Rolle ausfüllt (erst später zeigt sich, dass er wenigstens nicht ausschließlich wie ein klischeehafter Manager reagiert). Zwar haben alle vier Figuren Momente, in denen das *alignment* mit ihnen höher ist als mit den anderen, so dass man insgesamt von

---

<sup>345</sup> Auch wenn ebenso deutlich wird, dass die drei nicht dem Konzept der 'freien Liebe' folgend leben, wie Hardenberg vermutet oder andeutet. Es ist nicht anzunehmen, dass sie sich alle drei in einem Liebesverhältnis befinden. Mit dem Aufrechterhalten der klassischen Paarbeziehung wird also gleichzeitig auch ein Teil der konservativen Vorstellungen perpetuiert.

einer polyperspektivischen Narration sprechen kann, doch eine weitere Differenzierung oder Diversifizierung von Ansichten, wie sie beispielsweise auch über das Präsentieren weiterer Figuren zu gestalten wäre, findet nahezu nicht statt. Auch diese Eindeutigkeit in der Gegenüberstellung von zwei Positionen, die es – trotz aller Personifizierung durch die Figur Hardenbergs – gibt, kann als ein Mittel gesehen werden, mit dem der *implied author* die moralische Integrität von Jan, Jule und Peter zu schützen versucht. Durch die Erzählweise, die ihnen überlässt, Situationen zu beurteilen, wird auch durch die Narration ihre Ansicht gestützt, sie hätten sich selbst zu Recht legitimiert, auch über das Glück anderer zu entscheiden.

Aus der Einstellung der „Erziehungsberechtigten“, die nicht zuletzt genau in dieser Bezeichnung deutlich wird, lässt sich auf eine Haltung schließen, die beinhaltet, dass andere Menschen gegebenenfalls zum 'richtigen' Glück erzogen werden dürfen bzw. müssen. Es kann also nicht darum gehen, zu sagen, jede\_r dürfe selbst über ihr oder sein Glück entscheiden. Denn mit der Absicht, die reichen Menschen, bei denen Jan und Peter einbrechen, zu verunsichern, geht zwangsläufig auch die Grundhaltung einher, dass sie wissen, welches Glück das bessere, richtigere ist.<sup>346</sup> Unterstützt wird diese Einstellung auch mit einer Referenz auf den Film MATRIX, in dem die Welt, in der die Menschen leben, als eine künstlich simulierte dargestellt wird. Nur Wenige erkennen, dass das Leben innerhalb der Matrix eine Fälschung ist, und können versuchen, sich dagegen und gegen die, die sie in diese Lage gebracht haben, aufzulehnen. Jan meint: „Das ist die Matrix – du siehst sie und kannst nicht in ihr leben. Ich auch nicht“. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass die Menschen, die ohne besseres Wissen in der 'Matrix' leben, immer die Chance auf ein vorgegaukeltes Glück haben. Mit diesem Vergleich wird die Einschätzung untermauert, dass es einzelne Menschen gibt, die (schon) mehr erkannt haben als andere. Und mit diesem erweiterten Blick auf die Welt geht eine Ermächtigung einher, auch über andere Menschen und ihr Leben zu befinden. Dass es eine Welt gibt, die in ein 'Innen' und 'Außen', einen verständigen Teil und einen unwissenden aufgeteilt werden kann, wird auf diese Weise erst als Idee erzeugt. Glückliche sein oder sich-glücklich-Fühlen wäre dem zitierten Film entsprechend in beiden Teilen möglich. Mit der Einschränkung, dass das Glück im simulierten Leben von außen

---

<sup>346</sup> Es wird nicht konkret so benannt, liegt aber als Idee nahe, dass diese Idee vom 'richtigen' Glück auch eine Bewertung davon einschließt, wer Glück verdient und wer nicht bzw. welches (Un-)Glück jemand verdient hätte.

betrachtet nur ein falsches Glück sein kann. Es wird also immer wieder das Bild mehrerer Instanzen erzeugt, die mit unterschiedlicher Urteilskraft ausgestattet sind. Im Gespräch mit Hardenberg macht Jan es noch einmal explizit, dass sie eine der höheren Stufen erklommen haben, wenn er sagt: „Nur du hast die Legitimation vom Staat. Und wir...ham sie von uns selbst besorgt.“ Legitimiert, als die „Erziehungsberechtigten“ aufzutreten, und legitimiert, ihr eigenes Leben wie auch das anderer Menschen mit eigenen Maßstäben zu beurteilen und darin einzugreifen. Gleichzeitig kann diese Selbst-Ermächtigung implizit auch bedeuten, dass es üblicherweise eben andere Menschen in anderen Positionen sind, die darüber entscheiden, was das 'richtige' Glück ist. Mit der Idee der „Erziehungsberechtigten“ setzen sich Peter und Jan sehr deutlich vom üblichen Verhalten der Berliner Bevölkerung (oder der Deutschen) ab und lehnen sich damit gegen etwas auf, was von der Mehrzahl entweder einfach hingenommen oder gar nicht auf diese Weise erkannt wird.<sup>347</sup>

Wie wichtig ihnen ist, nach ihren eigenen Maßstäben zu leben, drückt sich auch in der Beziehungskonstellation von Jule, Peter und Jan aus. Im Laufe des Films beginnen Jule und Jan ein Liebesverhältnis, das sie vor Peter geheim halten. Dass sie mit diesem Verhalten Peter hintergehen, wird nicht als moralisch verwerfliche Handlung artikuliert,<sup>348</sup> sorgt aber dafür, dass sie als Figuren nicht nur ‚gutes‘ Verhalten zeigen. Eder unterscheidet bei der Untersuchung der Wertestruktur eines Films ihre *Bandbreite*, *Abstufung*, *Eindeutigkeit* und *Zentriertheit*.<sup>349</sup> Die in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI gezeigte Bandbreite von Werten ist aufgrund der verschiedenen Bereiche, aus denen die Figuren stammen und in denen die einzelnen Szenen spielen, relativ groß.<sup>350</sup> Zu Beginn sind die positiven Werte eindeutig auf Jan, Jule und Peter zentriert; da sich aber im Laufe des Filmes Dinge ereignen, die diese

---

<sup>347</sup> Hier ließe sich durchaus von einem symbolhaften Charakter (Vgl. Eder, J.: „Die Figur im Film“, z.B. S. 124) der Narration sprechen. Dann könnte der Film unter aufklärerischer Perspektive betrachtet werden und dass andere Menschen darüber bestimmen, wie das eigene Glück auszusehen hat, als „Moral von der Geschichte“ gelesen werden, der es gerade entgegen zu treten gilt.

<sup>348</sup> Jan sagt, nachdem er und Jule sich schon geküsst haben, zu sich selbst im Spiegel: „Das kann ich nicht bringen“, verändert sein Verhalten danach aber nicht, und die beiden halten sich auch nur mäßig zurück, wenn sie gemeinsam auf der Hütte sind.

<sup>349</sup> Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 504.

<sup>350</sup> Man könnte hier von verschiedenen Milieus sprechen: Von Demonstrationen mit Jugendlichen, über raffinierte Einbruchsszenen, edle Restaurants, reiche Geschäftsleute (mit und ohne Familie), öffentliche Verkehrsmittel bis hin zu einer abgeschiedenen Hütte in einer Urlaubsregion mit Feldarbeit im Hintergrund und einem Auftritt des Sondereinsatzkommandos der Polizei ist alles dabei.

Eindeutigkeit ins Wanken bringen, nimmt diese Zentriertheit etwas ab. Dass Jule und Jan Peter betrügen, ist ein Beispiel für ihr moralisch nicht anerkanntes Verhalten. Dass sie mit ihren Einbrüchen gegen das Gesetz verstoßen hingegen, mag zwar aus einer rechtsstaatlichen Perspektive verwerflich sein, die Figuren erfahren im Film deshalb aber keine direkte Abwertung. Hier zeigt sich, wie ein *implied author* den moralischen Rahmen vorgibt, innerhalb dessen die Handlungen der Figuren auch von einem *implied reader* interpretiert werden sollen. Dass die drei am Ende des Films für die Einbrüche nicht belangt werden, ist ein Anhaltspunkt dafür, dass die Bewertung der Erzählinstanz in dieser Hinsicht positiv ausfällt. Insgesamt lässt sich festhalten, dass es eine gewisse Abstufung gibt und die Figuren nicht völlig polarisiert als entweder gut oder böse dargestellt werden. Dennoch soll darauf hingewiesen werden, dass Jan und Jule sehr offenkundig ihr Glück über das von Peter stellen und dafür von keiner Erzählinstanz belangt werden. Ganz im Gegenteil: Ohne dass die Zuschauer\_innen darin eingeweiht werden, scheinen sich die beiden darauf verständigt zu haben, Peter nichts von ihrer Annäherung zu erzählen. Es ist davon auszugehen, dass Peter weder mit der Tatsache, dass seine Freundin und sein bester Freund ein Verhältnis anfangen, noch damit, dass sie das vor ihm verheimlichen, sonderlich einverstanden ist. Eher sind diese beiden Ereignisse als etwas anzusehen, was Peter unglücklich machen wird. Das antizipierend, entscheiden sich Jule und Jan offensichtlich, das eigene Glück nicht von einem durch sie ins Unglück beförderten Peter trüben zu lassen. Diese Konstruktion beinhaltet durchaus die Priorisierung des eigenen Glücks, auch im Bewusstsein, dass dieses bis zu einem gewissen Grad auf Kosten eines anderen erst ermöglicht wird.<sup>351</sup>

Schließlich gibt es den Moment der Erkenntnis aber doch, und Peter fragt Jule und Jan: „Sagt mal, habt ihr beiden was laufen?“ Und ohne eine richtige Antwort abzuwarten, läuft er raus, woraufhin Jule ihm folgt. In dem, was sie ihm dann sagt, steckt der Schlüssel für eine Lösung des Konflikts, die viel weniger moralisch kompliziert ist, als es scheint. Jule hält ihn fest und meint: „Du liebst mich doch gar nicht mehr.“ Zwar läuft Peter dann trotzdem erst mal weg, schlägt Jan, der ihm nachläuft, ins Gesicht und verschwindet für einige Stunden (und wenige Filmminuten) in der Dorfkneipe, doch sind es eben nur wenige Stunden, die seine Abwesenheit von der Gruppe anhält. Mit einem Vollrausch scheint alles Nötige

---

<sup>351</sup> Dass Peter ihnen sehr schnell verzeiht, mag dazu beitragen, dass dieser Betrug nicht dazu führt, dass man auch als Zuschauer Sympathien von ihnen abziehen muss.

getan, um den anderen beiden zu verzeihen. Schon am nächsten Morgen gibt es eine Versöhnungsszene mit Jan. Dass Jan und Jule Peter angelogen haben, wird zwischen ihnen überhaupt nicht thematisiert.<sup>352</sup> Und durch die Äußerung, Peter habe Jule ja schon gar nicht mehr geliebt, der er im Übrigen auch nicht widerspricht, verliert die Situation, dass der beste Freund Peter seine Freundin ausgespannt hat, deutlich an Schärfe. Alle drei können sich damit darauf verständigen, dass die Beziehungen von Jule und Peter schon zu Ende war, bevor sie durch die neue Beziehung zu Jan beendet wurde. Dafür spricht auch, dass es kein weiteres klärendes Gespräch zwischen Peter und Jule gibt und ihre Trennung an keiner Stelle ausgesprochen wird. Mit dem Auftauchen der neuen Verbindung zu Jan ist die alte zu Peter hinfällig. Mit der Erklärung, die alte Liebe hätte es schon nicht mehr gegeben, gilt die neue als legitim. Zum Ende des Films gibt es einen Moment, in dem die Gruppe der drei sich aufzulösen droht. Doch dann bekräftigen sie alle, dass sie entgegen irgendeiner „Spießermoral“ ihre Freundschaft nicht aufgeben möchten. Sie wehren sich also gegen die Vorstellung, dass der Wechsel der Liebespartner verbietet, dass sie weiterhin alle miteinander befreundet sind. Auf diese Weise stilisieren sie sich erneut als Menschen, denen die eigenen Ideale und Werte wichtiger sind als die der breiten Gesellschaft, in der sie leben.<sup>353</sup> Gleichzeitig kann aber gefragt werden, wie groß der Widerstand gegen die so genannte 'Spießermoral' überhaupt ist. Gerade durch die oben herausgearbeitete Abschwächung des Betrugs mittels der These, Peters Liebe zu Jule hätte es schon gar nicht mehr gegeben, sind die zu überwindenden moralischen Hürden beträchtlich kleiner geworden. Ganz anders wäre die Situation zu beurteilen, wenn Peter sich gegen die Trennung wirklich gewehrt und er sich in einer unglücklichen Liebe wiedergefunden hätte. Das Unglück, das sie ihm zumuten, ist also bei weitem nicht so schlimm, wie zu erwarten wäre, wenn es diese Deutung nicht gäbe.<sup>354</sup>

So sehr das Festhalten an der Freundschaft sinnvoll erklärt wird und mit den

---

<sup>352</sup> Am Ende des Films nimmt Peter einmal Bezug auf das Verhalten seines Freundes: „Weißt Du, mich kränkt es nicht, dass du mit Jule geschlafen hast, sondern dass du mich dauernd für einen Idioten hältst.“

<sup>353</sup> Als Publikum hat man zu diesem Zeitpunkt schon so viel mit ihnen als Informations- und Wertefilter erlebt, dass diese Abgrenzung, die ja durchaus auch eine gegen die Menge des Publikums sein könnte, vermutlich nicht als Bruch mit der zu den Figuren aufgebauten Sympathie erlebt wird.

<sup>354</sup> Umgekehrt ließe sich sogar argumentieren, dass Jule und Jan das Unglück Peters, das sie mit zu verantworten haben, schmälern, indem sie ihn davon überzeugen, dass der Preis nicht auch noch die gemeinsame Freundschaft sein muss.

Filmbildern am Ende eingewaschen wird, wenn man die drei in weißen Laken alle in einem Bett liegen sieht, so sehr muss auffallen, dass es auf der einen Seite legitim ist, wenn man einem Freund Unglück zumutet, um das eigene Glück zu schaffen, auf der anderen Seite aber Hardenberg dafür kritisiert wird, dass er seinen beruflichen Erfolg auf Kosten anderer umsetzt. Sowohl auf Ebene der Figuren als auch auf Ebene der Diegese werden diese beiden Wege, auf denen das Glück anderer in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* beeinträchtigt wird, also unterschiedlich bewertet. Bemerkenswert ist dabei auch, dass dieser Widerspruch an keiner Stelle im Film thematisiert wird. Auf diese Weise wird unterschieden zwischen dem Glück, das man in Beziehungen findet, und dem, das mit beruflichem Erfolg einhergeht. Wobei letzteres ja gerade deshalb in bestimmten Formen in der Kritik steht, weil es sich relativ ungefiltert auf das Leben weiterer Menschen auswirken kann und bei ihnen dann durchaus nicht nur berufliche Aspekte berühren muss. Hier lässt sich sagen, dass der Film es sich leistet, mit zweierlei Maß zu messen.

#### **4.5 Das Glückskonzept von *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI***

Neben der Gesamtwirkung eines Films verdienen die Momente, mit denen er beginnt, und die, mit denen er endet (wie bei allen anderen Geschichten auch), als Klammer besondere Aufmerksamkeit.<sup>355</sup> Bei *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* unterscheiden sich der Anfang und das Ende in ihrer Stimmung sehr deutlich. Eingeführt werden die Hauptfiguren mit kleinen Geschichten, die vorführen, wie Menschen andere unglücklich machen bzw. zum Unglück anderer beitragen. Das bedeutet zum einen, dass deutlich gezeigt wird, dass es so etwas wie Unglück gibt, dass Menschen unglücklich sein können. Gleichzeitig wird ein Bild davon geschaffen, wie Unglück aussehen kann und wie es entsteht.<sup>356</sup> Das Ende hingegen

---

<sup>355</sup> Das gilt nicht nur bei Filmen und Geschichten, sondern auch bei anderen Botschaften, die Menschen erhalten. So zeigen sich, je nachdem zu welchem Zeitpunkt man Rezipienten nach ihrer Meinung fragt, Primacy- bzw. Recency-Effekte, dass also der Beginn respektive der Abschluss einer Botschaft stärkeren Eindruck hinterlassen haben als die übrigen Anteile. Vgl. z.B. Aronson, E./Wilson, T./Akert, R.: „Sozialpsychologie“, S. 239.

<sup>356</sup> Dabei entsteht für die Zuschauer der Eindruck von aktiv Agierenden, von Menschen, die (mindestens in ihren jeweiligen Funktionen) ‚Be-Unglückler‘ sind – geht man davon aus, dass diese Menschen sich selbst anders beschreiben würden, zeigt das, dass es mindestens zwei Perspektiven geben muss, mit denen die Frage, wer für Unglück verantwortlich ist, beantwortet werden könnte.

zeigt, wie Jan, Jule und Peter sich in Spanien darauf vorbereiten, mit einem Boot auf die Insel zu gelangen, von der aus sie die europäischen Fernsehsatelliten stören wollen.<sup>357</sup> Sie haben es geschafft, der Polizei zu entweichen, befinden sich im Ausland und haben das Verhältnis ihrer Dreierkonstellation so geklärt, dass sie sich ohne Verstimmungen zu dritt ein Bett im Hotel teilen. Sie setzen um, was sie sich vorgenommen haben, und die Zuschauer bekommen Bilder gezeigt, die ebenso gut eine Urlaubsszenerie beschreiben könnten. Sie scheinen auf dem besten Weg, nicht nur das Glück zu verwirklichen, das in funktionierenden Liebesbeziehungen und Freundschaften zu finden ist, sondern auch ein Glück, das sich dadurch ausdrückt, dass man die eigenen Ideale lebt und nach außen trägt. Nimmt man also den Anfang und das Ende zusammen, begleitet der Film seine Protagonisten offenkundig bei einer Entwicklung vom Unglück zum Glück. Hiermit bezeugt er auch, dass eine derartige Transformation sowohl möglich als auch erstrebenswert ist.

In *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* geht es bei Glück sehr viel um die Dimension der Substanz und Ingredienzen von Glück, also um die Frage, was es ist, was Menschen glücklich macht. Behandelt wird dabei sowohl das Glück eines Einzelnen als auch das einer größeren Gruppe. Wer diese Gruppe genau ist, wird allerdings nicht konkret benannt. Mehrfach heißt es einfach „die Leute“ oder „die Menschen in Südostasien“. Es scheint also nicht darum zu gehen, diese Gruppe näher zu spezifizieren. Somit kann man nur annehmen, dass es darum geht, dass überhaupt mehr als einzelne Menschen betroffen sind, unabhängig davon, wer oder wie viele sie dann sind. Wenn für diese größere Gruppe besprochen wird, was Glück ist, ist es zum einen das Thema Geld, das eine Rolle spielt, und zum anderen das, was ihnen mittels der Medien versprochen und präsentiert wird. Über Geld sprechen Jan, Jule und Peter mit dem von ihnen entführten Hardenberg auf der Hütte. Sie fragen ihn, was er mit seinem vielen Geld überhaupt machen wolle, er habe vor lauter Arbeit doch ohnehin keine Zeit, es auszugeben. Auf diese Weise wird ihm erst mal abgesprochen, dass das Geld, das er verdient, wirklich für sein eigenes Glück wirksam werden kann. Zumindest, wenn es nicht nur um das Wissen geht, über

---

<sup>357</sup> Nimmt man tatsächlich die Anfangsbilder und nicht die ersten, die die Protagonisten zeigen, dann sind es Bilder der Überwachungskameras, die in schwarz/weiß immer wieder bestimmte Flächen in und um leere(n) Häuser(n) zeigen. Einer derartigen Überwachung sind die drei in jedem Fall entkommen. Und trotzdem befinden sie sich auf einem offenkundig sehr teuren Boot. Vom finanziellen Niveau her, lassen sich diese Bereiche also durchaus vergleichen. Am Anfang allerdings wird die Überwachung, die Kontrolle durch Kameras beschrieben, mit sehr deutlichen Schnitten und immer neuen Perspektiven, am Ende ist es eine dynamische Fahrt, die frei und uneingeschränkt scheint. Hier lässt sich niemand mehr überwachen.



bestimmte Summen verfügen zu können, sondern darum, mit Geld etwas anderes möglich zu machen, also den Tauschwert, den Geld hat, zu erleben. Auf der anderen Seite argumentiert Jule mit fehlendem Geld, wenn sie klarmachen will, dass durch die ungleiche Verteilung finanzieller Mittel auch die Möglichkeiten, sich einzubringen und eigene Ideen zu verwirklichen, ungleichmäßig verteilt seien. Sie betont, dass es eben nicht das fehlende Engagement sei oder ein Mangel an guten Ideen, der dazu führe, dass die Menschen dort viel weniger haben als der Manager, der vor ihr sitzt. Und auch Peter geht später noch einmal darauf ein, dass Hardenberg sein privates Vermögen doch auch dafür benutzen könnte, es mit anderen Menschen zu teilen. Peter fragt ihn, warum er sein Geld nicht einsetze, um in Afrika Menschen vor dem Verhungern zu retten. Und Hardenberg meint, er hätte das selbst auch schon überlegt. In diesem Fall würde das Geld also dazu dienen, Menschenleben zu retten. Dass hierbei schon ihr Glück geschaffen würde, wird nicht gesagt, man kann aber sicher trotzdem davon ausgehen, dass es mindestens darum ginge, Unglück zu verhindern und generell die Zeit zu verlängern, in der diese Menschen dann die Möglichkeit hätten, glücklich zu sein bzw. zu werden. Das würde bedeuten, dass Geld, das Überleben sichert, durchaus auch die Frage danach, was denn Glück inhaltlich ist, beantworten kann. Interessant ist dabei, dass dasselbe Geld, also in diesem Fall das Geld, welches Hardenberg ausgeben könnte, um Menschenleben zu retten, auch das ist, das ihn, Hardenberg, eben nicht glücklich gemacht hat. Er erzählt, wie er geglaubt habe, mit mehr Geld käme auch mehr Glück,<sup>358</sup> dass dem aber nicht so sei und er deshalb überlegt habe, das Geld wegzugeben und mit seiner Frau wieder das Leben zu führen, das er als das glücklichere erinnere. Wenn man diese Paradoxie ernstnimmt – dass es dasselbe Geld ist, das schon 'bewiesen' hat, dass es nicht taugt, um glücklich zu machen, von dem nun andere fordern, dass es eingesetzt werde, um Unglück zu verhindern – dann kann es nur darum gehen, dass Geld nur dann zu Glück führen kann, wenn es im richtigen Maß vorhanden ist. Und dass Maßhalten für Glück relevant oder sogar entscheidend ist, legt nicht zuletzt auch

---

<sup>358</sup> Er spricht nicht direkt von Glück, sondern berichtet, dass er dachte, mit dem Geld käme die Freiheit. Wenn er im nächsten Satz aber sagt, dass er früher „arm, aber glücklich“ war, dann kann man wohl davon ausgehen, dass Glück durchaus etwas war, was er sich für seine Zukunft vorgestellt hat, was also mit dem sich häufenden Geld entweder in kausalem Zusammenhang gestanden hätte oder wenigstens nicht durch dieses Mehr beeinträchtigt worden wäre. Hieran lässt sich auch erkennen, dass Freiheit ein Wert ist, der mit Glück verbunden ist. Denn Freiheit war, was Hardenberg sich erträumt hatte, und was ihm aktuell im Leben fehlt. Beschrieben wird die Abwesenheit von Freiheit mit dem „erdrückt-Werden von Verantwortung“. Für was Hardenberg Verantwortung trägt und was davon ihm zu viel ist, wird nicht erläutert.

der Titel des Films nahe – die fetten Jahre sind vorbei. Der Filmtitel ist außerdem einer der Sprüche, den die „Erziehungsberechtigten“ in den Häusern hinterlassen, in die sie eingebrochen sind. Der andere lautet: „Sie haben zu viel Geld“. Es ist also das 'Zuviel' bei den Reichen in Berlin und das 'Zuwenig' bei den Armen in Afrika, das Glück behindert.<sup>359</sup>

Und auch für Jules Glück spielt es eine große Rolle, wie viel Geld sie hat bzw. nicht hat. Zu Beginn des Films ist sie hochverschuldet und orientiert ihre Arbeit nicht etwa an dem, was sie interessiert, sondern in erster Linie daran, möglichst schnell möglichst viel Geld zu verdienen. Dass ihr so viel Geld fehlt, ist in ihrem Fall also auch etwas, was ihr Glück behindert. Durch die Entführung Hardenbergs, dem sie das Geld schuldet, und dadurch, dass sich die beiden überhaupt erst kennenlernen, verändert sich ihre Lage. Hardenberg erlässt ihr ihre Schulden<sup>360</sup>, und so steht Jule am Ende des Films mit beträchtlich weniger Sorgen da als noch zu Beginn.<sup>361</sup>

Aber auch die Wege zum Glück werden in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI verhandelt. Eine wichtige Rolle spielen Körper<sup>362</sup> und Körperlichkeiten. Durchgängig gibt es Szenen, in denen die Figuren über den Körper Zugang zu Glück finden. Dieses Glück liegt nicht außerhalb des eigenen Selbst, sondern ist gerade daran gekoppelt, dass man sich selbst involviert in ein Erleben des Körperlichen (bemerkenswert ist, dass auch Arbeit, die für gewöhnlich kaum mit Glück assoziiert

---

<sup>359</sup> Hierbei ist zu beachten, dass diese Einschätzung in beiden Fällen nicht von den Betroffenen selber getroffen wird. Zwar ist Hardenberg anscheinend auch der Meinung, dass viele Geld hätte ihn nicht glücklich gemacht, aber gleichzeitig scheint er sein Verhalten nach seiner Entführung nicht zu ändern. Im Übrigen wäre er ja nur einer der Reichen. Was die übrigen von der Idee, ihr Geld stünde mit ihrem Glück nicht in einem positiven Verhältnis, halten würden, ist völlig unbeleuchtet. Ebenso die Frage, wie die Menschen in Afrika, über die im Film ja sogar gesprochen wird, ohne sie ein einziges Mal zu zeigen, die also völlig abstrakt als 'arme Leute' bleiben, zu der Vorstellung stehen, sie wären durch ihre Armut am Glück gehindert.

<sup>360</sup> Da für uns als Publikum nicht aufgelöst wird, ob und in welchem Umfang Hardenberg sein Versprechen nach der Entführung zurückgenommen hat, kann man weiter davon ausgehen, dass sie diese Sorge der Verschuldung los ist. Dass sie durch ihre Flucht ins Ausland sich dem Schuldendruck zudem entzogen hat, ist nur ein weiteres Argument dafür, dass sie zum Ende des Films diese Schulden nicht mehr bedienen muss/wird.

<sup>361</sup> Insgesamt fühlt man sich sehr erinnert an den Spruch 'Geld allein macht nicht glücklich.' - doch das notwendige Geld nicht zu haben, führt eben doch sehr häufig zu Gefühlen des Unglücks. Man könnte an den Punkt gelangen, zu sagen, dass Geld eben kein entscheidender Faktor bei der Frage nach dem Inhalt des Glücks ist – dann wäre aber die Frage, warum es als solches thematisiert wird. Eine Relevanz für die Differenz, die zwischen Glück und Unglück liegt, kann Geld daher mindestens im Kontext dieses Films also gerade nicht abgesprochen werden.

<sup>362</sup> In gewisser Weise ist das die stärkste Materialität, die es für Lebewesen geben kann, da das Dasein immer mit dem eigenen Körper verbunden ist. Insofern ließe sich auch argumentieren, dass es als etwas Materielles in die Dimension von Substanz und Ingredienzen fällt. Gleichzeitig ist ein Körper für Leben aber immer Voraussetzung, und wenn auf ihn nicht verzichtet werden kann, ist fraglich, ob er als dem Glück inhaltlich betrachtet werden sollte. Demnach werden Körper und Körperlichkeiten hier der Dimension Modus und Methode des Glücks zugeordnet, ohne ausschließen zu wollen, dass auch Aspekte der Substanz erörtert werden könnten.

ist, wie beispielsweise das Waschen von Hand, hier positiv erlebt wird – das Wiederentdecken von etwas, von dem man sich in den Industrienationen schon lange verabschiedet hat). Der Körper wird in mehreren Funktionen gezeigt – er ist sowohl Produzent (von körpereigenen Drogen), Träger des Glücks (mit ihm werden Handlungen ausgeführt) als auch Erlebensgelände für Genüsse, die Glück ermöglichen.

Im Film wird aber auch ein anderer Aspekt verhandelt. Dabei geht es weniger um die Frage, wie man sich den Weg zum Glück vorstellen kann, als darum, wer eigentlich davon betroffen sein soll. Wen man einschließt in seine Vorstellung, wenn man von Glück spricht. Gerade das Ende des Films zeigt, dass Jan, Peter und Jule ihr Leben so leben wollen, dass sie einen Einfluss auf das Leben anderer Menschen haben. Sie orientieren ihre Handlungen daran, dass sie sich dafür einsetzen möchten, dass sich auch im Leben anderer etwas ändert. Ein glückliches Leben ist ein Leben in Selbstbestimmung, aber da sie sich als Teil einer Gemeinschaft sehen, ist es ebenfalls relevant, unter welchen Umständen die übrigen Menschen existieren. Dabei zeigt der Film nicht so sehr, welche Überzeugung die drei jungen Erwachsenen eigentlich genau haben. Vielmehr steht im Mittelpunkt, dass sie überhaupt einen Standpunkt haben, von dem sie überzeugt sind. Und dieser wird dann eben nicht nur im eigenen Leben als Orientierungshilfe herangezogen, sondern darüber hinaus genutzt, in das Leben anderer einzugreifen und wenn möglich auch deren Einstellungen zu verändern. Nichts anderes sind auch die Aktionen, die sie als „Erziehungsberechtigte“ durchführen. Von Jan fällt dazu der Satz „Einen treffen, hundert erziehen“. Man kann also schließen, dass die drei Protagonisten in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI von einem Glückskonzept ausgehen, das beinhaltet, dass auch die Gesellschaft und das politische System, in dem die Menschen leben, für Glück relevante Faktoren sind. Kernaussage ist hierbei, dass dem so ist, weniger, wie eine Gesellschaft, die das Glück befördert, konkret aussehen sollte.

In gewisser Weise passt diese Zurückhaltung in der Benennung und Ausgestaltung einer Vision eines anderen gesamtgesellschaftlichen Zusammenlebens und Umgangs auch gut zu der Tatsache, dass die Form, in der Glück (genauso wie Unglück) zustande kommt, in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI immer wieder in Gestalt des Zufalls erscheint. Was den Zufall als Entscheider angeht, hält es sich in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI die Waage, ob er Glück oder Unglück zur Folge hat. Es fällt auch auf, dass an keiner Stelle überhaupt thematisiert wird, dass es sich um

zufällige Begebenheiten handelt, die so große Auswirkungen haben.

Doch nicht nur der Zufall entscheidet unter Umständen darüber, wie das eigene Leben weitergeht, sondern auch andere Menschen können in dieser Position sein. Im Film äußert sich das eigentlich durchgehend in negativen Auswirkungen. Schon, dass jemand anders über einen bestimmt, ist tendenziell als Unglück zu bewerten. Doch gleichzeitig zeigen die Figuren auch, dass sie in der Lage sind, über sich selbst zu bestimmen. Sie setzen sich über Gesetze hinweg und bekommen dafür beispielsweise die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit, wie sie sich im Zeitungsartikel zu den Einbrüchen der „Erziehungsberechtigten“ zeigt, und schaffen es überhaupt, die Entführung und anschließende Flucht aus Deutschland so zu bewerkstelligen, dass sie nicht von der Polizei gefunden werden. Mit anderen Worten, sie legen ihr eigenes Wertesystem zugrunde, das sich von dem des Rechtsstaats, in dem sie leben, eindeutig unterscheidet, und sind damit erfolgreich und zufrieden. Die Selbstbestimmung als Weg zum Glück scheint also in jedem Fall etwas Erstrebenswertes. Insgesamt zeigt DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI also eine ganze Bandbreite von Akteuren, die darauf Einfluss nehmen, wer glücklich und/oder unglücklich ist.

Die Legitimation für das entsprechende Handeln – da gibt es für Jan, Peter und schließlich auch Jule keinen Zweifel – erhält man durch sich selbst. Sie trauen sich zu, nicht nur zu entscheiden, was für sie das richtige Glück wäre, sondern diesen Überblick auch auf das gesellschaftlich geteilte Leben ausweiten zu können. In einer Frage wie der, sich nicht einer „Spießermoral“ beugen zu müssen und ihre Freundschaft aufzugeben, nachdem Jule nicht mehr mit Peter, sondern mit Jan zusammen ist, zeigt sich ein weiteres Indiz dafür, dass sie überzeugt sind, die Legitimation des Glücks, könne man sich selbst – auch gegen die Vorstellungen einer Gesellschaft – zusprechen. Peter und Jan handeln als „Erziehungsberechtigte“ außerdem auf Grundlage der Vorstellung, das Glück der Reichen sei keines, das diese verdienen. Es gibt also klare Vorstellungen der Figuren, welches Glück als verdient oder unverdient (wie umgekehrt das Unglück Jules nicht verdient ist) zu beurteilen ist. Der *implied narrator*, wie man ihn bei Chatman findet, unterstützt diese Einschätzungen insofern, als er alles Handeln der drei Figuren mit einem Happy End, einem glücklichen Ende mit Fahrt aufs offene Meer hinaus, belohnt.

## **5 Das Glück in SILBERHOCHZEIT: *Es ist doch keine olympische Disziplin***

In SILBERHOCHZEIT bildet tatsächlich das entsprechende Jubiläum den Rahmen für die Handlung. In kleiner Runde soll das Silberpaar geehrt werden. Doch in die anfängliche Feierlaune mischen sich immer mehr kritische Momente, die das Verhältnis der beteiligten Figuren auf die Probe stellen. Der heitere Anlass kann nicht über eine immer bissiger werdende Stimmung hinwegtäuschen, in der sich die Figuren mit ihrem Verhalten immer weiter von dem entfernen, was für eine solche Feier als üblich zu bezeichnen wäre. Es ist ein Film, der, ähnlich einem Kammerspiel, vorrangig an einem Ort spielt und die überhaupt auftretenden Personen stark begrenzt. Insgesamt sind neun Figuren im Film zu sehen, eine davon nur für zwei Szenen. Es handelt sich um die Abendgesellschaft, die sich aus einem Silberpaar und dessen Freunden zusammensetzt. Alma und Ben feiern ihren 25. Hochzeitstag, und zum Abendessen kommen die alten Freunde: Jonathan, Heinz mit seiner Freundin Vivien, Leo mit Alexandra und Anita. Später am Abend taucht kurz Bens Vater auf. Ein Faktor, der den ohnehin zunehmend in aufgewühltes Fahrwasser geratenden Abend, nur noch verstärkt. Offenbar entscheidend ist die Anwesenheit Alexandras, die als Leos Begleitung erscheint, und sich als alte Bekannte Bens herausstellt. Sie hatten sich dreißig Jahre zuvor in Australien kennengelernt und dort zwar nur eine Nacht gemeinsam verbracht, sich ihren Worten zufolge aber trotzdem verliebt. Es ist dies das erste Wiedersehen, denn in den Jahren nach der australischen Begegnung hatte es nur einen Briefwechsel gegeben. Neben dieser Geschichte, die im Laufe des Abends bis in die letzten Details offengelegt wird, spielen zahlreiche weitere Verknüpfungen der Anwesenden eine Rolle, die nicht selten sexueller Natur sind. Aber auch andere Offenbarungen, wie über Liebe und Krankheit, werden gemacht. Häufig ist es, wie die Figuren miteinander reden oder sich anblicken, insgesamt also der gesamte Bereich der Kommunikation, was die Lage immer angespannter werden lässt. Doch auch entsprechende Handlungen – wie das Stöbern in privaten Unterlagen oder das Fremdgehen im Badezimmer – tragen dazu bei, die Beziehungen der Anwesenden auf die Probe zu stellen. Der Abend endet damit, dass sich Alma von Ben trennt und auch mehrere der übrigen Beziehungen beschädigt oder zerstört sind und Alma alleine in der Morgendämmerung der Stadt spazieren

geht. Die 90 Minuten Spielzeit und die gespielte Zeit unterscheiden sich nur um wenige Stunden – der ganze Film spielt sich im Laufe eines Tages ab, so dass keine Veränderungen oder Variationen in einem größeren Zeitverlauf beobachtet werden können. Da sich der Abend aber mit einigen unerwarteten Ereignissen als von einer schlichten Jubiläumsfeier abweichend und als äußerst emotionsgeladen herausstellt, ist auch inhaltlich zu argumentieren, dass das gezeigte Verhalten mit grundsätzlichen Einstellungen verbunden sein muss, so dass gewissermaßen essentielle Vorstellungen von Glück ihren Ausdruck finden.

Der Film weicht insofern von der kanonischen Form typischer Mainstreamfilme ab, als die Hauptfiguren kein klares Ziel verfolgen, auf dessen Basis die Zuschauer\_innen den Filmverlauf antizipieren könnten. Einzig Alma kann dazu herangezogen werden, die Entwicklung des Filmes in der Rückschau etwas absehbarer zu machen. Alma zeichnet sich nicht nur als Teil des zentralen Paares aus, sondern von ihr ist immer wieder auch ein Voice-over zu hören, das sie in die Position der Protagonistin versetzt. Prüft man Almas Motive im Filmverlauf, kann man sagen, dass das erste Ziel wohl ist, mit ihrem Ehemann und den Freunden einen schönen Abend zu verleben. Allerdings deutet sich schon in den ersten Minuten an, dass ein weiteres Ziel wichtiger werden könnte, nämlich, wie sie es nennt, jemanden „aus der Fassung zu bringen“. Nimmt man den Dreiklang von „äußerem Ziel“, „innerem Bedürfnis“ und „zentraler Schwäche“<sup>363</sup> zur Hilfe, um zu prüfen, was Almas Antreiber sein könnten, ist „jemanden aus der Fassung bringen zu wollen“ wohl am ehesten als inneres Bedürfnis anzusehen. Unterstützt wird diese Annahme davon, dass das Publikum von dieser Absicht durch das Voice-over Almas informiert wird, es sich also nicht um eine Äußerung handelt, die auch mit anderen Figuren geteilt wird. Darüber hinaus ließe sich argumentieren, dass mit dem Voice-over ein Zugang zur mentalen Welt Almas realisiert wird, es sich also unter Umständen eher um eine Gefühlslage als um ein bewusstes Ziel handeln kann. In ihrem selektiven Umgang mit Gefühlsäußerungen könnte auch ihre Schwäche liegen, denn – so stellt sich später heraus – sie hat ihrem Ehemann schon bei der Frage, wie sie zu seinen Eltern steht, jahrelang nicht offen sagen können, wie sie fühlt. So wie sie ihm beispielsweise an diesem Abend auch nicht sagt, wie wenig ihr sein Rosengeschenk entspricht oder wie angespannt sie schon zu Beginn des Abends ist. Es ist also

---

<sup>363</sup> Vgl. Kapitel 3.1.2 Figur.

vorstellbar, dass die Unfähigkeit, Ben gegenüber ihre Gedanken, Gefühle und Bedürfnisse zu äußern, eine zentrale Schwäche ist, die dann durchaus Teil der Erklärung sein kann, warum ein Abend unter Freunden einen so extrem aufreibenden, die Gruppe spaltenden Verlauf nimmt. Das Ziel eines schönen Abends teilen die übrigen Figuren wohl auch. Zumindest das eines gemeinsamen Abends, denn alle bleiben erstaunlich lange zusammen, obwohl sie jederzeit die Möglichkeiten hätten, zu gehen oder den Abend zu beenden. So erscheint es, als wäre die zentrale Frage des Filmes, was dabei herauskommt, wenn man alle Regeln des höflichen und freundschaftlichen Miteinanders beiseitelässt und alles offen ausspricht. Ob Beziehungen so eine umfassende Informiertheit überhaupt aushalten können? Es verwundert nicht, dass das Ende kein eindeutiges Happy End hat, sondern vielleicht eher das, was Eder als „Bittersweet Ending“ bezeichnet: „Die Figur hat zwar ihr äußeres Ziel nicht erreicht, aber sie ist auf dem Weg dorthin gereift, hat aus Fehlern dazugelernt und ihre Erfüllung gefunden.“<sup>364</sup> Denn Alma wirkt am Ende nicht unglücklich, sie blickt einer offenen und ungewissen Zukunft entgegen und findet das positiv.

Das Figurenensemble teilt einige Eigenschaften, ist in seiner Zusammenstellung aber durchaus auch geeignet, eine gewisse Vielfalt abzubilden: Ben und Alma sind (ihrem Jubiläum entsprechend geschätzt) um die 50 Jahre alt. Über Ben erfährt man, dass er als Professor an der Universität arbeitet. Das Fach wird nicht erwähnt. Aus Leos Sicht erklärt diese Arbeit auch, warum Ben manchmal wenig von der ‚tatsächlichen Welt‘ zu wissen scheint. Von Alma weiß man nicht, ob sie überhaupt einem Beruf nachgeht. Die Wohnung, in der sie leben, ist groß und teuer eingerichtet, so dass klar ist, dass sie es zu einem gewissen Wohlstand gebracht haben. Thematisiert wird das allerdings nicht. Zu Almas und Bens Innenleben erhält man in größerem Umfang einen Zugang als zu dem, was in den übrigen Figuren vorgeht.

Jonathan ist der erste Gast, der eintrifft, und er entspricht als Schriftsteller tatsächlich dem Stereotyp eines Künstlers. Er beginnt direkt nach seinem Eintreffen damit, Alkohol zu trinken, raucht und macht Bemerkungen, die Ben mit: „Darüber muss ich erst nachdenken.“ kommentiert. Jonathan bewirft die Menschen auf der Straße mit Rosinen und wählt damit einen augenfällig ungewöhnlichen

---

<sup>364</sup> Ebd., S. 452.

Zweitvertreib, den man durchaus schrullig nennen kann. Er kommt ohne Begleitung, zögert aber nicht, Alexandra anzügliche Komplimente zu machen. Insgesamt entspricht er dem Bild eines Mannes, der den weltlichen Genüssen zugetan ist. Seine Leibesfülle spricht dafür, dass auch das Essen dazuzuzählen ist. Im Verlaufe des Abends sticht er besonders dadurch heraus, dass er immer wieder forciert, die Geschichte, die Ben und Alexandra verbindet, ans Licht zu bringen, und sich auch sonst nicht dafür zu schade ist, intimes Wissen zum Privatleben der Anwesenden vor allen auszubreiten. Er scheint sich seiner Idiosynkrasie bewusst zu sein und diese voll auszukosten. Seine Figur erschöpft sich darin aber auch – es gibt so gut wie gar keine Informationen, die ihn als Person oder seinen Hintergrund besser beleuchten würden. Seine Äußerungen und Handlungen tragen entscheidend dazu bei, brenzlige Themen immer wieder aufzurufen und weiter zu verschärfen. Für die Handlung ist er unerlässlich und kann sicher als eine Art Katalysator im Sinne einer spannenden und psychologisch orientierten Story gelten.

Nach Jonathan erscheint Heinz mit seiner Freundin Vivien. Heinz ist ebenfalls ein langjähriger Freund des Paares. Er ist Versicherungsvertreter und signalisiert immer wieder, dass er damit etwas aus dem Rahmen des Freundeskreises fällt. Das bestätigt sich in seiner immer wieder abweichenden Meinung, die man vielleicht als konservativer bezeichnen kann. Er hat für das Silberpaar eine Rede vorbereitet und bringt eine Kiste Wein mit, was beides einer gewissen Tradition zu entsprechen scheint. Heinz gefallen auch die Rosen, die Ben Alma geschenkt hat – er mag, wenn Dinge so laufen, wie sie ‚sollen‘. Er wird als der ‚ehrlichste Freund‘ bezeichnet, tritt aber weniger durch bestechende Ehrlichkeit hervor als vielmehr durch sein Bedürfnis, die Etikette zu wahren. Letztendlich nimmt ihn keiner der Anwesenden richtig ernst. Begleitet wird er von seiner Freundin Vivien, die er seit einem Jahr kennt und für die er seine Frau verlassen hat. Vivien ist deutlich jünger als der Rest der Gruppe. Sie ist offener gekleidet, und ihr Pferdeschwanz unterstreicht, dass sie von den übrigen Frauen eher als Mädchen betrachtet wird. Auch auf Artefakt-Ebene wird also unterstrichen, dass sie anders ist als die anderen. Sie ist schockiert, dass Alexandra alleinerziehend war, und staunt über Jonathan als Schriftsteller. Sie ist das naive junge Püppchen, bis Heinz allen mitteilt, dass sie an Multipler Sklerose erkrankt ist. Dass Vivien sich später mit Ben im Bad vergnügt, stützt aber weniger den Eindruck, dass sie in diesem Kreis eine ernstzunehmende Persönlichkeit ist, eher das Bild, das Anita von ihr zeichnet, wenn sie meint, Vivien



ließe sich von Heinz aushalten.

Als nächstes treffen Leo und Alexandra ein. Leo ist Anwalt und agiert immer wieder auch aus dieser Rolle heraus mit apodiktischen Äußerungen. Er ist Bens bester Freund, kennt Ben und Alma seit Jahrzehnten und offenbart Alma im Laufe des Abends, schon seit sie sich kennengelernt haben, in sie verliebt zu sein. Mit Ben geht er immer wieder auch sehr kritisch um und distanziert sich beispielsweise von dessen Umgang mit seinem Vater. Damit ist er aber auch derjenige, der Ben immer wieder den Spiegel vorhält. Alexandra kommt als Leos Begleitung, wird aber ungleich wichtiger, als die Gruppe verstanden hat, dass sie Ben schon von früher kennt. Alexandra hat zwei erwachsene Söhne von zwei verschiedenen Vätern, mit denen sie aber nie länger zusammengelebt hat. Inzwischen führt sie eine Kneipe. Sie steht für eine emanzipierte Frau, die sich für ihren vielleicht wenig geradlinigen Lebensweg nicht schämt und selbstbewusst bereit ist, ihre Meinung zu vertreten. Alexandra ist diejenige, die schon von Beginn an die Kontrastfigur zu Alma bildet. Durch Ben sind sie verbunden, und in ihren Biographien haben sie offensichtlich grundlegend andere Entscheidungen getroffen, so dass diese nun gegenübergestellt werden können. Insofern ist es auch nicht überraschend, dass Leo Alma klarzumachen versucht, sie wären ein gutes Paar, so wie auch Ben und Alexandra noch zueinander finden würden. In dieser Überkreuz-Vorstellung drückt sich aus, dass die jeweiligen Gegenfiguren sich in entscheidenden Punkten unterscheiden.

An Almas Seite steht ihre beste Freundin Anita. Sie wird durch Almas Voice-over vorgestellt als eine Frau, die keinen Mann hat und auch keinen länger will. Zumindest ist es wohl das, was ihr Lebenslauf signalisiert. Anita ist offensichtlich eine Vertraute Almas, und so wird über sie und das von ihnen geteilte Gespräch immer wieder ein weiterer Zugang zu Almas Beweggründen geschaffen. Anita selber provoziert gerne auch und ist damit in gewisser Weise die Ergänzung von Jonathan. Die Freundschaft zwischen Alma und ihr scheint unerschütterlich, jedenfalls ist sie am Ende des Abends zweifelsfrei intakt. Über Anita erfährt man im Laufe des Abends, dass sie sich sowohl mehrfach mit Jonathan eingelassen hat als auch eine Affäre mit Bens Vater hatte.

Bens Vater wiederum erscheint als ungebetener Gast, dessen Aufgabe es vor allem ist, ein Beispiel zu bieten, wie unterschiedlich Ben und Alma sind – wie unterschiedlich sie nämlich zu ihm stehen. Und um zu demonstrieren, dass Alma zwar Ben zuliebe handelt, wenn sie seinen Vater bittet, zu gehen, Ben aber nicht im

Mindesten erfasst, was ihre Beweggründe sind.

Die verschiedenen Einstellungen und Hintergründe der Figuren sind zum einen wichtig, weil sich aus ihnen einige der entstehenden Konflikte und Verknüpfungen speisen, und zum anderen, weil durch sie immer dargestellt werden kann, dass die Vorstellungen vom Glück durchaus divergieren können. Alles, was in SILBERHOCHZEIT passiert, bezieht sich auf das Privatleben der Figuren. Sie agieren im geschützten Rahmen einer Wohnung und eines einzelnen Abends. Ihre Verbindungen mögen zahlreich sein und lange zurückreichen, der Film aber konzentriert sich auf das, was sich als Höhepunkt an einem Abend ereignen kann, was am Ende einer so langen Vorgeschichte stehen kann. Dabei werden vier Dimensionen eines Glückskonzeptes besonders hervorgehoben:

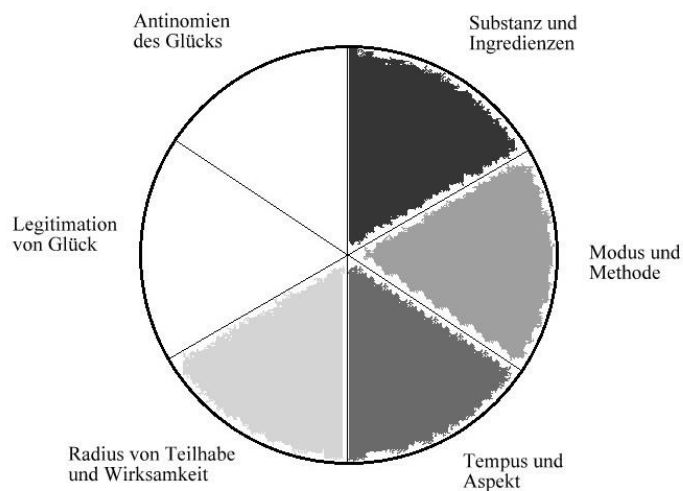


Abbildung 9: Dimensionen eines Glückskonzeptes in SILBERHOCHZEIT

## 5.1 Substanz und Ingredienzen: *Eine Nacht gegen 9000*

SILBERHOCHZEIT gibt mit seinem Titel den Rahmen vor, in dem sich die Geschichte abspielen wird. Nämlich in einem anfänglich fröhlichen, einem festlichen Rahmen, definitiv jedoch in einem privaten, abseits dessen, was sich draußen abspielt. Ein Draußen gibt es in diesem Film nahezu nicht. Nicht, was die Story angeht, und bemerkenswerterweise auch nicht, was die Ausstattung angeht – nahezu der gesamte Film ist in den Innenräumen gedreht, die Almas und Bens Wohnung darstellen sollen. Dennoch darf diese Verortung nicht darüber hinwegtäuschen, dass immer noch jedes

weitere Thema (mit einem Bezug nach außen) eingebracht werden könnte – sei es durch Ereignisse, Handlungen oder die stattfindenden Gespräche. Es fällt auf, dass dies nicht passiert. Das Jubiläum der Eheschließung von Alma und Ben, ihre Beziehung heute, wie auch die Beziehungen aller Beteiligten untereinander stehen absolut im Mittelpunkt und werden höchstens punktuell um andere Elemente erweitert. Je weiter der Film voranschreitet, desto klarer wird (sowohl den Figuren als auch dem Publikum), wie sehr die Abendgesellschaft miteinander verstrickt ist. Meist sind es Liebesbeziehungen, die nach und nach für alle aufgedeckt werden. Sie beherrschen den Abend, und kontinuierlich arbeitet sich die Runde an der Frage ab, inwiefern eine langjährige Beziehung ein Bestandteil des Glücks ist oder nicht. Es existieren hauptsächlich drei Positionen, die aber nicht alle im gleichen Tempo zu erkennen sind. Sehr deutlich und von Beginn an präsent ist die Haltung, eine Ehe – Prototyp einer liebevollen und frei gewählten Beziehung, die theoretisch bis ans Lebensende halten soll – sei dem Glück zuträglich. Explizit wird diese Vorstellung von Ben und Heinz vertreten. Dementgegen steht die Haltung von Anita und Jonathan, die sich dafür aussprechen, eine solche Form der Abhängigkeit nicht einzugehen, und damit ablehnen, die Ehe (oder eine andere Form einer festen Partnerschaft), mindestens für sich selbst, als Bestandteil des Glücks zu betrachten. Eine dritte Position deutet sich mit Almas Schlussätzen an, wenn sie sich ausmalt, ein Wechsel von Abenteuer und Ben sei das Ideal. Dahinter scheint ein Wunsch nach Synthese der anderen beiden Positionen zu stecken. Wie diese drei konfligierenden Ansichten in Szene gesetzt werden, wird im Folgenden dargelegt.

### **5.1.1 Das Glück bewahren**

Zu Beginn des Abends, und damit auch im ersten Viertel des Films wird die Verbundenheit des Silberpaares und der Freunde positiv betont. Denn Leo macht Ben und Alma ein ganz besonderes Geschenk. Er hat ihnen aus Korea einen Glücksbringer mitgebracht, der das Glück erhalten soll. Um diese Kraft zu entwickeln, ist es notwendig, dass die entsprechenden Steine verteilt werden. Und zwar nicht nur an Alma und Ben, sondern auch an seinen besten Freund, also Leo selbst, und an ihre beste Freundin, also Anita. Dieser Gebrauchsanweisung des Glücksbringers liegt mit anderen Worten die Annahme zugrunde, dass das Glück

eines Paares nicht nur von den Partnern selbst abhängt, sondern dass auch das gewählte, engste Umfeld dazu beitragen kann. Zudem impliziert die Betonung des „Erhaltens“ des Glücks, die Leo macht, dass in der Gruppe davon ausgegangen wird, dass Alma und Ben miteinander glücklich sind. Ein genauerer Blick auf diese Formulierung zeigt weiter, dass von einem Glück die Rede ist, das den einzelnen Moment überdauert, denn das ist ja, was das 'Erhalten von etwas' ausmacht. Indirekt wird mit diesem Geschenk außerdem die Freundschaft dem schon vorhandenen Glück zugeschlagen, denn wenn sie helfen kann, das Glück zu erhalten, muss sie ebenfalls als Bestandteil des Glückskonzeptes gelten. Der Glücksbringer rekurriert also auf drei Aspekte des Glücks: 1. nicht nur man selbst trägt dazu bei, sondern auch die Verbündeten<sup>365</sup>; 2. Freunde zu haben, gehört zu dem, was Glück ausmacht (sogar mit Hinblick auf eine andere Beziehung); und 3. Glück über eine möglichst lange Zeit zu erleben, ist sowohl möglich als auch erstrebenswert.

Ben erhält im Laufe des Films als eine der wenigen Figuren ein recht klares äußeres Ziel. Nämlich, die Krise, die sich in seiner Ehe auftut, abzuwenden. Er ist es, der die Konstanz seiner Beziehung mit Alma immer wieder lobt und bewahren will. Bemerkenswert ist allerdings nicht nur, dass er damit schlussendlich die Trennung trotzdem nicht verhindern kann, sondern dass seine Versuche, sein Empfinden zu demonstrieren, umgehend von den anderen Figuren abgewertet werden. Beispielsweise schenkt er Alma langstielige rote Rosen – einmal für die vergangenen 25 Jahre und noch einmal welche für die kommenden 25 Jahre. Von Alma gibt es dazu einen Kommentar, wieder im Voice-over:

Aber weißt du, Ben, vielleicht würde mir ohne dein Rosengeschenk auch etwas fehlen. Nicht so sehr das Problem, wann ich das Zeug endlich entsorgen darf. Sondern die rührende Vorstellung, wie du unbeholfen im Blumenladen stehst.

Wenn sie ihn unbeholfen nennt und das rührend findet, belegt sie ihn mit Attributen, die wenig mit Anerkennung zu tun haben. Bens Sicht auf die Beziehung wird damit nicht richtig ernstgenommen. Und auch, dass sein Vater, den Ben selbst überhaupt nicht mehr als Respektsperson anerkennen will, der aber genauso deutlich für Alma und die anderen, die ihn kennen, ein Sympathieträger ist, mutmaßt, dass seinem Sohn

---

<sup>365</sup> Das verweist auch auf die Dimension des Radius' von Teilhabe und Wirksamkeit – die Freunde werden einbezogen in das Glück des Paares sowohl im Sinne einer Teilhabe (denn auch sie bekommen einen Teil des Geschenks) als auch im Sinne der Wirksamkeit (sie kriegen die Steine, weil angenommen wird, dass sie von dort aus dazu beitragen werden, das Glück von Alma und Ben zu erhalten).

nichts „Originelleres eingefallen ist, als 25 rote Rosen“, schwächt Bens Position. Seine Erwiderung „Das sollte auch nicht originell sein“, belegt, dass er sich unverstanden fühlt, seinen Standpunkt aber kaum etablieren kann. Dass Anitas Lachen zu hören ist und Alma im Bild zu sehen ist, die sich auch eher schlecht ein Lachen verkneift, als Bens Vater das Rosengeschenk vorhersagt, untermauert für das Publikum das Angebot, dieses Geschenk in der Tat für nicht sonderlich einfallsreich zu halten und Ben damit eher als in der Defensive zu erleben, als für ihn innerlich Partei zu ergreifen. Der langjährige Freund des Paares, Heinz, führt mit Ben schon vorher ein Gespräch unter vier Augen, in dem er Ben klarmachen möchte, dass es sich bei der Silberhochzeit um einen Anlass handelt, auf den man auch nach außen hin und den Skeptikern gegenüber stolz sein kann. Bei diesem Gespräch im Arbeitszimmer entdeckt Heinz die Blumen, die Alma dort hingestellt hatte, und fragt Ben, ob sie von ihm seien. Bei Heinz findet dieses Geschenk Anklang.<sup>366</sup> Diese Geste passt zu dem, wie er sich einen stolzen Silberbräutigam vorstellt. Von ihm erfährt Ben also Unterstützung für sein sehr klassisches, um nicht zu sagen, klischeehaftes Rosenpräsent. Heinz' Zustimmung ist allerdings im Rahmen der anwesenden Figuren ein zweischneidiges Schwert. Ben hat durch ihn die Bestätigung, dass ein solches Geschenk angebracht und passend ist, Heinz selbst allerdings erfährt durch die anderen Freunde wenig Achtung. Und nicht zuletzt Ben wird ihn am Ende des Abends mit Missachtung belegen, wenn er sich Heinz' Freundin Vivien aussucht, um sich mit ihr zu einem Tête-a-Tête im Bad einzufinden. Was Heinz lobt, bekommt somit das Lob des Verlierers und bestätigt so noch viel eher die Sichtweise von Leo, Jonathan und Anita, die diesem Geschenk wenig abgewinnen können.

Bei einer späteren Szene scheint es anders zu sein, unwidersprochen bleibt Bens Äußerung allerdings auch dann nicht: Er spricht Alma auf die Briefe und Fotos an, die aus ihrer gemeinsamen Vergangenheit stammen. Alle übrigen Figuren hören ebenfalls zu. Er betont, dass er immer wieder gerne die alten Sachen angucke und dann nicht traurig sei, sondern sich über das freue, was sie da schon haben, und über das, was noch kommen werde. „Ich hätt' gern noch so zwanzig, dreißig Jahre mit dir

---

<sup>366</sup> Dass die Blumen in Bens Arbeitszimmer stehen und nicht etwa in einem Raum, wo sie für Alma präsenter wären, oder in einem, wo anzunehmen wäre, dass auch die übrigen Gäste sie sehen und bewundern würden, zeigt, wie wenig Alma darauf Wert legt, Ben auf diese Weise eine indirekte Anerkennung für sein Geschenk zukommen zu lassen. Als Zuschauer\_in ist man dadurch ebenfalls nicht dazu angehalten, den weiteren, eher zufälligen Blick auf die Rosen mit besonderer Wertschätzung für Ben zu beantworten.

so weitergemacht.“ Schon dieser Teil wird von Leo mit einem langgezogenen Gähnen und Ächzen unterbrochen, das auch die Kamera einfängt. Ben weist ihn kurz zurecht, sein Monolog bleibt aber unterbrochen und beeinträchtigt. Er fährt fort, greift Almas Frage nach ihren gemeinsamen Nächten auf und betont, dass er die Tatsache, dass sie auch in den „furchtbaren Nächten“ voneinander wussten und zusammen waren, keiner Nacht mit wem auch immer vorziehen würde. Bei dieser Szene ist Alma in einer Nahaufnahme zu sehen, und eine Träne läuft über ihr Gesicht. Das Bild wechselt vor allem zwischen ihr und Ben. Noch über den Ausklang dieser Szene, die Freunde im Bild, wird erneut ein Voice-over gelegt, in dem Alma Bens Aussage relativiert. Sie bestätigt, dass es schön war, sich bei ihm aufgehoben zu fühlen. Sie sagt aber auch, dass es ihr manchmal zu viel war, sich zu offenbaren oder von Ben mehr zu erfahren. So bleibt es insgesamt bei dem Eindruck, dass Ben sich mit seiner Wertschätzung für die langdauernde Beziehung und deren Werte nicht durchsetzen kann.

Alma ist diejenige, die über das Ende der Beziehung entscheidet, und mehrere Möglichkeiten der Perspektivlenkung sorgen dafür, dass man als Zuschauer\_in geneigt ist, sich auf Almas Position einzustellen. Der Film beginnt mit ihrem Voice-over und auch im Fortgang wird dieses Mittel immer wieder genutzt, dem Publikum einen Einblick in Almas Gedanken- und Gefühlswelt zu bieten. Auf diese Weise dient ihre Sicht auch als Wertefilter.<sup>367</sup> Man findet das Rosengeschenk eben nicht ausschließlich romantisch, sondern mindestens auch ein bisschen unbeholfen. Raffiniert ist, dass ihre Perspektive aber eine Erweiterung erfährt, die einerseits mehr ist als das, was ‚es für Alma bedeutet‘, gleichzeitig das *alignment* aber immer noch auf Alma bezieht: Es handelt sich um Almas Frage danach, welche Rolle Alexandra in Bens Leben gespielt hat und vielleicht immer noch spielt. Sie fragt nicht danach, was diese Frau für ihr eigenes Leben bedeutet, sondern was sie für ihren Mann bedeutet.<sup>368</sup> Doch die filmische Umsetzung erfüllt auch damit noch, was bei Smith als Voraussetzung für einen Filtereffekt gilt, nämlich dass es nicht nur um einen subjektiven Zugang zu den Gefühlen, Gedanken und Wünschen einer Person (in diesem Fall Almas) geht, sondern um eine komplementäre Beschränkung des

---

<sup>367</sup> Vgl. Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 622.

<sup>368</sup> Das Ende zeigt, dass Alexandras Auftauchen aber durchaus auch für ihr Leben bedeutungsvoll sein kann. Alma wünscht sich „einen Tag Ben, einen Tag Abenteuer“. Man kann diese Überlegungen, die sie Ben gegenüber, noch häufiger aber im Voice-over anstellt, als Vorbereitung für einen Schluss sehen, der auf ein ‚Sowohl-als auch‘ hinauswill.

Zugangs zu den übrigen Figuren (hier ganz besonders zu Ben).<sup>369</sup> Wie Ben zu Alexandra steht, ist für das Publikum eine Information, zu der es keinen Zugang erhält. Auch wenn der Plot einschließt, dass Bens Perspektive Raum erhält, indem Alma sich immer wieder fragt, wie das für ihn sein mag, wird ihr immer noch der Vortritt gelassen. In der Weise, in der sie die Fragen stellt, ist man auch als Zuschauer\_in angehalten, die Lage zu beurteilen.

Mit Alexandras Auftauchen hat Ben (und nicht nur er, sondern auch alle anderen Gäste und die Zuschauer) plötzlich beide Varianten vor sich: seine langjährige Ehefrau und die Jugendliebe, die am anderen Ende der Welt ihren Platz hatte. Alexandra zeigt sich tief bewegt, als sie Ben wiedererkennt, und berichtet auf eine Weise von der australischen Nacht, dass klar wird, dass ihr diese Begegnung mit Ben sehr viel bedeutet (hat). Auch ihr Hinweis, dass sie noch einige Jahre überzeugt war, ihn irgendwann wiederzutreffen, verstärkt die Tragweite. Damit zeigt auch diese kurze Verbindung, wie sehr eine Beziehung für das Glück substantiell sein kann. Der feste Glaube, den Alexandra jahrelang hatte, daran, dass man sich irgendwann wiedersehen werde, unterstreicht, dass es sich um etwas handelt, was sie gerne länger oder häufiger erlebt hätte.

### **5.1.2 Gescheitertes Beziehungsglück**

Doch die Figuren sind sich eben nicht alle einig, dass Liebesbeziehungen etwas sind, worauf man sich beim Streben nach Glück stützen sollte. Neben der Ehe von Alma und Ben werden auch die anderen Paarbeziehungen verhandelt. Eine besondere Parallele sind Bens Eltern. Über das unterwartete Auftauchen seines Vaters an diesem Abend ist Ben so erbost, dass er ihm wiederholt sagt, dass er bei ihm nicht erwünscht sei, und ihn auffordert zu gehen. Die Tischgesellschaft ist entsprechend irritiert, und Leo fordert eine Erklärung. Daraufhin erzählt Ben, dass sein Vater seine schwerkranke Mutter verlassen habe, als sie schon 72 Jahre alt war, um sich mit der Hälfte des Ersparten und einer Geliebten zu vergnügen. Kurz darauf sei seine Mutter gestorben. Es entbrennt eine Diskussion darüber, ob der Vater das Recht hatte, sich zu trennen, oder ob Krankheit und Alter in diesem Fall Punkte waren, die diesen

---

<sup>369</sup> „Subjective access alone cannot account for the filtering effect: it must be combined with a complementary limitation with respect to other characters.“ in: Smith, M.: „Engaging Characters“, S. 144.

Schritt moralisch verwerflich machen. Letzteres entspricht Vivians Position. Jonathans Meinung scheint hingegen eine andere zu sein, denn er verkündet: „Ich finde, Bens Vater hat das gleiche Recht, sich neu zu verlieben, wie jeder andere auch“. Er meint, man würde immer etwas im Leben des anderen zerstören, der Zeitpunkt sei daher nicht entscheidend. Alexandra unterstützt dies und meint: „Der Vater meines ersten Kindes hat mich verlassen während der Schwangerschaft, und den zweiten habe ich gleich selber in die Wüste geschickt.“ Jonathans Fazit dazu lautet: „Gut so.“ Das klingt, als wäre der Zeitpunkt einer Trennung so egal, dass man genauso gut gar nicht lange zögern müsse, sondern einen Umbruch wie eine Schwangerschaft lieber direkt nutzen sollte um eine Beziehung zu beenden. Die Partnerschaft ist für Jonathan und Alexandra also offensichtlich nicht das, was die Substanz des Glücks ausmacht.<sup>370</sup> Und auch Anita unterstreicht diese Ansicht mit der Äußerung: „Ich liefere mich niemandem aus. Nicht im Beruf, nicht in der Liebe.“ So präsentieren mehrere der Figuren eine Haltung, die ausdrückt, dass Beziehungen (mindestens Liebesbeziehungen abseits der Freundschaften) nicht als Ingredienzen des Glücks taugen.

Als Bens Vater kommt, um ausschließlich Alma zum Jubiläum zu gratulieren, ist das zum einen der Aufhänger, für den Zuschauer zeigen zu können, dass sich Alma mit ihm ausgesprochen gut versteht, während Ben wohl mit ihm gebrochen hat.<sup>371</sup> Zum anderen erleichtert dieser Auftritt des Vaters es Jonathan später, sein Wissen darüber, dass Anita einmal dessen Geliebte war, am Tisch offenzulegen. Doch Anita steht nicht nur zu Bens Vater in einem besonderen Verhältnis, auch mit Jonathan hat sie schon das Bett geteilt, was dieser ebenso gerne als pikante Information kundtut. Und auch die übrigen Anwesenden verstricken sich in amouröse Verwicklungen. Leo ist – obwohl in Alexandras Begleitung erschienen – daran interessiert, Alma für sich zu gewinnen und mit ihr zu schlafen oder mehr. Das sagt er ihr auch und versucht, sie davon zu überzeugen, indem er untermauert, auch

---

<sup>370</sup> Damit ist Alexandras hier präsentierte Haltung nicht konsistent mit der Stimmung, in der sie von der Begegnung mit Ben berichtet. Gleichzeitig war diese Liebe zwar eine „auf den ersten Blick“, wie sie sagt, aber keine, die länger als eine Nacht und ein paar Briefe gedauert hat. Das, was Liebesbeziehungen üblicherweise ausmacht, nämlich, dass sie Menschen über längere Zeit verbinden, spielt in diesem Fall also gar keine Rolle. Insofern mag Alexandras Einstellung für längere Beziehungen eben auch eine andere sein.

<sup>371</sup> Am Verhältnis von Alma und Bens Vater wird im Laufe des Films abermals sichtbar, dass Ben seine Frau nicht zutreffend einschätzen kann. Als Zuschauer\_in ist man aber mit so viel mehr Informationen als Ben ausgestattet, dass ihm gegenüber eine deutliche Wissensüberlegenheit entsteht. Insofern dürfte erneut davon auszugehen sein, dass man sich in einer Interpretation der jeweiligen Verhältnisse eher an dem orientiert, was Almas Haltung ist.



Ben und Alexandra würden diesen Weg noch am selben Abend ebenfalls gehen. Alma lehnt jedoch ab, und auch Ben und Alexandra werden den Abend nicht gemeinsam beschließen. Dafür findet Heinz seine Freundin Vivien später mit Ben im Badezimmer. Zu sehen sind sie für den Zuschauer nicht; wie weit ihr anscheinend sexuell orientiertes Beisammensein geht, bleibt also offen. Ben widerspricht Alma später allerdings nicht, wenn sie sagt: „...und dann treibst du es mit seiner [Heinz'] kranken Frau?!“ Insgesamt steht eine gewisse Beliebigkeit bei der Wahl der Partner\_innen im Raum. Demgegenüber steht, dass Ben zweimal betont, dass er nicht mit Alexandra geschlafen habe, womit er versucht, die Geschichte kleinzuhalten. Doch das Gegenteil ist der Fall. Wie Leo es sofort aufgreift: „Das war also für dich der höchste Ausdruck der Liebe? Nicht miteinander zu vögeln?“ Leos höhnischer Ton wird noch einmal verstärkt durch Almas Einwurf: „Mit mir bist du gleich in der ersten Nacht ins Bett gegangen.“ Soll das den Wert von Almas und Bens Beziehung schmälern? Aus Bens Sicht sicher nicht. Aus Almas möglicherweise doch. Mindestens wird auf diese Weise deutlich gemacht, dass es mehrere Varianten gibt, die sich vergleichen lassen.

Die Figuren sind also auf mehrere Arten miteinander verbunden, und teilweise bedeutet eine Beziehung, dass eine andere für sie geopfert werden muss. Infolgedessen stehen sich verschiedene Glücksversprechen gegenüber. So tröstet Vivien sich mit Bens Zuwendung über den für sie wenig schmeichelhaft verlaufenden Abend und die erlebte Machtlosigkeit, die Heinz' Offenbarung ihrer MS-Erkrankung vermutlich bedeutet hat. Ben und Vivien entdecken bei ihrem Gespräch im Bad, dass sie sich unerwartet sympathisch sind und beide auf die restlichen Freunde eher wütend und mit dem Verlauf des Abends unzufrieden sind. Das neue Verhältnis, in das sie sich begeben, verspricht sicherlich für den Moment die Befriedigung verschiedener Bedürfnisse. Für Vivien ist die Konsequenz davon aber, dass Heinz sich von ihr trennt. Das Glück des Moments muss sie also mit dem Glück einer festen Partnerschaft bezahlen, die damit ihr Ende findet. Inwiefern Ben die Freundschaft zu Heinz einbüßt, wird nicht erzählt, bleibt also unklar, ist aber durchaus vorstellbar. Alma, der Ben erzählt, dass Heinz ihn und Vivien im Bad entdeckt hatte, findet Ben „ekelhaft“. So ganz vereinbar scheinen das Abenteuer und die langfristige Beziehung also (wenn auch aus unterschiedlichen Gründen) für Ben und Vivien nicht. Das zumindest ist, was ein impliziter Erzähler durch diesen Plot den beiden Figuren nicht zugesteht: Ben lässt sich nur darauf ein, weil Alma ihre

Trennung verkündet hat, und Vivien muss im Anschluss mit Heinz' Entscheidung, sie nicht mehr sehen zu wollen, leben.

### **5.1.3 Das Glück des ‚sowohl...als auch‘**

Unabhängig von den konkreten Erfolgsaussichten, ist es das, was Alma sich schlussendlich vorstellt: das Alternieren von Abenteuer und Glück der Ehe mit Ben. Schon in den ersten Sätzen des Films, die als Almas Stimme als Voice-over realisiert sind, geht es um die Beziehung von Ben und Alma. Sie fragt sich, wie sie die 25 Jahre gemeinsam hinbekommen haben. Es klingt nicht, als wären sie zerstritten oder explizit unzufrieden, vielmehr scheint Alma über die Natur von lang andauernden Liebesbeziehungen recht ernüchtert. Sie konstatiert „Kompromisse, Disziplin und Langeweile...“, und es wird gezeigt, wie sie im großen von dunklem Holz dominierten Treppenhaus die Einkäufe nach oben trägt. Als sie in der Wohnung ankommt, unterbricht Ben seine Zeitungslektüre und will ihr die Taschen abnehmen. Alma wehrt ab und sagt „die paar Schritte schaff' ich auch noch“, was Ben mit „Ich wär' ja mitgekommen“ beantwortet. In dieser kleinen Situation spiegeln sich die eingefahrenen Verhaltensmuster, die nicht unbedingt von Streit zeugen, vielmehr fassbar machen, dass sich die Eheleute eingerichtet haben mit dem, was sie vom anderen kennen, erwarten und verlangen, auch wenn es nicht ihrer Idealvorstellung entsprechen mag. In dieselbe Richtung geht Almas nächstes Voice-over, wenn sie fragt:

Sollte dieser Abend tatsächlich eine Möglichkeit bereithalten, Ben? Eine Möglichkeit, einen von uns aus der Fassung zu bringen? Merkwürdige Vorstellung. Ist uns das schon mal gelungen?

Alma fragt nach einer Möglichkeit, und diese Möglichkeit setzt sie damit gleich, dass einer von ihnen beiden aus der Fassung gerät. Bedeutet das, dass ihr sonst nichts mehr möglich scheint, dass ihr gemeinsames Leben üblicherweise nichts mehr mit Möglichkeiten zu tun hat? In diesem Sinne würde es das Aufeinander-ingespielt-Sein, das keinen Raum für Abweichungen mehr lässt, bestätigen. Die Frage, ob ihnen das jemals gelungen sei, stellt sie mit leiser Stimme, und weil damit das Voice-over beendet ist und von lauterem Aktionen der anderen Figuren fast übertönt wird, geht sie ein wenig unter. Die Frage schwingt für den weiteren Film also nur sehr

unterschwellig mit. Zu fragen ist, ob das bedeuten soll, dass Alma und Ben beständig versucht haben, sich aus der Fassung zu bringen? Sie formuliert es in einer Frage nach dem Gelingen und impliziert damit, dass sie das Eintreten des entsprechenden Ergebnisses als etwas Positives erlebt hätte. Dass es das bisherige Nichtgelingen, also stattdessen die Unveränderlichkeit ist, die der Beziehung das Glück nimmt, wird von der weiteren Entwicklung untermauert. Dazu passt, dass nahezu der gesamte Film in den Räumen der ehelichen Wohnung spielt und sie damit auch äußerlich sichtbar auf diesen Bereich festlegt, sie in dieser Sphäre einmauert. Doch Alma packt die Möglichkeit, die sie anfangs erahnt, beim Schopfe und trifft und verkündet die Entscheidung, sich von Ben zu trennen. Im Nachgang dieses Schrittes ist es dann auch Alma, die man als Zuschauer\_in durch die frühmorgendlichen Straßen gehen sieht. Sie hat es also auch auf visueller Ebene geschafft, sich einen neuen Raum zu erobern – inwieweit es im Nachhinein möglich sein wird, in den geschützten Rahmen der Ehe (und dem was die Wohnung vermutlich als Heim bedeutet) zurückzukehren, muss offenbleiben. In ihren Schlusssätzen, die wieder als Voice-over umgesetzt sind, fragt sie sich, warum nicht ein Leben möglich ist, das in der Form von „einen Tag Ben, einen Tag Abenteuer“ daherkommt. Die fehlende Abwechslung wird betont und ist wohl – da Ben generell nicht weniger richtig zu sein scheint als jeder andere Partner – das für die Trennung ausschlaggebende Moment. Glück in einer haltbaren, langen Liebesbeziehung zu finden, wäre demzufolge nur möglich, wenn der sich einstellenden Routine zu gleichen Teilen mit Abenteuer ein Gegengewicht geschaffen wird.

Die Liebesbeziehungen als Substanz des Glücks sind ein Aspekt eines Glückskonzepts, den die Figuren sogar explizit diskutieren, was ihn sehr exponiert. Ein anderer Punkt sind die langjährigen Freundschaften, die zum Glück beitragen. Auch wenn sie gleichzeitig offenbar als Basis dienen, sich mit einigem Verhalten herauszufordern. Dass ihre Freundschaften ihnen wichtig sind, zeigt beispielsweise die Tatsache, dass sowohl Leo als auch Heinz, Jonathan und Anita schon seit Jahrzehnten mit Alma und Ben befreundet sind – derartig lange Beziehungen halten kaum zufällig, sondern zeugen davon, dass man in sie investiert hat. So wie es sich in Leos Geschenk erneut ausdrückt. Von den Figuren selbst wird eine Besonderheit ihrer Freundschaft allerdings nicht betont. Wirft man einen Blick auf das Filmende, hat der Verlauf des Abends wohl auch nicht alle Freundschaften ernsthaft beschädigt – mindestens die zu Jonathan und Anita dürfte außer Frage stehen; die zu Leo bedarf

vielleicht einer Korrektur, und die zu Heinz mag nur schwer zu retten sein (ausgesprochen wird das allerdings nicht). Die Freundschaften überdauern demnach auch einen Abend, der eine Ehe beendet. Allein, dass die Abendgesellschaft zusammenbleibt, beispielsweise auch, nachdem Alma verkündet hat, sich von Ben trennen zu wollen – was durchaus ein Anlass wäre, den festlichen Teil des Abends als beendet zu begreifen und sich zu verabschieden –, kann als Beleg dafür gewertet werden, dass man sich im Rahmen der Freundschaft auf sicherem Terrain wähnt, das durch derartige Peinlichkeiten nicht gefährdet werden kann. Auch zeigt sich an dieser Stelle offenbar eine Einigkeit der äußeren Ziele. Denn Ben fragt, ob ihre Gäste gehen sollten, und Alma wehrt ab, niemand solle gehen: „Unsere Gäste haben sich doch den ganzen Abend amüsiert, das werden sie auch weiterhin tun.“ Nur wenn dieses Ziel des schönen Abends bei allen hochgehalten wird, lässt sich erklären, warum die Gruppe so lange beisammen bleibt.<sup>372</sup>

## **5.2 Tempus und Aspekt: Alles ist möglich**

Die Fragen nach der Zeitlichkeit des Glücks sind in *SILBERHOCHZEIT* von zentraler Bedeutung. Nicht nur, weil das Jubiläum einer glücklichen Beziehung gefeiert werden soll. Es zeigt sich, dass das Glück gerade dort etwas Verräterisches haben kann, weil es einem offenbar abhandenkommen kann, ohne dass man weiß, warum. Dagegen steht das Feiern des Glücks, das den Verlust kaum aufzufangen vermag. Neben der Verhandlung über das Glück, das in einer langjährigen Beziehung liegen kann, ergeben sich kleine Erzählungen zum momenthaften Glück und dazu, wie sehr man sich über Glücksverheißungen im Irrtum befinden kann, so dass das Glück von einer Sekunde zur anderen in Unglück umschlagen kann. Hierbei ist besonders der Unterschied von Wissen und Nichtwissen ein entscheidender. Durch die Elemente von Tempus und Aspekt drücken sich also auch Fragen nach der Souveränität des Einzelnen aus, über das eigene Glück bestimmen zu können.

---

<sup>372</sup> Eine andere Erklärung mag eine gewisse Sensationslust sein, eine Neugier, die über das höfliche Maß hinausgeht und die Anwesenden – zumal unter dem Einfluss ständig ausgeschenkten Alkohols – dazu verführt, nicht nur zu bleiben, sondern das Offenlegen von immer mehr Geheimnissen voranzutreiben.

### 5.2.1 *Glück ist Sonnenschein auf der Hoteltapete: Glück ist nichts Verlässliches*

In vielem, was die Figuren in SILBERHOCHZEIT äußern, spiegelt sich die Vorstellung, dass Glück kein Zustand ist, auf den man sich verlassen kann, so sehr man das zeitweise auch tun mag. Von Alma hört man beispielsweise genau diese Ambivalenz in einem Voice-over, wenn es heißt:

Wie oft haben wir mit unseren Freunden gefeiert. Und nach jedem Abend hab ich mich auf das nächste Mal gefreut. Und nie geglaubt, dass diese Zeit mal vorbei sein könnte, mit unseren Freunden. Und mit Ben.

Darin steckt der Gedanke, dass es eine Zeit gab, in der sie das Glück, das sie durch das Zusammensein mit ihrem Mann und ihren Freunden erlebt hat, für unendlich gehalten hat. Dass sie gerade nicht gedacht hätte, dass sich dieses Gefühl verändern könne. Und besonders vor dem Hintergrund, dass diese Überzeugung einmal unerschütterlich schien, ist es umso härter, dass sie nun offenbar an einen Punkt gekommen ist, an dem sie dieses Glück infrage stellen muss. Sie sagt hier noch nicht, dass sie glaubt, dass es jetzt vorbei sei, aber die Formulierung, dass sie „nie geglaubt hätte, dass es einmal vorbei sein könnte“, ist nur von einem Punkt aus denkbar, an dem man sich mindestens der Möglichkeit, es könnte anders sein, bewusst ist. Anzunehmen ist, dass sie die Gewissheit, es werde so weitergehen, an diesem Abend verloren hat. Während dieser Szene steht Alma alleine im Schlafzimmer. Sie hat zwei alte Fotos, eins von sich und eins von Ben, in der Hand, wirft diese aufs Bett und geht zur Tür. Sie bleibt stehen und wendet sich um. Es folgt ein Schnitt von einer Nahaufnahme ihres Gesichts im Halbschatten des Zimmers, wie sie auf die Bilder zurückblickt, hin zu den beiden alten schwarz/weiß-Aufnahmen. Die Kamera zoomt die beiden Bilder näher heran, dann kommt der nächste Schnitt und man sieht Alma von hinten, wie sie durch die Wohnung Richtung Küche geht. Es ist eine intime Szene – zum einen, weil sie im verdunkelten Schlafzimmer spielt, das auf diese Weise eher beispielhaft auf den geschützten Rahmen des nächtlichen Schlafens als aufs mögliche sexuelle Vergnügen anspielt, und zum anderen befördert das Voice-over, dass man sich als Zuschauer\_in auf eine Innenschau der Figur einstellt und deutlich wird, dass man sich dadurch auch in einer privilegierten Wissensposition befindet, die die *allegiance* mit Alma verstärkt. Ähnlich intim wie diese Szene im Schlafzimmer, bei der keine der übrigen Figuren dabei ist, ist eine zweite

Begebenheit, bei der abermals nur das Publikum Alma begleiten darf. Und diese stellt ebenfalls heraus, dass die glückliche Zeit mit Ben an ihr Ende gekommen sein mag: Ein Voice-over klammert die Bilder, die sich aneinanderreihen. Man hört Alma, wie sie an Ben gerichtet, erzählt:

Während du über deine Eltern geredet und geweint und geschimpft hast, habe ich darüber nachgedacht, wie unwohl ich mich immer mit deiner Mutter gefühlt habe. Und wie sehr ich deinen Vater mag. Aber ich habe es dir nicht gesagt. Ich habe einfach so getan, als hörte ich dir zu, und ein paarmal habe ich mitfühlend genickt. Reicht das für eine gute Ehe? Ich frag mich wirklich, ob ich nochmal 25 Jahre will? Und ein bisschen erschrecke ich mich, weil ich merke, dass ich die Frage ernst meine.

Das Bild beginnt noch am Esstisch, zeigt Alma in einer halbnahen Einstellung und springt dann zu Ben in derselben Kadrierung. Dieser Wechsel unterstützt visuell den Eindruck, sie würde sich mit ihm im Zwiegespräch befinden. Doch sie führt dieses Gespräch mit sich selbst. Und mit den Zuschauern. Das nächste Bild fängt sie langsam ein – die Kamera bewegt sich um eine Tür herum, und wir sehen Alma, wie sie von uns abgewandt mit dem Blick zum Fenster steht. Als sie sich fragt, ob das, wie sie mit Ben umgegangen ist, für eine gute Ehe reicht, erscheint Ben im Bild, wie er in den Wintergarten tritt. Er stellt sich hinter Alma und legt die Arme um sie. Doch im Voice-over heißt es in diesem Moment: „Und ein bisschen erschrecke ich mich, weil ich merke, dass ich die Frage ernst meine“. Der Wissensvorsprung den man als Zuschauerin damit vor Ben hat, ist immens, und die Schere zwischen dem, was auf visueller Ebene gezeigt wird – ein trautes Paar, Kopf an Kopf – und dem, was sich in Almas Innerem abspielt (respektive für das Publikum zu hören ist), könnte kaum größer sein. Man kann diese Vielschichtigkeit, die sich in dieser Szene eben auch durch die filmische Umsetzung zeigt, als eine Bekräftigung der Chimäre sehen, die Alma zu erahnen beginnt. Und das, während das Glück, das sie haben, für Ben noch völlig real ist und von dem er glaubt, dass es auch weiter in die Zukunft reichen wird.

Man kann es demzufolge für einige Zeit schaffen, zu glauben, Glück wäre etwas, auf das man sich verlassen kann, wenn man es einmal erreicht hat. Doch schlussendlich muss einen, wenn man dem Plot folgt, die Erkenntnis einholen, dass dem nicht so ist. Das zumindest scheint nicht nur Almas Position, sondern auch die des *implied author* zu sein, der dem *implied reader* zugesteht, sich im Verlaufe des Films genau anhand der Szenen, wie sie oben beschrieben wurden, darauf einzustellen, dass das Glück der Ehe von Alma und Ben kein verlässliches ist. Alma betont außerdem, dass sich vergangenes Glück nicht wieder herstellen lasse. Sie

spricht über den letzten Urlaub, den sie mit Ben wieder dort verbracht hat, wo sie nach ihrer Hochzeit gewesen waren. In ihrer Beschreibung der Reise heißt es:

Es war einfach ein Fehler, an unseren früheren Urlaubsort zurückzukehren. Es ist überall nur Verlust. Lauter Orte aus der Vergangenheit, die einen nur traurig machen.

Für sie ist es nicht möglich, das Glück, das sie über zwanzig Jahre früher dort zusammen erlebt haben, noch einmal genießen zu können. Eher ist es sogar so, dass der Vergleich, der zum ersten Urlaub möglich ist, noch stärker hervortreten lässt, dass man etwas oder alles vom Glück der Vergangenheit verloren hat. Hier zeigt sich ein Beispiel für Glück, das sich ‚verlebt‘ hat. Es geht Alma nicht darum, zu sagen, dass die Reise, die sie vor zwei Jahrzehnten gemacht hatten, nicht das Glück bedeutet hat. Doch das, was einmal Glück war, passt 25 Jahre später nicht mehr. Genau hier liegt der Unterschied zwischen den beiden Empfindungen: Ben erlebt dasselbe Glück, das er schon so lange kennt, während Alma entdeckt, dass dieses Glück sich für sie abgenutzt hat und nicht mehr verdient, Glück genannt zu werden. Ganz anders ist die Interpretation des Urlaubs, die Ben zeitgleich am Esstisch erzählt, während Alma mit Anita im Bad darüber spricht. Ben betont, wie wenig sich verändert hat, dass ihnen „[...] dieselben Düfte von damals [...], die gleichen Gerüche, das gleiche Licht, die gleichen Geräusche [...]“ entgegenschlugen. Seine Variante zielt also auf die Beständigkeit des Glücks ab, das sich geradezu ohne Anstrengung einfach wieder einstellt, sobald es ihnen räumlich möglich ist, wieder an die Vergangenheit anzuschließen. Und nicht nur die Natur und die Umwelt lassen sich dort erneut wie mehr als zwei Jahrzehnte vorher erleben, auch das Menschliche erfährt eine Erneuerung des Erinnerten: Der Junge, den sie damals kennengelernt hatten, begegnet ihnen als erwachsener Mann und erkennt sie auch. In Bens Augen finden sie also sogar den Jungen wieder – so, wie er selbst dieselbe Alma vor sich hat:

Da sitzt mir in der Bretagne nach 24 Jahren immer noch dieselbe Frau gegenüber, mit der ich alle diese Erinnerungen teile. Und die in diesem Augenblick dasselbe empfindet wie ich.

Während Ben diese Sätze sagt, ist statt ihm immer wieder Alma im Bild, und sie macht nicht im Geringsten den Eindruck, als würde sie ihm zustimmen. Sie hatte schon nicht gewollt, dass Ben die Geschichte überhaupt erzählt, weil sie für sie, im Gegensatz zu Ben, dafür steht, dass man Menschen, die einem einmal sehr wichtig waren, einfach vergessen kann, wie es ihnen mit Janek, dem Jungen von damals, passiert ist. Und dass Alma immer noch „dieselbe Frau“ sein soll, scheint angesichts

ihrer so anderen Haltung, ihres zweifelnden Blicks eher wie tiefe Ironie, weil es geradezu ausstellt, wie wenig Ben von der Abweichung der Einschätzung seiner Frau mitbekommt. Als Zuschauer\_in sind wir angehalten, diese Differenz wahrzunehmen, weil die Kamera Almas Gesicht einfängt, während Ben aus dem Off zu hören ist. Die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Eindrücke verstärkt die Unterschiedlichkeit noch.<sup>373</sup> Ben könnte vielleicht auch einen Eindruck davon bekommen, wenn er seine Frau, wie sie jetzt im Türrahmen steht, angucken würde. Offensichtlich ist er aber mehr bei sich und seiner Geschichte. Es wirkt, als hätte Leo ganz recht, wenn er später zu Ben sagt: „Ich glaube nicht, dass Alma angespannt ist. Ich fürchte, du verschätzt dich gerade ein bisschen.“ Gerade das Glück, auf das Ben sich beruft, ist das, das im nächsten Moment für ihn zerbrechen wird, ohne dass er versteht, warum, geschweige denn hat kommen sehen, dass es passieren wird. Er fragt Alma: „Soll’n wir nächstes Jahr wieder hinfahren, Alma? Was meinst du?“ Darauf antwortet erst einmal Leo, der ihnen vorschlägt, nach Asien zu fahren,<sup>374</sup> dort sei ungeheuer viel in Bewegung. Doch auch Alma antwortet, allerdings sehr anders als erwartbar, nämlich mit: „Ben, ich werde mich von dir trennen.“ Die Verlässlichkeit ihres Glücks ist damit auf einen Schlag zerstört, und es wirkt auch bei Ben umso stärker, als er unmittelbar vor diesem Moment nicht nur vorgetragen hat, wie stark das Glück die letzten Jahrzehnte überdauert hat, sondern sogar den Wunsch geäußert hat, es mit einem erneuten Urlaub in der Bretagne in genau der bereits erlebten Form auch ins nächste Jahr zu verlängern. Wie bei Alma, die sich nie hat vorstellen können, ihre Gefühle von Vorfreude und Glück könnten sich jemals ändern, muss nun auch Ben sich ihrem Impuls entsprechend mit der Idee auseinandersetzen, dass trotz seines so sicheren Gefühls, Glück nichts ist, auf das man sich verlassen kann.

Ben hatte seine Erzählung vom Urlaub in Frankreich mit Janeks aktuellem Leben beendet. Denn der lebt inzwischen in Paris und hat seine beiden Kinder nach

---

<sup>373</sup> Diese Szene ist das Pendant zur oben beschriebenen – hier allerdings ist die Differenz visuell umgesetzt, die in der anderen Szene auditiv durch das Voice-over für das Publikum deutlich wird.

<sup>374</sup> Damit bleibt Leo seiner Rolle treu, Ben – seinem besten Freund – immer wieder in die Parade zu fahren. Sein Verhalten Ben gegenüber zeichnet sich dadurch aus, dass er immer wieder Zweifel anmeldet, Ben kritisiert und vor allem, ihm vorschlägt, etwas zu verändern, etwas Neues auszuprobieren. Nicht zuletzt da er außerdem an diesem Abend Alma seine Liebe gesteht, nimmt seine Rolle immer wieder Züge eines Contagonisten an. Auf diese Weise kann die entsprechende Spannung auch im Kreise von Freunden erzeugt werden. Eder nennt den Contagonisten „Verführer oder Zwischengegner“ (Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 488), sie kann eine der „Einflussfiguren“ sein, „[...] mit der Aufgabe, den Protagonisten dazu zu zwingen, sich den Problemen zu stellen.“ (ebd., S. 489). Wenn es für Alma als Protagonistin das Ziel ist, ihr Verhältnis mit Ben zu verändern, dann können die Impulse von Leo als Unterstützung gewertet werden; aus Bens Sicht sind sie sicherlich eher ein Angriff.



Alma und Ben benannt. Für Ben ist das wie eine Metapher für das, was zwischen ihm und Alma „stattgefunden hat“, wie Jonathan es sich mokierend ausdrückt, weil Ben selber ins Stocken gerät. Heinz meint zu Bens Geschichte: „So kann man richtig Glück definieren, mit so ner Geschichte.“ Da ist es also, das Glück. Die Abendgesellschaft hat es erkannt. Allein auch das lässt Jonathan so nicht stehen und hält dagegen: „Glück ist Sonnenschein auf der Hoteltapete.“ Und Vivien erwidert zwar: „Du schon wieder“, doch der Zauber der Geschichte bleibt gebrochen. Was Jonathan mit diesem wenig eindeutigen Satz meint, wird von den Figuren erst mal nicht weiter verhandelt. Die Erwähnung eines Hotels nach einer Urlaubsanekdote könnte bedeuten, dass Jonathan der Meinung ist, Glück würde sich niemals über Situationen wie einen Urlaub hinaus erstrecken. Hinzu kommt, dass auch im Urlaub Sonnenschein zwar üblicherweise erhofft wird, trotzdem nie garantiert werden kann und selbst unter den besten Umständen – möglicherweise wie das Glück auch – einfach ausbleiben kann. Jonathans Definition stellt sich gegen die Bens, in der es noch nicht einmal die eigenen Kinder sind, die für das eigene Glück stehen, sondern die eines anderen, der so tief von ihnen als Paar beeindruckt war, dass er sich für seine Kinder wünscht, dass sie mindestens ihre Namen tragen. Bei Jonathan hingegen sind Menschen gar nicht erst Teil des Bildes. Für ihn reicht ein anonymer Raum, wie er austauschbarer nicht sein könne und der Sonnenschein, für den es irrelevant ist, auf wen oder was er niedergeht. Glück kann es für Dinge aber überhaupt nicht geben.<sup>375</sup> Demnach ist die Frage, inwiefern Jonathan überhaupt daran glaubt, dass Glück etwas ist, das existiert.<sup>376</sup> Zumindest scheint es nicht so, als würde es für ihn ein Glück geben, das von Dauer ist.

### **5.2.2 Das momenthafte Glück**

Auch der Verlauf der Narration liefert insgesamt eher ein skeptisches Bild, wenn es um dauerhaftes Glück geht. Die acht Menschen (neun, mit Bens Vater) kommen zwar

---

<sup>375</sup> Zumindest dürfte das das allgemeine Verständnis sein. Das Glück der Dinge zielt ab auf das Glück, das Dinge den Menschen bescheren. Glückliche Dinge müssen hier also wohl nicht in Erwägung gezogen werden.

<sup>376</sup> Gleichzeitig könnte in seiner Formulierung auch eine Anspielung auf die Bedeutung des Glücks liegen. Die Frage danach, wie hoch das Glück und Glücksstreben überhaupt im Leben zu priorisieren seien, schließt an die Dimension der Legitimation an. Bei Jonathan ist durchaus vorstellbar, dass er die Position vertritt, das Glück sei generell nicht relevant. Gar nicht wichtig genug, um einen Urlaub zu überdauern.

zusammen, um das Eheglück von Alma und Ben zu feiern, das sie nun schon ein Vierteljahrhundert gemeinsam geschaffen haben, doch zum Ende des Films ist keine der Paarbeziehungen mehr makellos intakt. Alma lässt zwar durchblicken, dass sie sich immer noch ein Leben mit Ben vorstellen könne, doch Fakt innerhalb des Filmes ist, dass sie ihre Trennung ausgesprochen hat. Heinz hat Vivien beim Fremdgehen erwischt und schreit ihr nur noch hinterher, sie solle sich ja nicht mehr blicken lassen, und die Beziehung von Leo und Alexandra mag an diesem Abend nicht beendet sein, doch mit dem Wissen, das die Zuschauerinnen haben, dass er nämlich seit langem in Alma verliebt ist, verliert auch dieses vermeintliche Glück an Glaubwürdigkeit. Vivien bringt in einer Szene auch nochmal explizit ins Spiel, dass das Glück des Moments ein anderes sein kann als das dauerhafte. Denn sie spricht mit Ben über das Küssen und darüber, dass man auch darüber nachdenkt, andere Menschen zu küssen als den eigenen Partner bzw. die eigene Partnerin. Ben wehrt das ab, doch Vivien fragt: „Und wenn’s nur für den einen Moment wäre?“ Wie erst später klar wird, geht Ben auf diese Verlockung des Moments dann mehr als mit nur einem Kuss ein. Und für diesen Augenblick mag das auch die Erfüllung sein, die sich beide wünschen. Im Nachhinein belastet es ihrer beider Verhältnis zu Heinz nachhaltig und zerstört damit sogar das möglicherweise längerfristige Glück von Vivien und Heinz. Hier ist es also nicht etwa nur so, dass es fraglich ist, inwieweit sich ein Moment des Glücks ausdehnen lässt, vielmehr verhindert die eine Art die andere. Oder aber man muss davon ausgehen, dass das Glück von Dauer grundsätzlich nicht existiert und der Moment des Glücks deshalb schon das Maximum des Erreichbaren ist.

Als Jonathan gegen Ende des Films aus den Briefen vorliest, die Alexandra an Ben nach ihrer Zeit in Australien geschrieben hatte, lauten einige Zeilen folgendermaßen:

Ich sehe dich immer noch genau vor mir. Uns beide sehe ich, unsern ersten Blick. Nur diesen einen Moment. Nun darf ich dich endlich fragen, ob es dir in diesem Jahr auch so gegangen ist? Wer die Zeit anhielt, die Zeit, lieber Ben, steht sie jetzt seit einem Jahr?

Alexandra bezieht sich auf einen einzigen Moment und scheint sich auch das gesamte Jahr nach der gemeinsamen Zeit über immer wieder vor allem an diesen Augenblick erinnern zu haben. Dabei muss es sich also um einen Moment gehandelt haben, in dem sich für Alexandra all das findet, was ihr das Zusammensein mit Ben bedeutet hat. Er steht für das Glück, das sie miteinander erlebt haben. Und um mit

der Zeit, die vergangen ist, die also gegen den kurzen Augenblick steht, umzugehen, findet sie den Gedanken, die Zeit könnte stehengeblieben sein. Das eine Jahr, das vergangen ist, überspringt sie in ihrem Gefühl, um wieder dort anschließen zu können, wo die Erinnerung am stärksten ist, und den Moment wieder aufleben zu lassen, ohne anerkennen zu müssen, dass Zeitlosigkeit nicht Teil des Lebens ist. Der Ausdruck der „stehenden Zeit“ zeigt auch, dass alles andere, was danach kam, nicht so wichtig war wie dieser Glücksmoment. Gleichzeitig hat Alexandra es als Frage formuliert, ganz so, als wäre sie sich selbst auch nicht sicher, ob und wie gut sich dieser Wunsch nach dem Erhalt des Moments überhaupt erfüllen lässt. Nicht nur nach dem einen Jahr, als Alexandra den Brief geschrieben hatte, sondern auch nach dreißig Jahren hat dieser Moment Gewicht. Und so entwickelt sich in gewisser Weise eine Ambivalenz, denn das, was den Moment ausmacht, nämlich seine zeitliche Kürze, wird begleitet von einer Beständigkeit der Bedeutung. Es bleibt zu beachten, dass der Film nicht etwa den Verlauf nimmt, aus Ben und Alexandra zum Ende doch noch ein Paar zu machen, und so ist es wohl bei allem Überdauern der Erinnerung das Momenthafte des Glücks, das in diesem Teil der Erzählung die Übermacht behält.

Wie unberechenbar das Glück und sein Fortbestand sind, zeigt sich auch an Viviens Krankheit, von der Heinz die Gruppe ohne ihr Einverständnis in Kenntnis setzt. Und Vivien hat nicht etwa irgendeine Krankheit, sondern Multiple Sklerose, die neben den tatsächlichen Symptomen die Betroffenen auch deshalb besonders belastet, weil ihr Verlauf kaum zu prognostizieren ist und sich in Schüben verschlimmert, die nicht abzusehen sind. Es ist also nicht nur das Unglück, das Vivien empfinden mag, weil sie krank ist, darüber hinaus ist es ein völlig unabsehbares Unglück, dessen Unberechenbarkeit erschwert, sich darauf einzustellen. Alexandra kommentiert die Erkrankung Viviens Anita und Leo gegenüber folgendermaßen:

Ich weiß, was ihr denkt. Ihr denkt, Heinz hätte sich so 'n junges, hübsches Ding geangelt, und jetzt hat er n Pflegefall. [...] Und wenn du ehrlich wärst, Anita, würdest du zugeben, dass du es Heinz gönnst.

Diese Äußerung beinhaltet zwei Argumente. Zum einen spielt sie darauf an, dass Heinz seine Ehefrau verlassen hat, um mit Vivien, die deutlich jünger ist als der Rest der Freunde, zusammen sein zu können, und nun statt der besonders jungen Frau eine Partnerin hat, von der man nicht weiß, unter welchen Symptomen sie in den nächsten

Jahren zu leiden haben wird. Statt eines Mehr an Glück hat sich Heinz im Rahmen dieser Sichtweise also eine Zukunft voller Unglück eingehandelt. Zum anderen steckt in Alexandras Worten der Gedanke, dass Anita ihm diesen Schicksalsschlag gönnt. Dann bliebe noch die Frage, warum sie es ihm gönnen sollte, über deren Beantwortung sich allerdings nur spekulieren lässt. Möglich wäre, dass es um eine Art Ausgleich geht: Das Glück mit der jungen Geliebten muss bezahlt werden mit einer unberechenbaren Krankheit, die Vivien tatsächlich innerhalb weniger Jahre zum Pflegefall werden lassen könnte.<sup>377</sup> Denn wenn Anita jemandem das besagte Unglück gönnt, dann ja nicht Vivien, sondern Heinz. In Viviens Krankheit steckt außerdem ein weiteres Element der Unberechenbarkeit, weil sich an ihr zeigt, dass die erste Einschätzung, sie für jung und daraus abgeleitet für gesund zu halten, eben nicht alles über ihre Chancen auf ein glückliches Leben sagt.<sup>378</sup>

### 5.3 Modus und Methode: Das Glück des Vergleichens

Viele einzelne Aussagen in SILBERHOCHZEIT wie auch grundlegende Elemente des Plots summieren sich zu der Haltung, dass Glück nichts Absolutes ist, sondern durchaus den Vergleich mit anderen Menschen in anderen Situationen braucht, um fassbar zu werden. Ein Vergleich mit anderen kann dabei sowohl beruhigend und erhöhend als auch erschreckend und herabsetzend wirken.<sup>379</sup> Außerdem steht dieses Instrumentarium jedem zur Verfügung und kann auf jeden angewendet werden, ob diejenige Person das möchte oder nicht. Ein fremdbestimmter Vergleich muss aber nicht weniger wirksam sein als ein selbst initiiertes.

Angedeutet wird der Vergleich als Instrument schon ganz zu Beginn: In Almas Kommentaren im Voice-over, die die Anfangsszene begleiten, ist die Rede davon, es sei ja so, als hätten sie für das Eheglück, das sie sich erarbeitet haben,

---

<sup>377</sup> Eine solche Situation spräche dann eher für ein dauerhaftes Unglück. Inwiefern aber auch Unglück etwas ist, das in Momenten stärker ist als über lange Zeit hinweg, wird überhaupt nicht thematisiert. Keine der Figuren scheint eine entsprechende Erfahrung mitzubringen, was zeigt, dass die Antinomien des Glücks in SILBERHOCHZEIT nicht zur zentralen Perspektive gehören – weder für die Figuren, noch für die Filmemacher.

<sup>378</sup> Inwiefern die Krankheit Unglück bedeutet bzw. langfristig Glück verhindern wird, könnte überlegt werden, ist für die Figuren aber gar kein Thema.

<sup>379</sup> Diese Annahme entspricht auch Ergebnissen aus der Sozial- und Wirtschaftsforschung. Das Easterlin-Paradox ist das prominenteste Beispiel dafür. Ein kurzer Überblick über die Geschichte des Vergleichens als Komponente des Glücksempfindens findet sich z.B. bei Veenhoven: Veenhoven, R.: „Ist Glück relativ? Überlegungen zu Glück, Stimmung und Zufriedenheit aus Psychologischer Sicht“.

einen Pokal verdient. Und auch Ben wehrt bei den Gratulationen ab: „Das ist doch keine olympische Disziplin.“<sup>380</sup> Doch das Bild des Wettbewerbs um das glücklichere Leben, um die besseren Voraussetzungen und wirksameren Methoden wird dadurch noch verstärkt.

Die erste Szene, die offen mit dem Vergleich operiert, liegt in den ersten fünf Minuten des Films. Ben hat gerade von Alma erfahren, dass Leo Alexandra mitbringen wird, und Alma merkt, dass er diese Frau kennt. Innerhalb weniger Minuten hat Alma rausgefunden, dass die beiden sich vor mehreren Jahrzehnten in Australien kennengelernt hatten, und es festigt sich der Eindruck, dass Ben diese Begegnung viel bedeutet hat. Alma reagiert recht stark auf diese Informationen; beginnt, ihm vorzurechnen, wie viele Nächte sie mit Ben in ihrer Ehe geteilt hat, und fordert ihn auf, ihr zehn Nächte zu nennen, an die er sich genauso gut erinnern könne, wie an die eine Nacht in Australien. Sie spekuliert weiter, dass er sich nicht mal an zehn Nächte erinnere, von denen er wisse, ob sie miteinander geschlafen haben. Und sie stuft die Zahl weiter herunter: „Nenn mir fünf, fünf würden mir reichen.“ Ben spricht davon, dass sie beide nervös seien und sich nochmal entspannen sollten, bevor ihre Gäste kommen. Doch Alma bleibt bei ihrer Forderung: „Nenn mir eine in 25 Jahren Ehe, an die du dich noch wirklich ganz genau erinnern kannst. Eine von 9000.“ Der Vergleich, den Alma aufgebracht hat, verwandelt sich auf interessante Weise. Ihre erste Frage macht deutlich, dass sie Alexandra, was die mit Ben geteilten Nächte angeht, zahlenmäßig weit überlegen ist. Neben der quantitativen Komponente gibt es allerdings auch eine qualitative, und die soll sich an Bens Fähigkeit, sich an die Einzelheiten einer Nacht erinnern zu können, bemessen. Alma wähnt sich bei einer Gegenüberstellung dieses Aspekts als Verliererin. Und dieses Missverhältnis erhöht sie schrittweise, indem sie eine immer höhere Quote anführt. Schließlich stellt sie die eine Nacht mit Alexandra, die ein einmaliges Ereignis war, einer Nacht mit sich selbst gegenüber, wobei sich dafür eine Wahlmöglichkeit unter mehreren tausend Nächten ergibt. Ben antwortet ihr nicht auf ihre Frage, sondern spricht vom Abend, von ihren Freunden und dass er am besten gar nicht erzählt hätte, dass er Alexandra mal kennengelernt hat. So liegt die Frage, ob es eine Nacht der Eheleute mit der einen Nacht in Australien aufnehmen kann,

---

<sup>380</sup> Mit der gesamten Entwicklung des Films vor Augen ist es vielleicht eher so, dass sie nicht nur keinen Pokal haben möchten, sondern schlussendlich ihre Silbermedaille zwar behalten dürfen, die Aussichten auf Gold sich aber stark verschlechtert haben.

weiter unbeantwortet in der Luft. Die zahlenmäßige Überlegenheit hat kaum Gewicht, im Gegenteil, sie macht die Niederlage auf der Ebene der Bedeutsamkeit nur noch frappanter. Interessant ist nicht nur, dass Alma sich am Tag ihrer Silberhochzeit dazu hinreißen lässt, die Wertigkeit ihrer Ehe gegen die, wie sie sagt, „romantischste Nacht“ in Bens Leben abzuwägen und sich durch eben diese Zuschreibung und Zuspitzung auf ein Wesensmerkmal von vornherein selbst auf die Position der Verliererin festzulegen, sondern auch, dass sie diese Konfrontation an Bens Gefühl festmacht. Nicht ihre eigene Einschätzung der 9000 Nächte, nicht ihre eigenen Erinnerungen, nicht das, was die Nächte ihrer Ehe mit Ben ihr bedeuten, dienen ihr als Maßstab für die Beurteilung, sondern das, was sie meint, von Bens Innenleben zu wissen. Mit dieser Konstruktion unterstreicht sie selber die Gegenüberstellung von sich und Alexandra in Bezug auf ihr Verhältnis zu Ben, sodass Alexandra zur Antagonistin wird, ohne aktiv in der Gegenwart ein entsprechendes Ziel zu verfolgen. Dass Alma diese Verschiebung auf Bens (vermeintliche) Sichtweise vornimmt, konsolidiert die Frage, in welcher Variante das größere Glück liegt: in einer Beziehung mit derselben Frau über 25 Jahre oder in einer unerwarteten Nacht mit einer neuen Bekanntschaft? Dass der Film gleichzeitig nicht die Information bereitstellt, dass diese Frage für die Eheleute schon vorher ein Thema war, betont die Bedeutung des Vergleichs. Es geht eben nicht nur darum, zu fragen, ob sie glücklich sind, sondern auch darum, ob sie anders nicht glücklicher wären. Nicht zu überschätzen ist somit die Bedeutung des in-Beziehung-Setzens. Durchgängig wird durch das Voice-over ausgedeutet, was die Handlung präsentiert hat. Es ist dabei nicht notwendig, dass man als Zuschauer\_in Almas Haltung teilt, das entscheidende ist, dass man über ihre Sicht gut informiert ist. Diese Konstellation entspricht genau der Unterscheidung, die Smith trifft, wenn er von *central imagining* und *acentral imagining* spricht: Ersteres ist verbunden mit einer empathischen Reaktion, die ähnlich der ist oder der entspricht, die eine Figur zeigt, Letzteres zeichnet sich dadurch aus, dass man mit einer anderen Reaktion, einem anderen Affekt auf das antwortet, was eine Figur präsentiert hat, weil man ihre Situation bereits kognitiv erfasst und bewertet hat; das fällt bei Smith in das sympathische System. So ist also auch die Zuschauerreaktion auf Almas Verhalten eine sympathische, weil von der ersten Filmminute an daran gearbeitet wird, sowohl durch das *spatio-temporal attachment* als auch durch einen gezielten *subjective access* – wie beispielsweise durch besagtes Voice-over – ein starkes *alignment* mit

Alma herzustellen.<sup>381</sup> Für jeden Vergleich, den man als Zuschauer dann nachvollzieht, gilt aber, dass man über Almas Perspektive sehr gut informiert ist, über die der übrigen Figuren deutlich weniger.

Eine von Almas Interpretationen des Abends ist folgende:

Also werden unsere Freunde kommen und uns hochleben lassen, mein Essen loben, sich betrinken und neidisch auf unser Jubiläum sein. Oder uns bemitleiden. Das dürfen sie sich selbst aussuchen.

Wie auch immer die eingeladenen Freunde zum Ehejubiläum stehen, wie sie es im Einzelnen bewerten werden – und Almas Formulierung legt die Annahme nahe, dass es verschiedene Einschätzungen geben wird –, fest steht, dass Alma davon ausgeht, dass sie diesen Vergleich erproben werden. Besonders, dass sie von Neid spricht, zeigt, dass die Freund\_innen nicht umhin kommen werden, sich selbst und ihr eigenes Leben als Maßstab mit einzubringen. Und das Hauptfeld aller Vergleiche ist in SILBERHOCHZEIT unbestritten das der Beziehungen.

Schon als Alma und Ben noch alleine sind und über diese Nacht in Australien reden, erzählt Ben, dass er damals nicht mit Alexandra geschlafen habe (was im Übrigen beim Abendessen noch einmal größer aufgegriffen und von den Freunden mehrfach kommentiert wird). Auf diese Weise ergibt sich eine weitere Dimension, anhand derer das Gegenüberstellen der beiden Liebeserfahrungen verankert ist: die Frage nach der Körperlichkeit, danach, was der Verzicht auf Sex über die mögliche Vervollkommnung einer geteilten Nacht aussagen kann. Die Zeit, die Ben und Alexandra zusammen verbracht haben, erfährt immer mehr die Charakterisierung des Besonderen. Alexandra selber berichtet, dass sie es anfangs als Witz verstanden habe, zu sagen, dass sie die Besonderheit ihrer Beziehung nicht mit Sex „beschmutzen“ sollten, dass es aber gerade in dieser Zeit (den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts), in der ihr und ihrem Umfeld Freizügigkeit wichtig war, schön war, nicht mit Ben geschlafen zu haben. Ganz eindeutig war es ein bewusster Verzicht, der nicht damit zu tun hatte, dass sie sich nicht anziehend gefunden hätten. Mit anderen Worten steht

---

<sup>381</sup> Über das Zugehörigkeitsgefühl der Zuschauerinnen –, bei Smith *allegiance* – das ihm zufolge Ausdruck einer moralischen Evaluation der Figur ist, sagt diese starke Ausrichtung an Alma noch nichts. Es ist durchaus vorstellbar, dass sich diese im Verlauf des Films auch ändert, beispielsweise wenn Alma die Trennung ausspricht, dann aber Ben mit Vivien fremdgeht, und wiederum, wenn Alma im Schlusssatz verkündet, dass sie Ben gerne dabei hätte. Diese Wechsel variieren einigermaßen stark, auf welcher Basis man eine moralische Beurteilung ihres Verhaltens vornehmen würde. Sicherlich dürfte eine moralische Einschätzung von Alma und ihrem Verhalten nicht zuletzt auch davon abhängig sein, wie die eigene Haltung der Zuschauer bezüglich einer Ehe und deren Wertigkeit jeweils aussehen.

durch diese Information folgende Frage im Raum: Wie ist das Glück durch bewussten Verzicht auf körperliche Genüsse gegenüber der Erfüllung körperlichen Begehrens zu bewerten? Ben meint, er sei zu jener Zeit, in einer anderen Phase gewesen. Viel wichtiger als eine eindeutige Positionierung durch die Figuren oder den Verlauf des Films, ist, dass diese Frage so überhaupt erst Relevanz gewinnt. Welche Antwort man auch findet, es handelt sich um eine Frage, die zu stellen ist.

Das Voice-over von Alma wird regelmäßig eingesetzt und offenbart jedes Mal einen weiteren Aspekt von dem, was sie beschäftigt. Der folgende geht über sie und Ben als Paar hinaus: Es ist gut die Hälfte des Films vergangen, als sie sich selbst fragt, wie es gewesen wäre, was mit ihnen passiert wäre, wenn Ben und sie Kinder gehabt hätten. Mit dieser Frage eröffnet sie einen doppelten Vergleich: von der Tischgesellschaft ist nur von Alexandra bekannt, dass sie Kinder hat.<sup>382</sup> Durch das, was man von den anderen Figuren erfährt, kann man davon ausgehen, dass sie nicht nur ihre Kinder nicht thematisieren, sondern tatsächlich alle kinderlos sind. Erneut geht es also um die Frage, ob Alexandras Lebensweg verglichen mit Almas der bessere ist. „Ist das besser als meine Variante?“ lautet Almas Frage im Voice-over. Darüber hinaus stellt Alma sich und Ben eine Variante ihrer selbst gegenüber. „Würden wir uns freuen, oder es einfach nur hinnehmen?“ Sie fragt, was für ein Leben sie hätten haben können, wenn sie Kinder gehabt hätten. Dabei wird nicht erzählt und auch nicht weiter thematisiert, ob die Kinderlosigkeit eine bewusste Entscheidung war; es sich von selbst so ergeben hat, ohne dass sich die beiden daran gestört hätten; sie Kinder gewollt hätten, sie aber nicht bekommen konnten; oder ob es sich sogar um eine Uneinigkeit des Paares handelt, die dieses Ergebnis zur Folge hatte. Es bleibt der Eindruck, dass Alma selbst nicht sicher ist, wie sie sich mit Ben in dieser anderen Variante gefühlt und verhalten hätte. Dass sie also weder zu neuen Erkenntnissen kommt, wie ihre Ehe hätte anders verlaufen können, noch sich verdeutlicht, wie wenig sinnvoll eine solche Frage überhaupt ist – niemand kann sie beantworten und zu diesem Zeitpunkt ließe sich auch nichts in dieser Richtung mehr ausprobieren – betont die Bedeutung des Vergleichs an sich. Es ist quasi ein intrapersoneller Vergleich mit einem fiktiven Ich. Ohne dass es weiter ausgemalt

---

<sup>382</sup> Auszunehmen ist davon selbstverständlich Bens Vater. Genaugenommen ist er aber auch nicht Teil der Abendgesellschaft, trotz seines kurzen Auftritts beim Essen. Auffällig ist außerdem, dass er nicht so sehr in seiner Rolle als Vater von Ben behandelt wird, sondern im Mittelpunkt steht, wie er Bens Mutter behandelt hat und dass Anita seine Geliebte war. Auch er tritt also als Partner in Beziehungen auf und wird vor allem in dieser Rolle und nicht in seiner Vaterrolle bewertet.



wird, werden Alma und Ben mit Kindern Alma und Ben ohne Kinder gegenübergestellt. Gerade die beschränkte Relevanz dieser Frage, die sich angesichts der Unabänderlichkeit ergibt, wird aber nicht im Mindesten als eine solche offengelegt. Schon deshalb nicht, weil das Voice-over nur Informationen für das Publikum bereithält und nicht zur geteilten Wahrnehmung der Figuren gehört. Immerhin wäre aber vorstellbar, dass Alma selbst die Tauglichkeit ihres Vergleichs hinterfragt. Das passiert nicht. Und man darf annehmen, dass das kein Zufall ist. Hierin drückt sich die Bedeutung aus, die der Frage nach Alternativen an sich beigemessen wird.<sup>383</sup> Man darf und soll fragen, ob eine andere Variante im Leben mehr Glück bringt. Und dann ist nicht mehr relevant, wie fiktiv diese Alternativen sein mögen.

Die Frage, wer mit wem auf welche Weise glücklich ist oder sein kann, beschränkt sich indes nicht auf das Dreieck aus Alma, Ben und Alexandra. Auch die übrigen Figuren sind eifrig dabei, ihr Lebensglück gegen das (vermeintliche) Glück der anderen aufzuwiegen. Nimmt man die einzelnen Äußerungen in den Blick, ist es von besonderem Interesse, die Perspektive der Figuren nachzuvollziehen. So ist Heinz derjenige, der die Ehe seiner Freunde immer wieder lobt; er hat eine Rede zu ihren Ehren vorbereitet und rät Ben, stolz auf die 25 Jahre zu sein und das auch zu zeigen. Heinz, der von Alma auch der „ehrlichste Freund“ genannt wird und sich selbst von seiner Frau getrennt hat, um mit Vivien zusammen sein zu können, sieht in Almas und Bens Beziehung etwas Erstrebenswertes. Wenn er dann Vivien, die immer wieder ausdrücklich Almas und Bens Wintergarten bewundert, fragt, ob sie auch so einen haben möchte und ihr zusichert, dass er sich entsprechend umsehen könne, lässt das die Schlussfolgerung zu, dass es bei dieser Beteuerung nicht nur um eine Wohnung mit Wintergarten geht. Es wirkt, als würde Heinz versuchen, Vivien auf diese Weise auch eine Beziehung zu versprechen, wie Alma und Ben sie führen.

---

<sup>383</sup> An dieser Stelle macht es nur noch begrenzt Sinn, mit den Begriffen des *implied author* und des *real author* zu agieren, weil es sich offenkundig um eine Entscheidung der Filmemacher handelt und nicht beispielsweise versucht wird, mittels eines *implied author* eine andere Interpretationsmöglichkeit nahezulegen. Gerade die Informationen, die im Voice-over vermittelt werden, dürften auf eine Weise produziert worden sein, die wenig Raum für Zufälliges lässt. Dieses Mittel der Postproduktion führt, wie Bordwell bemerkt, häufig dazu, die *self-consciousness* eines Filmes zu erhöhen. Die Bewusstheit, dass es sich um eine Filmproduktion handelt, dürfte auch beim zuständigen Filmteam anlässlich eines Voice-overs verstärkt sein. Insofern sind Informationen, die in diesem Rahmen gegeben werden, von einer nicht zu unterschätzenden Relevanz, möchte man von ihnen ausgehend auch auf eine intendierte Lesart schließen. Diese intendierte Lesart setzt an dieser Stelle ihren Fokus auf den Wert, den das Vergleichen an sich hat, um sich selbst in einem Feld von Glück, vergleichsweise noch mehr Glück oder auch Unglück, zu verorten.

Vivien hingegen erwidert: „Von dir will ich was anderes.“, und bezieht sich auf den Wintergarten. Dann küsst sie ihn, und es wirkt, als wäre das ein Hinweis auf das, was sie also stattdessen will. Pikanterweise ist es genau dieses körperliche Beisammensein, das ihr später durch den Seitensprung mit Ben die Beziehung mit Heinz ruiniert. Vielleicht kommen Heinz und Vivien also tatsächlich nicht beim selben Ergebnis an, wenn sie ihre Wünsche vergleichen.

Recht umfassend wird verglichen, wenn Ben sehr gegen Ende des Films Alma wieder auf ihre Frage nach den gemeinsamen Nächten anspricht. Er spricht davon, dass er sich an viele Nächte erinnert und nennt manche zärtlich, manche schön, manche traurig.

Und dass wir auch in den furchtbaren Nächten zusammen waren, dass wir voneinander wussten, uns in den Arm nehmen konnten, das möchte ich nicht tauschen, gegen keine Nacht, mit wem auch immer auf der ganzen Welt. Und das ist etwas, das Anita, Jonathan und Leo nie kennenlernen werden.

Es schließt sich also der Kreis, und die Forderung Almas, Ben solle die Nächte ihrer Ehe mit der Nacht mit Alexandra in Australien vergleichen, erfüllt sich. Doch Ben zieht einen ganz anderen Schluss, als Alma ihm unterstellt hat, und vielleicht auch einen anderen, als Alma es an seiner Stelle getan hätte. Er bekennt sich unmissverständlich dazu, dass für ihn das größere Glück in der Sicherheit und der Verlässlichkeit liegt, die die langjährige Ehe ihm auch angesichts schwerer Zeiten geboten hat. Dabei geht es dann andererseits nicht einmal mehr darum, dass er die romantische Nacht in Australien mit Alexandra verbracht hat. Der Ausdruck „mit wem auch immer“ zeigt recht deutlich, dass es eben nicht eine einzige Nacht voller Abenteuer ist, die für ihn das Wertvollste ist. Gerade das Wissen auch um geteiltes Unglück, um eine Partnerin, die da ist, von der er vor allem weiß, dass sie da ist (was vermutlich auch das Wissen umfasst, dass sie weiter da sein wird), ist es, was ihn glücklich macht. Auf ein wenig verklausulierte Weise wird hier sehr deutlich, wie eng Ben die Konzeption von Glück mit der Existenz von Unglück verknüpft. Er hat auch schöne, abenteuerliche, unbeschwerte Momente in seinem Leben genossen, an die er sich offensichtlich gerne und über lange Zeit erinnert. Von einer anderen Qualität scheinen jedoch die Erlebnisse, die mit Leid und Unglück verbunden sind. Unglück nicht alleine durchleben zu müssen, zeichnet für ihn das wahre Glück aus. Das bedeutet sowohl eine Abhängigkeit des Glücksverständnis' von der festen Vorstellung, dass Unglück Teil des Lebens ist, als auch eine starke Konzentration auf

die Beziehungen, die einem diesen Weg zur Glückserreichung ermöglichen können. So ist es nur konsistent, dass Ben es ist, der das auch ausspricht und zu Alma sagt: „Ich hätt‘ gern noch so zwanzig, dreißig Jahre mit dir so weitergemacht.“ Und auch hier hilft wieder ein intrapersoneller Vergleich, denn das, was Ben den Wert der Beziehung bemessen lässt, ist ein Vergleich von unglücklichen und glücklichen Zeiten, die sie gemeinsam erlebt haben. Nur weil beide Formen (vermutlich in verschiedenen Zwischentönen) überhaupt existiert haben, kann Ben sagen, dass er sich dieses Glück gerne auch für die Zukunft bewahrt hätte. Aber von dem Moment an, in dem sich nicht mehr leugnen lässt, dass sie ihre Leben unterschiedlich einschätzen, Situationen völlig unterschiedlich bewerten und geradezu entgegengesetzte Gefühle haben, ist ihr gemeinsames Glück nicht mehr zu halten. Der fehlende Gleichklang nimmt ihrem Glück die grundlegende Substanz. Auf diese Weise kann ein Vergleich eben auch dazu führen, das Glück abzulösen. Vergleichen ist mehr als nur ein Feststellen des Status quo und kann durchaus auch die gesamte Situation verändern.

Wie wichtig und mächtig der Vergleich ist, um auszuloten, wie groß das eigene Glück oder Unglück ist, zeigt sich auch in einem Gespräch zwischen Heinz und Alma. Heinz hat der Runde preisgegeben, dass Vivien an Multipler Sklerose erkrankt ist, und Alma bestärkt ihn darin, dass es richtig war, das zu sagen. Sie meint außerdem, dass Heinz der Beste wäre, den sie sich in so einer Situation an Viviens Seite vorstellen könne. Sie beteuert, dass sie ihnen als Freunde zur Seite stehen würden, und Heinz fragt: „Wisst ihr eigentlich, wie gut ihr es habt?“. Und seine und Viviens Lage vor Augen, sagt Alma: „Ja.“ Das passt wenig zu dem, was der Film in der Stunde zuvor vorgeführt hat, und kann nur dann auch aufrichtig gemeint sein, wenn es sich um ein „Ja“ handelt, das meint, dass ihr trotz allem klar ist, dass es schlimmere Begebenheiten im Leben geben könne, die ihnen erspart geblieben seien. Im Vergleich zur Beziehung von Heinz und Vivien, die zu diesem Zeitpunkt vor allem durch Viviens Diagnose belastet ist (und später noch durch ihr Fremdgehen mit Ben an ihr Ende kommt), ist es für Ben und Alma also eine andere Form von Unglück, das selbst im zu Ende gehenden Glück noch ein 'Mehr' bedeutet als manchen anderen zuteilwird.

Und auch schon vor diesem Austausch dient Alma das neue Wissen um Viviens Krankheit für einen weiteren Vergleich, sowohl mit dem Bild, das sie sich vorher von Vivien gemacht hatte, als auch mit sich selbst:

Was muss Vivien gedacht haben, den ganzen Abend? Deine Probleme möcht ich haben, Alma. Wenn unser Gequatsche ihr überhaupt einen Gedanken wert war. Ich habe dieser Frau nicht mehr Fragen an das Leben unterstellt, als die, wie sie Heinz ein neues, geschmackloses Paar Schuhe abschwatzen kann. Die oberflächliche Tante bin ich selbst. Ist das vielleicht wirklich Liebe zwischen den beiden? Hab ich mich wohl wiedermal geirrt.

Der Verlauf des ganzen Abends, an dem sie ursprünglich nur mit ihren Freunden ihre Silberhochzeit feiern wollte, führt bei Alma dazu, dass sie entscheidet, sich von ihrem Ehemann zu trennen. Es ist also anzunehmen, dass es sich durchaus um schwerwiegende Eindrücke handelt, die bei Alma dazu führen, diesen Schritt zu gehen. Ausdrücklich widerspricht sie der Annahme, es handle sich dabei um eine „Jubiläumslaune“ und es hätten sich Dinge angestaut, die sich nun unkontrolliert entladen würden. Trotzdem führt Heinz' Äußerung über Viviens Gesundheitszustand dazu, dass Alma ihre eigene Situation neu bewertet und für so unwesentlich erklärt, dass sie verstehen könnte, wenn Vivien keinen Gedanken ans Geschehen des Abends verschwendet hätte. Und auch, dass sie gemeint hat, Vivien hätte keine anderen Interessen, als Heinz als Geldgeber für ihre Wünsche einzuspannen, ist ein Eindruck, den sie revidiert. Hierin zeigt sich aber auch, dass es durchaus eine Beurteilung von außen gibt, wie glücklich bzw. unglücklich jemand ist. Mit den neuen Informationen, die die Abendgesellschaft nun zu Viviens Leben hat, verändert sich mindestens bei Alma auch die Einschätzung, wie es Vivien geht. Es ist nicht so, dass Vivien selbst offenbart, sie sei nicht glücklich und habe auch einen Grund; dennoch ist das der Eindruck, der entsteht, nachdem Heinz von ihrer Multiplen Sklerose gesprochen hat. Und er sagt es, weil er die anderen alle für Egoisten hält. Dass eine Veränderung in der Bewertung des Geschehens und im Verhalten eintritt, ist also genau das, was Heinz beabsichtigt. Auch er hat schon einen Vergleich im Sinn, als er die Erkrankung offenlegt. Er zeigt, dass es nicht um ein absolutes Glück oder Unglück geht, sondern in dieser Runde ausgehandelt werden kann, wer wie glücklich respektive unglücklich ist (und sein darf<sup>384</sup>), wenn man genügend Informationen auf den Tisch legt. Und auch, dass für eine Jubiläumsfeier unerwartet viele, sehr intime Informationen von allen Anwesenden enthüllt werden, spricht dafür, dass der Abgleich mit anderen wichtig ist und mit möglichst vielen Anhaltspunkten geleistet werden sollte. Die eine Information zu Vivien führt bei Alma sogar so weit, dass sie überlegt, ob es nicht sein könnte, dass es doch Liebe sei, was Heinz und Vivien verbinde. Inwiefern nun wahrscheinlicher erscheint, dass Vivien, wenn sie krank ist, nicht nur aus finanziellen

---

<sup>384</sup> Ein Aspekt, der in die Dimension der Legitimation fiele, hier aber nicht weiter untersucht wird.

Interessen mit Heinz zusammen ist (wie Anita und Alma ihr das durchaus zutrauen, solange sie sie für gesund halten), ist unklar. Naheliegender wäre ja die Frage, wie sich für Heinz die Beziehung zu Vivien verändert haben mag, seit es diese Diagnose gibt. Doch die stellt sich Alma nicht. Stattdessen fragt sie sich, ob sie sich beim Thema Liebe „wiedermal geirrt“ habe. Auf wen sie die Wiederholung bezieht, ist nicht eindeutig, es lässt sich aber annehmen, dass sie von sich und Ben spricht. Ben selbst trifft auch einen Vergleich, kommt aber zu einem anderen Ergebnis. Er meint, er hätte die Sicherheit, die ihm die Ehe mit Alma geboten hat, nie gegen irgendeine Nacht mit irgendeiner anderen Frau tauschen wollen und er setzt hinzu: „Und das ist etwas, was Anita, Jonathan und Leo nie kennenlernen werden.“ Heinz nickt dazu und man hat das Gefühl, dass er nicht nur diese Äußerung bestätigt, sondern sich die beiden darin einig sind, dass den anderen damit eine besondere Art des Glücks unbekannt bleiben wird.

Es kommt also eine ganze Reihe von Arten von Vergleichen zum Einsatz, die von allen Figuren während des gesamten Films immer wieder angestellt werden, um sowohl die eigene Position im Feld von Glück und Unglück zu bestimmen, als auch die übrigen Personen einzuordnen. Neben den klassischen interpersonellen Vergleichen sind das außerdem solche intrapersoneller Natur, ferner solche, für die fiktive Konstruktionen die Basis bilden, die also einer tatsächlichen Grundlage entbehren.

## **5.4 Radius und Teilhabe: Glück auf Kosten Anderer**

In *SILBERHOCHZEIT* scheint sich für die Figuren die Frage danach, ob für ihr persönliches Glücksempfinden ein Glück notwendig wäre, das sich über ihre eigene Person hinaus erstreckt, gar nicht erst zu stellen. Verhandelt wird nicht etwa eine Vorstellung von Glück, die das Individuum eingebettet sieht in eine Umwelt, die in gewissem Sinne des Glücks teilhaftig werden müsste, um auch für die Einzelne oder den Einzelnen zu einem umfassenden Glück zu werden.<sup>385</sup> Ganz im Gegenteil kann es hier offenbar nur noch um die Frage gehen, wie viel man seinen Mitmenschen<sup>386</sup>

---

<sup>385</sup> Auch wenn der Glücksbringer, den Leo verschenkt, einen anderen Charakter hat, liegt doch auch dort die Fokussierung auf dem Glück des Paares. Es scheint nicht so, als wäre impliziert, das Paar müsse umgekehrt auch für das Glück der Freunde sorgen.

<sup>386</sup> Nicht von ungefähr ist hier nur die Rede von Mitmenschen. Auch die Thematisierung der nicht-

zumuten kann, um das eigene Glück zu maximieren.

Im Film gibt es zwei Stellen, an denen diese Frage explizit von den Figuren erörtert wird. Die erste Szene ergibt sich im Anschluss an den Auftritt von Bens Vater. Leo ereifert sich, weil Ben sich nicht erklären möchte. Leo vermutet ein Thema, das auch weitere Kreise beträfe, und besteht darauf, zu sagen, dass Kinder und Alte nicht als Last empfunden werden dürften. Durch seine Tätigkeit komme er täglich mit Menschen zusammen, die „den Puls der Gesellschaft messen“, und von denen höre er einstimmig, man „steu[re] auf eine Katastrophe zu“. Anita unterbricht ihn, gesteht ihm mit ironischem Unterton den großen Durchblick zu und meint, mit Hinweis auf Leos Anwaltstätigkeit, man wolle kein Plädoyer von ihm hören. Leo aber lässt sich nicht bremsen und betont, das sei schließlich kein privates Problem. Ganz dem Bild eines vergeistigten Wissenschaftlers entsprechend, würde Ben nur in seinem Elfenbeinturm sitzen und den Studenten die Welt erklären. Dies ist der einzige Moment im Film, in dem über die Gruppe hinaus auf eine andere Ebene von Gemeinschaft verwiesen wird. Für diesen Augenblick wird auch klar, in welchem begrenztem Feld sich die übrige Geschichte bewegt. Die völlige Konzentration auf den Kreis der Anwesenden wird also kurz unterbrochen, jedoch ebenso schnell wieder hergestellt. Ben bricht schließlich sein Schweigen und erklärt sein Verhalten damit, dass sein Vater sich von seiner im hohen Alter schwer erkrankten Frau getrennt hatte; sie war nach wenigen Monaten gestorben. Ben meint, sein Vater hätte seine Mutter nach 45 Jahren Ehe, „die nicht immer schön für sie waren“, nicht alleine lassen dürfen, sondern sich um sie kümmern, sie trösten müssen. Stattdessen habe er sich mit einer jüngeren Frau und der Hälfte des Ersparten der Situation entzogen. Vivien ist die erste, die auf diese Offenlegung reagiert und sich mit Zustimmung äußert: „Ich hätte deinen Vater auch rausgeschmissen“. Diese eindeutige Positionierung provoziert wiederum Anita, die es besonders interessant findet, so etwas von Vivien zu hören, da doch Heinz für Vivien auch seine Frau verlassen habe. Viviens Entgegnungen beziehen sich dann sowohl auf das Alter von Bens Eltern als auch auf die Tatsache, dass die Mutter krank gewesen sei. Hieraus entspinnt sich die Diskussion, welche Verantwortung eine eingegangene Beziehung

---

menschlichen Anteile des Lebens, wie Natur und Tiere, findet zu keiner Zeit statt. – Dass das auch anders sein könnte, zeigt sich beispielsweise in den Überlegungen Benthams, der Tiere zwar von den Menschen unterscheidet, sie aber durchaus als sensible Wesen bezeichnet (vgl. Bentham, J.: „An Introduction to the Principles of Morals and Legislation“, S. 44) und darauf verweist, dass ihre Rechte möglicherweise noch nicht in dem Umfang berücksichtigt werden, wie es ihnen zustünde (vgl. ebd., S. 282, Fußnote b).

mit sich bringe. Jonathan fragt, bis zu welchem Alter man denn dann den Absprung geschafft haben müsse. Eine Frage, die Vivien als „widerlich“ bezeichnet. Jonathan bleibt dabei, dass es nie den idealen Zeitpunkt gebe, sich zu trennen, dass man immer etwas im Leben des anderen zerstöre und Bens Vater wie jeder andere das Recht habe, sich neu zu verlieben. In dieser Äußerung steckt die Annahme, dass Liebe ein besonders hoher Wert ist und die Verwirklichung der eigenen Wünsche in dieser Hinsicht so weit zu priorisieren ist, dass es legitim ist, den bisherigen Partner, mit dem einen ebenfalls derartige Gefühle verbunden haben und aus dessen Sicht vielleicht weiterhin verbänden, unglücklich zu machen. Alexandra wirft ein, der Vater ihres ersten Kindes habe sich noch während der Schwangerschaft von ihr getrennt und den zweiten Mann habe sie selbst „in die Wüste geschickt“. Von Jonathan erhält sie dafür Beifall. Ben hingegen zeigt sich entsetzt und meint, sie würden doch nicht leugnen wollen, dass man in einer Beziehung füreinander Verantwortung übernehme. Das würde der höchsten Priorität der eigenen gelebten Liebesbeziehung, wie Jonathan sie vorträgt, widersprechen. Ben versichert Alma, er würde sie nicht verlassen, wenn sie krank werde und erst recht nicht wegen einer Erkrankung. Das erfahrene Unglück einer Krankheit würde in Bens Augen also geradezu verbieten, die Partnerin mit dem weiteren Unglück einer Trennung zu beladen. Wie Ben zu Trennungen im Allgemeinen steht, bleibt unklar. Alma empfindet diese Zusicherung anscheinend nicht so positiv, wie Ben sie intendiert hatte, und sagt stattdessen, dass erstens Verantwortung für sie nie ein Grund gewesen sei, mit Ben zusammen zu sein, und zweitens sie vielleicht überhaupt nicht wollen würde, dass Ben bei ihr bliebe, sollte sie krank werden. Sie zeigt damit, dass die Einschätzung dessen, was Glück und Unglück für sie bedeuten, nicht unbedingt von Ben beurteilt werden kann, beziehungsweise, dass ihre eigene Beurteilung mit seiner nicht übereinstimmen muss.

In der Runde tut sich also ein Spektrum unterschiedlicher Betrachtungsweisen auf. Jonathans Äußerungen stehen mindestens für die Ansicht, dass das eigene Liebesglück jederzeit und unter allen Umständen handlungsleitend sein darf – inwiefern er sich generell für ein egozentrisch orientiertes Leben aussprechen würde, lässt sich daraus nicht ableiten, eine gewisse Tendenz in diese Richtung scheint aber wahrscheinlich. Mit dem entsprechenden eigenen Erfahrungshintergrund stimmt Alexandra Jonathan zu und lässt es klingen, als würde sich ohnehin alles Unglück, das man mit zu verantworten hat, auf dieselbe Weise ausgleichen – ein Vater ihres

Sohnes trennt sich von ihr, vom anderen trennt sie sich. Des Weiteren ist es bemerkenswert, dass der Einfluss, den diese beiden Entscheidungen auf die Söhne hatten, nicht einmal im Ansatz thematisiert wird. Selbst die Tatsache, dass man auf das Thema gekommen war, weil ein Sohn sich über das Verhalten seines Vaters erzürnt, führt nicht dazu, dass man diese Beziehungsebene in den Blick nimmt. Es bleibt bei einer absoluten Fokussierung auf die Paarbeziehung. Anita spricht davon, dass sie sich niemandem ausliefere, „nicht im Beruf, nicht in der Liebe“, und bestätigt damit indirekt in gewisser Weise doch die Verantwortung, von der Ben gesprochen hat, denn von ihr wissen die Zuschauer, dass sie nichts von festen Beziehungen hält, die ja eben erst dazu führen, dass man sich in Verantwortung wiederfindet und vom andauernden Wohlwollen des Partners respektive der Partnerin abhängig ist. Mit der später bekannt werdenden Tatsache, dass sie selbst mit Bens Vater eine Affäre hatte, ist aber anzunehmen, dass Anita auch Jonathans Ansicht zugeneigt ist, der zufolge jeder nur sein eigenes Glück und Unglück im Blick haben sollte beziehungsweise haben dürfe.

Viviens entschiedene Äußerung, Bens Vater hätte die Mutter nicht im Stich lassen sollen, weil man im Alter zusammenhalten müsse und weil die Frau krank gewesen sei, verliert im Laufe des Films an Makellosigkeit, da sich ihre eigene Position verändert. Zum einen ist es nicht nur so, dass Vivien, wie Anita umgehend herausstreicht, selbst der Grund dafür war, dass Heinz sich von seiner Frau getrennt hat, sondern sie ist es auch, die Ben fragt, ob er einmal eine andere Frau seit Alma geküsst habe – eine Frage, in der sich anbahnt, dass sie selbst es sein wird, die sich mit Ben im Bad vergnügt. Zum anderen ist Vivien auf doppelte Weise in das Gleichnis mit Bens Mutter eingebunden, da auch sie krank ist, wie die Runde spät am Abend erfährt. Sie gehört mit der Diagnose Multiple Sklerose also auch zu den Frauen, die nicht wegen ihrer beschädigten Gesundheit verlassen werden sollten. Dass Heinz sich dessen ungeachtet von ihr trennt, als er sie mit Ben zusammen sieht, spricht dafür, dass es zumindest in Heinz' Vorstellung wichtiger ist, dass seine Partnerin ihm treu ist, als dass sie nicht krank ist.

Eine zweite Szene, in der die Figuren ansprechen, dass mancher Glücksmoment mit dem Wissen um das daraus folgende Unglück anderer angestrebt und erlebt wird, liegt am Ende des Films. Ben weist Alma darauf hin, dass Heinz das Haus so fluchtartig verlassen hat, weil er ihn und Vivien im Bad gesehen hat. Alma nennt das „ekelhaft“ und findet Bens Verhalten „verlogen“. Außerdem fragt sie ihn,



ob er sich überlegt habe, was er Heinz damit antue. Gerade Heinz sei doch derjenige gewesen, der ihm den ganzen Abend zur Seite gestanden habe. Ben geht auf diese Frage nicht wirklich ein und stellt infrage, dass es Alma überhaupt um Heinz gehe. Er lenkt das Thema um und meint:

Hör endlich auf, die Schuld immer woanders zu suchen. Du bist eine unzufriedene, unglückliche, alte Frau. Und dafür bist du selbst verantwortlich, das hat mit Heinz nichts zu tun. Schon gar nicht mit Vivien, nicht mal mit mir. Das kommt ganz allein von dir. Und das wird sich nicht ändern, wenn du die Schuld immer woanders suchst.

Im Raum stehen durch diese Szene zwei Fragen. Zum einen die Frage danach, wie von Ben selbst und von anderen zu beurteilen ist, dass er und Vivien sich aufeinander einlassen, während sie wissen, dass Heinz als Viviens Lebenspartner damit nicht einverstanden ist. Zum anderen geht es um eine ganz andere Frage, nämlich die nach der 'Zuständigkeit' fürs eigene Glück. Wer kann dazu beitragen, dass man glücklich wird und ist, und von wem kann man es erwarten? Dass diese beiden Fragen zusammen auftauchen bzw. aufeinander folgen, ist nicht weiter verwunderlich, denn in einigen Aspekten sind sie miteinander verwoben. In beiden Fragen richtet sich in SILBERHOCHZEIT der Blick stärker auf das zerstörte oder nicht vorhandene Glück. Es wird nicht so sehr gezeigt, wie Menschen versuchen, ihr Leben so zu gestalten, dass es (auch) andere glücklich macht. Im Mittelpunkt steht, dass es eine einzige Person gibt, die etwas für das Glück tun kann, und die ist man selbst. Zwar ist diese Position nicht die einzige, die vertreten wird, aber da auch einige der Figuren ihren andersklingenden Äußerungen zuwider dieser auf das Ich zentrierten Idee folgend handeln, dominiert sie schlussendlich die übrigen Sichtweisen.

Dass Ben sich nach seinem Geständnis vor Alma damit rechtfertigt, sie wolle ihn ja nicht mehr, er sei ja nun wieder auf dem Markt, und dass er auch in den folgenden Sätzen alle Überlegungen, was sein Verhalten für Heinz bedeuten könne, zurückweist, folgt einem Muster, das sich innerhalb des Films an mehreren Stellen ausdrückt: Bei aller Verwicklung zwischen den Anwesenden – und derer gibt es reichlich – wird die Betrachtung schließlich auf eine der Beziehungen reduziert. So, wie nicht diskutiert wird, wie es Ben als Sohn gegangen sein muss, als er erlebte, wie sein Vater seine Mutter verließ, wird auch hier nur angerissen, dass es weitere Beteiligte, Betroffene und auch Agierende gibt. Alma verweist zwar auf Heinz und empört sich, dass es gerade dessen Freundin ist, mit der sich Ben vergnügt hat. Mit Bens Einhaken „Ach, um Heinz geht's Dir?“ ist aber hinfällig, dass man sich mit

Heinz weiter beschäftigt. Somit bleiben verschiedene Antworten auf die Frage, wie viel man anderen an Unglück zumuten darf, um das eigene Glück zu sichern. Ben äußert sich über sein Fremdgehen mit Vivien, ohne dass es von außen eine Veranlassung dazu gäbe. Inwiefern das dazu dienen soll, Alma zu demonstrieren, dass er sie für seine Glücksmomente nicht zwangsläufig braucht, oder umgekehrt dazu beitragen soll, ihr klarzumachen, dass nun Glück, das mit ihm zu tun hat und das sie an diesem Tag eigentlich feiern wollten, der Vergangenheit angehört, bleibt unklar. Immerhin bleibt festzustellen, dass er ohne sichtbares Zögern offenlegt, was sie getan haben, und damit eher den Eindruck erweckt, er hätte sich nichts vorzuwerfen. Gleichzeitig gibt es Almas sehr eindeutige Bewertung, die eben nicht darauf abzielt, dass ihr Ehemann ihr nicht treu geblieben ist. Sie betont, dass gerade das ihr egal sei und immer schon egal gewesen sei und sie in diesem Moment wünscht, er hätte das schon früher getan. Nur dass es gerade Vivien war, bringe sie auf. Alma hebt hervor, dass Vivien krank ist und dazu noch Heinz' Freundin, während Heinz selbst sich den ganzen Abend für Ben eingesetzt habe. Dass Alma Viviens Krankheit mit anführt, ist in diesem Zusammenhang nicht unbedingt naheliegend, und so kann man fragen, warum das passiert. Denkbar wäre, dass der Verweis auf das, was Vivien schon zu verkraften hat, ihrer Entlastung dienen soll, um sich hernach nicht weiter mit ihrer Rolle beim Techtelmechtel im Bad beschäftigen zu müssen. Gleichfalls kann es Alma darum gehen, die Schelte für Ben besonders hart ausfallen zu lassen, indem Vivien den Charakter einer Kranken (nichts davon war erlebbar, bevor Heinz sich entsprechend äußerte) und daher der Zuneigung besonders Bedürftigen bekommt und so leicht ausgenutzt oder mindestens benutzt werden kann. Die fehlende Solidarität mit Heinz wiegt vermutlich schwerer. Gerade derjenige, der sich für den Erhalt des Beziehungsglücks des Silberpaares eingesetzt und den in Bedrängnis geratenen Ben immer wieder zu unterstützen versucht hatte, bekommt die Hörner aufgesetzt. Der Einzige, der die Ehe, wie Alma und Ben sie augenscheinlich bis dato geführt hatten, verteidigt, muss nicht nur zugucken, wie sie sich gegenseitig verletzen, sondern auch noch hinnehmen, dass seine eigene Beziehung dran glauben muss. In diese Richtung könnte die Wirkung gehen, wenn man sich auf Almas Argumentation – dass Heinz der Gehörnte sei, sei besonders pikant – einließe, wenn sie mehr Raum bekäme, um sich zu entfalten, wenn sie überhaupt ernsthaft beantwortet würde. Der sehr abrupte Wechsel hin zu Äußerungen über Alma und ihr Lebensglück, behindert diese Dimension jedoch immens. So

klingt zwar an, dass es nicht lobenswert ist, sich wissentlich in Handlungen zu stürzen, die enge Freunde in ihrem Glück offensichtlich beeinträchtigen werden, im Übrigen bleibt es aber bei der Konzentration auf das Silberpaar und damit das eigene Glück. Angesichts dieses Verlaufes kann man fragen, ob es möglich ist, Auswirkungen des eigenen Handelns einfach auszublenden. Ben jedenfalls geht im Anschluss an diesen kurzen Disput mit Alma schlicht ins Bett.

Und auch die übrigen Freunde agieren den gesamten Abend über immer wieder ausgesprochen selbstüchtig. Das fängt an bei Jonathan, der seine Neugier oder Sensationslust – was ihn genau treibt, ist uneindeutig – ohne Rücksicht auf Verluste befriedigt sehen will. Er ist derjenige, der darauf hinweist, dass Alexandra und Ben sich Briefe geschrieben haben, als Ben versucht, Alma zu erklären, dass er nichts für Alexandras Anwesenheit kann. Ben will daraufhin alle mit in die Beziehungsdiskussion einbeziehen, so dass jede\_r sagen kann, was er oder sie von der Trennungsidee hält. Jonathan ist auch derjenige, der Alexandra alte Fotos von Ben zeigt, der mit ihr die alten Briefe sucht und schließlich auch noch daraus vorliest. Er ist es, der am Tisch erzählt, dass Anita eine Affäre mit Bens Vater hatte, und ebenfalls preisgibt, dass sie auch mit ihm mehrfach Sex hatte. Jonathan scheint es das Wichtigste, dass der Abend für ihn interessant verläuft. Dabei kann es sein, dass das entweder für ihn bedeutet, dass es seinen Mitmenschen schlecht geht, dass er also genießt, wenn er dabei zusehen oder gar dazu beitragen kann, wenn Freunde und Bekannte ins Unglück schlittern, oder es bedeutet, dass er das wenigstens billigend in Kauf nimmt, wenn dafür sein eigenes Erregungsmaß durch immer weitere Geschehnisse und Enthüllungen hochgejagt wird.

Auch Alma verhält sich nicht gerade rücksichtsvoll, wenn sie Ben vor ihren Gästen, die gekommen sind, um die Silberhochzeit zu feiern, mitteilt, sie werde sich von ihm trennen. Es mag allgemein anerkannt sein, dass sie sich aus eigenen Interessen dafür entscheidet, Ben ein gewisses Maß an Unglück zuzumuten, indem sie eine Beziehung beendet, von der er sagt, er hätte sie gerne noch bis an sein Lebensende fortgeführt. Dass diese Mitteilung aber coram publico stattfindet, spricht dafür, dass Alma in diesem Augenblick entweder nur ihre eigenen Interessen im Sinn hat und es so drängend für sie ist, ihre Entscheidung offenzulegen, dass sie auf den Rahmen nicht achtet, oder sie schafft bewusst eine Situation, in der es für Ben besonders schwer sein muss, sich diesen Entschluss anzuhören, und wie er es sieht, sich insbesondere vor Jonathan und Leo „bloßstellen zu lassen“. Da es im weiteren

Verlauf auch keine Entschuldigung von Alma für diesen Schritt gibt, kann man annehmen, dass sie selbst es nicht als ein Versehen bewertet, das es zu korrigieren gelte. Das Unglück eines anderen wird also auch von ihr nicht vermieden, sondern eher verschärft. Ein wenig klingt diese Deutung auch in Bens und Almas letztem Gespräch an, wenn sie sagt: „Wir kennen unsere schwachen Stellen.“ und er erwidert: „Ja, das haben wir bis jetzt aber nie ausgenutzt.“ Nun, diese Zeiten scheinen vorüber.

Im Laufe des Films, der ja nur den Zeitrahmen eines Tages umfasst, scheinen immer mehr Hemmschwellen und moralische Grenzen zu fallen. Und so erstaunt es kaum noch, dass Leo Alma abfängt, als sie aus ihrem Schlafzimmer heraustreten will, und sie an die Wand drückt, um ihr seine Liebe zu gestehen. Es entwickelt sie folgender Dialog: „Ich liebe dich Alma.“ Alma wehrt ab: „Du liebst Alexandra, und ich finde, dass ihr ganz hervorragend zueinander passt.“ Doch Leo deutet Almas Antwort um:

Du brauchst kein schlechtes Gewissen zu haben wegen Alexandra. Ich sage dir, die treibt es heute Nacht noch mit Ben, und ich sage, es ist in Ordnung. Für wen, für wen verzichten? Warum?

Leo versucht, sie zu küssen, doch sie wehrt ihn ab, und er fragt: „Hast du noch Mitleid mit Ben? Bist du dafür bereit, auf alles zu verzichten, was du dir wünschst?“ Alma reagiert recht scharfzünftig und meint: „Nein. Aber weißt du, mein Nachholbedarf ist so groß, das schaffst du gar nicht.“ Danach erfolgt ein Schnitt, und man sieht, wie Alma im Flur Heinz begegnet, der Vivien sucht.<sup>387</sup> Für die Zuschauer\_innen wird die Szene zwischen Leo und Alma also mit genau dieser Feststellung, dass Leo es nicht schaffen würde, Almas Wünsche zu befriedigen, beendet. Ob die beiden noch einen anderen Weg gefunden haben, ihr Verhältnis wieder auf eine rein freundschaftliche Ebene zu bekommen, wird nicht erzählt. Leo offenbart Alma nicht nur seine Liebe, sondern sagt ihr auch, dass er sie vom ersten Augenblick ihres Kennenlernens an geliebt habe. Man könnte deshalb sagen, dass er sich als ein guter Freund für Ben erwiesen hat, wenn er es geschafft hat, diese Gefühle mehr als 25 Jahre zurückzuhalten und sich gerade nicht in die Beziehung von Ben und Alma zu drängen. Doch mit dem Zeitpunkt, in dem Alma sich aus ihrer

---

<sup>387</sup> Daraus lässt sich ableiten, dass sich Ben zu der Zeit mit Vivien vergnügt, während gleichzeitig Leo versucht, Alma zu verführen. Pikanterweise mit dem Hinweis, Ben würde doch sicher noch bei Alexandra landen.

Ehe löst, fallen wohl für Leo alle Vorbehalte einer „50er Jahre-Moral“, und mehr noch, er scheint in Almas Handlung, sich von Ben zu trennen, einen gewissen Aufforderungscharakter zu erkennen, geht er doch konstant davon aus, sie würde seine Gefühle erwidern. Das Unglück, das sich an diesem Abend für Ben entfaltet haben mag, ist für Leo also nicht weniger als die Chance auf das Glück, auf das er seit Jahrzehnten hofft. Er ist bereit, in Kauf zu nehmen, dass es für Ben sicherlich einen weiteren Schlag bedeuten würde, würde sich seine Noch-Ehefrau noch am Abend der Silberhochzeit mit seinem besten Freund einlassen. Leo federt diese Vorstellung damit ab, Ben und Alexandra würden sicherlich auch noch an diesem Abend miteinander im Bett landen und so würde in seiner Vorstellung vielleicht das mehrseitige Unglück in allseitiges Glück umgewandelt werden. Aber bei aller Fügung, die er sich wünschen mag, bleibt eine seiner Fragen zentral, nämlich die danach, ob Alma bereit wäre, aus Mitleid auf all das zu verzichten, was sie sich wünschen würde. Es ist offensichtlich, dass er nicht vorhat, dem Mitleid so viel Bedeutung einzuräumen. Für Leo steht also mindestens in diesem Fall die Erfüllung der eigenen Wünsche, die Verwirklichung des eigenen Glücks über der Vermeidung des Unglücks anderer.

Ben kommt gegen Ende zu folgendem Fazit:

Das kommt dabei raus, wenn man Menschen wie Euch die Gelegenheit gibt, sich zu zeigen. Ich wusste immer, dass ihr ein Haufen egoistischer Arschlöcher seid. Aber so was...wie heute abend...das hätte ich nicht mal euch zugetraut.

Verkürzt drückt sich darin aus, was im vorangegangenen Kapitel ausgeführt wurde. Dass nämlich für die Figuren zentral ist, welche Konsequenzen sich für sie selbst ergeben. Ihr eigenes Wohl und Wohlfühl steht an erster Stelle, und dass das entsprechende Verhalten das Glück anderer beeinträchtigen mag, ist nicht relevant. Unterstützung bekommen sie dabei vom *implied author*, denn diese Haltung der Figuren wird sehr herausgestellt, sie werden darin aber nicht bloßgestellt. Eine Narration, die der Hauptfigur, auch nachdem mehrere Beziehungen lädiert wurden, immer noch zugesteht, ein offenes Ende zu erleben, das durchaus so wirkt, als könne es auch ein Happy End sein, signalisiert nicht, dass der Verlauf der Geschichte zu verurteilen ist. Dabei hilft gerade die Szene, in der Alma Bens Vater besucht, um sich dort doch noch ihr Geschenk abzuholen. Zum einen zeigt sich darin, dass es sehr wohl Beziehungen gibt, die von Zuneigung geprägt sind und diesen Abend überdauert haben (dieses positive Erleben hat nicht zuletzt Einfluss auf die

Stimmung, in der die Zuschauer\_innen in das Filmende geschickt werden), und zum anderen ist es ein Geschenk zu ihrer Silberhochzeit – dient also als Anerkennung der Beziehung mit Ben, die sie 25 Jahre geführt hat. Es ist also nicht so, als würde diese geteilte Lebenszeit nicht doch auch positiven Zuspruch erhalten. Und wenn Alma dafür noch ein Geschenk vom Vater ihres Mannes entgegennehmen kann und will, mildert das den möglichen Eindruck, der Abend habe alles Glück, das mal war oder noch kommen könnte, ruiniert.

## **5.5 Das Glückskonzept von SILBERHOCHZEIT**

In SILBERHOCHZEIT werden verschiedene Dimensionen des Glücks behandelt. Die der Substanz und Ingredienzen steht allerdings uneingeschränkt im Vordergrund, und wird, wie sich durchgängig zeigt, verbunden mit der Annahme, dass Glück in und durch Beziehungen zustande kommt. Damit gibt der Film eine Antwort auf die Frage, was Glück inhaltlich bedeutet, worin Glück liegt. Der Fokus liegt auf dem Ausloten dessen, was man Freundschaften zumuten kann, wie sicher man sein kann, dass der oder die Partner\_in in einer Liebesbeziehung die Beziehung gleich oder wenigstens ähnlich beurteilen würde, und in welcher Form von Beziehung welcher Wert liegt bzw. welchen Regeln die unterschiedlichen Beziehungen unterliegen. Durch den Titel SILBERHOCHZEIT ist der thematische Rahmen des Films gesetzt, und tatsächlich steckt darin auch schon ein Verweis auf das, was im Zusammenhang mit Glück oder Unglück verhandelt wird. Machen 25 Jahre Ehe Menschen glücklich? Die Figuren geben unterschiedliche und teils ambivalente Antworten. Denn auch wenn keine der Figuren diese Frage so ausspricht, ist es die, die vom ersten Moment an behandelt wird. Alma spricht von einem Pokal für vorbildliches Eheverhalten, da sind noch keine zwei Minuten des Films vergangen. Sie meint, Ben und sie hätten ihn wohl verdient, aber sie wolle ihn nicht haben. Einer der Höhepunkte des Films ist ihre Entscheidung, auch Ben nicht mehr haben zu wollen. Das passiert am Tag ihrer Silberhochzeit und lässt den Schluss zu, dass sie nicht unbedingt sagen würde, dass diese Ehe sie glücklich macht. Andererseits beschließen ihre Worte den Film folgendermaßen: „Einen Tag Ben, einen Tag Abenteuer. Irgendwie wird's weitergehen.“ Ben hingegen ist völlig überrascht, als Alma verkündet, sich trennen zu wollen; er hat gerade noch eine Urlaubsgeschichte erzählt, die damit kommentiert

wurde, so könne man Glück definieren. Er schätzt seine Ehe also offensichtlich ganz anders ein. Es kommt dazu, dass auch die Freunde gefragt werden, ob sich das Paar trennen sollte oder nicht, und auch dabei zeigt sich, dass es unterschiedliche Meinungen gibt. Am Ende aber ist es nicht entscheidend, ob Alma und Ben für ihre Ehe eine neue Vereinbarung treffen, sich wieder vertragen oder tatsächlich trennen, wichtig ist, dass es die Frage nach dem Wert dieser Beziehung (wie auch dem der anderen Beziehungen) ist, die den Film beherrscht. Die 25 Jahre der Ehe werden aufgewogen gegen die eine Nacht, die Ben mit Alexandra in Australien verbracht hat, und sie werden verglichen mit den Affären, die Anita, Leo, Jonathan oder sogar Bens Vater haben oder hatten. Für manche scheint die Ehe erstrebenswert, und sie sind vielleicht auch ein bisschen neidisch auf das Glück, das sie bei Alma und Ben sehen, andere finden vielleicht den Preis, den sie für Vergleichbares in ihrem Leben zu zahlen hätten, zu hoch. Was aber immer außer Frage steht, ist, dass das die Themen sind, die für das Glück oder Unglück der Anwesenden relevant oder sogar ausschlaggebend sind. SILBERHOCHZEIT ist ein Film, in dem vergleichsweise sehr viel über Glücksvorstellungen verhandelt wird – die beteiligten Figuren sind sich durchaus nicht immer einig (beispielsweise löst die Frage, inwiefern man in einer Beziehung für den anderen Verantwortung übernimmt, kontroverse Stellungnahmen aus) und scheuen sich nicht, abweichende Meinungen kundzutun. Auf diese Weise werden auch den Zuschauer\_innen verschiedene Haltungen präsentiert, was grundsätzlich die Aufforderung, sich selbst zu positionieren, bedeuten kann. Da beispielsweise Almas Entscheidung sich zu trennen, nicht daher zu rühren scheint, dass Ben grundsätzlich und durchgängig nicht der richtige Partner gewesen ist, unterstreicht auch dieser Schritt den Eindruck, der sich durch die verschiedenen Figuren ergibt, dass nämlich keine einfache Antwort auf die Frage ‚Machen 25 Jahre Ehe glücklich?‘ möglich ist. So geht es möglicherweise nicht so sehr darum, die Frage nach der perfekten Liebesbeziehung abschließend zu beantworten, sondern vielmehr darum, durchzuspielen, welche Antworten denkbar wären. Auf diese Weise wird die Akzeptanz dessen, dass Beziehungen für das Glück eines Menschen von zentraler Bedeutung sind, vorausgesetzt und perpetuiert. Diese Konzeption zieht den Schluss nach sich, dass man mit dem eigenen Glück auch von anderen Menschen abhängig ist. Im Film zeigt sich dies nicht zuletzt, wenn Ben meint, er wäre mit seiner Frau glücklich, sie aber durch die Trennung auch ihm die Basis für diese Einschätzung nimmt. Derartige Verknüpfungen zeugen von der Vorstellung, dass

auch die Übereinstimmung mit anderen Teil dessen ist, was Glück substantiell ausmacht. An dieser Stelle wird ein gewisser Gleichklang notwendigerweise zur Substanz des Glücks. Nur wer sich mit anderen Menschen darüber verständigen kann, was Glück ist und ab welchen Punkt man den entsprechenden Zustand erreicht hat, kann das Glück erfahren, das in Beziehungen liegt. Mit der Inklusion von Freundschaften, deren Bestand und deren Gefährdung neben den immer detaillierter klar werdenden amourösen Verstrickungen einen bedeutenden Anteil der Diegese von SILBERHOCHZEIT ausmachen, und den familiären Beziehungen, die beispielsweise anhand der Geschichte von Bens Eltern Eingang in die Erzählung finden, werden auch die übrigen Formen von wichtigen privaten Beziehungen präsentiert, die neben Liebesverhältnissen wohl die größte Rolle im deutschen Kulturkreis spielen.

Die Bedeutung von Zwischenmenschlichem spielt nicht nur für die Frage nach den Ingredienzen des Glücks eine Rolle, sondern wirkt sich auch darauf aus, wie in SILBERHOCHZEIT konzeptioniert wird, wie man das Glück erreicht; welche Methoden dazu angewendet werden. Immer wieder werden die Biographien der anderen Figuren und wie sie etwas einschätzen zu Hilfe genommen, um einen Vergleich mit der eigenen Position anzustellen. Das ist an erster Stelle sicherlich Alma zu nennen, die sich mit Alexandra vergleicht – sowohl aus ihrer eigenen Sicht als auch mit der Überlegung, wie ein Vergleich aus Bens Sicht ausfallen würde. Und Alma erprobt auch den Vergleich von sich und Ben, wie sie ihr Leben gelebt haben, und einem alternativen Leben, das sie geführt hätten, wenn sie Kinder gehabt hätten. Dabei handelt es sich um eine sehr theoretische Überlegung mit einem nur gedachten Gegenpart. Aber auch die Prüfung des eigenen Glücks an konkreten Beispielen findet statt. So führt beispielsweise die Enthüllung von Viviens Erkrankung an Multipler Sklerose dazu, dass Alma sich fragt, was wohl Vivien von ihr gedacht haben mag und wie Vivien Almas Situation beurteilt haben mag. So gelangt auch Alma zu einer neuen Einschätzung ihrer selbst. Das spiegelt sich dann auch in dem Vergleich wider, den Heinz ausspricht, als er Alma fragt, ob sie eigentlich wisse, was für ein Glück sie und Ben hätten. Alma stimmt ihm zu – und das, nachdem sie ihre Trennung von Ben verkündet hat. Es ist also ganz offensichtlich so, dass der Vergleich mit den Umständen, die Heinz' und Viviens Leben bestimmen, dazu führt, dass Alma ihr eigenes Unglück neu und anders bewertet, nämlich sogar zu dem Schluss kommt, Heinz zuzustimmen und (an-)zu erkennen, dass ihnen Glück zuteil geworden ist.



Diese Ausübungen des Vergleichens fallen deswegen innerhalb eines Glückskonzeptes in den Bereich von Modus und Methode, weil sich an den eigentlichen Tatsachen nichts verändert, das Vergleichen aber dazu führt, dass Zustände auf der Skala von Glück bis Unglück neu positioniert werden können. Auf diese Weise wirkt das Vergleichen als etwas, was auf die Frage 'Wie wird man glücklich?' eine Antwort geben kann. Je nach Art des Vergleichs kann die Antwort auch dazu führen, dass man sich unglücklicher fühlt als vor dem Vergleich. Bei den Vergleichen, die im Film vorgenommen werden, fällt auf, dass diese sowohl intra- als auch interpersoneller Natur sein können. Zudem ist es auch möglich, nicht etwa nur andere zur eigenen Person in Beziehung zu setzen, sondern auch nur andere zu vergleichen – entweder mit weiteren Personen oder mit dem, was man von dieser Person mit einem anderen Wissensstand oder zu einer anderen Zeit gedacht hat. Das zeigt sich zum Beispiel auch an der Offenlegung von Vivians Krankheit: Solange die Anwesenden sie für gesund gehalten haben, wurde sie mindestens von Anita und Alma nicht ernstgenommen und eher abschätzig beurteilt. Mit dem Wissen, dass sie eine nicht heilbare Krankheit hat, ändert sich in einem zweiten Schritt die Einschätzung der eigenen Lage, in einem ersten aber auch die Zuschreibung von Glück oder Unglück, die sie an Vivien machen. Es ist also anscheinend nicht nur möglich, Aussagen über das eigene Glück respektive Unglück zu treffen und über Vergleiche zu verändern oder anzupassen, sondern auch das Glück/Unglück anderer Menschen lässt sich auf diese Weise einschätzen und als veränderlich erleben. Gleichzeitig bedeutet das auch, dass man sich das Recht nehmen kann, über das Glück/Unselbstsein anderer ein Urteil abzugeben. Es wäre dann also durchaus Teil des Modus‘ des Glücks, dass es von außen erkennbar und bewertbar wäre. Gestützt wird dieser Eindruck davon, dass der Zugang zu Almas inneren Zuständen ungleich größer ist als zu allen übrigen Figuren. Außer Vivians äußerlich sichtbarer Empörung, dass Heinz der Runde ihre Erkrankung verraten hat und dem Gespräch mit Ben, in dem sie alle anderen für „Arschlöcher“ erklärt, gibt es eben keine Informationen über ihr Gefühlsleben. Auf diese Weise geraten auch die Zuschauer\_innen in die Situation, sich Almas Einschätzung von Vivien anzuschließen und über ihr Glück (respektive Unglück) von außen zu urteilen.

Aus dem Vergleich mit den anderen Figuren resultiert allerdings nur beschränkt die Überlegung, inwiefern man für das Glück/Unglück der anderen verantwortlich ist – einzig in Leos Glücksbringer-Präsent spiegelt sich

unwiderrprochen, dass auch die Freunde in den Fortbestand des Glücks des beschenkten Paares einbezogen sind. Als Ben meint, man würde in einer Partnerschaft doch auch Verantwortung für den Anderen übernehmen, schlägt ihm der Protest entgegen. Anita betont, sie würde sich in keinem Bereich ihres Lebens von irgendjemandem abhängig machen und auch Jonathan will sich nicht auf Bens Sicht einlassen. Vielmehr ist Jonathan der Meinung, jeder Mensch hätte zu allen Zeiten das Recht, in erster Linie für das eigene Glück zu sorgen. Und zum Ende des Films äußert auch Ben sich anders, wenn er Alma damit konfrontiert, sie solle endlich aufhören, die Schuld immer bei anderen zu suchen, sie sei eine „[...] unzufriedene, unglückliche, alte Frau [...]“ und dafür ganz alleine verantwortlich. Bei allem geteilten Leben scheint das Fazit also doch zu sein, dass man nur von sich selbst erwarten könne und dürfe, für das eigene Glück zuständig zu sein. Umgekehrt zeigt sich sogar eher, dass man für das eigene Glück auch in Kauf nehmen kann, dass es für andere Menschen Unglück bedeutet. So zeigt es sich zum Beispiel, wenn Leo versucht, Alma zu überzeugen, sich auf ihn einzulassen. Sie geht auf dieses Angebot zwar nicht ein, es scheint sich aber nicht um eine Zurückweisung aus moralischer Empörung zu handeln. Der Film an sich jedenfalls sanktioniert dieses Verhalten Leos nicht, wenn man den Plot betrachtet. Folgt man Chatman, äußert sich hierin die Einschätzung des *implied author* als moralische Instanz. Denn Leo geht unbehelligt mit Alexandra nach Hause, und Ben hat von alldem nichts mitbekommen. Es ist sogar so, dass auch Ben sich schon an diesem Abend mit einer anderen Frau als seiner Ehefrau vergnügt hat, was die Beziehung von Vivien und Heinz beendet, also nicht ohne negative Konsequenzen bleibt, insgesamt als Folge dieses Abends aber kaum noch überraschen kann. Vielleicht muss man sagen, dass selbst diejenigen, die vorher noch argumentiert haben, man wäre für einen Partner mitverantwortlich, am Ende doch ihr eigenes Glück – und sei es noch so kurz und momenthaft – an erster Stelle sehen und von anderen nichts erwarten. Insgesamt scheint also doch Rücksichtslosigkeit legitim oder unvermeidbar.

Ein anderer Aspekt des Glückskonzepts ist die Dimension der Zeitlichkeit. Auch ihr kommt in SILBERHOCHZEIT besonders viel Beachtung zu. Die gesamte Handlung umfasst in der erzählten Zeit nur einen einzigen Tag, vorrangig den Abend. Nichtsdestotrotz spielt auch eine Rolle, wie sich Menschen über Jahre und Jahrzehnte entwickeln, welche Entscheidungen sie treffen und wie sie damit auf Andere Einfluss nehmen. Der Permanenz von Beziehungen wird die

Momenthaftigkeit der einen Nacht in Australien gegenübergestellt, die Ben und Alexandra miteinander verbracht haben. Hierbei ist wie auch schon bei der Frage nach dem Inhalt von Glück nicht entscheidend, dass sich sagen lässt, das eine sei besser als das andere, also das Glück eines Moments sei besser als das der Beständigkeit oder umgekehrt. Stattdessen zeigt sich erneut eine Ambivalenz, die sich schließlich vielleicht am ehesten in einem ‚sowohl als auch‘ auflösen ließe. Wenn Alma überlegt, ob Alexandra durch ihre Begegnungen mit Ben – vor fast 30 Jahren in Australien und am Abend seiner Silberhochzeit – alles erlebt hat, was wichtig ist, und sich fragt, wie ihr Leben mit Ben im Vergleich dazu aussieht, dann wägt sie ab, wie viel ein Moment der Erfüllung bedeutet und was dagegen die Permanenz ihrer von allen als 'gut' bewerteten Ehe wert ist:

Ist das besser als meine Variante? Eine Nacht mit Ben statt der 9000 – klingt das gut? Eine Nacht mit Ben, und ihn nach 30 Jahren zufällig wiedertreffen, am Tag seiner Silberhochzeit. Reicht das aus, um alles von ihm zu wissen, was man wissen muss? Um alles mit ihm erlebt zu haben, was zu erleben ist?

Doch Almas Schlusssatz „Einen Tag Ben, einen Tag Abenteuer“, legt die Deutung nahe, dass hier in ihren Augen keine klare Gewichtung festzustellen ist. Und auch im Verhältnis von Plot und Story zeigt sich vor allem, dass sich Augenblicke und längere Zeitspannen nicht ohne weiteres voneinander trennen lassen: An nur einem einzigen Abend geraten mehrere Beziehungen aus den Fugen, und was einmal eine kurze Begegnung war (wie die von Ben und Alexandra), bekommt Relevanz für eine Beziehung, die Jahrzehnte lang gewachsen ist. Die Ereignisse des Abends stellen die Freundschaften infrage, plötzlich kann der beste Freund die Ehefrau auffordern, keine Rücksicht mehr auf ihren Mann, seinen Freund, zu nehmen und stattdessen ihn zu lieben. Und es wird Wissen über eine Erkrankung enthüllt, die ein ganzes Leben verändern kann. Gerade weil also ein einziger Abend reicht, um zum einen langfristige Konsequenzen zu haben und zum anderen auf Strukturen der Stetigkeit zu wirken, kann SILBERHOCHZEIT auch auf der Ebene der Konstruktion seiner Erzählung transportieren, wie wenig sich trennen lässt, was die Kraft eines Moments und was die Bedeutung von Dauerhaftigkeit ist und inwiefern sie sich widersprechen sollten. Eine andere mögliche Deutung wäre, dass beispielsweise die Trennung am Tag der Silberhochzeit zeigt, dass auch etwas, was bereits Jahrzehnte überdauert, etwas, an das man lange glaubt, so wie Alma es getan hat, sich schließlich als etwas entpuppt, woran einem der Glaube verloren geht. Es kommt doch zu einem Ende, hat

zwar länger gedauert als ein einzelner Augenblick, ist aber trotzdem nicht von Ewigkeit. So, wie Alma erzählt, sie habe nie geglaubt, diese Zeit, in der sie ihr Leben, wie es war und ist, genossen hat, könne je zu Ende gehen, unterstreicht sie die Unberechenbarkeit des Glücks. Was an einem Tag noch attraktiv war und jahrelang glücklich gemacht hat, bekommt ganz unvermittelt einen anderen Charakter. Vielleicht ist es das, was Jonathan mit „Glück ist Sonnenschein auf der Hoteltapete“ ausdrücken will – es ist schön, wenn es da ist, aber darauf verlassen kann oder sollte man sich nicht. Alma jedenfalls bestätigt diese Sicht, und so ist der letzte Satz des Films: „Glück – da hat Jonathan Recht –, Glück ist Sonnenschein auf der Hoteltapete.“

## 6 Das Glück in KEINOHRHASEN: *You can make it happen*

In KEINOHRHASEN wird in erster Linie eine Liebesgeschichte erzählt, die, dem klassischen Muster von Hindernisüberwindung entsprechend, sich nicht nur erst entwickeln muss, sondern deren Happy End durch die Ungleichzeitigkeit der Erkenntnis bei den später Liebenden, das Liebespaar zu sein, erschwert wird. Erst nachdem beide ihr Verliebtsein respektive das der anderen Person zunächst einmal abgelehnt haben, können sie sich auf einander einlassen. Neben humoristischen Episoden, die für den Charakter einer Komödie sorgen, spielt außerdem das Motiv der Entwicklung eine besondere Rolle. Das zeigt sich sowohl auf Ebene tiefgreifender persönlicher Entwicklungen als auch in der Möglichkeit, bei einer zweiten Begegnung mit einem Menschen anders zu reagieren als bei der ersten; immer ist eine Veränderung möglich.

Das Figurenensemble in KEINOHRHASEN setzt sich aus einem zentralen Paar – Ludo und Anna –, einigen wichtigeren Nebenfiguren wie Moritz und Miriam und zahlreichen weiteren Nebenfiguren wie Lilli, Lollo, Cheyenne Blue, Nina, Jürgen, Bello und Mucki zusammen. Neben diesen spielen scharenweise Figuren mit, deren Auftritt sich entweder aus ihrer Rolle heraus begründet (beispielsweise Ludos Chef in der Redaktion oder die Richterin, die seinen Fall verhandelt) oder mehr damit zu tun hat, dass sie als Prominente Cameo-Auftritte liefern. Diese insgesamt recht große Gruppe an Figuren ist häufig nur in einzelnen Szenen relevant. Die wesentlichen Figuren und ihre Zusammenhänge werden im Folgenden kurz erläutert: Ludo Decker arbeitet als Journalist bei der Berliner Tageszeitung „Das Blatt“ und sorgt mit den ungewöhnlichsten Methoden dafür, exklusive Klatschgeschichten schreiben zu können. Nachdem er einen Hotelangestellten erpresst hat, um Zugang zur Verlobungsfeier von Yvonne Catterfeld und Wladimir Klitschko<sup>388</sup> zu bekommen, bricht er von seinem Beobachtungsposten auf dem Glasdach des Restaurants durch das Glas und landet auf dem Tisch des Paares. Bei der daraus resultierenden Gerichtsverhandlung wird er von der Richterin mit einer Bewährungsstrafe belegt, für die er 300 Sozialstunden abzuleisten hat. Diese führen ihn in einen Kinderhort, in dem er die etwa gleichaltrige Anna wiedertrifft, die als Kind in seiner Nachbarschaft

---

<sup>388</sup> Zu sehen sind sie als fiktive Figuren mit den realen Namen ihrer Darsteller.

gelebt hatte. Aus dem Gerichtsurteil entwickelt sich eines der Hauptziele von Ludo, denn er muss nun diese Sozialstunden ableisten, ohne dass es zu Beschwerden kommt, damit seine Bewährung nicht aufgehoben wird. Angesichts der Konstellation, in der das passiert, nämlich mit Anna als Chefin, die sich noch sehr gut daran erinnert, dass Ludo sie früher immer gehänselt und aufgezogen hatte, und jetzt die Chance sieht, ihm davon etwas zurückzuzahlen, sind die 300 Stunden eine verhältnismäßig lange Zeit, die es ohne Zwischenfälle zu überstehen gilt. Doch Ludo ist jemand, der großes Vertrauen zu sich selbst hat, und er dürfte angesichts dieser Herausforderung zuversichtlich sein, alles gut zu überstehen. Ihm gefällt sein Job als Journalist augenscheinlich nicht schlecht, und auch mit seinem Privatleben ist er wohl zufrieden. Seiner Schwester Lilli gegenüber fasst er das so zusammen: „Ich hab nen Job, der mir Spaß macht. Ich hab tolle Freunde...Ich geh‘ mit hübschen Frauen aus.“ Lilli fragt ihn, was mit „Liebe, Zuneigung und Geborgenheit“ sei, und genau aus diesem Bereich entwickelt sich etwas später im Film das zweite Ziel für Ludo, das getreu den klassischen Narrationsmustern<sup>389</sup> den zweiten Haupterzählstrang bildet – mit Anna ein Paar zu werden. Auffallen muss die Namensgebung der Figur, denn bei Ludo Decker scheinen sowohl Vor- als auch Nachname charakteristisch zu sein. ‚Ludo‘, also lateinisch ‚ich spiele‘ dürfte eine recht gute Beschreibung für Ludos Grundmodus im Leben sein, egal, ob im Arbeitsleben oder im Privaten. Da er offenbar keine Gelegenheit auslässt, mit einer Frau ins Bett zu gehen,<sup>390</sup> liegt es nicht fern, sich von ‚Decker‘ auch an das ‚Decken‘ erinnert zu fühlen, wie in der Tierzucht die Begattung genannt wird.

Im Verlaufe des Films trifft Ludo auf Anna, und es entwickelt sich ein Verhältnis, das sich erst in einem eher feindschaftlich-zerstrittenen Bereich bewegt und dann über eine Freundschaft zur Liebesbeziehung wird. Annas Figur wirkt, als wäre sie in erster Linie konstruiert, um die Handlung zu unterstützen. Dazu gehört beispielsweise, dass an ihrem Äußeren die große Brille sehr auffällt (die ihr den Namen ‚Vierauge‘ einbringt) und dass sie offensichtlich bei ihrer Kleidung keinen Wert darauf legt, besonders feminin oder sexy zu wirken. Mehrfach wird darauf

---

<sup>389</sup> Bei Bordwell heißt es dazu: „Usually the classical syuzhet presents a double causal structure, two plot lines: one involving heterosexual romance (boy/girl, husband/wife), the other line involving another sphere – work, war, a mission or quest, other personal relationships. Each line will possess a goal, abstacles, and a climax.” In: Bordwell, D.: „Naration in the Fiction Film“, S. 157.

<sup>390</sup> So überlegt er beispielsweise mit Moritz, wo er Anna kennengelernt haben könnte. Dafür gehen sie mehrere Preisverleihungen und Galas durch, und jedes Mal ist Ludo mit einer anderen Frau (oder auch mal Zwillingen) nach Hause gegangen.

Bezug genommen, dass sie wiederum ihre „Katzenstrickjacke“ trägt – eine Strickjacke mit Katzenapplikationen. Es wirkt dabei nicht so, als wäre diese Abweichung von gängigen Schönheitsidealen eine selbstsichere Idiosynkrasie. Zumindest nicht zu Beginn des Films. Zur Unbeholfenheit im modischen Urteil passt Annas Ungeschicklichkeit – sie rutscht aus oder tritt auf Bretter, die ihr dann ins Gesicht knallen und sie umwerfen. Sie will Ludo die Stirn bieten und brüllt ihm entgegen, sie sei ein wildes Tier im Bett, plötzlich aber steht eines der Mädchen aus dem Hort im Raum, so dass klar wird, wie deplatziert diese Äußerung von ihr war. Man kann sagen, Anna bewegt sich unbeholfen im Leben, und das drückt sich in der Körperlichkeit ihrer Figur auch aus. Immer wieder wird außerdem von ihr erwähnt, dass sie mit bisherigen Beziehungen zu Männern wenig positive Erfahrungen gemacht hat. Für den Aufbau des Plots ist es wichtig, dass Anna zwar in der Hand hat, Ludo bei seiner Bewährungsstrafe Schwierigkeiten zu machen, sie gleichzeitig ihre Autorität aber immer wieder unterminiert. Dadurch, dass man der Figur die entsprechenden Schwächen direkt eingeschrieben hat, haben die Filmemacher dafür gesorgt, dass es Anna selber ist, die sich ins Straucheln bringt, wodurch sich für Ludo Gelegenheiten ergeben, (mit anderen Figuren und mit den Zuschauer\_innen) über sie zu lachen. Auf diese Weise wird Ludo als Hauptfigur moralisch weniger fragwürdig, als wenn er Anna direkt bloßstellte, ohne dass sie dafür Anlässe bieten würde. Hinzu kommt, dass es sich bei Anna um eine Figur handelt, die mit Schwächen ausgestattet ist, von denen zum einen allgemein anerkannt ist, dass man sie als solche bezeichnen kann – es ist nicht ungewöhnlich, sehr dicke Brillengläser nicht schön zu finden, und dass jemand ausrutscht und hinfällt, kann auch unter Tollpatschigkeit oder sogar Slapstick subsumiert werden –, zum anderen aber sind es eben keine Abweichungen von der Norm, die so gravierend wären, dass sie nicht belächelt werden dürften. Es ist beispielsweise keine körperliche Behinderung, über die sicher nur in einem bedeutend geringerem Umfang gewitzelt werden dürfte, ohne das allgemein gesellschaftlich geteilte Verständnis dessen, was ‚in Ordnung‘ ist, zu verletzen. Zum Ende des Films, der auf das Happy End mit Ludo hinausläuft, konzentrieren sich Plot und Mise en Scène weniger auf Annas Blößen. Das mag durchaus ein äußeres Zeichen für eine innere Entwicklung Annas sein. Denn eine solche macht sie durchaus durch. Ihre Geschichte mit Ludo reicht bis in ihre Kindheit zurück, in der sie Nachbarskinder waren und Ludo mit seinen Freunden immer wieder Spaß daran hatte, Scherze auf Annas Kosten zu machen. Damals hatte sie immer bei Ludos

älterer Schwester gepetzt, doch sie kommt an den Punkt, als erwachsene Frau nicht mehr petzen zu wollen, und sucht einen anderen Weg, mit Ludo umzugehen. Dieser neue Weg bringt mit sich, dass sie auch mit sich anders umgeht und ein stärkeres Selbstwertgefühl entwickeln kann.

Ludo und Anna haben beide eine Figur, die ihnen unterstützend zur Seite steht und ihre Interessen vertritt. In Ludos Fall ist das Moritz, der ihn im Job als Photograph begleitet. Moritz kann als Ludos *Sidekick* bezeichnet werden. Er ist nicht ganz so clever wie Ludo und kommt bei Frauen nicht ganz so gut an – während Ludo im Spa-Bereich des Hotels eine Masseurin zugeteilt bekommt, mit der er dann lautstarken Sex haben kann, führen Moritz' Flirtversuche dazu, dass die Dame am Tresen ihm die Komplettenthaarung mit dem Mitarbeiter Torsten zuweist. Da Moritz und Ludo Kollegen sind, und sie beide recht unkonventionelle Muster haben, ihre Geschichten und Bilder zu bekommen, ist ihre gemeinsame Sphäre dementsprechend eine Mischung aus Berufsleben und Verabredungen mit Frauen.

Bei der Helferfigur, die Anna zugeordnet werden kann, handelt es sich ebenfalls um jemanden aus ihrem Arbeitsleben, nämlich um eine Kollegin, die aber gleichzeitig auch ihre Mitbewohnerin ist – Miriam. Miriam teilt entsprechend intime Informationen mit Anna, tröstet sie, wenn Anna Liebeskummer hat, und gibt ihr Ratschläge bei Verabredungen und ähnlichem. Sie lässt sich unter den Helfern eher als Mentorin bezeichnen, weil sie in einigen Bereichen deutlich erfahrener ist als Anna. Miriam ist aber nicht nur für Anna eine wegweisende Figur, sondern steht auch Ludo mit Rat und Tat zur Seite, so dass sie mit Blick für die Situation mehrfach dabei hilft, den Erzählstrang, der Ludos und Annas Liebesgeschichte verfolgt, voranzutreiben.

Die Antagonisten-Rolle verteilt sich auf mehrere Nebenfiguren, die jeweils in einzelnen Szenen relevant werden. Im Gesamtverlauf spielen sie keine durchgängige Rolle, und es lässt sich auch nicht ein Hauptgegner ausmachen. Am ehesten noch ist der stärkste Antagonist ein Anteil von Ludo selbst, gegen den er im Laufe des Films ankommen muss. Ansonsten ist es aber mal der Taxifahrer, der sie mit dem verletzten Lollo trotzdem nur gerade so weit fahren will, wie sie bezahlen können; mal die Krankenschwester, die trotz Pfeil im Kopf des Kindes erst eine Versicherungskarte sehen will; oder eben die Richterin, die Ludos Verhalten mit Sozialstunden und einer Bewährungsstrafe quittiert und damit dafür sorgt, dass er in seinem Beruf als Journalist zeitweise nicht mehr arbeiten kann. Jürgen Vogel tritt als die Figur Jürgen



Vogel auf und hat eine ambivalente Rolle: Einerseits legt er Ludo und Moritz mit seiner angeblichen Schönheits-Operation rein, andererseits wird er für Anna zum Tröster und Freund. Und dass er Ludo am Ende einen „geilen“ Typen nennt, zeigt, dass er auch mit Ludos Perspektive im Blick kaum als ein ‚Böser‘ gelten kann.

Die übrigen Rollen verteilen sich über die Kinder im Hort, eine große Hochzeitsgesellschaft um Yvonne Catterfeld und Wladimir Klitschko; die Redaktion von „Das Blatt“ mit einem cholерischen Chef; ein zerstrittenes Schlagerpaar; eine von Ludo enttäuschte Kellnerin im Restaurant; eine Mutter aus dem Hort und ihre Freundin; eine Verabredung Annas und die beiden Kunstfiguren Bello und Mucki. Darüber hinaus bilden zahlreiche Statist\_innen immer wieder den Hintergrund in verschiedenen Szenen. Das Verhalten der Figuren ist häufig offenbar eher dramaturgisch motiviert, als dass es psychologisch zu erklären wäre.<sup>391</sup> Auf diese Weise scheinen die Filmemacher<sup>392</sup> die Entfaltung des Plots der Authentizität der Figuren und ihres Handelns vorzuziehen. Dieses Vorgehen entspricht dem, was Kristin Thompson als „kompositionelle Motivation“<sup>393</sup> beschreibt, die ein internes Regelwerk intendiert, das für das Filmgeschehen Gültigkeit hat, aber keinen Anspruch auf Realismus erhebt.

Beim Glückskonzept in KEINOHRHASEN fällt auf, dass Glück zwar als zentrales Thema behandelt wird, der Film dabei aber nicht viele Dimensionen abdeckt. Es gibt einige sehr klare Äußerungen zu Glück. Diese stechen besonders hervor, weil sie direkt von einer Hauptfigur an die andere gerichtet werden: Beispielsweise, wenn Ludo Anna erklärt, wie das mit dem Glück in Wirklichkeit ist. Anna erklärt ihm dafür im Gegenzug, wie Frauen sind. Beide Äußerungen sind so eindeutig, dass in diesem Fall nichts weiter zu entschlüsseln ist, um ihre Botschaft zu verstehen. Über diese deutliche Positionierung der Figuren geht der Film kaum hinaus. Ein großer Teil der gespielten Zeit wird mit Szenen gefüllt, die einen episodischen Charakter haben und zu den Haupthandlungssträngen wenig beitragen. So sind auch die Facetten, die das Glückskonzept ausgestalten könnten, nicht

---

<sup>391</sup> Zu den verschiedenen Arten der Motivation von Figurenhandeln vergleiche auch Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 430 f.

<sup>392</sup> In KEINOHRHASEN ergibt sich die Mehrfachfunktion Til Schweigers, der sowohl Hauptdarsteller als auch als Produzent, als Drehbuchautor und Regisseur an der Produktion des Filmes beteiligt war.

<sup>393</sup> Vgl. Thompson, K.: „Neoformalistische Filmanalyse“, S. 37.

Bei Francesco Cassetti wird eine Betonung der *Mise en scène* als eine Technologie der Attraktion bezeichnet, die als eines von zwei Konstruktionsprinzipien die Inszenierung als ordnungsstiftende Kraft der Narration ergänzt. Vgl. Cassetti, F.: „Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt“, S. 32.

sonderlich umfangreich oder von hoher Variation. Die Dimensionen, die in KEINOHRHASSEN vor allem eine Rolle spielen, sind:

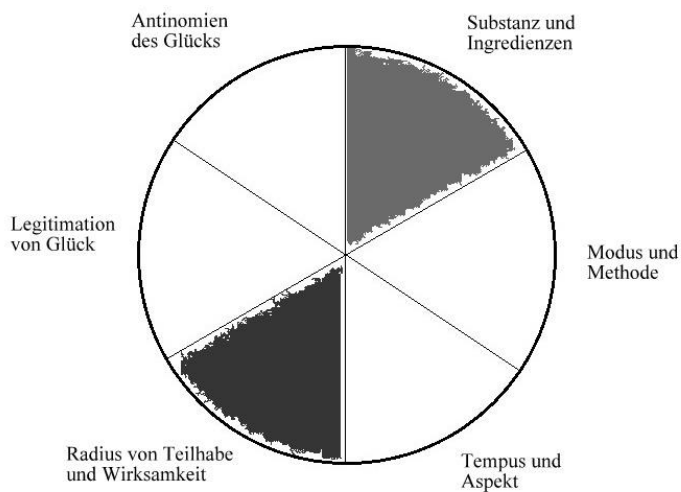


Abbildung 10: Dimensionen eines Glückskonzeptes in KEINOHRHASSEN

## 6.1 Radius von Teilhabe und Wirksamkeit: *Du musst dich selbst drum kümmern, dass du glücklich wirst*

Eine der Dimensionen eines Glückskonzeptes, die vielleicht weniger intuitiv zu erfassen ist, als beispielsweise die von Substanz und Ingredienzen, ist die des Radius‘ von Wirksamkeit und Teilhabe. In KEINOHRHASSEN bieten vor allem zwei Szenen die Möglichkeit, sowohl den Aspekt der Wirksamkeit als auch den der Teilhabe zu illustrieren. Der erste Blick fällt auf eine Szene, in der Ludo und Anna im Gespräch sind und die auf bemerkenswert deutliche Weise einen Einblick gibt, wie der Radius von Teilhabe für ein Glückskonzept ausgeprägt sein kann. Oder besser gesagt, wie dezidiert die Vorstellung sein kann, dieser Radius müsse einen selbst umfassen und niemanden sonst.

Nachdem Ludo Anna zum Essen eingeladen hat, gehen sie gemeinsam spazieren. Sie laufen über einen Flohmarkt und am Kanal entlang, und Ludo kommentiert Annas vorangegangenen Bericht über ihre letzte Beziehung, in der ihr Freund sie mit ihrer besten Freundin betrogen hatte. Ludo erklärt Anna, dass eine Beziehung, in der die Partner sich nicht auf Augenhöhe begegnen, nicht langfristig funktionieren könne:

Keine Beziehung funktioniert, wenn sich einer für den anderen zum Deppen macht. Entweder der Überlegene verlässt den Depp, weil er sich zu Tode langweilt und weil er jeden Respekt verliert, oder der Depp kapiert irgendwann, dass er der Depp ist, dass er sich total aufgibt und am Schluss nix mehr von ihm übrigbleibt – und geht.

Und er entwickelt weiter folgende Gedanken: "Kein Typ auf der Welt kann Dich glücklich machen, wenn du es nicht schon vorher bist. Du musst dich selbst drum kümmern, dass du glücklich wirst." Damit widerspricht er ganz klar der Idee, dass es Liebesbeziehungen sind, die einen so glücklich machen, dass auch alles übrige, eventuell vorhandene, Unglück durch sie nivelliert würde. Umgekehrt beinhaltet das aber auch die Aussage, dass das eigene Glück etwas ist, worum man sich zu kümmern habe. Wenn man Beziehungen möchte, die zur eigenen Zufriedenheit führen, muss man dafür sich selbst als schon glückliches Individuum in die Gleichung einbringen. Und Ludo fährt fort: "Das ist purer Egoismus, wenn du den ganzen Tag zuhause frustriert rumsitzt und von jemand anders erwartest, dass er dich permanent glücklich macht." Das ist insofern eine bemerkenswerte Äußerung, als es nahelegt, dass man besonders selbstüchtig ist, wenn man an einen anderen Menschen Erwartungen hat, die zur Steigerung des eigenen Glücks beitragen sollen. Aber gibt es auch eine Variante, in der das Glückliche sein oder der Wunsch danach nicht (auch) am Ich orientiert ist? Ludo jedenfalls berichtet davon nichts. Und warum soll der Wunsch nach dem eigenen Glück besonders egoistisch sein? Er ist es Ludo zufolge dann, wenn man erwartet, dass jemand anders es ist, der dieses Glück zustande bringt. Das legt nahe, dass die Frage danach, wie man glücklich wird, niemals damit beantwortet werden sollte, dass andere Menschen in dieses 'Wie' als notwendiger Bestandteil einbezogen sind. Zumindest, solange man selber sich nicht bereits auf ein gewisses Level des Glücklichen gebracht hat und stattdessen in der Handlungsarmut der Frustration verharrt. Dass es in seiner Vorstellung nur um ein gewisses Maß an Eigeninitiative geht, ist allerdings durch den vorangegangenen Satz ausgeschlossen, in dem Ludo deutlich sagt, dass man schon vor einer Beziehung glücklich sein müsse, wenn man es auch in der Partnerschaft sein möchte. Es entsteht aus diesen Äußerungen aber ein leicht widersprüchliches Bild, weil zum einen die Ansicht vertreten wird, dass es Aufgabe eines Individuums sei, sich um das eigene Glück zu kümmern, und wenn man diesen Gedanken als handlungsleitend ernstnimmt, könnte es ja durchaus ein gangbarer Weg sein, dass man alle Interaktionen dann auch diesem Ziel unterwirft beziehungsweise sie unter dem entsprechenden Nutzen betrachtet. Gleichzeitig soll es, Ludo zufolge, aber eine

Zumutung sein, dem anderen Menschen als Wunsch entgegenzubringen, auf das Ziel, glücklich zu sein, zu reagieren. Die Frage ist dann, wie Menschen es überhaupt schaffen sollen, dafür zu sorgen, dass sie glücklich sind, wenn andere Menschen dafür genau genommen keine Rolle spielen dürfen. Oder zumindest nicht „permanent“ eine Rolle dabei spielen sollten. Möglich ist, dass in genau dieser Haltung die Erklärung für den Lebenswandel, den Ludo bis dato gepflegt hat, liegt – mit der Annahme, dass ein anderer Mensch einen nicht permanent glücklich machen kann, geht Ludo einen anderen Weg, um dem Glück eine größere Dauerhaftigkeit zu verleihen: Er erwartet das nicht von einer Partnerin und auch nicht in allen Bereichen, sondern verlegt sich darauf, mit ständig wechselnden (Geschlechts-)Partnerinnen quasi in kleineren Einheiten dafür zu sorgen, dass er glücklich ist, und diese dann so häufig zu iterieren, dass sich im Gesamtzusammenhang seines Lebens dennoch eine Permanenz ergibt. Da es an ihm ist, ununterbrochen Frauen kennenzulernen und sie davon zu überzeugen, mit ihm ins Bett zu gehen, liegt die notwendige Wirksamkeit außerdem weiterhin bei ihm selbst. Auf diese Weise sorgt er selbst dafür, dass er glücklich ist, auch wenn er dafür immer wieder auf die Unterstützung von Frauen angewiesen ist, die sich auf eine Begegnung mit ihm einlassen.

Mit dem starken Fokus auf dem einzelnen Individuum, das für sein Glück zu sorgen hat, wird gleichzeitig auch festgelegt, wer vom Glücklichen betroffen sein soll, wer also daran teilhaben muss, damit von Glück die Rede sein kann: man selbst. Wenn man nicht erwarten kann, dass jemand anders dafür sorgt, dass man glücklich wird, beschränkt das die mögliche Teilhabe auf einen Radius, der nicht mehr als einen einzelnen Menschen umfasst. Denn es hat in Ludos Perspektive keinen Platz, dass vorstellbar wäre, das Glück eines Menschen könne daran gebunden sein, dass auch ein zweiter Mensch glücklich sein möge. Ludo erläutert seine Darstellung aus Sicht der Person, die unglücklich ist, kalkuliert aber nicht ein, dass eine glückliche Person von sich aus das Bestreben haben könnte, einen weiteren Menschen glücklich zu machen. Damit ist die Frage nach einer eventuell erweiterten Teilhabe am Glück offensichtlich nicht relevant für ihn. Dass sich aus Ludos Beschreibung ein Widerspruch ergibt, wenn er so vehement für die Selbstsorge argumentiert und gleichzeitig die Ansicht vertritt, es sei egoistisch, andere Menschen dafür einsetzen zu wollen, das eigene Glück zu mehren, er also gleichzeitig das Interesse am eigenen Vorteil ablehnt, sobald es Wünsche an eine andere Person einschließt, lässt sich erst

dann erklären, wenn man den Aspekt der Wirksamkeit hinzunimmt und betrachtet, als wie groß der Radius in diesem Bereich in KEINOHRHASEN dargestellt wird. Im Anschluss an die entsprechende Analyse kann auch der herausgearbeitete Widerspruch erneut interpretiert werden. Um einen weiteren Einblick in die Dimension des Radius‘ der Wirksamkeit im Rahmen eines Glückskonzeptes zu bekommen, kann eine andere Szene herangezogen werden:

Denn schon in der Anfangsszene mit Jürgen wird auf sehr eindrückliche Weise ein bestimmtes Bild vom Glück mit gewissen Werten und Einstellungen präsentiert. Zentral ist dabei die Idee einer umfassenden Selbstverantwortung. Diese zeigt sich auf verschiedenen Ebenen. Augenfällig ist die äußere Veränderung, die die Figur Jürgen Vogel durchgemacht haben muss, wenn man weiß, wie er als Darsteller aussieht.<sup>394</sup> Er sitzt beim Interview, mit korrigierten Zähnen, die nun als Zahnpastalächeln erstrahlen, längerem, vollem Haar, das transplantiert worden ist und, wie zum Abschluss verkündet, mit Silikonimplantaten im Hintern. Er berichtet dazu, dass er in Kalifornien gewesen sei, um sich dergestalt herrichten zu lassen, und dass er darüber hinaus auch die Arbeit eines bekannten amerikanischen Motivationstrainers in Anspruch genommen habe. Mit der sehr extremen Veränderung seines Aussehens, die nur mittels chirurgischer Eingriffe so denkbar war,<sup>395</sup> belegt er, wie weit die Verantwortung für das eigene Leben gehen kann und vielleicht muss oder doch wenigstens sollte. Gemeinhin ließe sich annehmen, dass es

---

<sup>394</sup> In der Figur Jürgen Vogels findet beständig eine Verschneidung der Figur und des Darstellers statt. Das Wissen, das man über den Darsteller hat, ist zwar nur ein medial vermitteltes und muss nicht zwangsläufig mit dem übereinstimmen, was Jürgen Vogel als Privatperson für sich beanspruchen würde, in KEINOHRHASEN wirkt es aber durchgängig, als spiele er sich selbst. Auch, weil seine Figur genug Überschneidungen mit dem bietet, was über den Darsteller bekannt ist – neben dem Namen ist es beispielsweise die Tatsache, dass die Figur Jürgen Vogel ebenfalls Schauspieler ist und er im Gespräch als Figur auf seine Filme verweist, die denen entsprechen, die er als Darsteller wirklich gedreht hat. Im Folgenden wird mit Jürgen Vogel die Figur im Film gemeint, Bezugnahmen auf den Schauspieler werden als solche gekennzeichnet.

<sup>395</sup> Was den Darsteller Jürgen Vogel betrifft, handelt es sich hierbei natürlich um das Ergebnis der Maskenbildnerei. Auf diese Weise wird eine erhöhte *self-consciousness* erreicht, insofern als Jürgen Vogel als Schauspieler und damit auch sein Aussehen sehr bekannt ist und schon anzunehmen ist, dass es sich bei dieser Verwandlung nur um eine handeln kann, die im Rahmen der Filmerzählung gültig ist. Ähnlich wie beispielsweise bei Tricks, die Menschen übernatürliche Fähigkeiten verschaffen, wird auf diese Weise in einem gewissen Umfang die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass man es mit einem Film zu tun hat, der entsprechend seinem fiktionalen Charakter auf bestimmte Ressourcen zurückgreifen kann. In KEINOHRHASEN sind diese selbstreferentiellen Anteile relativ hoch, so dass durchaus vorstellbar ist, dass auf diese Weise bei den Rezipient\_innen eine andere Akzeptanz für gewisse Aspekte des Glückskonzeptes geschaffen wird, weil immer wieder relativ aktiv darauf verwiesen wird, dass es sich um ein fiktionales Konstrukt handelt, das nicht zwangsläufig den Regeln der nicht-fiktionalen Welt unterworfen sein muss. Offen bleibt aber selbstverständlich, wie stark diese Selbst-Bewusstheit des Films von den jeweiligen Zuschauer\_innen wahrgenommen wird.

gewisse Tatsachen gibt, die einem durch das körperliche Erscheinungsbild vorgegeben sind und über die man sich nicht mit alltäglichen Mitteln von Mode und Frisuren etc. hinwegsetzen kann. Daraus wäre wiederum abzuleiten, dass es für Grundkonstanten eben keine anderen Optionen gäbe und man demzufolge auch nicht dafür verantwortlich gemacht werden könnte, sondern diese als das, was einem Gott/die Natur/die Eltern mitgegeben hätten, zu akzeptieren wären. An Jürgens Beispiel wird hingegen deutlich, dass ein Wandel des Äußeren durchaus möglich ist. Und dass dieser auch noch nach einer gewissen Zeit oder in einem gewissen Alter vorgenommen werden kann, auch wenn das Leben bis dato nicht unter den entsprechenden Vorzeichen stand. Wichtig wäre demzufolge, dass man die eigene Wirkmächtigkeit und damit Verantwortung auch in diesem Bereich voll (an-)erkennt und entsprechend handelt. Wenn es darum geht, etwas für das eigene Glück zu tun, liegt die mögliche Wirksamkeit offenbar bei 100 Prozent. Auch unregelmäßige Zähne oder ausfallende Haare könnten dann nicht mehr als unverrückbare Fakten gelten, die man gar nicht erst zu hinterfragen hätte, sondern müssten im Gegenteil nur als Grundlage gesehen werden, von der aus man das Erscheinungsbild perfektionieren würde. In der Argumentation, die Jürgen vorträgt, stellt er sich selbst als einzig relevanten Bezugspunkt dar. Er gesteht beispielsweise, früher Minderwertigkeitskomplexe wegen seiner Zähne gehabt zu haben. Insgesamt entsteht so der Eindruck, das Individuum (in diesem Fall also die Figur Jürgen Vogel) stünde im Mittelpunkt des Interesses. Dabei bleibt verdeckt, dass es nicht das Individuum allein sein kann, das sich hier beurteilt, sondern es vielmehr um die Reaktionen geht, mit denen es sich in den Begegnungen mit anderen Menschen und in der eigenen Aushandlung des Wissens zu kulturelevanten Vorstellungen konfrontiert sieht. Es muss also darum gehen, möglichst vollkommen einem Idealbild zu entsprechen, um vollständig akzeptiert zu werden. Zwar sieht man in den Gesichtern der am Interview Beteiligten, dass sie sehr erstaunt sind angesichts der von Jürgen recht außeralltäglich eingesetzten Mittel. Dennoch kommt zu diesem Zeitpunkt keiner auf die Idee, ihn mit der Vermutung zu konfrontieren, er wolle sie hinters Licht führen. Es muss sich bei den mutmaßlichen operativen Eingriffen also doch um etwas handeln, was sie sich grundsätzlich vorstellen und erklären könnten, so sehr es sie auch wundern mag, dass ein Schauspieler wie Jürgen Vogel, der bis zu diesem Zeitpunkt gerade mit seinem vom gängigen Schönheitsideal abweichenden Aussehen als unverkennbarer Darsteller gesehen werden musste, sich nun eben jenem Ideal unterworfen hat. An

dieser Stelle kommt es zum stärksten Rückgriff auf das, was an Wissen außerhalb der Diegese vorhanden sein muss – nämlich, dass der Schauspieler Jürgen Vogel in der deutschen Öffentlichkeit als jemand bekannt ist, der seine Rollen spielt, ohne auf Schönheitsideale Wert zu legen. Diese Eigenschaften werden an dieser Stelle auf die Figur Jürgen Vogel übertragen. Nur, wenn das entsprechende Wissen über den Darsteller vorausgesetzt werden kann, funktioniert die Verblüffung in ihrem maximalen Umfang. Die Unterhaltung von Ludo und Moritz, die im Anschluss an das Interview im Auto stattfindet, zeigt, dass die Handlungen der Figur Jürgen Vogels derart unerwartet sein müssen, dass sie beide nur mit Ablehnung darauf reagieren können. Gleichzeitig sind sie selbst in dieser Situation, in der sie unter sich sind und nicht mehr eine professionelle Gesprächssituation aufrecht erhalten müssen, nicht in der Lage, das eben Erlebte so zu hinterfragen, dass es ihnen möglich wird, sich über eventuelle Zweifel auszutauschen. Stattdessen akzeptieren sie das erzählte Verhalten vollkommen, grenzen es aber wieder auf das ein, was sie als allgemein akzeptiert wahrnehmen: „In Titten macht Silikon ja auch Sinn, aber doch nicht im Arsch von Jürgen Vogel“. Nicht das chirurgische Eingreifen in den Körperbau bewerten sie als übertrieben, sondern die Tatsache, dass ein Mann zu diesen Mitteln greift. Dies ist ein weiterer Beleg dafür, dass es nicht um die Vorstellungen des Individuums allein gehen kann, sondern das Umfeld eine entscheidende Rolle spielt. Eben derartig abwertende Reaktionen auf das Aussehen von Menschen sind es, die zu den Komplexen führen, von denen Jürgen sich angeblich freizumachen versucht hat. Dass man ihm glaubt, er wäre deshalb zu solchen Schritten fähig, mag belegen, auf welchem festem Grund solche Komplexe ruhen.

Doch Jürgens These hört bei der Wandlung des Aussehens nicht auf. Er meint, wenn "[...] das Äußere stimmt, dann wächst das Innere nach". Damit vertritt er die Idee, dass sich zwischen 'Innerem' und 'Äußeren' eines Menschen trennen lässt, dass es zwei je eigene Bereiche sind, die aber auch auf bestimmte Weise miteinander in Verbindung stehen müssen. Es ist anzunehmen, dass er sich dabei auf die Psyche und die Physis bezieht. Hierbei soll das Äußere maßgeblich sein, so dass das Innere sich an die Hülle, die es umgibt, anpassen könne, indem es die entsprechenden Fortschritte mache. Es scheint, als wäre der umgekehrte Weg nicht möglich, oder wenigstens nicht ebenso vielversprechend. Dennoch ist auch das Innere wohl ein Teil, den man mit ein bisschen Engagement auf Vordermann bringen kann. Offenbar war die Ausgestaltung seines Aussehens an einem bestimmten Ideal orientiert, und

wenn das Innere diesem „nachwachsen“ solle geht es offensichtlich um die Optimierung des Selbst. Aus diesem Grund hat Jürgen, wie er berichtet, Kurse bei einem bekannten amerikanischen Motivationstrainer belegt, der ihm gezeigt hat, "[...] dass man jeden Traum wahr machen kann". Es ist recht klar, dass aus diesem Kontext die Sprüche stammen, die er voller Überzeugung im Interview verkündet. Nämlich Ideen wie:

Lass dir das Leben nicht einfach so passieren. Nimm das Ruder selber in die Hand. Du bist dein eigener Kapitän auf deinem eigenen großen Schiff des Lebens.

Damit argumentiert er dafür, dass das Leben etwas ist, womit man sich entweder treiben lässt, ohne auf den Weg und das Tempo Einfluss zu nehmen, oder etwas, über das man bis zu einem gewissen Grad die Kontrolle übernehmen kann. Er selbst hatte angeblich einen Nervenzusammenbruch und habe dann gemerkt, "[...] dass ich die ganze Zeit an mir vorbeigelebt habe".<sup>396</sup> Das 'An-sich-vorbei-Leben' würde, kombiniert mit dem Bild des Schiffes und des Kapitäns, dann wohl bedeuten, dass es Varianten des Lebens gibt, die richtiger sind als andere, und dass es einen Kurs geben kann, der einen in die falsche Richtung führt. Das muss die Frage aufwerfen, wer festgelegt hat, was das richtige Leben ist, an dem man nicht 'vorbei' lebt, sondern das man haargenau trifft. Angesichts der Aufforderung, dass man doch das "Ruder selber in die Hand" nehmen soll, klingt das, als hätte man bis zum Punkt dieser Erkenntnis

---

<sup>396</sup> Auch Michel Foucault geht in der Erörterung, inwiefern die Umkehr zu sich die vollendete Form der Sorge um sich ist, auf das Bild der Schifffahrt ein: „Es handelt sich um die Metapher der Schifffahrt, die mehrere Elemente enthält. [Erstens] natürlich die Idee eines Weges, einer tatsächlichen Ortsveränderung von einem Punkt zu einem anderen. Zweitens beinhaltet das Bild der Schifffahrt, daß die Bewegung auf ein Ziel hin gerichtet ist, einen Zweck verfolgt. Der Zweck, das Ziel, ist der Hafen als sicherer Ort, der gegen alles Schutz bietet. In der Schifffahrt ist auch enthalten, daß der Hafen, dem man zustrebt, der Heimathafen, der Ursprungs- und Herkunftsort ist. Dem Weg, den man zu sich durchmißt, haftet immer etwas Odysseeisches an. Die vierte mit der Schifffahrt verbundene Idee ist, daß die Rückkehr zum Heimathafen sehnlichst herbeigewünscht wird, weil der Weg, der zurückgelegt werden muß, gefährlich ist. Ständig ist man auf der Fahrt Gefahren ausgesetzt, unvorhersehbaren Gefahren, die den Weg gefährden oder gar dazu führen können, daß man sich verirrt. Infolgedessen führt dieser Weg über eine Reihe von bekannten oder weniger bekannten Gefahren zum Ort des Heils. Und schließlich ist im Bild der Schifffahrt auch zu bedenken, daß die bis zum rettenden Hafen zurückzulegende Strecke, soll sie glücken und zum guten Ende geführt werden, ein Wissen, eine Technik, eine Kunst erfordert. Ein komplexes, zugleich theoretisches und praktisches Wissen, ein konjekturales Wissen, das natürlich der Steuerkunst sehr ähnlich ist.“ Foucault, M.: „Hermeneutik des Subjekts: Vorlesung am Collège de France (1981/82)“, S. 309 f. Die Rückkehr zu sich selbst ist etwas, was auch Jürgen formuliert, wenn er meint, er habe an sich vorbei gelebt. Und die Risiken, die chirurgische Eingriffe, wie er sie augenscheinlich hinter sich gebracht haben muss, können wohl als Gefahren gedeutet werden, die es auf dem Weg zu überstehen gilt. Die Steuerkunst hat dann möglicherweise auch etwas damit zu tun, sich in die richtigen Hände zu begeben und auf die richtigen Veränderungen einzulassen. Jürgen nimmt das Ruder selber in die Hand und verpflichtet mehrfach Expert\_innen, die seine Verwandlung hin zum ‚eigentlicheren‘ Ich begleiten.



nicht selber die Entscheidungen für das eigene Leben getroffen. Dann stellt sich die Frage, wer das gemacht haben soll und wie das Leben eines Erwachsenen denkbar ist, in dem er oder sie nicht eigene Entscheidungen fällt. Wie groß ist also der Radius der Wirksamkeit, wenn es um Glück (oder Unglück) geht? Die Bilder, die Jürgen Vogel als Figur in KEINOHRHASEN benutzt, erzeugen die Vorstellung, dass, wenn man mit seinem Leben nicht zufrieden ist (und das ist etwas, was er selbst bei einer Retrospektive seiner Filme bemerkt haben will), das nur bedeuten kann, dass man bislang nicht genug gesteuert hat, was mit einem geschieht. Das bedeutet also, dass man die Wirksamkeit, die man in Bezug auf das eigene Glück eigentlich hätte, nicht gut genug eingesetzt hat. Es wird in diesem Fall nicht reflektiert, wie man an den gegenwärtigen Punkt gekommen ist, dass es vielleicht auch Faktoren gab, die außerhalb des eigenen Einflussbereiches lagen, oder dass man sich auch mal falsch entschieden haben mag. Konstruiert wird stattdessen die Vorstellung, dass es ein richtiges Leben gibt und dass man dieses ausfüllt, wenn man sich selbst höchste Ziele setzt, wenn man 'das Ruder selbst in die Hand nimmt'. Im Film präsentiert Vogel das dann in seiner Erinnerung an den Wandel so: "Jürgen, schieß auf den coolen Typen mit der Zahnlücke. Du kannst viel mehr sein als das. You can make it happen". Diese Formeln der Selbstwirksamkeit fordern auch genau das ein, nämlich dass man Realität werden lässt, was erstmal nur Erwartungen sind, die von außen an einen herangetragen werden.<sup>397</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Präsentation einer umfassenden Wirksamkeit, die die Figur Jürgen Vogel abliefert, lässt sich auch der bereits erwähnte Widerspruch einordnen, der sich in Ludos Vortrag für Anna ergeben hat. Ludos Beharren darauf, Anna könne nicht erwarten, dass jemand anders sie andauernd glücklich mache, denn das sei nichts anderes als egoistisch, erscheint zusammengenommen mit dem starken Verweis, man sei selbst für sein Glück zuständig, etwas schief oder inkonsequent – denn man könnte meinen, dort, wo man selber zuständig ist, ist es auch nicht

---

<sup>397</sup> Diese Szene des Interviews mit Jürgen Vogel ereignet sich zu Beginn des Films und erhält damit ein besonderes Gewicht. Dadurch, dass später noch enthüllt wird, dass es sich bei Jürgen Vogels Auftritt um einen Scherz gehandelt hat, um die Reporter zu täuschen, ließe sich fragen, inwiefern die in dieser Szene getroffenen Äußerungen überhaupt herangezogen werden sollten. Doch sowohl die Positionierung als Anfangsszene als auch die Tatsache, dass erst bedeutend später im Film (und nicht etwa direkt im Anschluss) darüber aufgeklärt wird, dass es gilt, die Szene in einem anderen Licht zu sehen, geben genug Anlass, die dort vorgenommene Darstellung auch als für sich stehende Äußerung zu behandeln. Hinzu kommt, dass von den Figuren nicht aufgegriffen wird, inwiefern der Auftritt Jürgen Vogels dann zu relativieren sein könnte. Für das Publikum bleibt diese Szene als ohne direkten Widerspruch stehen.

verkehrt, für sich selbst zu sorgen und auch die Kapazitäten auszuschöpfen, die sich durch andere Menschen bieten. Der Vorwurf des Egoismus scheint nicht recht zu passen. Die Szene mit Jürgen zeichnet aber ein Bild der absoluten Selbstwirksamkeit. Auch der Radius der Wirksamkeit ist in KEINOHRHASEN also ein sehr kleiner – wirksam ist man selbst, und zwar zu hundert Prozent. Keine physische oder mentale Grenze kann als Erklärung gelten, warum man das eigene Glück noch nicht verwirklicht hat. Und daraus, dass die eigene Wirksamkeit einer Person so stark gemacht wird, entsteht im selben Zug die entsprechende Verantwortung. Wenn Ludo von Egoismus spricht, so ist das, worauf diese Bezeichnung abzielt, die Verantwortung, die jede\_r selbst zu tragen hat und die es nicht an andere Menschen abzuschieben gilt. Da man wirksam sein kann, ist es auch an einem selbst, für das eigene Glück zu sorgen. Der eigentliche Vorwurf ist also weniger der erwähnte Eigennutz, als vielmehr, das Eigene nicht genug genutzt zu haben. Wer aus sich selbst nicht schon alles herausgeholt hat, darf von anderen nichts erwarten.

Und in gewisser Weise könnte man meinen, dass Ludo die Hürde, die seine Konzeption für unvollkommene Menschen darstellt, auch erkannt hat. Er geht zumindest in folgender Weise auf gewisse Schwierigkeiten ein:

Außerdem ist es doch normal, dass man auch mal unglücklich ist. Ich lauf' auch nicht den ganzen Tag rum und sag 'Hey, das Leben ist geil'. Wieso erwarten eigentlich immer alle, dass sie jeden Tag glücklich sind?

Mit diesem Satz erteilt Ludo der Vorstellung, dauerhaftes Glück sei möglich, eine eindeutige Absage. Er erlebt aber, dass die Menschen grundsätzlich die Vorstellung haben, dass das möglich sei. Er geht von seinem eigenen Erleben aus, das sich so gestaltet, dass er sich eben nicht jeden Tag vom Leben in euphorische Stimmung versetzt sieht, und spürt damit eine Differenz zu dem, was andere erwarten. Im selben Satz bezeichnet er das Ausbleiben von ununterbrochener Begeisterung aber als "normal", was bedeutet, dass er entweder sich selbst als Instanz sieht, so dass er ableiten kann, 'was ich erlebe, ist die Norm', oder er muss auf anderem Wege die Rückmeldung erhalten haben, dass er sich mit diesem Gefühl innerhalb der Norm bewegt. In letzterem Fall wäre zu fragen, wer dann "alle" sind, die immer erwarten, "dass sie jeden Tag glücklich sind", wenn gleichzeitig „normal“ ist, dass man es nicht ist? Auflösen lässt sich diese Widersprüchlichkeit am ehesten als eine zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Denn Ludo behauptet ja nicht, alle anderen seien auch pausenlos glücklich, sondern nur, dass sie das erwarten. Diese Erwartung würde dann

auch bei den übrigen Menschen der Norm nicht erfüllt. Und aus Ludos Sicht ist das wohl, was er ihnen ankreidet. Dass sie in ihren Erwartungen unrealistisch bleiben, obwohl ihr Leben ihnen immer wieder zeigt, dass man nicht jeden Tag sagt, das Leben sei geil. Ähnlich eindeutig bewertet er ja auch Annas Verhalten, wenn er sie in ihrer letzten Beziehung in der Rolle des „Deppen“ sieht. Dass sie ihrem Freund vertraut hat, dass sein Geschenk, sie in den Urlaub zu schicken, etwas positives sei und nicht sofort argwöhnt, dass er sie damit nur aus dem Land haben will, um in ihrer Wohnung mit ihrer Freundin schlafen zu können, scheint in Ludos Augen ein Zeichen dafür zu sein, dass die Beziehung nicht gut ausbalanciert war. Was er an Annas Verhalten bewertet, sind demnach auch ihre Erwartungen – sie geht davon aus, dass ihr Freund nur das Beste für sie will, und das Leben zeigt ihr, dass es eigentlich eine List war, um sie zu täuschen, um weiter von ihr als Partnerin profitieren zu können, ohne auf eine Affäre verzichten zu müssen. Anna hat sich in ihm getäuscht, wie die Menschen sich über das Leben täuschen, die immer noch erwarten, jeden Tag glücklich zu sein, obwohl das nicht der Dauerzustand ist, den sie erleben. Daraus folgt, dass man Glück – wenn es sich überhaupt einstellen mag – selbst erarbeiten kann und auch muss. Es kann aber durchaus passieren, dass man bei diesem Versuch nicht erfolgreich ist.

Das zeigt sich beispielsweise bei Bello, der ja ursprünglich von Beruf Lehrer war und sich dann wohl entschieden hat, sich umzuorientieren und nicht länger 'an sich vorbei zu leben'. Dass er nun betrunken und aggressiv ist, wenn er sich auf seine Auftritte vorbereitet, sich also nicht in voller Zuwendung zu den ihn erwartenden Kindern darauf freut, ist wohl als Beleg dafür zu verstehen, dass seine berufliche Veränderung zwar in finanzieller Hinsicht erfolgreich war, das 'Innere', von dem Jürgen spricht, in diesem Fall es aber nicht geschafft hat 'nachzuwachsen'. Bellos aggressives Verhalten steht in Widerspruch zu der Annahme, dass er sowohl als Lehrer als auch noch mehr in seiner Rolle als Lieder singender Hund Freude daran findet, Kinder auf pädagogisch fundierte Weise zu beschäftigen. Inwiefern er überhaupt angenommen hatte, eine derartige Betätigung würde ihn auch persönlich zufriedenstellen, kann nur spekuliert werden. Dennoch lässt sich auch hier das Schema erahnen, dass es zwischen den Erwartungen und dem, was sich im Leben dann tatsächlich einstellt, für gewöhnlich (dies zumindest ist die dargestellte Realität der Filmfiguren) Differenzen gibt. Der Hinweis Jürgens, man solle sein Leben selber in die Hand nehmen, ist demzufolge kein Verhalten, dem dann automatisch Erfolg

beschrieben ist. Und Bello hat es eben nicht geschafft, sein Leben so zu steuern, dass er mit dem Erreichten glücklich(er) ist.

Dem, was Ludo Anna gegenüber zum Glück formuliert, steht der Verlauf der Handlung entgegen. Denn beiden wird mit der Zeit klar, dass ihnen viel daran liegt, die andere Person möge Teil ihres Lebens sein. Und auf diese Weise erweitert sich der Radius der Teilhabe schlussendlich doch genau um die Person, mit der man eine Liebesbeziehung eingehen möchte, weil diese zu einer der Voraussetzungen wird, die man braucht, um vollumfänglich glücklich zu sein. Damit erweitert sich der Radius der Teilhabe. Gleichzeitig bleibt zu bemerken, dass diese Erweiterung keine beliebige sein kann – einzig die Person, mit der man ein Paar bildet, wird in den Kreis aufgenommen; es ist nicht vorstellbar, dass beispielsweise die beste Freundin diesen Platz einnehmen könnte.<sup>398</sup> Diese Ergänzung ist allerdings eine, die durch den Verlauf der Narration vorgenommen wird und auf das Glückskonzept eines *implied author* zurückzuführen ist.

## **6.2 Substanz und Ingredienzen: *Nimm das Ruder selber in die Hand***

Mit dem Fokus auf der Liebesgeschichte ist schon ein erster Anhaltspunkt gesetzt, wenn es um die Frage geht, was Ingredienzen des Glücks sein könnten. Dementsprechend wird in KEINOHRHASEN die heterosexuelle Beziehung als ein Hauptbestandteil des Glücks gezeichnet. Wenn man den Film als klassische Liebeskomödie betrachtet, mag das nicht sehr überraschend sein, interessant bleibt dann aber immer noch, dass dieser Aspekt möglichen Glücks mit einem eigenen Genre bedient wird. Zudem handelt es sich nicht nur um das zentrale Paar, anhand dessen deutlich gemacht wird, wie wesentlich eine Paarbeziehung für das Glück ist. Auch in zahlreichen Nebenfiguren und ihren Plotpunkten spiegelt sich die Relevanz dieses Themas. Bemerkenswert ist somit auch die ständige Präsenz von Paaren: Yvonne Catterfeld und Wladimir Klitschko werden nicht etwa bei einem Fußballspiel (Klitschkos Figur ist Fußballspieler), also im Rahmen einer beruflichen Sphäre

---

<sup>398</sup> In den Impressionen des glücklichen Lebens, die es von Ludo und Anna gibt, tauchen immer wieder auch die Kindergartenkinder auf. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass sich der Radius gegebenenfalls auf eine Familie erstrecken könnte. Da es zum Filmende aber keinerlei erneuten Bezug zu zukünftigen Kindern gibt, kann es hierbei nicht um mehr als eine vorstellbare Option gehen, die im Film nicht eingelöst wird.

gezeigt, sondern bei ihrer Verlobungsfeier –, sie haben sich nicht nur als Paar gefunden, sondern befinden sich bereits auf dem Weg, diese Beziehung in traditioneller Weise bezeugen zu lassen. Seine Harmonie möchte sich auch ein anderes Paar bezeugen lassen, nämlich die beiden Schlagerstars, die Ludo und Moritz für „Das Blatt“ interviewen –, sie sind zwar, wie deutlich wird, gar nicht mehr so verliebt ineinander, haben aber offensichtlich schon verstanden, welche Relevanz ihr Beziehungsstatus nicht zuletzt für ihre Karriere hat. Sie bestehen also darauf, in der Zeitung als liebendes Paar (von dem man vermutlich immerhin behaupten wird, es hätte Heiratspläne) dokumentiert zu werden. Ein Paar, das das nicht mehr von sich behaupten kann, begegnet den Zuschauer\_innen im Gerichtssaal – es ist Ludos Verhandlung nach dem Vorfall zur Verlobungsfeier, und relativ schnell wird klar, dass die zuständige Richterin auf seinen Anwalt nicht sonderlich gut zu sprechen ist. Der Anwalt erklärt Ludo dazu, dass ihre zutage tretende Aggression einzig ihm gelte und darauf zurückzuführen sei, dass es sich bei der Richterin um seine Exfrau handele. Selbst in diesem Zusammenhang werden die Figuren also nicht ausschließlich in ihrer professionellen Rolle präsentiert, sondern auch ihr Privatleben (genauer ihr Liebesleben) wird thematisiert. Und auch bei Moritz und Miriam passiert es noch recht unvermittelt (und für den weiteren Verlauf der Handlung auch nicht relevant), dass sie sich bei ihrer Begegnung so attraktiv finden, dass sie kurzerhand die gemeinsame Autofahrt nutzen, um, nachdem sie Ludo am Theater abgeliefert haben, auszuprobieren, wie sie es finden, wenn sie sich küssen. Doch nicht nur bei den Figuren, die sich aktuell alle offenbar in ihren Dreißigern bewegen, geht es in erster Linie darum, auf welche Weise sie es geschafft oder nicht geschafft haben, Teil einer heterosexuellen Paarbeziehung zu werden, sondern selbst dann, wenn es Rückblenden in das Leben von Anna und Ludo gibt und sie als Kinder gezeigt werden, kommt das Thema ins Spiel –, Ludo wird als jemand gezeigt, der offenbar schon als Junge äußerst anziehend gewirkt hat und schon immer Interesse daran hatte, Mädchen für sich zu gewinnen. Das Bild dafür ist, wie zwei Mädchen ihn von beiden Seiten mit wehenden Haaren auf die Wangen küssen. Durch den Blick ins Kindesalter wird also nicht etwa die Perspektive auf andere Arten von Beziehungen oder Verliebtheit erweitert, sondern nur vorweggenommen, was auch für das spätere Erwachsenenleben zu gelten hat. Auch in die jüngeren Jahrgänge hinein besitzt das Schema der Fokussierung auf eine Liebesbeziehung anscheinend also Gültigkeit. Auffallen kann dann, dass keine ältere Generation Teil des

Figurenensembles ist.

### **6.2.1 Vom falschen Glück ins richtige**

Auch der zweite Schwerpunkt in Bezug auf ein glückliches Leben, der auf der Veränderung eines Menschen liegt, fließt in diese Dimension ein. Durch die Verwicklungen, die sich zwischen Ludo und Anna ergeben, ist ihr Happy End zwar mit einigen Hürden konfrontiert, so dass sich durchaus eine Phase des Unglücks ergibt, dennoch lässt sich nicht sagen, dass explizites Unglück zu Beginn des Films ähnlich greifbar wäre. Was passiert, ist also nicht so sehr eine Entwicklung vom Unglück ins Glück. Stattdessen bewegen sie sich eher von einem Leben im ‚falschen‘ Glück zu einem Leben, das mit dem ‚richtigen‘ Glück erfüllt ist. Das trifft insbesondere für Ludo zu, der in der Beziehung zu Anna seine zentrale Schwäche überwinden kann und sich nicht länger in kurzfristige Affären begibt. Sowohl bei Ludo als auch bei Anna lässt sich nachzeichnen, dass sich ihr Leben im Laufe des Films verändert. Um eine Aussage darüber zu treffen, inwiefern sie in einem glücklichen Zustand landen und ob sie von einem weniger glücklichen Leben ausgegangen waren, ist es notwendig, mehrere Perspektiven zu erfassen. Gerade in einer Arbeit, die davon ausgeht, dass es kein absolutes Urteil über das Glück geben kann, bedarf es der Erklärung, wenn von ‚falschem‘ und ‚richtigem‘ Glück die Rede ist. Warum diese Bezeichnung Sinn macht und welche Perspektiven wie ineinander spielen, muss deshalb geprüft werden.

Beginnt man bei Ludo, so ergeben sich folgende Bezugspunkte: 1. Ludos eigene Einschätzung, 2. die seiner Schwester, 3. die Beurteilung einer Frau von einem One-Night-Stand, welcher Ludo als Kellnerin wiederbegegnet, 4. die seines Kollegen und Freundes Moritz, 5. die durch Anna und 6. über den fiktionalen Rahmen hinausweisend die Einschätzung, die dem *implied reader* und dem *implied author* zuzurechnen sind.

Die ersten drei Perspektiven zeigen sich alle in einer Szene: Ludo und seine Schwester Lilli sitzen in einem Restaurant, und die Kellnerin, die sie bedient, ist eine von Ludos Affären. Sie ist augenscheinlich wütend auf ihn und warnt seine Begleitung, sich auf ihn einzulassen: „Glauben sie ihm kein Wort, der Mann lügt, wenn er den Mund aufmacht.“. Lilli stellt kurz klar, dass sie kein Interesse an

solchen Belehrungen habe, nur weil jemand mit ihrem Bruder geschlafen habe. Und Ludo erwidert der empörten Frau:

Ich nehm' lieber ein Wasser. Aber nicht, dass wir uns falsch verstehen – kein hysterisches, vorwurfsvolles Wasser, das nicht kapiert, was ein One-Night-Stand ist, sondern ein stilles Wasser; eins, das keinen Stress macht.

Als Bedienung serviert sie alles weitere nur mit gezügelter Aggression. Lilli nimmt diese Begegnung wohl als Anlass, eine Unterhaltung zu führen, die genau auf die Frage abzielt, inwieweit Ludos bisheriger Lebenswandel als ein glücklicher betrachtet werden kann. Sie meint: „Mensch Ludo, du kannst doch nicht ewig so weiterleben“. Doch Ludo entgegnet: „Wieso nicht? Ich hab 'nen Job, der mir Spaß macht. Ich hab tolle Freunde...Ich geh' mit hübschen Frauen aus“. Und Lilli setzt nach:

Und was ist mit Liebe, Zuneigung und Geborgenheit? Der Wärme einer Familie. Deinem schlafenden Kind zugucken und denken, du könntest platzen vor Glück. Du verzichtest auf das Schönste, was es gibt im Leben.

Die Situation wird unterbrochen, weil Lillis eigenes Kind, nämlich Lollo, der schlafend ganz friedlich sein mag, im Restaurant aber äußerst wach und vom Tisch weggelaufen ist. Er läuft in einen Kellner hinein, der mitsamt seinem mit Getränken beladenen Tablett der Länge nach unter großem Getöse auf den Boden stürzt. Dieses Ende der Unterhaltung schafft es, genau den traumhaften, bezaubernden Charakter der Elternschaft in Frage zu stellen, und mit Blick darauf, dass sich diese Szene zu Beginn des Films ereignet, kann das auch durchaus als im Rahmen der Gesamtgeschichte schlüssig betrachtet werden. Denn zu diesem Zeitpunkt ist Ludo in seiner Meinung noch unerschütterlich; wenn für ihn eine monogam gelebte Liebesbeziehung schon in weiter Ferne liegt, so ist die Vision einer glücklichen Familie schlicht utopisch. Und der Plot unterstützt ihn an dieser Stelle sehr. Gerade durch die Unmittelbarkeit, mit der Lillis positive Erzählung und das durch Lollo verursachte Aufsehen verbunden werden, straft der *implied author* sie Lügen. Zu Ludos Lebensführung gibt es bis zu diesem Punkt im Film also die Sicht der enttäuschten Bedienung, die mindestens sich selbst durch Ludos Verhalten ins Unglück gestürzt sieht und andere Frauen vor ihm warnen möchte. Es lässt sich nicht zweifelsfrei sagen, wie sie sein Glück einschätzt, mindestens ihre Enttäuschung spricht aber nicht dafür, dass sie einen solchen Lebenswandel für erstrebenswert hält. Ohne die entsprechende Kränkung betrachtet Lilli das Leben ihres Bruders. Und dass

sie ihm auf die Beschreibung seines Lebens mit der Frage nach Liebe und Geborgenheit antwortet, zeigt, dass ihre Vorstellung dessen, was die Substanz wirklichen Glücks ist, anders aussieht. Ludo selbst ist in dieser Phase allerdings noch völlig von sich und dem, wie er sein Leben ausfüllt, überzeugt. Und genau hier liegt ein erstes Anzeichen für das, was das ‚falsche‘ Glück sein kann: Was in des Einen Augen Glück ist, muss aus einer anderen Warte längst nicht ebenfalls als Glück gelten. Martin Seel beschreibt ein „illusionäres“ Glück, das sich dadurch auszeichnet, dass die Menschen, die dieses Glück erleben, sich über den Zustand, in dem sie sich befinden, nicht (vollständig) im Klaren sind:

Das illusionäre Glück ist ein positives Gestimmtsein, das die, die es haben, über die Wirklichkeit ihrer Lage täuscht; wüßten sie um diese Lage, wäre auch der Eindruck des Glücks zerstört.<sup>399</sup>

So ließe sich auch von Ludo sagen, dass er zu Beginn des Films noch nicht erkannt hat, was seine wahren Bedürfnisse sind, und wie anders diese zum Glück führen, als sein bisheriger Lebenswandel.

Die vierte Perspektive liefert Ludos Arbeitskollege. Bei Moritz findet Ludo mit seiner Einstellung Unterstützung. Ihn erschreckt es nicht, dass Ludo nicht mehr genau weiß, mit welcher Frau er bei welcher Gelegenheit nach Hause gegangen ist. In seinen Augen scheint das nicht nur normal, sondern erstrebenswert. Wie irritiert Moritz auf einen möglichen Wandel in Ludos Vorstellung reagiert, zeigt sich, wenn Ludo bei einem Abendessen mit Moritz, Nina und deren Freundin davon berichtet, dass Anna ihm erzählt hat, Frauen wären grundsätzlich nicht auf einen One-Night-Stand eingestellt, sondern würden sich immer vorstellen, wenn man sich genauer kennenlerne, kämen auch die entsprechenden Gefühle und der Wunsch nach Bindung ins Spiel. Nina will sich selbst als Gegenbeispiel für diese These etablieren „Ich bin der lebendige Beweis, dass diese Frau nicht weiß, was sie da redet. Ich bin eine Frau. Oder? Und ich sage dir, es gibt Frauen, die wollen auch einfach nur Sex“. Ludo wirft ein: „Aber vielleicht tun die nur so...“. Moritz ist ganz entsetzt und meint: „’nen Scheiß tun die nur so. [...] Mensch, du machst die ganze Stimmung kaputt“. Dass in der folgenden Szene seine Sexpartnerin sich auf ihm und auf ihn erbricht, mag ein Signal des *implied author* sein, dass es Moritz erneut nicht beschieden ist, mit dem Nacheifern nach Ludos Lebensweise erfolgreich zu sein, und damit nicht befugt,

---

<sup>399</sup> Seel, M.: „Versuch über die Form des Glücks“, S. 57.



Ludos Überlegungen zu hinterfragen, das wird aber von den Figuren selber nicht erörtert.

Als dem Leben mit möglichst vielen Sexualpartnern skeptisch gegenüberstehend erweist sich, wie bereits erwähnt, Annas Sichtweise, die die fünfte Perspektive einbringt. Anna schätzt nicht nur sich so ein, dass sie an einem einmaligen Abenteuer kein Interesse hat, sondern nimmt darüber hinaus an, dass auch andere Frauen im Grunde genommen eine andere Vorstellung von dem Verhältnis zwischen Frauen und Männern haben. Das hat Auswirkungen darauf, wie sie Ludos Verhalten beurteilt. In ihren Augen verdient Ludo mit seiner Lebensweise nur ein Prädikat, und das ist, ihn einen „Arsch“ zu nennen. Ludo fragt am Ende von Annas Erklärung: „Also entweder, ich hab Sex und bin dann ’n Arsch, oder ich bin kein Arsch und hab dann keinen Sex, oder was?“ Und Anna resümiert kurz und knapp: „Ja“. Und damit ist auch für Ludo das Fazit eindeutig: „Dann bin ich lieber ’n Arsch“. Unabhängig von einer moralischen oder anderweitigen Bewertung (denkbar wäre beispielsweise ebenfalls, die Erfolgsaussichten einer solchen Einstellung zu beurteilen) erinnert diese Weise, mit der Ludo versucht, den Ingredienzen des Glücks auf die Spur zu kommen, durchaus an eine auch theoretisch verfasste Beschreibung. Und zwar an die von Sigmund Freud:

Eine solche psychische Einstellung liegt uns allen nahe genug; eine der Erscheinungsformen der Liebe, die geschlechtliche Liebe, hat uns die stärkste Erfahrung einer überwältigenden Lustempfindung vermittelt und so das Vorbild für unser Glücksstreben gegeben. Was ist natürlicher, als daß wir dabei beharren, das Glück auf demselben Wege su [sic] suchen, auf dem wir es zuerst begegnet haben.<sup>400</sup>

In diesem Sinne würde Ludo schlicht versuchen, genau das Glück immer wieder zu erleben, das er einmal – Freud zufolge das erste Mal – bereits erfahren hat. Dass er versucht, eine Affäre nach der anderen zu haben, wäre dann also nur folgerichtig. Und auch im Berufsleben erinnert Ludos Agieren an Erklärungsmuster, die sich bei Freud finden lassen. Denn Ludo ist nicht von ungefähr Reporter bei einer Boulevard-Zeitung. Der Unfall, der ihn vor Gericht bringt, das Ausspionieren des Schlagerpaares, das ihn und Moritz beinahe ihren Job kostet, wie auch schon die Geschichte, mit der Jürgen Vogel es schafft, sie hereinzulegen, zeugen alle davon, dass es Ludos Lust am Extremen ist, die ihn antreibt. Er ist Sensationsreporter, und das mit Leib und Seele. Für eine gute Geschichte, für eine ausgefallene und

---

<sup>400</sup> Freud, S.: „Das Unbehagen in der Kultur“, S. 34.

besondere Geschichte ist er scheinbar bereit, alles zu tun. Das schließt auch eine kleine Erpressung oder anderweitige Tricks nicht aus. Freud erkennt in einem solchen Auskosten des Außerordentlichen auch das, was das Glück begrenzt:

[W]ir sind so eingerichtet, dass wir nur den Kontrast intensiv genießen können, den Zustand nur sehr wenig. Somit sind unsere Glücksmöglichkeiten schon durch unsere Konstitution beschränkt.<sup>401</sup>

Bei Freud würde ein Streben nach Kontrasten und besonderen Höhepunkten sicherlich nicht das Prädikat des ‚falschen‘ Glücks bekommen. Dennoch ist es auch bei Freud nur ein imperfektes Glück (vgl. Kapitel 2.1 Substanz und Ingredienzen). Denn das Erleben von Kontrasten fordert neben Lust immer auch Unlust, neben Glück also immer auch das Erleben von Unglück, und eine solche Wechselhaftigkeit kann nicht als perfekt erachtet werden.

Zwei Sichtweisen zu Ludos Lebensstil, die außerhalb der Figurenwelt liegen, lassen sich noch ergänzen: nämlich die des *implied author* und die des *implied reader*.<sup>402</sup> Allein durch die Begebenheit mit Lollo im Restaurant, die Lillis Begeisterung für das Leben mit Kind infrage stellt, lässt sich dem *implied author* zuschreiben, Ludos Verhalten nicht grundsätzlich als unmoralisch zu beurteilen. Gleichzeitig wird Ludo (und mit ihm das Publikum) mit der Frage konfrontiert, inwiefern sein Leben tatsächlich für ein glückliches zu halten ist. Trotzdem wird Ludo gestattet, beispielsweise mit der Kellnerin sehr souverän umzugehen, was durchaus die Einschätzung stützt, Ludo wisse, was er tue, und sei wie er sagt glücklich mit seiner Lebensführung. Gerade mit Blick auf die Genre-Konventionen einer romantischen Komödie ist es nicht verwunderlich, dass eine Lebensweise, die von einer monogamen Liebesbeziehung Abstand nimmt, nicht durchgängig als positiv gelten kann. Auf der anderen Seite macht genau diese Varianz die Perspektive des *implied reader* aus – die Narration bietet zahlreiche Beurteilungen von Ludo und seinem Leben an und provoziert damit zuallererst, dass seine Lebensweise als ein relevantes Thema wahrgenommen wird. In der wachsenden Bewusstheit, das Glück, das Ludo zu Beginn des Filmes erlebt, sei möglicherweise nicht das richtige, mag die Hauptaussage für den *implied reader* liegen. Zur

---

<sup>401</sup> Ebd., S. 24 f.

<sup>402</sup> Darüber hinaus existieren selbstverständlich auch deren reale Pendants. An dieser Stelle ließe sich über die tatsächliche Reaktion realer Zuschauer\_innen (die sicherlich schon durch Aspekte der sozialen Erwünschtheit einigermaßen divers ausfielen – denkbar wäre beispielsweise, dass Männer meinen, Ludo eher wie Moritz beipflichten zu müssen, wenn sie ernstgenommen werden möchten) aber nur spekulieren.

Perspektive des *implied reader* gehört aber sicherlich auch das Informiertsein über die Beliebtheit des Darstellers Til Schweiger sowie das Wissen um die Eigenheiten des Genres, die nicht zulassen, die Hauptfigur als den Bösen zu etablieren. Dass hingegen eine Schwäche herausgestellt wird, die es für ihn zu überwinden gilt, entspricht klassischen Narrationsmustern und dürfte damit Teil der Einschätzung des *implied reader* sein. Mit Blick auf die realen Zuschauer\_innen ist dann schon absehbar, dass sie jeweils zu unterschiedlichen Beurteilungen der Figur kommen werden, insgesamt dürften aber auch sie erfasst haben, dass dieser Punkt einer ist, über den es im Film zu verhandeln gilt.

Das ausgefallene Leben, das Ludo in allen Bereichen anstrebt, trifft aber, wie bereits aufgeschlüsselt, auch bei den übrigen Figuren nicht nur auf Zustimmung. Eine weitere Einschätzung seines Verhaltens, die sowohl für sein Leben recht relevant sein dürfte und die gleichzeitig dem Film eine neue Dynamik gibt, ist die der Richterin. Denn dass Ludo und Anna sich schließlich wiederbegegnen, wird an höherer Stelle entschieden und hat ursprünglich einen wenig romantischen Zusammenhang. Ludo soll an seiner "kümmerlich entwickelten Sozialkompetenz" arbeiten und eine eventuell noch unzureichende Entwicklung nacharbeiten. So entscheidet die Richterin, vor der er sich aufgrund des misslungenen Versuches, Yvonne Catterfeld und Wladimir Klitschko unbemerkt bei ihrer Verlobungsfeier zu dokumentieren, verantworten muss. Seine Sozialstunden soll Ludo im Kindergarten ableisten, in dem Anna arbeitet. Im Hort soll Ludo vor allem aber auch an sich selbst arbeiten. Er wird zusammengebracht mit Menschen, von denen die Richterin anscheinend meint, mit ihnen würde er sich auf einem entsprechenden Lernstand befinden – nämlich mit Kindern. Könnte er sich dort nicht in angebrachter Weise einbringen und sei er mit der erhofften Entwicklung nicht erfolgreich, zeige das, dass seine Strafe nicht zur Bewährung ausgesetzt werden könne. So das Urteil der Richterin. Hier bekommt Ludo also von außen die unmissverständliche Botschaft, dass seine Lebensweise – die seine extreme Art der Berufsausübung einschließt – nicht akzeptabel ist und einer Korrektur bedarf. Durch mehrere Punkte sind also die Anstöße zu einer Veränderung gesetzt.

Auch Anna bewegt sich im Laufe des Films in eine Richtung, die man das falsche Glück nennen kann. Sie versucht sich an mehreren möglichen Veränderungen, nicht zuletzt in Bereichen, die offenbar nicht die in ihrem Leben sind, um die sie sich kümmern sollte. So erlebt man beispielsweise ein Fiasko mit,

wenn Anna versucht, sich für eine Verabredung besonders hübsch zu machen. Für sie leitet sich diese Verirrung aber nicht daraus ab, dass sie selbst tatsächlich überzeugt wäre, das Glück bestünde darin, dass sie komplett enthaart und ohne Unterwäsche zu einer Verabredung geht, sondern aus dem Unglücklichsein, das sie schon länger kennt und dem sie gerne entkommen möchte. Dass sie nicht unbedingt ein Leben führt, in dem sie vor lauter Glück gar nicht mehr weiß, wie ihr geschieht, würde wohl weder von ihr noch von den übrigen Figuren bezweifelt werden. Für diese Einschätzung gibt es konkrete Hinweise. Der markanteste ist, wenn sie bei Ludos Anblick umgehend präsent hat, dass er derjenige ist, der ihr in Kindertagen das Leben so schwer gemacht hat. Sie scheint durch die neuerliche Begegnung wieder völlig in der Erfahrungswelt ihrer Kindheit gefangen zu sein. In einer Rückblende erleben die Zuschauer\_innen, wie Ludo sie in verschiedenen Situationen vorgeführt und lächerlich gemacht hatte. Diese Informationen werden dem Publikum durch eine Rückblende vermittelt – die Wahl der Filmemacher\_innen fällt damit auf ein Mittel des *showing*, nicht des *telling*. Eine Entscheidung, die Annas Unglück sicherlich eindrücklicher macht, als wenn nur verbal zusammengefasst würde, was sie erlebt hat. Das dürfte auch dazu beitragen, dass die später angestrebte Veränderung Annas auch vonseiten der Zuschauer\_innen als notwendig erlebt und bewertet wird. Es ist anzunehmen, dass Anna Ludo die Geschichte, die man als Zuschauerin sieht, gleichzeitig erzählt, man kommt also in die privilegierte Lage, Annas Erinnerung bebildert zu bekommen. Schon zu dieser Zeit war Anna mit Brille und massivster Zahnspange ausgestattet und Ludo von mehreren Mädchen begleitet, die sich ihm an den Hals warfen – für beide nimmt das ihr späteres Leben als Erwachsene vorweg und manifestiert die entsprechende Wirkung in der Gegenwart. Ihr Leben als Erwachsene hat sich offenbar linear aus dem entwickelt, was in ihrer Kindheit schon angelegt war. Man bekommt gezeigt, dass Anna damals den Erniedrigungen Ludos nur wenig entgegenzusetzen hatte und sich schließlich immer nur so zu helfen wusste, dass sie sich bei Ludos älterer Schwester Lilli beschwerte. Wie wenig sie seitdem weitergekommen ist, wird deutlich, wenn Lilli in einer späteren Szene mit ihrem Sohn zum Hort kommt und Anna dann direkt mit den Worten einordnet "Du bist immer zu mir petzen gekommen". Und es ist nicht nur so, dass das in Lillis Augen ein für das Kind Anna typisches Verhalten ist, auch die erwachsene Anna handelt noch nach diesem Muster, wie sich zeigt, wenn sie Ludo damit droht, sein nicht angemessenes Auftreten dem Gericht zu melden, das über

seine Strafe entschieden hatte. Auf diese Weise wird sie mit sich selbst, nämlich in Gestalt ihres jüngeren Ichs, parallelisiert. Diese Verlängerung der Geschichte in ihre Kindheit macht umso deutlicher, dass Anna sich nicht auf dem Weg zum richtigen Glück befindet. Sie mag also die Zahnsperre losgeworden sein, aber die überdimensionierte Brille und die Strategie, alles an ‚höherer‘ Stelle zu petzen, sind ihr geblieben. Vielleicht muss man sagen, dass der Kinderhort der ideale Arbeitsplatz für sie ist, weil sie dort weiter mit Kindern und deren Themen beschäftigt ist und sich auf eine gewisse Weise nicht um einen anderen Umgang mit solchen Herausforderungen kümmern muss. Dass Anna noch nicht richtig im Leben angekommen ist, ist eine Kritik, die Nina tatsächlich auch aufgreift. Als Ludo berichtet, was Anna über Frauen und ihre Ablehnung von One-Night-Stands gesagt hat, urteilt Nina: „Jetzt mal ohne Scheiß, die Frau hat keine Ahnung. Deshalb arbeitet sie wahrscheinlich auch im Kinderhort“. Auch wenn Nina an dieser Stelle dank ihres Alkoholpegels „Kinderhort“ statt „Kinderhort“ sagt, kann man diese Bemerkung durchaus als eine sinnvolle Beobachtung betrachten, die dem Publikum nahelegt, die entsprechende Überlegung mindestens in Betracht zu ziehen. Hier wiederholt sich, dass Anna auch durch Umstände oder andere Figuren als Ludo in einer Weise herausgestellt wird, die wenig anerkennend oder bestätigend ist. Auch Anna selber ahnt, dass sie in einigen Bereichen offensichtlich keine Expertin ist. Ganz besonders nicht in Beziehungen mit Männern. Und insofern fügt es sich mehr als passend, dass sie mit Kindern arbeitet – eine Sphäre, die asexueller kaum sein könnte. Doch sie versucht, ihre eigene Unerfahrenheit auszugleichen, und lässt sich beispielsweise bei der Wahl ihres Outfits für eine Verabredung von Miriam beraten. Sie berichtet Ludo später davon, als sie ihn völlig betrunken in seiner Wohnung aufsucht und verkündet, was sie alles für diese Verabredung getan habe, was sie sonst nie tun würde. Das fängt dabei an, dass sie ein Kleid und hohe Schuhe trägt, geht über die Komplettenthaarung, bei der Ludo noch einmal nachhakt, bis hin zur Unterwäsche, die sie an diesem Abend eben nicht trägt. Ebenso wenig wie ihre überdimensionierte Brille. Als Zuschauer\_in hat man Anna bei ihrem Date begleitet. Sie hat sich mit einem Mann verabredet, der sie, als sie Joggen war, mit seiner Autotür zu Fall gebracht hatte. Es ist nicht weiter bekannt, wie die Verabredung zustande kommt, oder weshalb sie aneinander Gefallen finden. Beim Abendessen wird man jedenfalls Zeuge, wie die Kommunikation der beiden beständig misslingt. Anna möchte ihrem Date gefallen und erzählt unter anderem folgenden Witz: „Was

ruft die Frau, die die Kellertreppe runtergeschubst wird? [...] Pils oder Weizen?“, auf den er sehr reserviert reagiert und anmerkt, dass er das „frauenverachtend“ finde. Die Verabredung scheidet, es ist offensichtlich, dass er Anna nicht wiedersehen möchte. Doch Anna ist betrunken und anscheinend so entschieden, dem Abend noch eine Wendung zu geben, dass sie ihm, als er schon in seinem eigenen Hausflur verschwunden ist, auf der nassen Straße schwankend, nachruft, ob sie noch auf einen Kaffee mit hoch kommen solle. Diese Anfrage verhallt unerwidert. Man sieht sie abschließend in einer Totalen von einem erhöhten Punkt und blickt wortwörtlich auf das hinunter, was sie als Schauspiel bietet. Es ist eine Kameraeinstellung, die einen auf Distanz hält und möglicherweise dafür sorgt, dass Annas Situation weniger traurig wirkt, sondern eher deutlich macht, dass ihre aktuelle Lage keine ist, die sonderlich erstrebenswert ist. Sowohl was ihr Äußeres angeht als auch in ihrem Verhalten hat sie an diesem Abend versucht, eine Frau zu sein, die ein erfolgreiches Date hat. Dafür mag sie ihre eigenen Vorstellungen haben, doch weil diese schon so häufig enttäuscht wurden – wie sie Ludo an anderer Stelle berichtet hat –, wagt sie den Versuch, eine andere zu sein. Genau das ist aber auch eine Art des falschen Glücks. Offensichtlich ist es für Anna nicht möglich, das Glück in einem Leben zu finden, das nur ein Schauspiel ist und eher der Auffassung anderer Menschen entspricht als ihrer eigenen. Auch mit Ludo versucht Anna diese andere Frau zu sein und muss kläglich scheitern: Ludo flirtet im Flur des Kindergartens mit Nina, und als Anna dazu kommt, erklärt sie Nina, sie hätten Ludo von seinem Bewährungshelfer zugeteilt bekommen. Ludo zieht Anna daraufhin wütend in den Waschraum des Kindergartens, und es beginnt eine lautstarke Auseinandersetzung. Anna möchte nicht, dass im Hort „rumgebaggert“ wird, und Ludo meint, sie solle sich mal locker machen. Anna verliert schließlich die Kontrolle und schreit ihm durch den Raum entgegen: „Wenn ich will, kann ich mich total gehenlassen. Ich bin ’n wildes Tier im Bett“. Ludo lacht, und plötzlich öffnet sich eine der kleinen Türen vor den Toiletten. Heraus tritt ein Mädchen, das fauchend die Hände zu Krallen formt. Da steht es nun, das wilde Tier. Und Ludo lacht wieder, während Anna offensichtlich gerne im Boden versinken würde. Ihr Versuch einer derartigen Selbstdarstellung ist in diesem Zusammenhang, in dem sie in erster Linie Erzieherin in einem Hort sein sollte, nicht thematisch relevant – dass sie locker sein soll, wie Ludo von ihr verlangt, muss nicht zwangsläufig durch ihre sexuellen Vorlieben gekennzeichnet sein –, kann also nur damit zu tun haben, dass es sich in ihren Augen dabei offensichtlich um das für Ludo

relevanteste Feld im Leben handelt. Wenn Anna also versucht, ihm auf dieser Ebene zu imponieren, lässt sie sich völlig auf seine Sichtweise ein, nach der es von Interesse sein kann, wie gut eine Bekannte, die man als Kind gekannt hat, heute im Bett ist. Dass ihr mit diesem Versuch, in seiner Lebenswirklichkeit Relevanz zu erlangen, kein Erfolg beschieden ist, wird auch auf einer anderen Ebene ausagiert, wenn plötzlich das Mädchen erscheint, von dessen Anwesenheit man auch als Zuschauer\_in bis dato nichts ahnte. Ludo muss sich nicht einmal selbst bemühen, auf Anna einzugehen. Das Mädchen übernimmt es für ihn, Anna, die entsprechend peinlich berührt ist, bloßzustellen. Über die Peinlichkeit hinaus, die sich auf persönlicher Ebene ergibt, stellt diese Situation auch infrage, inwiefern Anna als gute Kindergärtnerin gelten kann. Zumindest scheint ihre Professionalität durch das Zusammentreffen mit Ludo stark beeinträchtigt. Es zeigt sich, dass nicht nur ihr Privatleben den Versuchen, ein für sie anderes und ungekanntes Glück zu erreichen, nicht gewachsen ist, sondern dass es sich auch im Berufsleben nur negativ auswirken kann, wenn Anna einem „illusionären“ Glück hinterher läuft.

### **6.2.1.1 Erste Veränderungen: Der Weg ins Unglück**

Dass Ludo und Anna sich als Erwachsene wiederbegegnen, löst bei beiden eine Veränderung aus. Ludo trägt offenbar erste Zweifel mit sich, ob die Frauen, mit denen er schläft, wirklich meinen, sie wären offen für einen One-Night-Stand, wenn sie das sagen. Und Anna versucht, die Frau zu sein, die genau das sagt und auch meint. Nach ihrem misslungenen Date steht sie unerwartet und völlig betrunken bei Ludo vor der Tür. In der nächsten Szene sitzen sie nebeneinander auf dem Sofa, und die Kamera wechselt zwischen Nahaufnahmen von ihren Gesichtern. Anna erzählt, wie viel Mühe<sup>403</sup> sie sich gegeben hatte:

---

<sup>403</sup> Diese Mühe korrespondiert in abgeschwächter Form mit der eingangs von Jürgen gespielten Orientierung an einem gesellschaftlich erzeugten Ideal. Sowohl bei ihm als auch bei Anna geht es um ein ideales Äußeres und ein erwünschtes Verhalten. Folgt man daraus, dass diese ‚idealen‘ Menschen auch bessere Chancen haben, glücklich zu sein, kann auch Jürgens Äußerung "Wenn das Äußere stimmt, wächst das Innere nach." eine weitere Bedeutung erhalten: Das Innere und Äußere könnten dann nicht nur als Entsprechungen der Psyche und des Körpers gelesen werden, sondern der ideale Körper könnte dann den Weg für das innerlich erlebte Glückseligkeit bereiten. Das Äußere stünde in diesem Fall noch direkter im Zusammenhang mit der Umwelt als maßgebender Instanz, die als äußerer Rahmen vorgibt, wie etwas zu sein hat, um ideal, also richtig zu sein. Sind die Erwartungen des Außen an das Äußere möglichst vollumfänglich erfüllt, hat auch das Innere, als 'Fühlstelle' des Glücks, die Möglichkeit "nachzuwachsen", also sich als glücklich zu empfinden und zu bewerten. Knapp gesagt, ergibt sich dann die Möglichkeit, durch die Entsprechung mit einem Ideal glücklich zu sein.

Ich war eine Stunde im Bad und hab mich geschminkt, hab ne Haarkur gemacht und war bei der Kosmetikerin und hab mir mit kochend heißem Wachs alle Haare ausreißen lassen. Für 80 Euro, pff. [...] Und dann war mir den ganzen Abend kalt, weil Miriam gesagt hat, ich soll keine Unterwäsche anziehen. [...] Jetzt krieg' ich bestimmt ne Blasenentzündung.

Für Ludo sind all das offenbar Beschreibungen, die er äußerst attraktiv findet. Annas eindringliche Erklärung, ein Slip sei doch auch Unterwäsche – die sie eben nicht trage –, wird abgelöst von einem intensiven Blick der beiden und einem ersten zögerlichen Kuss, den sie ihm gibt. Sie küssen sich leidenschaftlich, und die Kamera schwenkt von ihnen nach rechts weg und gleitet über eine weiße Bücherwand, in der ebenso weiße Bücher stehen. Nach dem Schnitt gibt es einen Schwenk in der umgekehrten Richtung in einem Zimmer, das ebenfalls von hellen Farben dominiert wird, mit großen Fenstern ausgestattet und hell ausgeleuchtet ist. Es ist Ludos Schlafzimmer und die Kamera fängt die beiden in inniger Umarmung schlafend in seinem Bett ein. Im Hintergrund zwitschern die Vögel, und die Szenerie könnte friedlicher nicht sein. Später einigen Ludo und Anna sich darauf, dass es eine schöne Nacht war, dass sie sich aber nicht wiederholen soll. Besonders Anna scheint das wichtig, denn sie ist diejenige, die sich dementsprechend äußert. Es lässt sich durchaus annehmen, dass es kein Zufall ist, dass diese Nacht fürs Publikum unsichtbar bleibt. Außer den Küssen wird nichts von ihrem Zusammensein gezeigt, und auch das Wiedereinsteigen am nächsten Morgen hat eher einen romantischen Charakter als einen sexualisierten. Dass helle Farben die Bilder prägen und die Vögel zwitschern und nicht etwa alles abgedunkelt ist und Musik läuft, unterstreicht diese Wirkung. Nach filmischen Darstellungskonventionen entsprechen diese Gestaltung und eine solche Auslassung des Sex' eher dem, wie eine romantische Beziehung erzählt wird und kaum ein aufregendes einmaliges sexuelles Abenteuer. Zumal der Film an anderer Stelle nicht zögert, die Figuren anders in Szene zu setzen. In dieser Umsetzung steckt bereits, was ein erfahrenes Filmpublikum ohnehin ahnt: Es handelt sich bei Ludo und Anna um das zentrale Paar, das auf einer anderen Ebene noch zusammenfinden wird. Auf sie wartet eine Beziehung, die nicht von Sex bestimmt wird, sondern die etwas Vertrautes hat.

Ihre gemeinsame Nacht reicht durchaus, um Auslöser für die folgende Entwicklung zu sein, ist aber nicht von der Kraft, die beide umgehend ein Paar werden ließe. Nachdem Ludo und Anna ihr zerstrittenes Verhältnis offenkundig überwunden haben, beginnen sie, sich eine Freundschaft aufzubauen. Ob das für Ludo und Anna schon eine neue Erfahrung ist, wird nicht thematisiert, kann aber



angenommen werden. Weder der One-Night-Stand, der bereits stattgefunden, noch das sich daran anschließende freundschaftliche Verhältnis sind die Zustände, die für die beiden das richtige Glück im Film bedeuten. Aus der Phase, die eben diese Freundschaft belegt, stammen aber Bilder, die ein glückliches Leben visualisieren: Bilder, die sie, kurz gesagt, sowohl als Paar als auch als Familie zeigen, womit auch Lillis Frage nach „Liebe und Geborgenheit“ und dem Glück durch Kinder Rechnung getragen wird. Dass es die Bilder, die Ludo und Anna im Glück zeigen, als eigene Sequenz gibt, noch bevor sie als Paar zusammengefunden haben, widerspricht nicht der Idee, dass es um ihr Glück als Paar geht – zum einen, weil das die Zeit ist, in der Anna sich in Ludo verliebt, und man auch annehmen kann, dass Ludo das Zusammensein mit ihr anders erlebt als beispielsweise mit Miriam, die in einigen der Bilder auch zu sehen ist. Denn Ludo wird nicht alleine mit Miriam gezeigt, sehr wohl aber alleine mit Anna. Hier entsteht also eine andere Bindung, und zwar eine, die die spätere Liebesbeziehung vorwegnimmt. Hinzu kommt, dass diese Glücks-Bilder einsetzen, nachdem Ludo und Anna eine Nacht miteinander verbracht und sich im Auto gegenseitig versichert haben, dass sie diese genossen haben. Ihre Sequenz des Glücks beginnt mit Bildern von den beiden, wie sie zusammen auf einem Steg am Wasser sitzen und Ludo Anna etwas vorliest. Dann werden offenbar verschiedene Begebenheiten ohne weitere Erklärung aneinander montiert. Es beginnt damit, dass Ludo, Anna und Miriam mit Kindern aus dem Kindergarten durch blühende Felder gehen und rennen, jede\_r der Erwachsenen trägt dabei ein Kind auf dem Rücken oder den Schultern. Dann sieht man sie wieder auf dem Gelände des Horts, wo die Kinder spielen und schaukeln und Ludo der Schaukel im Spiel ausweicht. In der nächsten Situation sieht man die große Gruppe beim Fußballspielen. Dann sind es wieder nur Ludo und Anna, die am Steg stehen, an dem diese Bilderreihe begonnen hat. Ludo und Anna laufen in der Stadt, man sieht sie wieder am Steg und Ludo hält Annas Hand, während sie auf dem Steg balanciert. Nach dem nächsten Schnitt laufen sie auf eine Kutsche zu, dann sieht man wieder die spielenden Kindergartenkinder. Des Weiteren kommen noch Bilder von Ludo und Anna bei einer Kutschfahrt, von ihnen zu zweit im Ruderboot, in der Abendsonne, wenn Ludo Anna wegen ihrer Brille neckt, und weitere Bilder mit den Kindern in den Feldern und beim Tauziehen, wo Anna und Ludo gegen die Kinder und Miriam auf der anderen Seite schließlich verlieren. Dieser Zusammenschnitt glücklicher Impressionen ist etwa zweieinhalb Minuten lang und zeigt Anna und Ludo als Paar und mit Kindern, so dass man einen

Eindruck davon bekommt, wie sie als Familie miteinander aussehen würden. Gerade dass es nicht nur die Kindergärtnerinnen sind, die mit den Kindern spielen, sondern Ludo voll integriert ist, und immer wieder Ludo und Anna alleine und in romantischen Situationen, etwa wie bei einem flüchtigen Kuss in der Abendsonne, zu sehen sind, verstärkt die Assoziationen einer klassischen Familienkonstruktion.<sup>404</sup> Es ist anscheinend also durchaus so, dass in KEINOHRHASEN Familie einer der Bestandteile ist, der als ein 'was Menschen glücklich macht' gilt. Dass solche Bilder an dieser Stelle im Film platziert werden – sie sind so sehr als eigenständige Sequenz zu bezeichnen, dass sie ohne Zweifel auch zu einem anderen Zeitpunkt, beispielsweise am Ende des Films, passend gewirkt hätten –, kann als Zeichen dafür gelesen werden, dass auch die Freundschaft von Anna und Ludo (und in ihrer Erweiterung die zu Miriam) Teil dessen ist, was die Substanz des Glücks ausmacht. Der Eindruck einer sehr eigenständigen Sequenz hat mit der Änderung der Erzählweise zu tun. Die zweieinhalb Minuten tragen nichts zum Voranschreiten der Narration bei, sondern dienen ausschließlich der Illustration der Beziehungen und Stimmungen der Figuren. Es ist anzunehmen, dass diese Sequenz von einer empathischen Reaktion der Zuschauer\_innen begleitet wird, wie Smith sie mit dem *central imagining* beschreibt. Die Figuren werden von außen betrachtet, man guckt ihnen zu, wie sie glückliche Zeiten erleben. Es werden keine Mittel der Subjektivierung eingesetzt, um beispielsweise Annas Gefühle durch Point-of-view-Aufnahmen stärker herauszustellen und ihre temporäre Abweichung von denen Ludos vorzubereiten. Ziel ist nicht, die Situation der Figuren zu verstehen und zu beurteilen, oder gar auf die anstehenden Hürden vorzubereiten, sondern eine Reaktion der Empathie zu befördern, in der das Publikum sich den Glücksgefühlen anschließen kann. Das mag sogar so weit gehen, dass es zu einer Selbst-Reflexion kommt, wie Margrethe Bruun Vaage sie ausdrückt:

---

<sup>404</sup> Diesem Eindruck ist auch zuträglich, dass Ludos Neffe Lollo über ihn einen Platz in diesem Kindergarten bekommen hat. Lollo wird eingeführt als ein Kind, das immer wieder störend auffällig wird, aus zahlreichen Kindergärten schon rausgeworfen wurde und darüber hinaus sogar seinem Au-pair-Mädchen einen Teil des Ohrläppchens abgebissen hat. Auf diese Weise gibt es aber tatsächlich eine familiäre Beziehung zwischen Ludo und einem der Kinder, und derartiges ist auch der Gesamteindruck der Bilder-Sammlung. Hinzu kommt auf der Ebene der Produktionsumstände, dass (was durchaus eine im Zuge der Vermarktung offen kommunizierte Information ist) die Kinder von Til Schweiger im Film mitspielen. Wenn man den Eindruck hat, man würde Zeuge familiärer Bilder, dann ist es, was die die Realität der Schauspieler\_innen angeht, eben in der Tat so, dass ein Vater mit seinen Kindern spielt.

In dieser Funktion kann Empathie zur Selbst-Reflexion führen: Der Zuschauer benutzt die imaginative Simulation der fiktionalen Ereignisse, um über seine eigene Lage nachzudenken.<sup>405</sup>

Gerade, da die Szenen, die Ludo und Anna im Glück zeigen, mit zweieinhalb Minuten relativ lang sind und es keiner großen Aufmerksamkeit bedarf, um ihren Inhalt zu erfassen (selbst ein völliges Abschweifen dürfte niemanden im weiteren Filmverstehen benachteiligen), ist vorstellbar, dass Zuschauer das angebotene Arrangement von Bildern und Musik nutzen, um sich dazu mit ihrem eigenen Leben in Beziehung zu setzen.

Diese Glücksbilder sind aber, wie bereits festgehalten, gerade nicht die des Happy Ends, sondern bilden einen Zwischenschritt. Für Anna reichen diese Erlebnisse, um zu merken, dass sie sich in Ludo verliebt hat. Sie übt, wie sie ihm das sagen möchte, und führt ihn an ihren Lieblingsplatz am Wasser, doch ihr Geständnis ihm gegenüber wird von einer Schiffshupe übertönt.<sup>406</sup> Weil Ludo keine Zeit mehr hat, verabreden sie sich zum Essen, doch er erscheint nicht. Und als Anna bei ihm zuhause ankommt, überrascht sie ihn im Bett mit einer anderen Frau. Was folgt, sind Rechtfertigungen seinerseits, sie habe kein Recht, einfach so bei ihm reinzuplatzen, und anschließende Szenen, die Annas Traurigkeit erzählen. Das, was Glück hätte sein können – als Zuschauer\_in hat man es schon gesehen, und Anna hat es schon erkannt –, muss noch einmal hinter dem Unglück zurückstehen, das Anna offenbar schon häufiger erlebt hat, nämlich dem Unglück, von anderen Menschen enttäuscht worden zu sein.

Doch auf Anna wartet auch noch eine andere Begegnung. Der Film ändert in dieser Phase den Fokus seiner Aufmerksamkeit. Das *alignment* konzentriert sich auf Anna und entfernt sich damit gleichzeitig von Ludo. Das Publikum begleitet Anna bei ihrer Trauer, und auch wenn es keine gezielten Informationen dazu gibt, was in ihr vorgeht, welche Gedanken sie beschäftigen, ist durch die Momente, in denen man sie weinen sieht, ein gewisser Zugang zu ihrer Gefühlswelt geschaffen. Insgesamt ist aber deutlich, dass das *spatio-temporal attachment* deutlich stärker ist der *subjective access*, der bei der Dauer ihrer Präsenz zu erwarten wäre. Auf diese Weise wird verhindert, dass die *allegiance* mit ihr zu stark wird und das Ziel weiterbestehen

---

<sup>405</sup> Bruun Vaage, M.: „Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm“, S. 114.

<sup>406</sup> Sie scheint also nicht in der Position zu sein, ihre Liebe kommunizieren zu dürfen – das versagt ihr der *implied author*. Stattdessen warten zwei Momente noch härterer Enttäuschung auf sie, wenn sie erst vergeblich bei einer Verabredung auf Ludos Erscheinen wartet und ihn dann später mit einer anderen Frau im Bett sieht.

kann, dass Anna und Ludo doch noch ein Paar werden und das Publikum das auch wünschen kann, weil Ludo weiterhin unbestritten die Hauptfigur ist, für die es ein Happy End geben soll. Doch vorher lernt Anna, als sie völlig aufgelöst am Teich sitzt und in das trockene Brot weint, das sie dabei hat, um die Enten zu füttern, erst mal Jürgen kennen. Dieser bietet ihr sein Taschentuch an – eine galante Geste, die dadurch gebrochen wird, dass das Taschentuch, wie Anna überrascht feststellt, schon benutzt ist. Jürgen Vogel lädt sie zu einem Eis ein, zur Sorte ihrer Wahl, und eröffnet ihr damit auf erstaunlich simple Weise einen Raum, in dem sie zu einer Entscheidung fähig ist, die sich nur an dem orientiert, was sie will. Die Figur Jürgen erscheint in dieser Szene, anders als in der Anfangsszene des Films, wieder mit dem Aussehen, das man als Kinopublikum vom Darsteller Jürgen Vogel gewohnt ist. Er ist an dieser Stelle also eindeutig nicht der, der andere Leute hinters Licht führt, wie er es mit Ludo und Moritz beim gespielten Interview für das „Das Blatt“ gemacht hatte. Vielmehr ist er (gerade im Kontrast zur Eingangsszene) jemand, der aufrichtig und unverfälscht auftritt. Dass er Anna ein Taschentuch anbietet, das schon benutzt ist, unterstreicht die Natürlichkeit und Echtheit, für die er in dieser Konstellation stehen soll. Interessanterweise sind das genau die Eigenschaften, die Anna bei ihrer Verabredung, die den Zuschauerinnen präsentiert worden war, nicht hatte einbringen können. Ihr Date hatte sich aufrichtig gezeigt, aber sie war nicht in der Lage gewesen, darauf zu reagieren. Jetzt, in der Begegnung mit Jürgen, bekommt sie erneut die Chance, auf jemanden, der ihr aufrichtig gegenübertritt, ebenso authentisch zu reagieren. Und Anna scheint diese Chance auch zu ergreifen. In den folgenden Szenen sieht man sie in mehreren Situationen zusammen mit Jürgen. Dabei ist nicht ganz klar, welcher Natur ihre Beziehung ist. Dass er sie zu einer Abendveranstaltung mitnimmt, bei der sie ihn beim Gang über den roten Teppich begleitet, spräche eher für eine amouröse Verbindung. Anna hingegen missversteht eine Äußerung von Miriam und stellt klar, dass sie sich „einfach guttun“. Genaugenommen spezifiziert auch das ihr Verhältnis nicht, zeigt aber, dass Anna es nicht als ernstnimmt, das umfassender Erörterung bedürfe. Auch hier zeigt sich die Zurückhaltung der Narration, wenn es um *subjective access* geht. Anna ist nicht die transparente Figur, die sie sein könnte. Zwar dürfte einem filmerfahrenen Publikum klar sein, dass Anna und Ludo das Paar sind, um das es schlussendlich gehen wird, gleichwohl wird auf diese Weise verhindert, dass sich einschätzen lässt, wie stark Annas Bindung zu Jürgen ist und wie stark dementsprechend das

glückliche Ende mit Ludo gefährdet ist. Möglicherweise zeigt sich eine Eigenschaft des Genres: In einer Komödie ist diese vorstellbare Gefährdung des Happy Ends weniger angezeigt als in einem Melodram, wo dieses keineswegs als gesichert gelten kann. Ihre Relevanz erhält Jürgen demnach nicht so sehr durch Informationen, die über seine Beziehung zu Anna vermittelt würden, sondern vorrangig durch seine schlichte Präsenz. So ist er beispielsweise auch dabei, wenn sie mit der Kinderhort-Gruppe im Theater ist. Er ist offensichtlich also so weit Teil ihres Lebens, dass es für beide nahe liegt, dass er sie bei dieser Unternehmung begleitet. In jedem Fall scheint auch er ein Verhältnis zu ihr zu befürworten, das an gegenseitigem Wohlwollen interessiert ist und das somit dem entgegensteht, was Anna bisher in ihren Beziehungen mit Männern erfahren zu haben scheint. Man könnte sagen: Wäre Jürgen der, mit dem Anna zusammen sein soll, dann wäre alles richtig. Da der Film an dieser Stelle aber noch nicht zu Ende ist und Ludo der Held ist, der das Mädchen kriegen soll, kann das Glück mit Jürgen für Anna nur eine Zwischenepisode sein. Insofern fügt es sich, dass man zu ihrem Verhältnis so wenig erfährt. Sie werden zwar zusammen gezeigt, aber man hört keines ihrer Gespräche, kennt keines ihrer Gefühle und keine ihrer Vereinbarungen. Es kann also ein bisschen aussehen wie das Glück, ist aber noch kein Glück. Dass es zudem auch von Ludo und Anna schon Bilder des Glücks gegeben hat, blockiert in gewisser Weise die Vorstellung, dieses Zusammensein von Jürgen und Anna könne das ‚richtigere‘ sein.

#### **6.2.1.2 Zweite Veränderungen: Der Schritt ins Glück**

Im Zusammensein mit Jürgen liegt aber sowohl für Anna als auch für Ludo der Anstoß für die entscheidende Veränderung, die sie schließlich zum gemeinsamen Glück führen wird. Anna hat die Entwicklung in Richtung des ‚falschen‘ Glücks mit der Enttäuschung bezahlen müssen, zwar mit Ludo im Bett gewesen zu sein, mit ihrem ‚eigentlichen‘ Ich, das ungeschminkt und nicht herausgeputzt ist, aber doch nicht von ihm als Frau gesehen zu werden, mit der man eine Verabredung nicht vergisst. Die Begegnung mit Jürgen kann ihr als Signal gelten, dass es um sie selbst gehen sollte. Er spricht sie an, während sie heulend auf einer Parkbank sitzt und es keine Rolle zu spielen scheint, was sie dabei für Kleider trägt. Offenbar besinnt Anna sich im Nachgang dieses Moments auf das, was ihr wichtig ist oder gefällt. So zumindest kann gedeutet werden, dass sie zur Veranstaltung, zu der sie mit Jürgen

über den roten Teppich geht, in ihrer Strickjacke mit Katzenapplikationen erscheint, statt in Abendgarderobe. Diese Entscheidung kann gleichzeitig Ausdruck dessen sein, dass sie das Verhältnis zu Jürgen nicht anders als freundschaftlich beurteilt. Es bleibt aber die Tatsache, dass sie – unabhängig davon, wie sehr sie ihn beindrucken möchte, oder nicht – nicht dem Anlass entsprechend gekleidet ist. Doch das scheint Anna nicht zu interessieren, und in Jürgen hat sie einen Begleiter gefunden, der bereit ist, sich für sie einzusetzen und ihre Freiheit, zu tragen, was sie möchte, zu verteidigen. Hier liegt die große Veränderung, die Anna vollzogen hat: Sie ist eben nicht mehr das Mädchen mit der Zahnsperre, das gefallen möchte und deshalb nicht versteht, wann ein Kompliment nicht ernstgemeint ist, und auch nicht die Frau, die ohne Unterwäsche zu einer Verabredung geht, weil ‚man das so macht‘, obwohl sie selber vor allem argwöhnt, eine Blasenentzündung zu bekommen. Anna hat es geschafft, den Auftritt auf dem roten Teppich als sie selbst zu meistern. Und damit erfüllt sie den Wandel, den Ludo ihr bei ihrer ersten Verabredung nahegelegt hatte. Dass sie nämlich nicht erwarten könne, dass ein Typ sie glücklich mache. Von Jürgen erwartet sie das offensichtlich nicht. Durch den fehlenden Zugang zu Annas Innerem lässt sich nichts darüber sagen, inwieweit diese Veränderung eine ist, für die sie sich bewusst entschieden hat. Die Schwierigkeit, Ihr Verhalten einzuordnen, ist direkt auf die sprunghafte Plot-Entwicklung und das nachlassende *alignment* zurückzuführen. Die Zeit, die sie mit Jürgen verbringt, ist keine, die ausführlich präsentiert würde. Zu welcher Veranstaltung sie ihn begleitet, wenn sie gemeinsam über den roten Teppich gehen, wird nicht erzählt, und der Eindruck, den man von den beiden gewinnt, entspricht genau dem, den auch die anwesenden Journalist\_innen (unter ihnen auch Ludo) haben. Für das Publikum ist der Grad an Informiertheit also eher auf Ludos Niveau, der von ihrem Auftritt überrascht wird. Anna kann aufgrund der Vorgeschichte klar sein, dass sie – will sie mit Ludo zusammen sein – am besten dafür sorgt, dass er den Eindruck hat, sie arbeite selbst an einem Glückselbstsein, das von ihm unabhängig ist. Und dazu passt, dass er sie schließlich in dieser sehr unklaren Verbindung mit Jürgen erlebt.<sup>407</sup> Denkbar wäre ebenso eine Interpretation, die dieses Zwischenspiel mit Jürgen, aus dem heraus Anna es ablehnt, Ludo auf sein

---

<sup>407</sup> In der er sie ja auch in seiner Funktion als Journalist entdeckt und keinen anderen Zugang zu ihr hat als all die anderen zahlreichen Journalisten, die sich zusammen hinter der Absperrung parallel zum roten Teppich drängen. Es ist das typische Bild der Prominenten, die mit der Presse übereingekommen sind, Bilder zu produzieren, die das Glück illustrieren sollen. In eben dieser Rolle erscheint Anna nun für Ludo unerwartet und als Begleitung Jürgen Vogels. Und damit auch in einem anderen Licht – für Ludo und im Rahmen der vorangegangenen Filmerzählung.

erstes Nachfragen hin zu vergeben, als eine Prüfung sieht, die beide zu bestehen haben: Ludo muss zeigen, dass Anna ihm mehr bedeutet, als eine lockere Affäre, und Anna muss an den Punkt kommen, sich in einer Beziehung nicht als „der Depp“ zu zeigen und ihr Leben selber im Griff zu haben, unabhängig von Ludos Vorstellungen.<sup>408</sup>

Für Ludo scheint der Anblick von Anna auf dem roten Teppich der Auslöser zu sein, um sie sowohl mit anderen Augen zu sehen, als auch diesen neuen Eindruck nach außen zu tragen. Für den Journalisten Ludo bietet sich die Chance, auf der Titelseite von „Das Blatt“ am nächsten Tag zu verkünden, Anna Gotzlowski sei „die schönste Frau des Abends“ gewesen. Das bringt ihm erheblichen Ärger mit seinem Chef ein, drückt aber genau deshalb aus, dass es sich um einen veränderten Ludo handelt. Denn der alte Ludo folgte Schemata, die an Erfolg, Schönheit und Verkaufszahlen orientiert waren. In gewisser Weise deckten sich diese sogar sowohl im Berufs- als auch im Privatleben. Wie festgefahren er in seinem Blick auf die Welt zu Beginn des Films noch ist, zeigt sich, als er an die Tür des Kinderhorts klopft und Anna ihm öffnet. Denn die einzige Erklärung, die er für seine Bekanntschaft mit Anna finden kann, liegt für ihn ohne einen Moment des Zweifels in einer sexuellen Erfahrung. Dabei fällt auf, dass er sich gleichzeitig nicht erklären kann, warum er sich mit ihr eingelassen haben sollte. Daraus lässt sich zweierlei schließen: Es ist davon auszugehen, dass er bei jeder Frau, die ihm signalisiert, dass man sich bereits kennt, annehmen würde, mit ihr im Bett gewesen zu sein. Und darüber hinaus ist er auch nicht in der Lage, sich von diesem Schema seiner Überlegungen zu lösen, auch dann nicht, wenn es sich aufdrängt, dass er damit einen Irrweg beschreitet. Eher noch ist er bereit, anzunehmen, dass er sich bis an die Grenze der Unzurechnungsfähigkeit betrunken hat, als dass er auf die Idee käme, Anna in einem anderen Zusammenhang kennengelernt zu haben. Selbst als sie klarstellt, dass sie sich aus Kindertagen kennen, ist seine erste Assoziation, sie sei eine Freundin der beiden hübschen Anhängsel gewesen, mit denen er sich schon als Kind zu schmücken pflegte. Und genau an dieser Fixiertheit auf das Äußere und auf Frauen als Sexobjekte muss Ludo etwas ändern, wenn er mit Anna zusammen sein möchte. Genau dort liegt die

---

<sup>408</sup> Hierin würde sich dann wieder zeigen, was schon im Kapitel zum Radius von Teilhabe und Wirksamkeit festgehalten wurde – dass es nämlich entscheidend ist, die eigene Wirksamkeit möglichst maximal zur Geltung zu bringen und den Radius auch in der Teilhabe auf sich selbst zu beschränken.

Anerkennung, wenn er sie als schönste Frau des Abends bezeichnet, obwohl sie in ihrer Aufmachung<sup>409</sup> nicht im Geringsten den gängigen (Presse-)Idealen entspricht.

Ludo erkennt, dass er handeln muss, und begibt sich zum Kinderhort. Sein Erkennen erschließt sich für das Publikum aus eben dieser Handlung, es gibt keine Gelegenheit, Zugang zu den inneren Prozessen zu bekommen, die diesem Entschluss vorangegangen sind. Die Handlungen sind aber recht eindeutig, und so ist es an den Zuschauer\_innen, den Plot mit den entsprechenden Annahmen zu Gefühlen und Gedanken der Figuren zu unterfüttern; was zumindest so weit problemlos gelingen dürfte, als es für das Verstehen der weiteren Geschichte notwendig ist. Ludo geht davon aus, Anna im Hort anzutreffen, doch diese ist mit der gesamten Kindergruppe im Theater. Dort angekommen findet er Anna in der Mitte der Ränge, neben ihr sitzt Jürgen. Er bittet sie zu einem Gespräch vor die Tür und fragt sie, ob sie mit Jürgen zusammen sei. Anna antwortet mit einem „Und wenn’s so wäre...Ich mag ihn, ist ’n toller Mann“ relativ ausweichend und betont, sie und Ludo seien Freunde. Ludo muss zusehen, wie sie sich von ihm verabschiedet und wieder in den Saal geht. Währenddessen tritt auf der Bühne im Theater eine Kindergruppe auf, die die Ballade „Der Zauberlehrling“ von Goethe im Hip-Hop-Stil vorträgt. Es gibt immer wieder einige Zwischenschnitte auf diese Kinder, und die Musik ist auch zu hören, während Anna und Ludo sich außerhalb des Saales unterhalten. Dass die Ballade auf eine Weise vorgetragen wird, die es ohne Schwierigkeiten möglich macht, den Text zu verstehen, und die Aufführung sowohl auf auditiver als auch auf visueller Ebene immer wieder hervorgehoben wird, gibt ihr eine Relevanz, die über die von Hintergrundmusik (die durchaus auch als Information beispielsweise zur Stimmung von Figuren herangezogen werden könnte<sup>410</sup>) weit hinaus geht. Die Geschichte des Zauberlehrlings lässt sich als Parabel lesen für die Überheblichkeit und

---

<sup>409</sup> Es ist zu beachten, dass Nora Tschirner, die Anna spielt, sehr wohl eine gutaussehende Frau ist und keine Schwierigkeiten haben dürfte, sich entsprechend in Szene zu setzen. Hier wird also alles, was an Abweichung von einem körperlichen Idealbild vorhanden sein soll, über Kleidung und das Auftreten arrangiert. Für die Figur Annas wird aber nicht etwa eine Schauspielerin eingesetzt, die auch mit dem, was sie körperlich einbringt, kaum als ‚schön‘ zu bezeichnen wäre. In gewisser Weise entspricht dieses Vorgehen dem, das sich in vielen Make-over-Filmen beobachten lässt, wenn das hässliche Entlein zum schönen Schwan wird. Auch in solchen Fällen sind es immer hübsche Darstellerinnen, die mithilfe einer entsprechenden Maske oder Accessoires wie großen Brillen oder Zahnsparagen zu Beginn hässlicher gemacht werden. Ein Beispiel für ein außerordentlich erfolgreiches Fernsehformat dieser Machart ist YO SOY BETTY, LA FEA (Kolumbien, 1991-2001) – eine Telenovela, die in zahlreichen Ländern adaptiert wurde; in Deutschland unter dem Titel VERLIEBT IN BERLIN (Deutschland, 2005-2007).

<sup>410</sup> Vgl.: „Music too is particularly important in conveying information about the inner states of characters [...]“ Smith, M.: „Engaging Characters“, S. 151.



Selbstüberschätzung, die auch Ludo an den Tag gelegt hat. Er hat sich immer als derjenige gegeben, für den es nur um die körperliche Lust geht, frei von Gefühlen oder der Sehnsucht nach Bindung. Und nun steht er da, kann Anna zwar sagen, dass er sie vermisst, trotzdem beharrt sie darauf, dass sie nur Freunde seien, und lässt ihn stehen. Drinnen singen die Kinder „Herr, die Not ist groß.“. Dann wird Ludos Gesicht in einer Nahaufnahme gezeigt, und auf der Tonspur heißt es: „Die ich rief, die Geister, werd‘ ich nun nicht los!“. Nicht anders geht es Ludo – das, was ein Spiel hätte sein sollen, lässt sich von ihm nicht mehr kontrollieren. Ob er es wollte oder nicht, er hat sich in Anna verliebt, und kann jetzt nur zusehen, wie er die Kontrolle über die Situation verliert. Mit seiner Wichtigtuerei kommt Ludo an dieser Stelle nicht mehr weiter, schon sein Versuch, Komplimente in einem Zeitungsartikel zu übermitteln – der durchaus auch als Überheblichkeit gelesen werden kann –, hat ihn offensichtlich nicht weitergebracht. Und da es für ihn keinen „Meister“ gibt, den er um Hilfe anrufen kann, muss er einen weiteren Entwicklungsschritt tun. Nicht verwunderlich ist in diesem Zusammenhang, dass er diesen in einer Verkleidung, nämlich als Mucki, tut. Als Mucki tritt er auf die Bühne und verkündet, um Anna kämpfen zu wollen. Erst für sein Liebesgeständnis nimmt er die Brille und die Perücke ab. Dann wird er von einem Wurfgeschöß aus dem Saal getroffen und fällt besinnungslos zu Boden.

Die Entwicklung, die Ludo durchmacht, ist so tiefgreifend, dass sie sich nicht nur auf sein Privatleben, sondern auch auf seinen Beruf erstreckt. Er spricht davon, in Zukunft Kindergärtner werden zu wollen. Dieses Versprechen macht er Anna allerdings, nachdem er aus der Bewusstlosigkeit wieder aufgewacht ist, in die ihn die Angriffe des aufgebrachtten Theaterpublikums befördert hatten, das mit seinem Auftritt als Mucki nicht einverstanden war. Anna scherzt mit ihm und spielt eine Agentin, die ihm einen mit einer Millionen Euro dotierten Plattenvertrag anbietet, und Ludo geht auf das Spiel ein, muss aber leider ablehnen, weil er schon "Kindergärtner werden will". Wie viel diese Zusage wert ist – die er macht, nachdem er zum einen aus der sicherlich adrenalineladenen Situation der öffentlichen Liebeserklärung kommt, die zudem zu einer in einem gewissen Umfang körperlichen Versehrtheit geführt hat, und zum anderen mit dem Wissen, dass er nun die Chance von Anna bekommt, um die er sie gebeten hat – kann bezweifelt werden, nichtsdestotrotz werden dem Publikum keine zusätzlichen Informationen geliefert, die entsprechende Zweifel unterstützen könnten. Auch sein Zusatz "So bin ich eben"

ist entweder ironisch zu verstehen oder schlicht nicht ernst zu nehmen. Denn so ist er eben nicht bzw. so hat man ihn im Film nicht kennengelernt. Es sei denn, auch diese Äußerung wäre als Teil seiner Veränderung zu lesen. Diese müsste er dann aber – transponiert man das Weltwissen unserer Gesellschaft in die fiktionale Welt hinein – mit behördlicher Begleitung fortsetzen. Schließlich dürfte ein Wechsel von einer Redakteurstätigkeit zur Betreuung von Kindern in einem Hort nicht ohne weiteres möglich sein. Hier zeigt sich auch das wenig realistische Bild, das vom Alltag in einem Kinderhort gezeichnet wird. Ludos Anwesenheit dort mag für die Kinder attraktiv und von ihnen geschätzt sein, ist aber genaugenommen vielleicht ähnlich realitätsnah wie ein Pony, das ohne weitere Erklärung auf dem Gelände des Großstadt-Horts steht. Daraus lassen sich zwei Schlüsse ableiten: Erstens ist der Film dezidiert als fiktionales Werk zu verstehen und kann bei aller Verschränkung mit nicht-fiktionalen Anleihen (wie beispielsweise den Prominenten, die mit ihren realen Namen auftreten) immer noch für sich in Anspruch nehmen, nicht den Regeln der nicht-fiktionalen Gesellschaft unterworfen zu sein. Zweitens ist für das Motiv der Entwicklung nicht entscheidend, *wie* diese vollzogen wird, entscheidend ist, *dass* sie vollzogen wird. Damit erklärt sich auch, warum der *subjective access* so niedrig und die Zuschauer\_innen häufig im Unklaren über die inneren Prozesse der Figuren gehalten werden: Es geht nicht darum, zu erzählen, wie die Figuren diese Veränderung realisieren, wichtig ist einzig, dass Veränderung möglich ist (unabhängig von den Umständen, denn diese werden nicht exploriert).

### **6.2.2 Zweite Abläufe: Veränderungen lohnen sich**

In KEINOHRHASSEN gibt es Vorfälle, die in vergleichbarer Form ein zweites Mal eine Rolle spielen, die im zweiten Auftauchen dann aber verändert ablaufen. Da ist zum einen Ludo, der Mucki spielt. Beim ersten Mal geschieht das zufällig, weil der Assistent von Bello, der normalerweise Mucki spielt, krank geworden ist. Das gibt Anna die Gelegenheit, Ludo dazu zu zwingen, für den Assistenten einzuspringen. Ludo versucht anfangs, sich davor zu drücken, muss dann aber nachgeben, weil sie die Macht hat, ihn bei Gericht zu melden, wenn er sich nicht kooperativ zeigt. Also verkleidet er sich als ‚Mucki aus dem Zauberwald‘, spielt seine Rolle aber mit deutlicher Ablehnung. Am Ende des Films hat sich das Verhältnis von Anna und

Ludo aber gewandelt, und er möchte sie gerne davon überzeugen, einer Beziehung mit ihm doch eine Chance zu geben. Wieder im Kostüm von Mucki tritt er auf die Bühne und geht ans Mikro, um zwar als Mucki dort zu stehen, Anna aber als Ludo eine Liebeserklärung zu machen. Es ist also nicht das Kostüm, das festlegt, wie man sich damit fühlt oder wie man darin zu agieren hat, sondern man hat selbst die Freiheit, zu entscheiden, wie man die Rolle verkörpern möchte, mit welchen Impulsen man sie ausfüllt. Und je nach Entscheidung und Verhalten sind auch die Reaktionen deutlich andere. In der ersten Version macht Ludo sich doch einigermaßen lächerlich, in der zweiten hat er das Kostüm im eigenen Interesse angelegt und kann sich und die Reaktion Annas damit auf eine ganz andere Weise steuern. Interessant ist aber auch, dass er im Theater als Mucki vom Publikum starke Ablehnung erfährt, die sogar so weit geht, dass die Leute mit Sachen nach ihm werfen. Die Inszenierung, die Ludo in seinem Sinne abwandelt, kann nicht für alle, denen er sie präsentiert, die richtige sein.<sup>411</sup> Er nimmt in Kauf, dass er für viele ein Störfaktor ist, der den Theaterbesuch ruiniert, weil er auf diese Weise bei der einen Zuschauerin, die für ihn wichtig ist, die richtige Wirkung erzielt. Ludos Glück ist in diesem Fall sehr deutlich daran geknüpft, dass er mit seinem Auftritt Erfolg bei Anna hat. Und dieser Fall zeigt, dass es auf den Bezugsrahmen ankommt, in dem man die Frage nach Glück stellt. Er hat es nicht geschafft, das Publikum zu begeistern, sein Auftritt war also nicht auf jeder Ebene erfolgreich und hat sich in den ihn dann treffenden Angriffen sicherlich nicht gut angefühlt. Das Publikum ist in diesem Fall aber überhaupt keine relevante Bezugsgröße. Einzig Annas Reaktion ist wichtig. Vielleicht muss man sogar sagen, dass die Ablehnung des Saalpublikums der Preis ist, mit dem sich Ludo Annas Einlenken erkaufte. Er bekommt eben nicht eine Chance bei ihr, weil er sie einfach von Angesicht zu Angesicht darum bittet, sondern erst im nächsten Schritt, wenn er sich einer möglichen (und tatsächlich erlebten) Blamage aussetzt. Das würde im Rahmen der Dimension von Modus und Methode der Idee von ‚ohne Fleiß, kein Preis‘ folgen und die Vorstellung unterstreichen, dass man Glück erarbeiten kann –

---

<sup>411</sup> In Filmen reagieren die umstehenden Figuren (auch wenn es sich um derart große Gruppen handelt) üblicherweise mit Zustimmung und Verzückung. Handelt es sich bei der Darstellung in KEINOHRHASEN um eine besonders realitätsnahe, die nur stark vom filmisch Üblichen abweicht? Oder wird hier nicht vielmehr ein neues Extrem vorgeführt, das starke Abneigung präsentiert? Letzteres scheint wahrscheinlicher, zum einen, weil es nicht naheliegt, dass das Publikum entsprechendes Wurfmaterial mit sich führt, und zum anderen, weil es sich um einen Theaternachmittag für Kinder handelt, bei dem sich Erwachsene vermutlich nicht dermaßen ungezügelt verhalten würden. Zumindest, solange es sich um ein derart harmloses Abweichen vom erwarteten Programm handelt, wie Ludo es zeigt.

also durch Investitionen auch Gewinne erzielt. Aber auch in der Dimension von Substanz und Ingredienzen hat dieser Kontrast seinen Platz, denn hier zeigt sich erneut, was Freud zufolge (siehe oben) als ein Bestandteil von Glück betrachtet werden kann, nämlich ein Lusterleben, das möglichst kontrastiv ist. Die Gegensätzlichkeit des Ausgebuhtwerdens und der sanft sprechenden und lächelnden Anna dürfte von Ludo einigermaßen ausgeprägt erlebt werden.<sup>412</sup>

Die Fahrt mit dem Taxi, die Anna und Ludo ein zweites Mal machen, wird noch deutlicher als eine Wiederholung der ersten Fahrt inszeniert.<sup>413</sup> Die erste Fahrt machen sie zusammen mit Lollo, Ludos Neffen, der es beim Spielen im Kinderhort geschafft hat, plötzlich mit einem Dartpfeil im Kopf im Raum zu stehen. Sie sind mit dem Kind auf dem Weg ins Krankenhaus und bemerken, dass sie beide nicht viel Bargeld dabei haben, der Taxifahrer aber nicht gewillt ist, sie eine längere Strecke zu chauffieren als exakt die, für die sie bezahlen können. Auch der Hinweis, dass sie ein verletztes Kind ins Krankenhaus bringen wollen, führt nicht dazu, dass der Taxifahrer seine Einstellung ändert. Ludo und Anna sind in diesem Fall völlig vom guten Willen des Fahrers abhängig und in letzter Konsequenz hilflos. Dann nimmt die Tatsache, dass sie sich schon kurz vor der Auffahrt des Krankenhauses befinden, als die Fahrt endet, der Situation die Ernsthaftigkeit. Am Ende des Filmes, als sie als Paar zusammengefunden haben, kommen sie aus dem Theater und entdecken denselben Taxifahrer am Taxistand. Ludo beschließt, sich an ihm zu rächen, und benutzt, dass der Fahrer völlig auf seinen finanziellen Vorteil bedacht ist. Ludo bietet ihm doppelt so viel wie den verlangten Fahrpreis, wenn er winkend an seinen Kollegen vorbeifährt. Aus Sicht des Fahrers hat er damit einen extrem leicht erarbeiteten Gewinn zu verzeichnen. Was er aber nicht weiß, ist, dass seine Kollegen sein Verhalten alle anders deuten müssen und er auf diese Weise einen Ruf bekommt, mit dem er vermutlich nicht einverstanden ist. Denn Ludo hatte eine Reihe von Taxifahrern gefragt, wie hoch der Fahrpreis bis zu einer bestimmten Adresse wäre und dann das Doppelte geboten, wenn der Fahrer ihn oral befriedige und Anna dabei

---

<sup>412</sup> Damit findet sich auch ein Hinweis, dass es nicht unbedingt notwendig ist, dass Ludo von seinem Leben in Extremen ablässt. Wesentlich ist, mit welcher Haltung er das tut – geht es um eine Foto für eine Boulevardzeitung, ist riskantes Verhalten nicht auf die gleiche Weise angebracht, wie wenn er darum kämpft, die von ihm geliebte Frau für sich zu gewinnen.

<sup>413</sup> Es gibt im Film auch noch eine dritte Fahrt im Taxi, und zwar nach Ludos und Annas erster gemeinsamer Nacht. Das Taxi, in dem sie dann fahren, ist aber ein schwarzer Wagen, der eher an englische Taxis erinnert und damit deutlich in eine andere Kategorie fällt als die beige Taxis, mit denen sich die verschiedenen Versionen der Begegnung mit einem ganz bestimmten Taxifahrer ereignen.

zusehen dürfe. Davon weiß der reingelegte Taxifahrer nichts. Zudem wird er später nicht in der Lage sein, die Annahmen der anderen Taxifahrer zu korrigieren, weil jedes Leugnen ihrer Interpretation nur nach Rechtfertigung aussehen würde. Ludo schafft es auf diese Weise, die Ohnmacht der ersten Fahrt auszugleichen. Das gelingt mittels der mächtigeren Position, in die er sich bringt, weil er weiß, dass sie über die Geldgier<sup>414</sup> des Fahrers triumphieren können, indem sie seinen Ruf nachhaltig in eine Richtung lenken, die ihm selber nicht gefallen wird. Dafür reicht es, dass Ludo und Anna an den erstaunten Reaktionen der Taxifahrer, die aussteigen und sich über das austauschen, was sie sehen (nämlich den winkenden Kollegen) erkennen, dass Ludos Plan funktioniert. Sie können darauf verzichten, in dem Moment dabei zu sein, in dem auch der Taxifahrer, den sie in diese Situation getrickst haben, eben dieses Ausgetrickst-Werden realisiert. Die erste Taxifahrt, die von Hilflosigkeit geprägt war, kann für sie mit diesem Mehr an Wissen überschrieben werden. Auch diese zweite Variante der Taxifahrt ist also Ausdruck davon, dass man selber auf den Verlauf seines Lebens Einfluss nehmen kann. Vielleicht nicht immer im ersten Anlauf – wenn die Umstände es einem versagen –, in jedem Fall aber, wenn das Leben einem eine zweite Chance bietet und man diese zu nutzen weiß. Hier beweist Ludo, dass er erkannt hat, dass man das Leben steuern kann, wenn man sich selbst zum „Kapitän“<sup>415</sup> macht. So ist dann auch sein Sich-die-Hände-Reiben zu deuten, zu dem er anmerkt: "Ich hab doch gesagt, dass man sich immer zweimal trifft im Leben."

Da vieles in KEINOHRHASEN sexualisiert ist, verwundert es nicht, dass auch eine der in erster Linie sexuellen Szenen wiederholt wird. Gegenstand ist Ludos Verhältnis mit Nina, der Mutter eines Mädchens aus dem Kinderhort. Ludo geht mit Nina, einer Freundin von ihr und Moritz essen, landet später mit ihr im Bett. Aus der Szene lässt sich schließen, dass es zum Oralsex kommt, wobei Nina allerdings unter Ludos Bemühungen schnarchend einschläft. Miriam, der Ludo das später erzählt, fasst es für Anna so zusammen: "Er hat sie in den Schlaf geleckt." Miriam weiht Ludo in die aus ihrer Sicht richtigen Techniken zur Befriedigung von Frauen ein, und er meint, mit diesem Wissen könne er nun "[...] die Welt beherrschen", wenn er es nicht mit anderen Männern teilt. Die Weltherrschaft wird nicht mehr im Film erzählt, wohl aber, dass Ludo verstanden hat, das theoretische Wissen in die Praxis

---

<sup>414</sup> Diese Gier wird noch einmal bestätigt, weil alle zuvor gefragten Fahrer etwa 25 Euro für die Fahrt verlangen, er aber direkt 50 Euro veranschlagt. Er bekommt schließlich 100 Euro von Ludo, weiß aber nicht, was ihn das auf anderer Ebene kosten wird.

<sup>415</sup> Wie es der Botschaft entspricht, die der verkleidete Jürgen in den ersten Filmminuten verkündet.

umzusetzen. Er trifft Nina ein zweites Mal, und es ergibt sich eine analoge Szenerie wie beim ersten Treffen, nur dass Ludo es dieses Mal schafft, sie in einen Zustand höchster Erregung zu versetzen. Die Szene führt im weiteren Verlauf dazu, dass Anna in Ludos Wohnung kommt, die beiden sieht und empört und verletzt rausrennt –, insofern ist das Zusammensein mit dieser Frau durchaus auch noch auf einer weiteren Ebene narrativ motiviert, und zwar um Anna und Ludo noch einmal voneinander zu entfernen und damit den Haupterzählstrang voranzutreiben. Dennoch ist es bezeichnend, dass es diese zweite Version der oralen Befriedigung bzw. des Versuches gibt, weil sie belegt, dass entscheidende Verbesserungen der eigenen Fertigkeiten und damit des Erfolgs möglich sind. Ludo lässt sich darauf ein, Miriam – einer Frau, an der er kein sexuelles Interesse zu haben scheint – zu gestehen, dass er auf diesem Feld ein recht unangenehmes Erlebnis hatte, das er zudem mit seinem Verhalten ursächlich zusammenbringt. Und auf dieses Geständnis hin, ergibt sich für ihn die Möglichkeit, von dem, was Miriam ihm umgekehrt nun preisgibt, zu profitieren. Für beide Varianten einer solchen Begebenheit gibt es Platz im Leben (zumindest in dem von Ludo Decker), wenn man seinen Teil dazu beiträgt, dass es nicht bei der ersten, sicherlich eher deprimierenden Version bleibt. Ludo beweist, er nimmt das Leben in die Hand und wird dafür belohnt. Im gleichen Zug profitiert auch noch jemand anders davon, nämlich die Frau, an der er sein neues Wissen ausprobiert. Das wiederum ist aber auch Indikator für Ludos Gewinn, dessen Glück zu diesem Zeitpunkt darin besteht, mit möglichst vielen Frauen aus- und ins Bett zu gehen. Je besser er als Liebhaber ist, desto leichter scheint sein Leben in dieser Art zu gestalten zu sein.

Doch auch im größten zeitlichen Rahmen, der in der Geschichte aufgespannt wird, ergibt es sich, dass eine Begegnung sich wiederholt. Nämlich die von Ludo und Anna. Als sie Kinder in derselben Nachbarschaft waren, hatte Ludo sich immer wieder einen Spaß daraus gemacht, Anna vorzuführen. Als Erwachsener schafft er es, sie nicht nur als das gehänselte „Vierauge“ wahrzunehmen und sein Betragen ihr gegenüber zu bessern. Der vermeintliche Triumph, den Anna diesbezüglich haben könnte, bleibt aus, wichtig ist jedoch die Botschaft, dass es bei einer zweiten Begegnung auch eine zweite Chance geben kann – alte, unschöne Erinnerungen in ein neues Licht zu rücken und jemanden so zu behandeln, wie er bzw. in diesem Fall sie, es verdient hat. Am Ende haben sie es beide geschafft, ihr Verhalten in Beziehungskonstellationen zu optimieren. Denn es ist nicht einfach jede

Liebesbeziehung, die Ingredienz des Glücklichseins ist, nur die guten, möglichst optimalen Beziehungen<sup>416</sup> sind es, die dafür taugen.

### **6.2.3 *Make it real*: Glück zwischen Eskapismus und Spektakel**

Auffällig ist in KEINOHRHASEN, dass trotz der offenkundigen Anleihen beim nicht-fiktionalen Deutschland immer wieder entweder der Plot an sich auffällig unrealistisch wird, oder die Mise en scène wirklichkeitsfremde Elemente enthält. Um diese Umsetzung einzuordnen, kann eine Unterscheidung von Francesco Casetti hilfreich sein. Er beschreibt zwei verschiedene (sich ergänzende) Konstruktionsprinzipien des Films – eines, das der Attraktion verpflichtet ist, und eines, das sich an der Erzählung orientiert. Dabei geht er davon aus, dass der Film immer in der Lage ist, beide Prinzipien wirksam werden zu lassen.<sup>417</sup> Ganz in diesem Sinne scheint in KEINOHRHASEN viel Raum für Elemente, die der Attraktion dienen. Bei Casetti heißt es:

Doch der Film ist auch immer bereit, der Mise en scène ihren eigenen Raum zu geben, und toleriert mitunter auch einen gewissen Exzess über die erzählerische Funktionalität hinaus (zum Beispiel in der schauspielerischen oder darstellerischen Virtuosität).<sup>418</sup>

Auf welche Weise dieser „Exzess“ in KEINOHRHASEN existiert, wird im Folgenden ausführlicher betrachtet. Anlass ist dafür die Annahme, dass diese filmische Ausgestaltung in diesem Fall auch Ausdruck eines bestimmten Glückskonzeptes ist. Hierbei handelt es sich dann nicht um einen Teil des Glückskonzeptes, der durch die Figuren artikuliert wird, sondern um einen, der durch die gesamte Filmwirklichkeit transportiert wird und damit noch direkter als das Figurenhandeln auf die Filmemacher\_innen verweist, die die entsprechenden Entscheidungen getroffen und das Endergebnis KEINOHRHASEN produziert haben. Als Indiz für eine mögliche Interpretation wird das „make it real“ herangezogen, das die Figur Jürgen Vogels in

---

<sup>416</sup> Und an dieser Stelle kann wieder die entsprechende Verantwortung an das Individuum zurückverwiesen werden, das entweder seinen Teil dazu beiträgt und bereits als möglichst optimaler Gegenpart in die Beziehung einsteigt, oder sich dieser Entwicklung noch nicht gestellt hat und demzufolge für die Misserfolge einer Beziehung auch prüfen muss, welche eigenen Anteile es noch gibt, die der Optimierung bedürfen. Hieraus ergibt sich erneut, wie Veränderungen zur Substanz des Glückskonzeptes gehören können – eine neue Beziehung mag erfordern, sich aneinander zu adjustieren, und Veränderung, die ja immer die Potenz zur Anpassung nahelegt, ist daher als eigener Wert anzusehen.

<sup>417</sup> Casetti, F.: „Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt“, S. 31 f.

<sup>418</sup> Ebd., S. 32.

der Auftaktszene des Films postuliert. Es spielt an auf eine Traumwelt, eine gewünschte Welt, in der das Leben anders aussieht und aus der man (wenn man sich entsprechend anstrengt) etwas in die reale Welt hinüberretten kann. Wie eine solche Traumwelt aussehen könnte, zeigt der Film, indem er immer wieder nicht-realistische Elemente ganz selbstverständlich und ohne Reflexion (oder erhöhte *self-consciousness* im Sinne Bordwells) einwebt. Im Film ist schon „real“ erlebbar, was sonst erst als Wunsch existiert – das ist, was ebenfalls Glück bedeuten kann. Zu erleben, dass man in einer Welt lebt, in der nichts unmöglich ist<sup>419</sup>, wird zu einer der Ingredienzen des Glücks. Wenn man frei ist von Beschränkungen, stellt das eine Substanz des Glücks dar – so zumindest kann die filmische Umsetzung gelesen werden. Denn sie limitiert sich in KEINOHRHASEN nicht auf einen Realismus und hält gleichzeitig die Bezüge zum zeitgenössischen Boulevard-Deutschland, verpflichtet sich also auch nicht einem rein phantastischen Setting. Hierdurch lässt der Film seine Rezipient\_innen Zeugen einer Erzählung werden, in der offenbar grenzenlos sämtliche Geschehnisse möglich sind, ohne dabei alle Verbindungen zur außerfilmischen Realität abzurechnen. Dass der Film etwas präsentiert, ist in letzter Konsequenz aber auf seine Macher\_innen zurückzuführen. In diesem Sinne wird hier angenommen, dass es Teil ihres Glückskonzeptes ist (das sich in der Art des Filmes niederschlägt), Sachen real werden zu lassen und darin etwas zu sehen, was den Inhalt von Glück ausmacht.<sup>420</sup> Vor diesem Hintergrund steht die Aufforderung der Figur Jürgen Vogels: „Make it real“. Und: „You can make it happen“. Der Film beweist es, man kann alles ‚real werden lassen‘. Um diesen Beweis zu führen, bedient er sich eines an einer Wahrnehmungsfülle orientierten Konstruktionsprinzips<sup>421</sup>, das hier in seinen Höhepunkten nachvollzogen werden soll:

In KEINOHRHASEN gibt es immer wieder Begebenheiten, die in ihrer Form merk-würdig sind und eigentlich anders auffallen müssten, wenn der Film einem Anspruch auf Realismus folgen würde. Schon dass Anna in ein ausgewiesen

---

<sup>419</sup> Dass Anna und Ludo am Ende ein Paar werden, ist unter Genregesichtspunkten absolut vorhersehbar, liegt im Hinblick auf ihre anfängliche Figurenzeichnung aber auch eher im Bereich des Unmöglichen als des Vorstellbaren. Doch da nichts unmöglich ist, wird auch diese Beziehung wirklich.

<sup>420</sup> Grundsätzlich handelt es sich dabei um eine Eigenschaft aller Filme, die immer eine Filmwirklichkeit erschaffen, so dass ihre Autoren beliebige Inhalte „real“ werden lassen können. Darüber hinaus gibt es aber auch das tatsächlich reale Produkt des Filmes, das seine Produzentinnen in seiner Materialität haben Wirklichkeit werden lassen. Dadurch, dass sie einen solchen Film geschaffen haben, haben sie auch seine Welt geschaffen und können diese als „realisiert“ betrachten.

<sup>421</sup> Vgl. Casetti, F.: „Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt“.



exklusives und demzufolge teures Hotel geht, um sich massieren zu lassen, wirkt nicht unbedingt der Lebenswirklichkeit einer deutschen Kindergärtnerin entsprechend. Wie es auch nicht realen Zuständen ähnelt, dass im Hof des Kindergartens ein kleines Pony herumsteht, ohne dass es Teil einer größeren Aktion zu sein scheint. Aber auch eine Richterin, die einen Angeklagten mit besonderer Strenge behandelt, weil dieser von ihrem Ex-Ehemann verteidigt wird, entbehrt in diesem Umfang jeder realistischen Grundlage. Nicht nur wird angedeutet, das Urteil könne durch diese persönlichen Beziehungen beeinflusst sein, vielmehr noch wird die Richterin mit einem Wutausbruch gezeigt, der absolut überzeichnet ist. Doch weder zeigen sich die Anwesenden im Gerichtssaal besonders beeindruckt, noch wird durch die folgenden Szenen eine Korrektur an diesem Auftritt vorgenommen.<sup>422</sup> Ähnlich undenkbar sollte es sein, dass ein Mann mehrere Meter tief durch das Glasdach eines Hauses stürzt, auf einem Tisch landet, der darunter zu Bruch geht und niemand sich darüber äußerst erstaunt oder gar besorgt zeigt. Die Frage an Ludo, der nur mit einem Bademantel bekleidet in den Überresten der Torte liegt, lautet daher auch, wer ihn eingeladen habe, nicht etwa, ob er verletzt sei. Auch sonst scheint niemand auf die Idee zu kommen, es handele sich um eine Situation, in der es angemessen wäre, einen Notarzt zu verständigen und sich um ein Unfallopfer zu kümmern. Insofern verwundert es kaum, dass Ludo auch nicht so aussieht, als wäre er ein Opfer. Yvonne Catterfeld zeigt offen, dass sie an seiner Erscheinung und damit auch seinem Erscheinen Gefallen findet – bebildert wird das durch Ludos nackten Hintern, den man muskelzuckend im Bild sieht. Und auch Moritz scheint ohne Zweifel erkannt zu haben, dass seinem Freund und Kollegen nichts weiter passiert ist, was ihn dazu bringt, die Situation als Gelegenheit zu erfassen, um exklusive Fotos vom Geschehen unten im Saal zu machen. Auch auf diese Weise ‚Glück gehabt‘ zu haben, scheint dazu zu gehören. Der Film präsentiert eine Welt, in der es offenbar kaum verwunderlich ist, wenn man einen solchen Sturz in einer Festtagstorte beendet und mit einem Kompliment von einer schönen Frau belohnt wird. Sollte es für Ludo darum gehen, in absolut jeder Lebenslage ein cooler Typ zu sein – der *implied author* erlaubt es ihm, macht es wahr.

Vergleichbar wirklichkeitsfern wirkt die Fahrt zum Krankenhaus, die Ludo

---

<sup>422</sup> Man kann sich an die höheren Mächte aus Märchen erinnert fühlen – egal, ob man sie nun für die gute oder die böse Hexe halten würde, die Richterin scheint mit erstaunlicher Hellsichtigkeit (obwohl sie schießt, wie festgestellt wird) zu wissen, was gut für Ludo ist. Auch wenn er selbst im Moment ihrer Entscheidung sicherlich anderer Meinung ist.

und Anna mit Lollo unternehmen. Dass Anna Ludos Auto fährt, mag noch damit zu erklären sein, dass Ludo selber mit seinem Neffen hinten sitzen möchte, doch dass Anna sich in dieser Situation von ihrer Eitelkeit lenken lässt und schließlich ohne Brille fährt, ist eigentlich nicht nur unrealistisch in dem Sinn, dass man so eine Entscheidung außerhalb eines fiktionalen Konstrukts für undenkbar halten würde, sondern auch insofern, als es nicht zur Figur Annas passt, die ja ihren Arbeitsplatz so gewählt hat, dass ihre Hauptaufgabe darin besteht, sich um andere Menschen zu kümmern und für sie Verantwortung zu übernehmen. Warum sollte Anna diese Situation so interpretieren, dass sie darin eine günstige Gelegenheit sieht, sich Ludo ohne Brille zu präsentieren? Doch dass sie auf Ludos Beschwerden, sie würde schlecht fahren, und seinen Ausruf „Pass auf, Vierauge“ hin darauf beharrt, dass sie auch ohne Brille genug sehen könne, und diese abnimmt, führt dazu, dass sie mit dem Auto frontal gegen eine Backsteinmauer fährt und diese durchbricht. Erst dieser Zwischenfall zwingt die drei, auf ein Taxi umzusteigen, und liefert damit die Grundlage für die entsprechenden Verwicklungen mit dem Taxifahrer. Demnach kann man vermuten, dass Annas Verhalten so zu sein hat, um die spätere Verwicklung zu konstruieren. Mindestens in dieser Szene steht also die diegetische Funktion, die Anna als Figur erfüllt, im Vordergrund.<sup>423</sup> Dass der Plot auf diese Weise entwickelt werden kann, wird einer realistischen Figurenzeichnung vorgezogen.

Als eine weitere Szene, die eher als Spektakel arrangiert ist, kann die Reaktion betrachtet werden, die das Theaterpublikum am Ende des Films auf Ludos Auftritt als Mucki zeigt. Es kann durchaus verwundern, dass die anwesenden Eltern ihn direkt mit Tomaten bewerfen. Ganz zu schweigen von der Überlegung, wo sie ihr Wurfmateriale so plötzlich herhaben sollten. Es ist nicht anzunehmen, dass alle mit ihren Gemüseeinkäufen ihre Kinder ins Theater begleiten. Im Übrigen wird weder deutlich, was sie so empört haben soll, dass ihre Reaktion nachvollziehbar wäre, noch kann man erklären, warum sie ihren bzw. den ihnen anvertrauten Kindern ein derartiges Vorbild bieten sollten.

---

<sup>423</sup> Eine Übersicht zu den dramaturgischen Funktionen findet sich beispielsweise in Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 484 ff.

Lässt man zu, über die Motive der Filmemacher zu spekulieren, ließe sich gerade zu dieser Szene sagen, dass sie sich auch an das „make it real“ halten. Wenn sie eine Szene haben wollen, in der ein Auto durch eine Mauer bricht, dann machen sie das, dann gibt es die. Das Leben hat sich dem dann unterzuordnen, bzw. hier: die Narration und ihre Glaubwürdigkeit haben sich dem dann anzupassen.

Und generell fallen die Namen auf, die einige der Figuren haben – die aber im Film an keiner Stelle als auffällig kommentiert werden. Es gibt einen Ludo, der als der ewig Spielende seinen Namen sicher zu recht trägt. Seine Schwester heißt Lilli und sein Neffe Lollo. Es scheint, als ginge es um eine Familie der Disney-Produktionen, wo die Figuren gerne mal Tick, Trick und Track heißen.

Betrachtet man diese Besonderheiten des Films in ihrer Summe, provoziert das die Annahme, dass diese ganz gezielt eingesetzt wurden, um die filmische Realität auf diese Weise auszugestalten. Es bleibt allerdings uneindeutig, wie sehr Zuschauer\_innen, die KEINOHRHASEN ein- oder vielleicht zweimal sehen, auf diese etwas eigenwillige Melange an fiktionalen und nicht-fiktionalen Anteilen aufmerksam werden. Dort, wo das kleine Pony ins Bild gerät, oder die Richterin anfängt herumschreien, gibt nichts in der Welt des Filmes den Anstoß, diese Momente als vom restlichen Geschehen außerordentlich abweichend zu betrachten. Die Verweise auf die Konstruiertheit des Filmes selbst bleiben also gleichzeitig gering. Das, was bei Bordwell als *self-consciousness* beschrieben wird, erhöht sich eigentlich erst in den Momenten, in denen beispielsweise mit Filmbildern gearbeitet wird, die Ereignisse aus einem nicht-fiktionalen Weltgeschehen zeigen, wodurch die Möglichkeit eines Kontrasterlebens zu den eher phantastischen Bildern geschaffen wird.<sup>424</sup> Der Film weist sich also gerade nicht durchgehend als ein Phantasieprodukt aus. Eine weitere Komponente, die Bezüge zur außerfilmischen Realität erzeugt, sind die immer wieder auftauchenden Prominenten in KEINOHRHASEN, die ihren Figuren ihre realen Namen leihen, dann aber doch in fiktiven Rollen agieren. Und zum anderen werden Aufnahmen benutzt, die im Rahmen einer tatsächlichen Filmpreisverleihung<sup>425</sup> entstanden sind und bei denen Prominente auftreten, ohne in das weitere Filmgeschehen eingebunden zu sein. Auf diese Weise kommt im Film nicht-fiktionales Material zum Einsatz, was die Grenzen zwischen Realitätsabbildung und Fiktion zu verwischen beginnt. Im Auftreten von Jürgen Vogel gipfelt dann die Unklarheit darüber, ob und, wenn ja, wann er als Jürgen Vogel im Film zu sehen ist und wann er zu welchem Grad als fiktive Figur handelt. Gerade durch die Anfangsszene, durch die man eine ganze Weile in dem Glauben gelassen wird, sie

---

<sup>424</sup> Für das Konzept der *self-consciousness* stellt das kein Problem dar, da Bordwell es grundsätzlich als ein graduelles Phänomen beschreibt. Ein Film sei sich immer bis zu einem gewissen Grad selbst bewusst, allerdings variieren Intensität und Funktion. Vgl. Bordwell, D.: „Narration in the Fiction Film“, S. 58.

<sup>425</sup> Es handelt sich um die Verleihung des Deutschen Filmpreises 2007, <http://www.imdb.com/title/tt0960790/trivia>, zuletzt abgerufen am 10.09.2013.

wäre so, wie sie stattgefunden hat, Teil der Filmerzählung, wohingegen später eine weitere Wissensebene eingezogen wird, wenn man als Zuschauer genau wie Ludo und Moritz erfährt, dass es ein Scherz der Figur Jürgen Vogels war, mit der sie die Zeitschrift „Das Blatt“ hatte austricksen wollen. Doch auch die Zuschauer\_innen sind auf diese Weise irregeführt worden und haben geglaubt, was sie sehen. Hierin zeigt sich, Chatmans *implied narrator* mit besonderer Deutlichkeit – die Information, die man durch den Plot erhält, wird durch ihn im Verlauf des Films relativiert. Die Wissensperspektive des Publikums entspricht also der von Ludo und Moritz, und es wird beispielsweise nicht möglich, sich mit Jürgen Vogel gemeinsam über ihr Entsetzen zu amüsieren, weil man mehr weiß als sie. Nachdem diese Unzuverlässigkeit im Erzählen einmal klargeworden ist, kann man eigentlich bis zum Schluss des Filmes nicht mehr sicher sein, ob eine gegebene Information zu einem späteren Zeitpunkt nicht doch noch in ein anderes Licht gerückt werden wird.<sup>426</sup> So wird ein recht weites Feld aufgespannt zwischen der (nur) gespielten Realität im Film, der innerfilmischen Wirklichkeit und der außer-fiktionalen Welt, die über mehrfaches Bezugnehmen in den Film hineinspielt.

Wie unsicher der Boden für Interpretationen ist bzw. wie sehr es auf die Perspektive ankommt, wenn es um die Frage geht, ob etwas ‚wirklich‘ so ist oder doch anders, zeigt sich auch anhand des Schlagerpaares, das Ludo und Moritz für die Zeitung interviewen. Vordergründig handelt es sich bei den beiden um ein Paar, das rundum glücklich ist und sowohl auf privater als auch auf beruflicher Ebene harmoniert. Etwas später aber sitzt Moritz im Schlafzimmerschrank der beiden und beobachtet durch das ins Holz geschnittene Herz der Schranktür, wie die beiden (plötzlich gänzlich ohne Dialekt) mitten im tiefsten Streit stecken. Hier wird ein ganz anderes Paar sichtbar, das sein Glück offensichtlich für die Medien zu Vermarktungszwecken gespielt hatte. Damit klingt auch an, dass Medien in unserer Gesellschaft dazu beitragen, bestimmte Zustände als real zu verkaufen. In KEINOHRHASEN wirkt die Zeitung daran mit, diese trügerische Konstruktion auffliegen zu lassen, in einer späteren Szene muss der Chefredakteur dann aber

---

<sup>426</sup> Und auch das Thema der plastischen Chirurgie spielt darauf an, dass es nicht einfach uneingeschränkt feststeht, was real ist und was nicht. Was einmal 'echt' war, muss nicht für immer der Maßstab sein, und nur weil man etwas als 'echt' wahrnimmt, muss das nicht heißen, dass es das auch ist und bleiben wird. Selbst innerhalb eines nicht-fiktionalen Lebens können diese Grenzen also verwischt werden. "Make it real" bedeutet dann im Umkehrschluss, dass die Entstehungszusammenhänge durchaus andere sein können, als man auf den ersten Blick annehmen würde.

vehement dafür arbeiten, dass genau dieser Schritt die Zeitung nicht sehr viel Geld kosten wird, weil das Schlagerpaar mit einer Schadensersatzklage droht. Also schlägt der Chefredakteur als Wiedergutmachung vor, dass man in einigen Monaten einen Bericht über die Hochzeit der beiden bringt. Damit wird eine weitere Runde der für die Leserschaft simulierten Wirklichkeit, die vom Glück des Paares erzählt, vorbereitet. Dem Vorgehen, beständig dabei mitzuhelfen, ein Glück zu präsentieren, das außerhalb der medialen Welt keinen Rückhalt findet, wird damit durch den *implied author* keine Absage erteilt. Im Widerspruch dazu steht das Glück, das schlussendlich dem zentralen Liebespaar Ludo und Anna zuteilwird. Sie haben allerdings beide dafür gearbeitet und sich verändert, um dieses Glück möglich zu machen. Möglicherweise ist es ihnen einfach noch ein bisschen besser gelungen, ihre Vorstellungen Wirklichkeit werden zu lassen.

### **6.3 Das Glückskonzept von KEINOHRHASEN**

Das Glückskonzept in KEINOHRHASEN speist sich wesentlich aus zwei Dimensionen: Radius von Teilhabe und Wirksamkeit beziehungsweise Substanz und Ingredienzen des Glücks. Die wahrscheinlich wirkmächtigsten Szenen sind welche, die in der Dimension von Radius von Teilhabe und Wirksamkeit verortet werden können und zusammengenommen beide Teilbereiche abdecken. Der Radius von Teilhabe scheint nach allem, was Ludo sagt, sehr begrenzt zu sein und genaugenommen nur das Individuum für sich zu betreffen. Er macht das Anna (und damit auch dem Publikum) klar, wenn er sagt, sie könne von einem Mann nicht erwarten, dass er sie glücklich mache, wenn sie das nicht schon selber sei. Der Fokus liegt damit eindeutig auf dem Individualzustand beziehungsweise auf der Individuelleistung, die jede\_r für sich selbst zu erbringen hat. Will man glücklich sein, ist man selbst dafür zuständig, niemand sonst. Es ergibt sich ein gewisser Widerspruch aus dem, was Ludo sagt, weil er einerseits darauf beharrt, jede\_r sei selbst verantwortlich, sich um sein Glück zu kümmern, es aber gleichzeitig egoistisch nennt, wenn man erwartet, dass auch andere Menschen etwas dazu beitragen – die Selbstsorge, die er fordert, bekommt damit gleichzeitig eine sehr harte Grenze und zementiert, dass der Radius von Teilhabe sich eben nicht über das Individuum hinaus erstrecken soll.

Ergänzt wird diese Ansicht von der Anfangsszene des Films, in der Jürgen

sowohl an seinem Äußeren umfassende Veränderungen vorgenommen als auch eine Schulung seiner kognitiven Anteile genossen zu haben scheint. Jürgen ist in dieser Szene der Beweis dafür, dass auch der Radius der Wirksamkeit äußerst eng um das Individuum gefasst ist, da er es selbst in die Hand genommen hat, sich auf diese Weise zu verändern. Dafür war zwar die Hilfe einiger Expert\_innen notwendig, diese werden aber nicht genauer thematisiert, und der Fokus liegt uneingeschränkt auf seiner Entscheidung zu diesem Schritt. Ein Schritt, der Haarimplantate genauso impliziert wie eine Korrektur seines Gebisses und Silikonimplantate im Hintern. Er hat entschieden, sein Äußeres so zu verändern, und hat für die Umsetzung gesorgt. Er wollte nach anderen Grundsätzen leben und hat sich von einem Trainer zeigen lassen, wie das geht. Seine Wirksamkeit liegt damit zu hundert Prozent bei ihm selbst. Er hat sich nicht mit dem zufriedengegeben, was ihm durch seine Gene oder die Erlebnisse in seinem bisherigen Leben mitgegeben wurde, sondern das Leben nicht mehr passieren lassen, wie er sagt, und das Ruder selber in die Hand genommen. Er proklamiert, wenn das Äußere erst einmal stimmt, wachse das Innere nach.

Die zweite Dimension, nämlich die von Substanz und Ingredienzen des Glücks, lässt sich auf unterschiedlichen Ebenen betrachten. Innerhalb der Figurenwelt liegt der Schwerpunkt uneingeschränkt auf heterosexuellen Liebesbeziehungen. Für beide zentralen Figuren gilt es, sich zu verändern, weil sie bis dato beide in den falschen Inhalten das Glück suchen. Dieses falsche Glück – das Ludo immerhin dennoch als Glück zu empfinden behauptet – ist ebenfalls Teil der Filmerzählung. In Ludos Fall zeichnet es sich durch möglichst kontrastreiche Variationen aus. Er schafft es aber, für das Kontrasterleben nicht unbedingt aus dem Glück ins Unglück zu geraten, sondern hält sich an Ingredienzen, die aus verschiedenen Bereichen stammen. So zählt seine Arbeit als Reporter sicher auch als Quelle des Nervenkitzels und mit seiner herausgehobenen Position als ganz spezieller (und erfolgreicher) Sensationsreporter eben auch als Quelle des Glücks. Ansonsten sind es vor allem die wechselnden Frauenbekanntschaften, die dafür sorgen, dass dieser eine Weg zum Glück abwechslungsreich bleibt. Anna wiederum muss erst noch lernen, nicht mehr alle Probleme wie in Kindertagen lösen zu wollen, indem sie sich auf eine höhere Instanz beruft und dort im Zweifelsfall petzen geht. Sie wirkt ungelentk im Umgang mit Männern, versucht eher, bei einer Verabredung jemand anders als sie selbst zu sein, und muss damit kläglich scheitern. In diesem Sinne handelt es sich um ein falsches Glück. Doch auch das tatsächliche und

gemeinsame Glück von Anna und Ludo bewegt sich in diesem Bereich, so dass Substanz und Ingredienzen in KEINOHRHASSEN recht schnell umrissen sind. Eine Sequenz mit Impressionen des Glücks zeigt die beiden minutenlang in romantischen Paarsituationen, bei einer Kutschfahrt, gemeinsam am See oder herumalbernd im Wald. Ergänzt durch Bilder, in denen sie mit den Kindergartenkindern durch die Felder laufen oder Tauziehen machen; ganz, als wären sie eine große Familie. Substanz und Ingredienzen des Glücks speisen sich in KEINOHRHASSEN also vor allem aus den Bereichen der angemessenen Selbsteinschätzung und einem guten Selbstbewusstsein, was wiederum für eine befriedigende heterosexuelle Liebesbeziehung qualifiziert, die in letzter Konsequenz Basis für eine Familie mit Kindern sein kann.

Die zweite Ebene (mit der die erste untrennbar verbunden ist) ergibt sich durch eine markante filmische Ausgestaltung der Narration, die in Kauf nimmt, bis an die Grenzen der Glaubwürdigkeit (und je nach Lesart darüber hinaus) zu gehen, um eine Welt zu zeigen, in der „make it real“ nicht nur ein Ausspruch ist, sondern zur (filmischen) Wirklichkeit wird. Überzeichnungen in Affekten der Darstellenden sind genauso real wie mit dem Auto eines Bekannten durch eine Backsteinmauer zu fahren, weil man zu eitel ist, die notwendige Brille zu tragen. Alles kann irgendwie wahr werden – als Spiel wie in Jürgens Fall, der die Reporter reinlegen möchte, oder als neue Lebensform, wie in Ludos und Annas Fall, die als unwahrscheinliches Paar miteinander ihr Glück finden. Denn nicht zuletzt ist die Welt des Filmes eine, in der es einen Keinohrhasen geben kann – der durch die Nase hören kann und etwas ganz Besonderes ist. Jürgen sagt „you can make it happen“, und die Produzent\_innen des Films haben sich daran gehalten. Damit findet ein Aspekt ihres Glückskonzeptes äußerst plakativ Eingang in das fertige Produkt und stützt die Dimension von Substanz und Ingredienzen des Glücks mit der Darstellung offenbar uneingeschränkter Möglichkeiten, Gewünschtes wahr werden zu lassen. Wer hier wirksam wird, bleibt zwar unsichtbar, der oben beschriebenen Haltung zum Radius von Teilhabe und Wirksamkeit scheint es aber nicht zu widersprechen.

## **7 Das Glück in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI: Das Glück, (an-)erkannt zu werden**

In KIRSCHBLÜTEN – HANAMI wird in 121 Minuten vom Glück erzählt, das für ein Paar am Lebensende oder jenseits dieses Endes liegen kann. Es gibt zehn Figuren, die namentlich genannt auftauchen, wobei eine Reihe von ihnen über die Bedeutung einer Nebenfigur nicht hinauskommt. Das zentrale Paar sind Trudi und Rudi Angermeier, die anscheinend in ihren Sechzigern sind. Als sie beschließen, ihre erwachsenen Kinder zu besuchen, werden diese als weitere Figuren eingeführt. Dabei handelt es sich um Klaus, der mit seiner Frau und zwei Kindern im Grundschulalter in Berlin lebt. Klaus' Schwester Karolin wohnt ebenfalls in Berlin, und ist anscheinend seit längerem in einer homosexuellen Beziehung mit Franzi. Franzi versteht sich gut mit den Eltern ihrer Freundin und spielt im Verlauf des Films eine größere Rolle. Der dritte Sohn von Rudi und Trudi, Karl, lebt in Japan, und wird für die Zuschauer\_innen anfangs nur in Erzählungen erlebbar. Der Film verlagert etwa ab der Hälfte der gespielten Zeit den Ort der Handlung in erster Linie nach Japan und dort lernt Rudi Yu kennen, eine 18-jährige Butohtänzerin, die ihn in allen seinen Vorhaben unterstützt. Abgesehen von den beiden Frauen Franzi und Yu, die jeweils eine besondere Beziehung zu Trudi beziehungsweise Rudi entwickeln, beschränken sich die Figuren also auf die Familie Angermeier. Ihr Verhältnis zueinander und die Diagnose, Rudi habe nicht mehr lange zu leben, motivieren den ersten Erzählstrang, in dem die Eltern sich auf den Weg machen, ihre Kinder zu besuchen; Trudis Ableben ergänzt Aspekte für den zweiten Teil des Films, der Rudi nach Japan führt, um seine Frau dort auf eine besondere Weise wiederzufinden.

Trudi hören wir schon, während noch die Titel des Vorspanns laufen, als Voice-over, wenn sie sagt:

I wollt immer mit ihm nach Japan fahren. Einmal den Fuji sehen. Die Kirschblüte. Mit ihm. Denn ohne meinen Mann was zu sehen, das kann i mir gar nit vorstellen. Das wär so, als hätt ichs gar nit wirklich gesehen. Wie soll i denn leben ohne ihn?

So ist schon nach nicht einmal zwei Minuten des Films etabliert, dass Japan ein wichtiges Thema ist, dass es stark mit Trudi verbunden ist und auch, wie stark Trudis Fokus auf ihren Mann ist, so dass ihr selbst ihre Wahrnehmung an seine Anwesenheit gekoppelt erscheint. Auch Trudi selbst bekommt dadurch, dass der Film mit ihr eröffnet wird, eine besondere Relevanz; sie ist auf diese Weise prädestiniert dafür,



auch im Folgenden eine Hauptfigur zu sein. Und nicht zuletzt ihr Voice-over, das schon so früh eingesetzt wird, unterstützt ihre hohe Relevanz. Für ihre Figur werden vor allem zwei Aspekte wichtig: Zum einen ist sie sehr fürsorgend und orientiert sich an dem, was andere möchten. Rudi fasst ihre Einstellung nach Trudis Tod folgendermaßen zusammen: „Sie hat euch Kindern und mir fast ihr ganzes Leben geopfert“, und auch wenn die Schwiegertochter Emma meint, dass Trudi selbst das so nicht genannt hätte, drückt es wohl recht gut aus, wie Trudi zu Lebzeiten ihre Prioritäten gesetzt hat. Zum anderen wird im Verlauf des Films außerdem klar, dass es ihr Traum war, Butohtanzen zu lernen, worauf sie aber Rudi zuliebe verzichtet hat. Weil es ihm unangenehm gewesen wäre, hat sie einen scheinbar nicht kleinen Traum für ihr eigenes Leben aufgegeben. Doch es gibt noch eine andere Seite in ihrem Verhalten, die nur indirekt beleuchtet wird – nämlich, dass Rudi schließlich doch viel so macht, wie sie es möchte. Sie schlägt sowohl die Reise nach Berlin als auch die sich anschließende Reise an die Ostsee vor, und obwohl Rudi lieber nicht fahren würde, sieht man sie ohne weitere Diskussion beide Reisen machen. Wie es zu diesen Entscheidungen kommt, wird dem Publikum aber vorenthalten. Einzig ein kurzer Wortwechsel zwischen Trudi und Rudi deutet an, dass ein solcher Verlauf nichts Ungewöhnliches ist: „Wieso möchtest du ans Meer?“ „Und du? Magst du?“ „Wenn du unbedingt willst.“ „Aber was willst denn du?“ „Ich mach doch eh immer, was du sagst.“

Das erste Bild, das die Zuschauer von Rudi sehen, ist ein Szintigramm von ihm, das Trudi sich anguckt, als zwei Ärzte ihr erklären, über den Krankheitsverlauf bei ihrem Mann könne man nichts genaues sagen, ihr aber empfehlen, noch einmal etwas Schönes gemeinsam zu unternehmen. Rudi selbst weiß von der Diagnose anscheinend nichts, zumindest nimmt er im Film niemals Bezug darauf. Er wird eingeführt als jemand, der am liebsten hat, wenn sich nichts ändert. Für alles, was er tut, scheint es feste Routinen zu geben. Dem Publikum werden die seines Arbeitstages als Hauptabteilungsleiter der Abfallbeseitigung mit einigen Beispielen vorgeführt: Wie er zur Arbeit fährt, im Zug die Zeitung liest, Teile davon mit seinem Kollegen tauscht, Mittagspause macht und wieder nach Hause zurückkommt, wo Trudi ihn mit den Pantoffeln und dem Abendessen erwartet. Über der Szene liegt ein Voice-over von Trudi, die unter anderem berichtet, Rudi sei nur ein einziges Mal in zwei Jahrzehnten krank gewesen. Damit können sowohl seine Gesundheit (die durch die durchgeführte Szintigrafie deutlich infrage zu stellen ist) als auch ein besonderes

Pflichtbewusstsein belegt, werden. Man könnte sagen, es ist Rudi so wichtig, dass sich nie etwas ändert, dass er sich diese Unveränderlichkeit auch von keiner Krankheit zerstören lässt. Ob sich dieses Festhalten an dem, wie es ist und vermutlich schon immer war, in einer besonders tiefen Zufriedenheit und damit dem Wunsch, selbige zu erhalten, oder in einem Konservatismus gründet, wird dabei nicht beleuchtet. Es lassen sich an der Figurendarstellung bei Rudi durchaus Punkte finden, die für eine gewisse Stereotypisierung sprechen. Das Festhalten an dem, was schon immer war und funktioniert hat, kann in einer Reihe damit gesehen werden, dass Rudi und Trudi in einem kleinen bayerischen Dorf wohnen (einer Gegend, die üblicherweise nicht als die progressivste in Deutschland verstanden wird) und Rudi seiner Frau zu verstehen gegeben hat, dass er mit ihren Vorstößen, Butoh zu lernen, nicht einverstanden wäre. Auf welche Weise er das getan hat, wird nicht gezeigt, aber er berichtet Franzi später davon. Für Rudi dürften also die Vorstellungen, die die Leute in ihrem Dorf hatten, wichtiger gewesen sein als die (für ihn vielleicht gar nicht nachvollziehbaren) Wünsche seiner Frau. Hinzu kommt der bayerische Dialekt (den auch Trudi spricht und die Kinder dann und wann an den Tag legen), auch seine immer gleiche Aufmachung mit Hut und Mantel, die zwar so noch keine Tracht ist, aber doch unterstreicht, dass er sich so kleidet, wie es bei ihnen eben üblich ist. Selbst auf dem Foto von ihm, das Karl bei Rudis Kremationszeremonie in Japan vor sich herträgt, ist er mit Hut und Mantel zu sehen. Insgesamt entspricht Rudi also dem typischen Bild eines älteren bayerischen Dorfbewohners, der in erster Linie seine Pflicht erfüllt und ein ruhiges Leben führt. Erst mit dem Tod seiner Frau zeigt er anderes Verhalten, und das Bild von ihm wird differenzierter. In Japan gehört er nicht zur Gruppe derer, die sich auskennen oder immer richtig verhalten. Stattdessen schließt er eine Verbindung mit Yu, die am Rande der Gesellschaft lebt, lässt sich auf ‚free hugs‘ ein, unterhält sich auf Englisch, übernimmt die Hausarbeit für seinen Sohn Karl und lernt Butoh. Gleichzeitig ist diese Veränderung eine, die vielleicht weniger aus ihm als Person heraus motiviert ist, sondern vielmehr dafür steht, dass er Anteile seiner Frau in sein Verhalten integriert.

Die Kinder von Trudi und Rudi sind vermutlich alle drei in ihren dreißiger oder vierziger Jahren, wer von ihnen älter oder jünger ist, wird nicht mitgeteilt. Klaus lebt als Politiker in Berlin, ist mit Emma verheiratet und hat zwei Kinder. Über seine Einstellung erfährt man nicht viel, außer dass er seine Schwester darin bestätigt, dass die Eltern sich nur für Karl interessieren und es ihnen egal sei, was er tue. Zentral für

den weiteren Handlungsverlauf ist, dass er das Versprechen, mit den Eltern etwas in Berlin zu unternehmen, nicht halten kann. Von ihm als Person erfährt man kaum etwas, was nicht mit seinen Eltern zu tun hat. Ähnlich blass bleibt seine Schwester Karo (Karolin), die schon bei ihrem ersten Auftreten deutlich macht, dass der Besuch der Eltern sie stört. Sie kann sich nicht darauf einstellen und beschwert sich über ihre Eltern, während sie bei Klaus und Emma auf dem Wohnzimmerteppich rumliegt und Süßigkeiten isst. Sie wirkt dabei wie eins der Kinder, die nur wenige Filmminuten zuvor dasselbe Bild lieferten. Sie lebt in einer Beziehung mit Franzi und scheint in einem Möbelgeschäft zu arbeiten. Doch auch hierzu erfährt man als Zuschauer\_in nichts Genaues. Über ihre Funktionen als Kinder von Rudi und Trudi hinaus haben sie kaum eine Bedeutung und sind daher eindeutig als Nebenfiguren zu bewerten. Nicht viel anders ist es mit Karl. Er lebt in Tokio und beschreibt seine Arbeit damit, dass er Zahlen kontrolliert. Darin ergibt sich eine Parallele zur Arbeit seines Vaters, die er auch als solche benennt. Doch auch Karl scheint das Gefühl zu haben, dass Rudi sich für ihn nicht interessiert. Ihr Verhältnis ist also nicht von besonders viel Nähe geprägt. So passt es, dass Karl sagt, er sei extra weit von zuhause weggegangen, um sich von seiner Mutter lösen zu können. Aber auch Karl bleibt als Figur unterkomplex. Man könnte seine Hauptaufgabe für die Diegese darin sehen, dass er Rudi eine Anlaufstelle in Japan bietet, als dieser sich auf den Weg macht, die tote Trudi wiederzufinden. Ergänzen ließe sich diese Einschätzung mit einer Funktion als Folie, auf der Rudis Veränderung sichtbar werden kann. Karl ist es auch, der Rudi im volltrunkenen Zustand vorwirft, Rudi habe die Mutter gar nicht gekannt und alle hätten immer nur auf den Vater Rücksicht nehmen müssen. Was das für Karl heißt, bleibt aber unwichtig. Vorrangig geht es darum, mit dem Publikum Informationen über Rudi zu teilen.

Auch die Enkelkinder Celine und Robert spielen nur insofern eine Rolle, als an ihnen deutlich werden kann, wie wenig sie mit ihren Großeltern vertraut sind. Die beiden jungen Frauen, die außerdem im Film auftreten, tun das beide in der Rolle als Helferin. Franzi lebt in einer Beziehung mit Karo, möglicherweise arbeiten sie auch zusammen. Viel mehr erfährt man über die Umstände ihres Lebens nicht. Franzi hilft mit ihrem Verhalten sowohl ihrer Freundin als auch deren Eltern, denn als niemand sonst bereit ist, sich Zeit zu nehmen, ist sie es, die Trudi und Rudi durch Berlin führt. Sie handelt mit einem gewissen Verantwortungsgefühl, das sie dazu bringt, auch noch ein gemeinsames Kochen vorzuschlagen, als Karo die Eltern schon schlafen

schicken will – um nicht mal 18 Uhr. Doch Franzi wird anscheinend nicht nur von einem Pflichtgefühl getrieben, sondern zeigt sich offen für die Interessen des Besuchs und hat sich mit Trudi für eine Butoh-Vorstellung verabredet. Diese Verabredung trifft sie auch ganz unabhängig – Karo erfährt (so wie das Publikum auch) davon erst, als sie schon getroffen ist. In mehreren Situationen (die des Besuchs ist eine, aber auch zur Beerdigung Trudis und abermals zur Beisetzung Rudis) könnte Franzi als Brücke zwischen den Generationen dienen, doch wird diese Option nie erfolgreich angenommen.

Die zweite junge Frau, die von außen hinzukommt, ist die Japanerin Yu. Sie ist 18 Jahre alt, lebt in einem Zelt und verbringt ihre Tage mit Butoh im Park. Man erfährt, dass ihre Mutter seit einem Jahr tot ist und sie tanzend mit ihr in Kontakt tritt. Dass sie Englisch kann, spricht dafür, dass sie mindestens einige Jahre zur Schule gegangen ist. Warum sie auf der Straße lebt und offensichtlich keinem geregelten Beruf nachgeht, wird überhaupt nicht thematisiert. Einzig Karls Kommentar dazu, dass in ihrem Alter niemand in Japan so leben müsse, sie sich das demzufolge selbst ausgesucht habe, greift auf, dass man sich die entsprechenden Fragen stellen könnte. Yu ist offen für das, was Rudi ihr erzählt und vorschlägt, und auch sie agiert in erster Linie in der Rolle als Helferin für die Hauptfigur Rudi. Sie erklärt ihm das Butohtanzen und begleitet ihn zuletzt auch zum Fuji. Auch sie könnte zwischen Eltern und Kindern vermitteln, beispielsweise, wenn sie Karl den Hinweis gibt, seine Eltern seien nach ihrem Tod glücklich, weil sie wieder zusammen seien. Doch Karl scheint mit dieser Idee nichts anfangen zu können. So bleibt Yus Hilfe auf Rudi begrenzt, für ihn und den gesamten Handlungsverlauf in Japan ist sie jedoch wegweisend.

Sowohl Yu als auch Franzi können in ihrer helfenden Rolle als Mentorinnen<sup>427</sup> spezifiziert werden, da beide dafür sorgen, dass Rudi bzw. Trudi sich in einer Welt zurechtfinden, die ursprünglich nicht ihre ist (Japan mit seiner sehr anderen Kultur, Sprache und Schrift und die Großstadt Berlin). Darüber hinaus zeigen sich beide interessiert und bestärken Rudi und Trudi in dem, was sie sonst eher gegen Widerstände durchsetzen müssen. Trotz dieser nicht unwichtigen Rolle werden sie selber als Figuren aber mit wenigen Informationen dargestellt. Noch weniger erfährt man über die anderen Familienmitglieder. Wären sie nicht allein über

---

<sup>427</sup> Vgl. Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 493.

das Auftreten mit einer Körperlichkeit, die an sich schon für einen Eindruck sorgt, bis zu einem gewissen Grad präsent, könnten sie nur als Andeutungen von Figuren verstanden werden. Diese schemenhaften Figuren mögen dazu dienen, die Themen des Films zu betonen und gleichzeitig von den Figuren abzulösen.

Die Themen, die im Zentrum stehen, lassen sich auf zwei Ebenen fassen: Die erste Ebene ist die der Figuren, auf der artikuliert wird, womit sie sich beschäftigen. In diesem Fall ist das die Frage danach, wie man Glück entstehen lässt und erleben kann, wenn dafür nicht mehr viel Zeit bleibt. Die zweite Ebene entsteht durch den Plot und führt vor, dass Menschen jederzeit Veränderungen vornehmen und damit (anderes) Glück ermöglichen können. Behandelt wird in diesem Zusammenhang immer wieder auch existierendes und nicht veränderbares Unglück, das aus dem negativen Bereich heraus darauf verweist, wie Glück in *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI* konzipiert ist. Es werden vor allem folgende Dimensionen eines Glückskonzepts einbezogen:

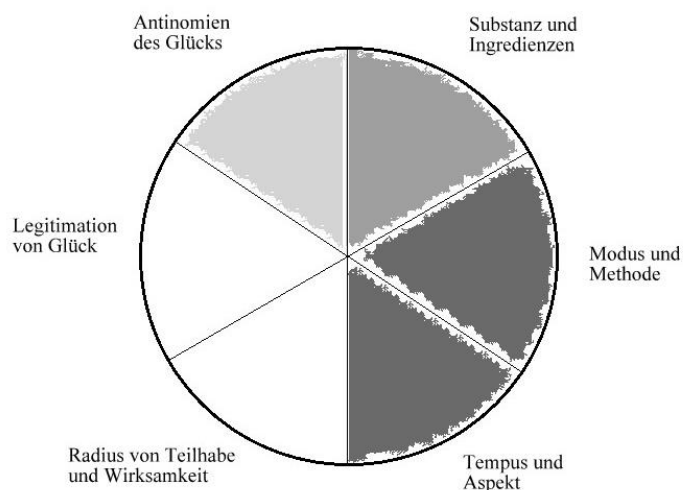


Abbildung 11: Dimensionen eines Glückskonzeptes in *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI*

## 7.1 Substanz und Ingredienzen: Das Glück der Wiedergutmachung

Trudi erfährt schon zu Beginn des Films von den Ärzten, dass ihr Ehemann wahrscheinlich nicht mehr lange zu leben hat. Die beiden Mediziner empfehlen ihr, noch etwas mit ihm zu unternehmen, sie schlagen „ein kleines Abenteuer“ vor. Doch

Trudi meint zu wissen, dass das nicht das ist, was ihrem Mann Rudi zusagt, denn „ihm ist am liebsten, wenn sich nichts verändert“. Noch bevor die Zuschauerinnen Rudi gesehen oder Trudi kennengelernt haben, bekommen sie mit dieser Szene zwei entgegengesetzte Vorstellungen zu dem präsentiert, was beschreibt, wie man die Tage, von denen man ahnt oder weiß, dass sie die letzten sein werden, verbringen möchte.<sup>428</sup> Während das Verlockendste für die beiden Mediziner anscheinend etwas wäre, was sie vorher noch nicht erlebt haben, ein Abenteuer, das nicht nur Neues verspricht, sondern auch die Option auf eine gewisse Spannung, möglicherweise Gefahr bietet, schätzt Trudi ihren Mann so ein, dass das genau das wäre, was er eben nicht möchte. Sein ganzes Leben lang genießt er, wenn sich nichts ändert, und so nimmt Trudi an, dass er auch seine letzten Tage am ehesten genauso verbringen würde wie die Zeit davor.

Nichtsdestotrotz führt sie als dritte Ansicht noch ihre eigene ein und fragt Rudi, ob er nicht gerne mal wieder ihre Kinder in Berlin und vielleicht sogar auch den Sohn in Tokio besuchen würde. Doch Rudi ist ganz pragmatisch und findet, der Sohn solle sie besuchen, das sei billiger. Während Rudi aber gar nichts von seiner gesundheitlichen Gefährdung weiß, glaubt Trudi, dass es gut für ihn (und/oder vielleicht auch für sie selbst und ihre Kinder) wäre, wenn sie sich alle noch einmal sähen. Und auch wenn Rudi die Idee anfangs abwehrt, sieht man Trudi in der nächsten Szene ihre Sachen in Koffer packen. Offensichtlich hat sie ihn also von der Reise überzeugt, auch wenn man weiterhin annehmen muss, dass sie Rudi nichts davon erzählt hat, dass die Ärzte davon ausgehen, dass er nicht mehr lange zu leben hat. Als Zuschauer\_in wird man in dieser Szene ganz mit Trudis Sichtweise parallelisiert. Man teilt die evaluative Perspektive<sup>429</sup> Trudis bzw. muss sie teilen, da man über die weiteren Umstände der Entscheidung keinerlei Informationen erhält. Klar wird nur, dass sie die Lage so einschätzt, dass ein Besuch bei den Kindern in Berlin das sinnvollste ist, was jetzt passieren kann, und so wird dieser Besuch auch realisiert. Da wir mit ihr aber eine weitere Perspektive teilen, nämlich die, die bei Jens Eder Wissens-Perspektive heißt, weil wir von einer Erkrankung Rudis wissen, lässt sich auch hinnehmen, nichts vom Prozess der Entscheidung mitbekommen zu haben. Man weiß um eine gewisse Dringlichkeit und ist daher auch geneigt, die

---

<sup>428</sup> In der Analyse des Films wird hierbei davon ausgegangen, dass solchen Überlegungen die Idee zugrunde liegt, dass man diese noch verbliebene Zeit mit etwas füllen möchte, was einem Glückserleben am nächsten kommt.

<sup>429</sup> Vgl. Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 585 f.

evaluative Perspektive Trudis zu übernehmen und sich auf das Ergebnis einzulassen. Das *alignment* mit Trudi ist in diesem Fall also sehr stark, nicht nur, weil man dabei ist, wenn die Ärzte mit ihr sprechen, sondern vor allem, weil deutlich wird, dass man sich mit dem Wissen um die Diagnose in einer privilegierten Wissensposition befindet. Zwar macht Trudi später den Versuch, den Sohn Karl in Japan zu erreichen, doch was sie ihm erzählt hätte, wenn es nicht nur der Anrufbeantworter gewesen wäre, der ihr antwortet, bleibt völlig unklar. Als Zuschauer weiß man also in dieser Hinsicht mehr als alle Figuren außer Trudi. Wobei sie und die Ärzte immer noch mehr wissen, da nie gesagt wird, was die genaue Diagnose ist. Man ist im Folgenden also dazu angehalten, Trudi in ihrer Einschätzung der Situation zu unterstützen, weil klargemacht wird, dass sie am besten informiert ist. Dass es überhaupt möglich ist, dass Ärzte den Patienten selber uninformiert lassen, kann nicht für realistisch gehalten werden, wird aber vom Plot des Films nicht aufgegriffen. Offensichtlich gibt es hier bei den Filmemacherinnen keinen Anspruch auf durchgehenden Realismus.

Wenn das erste Mal in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI die Frage aufgeworfen wird, wie man seine Tage am ehesten verbringen sollte, wenn man weiß, dass es die letzten Gelegenheiten sein werden, Glück zu erleben, werden es also drei verschiedene Antworten angeboten: 1. Sich neue Eindrücke zu verschaffen, die möglichst eine leichte Spannung (denn es geht ja um ein 'kleines' Abenteuer) mit sich bringen. 2. Ganz im Gegensatz dazu gar nichts zu verändern und alle Tage bewusst so zu verbringen, wie man die Zeit vor dem Wissen um eine Krankheit o.ä. auch verbracht hätte. Oder 3. auf eine Weise, die sich zwischen den beiden Extremen bewegt und einschließt, dass man mit der Familie Zeit verbringt. Dabei fällt auf, dass es nicht einfach um Menschen geht, die einem besonders wichtig sind – Freunde, von denen anzunehmen ist, dass Rudi sie auch hat, scheinen nicht zum Thema zu werden. Dezidiert sind es ihre Kinder, die Trudi besuchen möchte. Die mögliche Diskrepanz zwischen Menschen, die einem wichtig sind, und Menschen, mit denen man verwandt ist, zeigt sich in diesem Fall dann auch recht deutlich, wenn durchgängig vorgeführt wird, dass Eltern und Kinder sich nicht viel zu sagen haben bzw. sich gegenseitig und ihre Lebensweise nicht (mehr) verstehen. So stellt Trudi zum Beispiel am ersten Abend des Besuchs in Berlin fest: „Als Erwachsene weiß ich einfach nimmer, wer die sind“.

### 7.1.1 Was in den letzten Stunden zählt: Das Glück als Paar

Auftakt des Films ist somit die Frage, was im Leben, einen glücklich machen kann. Die folgenden zwei Stunden können als Versuch einer Antwort verstanden werden. Ganz explizit sprechen Rudi und Trudi über das Glückliche, als ihre Reise sie an die Ostsee verschlagen hat und sie einen Spaziergang machen. Rudi möchte Trudi überzeugen, wieder nach Hause zu fahren. Doch Trudi weicht dem eher aus und sagt zu ihm: „Ich hab gemeint, du freust dich, wenn du deine Kinder siehst“. Woraufhin Rudi sagt: „Ich kenn sie nicht, sie kennen mi nicht“. Trudi wiederholt nicht etwa, dass ja auch sie selbst schon festgestellt hat, ihre Kinder nicht wiederzuerkennen, sondern erwidert: „Unsere Kinder sind besser als die meisten.“. Und Rudi stimmt zu: „Ja, wir haben Glück. Wir haben uns, das ist das größte Glück“. So unspezifisch das Glück hier dargestellt wird, lässt sich aus dieser Sequenz jedoch entnehmen, dass die beiden ihre Kinder als Teil dessen begreifen, was Glück inhaltlich ausmacht. Wobei es nicht die schlichte Tatsache ist, überhaupt Kinder zu haben. Vielmehr ist der Vergleich entscheidend, den Trudi trifft, dass nämlich ihre Kinder besser seien als die meisten. Das erinnert an das, was schon bei Aristoteles steht, dass Kinder durchaus relevant sind, wenn es um die eigene Glückseligkeit geht (vgl. auch Kapitel 2.1 Substanz und Ingredienzen):

Denn der ist nicht gerade sehr geeignet, ein Glückseliger zu sein, der in seiner äußeren Erscheinung ein Ausbund von Häßlichkeit oder mit einem Geburtsmakel behaftet oder ehe- und kinderlos ist, und gar noch weniger der, der etwa völlig ungeratene Kinder hat oder dem die guten Kinder, wenn er sie hatte, weggestorben sind.<sup>430</sup>

In diesem Sinne sind auch für Aristoteles nicht einfach nur Nachkommen überhaupt von Bedeutung, vielmehr, wie sie sich im Leben behaupten und ob sie einem Anlass geben, sich über sie zu freuen. Man könnte meinen, Trudis Einschätzung sei nicht konsistent, denn dass Kinder, die man als Erwachsene gar nicht mehr wiedererkennt, besser als die meisten sein sollen, muss einem nicht ohne weiteres einleuchten. Genaugenommen könnten sie doch eher die sein, die bei Aristoteles die ungeratenen sind. Dennoch gibt Trudi auch hier eine evaluative Perspektive vor, und weil das Publikum letztlich wenig über die Kinder erfahren hat, schließt man sich (vorerst) ihrer Beurteilung an. Sie haben es mit ihren Kindern anscheinend nicht unbedingt am allerbesten getroffen (so kann auch weiterhin richtig sein, dass die Eltern sie nicht kennen, umgekehrt auch sie nicht die Eltern), aber sie bewegen sich in Trudis Augen

---

<sup>430</sup> Aristoteles: „Nikomachische Ethik“, S. 28.



doch deutlich jenseits der Mittellinie des Durchschnitts<sup>431</sup> im positiven Bereich. Rudi bezeichnet das als Glück. Und er fährt mit der Feststellung fort: „Wir haben uns. Das ist das größte Glück.“ Das Leben mit seiner Ehefrau ist also anscheinend auch etwas, was für ihn Glück bedeutet. Auch das ist eine Äußerung, die aus der evaluativen Perspektive heraus getroffen wird. Sowohl Trudi als auch Rudi fungieren also immer wieder als Filterfiguren, wenn es um Werte und Bewertungen geht. Hier bleibt aber ebenfalls völlig offen, was das eigentlich bedeutet, woran sich dieses Glück festmachen lässt. „Wir haben uns“ - das ist in jedem Fall mehr, als beispielsweise „ich habe dich“. Eingeschlossen ist also die Wechselseitigkeit, die Bidirektionalität, die die Beziehung mit sich bringt. Das bedeutet auch, dass es in einem gewissen Umfang bewusst sein muss, dass nicht nur man selbst etwas gewinnt, sondern auch der/die andere. Wobei letzteres – sich selbst als Zugewinn für das Leben einer anderen Person zu sehen – ebenfalls als etwas erlebt werden kann, das das eigene Glück bereichert. Zudem fällt auf, dass Rudi sagt, „das ist das größte Glück“. Mit diesem Ausspruch bekommt zum einen das Glück der Ehe eine ganz besondere Bedeutung, zum anderen führt es den Gedanken ein, dass es verschieden großes Glück gebe. Das Glück, das sie mit ihren Kindern haben, scheint ein kleineres zu sein. Um eine derartige Abstufung oder Bewertung vornehmen zu können, müssen die verschiedenen 'Glücke' genaugenommen vergleichbar sein. Das bedeutet, dass es entweder verschiedene Arten (Sorten?) von Glück geben muss, die hierarchisiert werden können und demzufolge größer oder kleiner sind, oder dass es immer um eine Form von Glück geht, die in unterschiedlich starkem Maß ausgeprägt sein und quasi wie auf einem Zahlenstrahl höhere oder niedrigere Werte erreichen kann. Da die Figuren selber aber keine Form von Erläuterung liefern, bleibt es dem Publikum allein überlassen, die geäußerten Informationen zu interpretieren. Mit dem Plot, der ihre Kinder vor allem als desinteressiert zeigt, erfährt die Einschätzung, sie für das kleinere Glück zu halten, allerdings auch Unterstützung durch den *implied author*.

Trudis und Rudi Beziehung, die für sie das größte Glück bedeutet, ist scheinbar so zentral für ihr Leben, dass Trudi sogar sagt: „Denn ohne meinen Mann was zu sehen, das kann i mir gar nit vorstellen. Das wär so, als hätt ich's gar nit

---

<sup>431</sup> Jo Reichertz formuliert den Zusammenhang von Glück und dem, was als Normalität betrachtet und demzufolge erwartet wird, wie folgt: „Glück ist nämlich das Begehrenswerte, das ‚normal‘ (also in der Mehrzahl der Fälle) in einer bestimmten Situation nicht erwartbar war, nicht erwartbar sein konnte. [...] Verbleibt man im Bereich des Erwartbaren, dann ist man zufrieden. Glück überschreitet das Erwartbare.“ Reichertz, J.: „Die Macht der Worte und der Medien“, S. 103.

wirklich gesehen“. Offenbar geht es nicht nur darum, dass man sich mit dem Partner anders fühlt als man sich ohne ihn fühlen würde, vielmehr gibt es sogar Auswirkungen auf die eigene Identität. Das Ich-Sein ist bei Trudi inzwischen abhängig von ihrem Ehemann. Und dass es auch für Rudi diese Verschmelzung ihrer beiden Leben gibt, dokumentiert sein Verhalten nach Trudis Tod. Er nimmt ihre Kleidungsstücke nicht nur mit nach Japan, sondern zieht sie selber über seine eigenen Sachen an. Er ist Rudi und Trudi. In einer Szene betrachtet er sich im Spiegel und hält ihn dabei so, dass sich nur das Bild unterhalb des Kopfes spiegelt. Es sind Trudis Jacke und ihre Kette, die man sieht, und man kann glauben, dass sie es ist. Dann kippt Rudi den Spiegel, und man sieht sein Gesicht, seinen Körper, der in Trudis Kleidern steckt. Das Verbundensein, das die beiden durch das gemeinsame Leben und durch die entsprechenden Gefühle erlebt haben, führt also zu einer Symbiose, die sich auch noch über den Tod Trudis hinaus fortsetzt. Immer wieder offenbart sich die doppelte Existenz, in der sich Rudi in Japan bewegt. Als er sich entschieden hat, die Reise zum Fuji anzutreten, und bei Yu vor dem Zelt sitzt, formuliert er seine Frage daher auch so: „My wife wants to go on a trip. Do you come with her?“ Trudi lebt mit ihm weiter, er spricht von ihr, als wäre sie noch in der Lage, selber Entscheidungen zu treffen. Und Yu nickt und setzt sich Rudis Hut auf.<sup>432</sup> Sie akzeptiert und versteht, dass Rudi das für seine Frau machen möchte und dass er auf diese Weise von ihr spricht. Als der Fuji dann nach tagelangem Warten sichtbar wird und Rudi am frühen Morgen geschminkt und in Trudis Kimono am See vor dem Berg die ersten Bewegungen beginnt, sehen die Zuschauer\_innen, wie zu seiner Hand eine zweite hinzukommt und Trudi vor ihm steht. Sie ist geschminkt wie er und beide blicken in die Richtung der Kamera und führen dieselben Bewegungen aus. Ihre Gesichter wirken glücklich und entspannt, und durch ihr Aussehen und ihr Tanzen ist aus dem Einzelnen wieder das Paar geworden, dessen zwei Hälften sich gar nicht trennen lassen.<sup>433</sup> Die zwei Körper bewegen sich wie einer, und genaugenommen ist es ja auch nur ein Körper, der für beide Personen die physische Fläche zur Identifikation bietet. Nicht zuletzt durch die Schminke und das bühnenähnliche Arrangement vor dem See, mit dem Fuji im Hintergrund, evoziert

---

<sup>432</sup> In gewisser Weise sitzen jetzt also wieder Trudi und Rudi auf der Bank nebeneinander. Links sitzt Rudi als Trudi, und rechts sitzt Yu als Rudi.

<sup>433</sup> Es ist wie eine frühere Szene, die im Hotel an der Ostsee spielt, in der Trudi Rudi dazu gebracht hatte, mit ihr zu tanzen. Nur steht diesmal Rudi hinter Trudi – in diesem Bild steckt, dass er nun schlussendlich doch hinter ihr steht und sie stützt, nachdem er sich immer gegen ihre japanischen Eskapaden gewehrt hat, und sie zu komisch fand.

diese Inszenierung den Eindruck einer doppelten Anwesenheit, in der Schauspieler immer leben, insofern als sie sowohl als sie selbst als auch als die darzustellende Figur zugegen sind.<sup>434</sup>

Rudi stirbt in dieser Situation, und es ist Yu, die dann dem Sohn Karl gegenüber ihren Eindruck verdeutlicht, nämlich dass Rudi nun glücklich sei. Karl fragt: „You think so?“ Und sie deutet im point-it-Buch auf zwei Frühlingsrollen und sagt: „Your father, your mother“. Ob Karl dieses Gleichnis versteht, ist fraglich. In Yus Vorstellung ist es das, was die beiden glücklich macht, dass sie nun (wieder) zusammen sind. Teil der Idee kann auch sein, dass sie einander wie eine Frühlingsrolle der anderen gleichen und mindestens auf den ersten Blick nicht mehr zu unterscheiden sind. Und das gilt eben sogar über den Tod hinaus. In welcher Form dieses Glück von Trudi und Rudi jetzt noch erlebt werden kann, wird dabei überhaupt nicht thematisiert. Ebenfalls wird nicht erörtert, ob Rudi und Trudi jetzt in einem anderen Glückszustand sind, als sie es noch zu Lebzeiten waren. Denkbar wäre, dass sie jetzt ein noch 'größeres' Glück erfahren können, weil sie das Unglück gespürt haben, das es für sie bedeutet, wenn einer von ihnen tot ist (wie es für Rudi war) oder mit dem Wissen leben soll, dass der andere bald stirbt (was Trudi aushalten musste). Dann ließe sich sagen, dass das Glück, das man durch eine Liebesbeziehung fühlt, stärker ist, wenn man eine ungewollte Trennung überwunden hat. Gleichzeitig ist das Glücklichsein, von dem Yu spricht, das, das in irgendeiner Form von Jenseits stattfindet und von daher mit irdischem Glück vielleicht überhaupt nicht zu vergleichen. Allerdings ist es nicht so, als würde Yu überhaupt ansprechen oder wenigstens implizieren, dass die beiden Menschen, von deren Glück sie spricht, nicht mehr leben. Es bliebe die Frage, ob sich Rudi und Trudi das Glück im Jenseits

---

<sup>434</sup> Das mag der Butoh-Tanz sein, den Trudi immer tanzen wollte. Und Rudi hat sich bewusst entschieden, ihr diesen Wunsch so gut zu erfüllen, wie es ihm noch möglich ist. Es ist eine Aufführung, die einerseits ohne Publikum stattfindet, auf der anderen Seite durch das Szene-im-Film-Sein aber immer eines hat. An dieser Stelle erhöht sich die *self-consciousness* enorm. Sowohl durch eine Kameraführung, die die Zuschauer den beiden sehr nah kommen lässt und gleichzeitig durch zwischengeschnittene Totalen den Eindruck verstärkt, sie stünden auf einer Bühne, als auch durch die nicht-mimetische Musik, die die Naturlaute, die vorher zu hören waren, ablöst. Es ist denkbar, dass der so erzeugte Abstand zum Gesehenen den Zuschauer\_innen ermöglicht, die Szene verstärkt mit *acentral imagining* zu begleiten – also weniger mit dem Gefühl des Vertrauens und Vertrautseins zu reagieren, das die beiden Figuren erleben, als vielmehr mit einer Bewertung dessen, also vielleicht Trauer darüber, dass dieses Paar sich verloren hat, oder einer Form von Zufriedenheit, dass sie sich in diesem Moment doch wiedergefunden haben (andere Varianten sind denkbar und hängen sicher auch davon ab, wie sehr man sich darauf einlässt, die tote Trudi als wiedergekehrte Figur anzuerkennen). Diese, wie Smith es nennt, *sympathische Reaktion* könnte helfen, das Glück der beiden, das sich in dieser Szene zeigt, bewusster wahrzunehmen. Auf diese Weise würde gerade das Symbiotische der Beziehung von Trudi und Rudi besonderes Gewicht bekommen

entweder durch die vorangegangene Unglückserfahrung erkaufte oder durch das bis dato gelebte Glück erarbeitet haben. Yus Annahme, dass Rudi jetzt glücklich sei, wird unterstützt von Franzis Mutmaßung: „Vielleicht war er am Ende glücklich“, die die Kinder zwar nicht teilen, die Zuschauer aber vermutlich schon.

### **7.1.2 Was immer zählt: Glück heißt, erkannt zu werden**

Ein zentrales Thema ist mangelhaftes oder fehlendes Verständnis, das die Beziehungen der Figuren in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI und damit den Film auch in den basalen Zügen seines Plots beherrscht. Diese Schwierigkeiten im Sich-Verstehen können verschiedene Ursachen haben. Eine mag sein, dass bestimmtes Wissen nur sehr eingeschränkt zwischen den Figuren zirkuliert. Schon, dass die Ärzte erst Trudi erzählen, was mit ihrem Mann nicht stimmt, weil sie meinen, die Menschen würden solche Nachrichten so unterschiedlich aufnehmen, dass sie Trudi vor ihrem Mann informieren wollten, zeigt mit einer verblüffenden Selbstverständlichkeit, wie Informationen vor anderen zurückgehalten werden. Man kann wohl annehmen, dass sowohl die Ärzte meinen, sie würden damit vernünftig und zum Wohle ihres Patienten handeln, als auch, dass Trudi glaubt, Rudi schützen zu können oder zu müssen, indem sie das Wissen um seinen nahenden Tod vor ihm verbirgt.<sup>435</sup> An anderer Stelle zeigt sich, dass auch Rudi Trudi in einem Irrglauben belässt, der an sich nicht weiter schädlich scheint, als Symptom für ein grundsätzliches Verhalten aber doch auffallen muss. Es ist der berühmte 'apple a day', den Trudi ihrem Mann jeden Tag zur Arbeit mitgibt, weil er immer sagt „An apple a day keeps the doctor away.“ Sie glaubt, dass er den Apfel immer isst und darauf auch Wert legt. Als Zuschauerin sieht man allerdings, wie er den Apfel an seinen Kollegen weitergibt. Und auch wenn Trudi und Rudi zusammen im Zug nach Berlin sitzen und Trudi einen Apfel am Pullover abreibt und ihm hinhält, sagt er erst seinen Spruch auf und fragt dann: „Magst ‘n Du?“ Doch Trudi erwidert völlig entgeistert: „Na, i doch net“. Und so ist Rudis Ausweg, zu sagen: „I ess ihn später“. Es scheint, als wolle Trudi ihm etwas Gutes tun, indem sie dafür sorgt, dass er jeden Tag seinen Apfel essen kann, während Rudi sie wiederum vor der Erkenntnis bewahrt, dass er diesen Spruch zwar gerne sagt, sich aber gar nicht dementsprechend verhalten möchte. Hier sorgt

---

<sup>435</sup> Sie mag sich damit an den Leitspruch halten, dass es besser ist, unwissend und glücklich zu sein, als wissend und (dadurch) unglücklich.

die Tatsache, dass sich die beiden jeweils so sehen, wie sie gesehen werden wollen (und nicht so, wie sie sich tatsächlich verhalten), dafür, dass ihr Leben miteinander auch sehr gut funktioniert. Die Zuschauer\_innen können es schade finden, dass sie nicht ehrlich miteinander sind, aber aus ihrer Perspektive trifft wohl eher zu, dass auch Unwissenheit ein Faktor sein kann, der Glück befördert.

Nicht nur zwischen den Eheleuten gibt es Geheimnisse, auch die Kinder erfahren manches nicht. In einigen Fällen mag das einer grundsätzlichen Aufmerksamkeitsökonomie geschuldet sein, die verhindert, dass man alle Informationen weitergibt, allerdings gibt es explizit Momente, die zeigen, dass die Möglichkeit des Teilens von Wissen durchaus im Raum gestanden hätte. Nachdem Trudi von Rudis Ärzten ins Bild gesetzt wurde, greift sie nachts zum Telefonhörer, während Rudi schon schläft, und ruft ihren Sohn in Japan an. Statt ihn selbst hört sie nur seinen Anrufbeantworter. Kurz setzt sie an, ihm etwas zu erzählen, doch dann entscheidet sie sich wohl anders und betont stattdessen, dass alles in Ordnung sei. Dabei bleibt natürlich ungeklärt, ob die Situation sehr anders verlaufen wäre, wenn Karl das Gespräch angenommen hätte. Aber auch, dass sie mit ihrem Impuls, mit dem Sohn zu reden, ins Leere läuft, kann durchaus als ein Zeichen für die misslingende Kommunikation zwischen den Familienmitgliedern gewertet werden.

Ähnliche Un-Stimmigkeiten, die ein Miteinander stören, produziert auch das Wissen, das zwar vorhanden ist, als solches aber nicht gepflegt oder zur Anwendung gebracht wird. Trudi und Rudi erreichen schließlich Berlin und treffen auf Klaus und seine Familie und die Tochter Karo. Rudi besteht darauf, dass die mitgebrachten Weißwürste noch gegessen werden, und Karo muss ihn darauf hinweisen, dass sie seit sechs Jahren Vegetarierin ist. Rudi hätte das als ihr Vater wohl wissen können, verhält sich aber nicht dementsprechend. Inwiefern das daran liegt, dass Rudi sich nicht für Karo und ihr Leben interessiert, lässt sich nicht sagen. Schließlich ist es Rudi selbst, der am Meer sagt, er kenne seine Kinder nicht. Auf irgendeiner Ebene muss er sich also darüber im Klaren sein, dass es auch anders vorstellbar wäre, denn dass man sich kennenlernt, ist prinzipiell immer möglich. Es scheint allerdings auch, als würde er nach Trudis Tod versuchen, an seiner vielleicht sehr passiven Grundhaltung etwas zu ändern. Zumindest fragt er Karl, als er bei ihm in Tokio in der Wohnung sitzt und dieser wieder zur Arbeit will: „Was machst du eigentlich genau beruflich? Ich hab das nie ganz verstanden“, und Karl erwidert: „Nett, dass du nach fünf Jahren mal nachfragst. Ich kontrolliere Zahlen, so wie du Abfälle.“

Eigentlich mache ich genau das gleiche wie du.“ Dass Karl meint, es wäre 'nett', dass sein Vater sich nach fünf Jahren mal erkundigt, und sein Tonfall sprechen dafür, dass er enttäuscht ist, dass diese Frage nicht schon früher einmal kam. Und durch die Feststellung, er mache eigentlich genau das gleiche wie Rudi, die ja einer Identifikation mittels einer großen Ähnlichkeit dienen könnte, wird noch massiver die Distanz herausgestellt, in der Vater und Sohn ihre Leben bis dato geführt haben. Eben selbst da, wo sie sich ähnlich sind, hat Rudi verpasst, das zu bemerken. Und es geht nicht nur darum, dass Rudi Karl nicht richtig kennt, sondern Karl wirft ihm darüber hinaus im betrunkenen Zustand auch vor, dass er auch Trudi nicht richtig kannte: „Du hast doch die Mama gar nit kennt. Keine Ahnung hast du gehabt, wer die Mama ist. Keine Ahnung hast du gehabt, du alter Depp, du.“

Doch auch Rudi und Trudi müssen mit einem gewissen Desinteresse klarkommen. So sind die beiden Enkelkinder, Celine und Robert, nicht im Mindesten vom überraschenden Besuch ihrer Großeltern begeistert. Beide spielen Computerspiele und sind nicht geneigt, diese Beschäftigung zu unterbrechen. Dass Celine Rudi gegen eine finanzielle Belohnung, die Trudi ihr heimlich versprochen hat, massiert, betont auch nur, dass Trudi für Rudi das Bild einer sorgenden Enkeltochter arrangiert, es diese aber so überhaupt nicht gibt. Mit der Szene, in der Trudi Robert die Zehennägel schneidet, wird eine gewisse Intimität belegt, von Herzlichkeit oder Vergnügen am Zusammensein ist ihr Umgang aber dennoch nicht geprägt. Zumal Rudi in dieser Zeit mit Mantel und Hut angezogen am Tisch sitzt und auf ihren Aufbruch wartet. Die Bilder erinnern eher an ein Stilleben als an einen lebendigen Familienbesuch.

Überhaupt hat das entweder mangelnde, fehlerhafte oder nicht verwendete Wissen der Familienmitglieder viel mit dem Thema des sich-Kennens zu tun. Dabei geht es um ein Kennen im Sinne von Wissen, wer der/die Andere ist. Trudi artikuliert, dass dieses Sich-Kennen verloren gegangen ist: „Komisch. Ich kann mich so genau an sie erinnern, wie sie waren als kleine Kinder.“ Und Rudi fragt sie, ob sie enttäuscht von ihren Kindern sei, aber sie sagt nur: „I erkenn sie einfach nimmer wieder.“ Inwiefern das eine Enttäuschung (ein aus der Täuschung Heraustreten) für sie ist, lässt sie damit offen, betont aber, dass das Wiedererkennen ihr nicht gelingen will. Die Frage ist also, inwieweit man als Person, als Persönlichkeit von den anderen erkannt wird und inwieweit man selber andere erkennt. Mit besonderem Gewicht wird das an Trudis Geschichte deutlich. Durch ihre Reise nach Berlin, im

Rahmen derer sie sich wünscht, eine Butoh-Tanzveranstaltung zu sehen, erfahren die Zuschauer, dass sie selbst gerne etwas in dieser Richtung gelernt und gemacht hätte. Als Rudi erzählt, dass sie gerne zu dieser Tanzveranstaltung möchte, fragt Klaus direkt: „Oh Gott, müssen wir da alle mit?“ Trudi lenkt schnell ein, sie müsse da nicht unbedingt hin, sie könnten auch etwas machen, auf das alle Lust hätten. Ihre Schwiegertochter sagt dann zwar „Wir gehen da gern mit dir hin“, schließlich ist es aber doch nur Franzi, die mit Trudi im Publikum sitzt, während Rudi sich vor der Tür des Theaterraums im Flur rumdrückt. Schon an dieser Stelle klingt somit an, dass Trudi zwar eigene Wünsche hat und sie mindestens Rudi auch mitteilt, dass sie gleichzeitig aber ohne Zögern dazu tendiert, sich den Bedürfnissen und Vorstellungen der übrigen Familienmitglieder unterzuordnen. Trotzdem wirkt es so, als würde vieles von Rudi schlussendlich genau so gemacht, wie Trudi es sich vorstellt. Die Reisen, die doch stattfinden, obwohl Rudi nicht möchte, exemplifizieren das. Und Rudi spricht es auch aus: „I mach doch eh immer, was du sagst.“ Damit endet ihre Unterhaltung darüber, ob man noch ans Meer fahren sollte und was Rudi gerne machen würde. Es gibt also einen deutlichen Bruch in der Darstellung von Trudi als derjenigen, die sich Rudis Wünschen unterordnet, wenn er andererseits sagt, dass er sich immer nach ihr richte (was von ihm nicht erkennbar als Vorwurf intoniert ist). Tatsächlich ist mit dem Reiseverlauf, bei dem man die beiden als Zuschauer\_in begleitet, völlig unklar, warum sich Rudi auf die Reise zu Karl nach Tokio nicht einlässt, auf alle anderen Reisen aber schon. Zwar hat er schon geäußert, es wäre billiger, wenn Karl käme, doch wird er im übrigen Film nie als besonders geizig charakterisiert, so dass das Argument nicht ausschlaggebend zu sein scheint.

Nach Trudis Tod gibt es eine Szene, in der Rudi mit Franzi in ihrem Haus in Bayern sitzt und Franzi und vielleicht noch mehr sich selber gesteht, dass er es war, der nicht wollte, dass Trudi sich weiter mit Butoh beschäftigt. Franzi, als die Freundin der Tochter, die vor der Begegnung in Berlin anscheinend weder Rudi noch Trudi näher kannte,<sup>436</sup> hat trotz der kurzen Zeit, die sie mit Trudi verbracht hat, verstanden, dass Butoh etwas Wichtiges für sie war. Die Verabredung, gemeinsam in die Vorstellung zu gehen, treffen sie alleine. Karo erfährt, wie die Zuschauer\_innen auch, mehr nebenbei davon. Das lässt darauf schließen, dass die beiden Frauen eine

---

<sup>436</sup> Zumindest sagt Franzi zu Karo: „Ich mag deine Eltern. Ich wär froh, wenn ich so ne Eltern hätte“, worauf Karo erwidert: „Du kennst sie nur nicht richtig.“

Unterhaltung hatten, die dazu geführt hat, dass Trudi das Thema noch einmal angeschnitten hat. Gezeigt wird das aber nicht. Später erzählt Franzi Rudi von diesem Gespräch:

Sie hat mir nur erzählt, wie gern sie immer tanzen wollte. Dass sie ne richtig gute Butohtänzerin werden wollte, hat sie mir erzählt. Dass sie gern nach Japan gegangen wär, um das da zu lernen. Naja, und dass das dann einfach nicht geklappt hat und dass es aber auch ein schönes Leben war, so. Also, nicht dass Sie jetzt denken, dass sie nicht glücklich war. Ja, also, ich mein, sie, vielleicht war da noch ne andere Frau in ihr, die keiner gesehen hat, und ich hab sie gesehen, und dat war alles.

Rudi hat Franzi erzählt, dass Trudi sie ein „nettes Mädchen“ genannt habe, und sie reflektiert daraufhin in diesen Sätzen, wie ihre Begegnung mit Trudi verlaufen ist. Sie entwickelt die These, dass es noch eine andere Frau in Trudi gegeben habe, dass es also gewissermaßen die Anlage für mehrere Leben in einem Menschen geben kann, dass es mehrere Personen sind, die in einem stecken. Und diese andere Frau in Trudi, die Butohtänzerin, war es, die Franzi erkannt hat. Franzi führt Trudis guten Eindruck von sich – dem sie selbst sogar noch widerspricht: „Ich bin gar nicht so nett“ – genau darauf zurück, dass sie etwas in ihr gesehen hat, was für Trudi sehr wichtig war. Gegen dieses Erkennen von Franzi steht zum einen die ablehnende Haltung Rudis, der von den Interessen seiner Frau sehr wohl wusste, diese aber als unliebsame Abweichung vom in Bayern üblichen Lebenswandel unterdrücken wollte. Zum anderen scheinen auch ihre Kinder an dieser anderen Frau in Trudi nicht sonderlich interessiert gewesen zu sein, wenn man Klaus' entsetzte Frage, ob sie tatsächlich alle zu dieser Tanzveranstaltung mit müssten, als generell für ihn typisch einschätzt. Dass Karo ihre Mutter nicht begleitet, obwohl ihre eigene Freundin dabei ist, spricht auch eher für eine mindestens ignorante bis ablehnende Haltung. Doch Rudi sagt auch, dass dieser Tanzabend der schönste Abend für Trudi war, und erkennt zuletzt wenigstens dadurch, dass er Franzi das erzählt, an, wie wesentlich Butoh ein Aspekt in Trudis Leben war oder hätte sein können. Er holt ein Daumenkino, das aus Fotos gemacht ist, die Trudi mit weiß geschminktem Gesicht mit den unterschiedlichsten mimischen und gestischen Ausdrücken zeigen. Rudi meint, ihm wäre das peinlich gewesen, deshalb hätte Trudi das nicht vertiefen sollen. Und ihm zuliebe hat sie es wohl auch gelassen. Und er sagt zu Franzi: „Ich hab sie eingesperrt.“ Woraufhin sie entgegnet: „Wieso? Sie war doch glücklich hier. Bestimmt.“ Doch Rudi meint: „Ich weiß nicht.“

Schon kurze Zeit später sieht man ihn in einer Menschenmenge in Japan. Er,



der gerne hat, wenn sich nichts ändert, hat nach dem Tod seiner Frau auch erkannt, dass die Sehnsucht Trudis nach Japan und dem, wofür es als Ursprungsland des Butohtanzes steht, etwas ist, was sich durch seine Abwehr nicht etwa in Nichts aufgelöst hat. Wenn überhaupt hat seine Haltung dazu geführt, dass er Trudi nicht so (an-)erkannt hat, wie sie im Ganzen, also mit allen Facetten gewesen ist. Bevor er sich auf den Weg nach Tokio macht, sieht man Rudi in einer Szene zuhause zwischen zahlreichen Bildern vom Fuji, die an den Wänden hängen oder die er in Trudis Nachttisch findet. Dann liegt Rudi auf dem Ehebett, neben sich, auf Trudis Seite hat er ihren Kimono ausgebreitet, und er starrt an die Decke und fragt: „Trudi, wo bist du? Wo bist du denn?“ Hierbei wird das Wissen um ihren Tod regelrecht übersprungen. Als Publikum gilt es im Folgenden, sich so weit auf Rudis Sichtweise einzulassen, dass man bereit ist, diese Information nicht gegen sein Handeln einzusetzen, das dann nicht mehr ernstgenommen werden könnte. Die Reise nach Japan kann so verstanden werden, dass Rudi das Ziel hat, Trudi dort wiederzufinden, weil er vermutet, dass das der Ort ist, an dem sie jetzt ist. Auch, wenn er sich gleichzeitig nicht sicher ist. In einer Szene mit Yu äußert sich Rudi so, dass man ohne das Vorwissen, das man im Laufe des Films gesammelt hat, annehmen könnte, Trudi würde immer noch leben. Nachdem Rudi ihr von Trudi erzählt hat, fragt Yu: „Where is your wife?“. Und Rudi antwortet ihr völlig ernst: „I don't know.“ Die Vermutung, dass Japan der Ort ist, an dem Rudi sie finden kann, bestätigt sich mit Trudis Erscheinen vor dem Fuji, wobei man davon ausgehen kann, dass Rudi es in etwa so erlebt, wie es für die Zuschauer sichtbar wird. Hier teilt man exklusiv die perzeptuelle Perspektive Rudis bzw. wird seiner so stark wie möglich angenähert – eine vollständige Übereinstimmung ist schon durch Ermangelung der haptischen Ebene im Film nicht vorstellbar; da man aber an Bildern teilhat, die offenbar seiner Vorstellung entspringen, lässt sich durchaus davon sprechen, dass das Publikum seine Wahrnehmungsperspektive teilt.<sup>437</sup> Man kann durchaus annehmen, dass gerade für die Tanzszenen vor dem Fuji *implied author* und *implied reader* ein Abkommen eingehen, phantastische Anteile im Film zuzulassen, ohne die Geschichte grundsätzlich infrage zu stellen. Man weiß, dass Trudi tot ist und gar nicht da sein kann. Trotzdem akzeptiert man (so dürfte zumindest die intendierte Rezeption aussehen), dass man sie sieht, und weicht auch nicht darauf aus, Rudi für verrückt zu

---

<sup>437</sup> Vgl. zur Funktion einer Figur als „Wahrnehmungsfilter“ z.B. Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 622.

halten. Wenn Rudi sich auf die Suche nach ihr macht, dann nicht nach der Trudi, die in Bayern gelebt hat und Mutter seiner Kinder war, sondern nach der, die in Japan sein möchte, um Butoh zu tanzen. Um sie zu finden, lernt er selber, was Butoh bedeutet, wie man sich bewegt und ausdrückt. Er verändert sich selbst, um Trudi finden zu können. Das Erkennen, das er versäumt hat, als sie noch am Leben war, kann nach ihrem Tod nur noch funktionieren, wenn er zu einem Stellvertreter für sie wird. Auf diese Weise will er ihr die Möglichkeit geben, zu sehen, was sie immer sehen wollte, wie beispielsweise die Kirschblüte in Japan und den Fuji. Für die Zuschauerinnen schließt sich damit ein Kreis, da Trudi schon in den ersten Filmminuten davon spricht, dass sie gerne den Fuji sehen würde. Umgesetzt ist diese Information durch ein Voice-over, was den Eindruck verstärkt, dass man zu ihren persönlichen Wünschen Zugang erhält. Für das Publikum wird damit erleichtert, den Schritt nach Japan nachzuvollziehen, beziehungsweise dieser ist gewissermaßen schon angekündigt und wird von Rudi nur (auf eine sehr besondere Weise) ausagiert. Gleichzeitig ist bemerkenswert, dass er überhaupt die Idee umsetzt, er könne sowohl mit einer Toten in Kontakt treten als auch für ihr ‚Dasein‘<sup>438</sup> noch etwas verändern. Zumal er selbst es war, der konstatiert hat, in der Beziehung zu schon Verstorbenen ließe sich nichts mehr verändern. Auf Karls Frage, warum Trudi und er ihn nie in Tokio besucht hätte, sagt Rudi:

Wir dachten, wir hätten noch Zeit. I glaub, i hab der Mama deswegen genommen, was ihr am wichtigsten war. I wollt, das könnt ich wieder gut machen, aber das kann ich nie wieder gut machen. Für die Toten kann man nix mehr tun.

Aus keiner von Rudis Handlungen oder Äußerungen wird ersichtlich, was ihn dazu bringt, diese Überzeugung abzulegen. Da von Franzi die Idee geäußert wurde, dass es mehrere Anteile in einer Person gäbe, ließe sich mutmaßen, dass hierin die 'verschiedenen Rudis' zum Ausdruck kommen. In diesem Fall bekäme Franzis Sichtweise die Unterstützung des *implied author*. Genaugenommen bleiben im Film aber einige Leerstellen bestehen, indem dem Publikum bestimmtes Wissen – gerade das zu ablaufenden Prozessen – vorenthalten wird. Damit wird die Relevanz bestimmter Prozesse diminuiert, was andererseits den Fokus auf andere Entwicklungen, wie beispielsweise die der Beziehung von Rudi und Yu, verstärkt.

Franzi gegenüber und auch im Gespräch mit Yu erwähnt Rudi, er habe Trudi

---

<sup>438</sup> Ihr Leben ist schon beendet, von daher stellt sich die Frage, was bleibt und wie sich dieser Zustand benennen ließe.

eingesperrt bzw. sie sei wie ein Tiger im Käfig gewesen. Das Bild des Tigers provoziert den Gedanken, Rudi hätte ihr verwehrt, sich ihrer Natur entsprechend zu bewegen. Das widerspricht in gewisser Weise der Haltung, die Franzi vertritt, wenn sie betont, dass Trudi so auch glücklich gewesen sei. Rudi jedenfalls scheint skeptisch. Diese Konstruktion erinnert an das, was bei Eder eine offene Perspektivstruktur genannt wird, in der Szenen „[...] mehrere Figuren- oder Erzählerperspektiven zur Wahl [stellen], ohne dass sie eine favorisieren.“<sup>439</sup> Oder man muss wieder einmal davon ausgehen, dass es verschieden großes Glück gibt und das Leben, wie sie es in Bayern geführt hat, für Trudi zwar auch glücklich war, aber nur das kleinere Glück angesichts der ausbleibenden Komponente eines Lebens in Japan bedeutet hat. Und auch über Rudis Lebensende herrschen verschiedene Ansichten. Yu ist zwar sehr bewegt von seinem Tod, scheint sich aber sicher, dass er nun glücklich ist. Karl hingegen, dem sie das erzählt, ist wohl eher skeptisch: „You think so?“ Und ob ihr Gleichnis mit den beiden Frühlingsrollen ihn wirklich überzeugt, sich seine Eltern so und deshalb glücklich vorzustellen, ist fraglich. Als er mit seinen Geschwistern und Franzi im Elternhaus sitzt, ist er jedenfalls nicht derjenige, der eine derartige Sichtweise vertritt. Sie sprechen darüber, wie wenig sie fassen können, dass sie jetzt ohne Eltern dort sind. Und Klaus sagt zu Karl: „Das ist alles so verrückt, was du erzählst. Ich erkenn den Papa nit wieder.“ Karo meint: „Er hat Mamas Tod nicht verkraftet.“ Und Klaus bestätigt das mit der Feststellung: „In einem Hotel. Mit einer Achtzehnjährigen.“ Karo ergänzt: „In Frauenkleidern“. Woraufhin Karl sie korrigiert (oder stützt), indem er sagt: „In Mamas Kleidern“. Karo jedenfalls findet das „Furchtbar.“ Nur Franzi hat einen anderen Blick auf die Geschichte und sagt: „Vielleicht war er am Ende glücklich.“ Alle gucken sie ungläubig an, und Klaus schnaubt. Die Zuschauer\_innen haben den privilegierten Blick auf das sich wiegende Paar vor dem Fuji gehabt und gesehen, wie ihre Gesichter nicht nur sehr ähnlich, sondern auch sehr zufrieden wirkten, und so ist man geneigt, sich Franzis Sicht anzuschließen und zu meinen, dass Rudi am Ende einfach glücklich war. Als Zuschauerin ist man durchgängig eher mit Franzi und Yu parallelisiert worden und betrachtet die Perspektive der Kinder wohl kaum als die eigene. Unabhängig von der Einschätzung des Publikums bleibt es aber dabei, dass die Figuren in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI verschiedene Ansichten präsentieren,

---

<sup>439</sup> Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 626.

inwiefern und ob Rudi glücklich war.<sup>440</sup>

Es fällt auf, dass es genau die beiden jungen Frauen sind, mit denen das Ehepaar Trudi und Rudi unerwartet enge Beziehungen eingeht, die zu einem anderen Eindruck gelangen als die Kinder der beiden. So wie Franzi zu Trudi offensichtlich sehr schnell ein Vertrauensverhältnis aufbauen konnte, so dass diese ihr ihren Lebensraum offenbart hat, ebenso hat auch Rudi mit Yu eine Begegnung, die ihm die Möglichkeit bietet, sehr viel von sich preiszugeben. Schon bei ihrem ersten Aufeinandertreffen, als er Yu anspricht und fragt, ob sie eine Butohtänzerin sei, ist sie bereit, ihm alles zu erklären. Doch sie möchte, dass er selber auch mitmacht, dafür soll er seinen Mantel ausziehen, um sich freier bewegen zu können. Und dann steht er vor ihr und hat unter dem Mantel und über seinen eigenen Sachen die Kleidung von Trudi an. Er versucht zwar, sie davon abzuhalten, seinen Mantel zu öffnen, kann dann aber nur noch sagen: „It's not me. It's my wife“. Und Yu nickt. Sie fragt nicht nach, kommentiert nicht, sondern akzeptiert, dass sie es mit zwei Personen zu tun hat – mit Rudi und seiner Frau.

Das jeweils sehr offene Verhältnis, das Trudi mit Franzi sowie Rudi mit Yu – im Übrigen in beiden Fällen in äußerst kurzer Zeit – entwickeln, steht in starkem Gegensatz zu den sehr unkommunikativen bzw. auch negativen Beziehungen, die sie und ihre eigenen Kinder anscheinend auch über einen Zeitraum von Jahren hinweg so entwickelt haben. Fast scheint es, als würden mit Franzi und Yu Alternativen erprobt und vorgeführt, wie ein Leben mit erwachsenen Kindern auch aussehen könnte. Es ist also möglich, Menschen zu treffen, die sich für einen interessieren. Nicht zwangsläufig muss es sich um Familienmitglieder handeln, und dass es innerhalb der Familie nicht gelingt, verhindert nicht automatisch gute Kontakte mit anderen Personen. Andererseits ist es vielleicht besonders tragisch, dass es in der eigenen Familie nicht zu funktionieren scheint, obwohl sich die verschiedenen Generationen sehr wohl verstehen könnten, wie sich mit Franzi und Yu zeigt. Dabei zeichnen sich beide jungen Frauen, mit denen es besser funktioniert, aber durch besondere Aufmerksamkeit aus: Franzi ist anscheinend die Einzige, die Trudis innere Zerrissenheit erkennt (und anerkennt), und Yu sagt von sich selbst, sie tanze mit den Toten, so dass man wohl auch ihr ein besonderes Feingefühl zusprechen kann, wenn ihre Kommunikationsfähigkeiten sich nicht auf die Lebenden begrenzen. Ebenso

---

<sup>440</sup> Dasselbe gilt für die Frage, ob und wie sehr Trudi in ihrem Leben (und in der Verlängerung, die sich durch Rudis Reise mindestens in seiner Vorstellung ergibt) glücklich war.

kann die Tatsache, dass sie sich mit Rudi auf Englisch (für beide eine Fremdsprache) unterhält, als ein Zeichen gewertet werden, dass sie im Bereich der Verständigung besonders begabt ist.<sup>441</sup> Zudem wirken sowohl Franzi als auch Yu so, als wären sie mit sich selbst im Reinen. Sie wissen, wer sie selbst sind, und brauchen nicht so sehr die Rückmeldung anderer, um sich zu definieren. Bei Franzi wird das demonstriert, als sie die Eltern ihrer Freundin<sup>442</sup> durch die Stadt fährt und völlig unbefangen erzählt, wo sie mal mit Karo gewohnt hat, oder einen anderen Autofahrer, der wegen ihr hupt, einfach anschreit. Sie verstellt sich nicht, und man hat den Eindruck, dass sie sich schon zu dieser Zeit sehr gut mit Trudi und Rudi versteht, obwohl die beiden mit Sicherheit mit vielem von dem, was Franzis Leben in Berlin ausmacht, nichts anfangen könnten.<sup>443</sup> Franzi macht mit ihnen eine Bootstour, und man sieht im Vordergrund Trudi an Rudi gelehnt, wie sie seufzt und beide sehr zufrieden wirken und ihre Nähe genießen. Im Hintergrund sitzt Franzi, die einen Blick auf sie wirft und lächelt. Sie gönnt ihnen das Glück, das sie miteinander teilen, und kann sich für sie freuen. Auch hier wird das Publikum mit Franzi und ihrer Reaktion parallelisiert – erhält man doch einen vergleichbaren Blick auf das Paar und ist angehalten, mit einem Akt des *acentral imagining* zu reagieren und sich ebenfalls über das sichtbare Glück der Hauptfiguren zu freuen (einzig das Wissen der Zuschauer um die drohende Vergänglichkeit ist ein Faktor, der sich deutlich von dem unterscheidet, was Franzi wahrnehmen kann).

---

<sup>441</sup> Dass auch Rudi sich plötzlich offenbar ohne größere Hemmungen in einer Fremdsprache unterhält, was sicherlich wenig dem Motto von ‚alles soll gleich bleiben‘ entspricht, wird durch keine der Figuren und auch nicht durch andere Mittel der Narration kommentiert. Auch hier zeigt sich also eine geradezu beliebige Veränderung in der Figurensynthese, die durch den Sprung der Erzählung nach Japan höchstens als eine Art zweiter Akt unter anderen Vorzeichen erklärt werden kann. Ansonsten bliebe nur, den Filmemachern an dieser Stelle eine gewisse Beliebigkeit in der Figurenzeichnung zu unterstellen, die die Konsistenz der Figurendarstellung dem weiteren Verlauf der Diegese unterordnet.

<sup>442</sup> Wohlgermerkt wird auch die gleichgeschlechtliche Beziehung überhaupt nicht kommentiert. Was angesichts des doch scheinbar recht konservativen Lebens, das die Eltern in Bayern führen (Rudi möchte nicht, dass Trudi sich weiter mit Butoh beschäftigt, weil das wohl nicht zu dem passt, was im Ort üblich ist), erstaunlich ist. Inwiefern sich hier tiefe Toleranz zeigt, oder sich beispielsweise ausdrückt, wie wenig die Eltern sich für das Leben der Tochter interessieren (sie und ihr Bruder Klaus bestätigen sich gegenseitig, dass es doch immer nur Karl war, für den die Eltern sich interessiert haben), lässt sich nicht bestimmen. Auch hier wäre außerdem denkbar, von einer Inkonsistenz der Figurenzeichnung zu sprechen, den Figuren mindestens einen recht hohen Grad an ambivalenten Zügen zu attestieren.

<sup>443</sup> Anders wirkt die Szene mit Franzi und Karo zusammen, in der sie mit den Eltern bei Kaffee und Kuchen sitzen. Karo küsst Franzi geradezu ostentativ, und auch wenn keiner ihr Verhalten kommentiert, hinterlässt es doch eher den Eindruck eines fehlgeschlagenen Versuchs, die Eltern einerseits zu provozieren und andererseits betont glücklich zu wirken. Beides scheint nicht von Erfolg gekrönt, und das Demonstrieren von Glück erzeugt eher den Eindruck, dass Karo in dieser Situation, also mit ihren Eltern, alles andere als glücklich ist. Was sich durch ihr Weinen, nachdem die Eltern gegangen sind, nur verstärkt.

Ähnlich sicher ist wohl auch Yu schon in ihrem Leben angekommen, die als Achtzehnjährige in einem Zelt lebt und die Tage anscheinend damit verbringt, mit den Schatten zu tanzen. Sie schminkt sich, holt dann den Telefonhörer mit der langen Schnur und spricht durch ihre Bewegungen mit ihrer toten Mutter. Das tut sie, bevor sie Rudi kennenlernt, und genauso sieht man sie auch, nachdem Rudi gestorben ist. Und obwohl er ihr sein Geld vermacht (man sieht zahlreiche Hundert- und Fünfhundert-Euro-Scheine, die sicher eine beachtliche Summe ausmachen; gerade für jemanden, der kein geregeltes Einkommen zu haben scheint), ändert sie anscheinend nichts an ihrem Lebensstil. So wichtig die Begegnung mit Rudi (und Trudi) für Yu auch gewesen sein mag, für Rudi war sie sicher von umgestaltenderer Kraft. Yu scheint indes schon zu wissen, wer sie ist, und kann bereits so erkannt werden, wie sie sich das vorstellt. Sicherlich steckt auch in Rudis Haltung, nichts anders machen zu wollen („Ich tät nix anders machen“) und an Routinen festzuhalten, die Auffassung, mit sich zufrieden zu sein und nichts zu bereuen. Dennoch bringt Trudis Tod hervor, dass er sich ehrlicherwise doch eingestehen muss, dass er nicht mit allem ein gutes Gewissen hat, und so beschäftigt sich ein Großteil des Films mit seiner Entwicklung und Veränderung, was seine Einstellung zum Traum vom Butohtanzen seiner Frau angeht. Insofern ist es für die Narration auch tragbar, dass Trudi als (vermeintliche) Hauptfigur bereits nach 38 Filmminuten stirbt und damit aus dem aktiven Figurenhandeln ausscheidet. Denn es geht nicht in erster Linie darum, dass sie erkennt, wer sie ist, sondern dass Rudi das (an-)erkennt, wer sie (auch) ist beziehungsweise war oder hätte sein können.

Geradezu grotesk wird die Idee des Erkennens und Erkanntwerdens in einer Szene mit Karl und Rudi in Japan ausgestaltet. Karl hat für seinen Vater, nachdem dieser am Vortag alleine losgezogen und für Karl nicht zu erreichen war, ein Schild vorbereitet, auf dem Rudis Name steht und dass Karl zu informieren ist. Rudi bekommt damit von seinem Sohn eine Beschriftung, wie man sie auch an Reisegepäck macht, um es zum einen selber leichter erkennen zu können, zum anderen auch fremden Menschen die Möglichkeit zu geben, die Zugehörigkeit festzustellen, um auf richtige Weise damit umzugehen bzw. die Besitzer solcher Gepäckstücke ermitteln zu können. An Rudis Gesichtsausdruck (der das Schild im Übrigen nicht auf seine Ausflüge mitnimmt, stattdessen aber im Schlafanzug mit dem Schild um den Hals vor dem Fernseher sitzt) wird deutlich, wie wenig diese Form des Erkennens bzw. des Erkanntwerdens ein positives Gefühl ist. Glück im

Erkanntwerden findet sich auf diese Weise sicherlich nicht, vielmehr wird es ins Lächerliche gezogen, wenn es auf diese sehr plumpe, äußerliche Weise geschieht.

Dem Gelingen und Nichtgelingen des Erkennens wird noch ein besonderes Extrem an die Seite gestellt: Immer wieder gibt es Indizien dafür, dass es ein Erkennen gibt, das bis hin zur Identifikation reicht. Am allerdeutlichsten ist es natürlich, wenn Rudi zu Trudi wird. Er trägt ihre Kleidung, äußert ihre Wünsche und zeigt ihr durch sich selbst ein Land, das sie nie mit eigenen Augen gesehen hat. Und sogar ihre Namen geben vor, wie sehr sie am Ende eins werden. 'Rudi' ist in 'Trudi' immer schon enthalten, und Namen gelten nicht nur als arbiträre Bezeichnungen, sondern sagen in fiktionalen Zusammenhängen auch etwas über die Rolle oder Funktion einer Figur oder ihre Eigenschaften aus.<sup>444</sup> Weiter geht das Spiel mit den Namen und Benennungen auch mit der japanischen Bekanntschaft. Rudi fragt die Butohtänzerin, die er angesprochen hat, nach ihrem Namen, und es entwickelt sich folgender Wortwechsel: Rudi: „What's your name?“ Yu sagt schlicht: „Yu“. Und Rudi wehrt ab: „Not me. You?“ Doch Yu bleibt dabei: „I am Yu.“ Und Rudi fragt: „You are me?“ Und Yu erklärt: „No, my name is Yu.“ Das Spiel mit den Identitäten wird also auch hier auf der Ebene der Namen fortgesetzt. Visuell findet ebenfalls eine Verschneidung von Rudi und Yu statt. Nach der Tanzszene vor dem Fuji sieht man Yu, die Rudi sucht und nach draußen läuft. Dann folgt ein Schnitt, und man ist wieder in der Herberge. Die Zuschauer sehen eine sitzende Person von hinten, sie trägt Mantel und Hut, wie man Rudi häufig gesehen hat. Die Kamera verweilt relativ lange bei diesem Bild. Das nächste, was man sieht, ist eine Ansicht von vorne, und man erkennt Yu, der die Tränen übers Gesicht laufen. Sie sitzt einfach da in Rudis Sachen und hat das Schild um den Hals, das Klaus für seinen Vater geschrieben hat, auf dem „Rudi Angermeier“, japanische Schriftzeichen, die vermutlich die Übersetzung sind und eine Telefonnummer stehen. Yu trägt jetzt das Schild, das Rudi zwar nach unserem Wissensstand nie in der Kommunikation mit anderen eingesetzt hat, aber offensichtlich auch nicht wegwerfen wollte. Er hat es sogar auf seine Reise zum Fuji mitgenommen. Auf den ersten Blick von hinten kann man nicht sehen, dass es Yu ist (auch wenn anzunehmen ist, dass es nicht Rudi selbst sein kann, und die Annahme, dass es Yu ist, naheliegend ist), und der Hut steht eindeutig für Rudi. Yu

---

<sup>444</sup> Zur Bedeutung und Relevanz von Figurennamen vgl. zum Beispiel Rimmon-Kenan, S.: „Narrative Fiction: Contemporary Poetics“, S. 70 f unter Bezugnahme auf Hamon oder Elsen, H.: „Die Aufgaben der Namen in literarischen Texten - Science Fiction und Fantasy“.

scheint zu versuchen, so viel Nähe zu Rudi herzustellen, wie es ihr möglich ist. Und das wiederum mithilfe der typischen Kleidungsstücke des Verstorbenen, wie auch Rudi es schon mit Trudis Sachen gemacht hat.

### **7.1.3 Was häufig ausbleibt: Am richtigen Platz zu sein**

Neben dem Aspekt des Erkennens/Erkannt-Werdens ist es für die Frage, was glücklich macht, in *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI* auch wichtig, dass man am richtigen Platz ist. Das wird sowohl in der positiven als auch der negativen Variante vorgeführt. Rudi beispielsweise ist zu Beginn des Films augenscheinlich mit seinem Leben zufrieden und möchte weiterhin an allen Routinen und Gewohnheiten festhalten. In seinem Haus, im Zug zur Arbeit und in seinem Büro, weiß er, was ihn erwartet – dort ist er in jedem Fall am richtigen Platz.<sup>445</sup> Die Reise, die er und Trudi nach Berlin machen, illustriert den gegenteiligen Zustand. Schon ihre Ankunft am Bahnhof verläuft anders als erwartet. Es ist verabredet, dass ihr Sohn Klaus sie am Bahnsteig abholt, doch anscheinend hat das nicht geklappt, wie es sollte. Schließlich finden sie sich vor dem Bahnhof. Rudi meint gerade, wenn Klaus nach weiteren fünf Minuten nicht da wäre, würden sie eben mit einem Taxi fahren, doch da kommt Klaus, und beide Seiten beschwerten sich, zwanzig Minuten gewartet zu haben. Selbst in dieser recht simplen Verabredung zeigt sich, dass sie Schwierigkeiten haben, sich zu begegnen. Die Eltern sind nicht dort, wo sie sein sollten, als Klaus sie endlich findet. Und auch bei Klaus zuhause angekommen, setzt sich der Eindruck fort, die Eltern würden nicht dorthin passen. Klaus' Frau Emma reicht Kuchen herum und bietet den Schwiegereltern dazu Kaffee an, doch Rudi lehnt dankend ab und hätte wenn überhaupt gerne ein Bier. Das aber gibt es nicht. So wenig das ausmacht – Rudi setzt sofort an und sagt: „Na, na, lass!“ und erklärt, „Entschuldigt denn Überfall, aber die Mama hatte den plötzlichen Drang, euch alle zu besuchen.“ – so sehr ist es doch ein weiteres Zeichen, wie wenig natürlich sich Trudi und Rudi bei den Kindern in Berlin bewegen. Sie werden im Zimmer der Enkelin Celine untergebracht, die davon offenkundig wenig begeistert ist und nicht einschlafen

---

<sup>445</sup> Man könnte argumentieren, dass sich das zuhause doch ändert, nachdem Trudi gestorben ist. Darin würde sich zeigen, dass Glück häufig nicht über einen Faktor langfristig erfüllt oder erhalten werden kann, sondern aus der Summe mehrerer Aspekte entsteht, bzw. durch einen negativen Faktor entscheidend eingeschränkt oder verhindert werden kann. Im Übrigen brechen einige der Routinen durch Trudis Ableben auch dort zusammen und der Platz verändert sich.



kann, weil sie nicht in ihrem Zimmer ist. Dadurch sind nicht nur die Großeltern nicht an einem Ort, der richtig für sie ist, sondern auch Celine ist nicht mehr da, wo sie hingehört. Das Bild der deplatzierten Besucher aus Bayern setzt sich fort, als sie von ihrem Besuch bei ihrer Tochter Karo und deren Freundin Franzi alleine mit der S-Bahn zurück zu Klaus fahren wollen. Selbst nachdem sie endlich begriffen haben, wo auf dem S-Bahn-Plan die Haltestelle ist, zu der sie möchten, und die entsprechende Fahrkarte lösen könnten, macht ihnen der Automat einen Strich durch die Rechnung, weil der Münzschlitz verschlossen ist. Vergeblich versucht Rudi, Geld einzuwerfen, regt sich übermäßig stark auf, und als sie dann endlich ein Ticket haben, kann er nicht glauben, dass ein Ticket für sie beide gelten kann; da der Münzeinwurf immer noch blockiert, sieht er auch keine Möglichkeit, eine weitere Fahrkarte zu bekommen.<sup>446</sup> Schließlich sieht man die beiden auf dem Bahnsteig sitzen, während die Bahnen an ihnen vorbeifahren. Die Stimmung ist offensichtlich nicht sehr gut, und Rudi sagt: „I glaub, i möcht heim.“ Dass er das Gefühl hat, dass sie nicht nach Berlin gehören, kann wohl als ein Zustand gewertet werden, der ihn unglücklich macht. Es gibt für ihn ein 'Daheim', einen Ort, an dem er sich wohlfühlt, wo er hingehört, einen Platz, an dem er glücklich ist bzw. wäre. Besonders auffällig ist, dass sowohl die Störung, die Celine empfindet, als auch die Kompliziertheit des Fahrkartenkaufs nicht in einer weiteren Szene aufgelöst werden. Das verstärkt den Eindruck, dass es um die Illustration des 'Nichtpassens' geht. Ziel ist es eben nicht, zu zeigen, wie mit den Schwierigkeiten umgegangen wird, auf welche Weise sie gelöst oder bearbeitet werden, sondern sie in ihrer Unausweichlichkeit auszumalen und damit widerspruchlos als Bild festzuhalten.

## **7.2 Antinomien: Unerwartetes Unglück**

Schon nach wenigen Filmminuten droht Trudi der Verlust ihres Mannes. Mit großer Sicherheit kann und muss sie von seinem baldigen Tod ausgehen. Dass der Tod eines geliebten Menschen etwas ist, was Unglück heraufbeschwört, steht also von Beginn an im Raum, wird aber im Fortgang von den Figuren selber auf auffällige Weise verschwiegen oder nur als Hintergrundthema behandelt. Trudi zieht es vor, Rudi

---

<sup>446</sup> In Japan stellt sich die Situation schon anders dar. Dort ist er nicht nur in einer fremden Stadt, sondern in einem Land, in dem er nicht einmal die Schrift lesen kann, wirkt aber viel entspannter.

nicht über seinen Zustand zu informieren, und kann demzufolge ihre Ängste und Sorgen nicht offen mit ihm teilen. Wann immer er davon spricht, wie gut sie es miteinander haben, muss sie mit dem Gedanken fertig werden, dass es bald nicht mehr so sein wird. Die Latenz des Themas Verlust wird gebrochen, als es (sowohl für die Zuschauerinnen als auch für die Figuren) unvorhergesehen Trudi ist, die stirbt. Zum Abschied am Sarg, der noch an der Ostsee stattfindet, reisen ihre drei Kinder mit Frau bzw. Lebensgefährtin an, die Enkelkinder sind aber nicht dabei. Klaus weint, Karl verlässt die Trauerhalle, und Karo geht ihm hinterher. Karl meint, er könne nicht realisieren, dass sie jetzt in dieser Kiste liege und dass er sie, nachdem er sie so lange nicht gesehen habe, nie wieder sehen werde. Außerdem macht er sich Vorwürfe, nichts für seine Mutter getan zu haben. Schon seine nächste Äußerung, nachdem Karo zu ihm gesagt hat, sie müssten sich nun um den Vater kümmern, besteht aber darin, eine Beteiligung seinerseits zurückzuweisen, „Wie soll denn i das bittschön machen?“ Auch beim anschließenden Essen der Familie scheint es, als wären die Unannehmlichkeiten, die für ihre eigenen Leben entstanden sind, relevanter als der Schmerz, ihre Mutter verloren zu haben. Karo fragt, wer denn jetzt eigentlich die Tüte mit ihren Sachen habe, sie hätte gerne den Kimono, wenn es den anderen recht sei. Sie fragt das, als Rudi gerade nicht am Tisch ist, und lässt damit völlig außeracht, dass ihr Vater auch jemand ist, der in so einer Situation gefragt werden müsste. Überhaupt kümmern sich alle wenig einfühlsam um ihn. Zum Ende der Szene fängt Rudi an zu weinen und entschuldigt sich mehrfach dafür. Es entsteht der Eindruck, dass sie überhaupt erst durch seine Entschuldigungen auf sein Weinen aufmerksam werden. Gezeigt wird dann nur das betretene Schweigen der Kinder, es folgt ein Schnitt auf kahle Baumwipfel, unter denen die Kamera langfährt. So sehr also Verlust und Trauer vielleicht empfunden werden mögen, sie sind nicht die beherrschende Stimmung der Familie, die transportiert wird. Bei den Zuschauer\_innen erzeugt das nur ein *acentral imagining*, weil es keinen Reiz gibt, auf den sie selber mit empathischer Trauer oder Wut reagieren könnten. Eher entsteht ein Befremden über die Reaktionen, die Trudis Kinder zeigen, oder Mitleid mit Rudi, das aber einer sympathischen Reaktion im Sinne Smith‘ entspricht. Hinzu kommt der Eindruck bei der Urnenbeisetzung im heimatlichen Bayern, zu der keines der Kinder erscheint. Einzig Franzl ist dabei und wird vom Pfarrer auch prompt für Karo gehalten. Doch die ist, genau wie Klaus und Karl, verhindert. Als dann Rudi beigesetzt wird, kommen sie alle, und Karo spricht auch davon, dass sie jetzt in so

kurzer Zeit zu Waisen geworden sind. Doch das Gefühl, dass sie sich als Kinder sehen, die ihre Eltern verloren haben und deshalb unglücklich sind, stellt sich für die Zuschauer wohl eher nicht ein. In gewisser Weise steht das im Widerspruch zu Karls Äußerungen in Tokio. Er spricht dort mit Rudi über Trudi und meint: „I vermiss die Mama so.“ Und dass er doch extra so weit weggegangen sei, wie nur möglich, um sich endlich von ihr lösen zu können. Dabei fällt ihm selber auf, wie eigenartig es sei, dass er sich dafür das Land ausgesucht habe, in das sie immer einmal reisen wollte. Dennoch bleibt es bei derart punktuellen Verlustäußerungen. Der Tod Trudis scheint nicht längerfristig oder umfassend Auswirkungen auf das Leben ihrer Kinder zu haben. Nicht mal ein kürzerer Zeitraum kontinuierlicher Trauer wird gezeigt. Rudi beginnt recht schnell, den Verlust durch die Simulation von Trudis Anwesenheit oder das Aufrechterhalten einer Verbindung, indem er mit ihr spricht oder ihren Willen weiterträgt, auszugleichen bzw. zu verleugnen. Karo spricht ihren Geschwistern gegenüber davon, dass sie sich nicht vorstellen könne, wie er alleine zurechtkommen solle, und in gewisser Weise wehrt auch Rudi sich gegen diese Vorstellung. Mit der Reise nach Japan steuert er bereits auf die Wiedervereinigung zu und scheint sich mit dem Verlust überhaupt nicht richtig auseinanderzusetzen. Auf Franzis Frage „Was werden sie jetzt machen?“ antwortet er zwar, „Ich werd‘ mich dran gewöhnen müssen.“, doch der Verlauf des Films führt – nicht zuletzt durch Rudis eigenen Tod – nicht dazu, dass eine derartige Gewöhnung eintritt bzw. eintreten kann. Der Tod als Antinomie des Glücks steht also von der ersten bis zur letzten Filmminute im Raum. Die filmische Umsetzung, die sich sowohl im Plot als auch in der Figurenzeichnung beziehungsweise im limitierten Zugang zu inneren Zuständen der Nebenfiguren einhellig zeigt, zielt aber vielleicht eher auf die Bewertung, die die Zuschauer vornehmen, als auf die Ausgestaltung sichtbaren Unglücks. Gleichzeitig kann diese Nüchternheit bei den Kindern von Rudi und Trudi dazu führen, dass ihre moralische Bewertung durch das Publikum verhältnismäßig hart ausfällt, was wiederum im Vergleich den Spielraum eröffnet, mit Rudi nachsichtiger zu sein –, obwohl ein großes Thema der Erzählung ist, dass Trudi das Butohtanzen als Erfahrung in ihrem Leben verwehrt war, wofür deutlich Rudi verantwortlich zu machen ist. Dennoch liegt der Fokus weniger auf seiner Schuld oder seiner Verantwortung für Unglück in Trudis Leben, sondern mehr auf seinem Versuch der posthumen Wiedergutmachung. Die Antinomie, die sich darin finden könnte (und eigentlich zu erwarten wäre), dass Trudi diesen Sinneswandel von Rudi eben nicht mehr erleben kann, wird dadurch

aufgehoben, dass nicht nur Rudi mit Trudi in Kontakt zu stehen scheint, sondern auch die Zuschauer\_innen seine perzeptuelle Perspektive teilen und Trudi noch einmal tanzen sehen.

### **7.3 Tempus und Aspekt: Jenseitiges Glück**

Neben der Frage, was Glück eigentlich inhaltlich bedeutet, ist in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI schon von Beginn an auch der Zusammenhang von Glück und Zeit ein Thema. Mit der Diagnose, die Trudi für Rudi bekommt, weiß sie, dass er nicht mehr lange zu leben hat. Damit geht die Gewissheit einher, dass ihr gemeinsames Liebesglück nur noch von kurzer Dauer sein wird. Aber auch das Unabsehbare im Tod eines geliebten Menschen kann zu unglücklichen Zeitbezügen führen. Wie das Wissen um ein nahendes Ende ist auch das Nichtwissen unter Umständen von negativen Zuständen begleitet. Rudi stellt beim Essen mit seinen Kindern nach Trudis Tod fest: „Wenn i gewusst hätt, dass das so plötzlich endet, dann wär ich netter zu ihr gewesen“. Und auch in Japan betont er: „Für die Toten kann man nix mehr tun“. Er meint also, er hätte sein Verhalten geändert, wenn er gewusst hätte, dass seine Zeit mit Trudi, das gemeinsame Glück, das er für „das größte“ hält, nur noch so kurz sein wird. Das widerspricht seiner Einstellung, er würde nichts anders machen, wenn es seine letzten Tage wären. Die Endlichkeit des Lebens wird von ihm also doch unterschiedlich bewertet, je nachdem, ob er davon ausgeht, er selbst wäre derjenige, dessen Lebenszeit beendet wäre, oder ob es um seine Frau geht. Dieser Unterschied hat logische Schwächen, da in beiden Fällen die Interaktion miteinander beendet ist und sich das bis dato gezeigte Verhalten nicht mehr ergänzen oder korrigieren lässt. Anders kann also nur sein, dass er sich durch Trudis Tod mehr Gedanken darüber macht, ob sie in ihrem Leben glücklich war und was er dazu beigetragen oder blockiert hat, mehr Gedanken also, als er sich über ihr Leben gemacht hätte, wenn es um seinen eigenen nahenden Tod gegangen wäre.

Im Verlauf des Films etabliert sich, ganz ohne eine Diskussion der stattfindenden Verschiebung, zum Ende hin doch die Idee, man könne für die Menschen auch über ihren Tod hinaus etwas tun. Damit dehnt sich die Zeit, die man zur Verfügung hat, um die Beziehung zu einem anderen Menschen zu gestalten,

potentiell bis ins Unendliche.<sup>447</sup> Implizit wird dabei die Vorstellung eines Lebens im Jenseits aufgerufen. Ein Jenseits, das anscheinend unmittelbar mit dem Diesseits verbunden ist, so dass von dem Lebenden im Diesseits Einfluss auf die Menschen im Jenseits genommen werden kann. Überaus auffallend ist, dass diese Konstruktionen so gut wie nie ausgesprochen werden. Einzig Yu sagt, jeder hätte einen Schatten, die Toten wie die Lebenden, und schafft damit eine Verbindung zwischen den Menschen, die noch leben, und denen, die schon gestorben sind. Schatten sind genaugenommen aber an eine physische Existenz gebunden, so dass sich auch die Idee des Jenseits, wie sie im christlich geprägten Westen wohl herrscht, nicht ohne weiteres voraussetzen lässt, wenn man versucht, Yus Vorstellung von den Schatten der Toten zu interpretieren. Da die Schatten immer wieder ein Bild sind, das die Kamera einfängt, liegt auch eine rein metaphorische Deutung nicht mehr so nah, wie ohne eine visuelle Manifestation der Schatten.

Auch bleibt völlig unklar, ob Rudi schon immer die Vorstellung hatte, er könne mit seiner Frau nach ihrer beider Tod wieder glücklich zusammenfinden. Dann wäre das Glück, das sie in sich finden, nicht nur das größte, sondern auch eins für die Ewigkeit. Denkbar wäre sogar, dass es sich beim Glück nach ihrem Tod um ein noch größeres handelt, als sie schon zu Lebzeiten erfahren konnten. Begründet sein könnte der Zuwachs sowohl durch eine neue Qualität, die sie durch das Gestorbensein erlangen, als auch durch die Gewissheit, die mit der Unendlichkeit des Todes einhergeht. Dass nie ausgesprochen wird, wie sich Rudi vorstellt, mit Trudi in Kontakt zu stehen, somit überhaupt die Sphäre, in der Trudi vermutet wird, unbeleuchtet bleibt, befördert vielleicht auch die unterschiedliche Bewertung, die Franzl und Yu einerseits, die Kinder andererseits bezüglich Rudis Zustand zum Ende seines Lebens vornehmen. Gleichzeitig bietet das dem Publikum den Raum für eigene Interpretationen.

Bei aller Einflussnahme, die Rudi mit seinem Entschluss, nach Japan zu reisen, auszuüben beginnt, herrschen insgesamt doch die Momente vor, die belegen, dass Glück etwas ist, das sich zeitlich nicht kontrollieren lässt. Trudi weiß zwar beispielsweise, dass Rudi nicht mehr lange zu leben hat, dennoch geht dieses Wissen nicht mit einer Befähigung einher, sondern bedeutet nur, dass sie sich über ihre

---

<sup>447</sup> Da dieser ganze Aspekt nie offen verhandelt wird, ist auch nicht klar, ob es insofern eine Beschränkung gibt, als wenigstens ein Interaktionspartner noch am Leben sein muss, oder ob eine entsprechende Einflussnahme auch denkbar wäre, wenn alle sich in einem jenseitigen Leben befänden.

Machtlosigkeit bewusst werden kann. Obendrein stellt ihr Informiertsein heraus, dass die übrige Familie in Unkenntnis bleibt und dass für sie somit der Tod Rudis völlig überraschend kommt. Das heißt, man kann nicht wissen, wie viel Zeit einem bleibt, um glücklich zu sein oder zu werden, und wie viel Zeit man hat, mit anderen Menschen den Kontakt herzustellen, den man sich wünscht. Und auch für Trudi kommt es schließlich noch ganz anders, denn sie ist diejenige, die als erste stirbt. Zeitaspekte des Glücks sind demzufolge als unkontrollierbar zu bewerten.

Überhaupt ist die Thematik von Vergänglichkeit in *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI* sehr präsent. Das liegt in erster Linie wohl am Tod zweier Hauptfiguren. Auf beide Tode folgen auch die entsprechenden Beerdigungsszenen, die beide recht umfangreich sind. Trudi stirbt an der Ostsee, und noch dort findet sich die engste Familie zusammen, um vor ihrem Sarg zu stehen und ihrer zu gedenken. Der Sarg ist mit weißen Callas geschmückt und wirkt in der leichten Untersicht, in der er gefilmt ist, übermächtig groß. Es folgt eine zweite Szene in Bayern, die ihre Beisetzung zeigt. Inzwischen hat offenbar die Kremation stattgefunden, und man sieht, wie die Urne ins ausgehobene Grab hinabgelassen wird. Die Trauergemeinde ist sehr klein, bekannt sind den Zuschauer\_innen einzig Rudi und Franzi. Am Grabkreuz haftet ein Foto von Trudi. Obwohl beide Szenen nicht außerordentlich lang dauern (zusammen nicht einmal eine volle Minute), verleiht die Zweiteilung der Bestattung mit dem ersten Schritt in Japan und dem zweiten in Bayern, die im Abstand von fünf Filmminuten gezeigt werden, ihr Gewicht. Es fällt auf, dass auch Rudi nicht zuhause stirbt, was dazu führt, dass auch seine Beisetzung in zwei Schritten stattfindet. Als erstes wird noch in Tokio seine Leiche verbrannt. Man sieht, wie die Überreste nach der Verbrennung aus dem Ofen gezogen werden. Zwischen der Asche liegen Knochenstücke und der Schädel. Die Bahre mit den Überresten bewegt sich vorbei an einem schwarz/weiß-Foto von Rudi, das herangezoomt wird. Im Rahmen einer japanischen Zeremonie werden die Überreste der Kremation in die Mitte eines Raumes gerollt, und zu Instrumentalklänge beginnen Karl und Yu gemeinsam mit Stäbchen ein Knochenstück nach dem anderen aufzunehmen und in eine Urne am Kopf der Bahre zu legen. Einmal entgleitet Karl ein Stück und fällt zu Boden. Einer der anwesenden Angestellten fegt den Knochen auf ein Kehrblech und füllt alles in die Urne. Karl kämpft während der ganzen Prozedur mit den Tränen. Schließlich wird die blumenverzierte Urne verschlossen und in eine Kiste verpackt. Dann verlassen Karl und Yu hintereinander das Gebäude. Karl trägt das Foto seines Vaters

vor dem Oberkörper, Yu die Kiste mit seiner Urne. Die Szene dauert etwa zweieinhalb Minuten. Ungleich kürzer ist dann die Szene der Beisetzung in Bayern. In wenigen Sekunden wird gezeigt, wie auch seine Urne – sie sieht ganz anders aus als die, in der Trudis Überreste beerdigt wurden – in der Heimat ins Grab gelassen wird. Dieses Mal sind alle Kinder anwesend. Große Trauer oder emotional ausgedrücktes Unglück wird bei ihnen allerdings auch diesmal nicht sichtbar.

Das Thema der Vergänglichkeit zieht sich aber konstant auch durch andere Szenen des Films. So ist beispielsweise die Eintagsfliege, die von Emma erschlagen wird, ein wiederkehrendes Symbol für die Endlichkeit des Lebens. Emma weiß nichts davon, dass es in der Familie anscheinend üblich ist, die Fliegen am Leben zu lassen, und so ist die Reaktion der anderen mindestens ein Erschrecken, wenn nicht ein Tadeln. Trudi soll daraufhin das Gedicht aufsagen, das wohl den Kindern und Rudi gut bekannt ist. Und sie beginnt mit dramatischer Stimme: „Halt ein, was willst du tun, sie morden? Grausamer, weißt du, was du tust? Ein Tag ist ihr zuteil geworden. Ein Tag des Leids, ein Tag der Lust.“ Rudi ergänzt in eher leierndem Ton den zweiten Teil: „Oh lass sie leben, lass sie schweben, bis ihre Feierstunde schlug. Ihr Himmel ist ein Eintagsleben, ihr Paradies ein Abendflug.“ Es ist eine Metapher für die Fülle des Lebens, das unabhängig von jedem Reichtum immer begrenzt ist. Das Bewusstmachen dieser von vornherein limitierten Zeitlichkeit des Daseins soll möglicherweise dazu anhalten, die gegebene Lebensspanne nicht willkürlich zu verkürzen. Und was bei der Eintagsfliege durch ihren Namen besonders augenfällig ist, es soll wohl veranschaulichen, dass es auch für die Menschen nicht grundsätzlich anders ist. Verblüffend ist, dass dieser familiäre Brauch nicht dazu führt, dass bei den Angermeiers tatsächlich ein gesteigertes Bewusstsein über die Endlichkeit des Lebens vorhanden wäre. Dementgegen holt sie die Plötzlichkeit des Todes bei Trudis Ableben unvermittelt ein, ohne dass sie sich mit entsprechender Achtsamkeit zueinander verhalten hätten. So scheint es nicht ohne Ironie, dass gerade die Menschen, die offensichtlich ganz selbstverständlich diesen Glaubenssatz pflegen, der die Unversehrtheit des ohnehin endlichen Lebens schützen soll, nicht verstanden haben, was so ein Schutz des Lebens auch für seine Form bedeutet. Auch nicht, was es einem logischerweise abverlangt, wenn man den Begriff der Fülle als Wert schätzt und ein gelungenes Leben zum Ziel nimmt. Das Glück kann dann nicht nur darin liegen, dass man noch nicht gestorben ist, sondern muss sich auf die Umstände des Lebendigseins erstrecken. Genau das ist, was sich in der Erzählung über Trudis

ausgebliebenes Glück im Butohtanzen ausdrückt. Einerseits war ihr ein glückliches Leben vergönnt, andererseits war das nicht ausreichend. Und mindestens, wenn es um die Form des Miteinanders, also eines geteilten Modus<sup>448</sup> des Glücklichseins geht, scheint die Familie eher das Negativexempel zu leben.

Die Fliege bleibt ein mahnendes Beispiel, das immer wieder ins Bild gesetzt wird. Schon beim Essen der Familie nach Trudis Tod sieht man in einer Nahaufnahme eine Eintagsfliege über den Tisch laufen. Und auch als Rudi von der Ostsee alleine nach Bayern ins Haus zurückkommt, hört man die Fliegen im Hintergrund surren. Bei Karl in Tokio stellt Rudi hingegen fest, dass es dort keine Fliegen gebe. Er meint jedenfalls, er habe noch keine einzige gesehen. Die Fliegen scheinen in dieser Szene für die Figuren auch in direkter Verbindung zu Trudi zu stehen. Die beiden Männer sprechen darüber, dass sie Trudi vermissen, und Rudis Äußerung über die fehlenden Fliegen wirkt ein wenig, als wäre das die sachliche Feststellung, die dem Verlust Trudis entspräche, als würde die eine Absenz mit der anderen verständlicher.

So wie das Leben in seiner Dauer nicht beherrschbar ist, ist es auch die Dauer des Glücks nicht. Der Frage, ob Glück eher als ein Zustand anzusehen ist oder sich höchstens in einer Mehrzahl glücklicher Augenblicke finden lässt, wird in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI mit verschiedenen Antworten begegnet. Zum einen ist das Glück der Liebesbeziehung von Trudi und Rudi eindeutig etwas, was schon über mehrere Jahrzehnte andauert und sich darüber hinaus sogar in eine jenseitige Welt zu erstrecken vermag. Bei aller Gefährdung, die die Endlichkeit des Lebens mit sich bringt, scheint in diesem Bereich das dauerhafte Glück durchaus möglich (wenn eben auch nicht kontrollierbar<sup>448</sup>). Ähnlich konstant scheint umgekehrt das Verhältnis zu ihren Kindern, das doch vielmehr von einer unglücklichen Stimmung geprägt ist. In ihrem Aufeinandertreffen wirkt es nicht, als würde es sich dabei um außergewöhnliche Momente des Unglücks handeln, sondern der gezeigte Umgang ist der, den sie voneinander kennen. Die drei Generationen, die im Film dezidiert als solche auftreten, könnten auch das Bild erzeugen, dass das Glück nicht nur im Rahmen eines Lebens fortdauert, sondern auch von Generation zu Generation weitertragen wird und so die Möglichkeit besteht, es nie abreißen zu lassen. Wenn man die Begegnungen von Rudi und Trudi mit Yu und Franzi betrachtet, wäre dies

---

<sup>448</sup> Weder in der Dauer, noch dahingehend, ob es überhaupt vorkommt, oder nicht.



ein vorstellbares Bild: Dass es das Glück befördert, weil man mit dem Anderen etwas geteilt hat. Doch zwischen Eltern, Kindern und Enkelkindern besteht diese Verbindung nicht, und so muss selbst das am Ende von Rudi doch recht hart erarbeitete Glück, Trudi in Japan auf seine Weise wiedergefunden zu haben, abreißen, weil ihre Kinder sich auf die Interpretation, ihr Vater wäre am Ende glücklich gewesen, nicht einmal für einen Moment einlassen möchten.

Auf der anderen Seite zeigen Bilder wie das der Kirschblüte, das dem Film sogar seinen Titel liefert, dass gegen das Dauerhafte immer das Momenthafte des Lebendigen steht. Die Menschen feiern die Kirschblüte, kommen in Parks zusammen und genießen das Schauspiel der Blüten, von dem sie wissen, dass es bald vorbei sein wird. Rudi geht mit Karl zu einem Picknick, das in einer Gruppe stattfindet, die vermutlich im Zusammenhang mit Karls Arbeit entstanden ist. Einer der älteren Männer sagt zu Rudi:

Kirschblüte. Es gibt kaum ein schöneres Symbol für Vergänglichkeit. Es kommt über Nacht, ist ein paar Tage da, und über Nacht ist es wieder verschwunden. Festhalten kann man's nicht.

In der gleichen Szene sieht man aber auch, wie junge Japaner\_innen Gruppenfotos machen und auf diese Weise doch eine Verlängerung des Moments über sich selbst hinaus zu erzeugen versuchen.

Yu erzählt Rudi von ihrer Mutter und vergleicht sie mit einer Ente, denn wie eine Ente sei es bei ihr immer „up and down“ gegangen und das bedeute „happy and sad“. Bei einem solchen Wechsel von glücklich zu traurig geht es eindeutig um Glück, das nur für Momente erlebbar ist. Auf der anderen Seite bedeutet das, dass auch Unglück nur für Augenblicke das Leben bestimmt. Allerdings ist Yus Mutter bereits tot, als Rudi von ihr hört, und sie hat ohne einen visuellen Eindruck oder ausführlichere Berichte kaum eine starke Wirkung auf die Zuschauer\_innen, denn man kann davon ausgehen, dass eine gezeigte Information eindrucksvoller wirkt als eine erzählte; – gerade, dass der Film Gegebenheiten nicht nur erzählen, sondern auch zeigen kann, macht eine seiner medialen Besonderheiten aus. Glück und Unglück in ständigem Umschwung sind also eher ein untergeordneter Eindruck. Auch Rudi selber versucht es in Japan mit dem momenthaften Glück. Er läuft nachts durch die Stadt und geht in Bars, in denen junge Frauen nur halb bekleidet aufreizend tanzen und dann und wann ihre Röcke heben, um einen Blick auf ihren nackten Schambereich zu ermöglichen. Dann zieht Rudi weiter und landet in einem Laden, in

dem ihn zwei junge Frauen, nackt neben ihm kniend, einseifen. In beiden Fällen handelt es sich also um Versuche, Glücksmomente über käufliche Dienstleistungen zu erschaffen. Doch schon in der Tanzbar scheint der Anblick der Tänzerinnen Rudi wenig Genuss zu bringen. Und als eine der Frauen, die ihn waschen, während er auf einem Höckerchen sitzt, seine Hand massiert und sein Ehering in den Blick (seinen und unseren) fällt, beginnt er zu weinen, und läuft weg. Diese Form von Glücksmomenten scheint also nicht den gewünschten Effekt zu erzielen. Vielleicht illustriert das, dass sie nicht funktionieren, weil sich das Glück nicht unmittelbar wie eine Instantsuppe produzieren, geschweige denn erkaufen lässt. Wenn diese Szenen gegen eine geplante Spontaneität (ja ohnehin schon immer ein Widerspruch in sich) von Glücksmomenten sprechen sollten, ließe sich mit dieser Sichtweise auch erklären, warum die geplanten letzten Augenblicke des Glücks, die Trudi für Rudi herzustellen versucht, wenn sie vorschlägt, zu den Kindern zu fahren, sich nicht einstellen wollen. Das würde bedeuten, dass das ‚richtige‘ Glück wachsen muss und sich eben nicht einfach abrufen lässt, wenn man es gerne möchte. Dementgegen steht die Szene mit Celine, in der sie die Schultern ihres Großvaters massiert. Auch sie wird dafür mit Geld entlohnt, dass sie das tut, und somit ist es eine sehr ähnliche Situation wie später das Gewaschenwerden in Japan. Der Unterschied – vielleicht der entscheidende – ist, dass Rudi nicht weiß, dass Celine von Trudi angehalten wird, noch etwas weiterzumachen, als sie schon keine Lust mehr hat, und dass sie von Trudi Geld dafür bekommt. Das würde dafür sprechen, dass es eine sehr starke Verknüpfung der inneren Haltung mit der Möglichkeit, Glück zu empfinden, gäbe. Das zumindest ist, was der Plot durch eine Parallelisierung dieser Ereignisse – die einerseits ganz ähnlich aufgebaut, in ihrer Stimmung dann aber doch unterschiedlich sind – signalisiert. Die Wahrnehmung eines Moments ist eine andere, je nachdem mit welchem Wissen, mit welcher Haltung sie stattfindet. Beispielsweise wäre dann das Wissen, dass die Zuneigung anderer durch den materiellen Gewinn motiviert ist, den dieser für sie bedeutet, ein Zustand ist, der verhindert, Glück als solches zu empfinden, also überhaupt entstehen zu lassen.<sup>449</sup> Hierbei handelt es sich nicht so sehr um das Glückskonzept, das mit einer bestimmten Figur assoziiert werden kann, vielmehr drückt sich wohl die Haltung des *implied author* aus. Rudi selbst wäre gar

---

<sup>449</sup> Dem läge in jedem Fall auch die Annahme zugrunde, dass ein Glücksmoment erst dann existiere, wenn er vom Subjekt, das betroffen ist, auch als solcher erlebt werde. Die Beurteilung von außen, dass dies jetzt ein Moment wäre, der Glück bringen müsse, wäre mit dieser Sichtweise nicht denkbar.

nicht in der Lage, anhand dieser Beispiele solche Schlüsse zu ziehen, da ihm nicht dasselbe Wissen wie den Zuschauer\_innen zusteht. Er hat keine Ahnung, dass Celine von Trudi bezahlt wurde. Er ist nur beide Male die Figur, an der sich zeigt, wie unterschiedlich das Erleben von körperlicher Zuwendung sein kann, abhängig davon, in welchem Zusammenhang sie zustande kommt.

Insgesamt ist es nicht so, als würde man die Figuren in einer Vielzahl von Glücksmomenten sehen. Einzig der Tanz am Fuße des Fuji, bei dem Trudi überhaupt nur als Vision teilnehmen kann, ist ganz offensichtlich einer der großen Glücksmomente. Und dieses Erlebnis ist keines, das Rudi ohne Anstrengung, ohne Investition in den Schoß fällt. Vielmehr kann die gesamte Zeit mit Yu als Vorarbeit gelten. Genauso das tagelange Warten in der Herberge. Auch fühlt er sich im Moment seines Aufbruchs zum Berg schlecht, weil er die Zeit davor von Fieber geschwächt wurde. Doch er ringt sich durch und wird mit einem einzigartigen Erlebnis belohnt und kann in diesem Moment des Glücks sterben.

Was weniger die Hauptfiguren von KIRSCHBLÜTEN – HANAMI direkt betrifft, sondern vielmehr über die visuelle Umsetzung vermittelt wird, ist die zeitliche Parallelität von Glück und Unglück in den Leben verschiedener Menschen. Beispielsweise in der Szene, in der die Familie nach Trudis Tod am Strand gezeigt wird, bewegt sie sich zwischen fröhlichen Urlaubern. Besonders stark wird der Kontrast von gleichzeitigem Glück und Unglück in einer Einstellung, in der im Vordergrund Emma und Klaus in ihrer schwarzen Trauerkleidung in einem Strandkorb sitzen und Emma ihm über den Rücken streicht, während schräg hinter ihnen ein zweiter Strandkorb zu sehen ist, in dem ebenfalls ein Pärchen sitzt. Doch diese beiden sieht man in Badekleidung, und die Frau streicht dem Mann nicht über den Körper, weil er gerade seine Mutter verloren hat, sondern weil sie ihn mit Sonnencreme einreibt. Es gibt also immer sowohl Glück als auch Unglück, in jedem Moment, überall auf der Welt und sogar direkt nebenan.

Greift man auf den Anteil des Aspekts von Glück als Perspektive zurück, lässt sich eine Deutung für die verschiedenen Anteile in Trudi finden, die Franzi in ihr erkannt zu haben glaubt. Wenn man davon ausgeht, dass auch das Glück aspekthaft sein kann, in dem Sinn, dass es sich in verschiedenen Phasen der Abgeschlossenheit befinden kann, weil es insgesamt als Prozess zu verstehen ist, dann ermöglicht das einen Blick auf Trudis Leben, der zwar auch an dessen zeitlicher Beschränkung orientiert ist, gleichzeitig aber die anscheinend vorhandene Gleichzeitigkeit von

Glück und ausbleibendem Glück in ihrem Leben fassen kann: Die Annahme wäre dann, dass Trudi durchaus mit ihrem Leben mit Familie und Ehemann im beschaulichen Dorf in Bayern glücklich war, dass sie darüber hinaus aber auch in einem Leben, das ihr die Erfahrung des Butohtanzens beschert hätte, Glück gefunden hätte. Folgt man dem Verständnis des Aspekts, ließe sich schlussfolgern, dass Trudi ihren Prozess des Glücklichseins schlicht nicht hatte abschließen können. Mit dem bayerischen Leben hatte sie sich so eingerichtet, dass es sie glücklich machte – sie mochte das Leben mit Rudi durchaus –, doch in Szenen wie in ihrer Gymnastikgruppe, wo man angehalten wird, alle Bewegungen mit einem Lächeln auszuführen, ganz egal, wie es einem geht, deutet sich an, dass Trudi auch etwas anderes braucht oder sich wünschen würde. Hätte sie die Sehnsucht nach der Ausdrucksmöglichkeit und den Erfahrungen, die das Butohtanzen ihr hätte geben können, ausleben können, hätte sie, so scheint es, eine weitere Phase des Glücklichseins als Prozess abschließen können. Folgt man dieser Annahme, sind alle Maßnahmen Rudis, Trudi auf irgendeine Weise doch noch das Land ihrer Träume zu zeigen und ihre Liebe für das Butohtanzen anzuerkennen, Versuche, den Aspekt des Glücks für sie auf eine höhere Stufe der Abgeschlossenheit zu heben. Auf diese Weise ist es denkbar, ihr bisheriges Leben nicht als ein nicht-glückliches zu sehen, sondern nur als ein nicht vollendetes. Wozu im Übrigen gut passen würde, dass ihr Tod nicht der ist, den man durch das mit dem Publikum geteilte Wissen erwarten sollte. So kommt ihr Lebensende umso überraschender, und das kann durchaus das Gefühl befördern, Trudi hätte verdient, dass dieser letzte Schritt im Aspekt noch nachgeholt wird. Des Weiteren ließe sich dann folgern, dass auch Rudi auf diese Weise den Aspekt seines Glückes steigert; ohne dass schon jahrelang klar war, inwiefern das für ihn möglich wäre (sein Wunsch ist ja durchgängig, es möge sich vorzugsweise nichts ändern), ergibt sich für ihn plötzlich eine Herausforderung, die er bereit ist, anzunehmen. Mit der symbiotischen Verwandlung, die er in Japan und schließlich in besonderem Umfang vor dem Fuji durchmacht, kann er das Glück seines Lebens – und das Trudis – abschließen. Untermauert wird das durch die Narration, die ihn in diesem Moment des Glücks sterben lässt.

#### **7.4 Das Glückskonzept von KIRSCHBLÜTEN-HANAMI**

KIRSCHBLÜTEN-HANAMI eröffnet seine Handlung mit der Information, die

Hauptfigur Rudi blicke aufgrund gesundheitlicher Schwächen dem Tod ins Gesicht. So wird als Grundmotiv etabliert, das Verhältnis von Leben, Glück und Zeit zu beleuchten. Auftakt bildet die Frage, wie das Glück der letzten Augenblicke gestaltet sein sollte. Die Vorstellungen reichen von Abenteuern über Zeit mit der Familie bis hin zum bewussten Leben der bisherigen Routine. Letzteres wird im Film nicht ausprobiert, die anderen beiden Varianten schließlich doch. Der Versuch, mit den Kindern und ihren Familien noch Zeit zu verbringen, die man genießt und an die sich die Lebenden dann gerne erinnern, misslingt. Ganz anders entwickelt sich die Variante eines letzten milden Abenteuers, die die Ärzte vorgeschlagen hatten, die aber sowohl Rudi als auch Trudi vermutlich am meisten abgelehnt hätten. Trudi stirbt so überraschend, dass sie nur erlebt, wie es ist, mit ihrer Familie Zeit zu verbringen. Sie hatte sich sehr gewünscht, alle wiederzusehen, hat aber vermutlich nicht das bekommen, was sie sich erhofft hatte. Rudi hingegen ist von Trudis Tod so überrascht und mitgenommen, dass er sich nach Japan aufmacht und sich dort auf Sachen einlässt, die er viele Jahre lang abgelehnt hatte. Das führt dazu, dass sich bei ihm die Vorstellung entwickelt, er könnte für seine Frau auch nach ihrem Tod noch etwas tun. Zeit als ein Faktor, der manches ermöglicht und anderes verhindert und ausschließt, bekommt gerade durch die Erlebnisse des drohenden bzw. tatsächlichen Todes eine besondere Relevanz.

Wenn es um Zeit und Glück geht, stellt sich meistens schlicht die Frage, ob Glück etwas ist, das von Dauer sein kann, oder ob Glück (wenn überhaupt – auch die Ansicht, Glück sei überhaupt nicht existent, kommt vor) nur in Momenten existieren kann. Doch in *KIRSCHBLÜTEN-HANAMI* wird so über das Glück erzählt, dass man sich erst einmal klarmachen muss, dass Vorstellungen vom Glück heutzutage üblicherweise an das reale irdische Leben gebunden sind. Wenn man über Glück und Zeitaspekte nachdenkt, setzt man wohl am ehesten voraus, dass es um Zeit geht, die an einen physikalisch existenten Raum gebunden ist, in dem sie abläuft. *KIRSCHBLÜTEN-HANAMI* jedoch spielt damit, die Zeit in ein nicht näher definiertes Jenseits zu verlängern. Auf diese Weise ist es Rudi anscheinend möglich, auch für seine bereits verstorbene Frau noch etwas zu tun, um sie (und nicht zuletzt auch sich selbst) damit glücklich zu machen. Damit wäre der Tod nicht als Endpunkt zu sehen, von dem aus ein Leben unwiderrufflich als glücklich oder unglücklich zu bewerten wäre. Gerade der Tod eines anderen Menschen scheint hier der Auslöser zu sein, sich überhaupt ernsthaft mit der Frage nach dem glücklichen Leben auseinanderzusetzen.

Und die Zeit, die Rudi bleibt, um für Trudi etwas über das Butohtanzen zu lernen, scheint zu reichen, um die Jahrzehnte, in denen sie mindestens in dieser Hinsicht unglücklich war, wiedergutzumachen. Das würde heißen, dass das momenthafte Glück so stark sein kann, dass es andauerndes Unglück aufwiegt.

KIRSCHBLÜTEN-HANAMI zeigt also einerseits, wie mit großer Überwindung und dem Mut, sich auf Unbekanntes und bis dato Abgelehntes einzulassen, nicht nur das eigene Glück, sondern auch das einer anderen Person<sup>450</sup> beeinflusst oder sogar herbeigeführt werden kann. Gleichzeitig ist es gerade so, dass mindestens auf zeitlicher Ebene nichts kontrollierbar ist. Eben das ist es ja, was sich in der Krankheit Rudis und dem völlig unvermittelten Tod Trudis ausdrückt. Ebenso wird die Vergänglichkeit und die Unberechenbarkeit des Lebens, besonders der Lebenszeit, immer wieder auch mit dem Motiv der Eintagsfliege eingefangen. Sie ist es, die zeigt, dass Zeit ohnehin sehr knapp bemessen sein kann, und wenn eine Eintagsfliege erschlagen wird, belegt das nur ein weiteres Mal, dass Lebenszeit nichts ist, auf das sich irgendein Wesen verlassen könnte.

Befragt man den Film auf seine Aussagen über Glück und Dauer, zeigt sich mit der langjährigen Ehe von Rudi und Trudi, dass Glück durchaus etwas sein kann, das von Dauer ist. Zwar wird die Ehe von den beiden nicht explizit bewertet, dennoch kann die gezeigte Trauer angesichts des nahenden Endes der gemeinsamen Zeit durchaus als ein Zeugnis einer glücklichen Zeit gewertet werden.<sup>451</sup> Auf der anderen Seite wird auch Unglück gezeigt, das von Dauer ist, nämlich das schwierige Verhältnis von Eltern und Kindern bzw. Enkeln. Über alle drei Generationen erstrecken sich Beziehungen, die vor allem von Missverständnissen, fehlendem Interesse und Enttäuschungen geprägt zu sein scheinen. Nimmt man diese beiden Bilder der Permanenz zusammen, entsteht ein Bild von Glück und Unglück, das zeigt, dass beide Zustände von Dauer sein können, selbst dann, wenn man es sich anders wünschen würde. Gegen diese Sichtweise stehen zum einen das Gleichnis der Kirschblüte – eine Zeit, die besonders verheißungsvoll ist und die gefeiert wird,

---

<sup>450</sup> Hier ist noch einmal darauf zu verweisen, dass Rudi und Trudi gerade in der Phase des Films, die in Japan spielt, nicht vollständig als zwei verschiedene Personen zu sehen sind. Inwiefern man also tatsächlich für eine andere Person wirksam werden kann, bleibt mehrdeutig.

<sup>451</sup> Schon die Tatsache, dass die Hauptfiguren bereits jenseits der Sechzig sind, ist bemerkenswert. Es ist eben nicht die Generation von Trudis und Rudis Kindern, die (wie so häufig in Spielfilmen) im Mittelpunkt steht. Schon dadurch ergeben sich andere Möglichkeiten, ein langdauerndes (Beziehungs-)Glück zu präsentieren.

gerade mit dem Wissen, dass sie nur wenige Tage andauert.<sup>452</sup> Zum anderen die Erzählung Yus über ihre Mutter, die angeblich wie eine Ente immerzu gewechselt hätte zwischen „happy and sad, happy and sad“. Das spräche dafür, dass Glück nicht über einzelne Momente hinausreicht und immer abgelöst wird von Zeiten des Unglücks oder mindestens von Zeiten der Abwesenheit von Glück.

Eine andere Dimension von Glück, die in KIRSCHBLÜTEN-HANAMI häufig behandelt wird, ist die von Modus und Methode, die also vom Werden des Glücks handelt. Die bereits erwähnte Vorstellung Rudis, seiner Frau Gutes tun zu können, während sie schon tot ist, sagt nicht nur etwas das Verhältnis von Glück und Zeit, sondern auch darüber, wie das Glück zustande kommt. Es ist in diesem Film also nicht nur so, dass ein Mensch dazu in der Lage ist, aktiv an der Herbeiführung eines Glückszustands zu arbeiten, mit eigenem Einsatz Einfluss zu nehmen, mehr noch, man kann das auch stellvertretend für andere Menschen tun. Auffallen muss dabei, dass dies nicht in jedem Fall gültig zu sein scheint. Geplante Glücksmomente sind nicht per se etwas, was sich umsetzen lässt. So zumindest kann die Reise nach Berlin verstanden werden, von der sich Trudi erhofft hatte, sie würde die Familie mehr als nur räumlich zusammenbringen. Doch Familienglück will sich nicht einstellen, so sehr man sich auch über äußerliche Annäherungen (beispielsweise das Familienfoto mit Selbstausröser, für das es drei Versuche gibt) bemüht, offensichtlich lang gewachsene Distanzen zu überbrücken. Und auch ein gekaufter Moment des Glücks, wie die Waschung in Japan, führt nur dazu, dass Rudi bewusst wird, welches Glück ihm eigentlich fehlt und dass dies kein Weg ist, der ihn glücklich machen kann.

Wenn man dem glaubt, was Franzi sagt, kann die Form des Glücks noch ganz anders Gestalt annehmen, als nur die Unterscheidung zwischen der Möglichkeit, Glück selbst zu beeinflussen, sich zu erarbeiten oder herbeizuführen, oder aber der Möglichkeit, Glück als das Geschenk des Zufalls, Schicksals oder eines Mächtigeren zu erhalten, nahelegen würde. Sie spricht mit Rudi darüber, dass sie von Trudi erfahren habe, wie gerne diese das Butohtanzen gelernt hätte, und obwohl sie weiß, dass dieser sehr große Wunsch sich für Trudi nicht erfüllt hat, hält sie Trudi für eine glückliche Frau. Und diese Parallelität von Befinden erklärt sie mit der Idee, es hätten vielleicht mehrere Frauen in Trudi gesteckt. Das würde nicht nur heißen, dass

---

<sup>452</sup> Auf der anderen Seite handelt es sich bei der Kirschblüte um ein Naturereignis, das an den Jahreslauf gebunden ist und von dem man weiß, dass es mit jedem Frühling wiederkehren wird. In diesem Sinnbild wohnen also sowohl die Vergänglichkeit als auch die Beständigkeit einer alles überdauernden Natur.

es möglich ist, mehrere Personen ‚in sich‘ zu haben, sondern auch, dass deren Glück respektive Unglück voneinander unabhängig ist. Welchen Gesetzmäßigkeiten dieses Verhältnis unterworfen wäre, schildert Franzi nicht. Es ließe sich dann fragen, ob es immer reicht, wenn eine der Personen glücklich ist, oder ob sie verschieden große Anteile zu verantworten haben und die Summe entscheidend ist etc. Es geht hier also offensichtlich nicht darum, dass ein Konzept ausführlich dargestellt wird. Allein der Gedanke wird angestoßen, dass man gleichzeitig glücklich und unglücklich sein kann.<sup>453</sup> Mit dem etwas schwachen Ansatz einer Erklärung versucht Franzi dann diesen Gedanken zu untermauern. Rudi fragt auch nicht weiter nach, äußert keine Zweifel, stimmt ihr aber auch nicht zu. So ist Franzis These schlicht als ein Vorschlag zu sehen, der seine Kraft daraus zieht, dass die Person, um die es geht, schon nicht mehr lebt, demzufolge nicht mehr zu ihrer Sicht befragt werden kann, daraus, dass er helfen soll, Rudi seine Schuldgefühle zu nehmen, ohne Trudis offensichtliche Wünsche abermals zu ignorieren. Es ist also eine These, die für die guten Gefühle sorgen könnte und die so im Raum steht, dass sie auch für die Zuschauer ein Deutungsangebot darstellt.

Neben den Dimensionen von Tempus und Aspekt sowie Modus und Methode des Glücks spielt in KIRSCHBLÜTEN-HANAMI auch die der Substanz eine größere Rolle. Trudi und Rudi sprechen ganz konkret davon, dass sie ‚Glück gehabt‘ haben und meinen damit ihre Kinder, die, wie Trudi ausführt, „besser [sind] als die meisten“. Und Rudi setzt dazu: „Wir haben uns. Das ist das größte Glück.“ Es sind also keine materiellen Dinge, von denen die beiden sprechen, wenn sie über ihr Glück nachdenken. Man sieht sie beide in einem Haus in Bayern, und gegen Ende des Films wird klar, dass Rudi (und Trudi) einiges an gespartem Geld hatte(n). Es wäre also von den Umständen her durchaus denkbar, dass sie auch ihre finanzielle Sicherheit oder das Heim, das sie sich geschaffen haben, als etwas bewerten, was für sie Glück bedeutet. Dem ist aber nicht so. Der Fokus liegt eindeutig auf dem, was sich zwischen Menschen abspielt. Und auch dabei sind sie recht begrenzt – es geht darum, einen Ehepartner gefunden zu haben, und vielleicht um das Wissen darum, also um das bewusste Erleben, und es geht darum, Kinder zu haben, die man gut finden kann, die mindestens im Vergleich mit Kindern von anderen Leuten, Anlass bieten, glücklich zu sein. Wie die Kategorien von kleinerem und größerem – bis hin

---

<sup>453</sup> Dieser Gedanke entspricht dem, was bei Marquard „Glück im Unglück“ ist. Vgl. Kapitel 2.6 Antinomien.



zum „größten“ – Glück zu verstehen sind, wird nicht erzählt.

Weniger offenkundig, weil nicht verbalisiert, sind andere Aspekte dessen, was Glück und Unglück in KIRSCHBLÜTEN-HANAMI substantiell bedeuten, oder anders: woraus entweder das eine oder das andere entsteht. Viel Unglück wird dort gezeigt, wo sich die Familienmitglieder nicht verstehen, sich also nicht verständigen können und sich nicht auf die Perspektive des/der Anderen einlassen wollen oder können. Umgekehrt kann man dann Glück erwarten, wenn man sich selbst findet, wie es bei Rudi der Fall ist, wenn er zu dem Ehemann wird, der die Wünsche seiner Frau ernstnimmt und unterstützt, statt sie aus Angst vor dem, was 'die Leute' denken könnten, abzulehnen. Wichtiger als die Kongruenz eigener Vorstellungen und Handlungen scheint aber, dass andere Menschen anerkennen, wer man ist bzw. wer man sein will und sein könnte. Das zeigt sich besonders in den Beziehungen von Franzi, Trudi, Yu und Rudi. In diesen vergleichsweise kurzen Begegnungen schaffen es die jungen Frauen, zu erkennen, mit wem sie es zu tun haben und welche Wünsche und Bedürfnisse ihr Gegenüber hat. Daraus entstehen Zeiten des Glücks und der Zufriedenheit, und nicht zuletzt scheinen genau diese Begegnungen als ein Katalysator für den Prozess zu wirken, der Rudi nach Japan bringt und schließlich den (imaginierten) gemeinsamen Tanz von Rudi und Trudi vor dem Fuji zur Folge hat. In dieser Szene zeigt sich zum einen, was es im Extrem heißen kann, den Anderen anzuerkennen, wenn es nämlich zu einer Identifikation im Wortsinne kommt. Und zum anderen wird hiermit noch einmal sehr stark die außerordentliche Bedeutung der Paarbeziehung für das Glück betont. Im Übrigen kann, wer erkannt hat, wer er bzw. sie ist, auch besser beurteilen, wo er oder sie hingehört. Denn nicht am richtigen Platz zu sein, ist mindestens tendenziell etwas, was zu Unglück führt. Das zeigt sich bei Rudi und Trudi, wenn sie sich in Berlin völlig unsicher bewegen, oder auch wenn Celine nicht schlafen kann, weil sie aus ihrem eigenen Zimmer ausquartiert wurde. Hierbei geht es nicht um Unglück, das so wirkt, als wäre es unüberwindbar, aber es trägt doch eindeutig dazu bei, die Distanzen zwischen den Familienmitgliedern aufrechtzuerhalten oder sogar zu vergrößern.

## **8 Das Glück in VINCENT WILL MEER: Selbstbestimmung**

In *VINCENT WILL MEER* bekommt das Publikum einen Einblick in eine besondere Zeit im Leben von Vincent. Er kommt mit Ende Zwanzig in eine psychiatrische Klinik, in der er behandelt werden soll. Doch von dort macht er sich mit zwei Mitpatient\_innen auf den Weg ans Meer. Der Film erzählt von den Beziehungen der drei Figuren, die sich in der Klinik kennenlernen und wie ihre Reise verläuft. Eine zusätzliche Perspektive wird durch die Elterngeneration eingebracht, die durch Vincents Vater und seine behandelnde Ärztin vertreten ist. Beide versuchen, die drei jungen Leute einzuholen und wieder zurückzubringen. Neben dem Abenteuer, das die Fahrt mit einem gestohlenen Auto mit sich bringt, sind die zentralen Fragen des Films die nach den Beziehungen der Figuren untereinander und zur übrigen Umwelt.

In gewisser Weise ist der Film ein Road Movie. Marie entwendet den Autoschlüssel von Frau Dr. Rose und schlägt Vincent einen Ausflug vor. Weil Alex droht, sie zu verraten, nehmen sie ihn kurzerhand mit. Und weil Vincent seiner toten Mutter den letzten Wunsch erfüllen möchte – nochmal ans Meer zu kommen –, ist das Reiseziel das Meer, auch wenn nicht von Beginn an allen klar ist, was dieses Ziel motiviert. Marie formuliert es Alex gegenüber so: „Vincent und ich wollen einfach mal richtig Urlaub machen.“ Nachdem ihr Verschwinden entdeckt worden ist, machen sich auch Vincents Vater und Dr. Rose auf den Weg und versuchen, die drei zu finden. Das gelingt ihnen schließlich, doch obwohl es kurz so aussieht, als sei die Reise beendet, bringen es die drei jungen Leute fertig, mit dem Auto des Vaters wieder abzuhausen. Die Fahrt ans Meer wird also fortgesetzt, und sie erreichen ihr Ziel nach einigen Umwegen auch. Dort angekommen bricht Marie zusammen und muss ins Krankenhaus eingeliefert und wiederbelebt werden. Es kommt zu einer versöhnlichen Begegnung zwischen Vincent und seinem Vater, der seinerseits auf der Fahrt mit Dr. Rose seine Einstellung verändert zu haben scheint. Vincent schafft es, auf Maries Flehen, er möge sie von den Fesseln und damit auch der Zwangsernährung befreien, nicht einzugehen und verlässt das Krankenzimmer. Schließlich befinden sein Vater, er, Alex und Dr. Rose sich in den beiden Autos auf dem Rückweg nach Deutschland. Doch Vincent bittet darum, aussteigen zu dürfen, er werde nachkommen. Sein Vater bittet im Gegenzug, die Asche der Mutter zu

bekommen. Auch Alex steigt aus, mit Vincent zusammen geht es „unter Leute“ in Italien.

Der Film beginnt mit einer Trauerfeier in einer kleinen Kapelle, und schon bevor man das erste Bild sieht, hört man den Satz „Wo ich bin, ist nicht der Tod.“<sup>454</sup> Ein Geistlicher spricht die Trauerrede für Vincents Mutter, während dieser neben seinem Vater in der ersten Reihe sitzt und erfolglos versucht, einen Tic zu beherrschen. Denn Vincent leidet unter dem Tourette-Syndrom, und während es in der Trauerrede heißt, Katharina habe versucht, für jeden da zu sein „[...] für ihren Sohn, ihre Freunde [...]“, sieht man bei den Anwesenden in der Kirche nur eine Mischung aus Verachtung und Abscheu Vincent gegenüber. Messdiener, werden gezeigt, die tuschelnd auf Vincents Tics reagieren. Selbst der Pfarrer, der doch gerade von Vincent als Katharinas Sohn, um den sie sich aufopferungsvoll gekümmert habe, spricht, blickt voller Missbilligung auf ihn. Man hätte annehmen können, dass die Gemeinde von Vincents Krankheit weiß und gelernt hat, damit umzugehen. Dem scheint aber nicht so. Und so haben sich schon nach wenigen Minuten Filmzeit zwei Felder aufgetan, die Vincent in einer offensichtlich unglücklichen Lage zeigen: Nicht nur ist seine Mutter gestorben, die, wie das Publikum später hört, seine einzige Bezugsperson war. Darüber hinaus kann er nicht einmal an der Trauerfeier so teilnehmen, wie es gesellschaftlich wünschenswert wäre, weil seine Tourette-Erkrankung dazu führt, dass er unwillkürliche Bewegungen macht und recht lautstark beispielsweise „Fotze“ ruft.

Neben Vincent als Hauptfigur treten im Film vor allem vier weitere Figuren auf. Das ist zum einen sein Vater, der mit Vincents Erkrankung ganz offensichtlich nicht gut umgehen kann, und zum anderen die Therapeutin Dr. Rose, in deren Obhut Vincents Vater ihn nach dem Tod der Mutter übergibt. Vincent kommt in eine Einrichtung, die von den Figuren häufig als „Heim“ bezeichnet wird, und lernt dort zwei Leute in seinem Alter kennen: Alexander (Alex), mit dem er sich ein Zimmer teilt, und Marie, die die Aufgabe bekommt, Vincent die Klinik zu zeigen. Eine kleine Rolle spielt außerdem die neue Lebensgefährtin von Vincents Vater. Weitere Personen, die auftauchen, sind reine Nebenfiguren. Vincent ist 27 Jahre alt. „Ich geh in kein Heim“, sagt er zu seinem Vater, bevor man in der nächsten Szene sieht, wie

---

<sup>454</sup> Ein Ausspruch, der an das erinnert, was auch bei Epikur wichtig wird – dass es dem Glück zuträglich ist, sich von den Ängsten zu befreien, die sich auf etwas erstrecken, was nicht durch den Menschen zu beeinflussen ist. Vgl. dazu auch das Kapitel 2.2 Modus und Methode.

die beiden im Auto sitzen. „ Du wirst sehen, es gefällt dir. Die kriegen dich wieder hin.“ Damit ist auch das Verhältnis der beiden recht gut beschrieben. Vincents Vater ist Politiker, befindet sich mitten im Wahlkampf und hat sich wohl schon länger von seiner Familie distanziert. Zumindest deutet die neue Lebensgefährtin Moni darauf hin. Außerdem scheint für ihn nicht zur Debatte zu stehen, dass er sich nach dem Tod der Mutter selber um Vincent kümmern könnte. Der kommt– wie die Montage suggeriert – umgehend ins Heim, ob er das möchte oder nicht. Diese Bevormundung des erwachsenen Sohnes ist keine Ausnahme und wird vom Vater damit begründet, dass Vincent „behindert“ sei. Dazu kommen Ausbrüche wie „Wenn’s dich nicht gegeben hätte, dann hätte sie [Vincents Mutter] doch gar nicht gesoffen“, die dazu führen, dass man als Zuschauer\_in keinen besonders positiven Eindruck vom Vater bekommt. Der Film spielt im Sommer oder frühen Herbst (es ist jedenfalls T-Shirt-Wetter in Deutschland), und der Vater verabschiedet sich von Vincent mit den Worten „Bis Weihnachten.“, was nicht auf eine sehr besorgte Haltung oder innigliche Verbundenheit hindeutet. Vincent selber ist von diesem Verhalten wohl nicht überrascht, was dafür spricht, dass sich das Verhältnis der beiden seit längerem auf diese Weise gestaltet. Man erhält aber zu allen Figuren nur wenige Informationen zu dem Leben, das sie sonst führen bzw. geführt haben, bevor der Film beginnt.

Frau Dr. Rose ist die behandelnde Therapeutin von Vincent, Alex und Marie. Marie sagt über sie, sie habe selber mal eine Essstörung gehabt. Sie hat keine Kinder und fährt ein Auto, dessen Scheibenwischer kaputt sind. Sie wirkt sehr engagiert, aber gleichzeitig auch fahrig und unorganisiert, was nicht unbedingt dem typischen Medienbild einer Therapeutin entspricht. Nachdem Vincent drei Jungen verfolgt hat, die ihn geärgert und mit einem Handy gefilmt hatten, rügt sie ihn für sein aufbrausendes Verhalten, gerät aber nur Sekunden später in Rage, weil sie sich von Marie provoziert fühlt. Sie neigt also selber zu dem Verhalten, für das sie Vincent kritisiert. Auf diese Weise gibt es mit der (vermutlichen) Essstörung sowohl auf der Ebene ihrer Lebensgeschichte als auch auf der audio-visuell präsentierten Verhaltensebene Parallelen zu den jüngeren Figuren. Von Marie weiß man nicht, wie alt sie ist, nur dass sie magersüchtig ist und durch die Mangelernährung inzwischen auch einen Herzfehler hat. Alex leidet an einer Zwangsneurose und ist, wie sich später herausstellt, als man von seiner Waisenrente erfährt, mindestens Halb- oder sogar Vollwaise. Wie lange die beiden schon in der Klinik sind oder woher sie kommen und wie ihre Vergangenheit aussieht, erfährt man nicht. Deutlich wird nur,

dass sie sich schon kennen, weil sie sich mit ihren jeweiligen Krankheiten aufziehen. Zu Vincent erfährt man, dass der 27-Jährige sich vorstellt, dass er, wenn er seine Tics besser kontrollieren könnte, versuchen würde, sein Abitur nachzumachen und danach vielleicht zu studieren. Zwischendurch, wenn Dr. Rose sagt: „Dann lassen Sie’s uns versuchen.“, sieht es aus, als könne dies das Ziel werden. Doch Vincent will ans Meer, und das bedeutet auch, Vincent will mehr. Wie viel mehr, wird ihm erst im Laufe der Reise klar, die sie gemeinsam machen.

In *VINCENT WILL MEER* ist es nicht ganz einfach, etwas über das Glück herauszubekommen, weil die Figuren selber so gut wie nie artikulieren, inwiefern es für sie um Glück oder Unglück geht. Einzig über eine Figur, die nie selber anwesend ist, nämlich Vincents tote Mutter, wird gesagt, dass sie auf einem Foto aus den 80er Jahren glücklich aussieht. Und dass man an diesem Bild auch sehen könne, wie glücklich der Photograph gewesen sei. Als Anzeichen für Glück oder Unglück dienen daher insbesondere die Veränderungen, die sich im Laufe des Films ereignen. Oder umgekehrt die Betonung des Unveränderlichen, wie sie beispielsweise in Bezug auf Mariés Krankheit stattfindet. Ihr Kranksein wird deutlich mit der Veränderung kontrastiert, die vor allem Vincent, aber auch Alex durchgemacht haben. Während die beiden Männer in einem glücklicheren Zustand zu sehen sind, bleibt Marie in einer Situation, die auch aus ihrer Sicht keine glückliche sein kann.

Jens Eder versucht in seinem Buch zu Filmfiguren, ihren Motivationen auf den Grund zu gehen und betrachtet dafür unter anderem den Kontext, der sich durch ihre Handlungen ergibt. Wenn es um die Ziele der Hauptfigur(en) geht, referiert er vier Unterscheidungen, die er bei Jörn Stückrath findet: den Plot des Erstrebens, den des Wieder-Holens, den der Verteidigung und schließlich den Plot der Bewältigungsversuche.<sup>455</sup> In *VINCENT WILL MEER* kann man wohl eindeutig vom Plot der Bewältigungsversuche sprechen, mit dem ein Grundaspekt des Films erfasst wird. Mit diesem Grundmotiv des Films, vor allem seiner Hauptfigur Vincent, lässt sich besonders die Dimension der Antinomien des Glücks analysieren. Die Notwendigkeit, die Veränderung in seinem Leben zu bewältigen, die der Tod seiner Mutter mit sich bringt, bedeutet für Vincent einerseits gesteigertes Unglück, eröffnet ihm aber im Gesamtrahmen des Filmes die Möglichkeit, sich weiterzuentwickeln und damit auch das Unglück zu verwandeln. In *VINCENT WILL MEER* werden vorrangig

---

<sup>455</sup> Vgl. Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 445 f.

vier Dimensionen in die Glückskonzeption integriert:

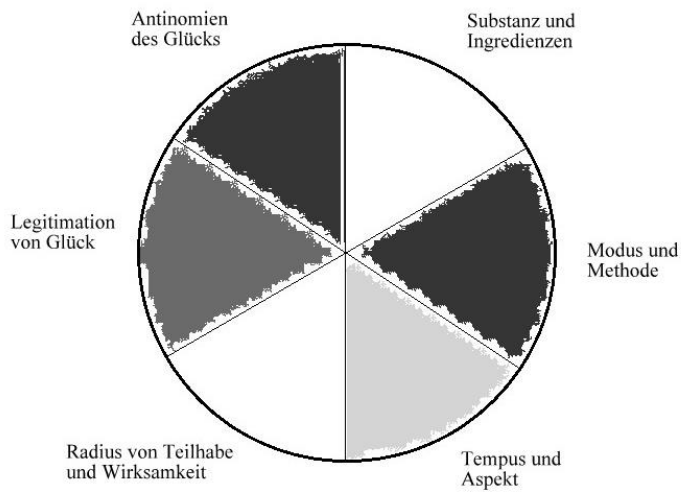


Abbildung 12: Dimensionen eines Glückskonzeptes in VINCENT WILL MEER

## 8.1 Antinomien: Krankheit

Allein durch die Krankheiten, der drei zentralen Figuren, unter denen sie offensichtlich auch leiden, ist nicht nur das Glück, sondern auch sein Ausbleiben ein Thema des Films, auch wenn es als solches nie artikuliert wird. Unausgesprochen bleibt es sogar, wenn Vincents Vater Dr. Rose erzählt, wie das Leben mit Vincent früher war. Er berichtet, dass er als einer der ersten in seinem Freundeskreis Vater geworden und Vincent anfangs ein tolles Kind gewesen sei, das man überall hin habe mitnehmen können. Und auch, als zu Schulzeiten die Lehrerin berichtete, Vincent sei renitent und aufmüpfig, waren das Besonderheiten, die dem Vater eher imponiert hatten. So vermutet es Dr. Rose, und er bestätigt ihr das. Interessanterweise ereignet sich diese Unterhaltung, während sie sich auf einem italienischen Polizeirevier befinden, wo man sie hingebraht hat, weil sie zusammen mit dem als gestohlen gemeldeten Auto von Dr. Rose unterwegs waren. Statt einen Autodiebstahl zu gestehen (der in der Tat auf Dr. Rose bezogen gar nicht vorliegt), gesteht der Vater der Therapeutin, was die Krankheit seines Sohnes bei ihm ausgelöst habe. Man kann also sagen, dass die Umstände eine ehrliche Auseinandersetzung mit seiner eigenen Geschichte sehr befördern, weil die Räume einer Polizeistation (zumindest dem reinen Medienwissen zufolge) prädestiniert dafür sind, jemandem die Wahrheit zu

entlocken. Und auch, dass Dr. Rose Therapeutin ist (auch wenn sie für Vincents Vater gar nicht offiziell in dieser Funktion dort ist), ebnet den Weg in besonderer Weise dafür, dass er sich ihr anvertraut. Es wird deutlich, dass es für ihn eine Form von Unglück bedeutet hat und wohl bis dato bedeutet, dass Vincent am Tourette-Syndrom erkrankt ist. Sein schwindender Stolz angesichts des Jungen, der plötzlich nicht mehr Fußball spielen kann, steht in starkem Kontrast zu den Reaktionen, die er von seiner Frau berichtet. Sie sei geradezu erleichtert gewesen. Und habe sich „mit ihm eingeeigelt“. Die Erleichterung, die er bei seiner Frau beobachtet haben will, widerspricht den Erwartungen angesichts einer Diagnose des Tourette-Syndroms – es ist kaum vorstellbar, dass diese Reaktion der Mutter auf die Erkrankung ihres Kindes so ausgefallen sein könnte, ohne dass man auch bei ihr von einer Störung sprechen müsste. Da Vincents Mutter als Figur aber nie selber agierend zu sehen ist, ergibt sich für die Zuschauerinnen keine Möglichkeit, sich ein eigenes Bild von ihrem Verhalten zu machen. Es gilt an dieser Stelle also, sich auf die Äußerung des Vaters zu verlassen bzw. sie in erster Linie als Zeichen der Diskrepanz zu werten, die zeigt, dass die Ehe durch die Krankheit mindestens aus seiner Sicht starken Belastungen ausgesetzt war. Dass die Mutter später an einer Leberzirrhose gestorben ist und sich wohl ‚zu Tode getrunken‘ hat, spricht außerdem dafür, dass auch sie nicht (uneingeschränkt) glücklich war. Denn so sehr Alkoholismus auch als Krankheit gilt – und Krankheiten das Glück nicht ausschließen müssen – hat sie mindestens die Ehe deutlich beeinträchtigt, sodass die Mutter sich am Ende nicht mal mehr traute, ihren (Ex-)Partner darum zu bitten, mit ihr ans Meer zu fahren. Auch sie litt also – genau wie Vincent – anscheinend unter einer Krankheit, die ihr Glück eher minimiert hat. Inwiefern andererseits das sehr isolierte Leben mit Vincent, das aus der Sicht der beiden miteinander vermutlich sehr inniglich war (immerhin hat Vincent ihr auch nach dem Tod noch zwei Tage die Hand gehalten), als Quelle des Glücks dienen konnte, bleibt offen. Betrachtet man die Erkrankung Vincents als ein Moment des Unglücks auch im Leben des Vaters, stellt sich die Frage, inwieweit die Krankheit an sich als Unglück beschrieben wird. Durch die divergierende Beschreibung des Verhaltens seiner Mutter und mit Blick auf das Filmende, zu dem sich das Verhältnis von Vater und Sohn verändert, dürfte eine Interpretation, die das Unglück eher in der Reaktion des Vaters verortet, wahrscheinlicher sein. Als Zuschauer\_in erhält man genug Anhaltspunkte – auch die Reise ans Meer, der man beiwohnt und die durchaus nicht von einer grundsätzlichen Beeinträchtigung durch das Tourette-Syndrom zeugt,

dürfte eine starke Wirkung haben –, um zu dem Schluss zu gelangen, dass Vincents Krankheit an sich nicht so verheerend auf ihn wirkt, um sein Unglück festzuschreiben. Dass sein Vater hingegen das so sieht und er auch die Alkoholsucht seiner (Ex-)Frau der Krankheit zuschreibt, zeigt, dass sein Unglück zwar mit Vincents Erkrankung zusammenhängt, letzten Endes aber mehr damit zu tun hat, dass er den immer auffälliger agierenden Sohn als Makel erlebt. Dort ist die Ursache für sein Unglück zu suchen.

Welche Relevanz das Tourette-Syndrom für Vincent hat, wird vor allem über die Beziehungen zu den anderen Figuren illustriert. Sein Vater hat sich wohl zunehmend von ihm abgewandt und möchte den Sohn am liebsten repariert bekommen. Auf der Fahrt in die Klinik sagt er: „Die kriegen dich schon wieder hin.“. Die nächste Szene zeigt ihn in Dr. Roses Büro gezeigt, wie er nicht glauben will, dass die Krankheit zwar als therapierbar aber als nicht heilbar gilt. Er versucht, die Tatsachen zu verändern, indem er auf einen Vorgesetzten von Dr. Rose rekurriert (ein Weg, den er auch an anderer Stelle im Film gerne geht) und sich empört: „Aber der Professor hat mir versichert, dass...“. Vincent sitzt bei all dem nur daneben und muss sich anhören, wie darüber verhandelt wird, ob man davon ausgehen kann, dass er ‚wieder hinzukriegen‘ sei oder nicht. Bisher scheint der Großteil seines Lebens davon bestimmt zu sein, dass er beherrscht wird und nichts selber unter Kontrolle hat. Die Tics sind dafür das Symptom, das er am wenigsten von sich selbst trennen kann, da es sein eigener Körper ist, der ihm verweigert, sich kontrollieren zu lassen. Analog ist es aber auch im Verhältnis zu seinem Vater, dem er im einen Moment noch nachbrüllt, er werde in kein Heim gehen, um im nächsten Moment im Auto zu sitzen und auf dem Weg in die Klinik zu sein. Was an Szenen erinnert, in denen Kinder rufen, sie wollten nicht in den Kindergarten, nur um kurz darauf eben dort ganz selig ins Spiel vertieft zu sein, lässt bei dem schon längst erwachsenen Vincent den positiven Umschwung vermissen. Vincent mag 27 Jahre alt sein, aber sein Vater behandelt ihn nicht wie einen Erwachsenen, und so bestimmt Vincent nicht einmal selbst über seinen Aufenthaltsort, an dem er wiederum in unvorhersehbaren Abständen die Kontrolle über seinen Körper verliert. Dass sein Vater so weit geht, ihm Wahlunterlagen in die Hand zu drücken und zu sagen: „Du musst nur noch unterschreiben“, illustriert in einer einzigen Handlung, wie wenig er Vincent als eigenständige Persönlichkeit anerkennt. In den ersten Filmminuten erlebt man Vincent nur als jemanden, der tatsächlich nichts selber bestimmen kann. Dass



Vincent damit nicht einverstanden ist, zeigt sich am selben Beispiel, wenn er die Wahlunterlagen zerreißt und in den Müll schmeißt. Wie sehr die Krankheit für ihn direkt Unglück bedeutet, bleibt offen; feststehen dürfte aber, dass die Unzufriedenheit, die sein Vater dadurch erlebt und ihn spüren lässt, Unglück nach sich zieht.

Vincents Gestalt ist von einer gewissen Inkongruenz geprägt, die unterstreicht, dass er zwar schon ein Jahrzehnt volljährig, gleichzeitig aber nie ganz erwachsen geworden ist. Man sieht ihn in einer Szene mit freiem Oberkörper, der durchaus annehmen lässt, dass er sich sportlich betätigt und der ihn nicht wie einen Jungen, sondern wie einen Mann wirken lässt. Und auch, wenn er Marie durch den Fluss und den Wald trägt, macht es den Eindruck, als sei das eine eher leichte Übung für ihn. Dass sich an diese Szene eine anschließt, in der er mit Marie abseits des Weges verschwindet und sie auf dem Waldboden Sex haben, unterstreicht, dass Vincent durchaus vollumfänglich als Erwachsener gesehen werden kann. Im Gegensatz dazu steht sein jugenhaftes Auftreten. Dass Vincent anscheinend noch nie in Behandlung war, so dass sein Vater überrascht sein kann, dass das Tourette-Syndrom nicht heilbar ist, ist eigentlich gar nicht vorstellbar. Man kann diesen Aspekt für eine unrealistische Darstellung der Figur halten. Bleibt man aber bei der Figurenbeschreibung, wie sie ist, akzentuiert diese Unterlassung, dass Vincent in gewisser Weise nie über das Kindesalter hinausgekommen ist. Der Vater geht jetzt, da die Mutter gestorben ist, das erste Mal mit Vincent zum Arzt, fast so, als wären noch nicht zwanzig Jahre vergangen, seit sich die ersten Symptome zeigten. Wie sehr das Leben bisher für Vincent bedeutet hat, dass er unglücklich war, wird durch den Film nicht erzählt. Dass er zu Beginn des Films nicht glücklich ist, dürfte aber eine weit geteilte Interpretation sein. In erster Linie wird sie durch die Fakten unterstützt, über die man informiert wird: dass seine Mutter gerade beerdigt wurde und er sein Zuhause verliert, weil sein Vater ihn in eine Klinik bringt. Dabei schließt man vermutlich von allgemeinen Annahmen auf eine Übereinstimmung mit dem konkreten Beispiel bei Vincent. Sein Vater fungiert in diesem Zusammenhang durchaus als Filterfigur, wenn er beispielsweise sagt, Vincent habe sich nicht einmal mehr zum Bcker getraut. Diese Information ist nicht anzuzweifeln und ein Bild dafür, wie eingeschränkt Vincents Leben vermutlich war.

Doch die Gestalt Vincents, die ihm durch den Schauspieler Florian David Fitz gegeben wird, eröffnet nicht nur Ambivalenzen, was ihre Wirkung in Bezug auf die

verschiedenen Lebensphasen wie Kindheit und Erwachsenenalter angeht. Augenfällig ist es eben auch, dass er mit einem durchaus athletischen und gutaussehenden Körper durchs Leben geht. Ersteres ist insofern erstaunlich, als nicht naheliegend ist, dass ein Mann, der sich, wie sein Vater mutmaßt, nicht mal mehr zum Bäcker traut, gezielt Zeit damit verbringt, Sport zu treiben. Nimmt man seine Sportlichkeit aber als gegeben, fällt immer noch auf, dass Vincent von einem Schauspieler dargestellt wird, der sehr gut aussieht (besser als beispielsweise der Schauspieler der korrespondierenden Figur Alex). Es ließe sich argumentieren, dass es gerade diese Schönheit ist, die auf visueller Ebene benutzt wird, um das Unglück Vincents zu unterstreichen. Denn eigentlich könnte er jemand sein, der allein dank seines Aussehens und seines Körpers ein erfolgreiches Leben führt – mindestens, was den Zuspruch anderer Menschen angeht, die Schönheit immer belohnen, weil das Schöne und das Gute in unseren Vorstellungen so eng verwoben sind.<sup>456</sup> Er hätte die Voraussetzungen, wenn ihm nicht genau dieser Körper unkontrollierbar immer wieder einen Strich durch die Rechnung machen würde. Denn der makellos wirkende Körper ist es ja, der Vincents Leben beeinträchtigt, insofern vereinen sich in dieser Darstellung Glück und Unglück im selben Bild.

### **8.1.1 Kontrollmangel und Kontrollüberschuss**

In VINCENT WILL MEER findet man sich in einem Geflecht von Krankheiten wieder, das einen langsam das Gefühl dafür verlieren lässt, wann es den entsprechenden Symptomen geschuldet ist, dass etwas so läuft, wie man es beobachtet. Da sind die Reaktionen der Eltern Vincents, von denen sich kaum sagen lässt, ob die Mutter dem Alkohol als Antwort auf die Krankheit ihres Sohnes verfallen ist oder ob es andere Ursachen gab und inwiefern das Verschwinden des Vaters dazu beigetragen hat. Ebenso kann man nicht sagen, ob die Distanziertheit und Schuldzuweisungen des Vaters als psychische Störung, oder als nicht krankhafte Charaktereigenschaft oder schlicht als Reaktion auf den Lebensverlauf zu sehen sind. Ähnlich unklar ist das

---

<sup>456</sup> Diese Beeinflussung der Wahrnehmung wird in der Psychologie als Halo-Effekt bezeichnet. Dazu heißt es beispielsweise: „Menschen, die man als attraktiv beurteilt, werden häufig auch als intelligenter, freundlicher und Vertrauen erweckender eingeschätzt als Menschen, die man weniger attraktiv findet. Das heißt, dass viele Eigenschaften einer Person unter dem Eindruck der Attraktivität verzerrt wahrgenommen werden.“ In: Drude, C.: „Geistes- und Sozialwissenschaften“, S. 10.

Umgehen der jüngeren Figuren miteinander. Wenn Marie Vincent küsst und ihn mit sich in den Wald zieht, ihn dann beim Sex aber nicht ansieht –, ist das das Resultat der Magersucht und des gestörten Selbstbildes oder hat das mit dem Verhältnis der beiden zu tun? Oder einfach nur mit dem ungeschützten Rahmen und Raum des Waldes? Dass sie den Blick so abwendet, dass ihr Gesicht von der Kamera eingefangen wird, spricht für das Publikum gegen die These, es ginge für sie darum, dem Gefühl der bedrohten Privatsphäre auszuweichen. Ebenso, dass sie ihr Oberteil hebt, als sie bemerkt, dass Alex sie beobachtet. Die Zuschauer\_innen sehen sie dabei von hinten und werden dadurch nicht (auf die gleiche Weise) zu Voyeuristen gemacht. Die Zwangsstörung, die Alex hat, ist wiederum so unspezifisch, dass nicht immer klar ist, welche seiner Handlungen auf diese zurückzuführen sind. Der Sauberkeitszwang ist offensichtlich Teil der Erkrankung, aber sein Beharren darauf, das Auto fahren zu dürfen, kann für das Publikum nicht eindeutig verortet werden. Für das Verständnis des Filmes ist das wohl auch nicht notwendig. Trotzdem gibt es Informationen, die den Krankheiten zugerechnet werden müssen, um die Figuren respektive ihr Verhalten schlüssig interpretieren zu können. Wenn Marie sich mehrfach weigert, etwas zu essen, oder sich schließlich übergibt, ist das deshalb nichts, was ihre Figur beispielsweise unrealistisch werden lässt, weil man sie unter dem Schema ‚magersüchtig‘ betrachtet und das entsprechende Allgemeinwissen dazu aktiviert. Dass die Figuren selbst manchmal nicht sicher sind, auf welcher Basis sie sich einschätzen sollen, wird deutlich, wenn Vincent zu Alex „Fotze“ sagt, Alex sich darüber empört und Marie ihn in Schutz nimmt, das sei sein Tourette. Vincent aber erwidert: „Nee, das habe ich schon so gemeint.“ Das, was einerseits von der Norm abweichendes Verhalten erklärt, nämlich seine Krankheit, nivelliert bei denselben Handlungen also auch dann noch die Intentionalität, wenn sie ausnahmsweise einmal vorhanden ist. Auf diese Weise zeigt sich, wie sie sich auch untereinander (im Kreise der Kranken – „Es sind ne Menge in deinem Alter da von den Leuten“, bemerkt der Vater und Vincent präzisiert: „Solche, wie ich, meinst Du?“) bis zu einem gewissen Grad als Subordinierte ihrer Krankheiten erleben. Vincent, Alex und Marie werden in bestimmten Aspekten ihres Lebens mehr oder weniger stark von ihren Krankheiten beherrscht und können dem wenig bis nichts entgegensetzen. Wie unfrei sie das macht, zeigt geradezu allegorisch sogar Maries Umgang mit ihren Haaren: Wenn sie nicht gerade schläft, werden diese immer unter einem großen Tuch verborgen, das sie sich um den Kopf und die Haare wickelt. Umso mehr fällt es auf, dass sie die Haare

offen trägt, als sie den Berggipfel erreichen und während sie die Zeit dort oben verbringen. Das sind Momente, in denen es ihr so gut geht, dass sie sogar freiwillig etwas isst. Später kippt die Stimmung und sie erbricht sich – und die Haare werden wieder unter das turbanähnlich gewickelte Tuch gezwängt. Offen fallende, fliegende Haare passen nicht zu dieser Marie, die so sehr auf Kontrolle angewiesen ist, um wenigstens für kurze Augenblicke mit sich einverstanden zu sein. In ihrer Lage spiegelt sich erneut, was weiter oben als ‚Geflecht‘ der Krankheiten bezeichnet wurde, in dem die Triebfedern verwoben sind, die auf der einen Seite so einengend sind, wie sie auf der anderen Seite als erstrebenswert erlebt werden: Die Kontrolle, die Marie sich selbst auferlegt, um nichts zu essen, verhindert in dem von ihr gelebten Extrem, dass sie wirklich frei über sich entscheiden kann, denn antipodisch wird von anderen Menschen Kontrolle über sie ausgeübt, indem sie überprüfen, ob sie das zugeteilte Essen aufisst, oder indem sie sie ans Bett fesseln und mit medizinischen Hilfsmitteln zwangsernähren. Genau diese Selbstkontrolle, der Marie ihren Körper unterwirft und mit der sie sich schließlich umbringt (man reanimiert sie – ohne dieses Eingreifen, wäre sie tot geblieben), und die bei ihr das krankhafte ‚Zuviel‘ ausmacht, fehlt bei Vincent. Wenn ein Tic ihn überkommt, muss er das aushalten, völlig egal, ob das bedeutet, dass er unkoordinierte Laute von sich gibt, mit den Armen um sich schlägt, springt oder „Fotze“ und „Ficken“ schreit. Alex wiederum kontrolliert in erster Linie gerne seine Umwelt und wie sie auf ihn einwirkt. Am liebsten ist ihm vermutlich, wenn sie gar nicht auf ihn einwirkt. Doch auch sein Bedürfnis nach Kontrolle ist durch sein Leben in der Klinik so kategorisiert, dass es als krankhaft gilt. Bemerkenswert ist, dass es nicht leicht zu erkennen ist, ob und wie sehr er unter seiner Zwangsneurose tatsächlich leidet. Zwar sagt Marie einmal zu Vincent: „Lass ihn jetzt, er hat Angst“, aber das geschieht in einer Szene, in der Vincent Alex aus dem Auto zerren will, weil dieser zwar erst darauf beharrt, aussteigen zu dürfen, das im Industriegebiet aber dann doch nicht machen will – eine Situation, die also nicht nur Alex Angst macht, sondern durchaus das Potential hat, auch jeden Gesunden zu erschrecken, der einen anderen Menschen erst seit wenigen Tagen kennt.

Diese Symptome der Krankheiten werden hier im Kapitel der Antinomien erörtert, weil sie den Pol von Kontrolle darstellen, der ins Unglück führt. Dort, wo Kontrolle bedeutet, dass man die eigene Situation in die Hand nimmt, kann sie glücklich machen; dort, wo man (einer Krankheit) ausgeliefert ist, verhindert sie das

Glück. Für alle drei Hauptfiguren des Films ist die Frage nach Kontrolle in ihrem Leben zentral, ein klares Zeichen, wie mächtig (Selbst-)Kontrolle als Faktor von Glück hier angenommen wird. Verbunden mit der positiven Entwicklung, die sich für Vincent und Alex zweifellos, für Marie zumindest zeitweise, ergibt, wird dem Unglück der krankhaften Kontrolle oder der krankhaft mangelnden Kontrolle das Glück der gezielt eingesetzten Kontrolle entgegengesetzt. An plakativster Stelle steht dabei sicherlich Vincents Ziel, seine Mutter ans Meer zu bringen. Er setzt sich ein klares Ziel, verfolgt es und erreicht es. So kann es funktionieren, wenn man sich auf die Reise zum Glück begibt. Dass es sein Vater ist, der dieses Vorhaben für ihn abschließen wird, fügt sich insofern in das Bild, als Vincent sein Ziel nicht bis aufs letzte Detail konkretisieren kann, weil ihm dafür notwendige Informationen fehlen. Er weiß nicht genau, um welchen Ort es sich handelt, nach dem seine Mutter sich gesehnt hat. Daraus lässt sich ableiten: Je genauer das Ziel benannt werden kann, desto wahrscheinlicher ist, dass man es erreicht. Im Rahmen dieser Lesart, dass das ‚In-die-Hand-Nehmen‘ des Lebens glücklich macht, passt auch, dass Marie genau in dem Augenblick einen Zusammenbruch erleidet, in dem das Ziel erreicht ist, es also nicht mehr dazu dienen kann, Orientierung zu bieten. Gleichzeitig ist das ein Hinweis auf die Ambivalenz von Zielen – sind sie erreicht, können auch sie zum Unglück beitragen. Es zeigt sich, wie verwoben Glück und Unglück in ihrer Antinomie sind. Oder wie Martin Seel zu bedenken gibt:

Wer das episodische Glück zum Maß allen Glücks nimmt, dem ist das Glück eines gelingenden Lebens verwehrt. Wer existentielles Gelingen allein als Wunscherfüllung versteht, verfolgt zwei inkompatible Ziele: Er muß versuchen, eine möglichst aussichtsreiche Lebenskonzeption erfolgreich zu verwirklichen; und doch muß er alles daran setzen, die optimale Konzeption nicht zu erreichen.<sup>457</sup>

Mindestens im Zeitverlauf ergibt sich, dass etwas, was anfangs noch Glück bedeuten soll, später in Unglück umschlagen kann und vice versa. So wie die Wunscherfüllung gleichzeitig mit sich bringt, dass dieser Wunsch sein Ende erlebt. Der einmal erfüllte Wunsch kann aber die Schwierigkeiten mit sich bringen, dass er für die Zukunft kein Ziel mehr bieten kann und sich das Glück der Wunscherfüllung möglicherweise nicht wiederholen kann. Entscheidend für den hier besprochenen Film ist aber wohl seine titelgebende Hauptfigur. Und Vincent hat sich durch seine Zielverfolgung eindeutig in einen glücklicheren Zustand versetzt. Dass Vincent dafür die vielleicht wichtigste

---

<sup>457</sup> Seel, M.: „Versuch über die Form des Glücks“, S. 98.

Voraussetzung selber mitbringt, drückt sich bereits im Filmtitel aus: Vincent will nicht nur Meer, er will auch mehr. Mehr als das, was er bislang vom Leben hatte. Und weil er überhaupt etwas will und weiß, was das ist, ist er in der Lage, sein Leben zu verändern. Wie wenig das vor dem Tod seiner Mutter für ihn gelten konnte, zeigt das Gespräch, das er mit Dr. Rose bei seiner Ankunft in der Klinik führt. Sie fragt ihn, was er tun würde, wenn er die Tics besser kontrollieren könnte. Seine Antwort lautet: „Das hat bisher keine Rolle gespielt [...] Ich weiß nicht, viel [...] Mein Abi nachmachen...vielleicht studieren.“ Das Unglück, in das ihn der Tod seiner Mutter stürzt, bedeutet einerseits einen Tiefpunkt in seinem Leben, schließt aber im Nachgang die Möglichkeit mit ein, dass es von diesem Tief aus einen Aufschwung geben kann. Im Vergleich dazu entwickelt sich die Lage von Marie anders. Sie ist am Ende des Films für eine unbestimmte Zeit über das Filmende hinaus an ein italienisches Krankenhausbett fixiert. Für sie ergibt sich aus ihrer Not und dem erlebten Unglück eben keine andere Perspektive, kein Ziel. Vincent hat sein Leben selber in die Hand genommen, Marie hingegen hat nur gezeigt, dass sie sich umbringt, wenn man ihr erlaubt, selbstverantwortlich zu handeln. Daraufhin entzieht man ihr wieder die Möglichkeit, für sich selbst zu entscheiden. Und auch Vincent akzeptiert diese Entscheidung des medizinischen Personals. Man kann die Reise der drei jungen Leute – die zwar unterschiedlich krank sind, immerhin aber alle drei in derselben Klinik behandelt wurden, also in gewisser Weise durchaus einen gemeinsamen Startpunkt teilen – als eine Probe sehen, wer mit der Freiheit, die sie sich erobert haben, umgehen kann, und zwar so umgehen, dass auch die Gesellschaft sich darauf einlassen kann, ihr Handeln zu befürworten. Eine der Szenen gegen Ende des Films illustriert, wer diese Probe bestanden hat und wer nicht: Nach einer Stunde und 17 Minuten haben Vincent, Marie und Alex das Auto geparkt, und zwischen ihnen und dem Meer liegen nur noch ein paar Treppen. „Na dann los“, sagt Marie, und alle drei laufen los. In einer Einstellung sieht man alle drei von hinten auf die Treppen zu laufen, dann holt die Kamera Vincent und Alex ein, die oben auf dem Treppenabsatz stehengeblieben sind, bleibt hinter ihnen und zusammen mit ihnen, sieht man schon das Meer. Vincent guckt sich noch einmal um und stößt dann Alex an, beide rennen zum Strand. In einer nächsten Einstellung sieht man sie in einer Totalen von der Seite, wie sie von rechts nach links durchs Bild laufen. Und hier zeigt sich, wer den Test wie gut bestanden hat: Vincent läuft ganz vorne, sportlich und dynamisch, Alex ist hinter ihm, aber immerhin im Bild. Alex allerdings

strauchelt und stolpert, fällt beinahe und muss schließlich stehenbleiben. Marie hingegen ist in dieser Einstellung gar nicht zu sehen, sie kommt erst wieder ins Bild, als die Kamera Vincents Blick folgt. Er ist stehengeblieben, dreht sich um und sieht, wie Marie auf den Stufen liegt. Sie kann nicht bis zum Meer laufen, weder sportlich noch strauchelnd, sie bricht stattdessen zusammen. Und diese Szene erzählt in wenigen Bildern, was das Fazit des Films sein könnte: Vincent hat diese Reise stärker gemacht, er hat sein Ziel erreicht und eine Perspektive bekommen. Alex hat es ausgehalten, in vielen Situationen mit seinen Ängsten konfrontiert zu werden, und ist auch weitergekommen. Auf Dr. Roses Frage, ob es ihm gut gehe, antwortet er später: „Mir? Ausgezeichnet. Es ging mir noch nie besser.“ Dazu ist in einer Großaufnahme zu sehen, wie er lächelt. Es folgt ein Schnitt auf Dr. Roses Gesicht, wie sie hinter dem Steuer sitzt und ebenfalls lächelt. Noch nie ging es Alex besser, das glaubt man ihm. Zu Marie sagt Vincent im Krankenhaus, als sie ihn anfleht, ihn loszumachen, er könne sie nicht retten. Und das deckt sich mit anderen Handlungssträngen des Films, denn es war auch nicht so, dass Vincent seine Mutter retten konnte, oder sie ihn, oder Dr. Rose Vincent. Ihn hat gerettet, dass er sein Leben selbst in die Hand genommen und sich ein Ziel gesucht hat. Dass Marie an diesem Punkt nicht ist, zeigt, dass sie zwar versucht, Vincent das Bild einer Reise zu zweit zu vermitteln, aber nur sagen kann: „Nur wir beide. Ohne Alex. Nach Süden, immer weiter.“ „Nach Süden“ ist eben noch kein Ziel, schon gar nicht eins, das Vincent ihr glaubt. Denn das ist ihre Erwiderung auf seine Mutmaßung: „Alex hat Recht, oder? Du wolltest gar nicht, dass sie dich zurückholen.“ Und mindestens für Vincent scheint es unvorstellbar, dass es Glück im Leben geben kann, wenn es kein Ziel an sich ist, am Leben zu bleiben. Für die Frage danach, inwieweit der Wunsch nach Leben Grundlage für den Wunsch nach Glück sein muss, lohnt es sich, einen Moment bei Marie und ihrer Geschichte zu bleiben. Interessant ist nämlich, dass sich im Verlauf des Films schon gezeigt hat, dass sich auch für Marie Glück einstellen konnte, obwohl sie sich noch nicht lang anhaltend von ihrer Krankheit distanzieren konnte. Es ließe sich also durchaus ableiten, dass der Wille zum Leben zumindest Voraussetzung für punktuell erfahrenes Glück ist. Dass Marie nach eindeutigen Glücksmomenten eine Zeitlang gegen das krankheitsbedingte Verhalten angeht, konkret: doch etwas isst, ist vermutlich eine Antwortreaktion auf das Glück. Eine solche antwortende Handlungsweise würde den Schluss nahelegen, dass man es – hat man das Glück einmal erfahren – möglichst halten will und daraus auch ein

Befürworten des Lebens erwachsen kann. Gleichzeitig ließe sich sagen, dass Marie zwar auf das erlebte Glück reagiert, sie aber nur deshalb etwas isst, weil Vincent sie darum gebeten hat und sie weiß, dass man von ihr erwartet, dass sie Nahrung zu sich nimmt. Dann wäre immer noch nichts über ihren intrinsischen Lebenswillen gesagt; das Glück der Bergbesteigung hätte nur dazu geführt, dass Marie bereit ist, anderen Menschen einen Gefallen zu tun. Genau dieser Verwobenheit von Kausalitäten und Zusammenhängen wird im Film aber nicht weiter nachgespürt. Die letzten Bilder, die wir von Marie sehen, sind eindeutig solche, die ihr Unglück zeigen. Sie ist vollumfänglich eine Kranke, so sehr, dass andere für sie und über sie bestimmen. Inwiefern sie noch die Chance hat, ihr Leben zu verändern, bleibt offen. Alex fragt Vincent in den letzten Filmminuten, wann sie Marie besuchen, und Vincent antwortet: „Weiß nicht.“ In letzter Konsequenz ist das Glück Maries für den Film also nicht zentral. Und so hört er auch nicht auf an der Stelle, an der man als Zuschauer\_in erfahren hat, dass Marie ins Leben zurückgeholt worden ist, sondern erzählt noch weiter, wie Vincent und sein Vater sich als gleichberechtigte Erwachsene begegnen, die sich gegenseitig ernstnehmen, und dass auch Alex in Dr. Rose so ein Gegenüber erlebt. Der Film endet mit Vincent und Alex, die „unter Leute“ gehen. Für das Publikum gibt es also kein ambivalentes Ende; nicht die Notwendigkeit, sich mit Marie auseinanderzusetzen, mit der Frage danach, ob einmal gemachte Glückserfahrungen ihr Leben retten werden, ob sie auch krank glücklich werden kann oder vielmehr das Recht haben sollte, selbst zu entscheiden, ob sie ihr Leben überhaupt fortsetzen möchte. Kein ambivalentes Ende, zumindest dann nicht, wenn man die letzten Szenen betrachtet, die sicherlich für ein Happy End sprechen. Fasst man den Schluss des Films zeitlich weiter, dann lässt sich festhalten, dass es dezidiert nicht um die Abwesenheit von Unglück gehen kann. Stattdessen ist es wohl mehr ein Nebeneinander von Glück und Unglück. Dieses Nebeneinander gibt es mindestens interpersonell, da Vincent und Alex offenkundig in einem anderen Zustand sind als Marie. So beschreibt auch Odo Marquard die nach seiner Auffassung immer vorhandene Verbindung von Glück und Unglück: Mindestens in der Gleichzeitigkeit von Glück und Unglück, das verschiedene Menschen erleben, liegt etwas, was die Absolutheit des einen oder anderen ausschließt.<sup>458</sup> Mit dieser Ansicht geht einher, Glück (oder Unglück) nicht als etwas zu betrachten, was in

---

<sup>458</sup> Vgl. Marquard, O.: „Glück im Unglück“, S. 11.



einem auf ein einzelnes Individuum begrenzten Rahmen existiert. Nur, weil weitere Menschen einbezogen werden, beziehungsweise vom Menschen überhaupt (der ja auf diese Weise nur als eine Reihe von Vielen zu denken ist) die Rede ist, kann diese Art von Verknüpfung zwischen Glück und Unglück eine Rolle spielen. Aber in VINCENT WILL MEER gibt es auch intrapersonell ein Nebeneinander von Glück und Unglück: die Figuren des Films sind eben nicht die Glücklichen, die gesund sind oder werden; dennoch schließt das nicht aus, dass auch sie glücklich sind oder sein können.

## **8.2 Legitimation: Balanciertes Unglück**

Wenn es um die Legitimation von Glück geht, kann sich das beispielsweise darauf beziehen, dass eine Bewertung stattfindet, inwieweit Glück verdient ist, oder auch darauf, wie gerechtfertigt es überhaupt ist, Glück zum Thema zu machen. In VINCENT WILL MEER bekommt dieser Teil des Glückskonzepts insofern seine Relevanz, als es sich bei den zentralen Figuren um Menschen handelt, die als Kranke vom Rest der gesunden Gesellschaft abgeschirmt werden und in einer Klinik unter ‚ihresgleichen‘ leben (sollen). Doch genau gegen die Entscheidung, dass sie in dieser Klinik sein sollen, setzen Marie, Vincent und Alex sich zur Wehr. Das kommt einem Ausbruch nahe, und so entsteht die Frage, wer denn eigentlich über ihren Aufenthaltsort und damit über sie und ihr Leben bestimmen darf. Daraus ergibt sich auch die Frage, ob die drei selber entscheiden dürfen, ob – und wenn ja, in welchem Umfang – sie selber über ihr Glück bestimmen können und dürfen. Die Frage der Legitimation richtet sich in VINCENT WILL MEER also in erster Linie am Legitimationsort aus – wo (das heißt, von wem) wird denn überhaupt darüber entschieden, wie das Glück der Kranken aussehen kann oder soll?

Dass hier von ‚den Kranken‘ die Rede ist, hat mit der Figurenkonstellation zu tun, und verkürzt die Frage darauf, wer über das Glück der als krank Diagnostizierten entscheiden darf. Dahinter steht aber natürlich die Frage, wer generell über das Glück eines Menschen entscheiden kann und darf. Dies ist allerdings eine Reichweite, die der Film augenfällig nicht behandelt. Einzig ließe sich sagen, dass zwar an Figuren, die eindeutig als ‚die Kranken‘ eingeführt werden, verhandelt wird, wer legitimiert ist, auf ihr Glück Einfluss zu nehmen, dass es aber immerhin von Dr.

Rose Anzeichen gibt, wenigstens das Selbstbestimmungsrecht von Vincent anzuerkennen, wenn sie seinem Vater gegenüber betont, er sei 27 Jahre alt und könne gehen, wohin er wolle. Damit gilt er nicht weniger als krank, ist aber immerhin in ihren Augen jemand, der gewisse Rechte (noch) nicht eingebüßt hat. Eine explizite Expansion der Frage danach, von wo aus Glücksentscheidungen legitimiert werden, über die Gruppe der Kranken hinaus, gibt es aber nicht. Und gleichzeitig fällt auf, dass nur diejenigen Kranken eine Rolle spielen, die sich selbst von der Sammelstelle ähnlicher Abweichter\_innen entfernt haben; – es wird eben nicht ihr Glück verhandelt, während sie in der Klinik sind, sondern nachdem sie von dort abgehauen sind. Somit lässt sich nichts von dem, was sie auf ihrer Reise erleben und zustande bringen, auf die zurückgebliebenen Patientinnen in der Klinik übertragen. Dementsprechend passt es auch, dass nur sehr wenig der Spielzeit (und vermutlich der gespielten Zeit, über die sich aber nur mutmaßen lässt) in der Klinik stattfindet. Resümierend kann man sagen, dass Vincent, Marie und Alex weder als prototypisch für die eine Gruppe noch für die andere gelten können. Weder sind sie so gesund wie alle anderen, noch sind sie die Kranken, die in der Klinik therapiert werden. Da sie sich aber in beiden Sphären bewegen, ist vielleicht genau das als das entscheidende Indiz zu nehmen, so dass man sie am ehesten als Transitfiguren bezeichnen kann. Auf dem Kontinuum von Gesundheit und Krankheit schwankend, wäre Marie am Filmende definitiv wieder den Kranken zuzurechnen, Vincent und Alex hingegen hätten den Sprung in einen anderen Bereich möglicherweise geschafft. Nimmt man Marie dann als Vertreterin einer Gruppe der Kranken, ließe sich die Frage nach dem Ort der Legitimation, also danach, wer in welcher Position über das Glück entscheiden darf, weiterhin damit beantworten, dass diese Entscheidungsmacht außerhalb der Kranken selber lokalisiert ist. In Maries Fall entscheidet wohl ein Ärzteteam bzw. als dessen Repräsentantin Dr. Rose. In jedem Fall ist Marie es nicht selber, die entscheidet.

Dass in VINCENT WILL MEER so wenig vom Glück gesprochen wird, kann als Symptom dafür gedeutet werden, dass die Menschen, um die es geht, auch gar nicht den Anspruch erheben sollten, glücklich zu sein. Die Themen, die ihre Leben beherrschen, sind so gravierend, dass es ihnen genügen sollte, wenn sie ihrer Herr werden können. Glück liegt davon so weit entfernt, dass es vermessen wäre, an es zu denken, besonders, wenn man derartige Krankheiten hat wie Vincent, Alex und Marie. Aber wer sagt das? Ist das ihre eigene Sicht auf ihr Leben? Genaugenommen

weiß man das nicht. Als Zuschauer erhält man nur selten Zugang zum Innenleben der Figuren. Die drei jungen Figuren sind einerseits durch ihren Status als Kranke definiert und andererseits hauptsächlich durch das Unternehmen gelenkt, ans Meer zu kommen. Aber auch die beiden älteren, Dr. Rose und Vincents Vater, scheinen so sehr in andere Themen verstrickt, dass die aktive Frage nach dem Glück gar nicht fassbar scheint. Beide sind sehr auf ihre Arbeit fokussiert, werden aber gleichzeitig nicht in Situationen gezeigt, in denen sie besonders erfolgreich agieren oder ihre Arbeit als Feld ihrer Expertise genießen, so dass es wenig naheliegt, ihre Arbeit als Quelle des Glücks zu benennen. Bei Vincents Vater ist fraglich, ob dem Glück überhaupt (noch) eine hohe Bedeutung zukommt. Sein Leben scheint ausschließlich an beruflichem Erfolg orientiert zu sein, und inwiefern dieser von ihm als Weg zum Glück betrachtet wird, ist fraglich. Genauso gut kann es sein, dass Erfolg sein höchstes Lebensziel ist, Glück also gar keine höhere Relevanz zukommt. Mit dem Erfolg im Blick scheint es für ihn als Politiker jedenfalls legitim zu sein, den eigenen Sohn und dessen Bedürfnisse hintenanzustellen. Bei Dr. Rose sieht es etwas anders aus, da sie genau aus ihrer Profession am Ende vielleicht eine Glückserfahrung ziehen kann, wenn nämlich Vincents Vater ihr bescheinigt, sie mache das schon ganz gut.

Tatsächlich ist es wegen der Verzerrung, die die Krankheiten in mögliche Rückschlüsse des Publikums auf die Motive der Figuren bringen, nicht zu sagen, ob Glücklichkeit überhaupt je als aktives Ziel der Figuren angenommen werden kann. Denkbar ist allerdings, dass die Auffassung dessen, was Glück bedeutet, also der Teil eines Glückskonzeptes, der sich mit der substantiellen Dimension des Inhaltes beschäftigt, an die Situation der Figuren anzupassen wäre. Für sie mag eben „einfach mal richtig Urlaub machen“ in einem anderen Umfang als umfassende Glückserfahrung gelten als für andere Menschen. Wenn dem so wäre, dann hätte es ganz entscheidend damit zu tun, in welche Lage die drei als Patient\_innen der Klinik gebracht werden. Denn die Idee eines Urlaubs bezieht ihren großen Reiz sicher zu einem nicht unerheblichen Teil aus der Tatsache, dass es ihnen verboten ist, die Klinik zu verlassen, solange sie sich der Behandlung dort verpflichtet fühlen. Die Einschränkung, die ihnen auferlegt wird, bildet also den Boden, aus dem heraus die Idee wachsen kann, ein Urlaub könne das sein, was Glück bedeutet.

Offen bleiben muss daher, ob die Restriktionen der psychiatrischen Klinik die Dimension der Legitimation beeinflussen. Sowohl was die Frage betrifft, wer

eigentlich in der Position ist, Glück(-sstreben) zu legitimieren, als auch die Frage nach der Relevanz, die Glück und seiner entsprechenden Priorität eingeräumt wird. Oder ob diese Restriktionen auf die Dimension der Substanz von Glück abzielen, indem sich verändert, welche Ingredienzen als für das Glück notwendig erachtet werden, oder ob die Restriktionen beide Dimensionen des Glückskonzeptes unter dem Vorzeichen der psychischen Erkrankung mehr oder weniger stark modifiziert werden. Darüber hinaus kann auch auf Seiten des Publikums eine Beurteilung stattfinden, inwiefern eine Figur das Glück verdient hat. Wie eine solche Beurteilung dann ausfallen mag, hat sicherlich mit dem Verhältnis von Figur(en) und Zuschauer\_in zu tun, das Murray Smith mit dem Begriff *allegiance* beschreibt.

Allegiance denotes that level of engagement at which spectators respond sympathetically or antipathetically towards a character or group of characters. It rests upon an evaluation of the character as representing a desirable (or at least, preferable) set of traits, when compared with other characters within the fiction. [...] Thus, when a character to whom I am morally sympathetic is placed in a dangerous situation, I may experience unease or fear for the character.<sup>459</sup>

Gerade durch die Figur des Vaters, der sich augenscheinlich schon länger nicht mehr um Vincents Wohlbefinden gekümmert hat und dem es nach dem Tod der Mutter in erster Linie darum zu gehen scheint, dass Vincent wieder funktionstüchtig gemacht wird, kann beim Publikum das Gefühl geweckt werden, dass das kein fairer Umgang mit dem eigenen Sohn ist. Dass es Vincents Willen widerspricht, ist artikuliert, und als Zuschauerin hat man Vincent in Szenen gesehen, die belegen, dass der Tod der Mutter für ihn sicherlich Unglück bedeutet. Aus diesem Beginn des Filmes kann der Eindruck entstehen, Vincent habe sich spätestens mit seinem Sich-Freimachen von den Regeln, denen der Klinikaufenthalt ihn unterworfen hat, verdient, glücklich zu werden. Bemerkenswert ist, dass das Wissen um das von Vincent erlebte Unglück recht schnell etabliert wird, ohne dass es ausufernd präsentiert würde. Was man erzählt bekommt, reicht, um die Idee zu etablieren, es wäre durchaus legitim, wenn Vincent nun eine Wende im Leben erfahren würde. Wie groß das Unglück ist, wird zwischendurch durch Nacherzählungen immer wieder gefestigt. Auch dann sieht man aber nicht etwa Vincent als Jungen in einer Rückblende, sondern ist auf das verwiesen, was sein Vater über die Zeit berichtet, in der die Krankheit immer mehr von ihrem Familienleben Besitz ergriffen hat. Es mag also weniger darum gehen, dass das Publikum sich ein eigenes Bild von dem macht, was Vincents Kindheit

---

<sup>459</sup> Smith, M.: „Engaging Characters“, S. 62.

ausgemacht hat, sondern mehr darum, zu erleben, wie sein Vater von dieser Zeit erzählt. Was dazu beiträgt, den Vater menschlicher wirken zu lassen, die Annäherung, die später zwischen ihm und Vincent stattfinden wird, als wünschenswert vorzubereiten. Es handelt sich bei der Aussöhnung am Ende des Filmes also nicht mehr um das Verhältnis zu dem Vater, der Vincent nicht ernstnimmt, sondern um den, der sich um ihn sorgt, ihn aus dem Auto aussteigen lässt, weil er Vincent und seinem Handeln vertraut. Dass man als Zuschauer diesen Wechsel in der Darstellung akzeptiert, hat sicherlich damit zu tun, dass Vincents Vater die Möglichkeit hat, als Filterfigur seine Wahrnehmung so zu etablieren, dass keine andere Einschätzung durch andere beteiligte Figuren dagegensteht. Mit dem beschränkten Zugang, den er liefert, und mit weder durch kritische Fragen von Dr. Rose, noch durch Anzeichen für unehrliches Verhalten des Vaters oder durch Vincents Erinnerungen infrage gestellte Formationen der Diegese sichert das der Figur, die anfänglich so unsympathisch dargestellt worden war, den Spielraum, vom Publikum auch anders bewertet zu werden.

### **8.3 Modus und Methode: *Die kriegen dich schon wieder hin***

Was sind Methoden, die in VINCENT WILL MEER eine Rolle spielen, um Glück zu realisieren? Welche werden befürwortet, welche werden abgelehnt? In welchem Modus begeben sich die Figuren, welcher Modus wird dem Publikum nahegelegt? Die drei Hauptfiguren bewegen sich immer im Rahmen der besonderen Umstände, die für sie wegen ihrer Erkrankungen gelten. Als Kranke werden sie dem Publikum vorgestellt, und als solche haben sie sich unterschiedlich weit von der Gesellschaft und dem, was als Normalität gilt, entfernt – dadurch ziehen sie Methoden und Lebensführungen mit dem Ziel der Glückserreichung in Erwägung, die eben nicht alle im gleichen Maß gesellschaftlich akzeptiert sind. Das wird nicht etwa durch den Vergleich mit Nicht-Kranken kommuniziert, sondern durch eine Abstufung, die sich durch die verschiedenen Erkrankungen der drei zentralen Figuren ergibt. Zwar gibt es Dr. Rose und Vincents Vater als Figuren, die nicht als krank gelten und damit auch Bezugspunkte darstellen könnten, doch vorerst reicht es, die Lebensmodi der Kranken zu vergleichen.

Wenn es für Alex wichtig ist, in einer sauberen Welt zu leben, und er sich

über gereinigte Toilettenanlagen freut, mag einen das verwundern, verwerflich scheint es aber nicht. Dass er anfangs verraten will, dass Marie und Vincent Dr. Roses Auto klauen, kann dazu führen, dass man ihn als Spielverderber sieht, doch grundsätzlich folgt er damit dem, was Gesetz ist, und beharrt auf etwas, was von weiten Teilen der Gesellschaft unterstützt würde. Für ihn ist es im Leben wichtig, Regeln zu haben, sich an sie zu halten und möglichst viele Gefahren zu minimieren. Das ist Alex' Weg zum Glück, aber der hat ihn offensichtlich auch in die Klinik gebracht. Wo die Notwendigkeit einer Behandlung liegt, die einen stationären Aufenthalt verlangt, erschließt sich aus dem, was über Alex an Informationen vorhanden ist, allerdings nicht. In einem der ersten Bilder mit ihm findet sich aber eine Andeutung, warum das notwendig sein mag. Es ist eine ungewöhnliche Kameraeinstellung, die insofern halbnahe ist, als man Vincent im hinteren Bereich des Raumes vom Kopf bis zu den Waden sehen kann, der Vordergrund allerdings wird von Alex eingenommen. Er ist Vincent zu- und damit der Kamera abgewandt und etwa von Hüfthöhe bis knapp unter die Schultern zu sehen. Recht zentral ist seine Hand im Bild, die in einem weißen Gummihandschuh steckt und in der er einen Pinsel hält. Material und Farbe des Handschuhs und das feine Etwas in seiner Hand wecken Assoziationen eines medizinisch verwendeten Handschuhs und eines Skalpells. Die recht eigentümliche Perspektive erinnert an Einstellungen, die im Western eingesetzt werden, wenn die Hand eines Schützen zu seiner Waffe geht. Alex' Gesicht ist in diesem Moment nicht sichtbar, Vincents Gesicht ist durchaus ernst, sein Hals angespannt. Da man als Publikum bis zu diesem Zeitpunkt nur erfahren hat, dass Alex nicht damit einverstanden ist, dass Vincent sein Zimmernachbar werden soll, lässt sich nicht einschätzen, wie stark Alex' Abneigung ist. Zwar weiß man, dass er kein Skalpell in der Hand hält, weil der Pinsel schon in einer Detailaufnahme zu sehen war, nichtsdestotrotz mag die erläuterte Einstellung, die an klassische Westernbilder erinnert, doch dazu beitragen, Alex eine gewisse Unberechenbarkeit zuzuschreiben und damit über die rein visuelle Ebene zu transportieren, dass er völlig zu Recht sein Leben aktuell als psychisch Kranker in dieser Klinik verbringt. Dass er gerne Bach hört und kleine Modellfiguren anmalt und aufstellt, das mögen wohl Beschäftigungen sein, die auf wenig Ablehnung stoßen.

Anders bei Marie, die Vincent, schon bevor sie sich ihm vorgestellt hat, unterstellt, er habe Drogen in die Klinik geschmuggelt – was mehr über sie aussagt

als über ihn, denn sie ist diejenige, die, wie sie Vincent (und dem Publikum) später offenbart, gerne mal einen Joint raucht. Der Drogenkonsum ist das Eine – er ist in Deutschland nicht erlaubt, gleichzeitig handelt es sich beim Kiffen aber immerhin um eine weitgehend geduldete oder als harmlos bewertete Spielart. Das Andere ist das Hungern – zu hungern und sich damit über kurz oder lang umzubringen, kann nicht als zulässiger Weg zum Glück gelten; gesellschaftlich ist genau das eben nicht akzeptiert. Und wenn Marie auf diese Weise ihr Leben als Preis ins Spiel bringen will, wird ihr das von ihrem Umfeld entschieden verwehrt. Im Zweifel beschränkt man lieber ihre Freiheit, bis sie entweder ihre Einstellung ändert oder ihr Körper wieder so weit aufgebaut ist, dass sie erneut einige Zeit bräuchte, um sich mit der Essensverweigerung glücklich(er) zu machen respektive sich mittelfristig umzubringen. Ob eine Handlungsweise geeignet ist, um glücklich zu machen, liegt nicht so sehr in ihr selbst begründet als vielmehr in der Zuschreibung, die Menschen vornehmen. In einem Land, in dem es kein Problem des Hungers mehr gibt, hat es sich zum Schönheitsideal entwickelt, dünn zu sein. Das Maßhalten beim Essen könnte also durchaus eine anerkannte Methode sein, zu einem glücklichen Leben zu kommen. Dass es dann eine Grenze gibt, ab der dieses Maßhalten und das Dünnsein nicht mehr ins Glück, sondern ins Unglück führen, sagt nicht so sehr etwas über Sinn oder Unsinn dieser Glücksmethode aus, sondern zeigt in erster Linie, dass in der Gesellschaft zwischen akzeptierten und nicht akzeptierten Methoden unterschieden wird. Ob das Genießen von Nahrungsmitteln glücklich macht oder der gezielte Verzicht, ist nicht absolut festzustellen. Eine derartige Feststellung wäre immer daran gekoppelt, von welchem Glück die Rede ist; wie dieses Glück, das mit dieser oder jener Methode erreicht werden soll, definiert ist. Auch wenn die Figuren im Film es nicht explizit thematisieren, führt genau das zu einem Konflikt, in dem Marie sich mit ihrer Außenwelt befindet. Wenn Vincent am Ende sagt, er könne sie nicht retten, dann bedeutet das als Fazit, dass man ihre Situation als eine sieht, aus der sie Rettung nötig hätte. Alex versucht zwar in einem Moment, Vincent klarzumachen, dass Marie diese Rettung gar nicht möchte, und Vincent wiederholt das vor der ans Bett fixierten Marie auch noch einmal – und Marie widerspricht ihm nicht. Dennoch scheint ihre Einschätzung ihres eigenen Lebens keine Relevanz zu haben. Inwiefern Marie sich selber als krank bezeichnen würde, wird nie expliziert. Es mag also sein, dass ihre Anwesenheit in der Klinik dafür spricht, dass sie anerkannt hat, erkrankt zu sein; ihre mehrmaligen Aktionen, mit denen sie das Regelwerk der Klinik hintergeht, können

aber genauso gut ein Zeichen dafür sein, dass sie diese Einschätzung nicht teilt. Für uns als Zuschauerinnen und Zuschauer ergeben sich besonders zum Ende hin mehrere Möglichkeiten, sich einer der Perspektiven anzuschließen. Neben den Sichtweisen, die die Figuren formulieren, bietet sich eine weitere an, die durch die Montage befördert wird – eine Perspektive, die diesen Narrationsstrang auf bemerkenswerte Weise marginalisiert, indem er dezidiert nicht das Ende des Filmes darstellt, sondern von den nachfolgenden Szenen überschrieben wird. Das geschieht sicherlich nicht auf einer inhaltlichen Ebene, da keine der gegebenen Informationen widerlegt oder angezweifelt wird, sondern durch den Einsatz visueller und auditiver Mittel, die geeignet sind, eine bestimmte Stimmung zu evozieren. Die Einstellung, die mit Maries Aufenthalt in der Klinik abschließt, ist eine, in der sich die Kamera auf Höhe von Maries Bett von ihr entfernt, bis sie aus dem Raum heraus ist und die sich schließende Schiebetür das Bild ausfüllt und hörbar zufällt. Gleichzeitig setzt nicht-mimetische Musik ein und bereitet vor, dass nun eine andere Stimmung die Überhand gewinnt. Die nächste Einstellung ist eine Totale, die aus der Luft zeigt, wie die beiden Autos, die sich den ganzen Film über verfolgt haben, nun in trauter Zweisamkeit über eine Brücke fahren. In ihnen sitzen jeweils Alex und Dr. Rose und Vincent und sein Vater. Es folgen die Szenen, in denen Alex Dr. Rose versichert, es sei ihm noch nie so gut gegangen, wie jetzt; Vincent schafft es, sich von seinem Vater zu emanzipieren; sein Vater ist in der Lage, ihm Vertrauen zu signalisieren: Vincent wisse, was er tue, und umgekehrt Vertrauen einzufordern: er selber wisse, was Vincents Mutter gewollt habe. So überlässt Vincent seinem Vater die Asche der Mutter und macht sich auf den Weg. Es folgt ein Schwenk über das Meer, das so lange das Ziel war, und Alex holt seinen Freund ein, so dass sie gemeinsam einen neuen Lebensabschnitt beginnen können. Dieses ausdrücklich positive Ende hat so wenig Bezug zur vorangegangenen Szene in der italienischen Klinik, in der Marie gezeigt wird, wie sie ans Bett gefesselt Vincent hinterherschreit, er möge sie losmachen, dass es für ein durchschnittliches Publikum (ohne weitere persönliche Bezüge) kaum relevant werden dürfte, Maries Perspektive einer weiteren Beurteilung zu unterziehen und damit gegebenenfalls ihre Methode des Glücklicherwerdens neu und aus ihrer Sicht zu evaluieren.

Über Vincents Lebensweise vor seiner Ankunft in der Klinik erfährt man nicht sehr viel. Eine ausführlichere Backstory gibt es ohnehin zu keiner der Figuren. Einzig sein Vater berichtet Dr. Rose, seine Mutter habe sich mit dem Kind eingegelt,



seit die Krankheit ausgebrochen war. Und es scheint in der Klinik nicht viel Zeit zu vergehen (der gezeigte Ablauf legt nahe, dass es sich nur um einen einzigen Tag handelt), bis Vincent sich mit Marie daran macht, einen Ausflug zu unternehmen. In der Klinik hat Vincent also gar keine Zeit, seinen Modus an die Gegebenheiten anzupassen. Relevant wird in Bezug auf ihn daher das, was das Publikum auf ihrer Reise gezeigt bekommt. Im Allgemeinen sind bei Vincent die Tics sicher etwas, was nicht nur andere als Störung bezeichnen – er beschreibt Marie gegenüber die Beeinträchtigung, die es mit sich bringt, wenn man seinen eigenen Körper nicht unter Kontrolle hat –, hinzu kommen aber immer auch die Reaktionen seiner Umwelt, also die Konsequenzen, die diese Störung hat, wenn es darum geht, wie er von seinen Mitmenschen wahrgenommen und behandelt wird. Seine Abweichung von dem, was allgemein akzeptiertes Verhalten ist, ist sehr plakativ. Da er sich nicht jenseits der Norm in einem extrem positiven Bereich bewegt – seine Tics äußern sich nicht etwa in unerwarteten Komplimenten, Lächeln oder Lachanfällen, sondern in motorischen und verbalen Ausbrüchen, die wohl grundsätzlich ein Vokabular der Beleidigungen umfassen –, ist eine negative Reaktion immer schon wahrscheinlicher als eine neutrale oder gar verständnisvolle. Er bewegt sich jenseits der Norm, und zwar im negativen Bereich. Vincent selbst weiß zwar, was mit ihm los ist und was ihm widerfährt, sein Umfeld reagiert aber augenscheinlich mit Verunsicherung oder Ablehnung. Das wird sehr eindrücklich schon in der ersten Szene des Filmes gezeigt, wenn er sich gezwungen sieht, die Beerdigung seiner Mutter zu verlassen, weil er die Tics nicht unterdrücken kann. Vincents Störung ist im Vergleich zu den Krankheiten der beiden anderen keine, die direkt eine bestimmte Lebensweise mit einschließt. Einzig eine gewisse Anpassung zur Vermeidung von entsprechend negativen Erfahrungen scheint es zu geben, da man von seinem Vater hört, Vincent und seine Mutter hätten sich recht stark isoliert.

Fest steht wohl schon zu Beginn, dass Vincent und auch Alex noch ein bisschen mehr als Marie in der Lage sind, selbst zu entscheiden, wann sie sich wieder in das gesellschaftlich geteilte Leben eingliedern möchten. Alex vielleicht noch am ehesten, weil es selbst es ist, der sich durch seine Ängste dem wenig kontrollierten Leben mit unbekanntem Menschen entzogen hat. Zwar hat auch er sich sicher nicht selbst entschieden, derartige Phobien zu entwickeln, und es mag sein, dass diese ihn zwingen, mit einer gewissen Isolation seiner selbst zu reagieren, immerhin ist diese dann aber relativ unabhängig von dem, was andere Menschen

von ihm erwarten. Seine Haltung, die impliziert, dass (vor allem der physische) Kontakt mit Menschen riskant ist, kann von seinem Umfeld insofern leichter akzeptiert werden, als sie anscheinend weder ihn selbst existentiell gefährdet, noch in das Dasein anderer Menschen aktiv eingreift. Dass das so absolut auch bei Alex nicht zutrifft, zeigt sich, wenn Vincent bei ihm im Zimmer einquartiert wird, obwohl schon die Vorstellung, jemand anders könne auch sein Badezimmer benutzen, für Alex große Schwierigkeiten bedeutet. Genau in dieser Autonomie wird also auch Alex beschnitten, indem er mit Tatsachen des Kontakts konfrontiert wird, die er trotz Protest nicht zurückweisen darf. Auch seine Lebensweise wird somit nicht absolut respektiert, sondern wird als therapierbedürftig mindestens dann limitiert, wenn praktische Gründe für den Ablauf in der Klinik das aus Sicht der Verantwortlichen notwendig werden lassen.

Wenn man die drei Figuren zusammen betrachtet, könnte man sagen, dass sie insgesamt ein ganzes Spektrum abdecken: Alex zieht sich zurück, und Vincent wird abgestoßen; grundsätzlich ist aber verhandelbar, wie sie positioniert sind, wie oder wo sie doch noch in einen größeren Teil der Gesellschaft integriert werden könnten. Marie allerdings befindet sich schon deutlich entfernter, jenseits des allgemeinen Systems. Das könnte relativ direkt damit zusammenhängen, dass sie ihr Umfeld anlügen muss, um ihrer Krankheit entsprechend handeln zu können. Wenn nicht akzeptiert wird, dass sie hungert, um sich besser zu fühlen, ist sie gezwungen, einerseits eine Haltung zu simulieren, die den Vorstellungen ihres Umfelds entspricht, andererseits insgeheim immer noch Wege zu suchen, die es ihr ermöglichen, Nahrung zu verweigern.

In VINCENT WILL MEER wird deutlich, wie über ein Glückskonzept gerade im Hinblick auf seine Bezüge zum Thema Selbstverwirklichung verhandelt werden kann. Inwiefern ist es Individuen überhaupt erlaubt, über ihre Methoden zur Glückserreichung selbst zu entscheiden? Schon mit der Behandlung in der Klinik eröffnet sich für die als krank titulierten Menschen die Frage, inwiefern ihnen die Kompetenz abgesprochen wird, für sich selbst Entscheidungen zu ihrem Glück zu treffen. Bei Marie ist wegen der latenten Lebensgefahr, in die sie sich durch ihre Essensverweigerung begibt, eindeutig, dass mindestens in der Klinik nicht akzeptiert ist, dass sie sich so verhält. Und auch Vincent nutzt die Chance, die ihre wachsende Zuneigung ihm wohl bietet, etwas zu essen. Einzig Alex scheint Marie anders zu verstehen. Mag er ihr Verhalten auch nicht in einer Form gutheißen, die es

grundsätzlich befürworten würde, versucht er jedenfalls nicht, Einfluss zu nehmen. Neben dem, wie die Figuren reagieren, kann außerdem gefragt werden, zu welcher Bewertung der *implied reader* angehalten ist (hierbei kann es nur um eine intendierte Lesart gehen, da je nach Lebenssituation der Rezipient\_innen zahllose Evaluationen denkbar wären). Betrachtet man das Ende des Films, so ist festzuhalten, dass Marie die einzige der drei Freunde ist, die nicht mit ‚unter Leute‘ gehen kann, weil sie stattdessen gefesselt in einem Krankenhaus liegt. Ihre Isolation ist noch stärker als zuvor, denn nun ist sie jeglicher Bewegungsfreiheit beraubt, liegt in einem Einzelzimmer und befindet sich in einem Land, in dem man (grundsätzlich) nicht ihre Muttersprache spricht. Sie sieht schlecht aus, bettelt und schreit, Vincent möge sie losmachen. Dem Publikum dürfte es angesichts dieser Häufung negativer Impressionen geradezu unmöglich sein, in ihrer Lebensweise eine Methode des Glücklicherwerdens zu erkennen. Von allen Seiten belohnt wird hingegen der Veränderungsprozess, den Vincent für sich anstrebt. Mit seinem stärkeren Eintreten für die eigenen Interessen, mit seiner im Erwachsenenleben vermutlich erstmals ausgesagten Selbstbestimmung, die ihn in das Leben in Gesellschaft hinein treibt, statt aus diesem heraus, wächst auch die Anerkennung seines Vaters sprunghaft, was ihn in die Lage versetzt, mit dessen Zustimmung (die in letzter Konsequenz vermutlich auch finanzielle Unterstützung bedeutet) ungeplante und freie Zeit in Italien zu verbringen. Dabei handelt es sich um ein klassisches Urlaubsland aus Sicht der Deutschen, somit dürften alle grundsätzlichen Assoziationen erst mal positiv besetzt sein. Sowohl was die Reaktionen der übrigen Figuren angeht, als auch mit Blick auf die vermutbare Bewertung durch das Publikum, handelt es sich um ein Vorhaben, das zu befürworten ist. Warum sollte man das Ergebnis, dass ein junger, attraktiver Mann, der die letzten Jahre in der Isolation mit seiner kranken Mutter verbracht hat, nun aufbricht, um im sommerlichen Italien unter Leute zu gehen, nicht gutheißen? Mindestens in diesem Aspekt handelt es sich offensichtlich um ein Happy End, und so ist es nur logisch, dass man den Modus, in den Vincent sich versetzt hat, auch als Zuschauer akzeptiert. Mit diesen beiden Figuren dürften Methoden der Glückserreichung im Raum stehen, deren Bewertungen diametral entgegengesetzt sind. Interessant ist, dass sie sich in einer Hinsicht auch entgegengesetzten Polen eines Kontinuums annähern, nämlich dem der gesellschaftlichen Teilhabe. Während das Ergebnis von Maries Verhalten ist, dass sich ihre Isolation erhöht hat (im Extremfall hätte sie sich ganz aus der Sphäre der Lebenden herausgenommen), kehrt

Vincent dieser Position den Rücken und erobert sich die Gelegenheit, das Leben unter (auch fremden) Menschen auszuprobieren. Es ließe sich spekulieren, dass in diesem Aspekt auch eine Ursache dafür liegt, dass der eine Weg so viel mehr Zuspruch durch eine (hier durch die angenommenen Zuschauerinnen vertretene) Gesellschaft erhält als der andere, weil sie sich auf diese Weise selbst stärkt und aufwertet.

### **8.3.1 Veränderung: Akzeptanz des Unveränderlichen**

Unter den Vorzeichen von Krankheit beginnt die Reise von Vincent, Marie und Alex, die für alle drei besondere Glücksmomente und für Vincent und Alex unter Umständen sogar eine längerfristige Veränderung ihrer Glückserfahrungen bereithält. Verändert wird dabei nicht nur die Situation, in der sie leben, sondern auch ihr Verhalten. Scheinbar nachhaltig. Eine besondere Rolle spielt dabei die Frage, inwieweit es möglich ist, selber etwas zum Glück beizutragen. Und es scheint, als wäre das durchaus möglich. Bei Epikur heißt es, dass es wichtig für die Menschen sei, zu verstehen, dass viele Ängste überflüssig sind. Die Angst vor dem Schmerz beispielsweise entkräftet Epikur, indem er versichert, ein Schmerz, der ungeheuer stark ist, werde nicht lange anhalten, und Schmerzen, die lange anhalten, werden nur von einer Stärke sein, die auszuhalten sei.<sup>460</sup> Alex' Auftritt im Film beginnt damit, ihn als jemanden zu zeigen, dem ein derartiges Vertrauen völlig fehlt; ganz im Gegenteil: Seine Ängste beherrschen ihn einen Großteil der Zeit, und er kann ihnen eben nichts entgegensetzen. Am Ende des Films hingegen scheint er eine Wandlung durchgemacht zu haben. Er selbst entscheidet sich, Vincent zu begleiten und mit ihm „unter Leute zu gehen“. Bei Epikur heißt es auch, dass es dem Glück zuträglich sei, sich nicht Gedanken über die Dinge und Zustände zu machen, die außerhalb des eigenen Einflussbereichs liegen.<sup>461</sup> Diese Erfahrung macht Vincents Vater, der den Sohn mit dem Anspruch, man solle ihn dort „wieder hinkriegen“, in die Klinik bringt. Dr. Rose versucht schon im ersten Gespräch, dem Vater klarzumachen, dass das eine völlig unrealistische Erwartung ist. Sicherlich braucht Vincents Vater mehr als diese eine Expertise, um zu verinnerlichen, was das für seine Haltung bedeuten kann. Doch auch hier ergibt sich im Laufe der Reise, die sie parallel unternehmen

---

<sup>460</sup> Vgl. Epikur: „Wege zum Glück“, herausgegeben von Nickel, R., S. 134.

<sup>461</sup> Vgl. ebd., S. 121.

und auf der er mit Dr. Rose versucht, die jungen Leute einzuholen, offenbar eine Veränderung. Man könnte sagen, dass es auch auf mentaler Ebene darum geht, dass er Vincent einholt. Denn der hat zu diesem Zeitpunkt schon längst begriffen, dass seine Krankheit nicht heilbar ist und es vielmehr darum gehen muss, trotzdem ein Leben zu führen, das sich an seinen Wünschen und Vorstellungen orientiert. Das Loslassen eines unrealistischen Veränderungswunsches und die Akzeptanz gewisser Tatsachen ist schlussendlich auch für Vincents Vater der Weg zu einer deutlich befriedigenderen Beziehung zu seinem Sohn. Dass er Vincents Erkrankung und damit zu einem gewissen Grad sogar Vincent selbst akzeptiert und anerkennt, zeigt sich, wenn er nicht nur widerspruchslos respektiert, dass Vincent die Rückfahrt mit ihm abbricht, sondern darüber hinaus ihn auch bittet, den letzten Wunsch der von Vincents Mutter erfüllen zu dürfen. Damit geht er mit Vincent und der Toten wieder genau das Bündnis ein, nämlich das seiner Familie, von dem er sich, provoziert durch Vincents Erkrankung und sein dadurch ausgelöstes Anderssein, losgesagt hatte. Vielleicht weniger plakativ, weil im Filmgeschehen nicht mehr länger ausgeführt, macht Vincent die analoge Veränderung durch und nimmt so Abstand von seinem zurückgezogenen Leben, das Reaktionen auf seine Tics möglichst minimierte. Er lässt sich ein auf das, was ihm an Fülle begegnen kann, wenn man sich im Sommer in eine italienische Stadt begibt. Dass das letzte Filmbild gerade dann einfriert, wenn ein Tic ihn dazu bringt, zu zucken und in die Luft zu springen, macht zweifelsfrei klar, dass das etwas ist, was Teil seines Lebens ist. Es kann nicht darum gehen, dass die Tics verschwinden oder zu verstecken wären. Ziel scheint auch hier vielmehr die Akzeptanz – vermutlich sowohl die von Vincent als auch die seiner Mitmenschen. Denn mindestens das Publikum als Repräsentant\_innen der Gesellschaft, auf die rekurriert wird, wird mit diesem Bild zum Schluss auf besondere Weise konfrontiert, bekommt kein anderes Angebot, als dieses Bild auch als Fazit anzuerkennen.

### **8.3.2 Veränderung: Ändern, was zu ändern ist**

Das Akzeptieren dessen, was sich nicht ändern lässt, schließt indirekt mit ein, dass es andere Aspekte im Leben gibt, auf die man durchaus Einfluss nehmen kann. Und auch diese Komponente findet in VINCENT WILL MEER ihren Platz. Dabei liegt der Fokus auf dem Freiwerden von Fremdbestimmung. Dass Fremdbestimmung häufig

dazu führt, das empfundene Unglück zu mehren, zeigt sich in mehreren Szenen des Films und soll daher im folgenden Abschnitt genauer herausgearbeitet werden. Sehr anschaulich wird der Druck der Fremdbestimmung beispielsweise demonstriert, wenn es darum geht, dass Vincent sich entschieden äußert, er gehe in kein Heim. Für das Publikum kann er diese Position gerade mal einen Wimpernschlag lang halten, denn an dieser Stelle kommt die Montage so zum Einsatz, dass nach einem Schnitt die nächste Szene im Auto beginnt, wo sein Vater ihm erklärt, es handele sich um eine sehr gute Klinik. Die filmtechnischen Mittel werden hier auf eine Weise eingesetzt, die den Eindruck, dass Vincent absolut kein Mitbestimmungsrecht über seinen Aufenthaltsort hat, drastisch verstärkt – es wird nicht lange gefackelt, keine Sekunde erlebt man als Zuschauer, dass oder wie Vincent sich zur Wehr setzt oder mit dem Vater verhandelt wird. Das ist die totale Fremdbestimmung. Doch Vincents Vater ist nicht der einzige, der Vincent auf eine Weise gegenübertritt, die zeigt, wie wenig er ihn als Erwachsenen ernstnimmt. Ebenfalls in die Zeit vor dem Aufbruch zur Reise ans Meer, die sicherlich einen Wendepunkt darstellt, fällt eine Szene, die sich im Außengelände der Klinik zuträgt. Vincent setzt sich ans äußerste Ende der Wiese auf eine Matte, und Marie kommt dazu, um neben ihm ihren Joint auszupacken. Während sie nebeneinander sitzen, testet Marie, was passiert, wenn sie ihn berührt. Erst mit einem Finger, was sofort einen Tic auslöst, dann mit der ganzen Hand, wobei er ruhig bleiben kann. Sie erweitert ihren Versuch und küsst ihn auf den Mund, was allerdings dazu führt, dass er spuckt, aufspringt und mehrere Kraftausdrücke rufen muss. Diese Situation beobachten drei Jungen, die auf der anderen Seite des Zauns stehen. Sie machen sich über Vincent lustig, und der eine sagt zu seinem Freund, er solle lieber filmen, ein Foto sei zu langweilig. Damit ist klar, dass sie Vincents Tic nicht nur beobachtet, sondern auch dokumentiert haben. Durch den Zaun verstärkt sich der Eindruck, sie würden Vincent wie ein eigenartiges Tier im Zoo bestaunen. Vincent fordert sie auf, das Handy auszumachen, doch sie stehen ihm gegenüber, lachen ihn aus, machen ihn nach und damit keine Anstalten, ihn in Ruhe zu lassen. Sie gehen anscheinend davon aus, dass sie sich Vincent gegenüber benehmen können, wie sie möchten, weil er jenseits des Zauns bleiben muss. Doch Vincent wehrt sich gegen die Einschränkung seiner Rechte, die ihm auferlegt wird, indem zum einen der Zaun seinen Handlungsspielraum beschränkt, und zum anderen die Jungen nicht auf seine Aufforderung, das Filmen mit dem Handy zu unterlassen, reagieren. Er klettert über das Tor des Zauns und löst damit

bei den drei Jungen den entsprechenden Fluchtreflex aus. Völlig ohne Schwierigkeiten fängt Vincent den Jungen mit dem Handy ein, nimmt es ihm weg, wirft ihn gegen ein parkendes Auto und zertritt das Handy auf dem Boden. Dass es Vincent in diesem Zusammenhang gelingt, sich dagegen aufzulehnen, dass andere Menschen über ihn bestimmen, mag mit der Beschaffenheit der Situation zusammenhängen, die es ihm vermutlich relativ leicht macht, zu reagieren. Denn ihm gegenüber stehen Jungen, die vielleicht 12 Jahre alt sind, offensichtlich also noch als Kinder behandelt werden können. Vincent, als jemand der Ende Zwanzig ist, sollte von ihnen als Erwachsener anerkannt werden, und diese Form von Respekt einzufordern, mag für ihn eher möglich sein, als ähnliches von seinem Vater zu verlangen. Hinzukommt, dass die Hürde, die der Zaun darstellt, eine ist, die durch sportliche Fertigkeiten überwunden werden kann. Und wie man Vincents Statur ansieht und wie sich im weiteren Film noch bestätigen wird, ist er in sehr guter körperlicher Verfassung und kann sich in sportlichen Aktivitäten offensichtlich gut behaupten. Für einen ersten Versuch der Rebellion, für erste Schritte, sich die Selbstbestimmtheit eines Erwachsenen zu erobern, mögen das also genau die Umstände sein, die gerade unangenehm genug sind, um von Vincent so erlebt zu werden, dass er sie nicht übergehen möchte, und gleichzeitig von ihm so eingeordnet werden können, dass er in der Lage wäre, die Situation erfolgreich zu seinen Gunsten zu verändern. Dass Marie anerkennend lächelt, als er es über den Zaun schafft, mag ihm nicht klar sein; dass dem Publikum dieses Lächeln gezeigt wird, spricht aber dafür, dass auch seitens des *implied author* Zustimmung für dieses Verhalten signalisiert wird. Und so dürften auch die meisten Zuschauerinnen sich auf Vincents Seite sehen und nicht in erster Linie auf den Erwachsenen reagieren, der Kinder ängstigt, sondern eher auf den gedemütigten Vincent, den man als Person schon etwas kennt und der sich nur wehrt, weil er angegriffen wird. Allerdings ergibt sich aus dem Zeitpunkt, an dem man sich im Rahmen der Gesamtnarration befindet (nämlich noch sehr am Anfang) auch, dass eine Selbstbehauptung dieser Art im Rahmen einer deutschen Klinik nicht ohne Tadel bleiben kann. Und nachdem einer der Jungen Vincent zugebrüllt hat: „Mein Vater zeigt dich an, du Arsch“, ereignet sich im Anschluss eine Szene im Büro von Dr. Rose, wo diese Vincent darauf hinweist, dass es sich um Kinder gehandelt habe. Eine Feststellung, die wohl darauf abzielen soll, die Unangemessenheit von Vincents Reaktion herauszustellen. Führt man sich vor Augen, wie die Figurenkonstellation ist, ist das nicht die härteste

Zurechtweisung, die Vincent zugedacht wird. Zum einen auf Ebene der filmischen Struktur, da es sich bei Dr. Rose zwar um eine Expertin mit gewissem Fachwissen handelt, ihr innerhalb des Filmes aber nur die Funktion einer Nebenrolle zukommt, und zum anderen rein inhaltlich, da offenbar keine Sanktionen verhängt werden und von keiner tatsächlich erfolgten Anzeige die Rede ist. Denkbar wäre an dieser Stelle, zu sagen, dass Dr. Rose in dieser Situation eine nach gesellschaftlichen Konventionen erwartbare Reaktion präsentiert, wodurch auch belegt wird, dass sich die Erzählung des Filmes an dieser Stelle noch an eben diese Normen hält, der Raum aber gleichzeitig schon dafür geöffnet wird, die nachfolgende Abweichung, das Verlassen der Klinik und den Diebstahl des Autos, eher als moderate Vergehen einzuordnen. Hätte es schon auf den Streit mit den Jungen hin eine sehr hart wirkende Strafe gegeben, wäre das dann folgende Verhalten von Marie und Vincent vom Publikum vielleicht weniger als ein Abenteuer, sondern als tatsächlich riskante Devianz interpretiert worden. Dass Marie und Vincent (Alex, der sich nicht freiwillig entscheidet, mitzukommen, befindet sich in einer abweichenden Position) sich bemühen, den Grad ihrer Selbstbestimmtheit möglichst sprunghaft zu erweitern, ist etwas, was durch mehrere Faktoren gleichsam ein Netz der Bestätigung erfährt. Erstens ist dem Diebstahl die Schärfe genommen, da es sich um das Auto von Dr. Rose handelt. Das wiederum steht für das Publikum außer Frage, da der entsprechende Autoschlüssel in einer Großaufnahme von Vincent zurück auf ihren Schreibtisch gelegt wurde. Hierdurch kann sich beim Zuschauer eine gewisse Beruhigung einstellen, da klar einzuordnen ist, mit wem die beiden sich auseinandersetzen haben, sollten sie erwischt werden. Und durch die gerade erlebte Reaktion von Dr. Rose auf die Auseinandersetzung mit den Nachbarsjungen, dürfte klar sein, dass ein analoger Ausbruch – nämlich emotional etwas aufbrausend, faktisch aber harmlos – zu erwarten wäre. Zweitens ist besonders das *alignment*, aber zweifellos auch die *allegiance* zu diesem Zeitpunkt mit Vincent sicherlich von allen Figuren am stärksten, so dass die Wahrscheinlichkeit, dass man als Zuschauer\_in sein Verhalten entschuldigbar findet, recht groß sein dürfte. Es mischen sich also strukturelle Eigenschaften des Narrationsaufbaus mit denen des Plots auf eine Weise, die ein Streben nach Selbstbestimmtheit offensichtlich als positiv bewertet. Und dieses Streben ist als eine Methode zu sehen, mit der sich dem Glück näher kommen lässt.

Nachdem Dr. Rose und Vincents Vater fast geschafft haben, die jungen Leute



wieder unter Kontrolle zu kriegen und Vincent schon bei seinem Vater im Auto sitzt, besinnt er sich aber eines Besseren und nutzt die Gelegenheit, die sich bietet, als sein Vater das Steuer kurz wieder verlässt. Vincent setzt sich gegen die Bevormundung zur Wehr, und zusammen mit Alex und Marie, die es beide noch schaffen, einzusteigen, entwendet er das nächste Auto. Wann Vincent gelernt haben soll, autozufahren, ist dabei kein Thema. Dass es Gründe gibt, warum er es aber nicht tun sollte, zeigt sich kurze Zeit später, wenn man in einer Totalen sieht, wie das Auto mitten auf dem Mittelstreifen abrupt bremst und zum Stehen kommt. Es folgt ein Schnitt auf eine nahe Einstellung, die Vincent am Steuer zeigt, während er wiederum einen Tic über sich ergehen lassen muss. Seine Selbstbestimmung hat Grenzen, die er nicht zu überwinden vermag. Gleichzeitig gibt das Alex die Chance, ganz getreu seiner Rolle als Helfer zu fungieren und das Fahren zu übernehmen. Erneut sind die drei ein Risiko eingegangen, auch wenn für die Zuschauer\_innen wohl kaum das Gefühl entstehen dürfte, mit diesem Risiko sei auch eine echte Gefahr verbunden. Die Kamera zeigt, dass die Straße leer ist, als Vincent die Kontrolle über das Auto zu verlieren droht. Statt weiter die mögliche Gefährdung zu explizieren, liegt im Verlauf des Filmes der Fokus darauf, dass die drei mit diesem Auto eine deutliche Verbesserung erleben – Alex betont, dass es so schön sauber sei, sie haben Platz, sich auf die Rückbank zu legen, man kann nicht nur Musik hören, sondern auch fernsehen, und vor allem kann man dank Navigationsgerät eingeben, wohin das Auto einen bringen soll, was es erheblich leichter macht, den Weg ans Meer zu finden. Alle diese Aspekte mögen nicht für sich Glück bedeuten, dennoch sind sie recht unvermittelt mit Glückserfahrungen verbunden: Wenn Marie und Vincent gemeinsam auf der Rückbank liegen und Marie ihm dort an einem Morgen verspricht, im Laufe des Tages etwas zu essen, ist das sowohl eine romantische Begebenheit, die sie einmal mehr als Paar konstituiert, als auch eine heilsversprechende, weil Marie Vincents Bitte, Nahrung zu sich zu nehmen, entsprechen möchte. Für Alex ist nicht nur die Sauberkeit, die seinen Zwängen entgegenkommt, etwas Positives, auch er erlebt dank des Autos eine herausragende Erfahrung, die zu seinem Glück beitragen dürfte, wenn er nämlich die Musik laut aufdreht und nachts vor dem offenen Auto steht und ein unsichtbares Orchester dirigiert, worin er völlig aufzugehen scheint. Und nicht zuletzt hilft das viel besser ausgestattete Auto, ans Meer zu kommen, trägt also zum großen, übergeordneten Ziel und damit auch dieser entsprechenden Glückserfahrung bei. Man kann daher sagen, das Risiko, das Vincent eingegangen

ist, als er sich entschieden hat, das Auto seines Vaters zu entwenden, hat sich mehr als gelohnt. Und das ist, was sich als die grundsätzliche Methode der Glückserreichung in VINCENT WILL MEER festhalten lässt: Risiken einzugehen. Wenn die Figuren im Film etwas wagen, wird das belohnt. Egal, ob das heißt, dass sie ein Auto klauen, an einer Tankstelle die Zeche prellen, ob sie eine Reise wagen, oder ob das heißt, sich anderen Menschen zu öffnen und damit das Risiko einzugehen, verletzt zu werden. Letzteres trauen sich durchweg alle Figuren: Vincents Vater lässt sich darauf ein, mit Dr. Rose über Vincents Kindheit und seine Ehe zu reden, ohne dass sie ihn dafür verurteilt oder in anderer Weise ihr Wissen missbraucht. Dr. Rose selber öffnet sich Vincents Vater im Gegenzug auch und teilt mit ihm ihre Befürchtung, eine schlechte Therapeutin zu sein, was er wiederum nicht etwa benutzt, um ihr Vorwürfe über Vincents Flucht zu machen, sondern als Gelegenheit begreift, ihr zu sagen, dass er ganz im Gegenteil finde, dass sie das sehr gut mache. Marie lässt sich so sehr auf Vincent ein, dass sie ihn auch ihren Körper sehen und spüren lässt. Das dürfte für jemanden, der mit Magersucht diagnostiziert ist, also auch das dementsprechend gestörte Selbstbild hat und den eigenen Körper kaum schön findet, einiges an Überwindung bedeuten. Die Szene nimmt kein romantisches Ende, weil sich Marie irgendwann wegdreht und Vincent von sich stößt, dennoch bleibt ihr Verhältnis intakt, und auch später noch beruft sie sich darauf, dass Vincent sie doch liebe. Was durchaus stimmen mag. Denn auch Vincent hat es aus dem isolierten Leben mit seiner Mutter heraus geschafft, sich Marie gegenüber zu öffnen, und bringt ihr offen seine Zuneigung entgegen. Sein größter Gewinn ist wohl, dass er diese Beziehung zu Marie eingeht, und es am Ende trotzdem schafft, sie im Krankenhaus alleine zu lassen. Ganz anders noch als im Verhältnis zu seiner Mutter, der er auch als Toten noch tagelang die Hand gehalten hat, kann er Marie lieben und trotzdem gehen. Auch dieses Wagnis, sich erneut auf die Nähe zu jemandem einzulassen, wird in VINCENT WILL MEER also belohnt. Alex wählt vielleicht nicht den emotionalsten Weg sich zu öffnen, wenn er den anderen beiden offenbart, dass er sein ganzes Erspartes mit hat, sie sich um Geld also keine Sorgen machen müssten. Das anfängliche Entsetzen von Vincent und Marie, dass Alex ihnen diese Information so lange vorenthalten hat, löst sich in Lachen auf, womit aller möglicher Ärger beiseitegelassen wird und man sich nur gemeinsam über die Sorglosigkeit, die ihnen das beschert, freut. Dass diese Überraschung von Alex ein positives Ende nehmen wird, zeichnet sich schon durch die vorher einsetzende Musik ab, die durch die

Stimmung, die sie transportiert, signalisiert, dass keine negative Wendung zu erwarten ist. Es greifen also mehrere der filmischen Mittel ineinander, um diese Szene auch emotional zu gestalten. Eine andere Art von Offenbarung ist, was Alex in einer späteren Szene Marie und Vincent an den Kopf wirft. Sie hatten ihn und das Auto suchen müssen, weil er einfach abgehauen war. Als sie ihn in einem Hotelzimmer aufspüren, schreit er ihnen entgegen: „Hier ist doch niemand, nichts, für keinen“ und verkündet weiter schreiend Vincent über Marie:

Die will sich doch eigentlich in Ruhe zu Tode hungern. Die will sich zu Tode hungern, und weil sie das alleine gar nicht kann, braucht sie so einen Idioten wie dich, der ihr dabei zuschaut.

Und dann: „Du denkst ja auch, du machst hier was ganz besonders tolles, für deine Mutter. Dabei rennst du doch einfach nur vor Papi davon.“ Vincent ist überrumpelt und hat einen Tic, woraufhin ihm Alex entgegenbrüllt: „Fick dich selber, du scheiß Spast“. Alex macht immer weiter, bis Vincent die Beherrschung verliert und auf Alex einzuschlagen beginnt. Marie kann Vincent nicht aufhalten, doch er hört nach einigen Schlägen von selber auf, und Marie holt ein Handtuch für Alex, der mit blutüberströmtem Gesicht auf dem Boden sitzt. Die Szene endet mit einer Einstellung, in der alle drei in einer Linie im Hotelflur sitzen und das Bild nahezu vollständig ausfüllen. Alex fragt, warum sie jetzt, da sie das Auto haben, nicht endlich abhauen, doch Vincent erwidert, dass sie seinetwegen, nicht wegen des Autos gekommen seien. Damit ist die anfängliche Zweckgemeinschaft explizit in den Status einer Freundschaft gehoben und auch visuell ist umgesetzt, dass sie sich alle auf einer Ebene befinden und als Gruppe zu begreifen sind – keiner ist mehr größer oder kleiner, weiter weg oder weniger distanziert. Wiederholt wird diese Einigkeit in einer späteren Szene im Hotel, in der sie alle drei in einem Bett liegen. Die Kamera fährt in einer Großaufnahme über Maries Gesicht, und man sieht, dass Vincent neben ihr liegt. Das Bild weitet sich und hinter Vincent wird Alex erkennbar. Vincent wacht auf und dreht sich zu Alex, der ebenfalls wach ist. In einer halbnahen Einstellung sind jetzt alle drei zu sehen, die Kamera befindet sich am Bettende. Vincents rechter Arm liegt unter Maries Kopf, die linke Hand hält er Alex hin. Und Alex – der sonst jede Berührung ablehnt – greift zu und ihre Hände umschließen sich. Es wird kein Wort gesprochen, nicht-mimetisch ist ruhige Klaviermusik zu hören. Offensichtlich sind die drei in ihrem Bündnis angekommen. Dass Alex so provokativ herausgeschrien hat, was er denkt, oder vielleicht vielmehr befürchtet, führt dazu,

dass sie sich alle drei dazu bekennen, dass sie sich mehr bedeuten, als nur Mitpatienten zu sein. Schlussendlich führt also auch diese Öffnung, so aggressiv sie sowohl von Alex als auch in Vincents Reaktion darauf sein mag, dazu, dass die Beziehung der drei stärker gefestigt wird. Damit wird die Methode, etwas zu wagen, etwas Neues auszuprobieren und vom Gewohnten abzuweichen, als erstrebenswertes Verhalten präsentiert, das gute Chancen hat, ins Glück zu führen. Unterstrichen wird das auch vom Soundtrack, beispielsweise, wenn die Szene der Bergbesteigung mit dem Lied „Point of view“<sup>462</sup> unterlegt wird, von dessen Text unter anderem folgende Zeilen zu hören sind:

You say home is where the heart is / and you say you know your heart has to float / escape  
from the places you know / you would crawl and you would swim / as long as you keep  
moving on just to / experience something new.

Die Bergbesteigung ist nicht geplant, und ergibt sich für Vincent, Alex und Marie, weil Vincent sich nach einer Nacht, die sie im Schatten der Berge verbracht haben, plötzlich wünscht, den Gipfel zu besteigen. Der Fokus der Unternehmung liegt insofern nicht so sehr auf der Bergbesteigung an sich – sie sind von ihrer Kleidung her auch gar nicht darauf eingerichtet, eine solche Wanderung zu machen, nehmen anscheinend auch keinen ernstzunehmenden Proviant mit (auch wenn Marie auf dem Gipfel plötzlich ein Sandwich hervorzieht). Viel eher lässt sich also sagen, dass es darum geht, ein neues Zwischenziel zu setzen und dieses zu erreichen. Das langfristige Ziel, das sie verfolgen, ist, ans Meer zu kommen. Vincent entwickelt spontan ein anderes Ziel für den Vormittag, und so gilt es, den Berg zu erwandern. Für ihn selbst ist das dank seiner körperlichen Verfassung relativ leicht, für jemanden wie Marie – unterernährt, mit Herzfehler und dazu mit den dafür wenig geeigneten Ballerinas an den Füßen – dürfte es sich schon um eine größere Herausforderung handeln. Doch alle drei schaffen es bis auf den Gipfel, und nicht nur bis dorthin, sondern sogar noch ein Stückchen höher. Denn nachdem man gesehen hat, wie Vincent auf das Gipfelkreuz klettert, und die Kamera zu einem Schwenk über das Bergpanorama ansetzt, gibt es einen Schnitt, und die Perspektive ändert sich, so dass vor dem Bergpanorama das Gipfelkreuz zu sehen ist, auf dem nun auf der einen Seite Marie und auf der anderen Vincent und Alex sitzen. Dazu heißt es im immer noch als nicht-mimetische Filmmusik gespielten Lied passenderweise: „I’ll be there too / to share your point of view“. Alle drei wirken sehr zufrieden und erleben durch diese

---

<sup>462</sup> Cargo City: „Point of view“.

Bergbesteigung sicherlich einen ganz besonderen Moment in ihrem Leben (wie sie es alle drei auf das Gipfelkreuz geschafft haben sollen, wird nicht erzählt). Es ist eben nicht das Glück, das sie durch lange Vorbereitung, ständiges Üben oder viel Planen erreichen. Ihre Methode zum Glück heißt, etwas zu wagen, sich auf unbekanntes Terrain zu begeben. Wie es im Lied heißt, ist es das Neue, was sie suchen und finden, und, ebenfalls dem Liedtext entsprechend, darin teilen sie dieselbe Perspektive. Sie sitzen in einer Reihe auf dem Gipfelkreuz und blicken über die Bergketten um sie herum, die Kamera umrundet sie in einem Flug, und das Publikum sieht sie als Fixpunkt vor einem recht eindrucksvollen Panorama. Als drei einzelne Menschen sind sie aufgebrochen – Marie bleibt immer wieder auch etwas zurück –, und als Gruppe, die eine gemeinsame Perspektive teilt, erleben sie sich auf dem Gipfel. Anschließend ermöglicht dieser Erfolg eine Zeit der Entspannung. Sie sitzen und liegen im Gras, Marie beißt in ein Sandwich, Alex verkündet, dass er mit Geld ausgestattet ist. Lachend und jubelnd laufen sie schließlich den Berg hinunter. Für die Diegese sind das nicht unbedeutende Schritte, die durch die Bergbesteigung ausgelöst werden: Mit Alex' Mitteilung erübrigen sich weitere Hürden wegen des Geldmangels und Marie und Vincent kommen sich auch körperlich näher. Die äußeren Umstände ihrer Reise erfahren also eine deutliche Entspannung, und alle Beziehungen werden intensiviert.

Dass es zum Modus des Glückskonzeptes in *VINCENT WILL MEER* gehört, Beziehungen zu knüpfen und/oder zu verbessern, zeigt sich auch darin, dass die Liebesbeziehung von Vincent und Marie nicht ins klassische Happy End führt, sondern in einem gewissen Umfang mehr als Hilfsmittel der Glückserreichung zu sehen ist. Es begleitet sie auf ihrer Reise und mag auch über das Filmende hinaus eine Bedeutung für die Figuren haben, aber die Paarbeziehung bildet nicht den Moment, auf den der Film mit allen seinen Höhepunkten hinstrebt. Vincent lässt Marie alleine im Krankenhaus zurück, und die Filmminuten, die daraufhin noch folgen, betonen, wie wichtig es ist, seinen eigenen Weg zu gehen. Vincent steigt aus dem Auto seines Vaters wieder aus und will gucken, wie er ohne die elterliche Fürsorge zurechtkommen kann. Analog ist auch Alex' Aussteigen aus dem Auto von Dr. Rose zu sehen, die Obhut der Klinik nicht mehr zu brauchen. Es ist also gar nicht die Liebesbeziehung von Vincent, die für ihn über alles entscheidet. Auch entscheidet er nicht mit Alex zusammen, noch länger in Italien zu bleiben, sondern er entscheidet ganz alleine. Alex schließt sich ihm zwar an, und es gibt auch einen Verweis auf

Marie, beides ist aber nicht zentral. Stattdessen lautet Vincents letzter Satz: „Komm, wir gehen. Unter Leute.“ Darauf kommt es an: raus aus der Isolation und unter Leute. Das spricht dafür, dass Kontakte geknüpft und Beziehungen aufgebaut werden, bedeutet aber auch, dass nicht das jeweilige Verhältnis für sich Glück bedeutet, womit es dem Bereich der Substanz und Ingredienzen des Glückskonzeptes zuzurechnen wäre, sondern dass es um den Modus geht, mit dem man Glückserreichung anstrebt. Und in VINCENT WILL MEER heißt das nicht zuletzt, unter Leute zu gehen. Betrachtet man besonders das Verhalten von Alex und Vincent und wie sie es im Verlaufe des Filmes verändern, kann man sich an das erinnern, was Sigmund Freud zum Glück geschrieben hat (vgl. auch Kapitel 2.2 Modus und Methode). Bei Freud gibt es zwei denkbare Wege zum Glück: zum einen das Vermeiden von Schmerz oder Unlust und zum anderen das Streben nach einem verstärkten Lusterleben. Die beiden Filmfiguren zeichnen sich anfangs beide dadurch aus, dass sie einen beträchtlichen Teil ihres Lebens durch Vermeidung gestalten: Alex versucht, so wenig physischen Kontakt mit anderen Menschen zu haben, wie möglich; für ihn gilt es, möglichen Gefahren, insbesondere in Form von Keimen oder Bakterien, auszuweichen. Das mag nicht in direkter Linie Schmerzvermeidung darstellen, hat aber vermittelt über mögliche Krankheiten, die Alex auf diese Weise von sich fernzuhalten sucht, schließlich doch damit zu tun, Unwohlsein zu vermeiden. In gewisser Hinsicht noch extremer ist Vincents Verhalten. Von ihm wird berichtet, dass er sich möglichst jedem Kontakt mit Menschen, abgesehen von seiner Familie, entzogen hat. Dabei dürfte es sich um Unlustvermeidung handeln, die darauf abzielt, unangenehme Reaktionen anderer Leute auf seine Tics nicht erleben zu müssen. Im Filmverlauf ändert sich aber der von Alex und Vincent favorisierte Weg zum Glück. Neben anderen, oben bereits beschriebenen Momenten, wie das Ineinanderlegen der Hände von Vincent und Alex oder auch die Reise an sich, die sie tagelang auf engstem Raum zusammen sein lässt, liefert das Filmende einen der Höhepunkte, die diesen Wechsel in der Methode illustrieren. Alex, der sich so vehement gegen den Kontakt zu anderen gewehrt hat, ist in der Stadt zu sehen, wie er durch seine Sonnenbrille, die er sich für das Unterfangen „unter Leute zu gehen“ aufgesetzt hat, eine Frau anguckt und den Blick auch bei ihr lässt. Sie erwidert seinen Blick, während er an ihr vorbeigeht, und wirft dann nochmal den Kopf herum, um ihn weiter angucken zu können. Deutlicher als über den Flirt mit einer Frau ließe sich in Alex' Fall der Beginn eines Modus' des Strebens nach Lusterleben wohl kaum

etablieren. Ähnlich demonstrativ ist Vincents Wunsch, unter Leute zu gehen. Fast so, als wolle er nachholen, was er in den Jahren verpasst hat, die er alleine zuhause mit seiner Mutter verbracht hat. Auch das letzte Bild von ihm mitten in der Stadt, geschüttelt von einem Tic, erzählt von der Verschiebung, die stattgefunden hat – weg von der Unlustvermeidung, von dem Unwohlsein, das die Reaktionen der Umwelt auslösen können, hin zum Genuss, den der Kontakt mit anderen Menschen bieten kann. Die Bedeutsamkeit dieser Veränderung wird auch filmästhetisch ausgedrückt, indem diese letzte Bild als *freeze* umgesetzt ist.

#### **8.4 Tempus und Aspekt: Ein Auf und Ab**

In VINCENT WILL MEER spielt die Zeitlichkeit des Glücks ausschließlich implizit eine Rolle. Durch den Beginn des Filmes liegt der erste Schwerpunkt weniger auf Glück als vielmehr auf dem Unglück. Inwiefern die Zeit, die Vincent vor dem Tod seiner Mutter mit ihr verbracht hat, für ihn eine (auch) unglückliche Zeit war, wird nicht ausgeführt. Ohne Zweifel sind aber der Tod seiner Mutter und der sich daran anschließende Umzug in die Klinik eine Form von Unglück. Dieses wird allerdings in seiner Entwicklung nicht ausführlich nachvollzogen, denn man sieht Vincent nicht am Sterbebett der Mutter, wie er zwei Tage ihre Hand hält, sondern erst dann, wenn sie beerdigt wird; man sieht nicht, ob er mit seinem Vater darüber streitet, ob er in die Klinik muss, man bekommt keine lange Fahrt dorthin erzählt, sondern sieht sie einen Augenblick im Auto und dann im Besprechungszimmer von Dr. Rose. Nichts, was mit dem Unglück zu tun hat, und mit der Zeit, für die es sich einstellt, ist langatmig präsentiert oder quälend ausführlich zu sehen. So ist aber auch nichts, was mit dem Glück der Figuren zu tun hat, von einer besonderen Dauerhaftigkeit geprägt – weder was die Dauer des Glücks als zeitliches Erleben der Figuren selber angeht, noch was die filmische Darstellung des Glücks, also die Dauer der gespielten Zeit, die Glück präsentiert, betrifft. Glück und Unglück erstrecken sich in diesem Film nicht erlebbar über die Zeit. Stattdessen ist es eher so, dass sich alles sehr sprunghaft entwickelt: Vincent startet im Unglück, fällt noch etwas tiefer, weil er in die Klinik soll. Innerhalb kürzester Zeit aber hat er Marie und Alex kennengelernt, und Marie besorgt das Auto, mit dem sie sich auf die Reise machen. Es ist ein kleines Zwischenhoch des Glücks, weil Vincent erkennt, dass er posthum den letzten

Wunsch seiner Mutter erfüllen könnte.<sup>463</sup> Auf der Fahrt nehmen sie einige kleine Hürden, doch im wahrsten Sinne des Wortes ausgebremst werden sie, als Dr. Rose und Vincents Vater sie entdecken und die Reise beendet scheint. Es ist das vermeintliche Ende des Ausflugs und Fortsetzung einer unbefriedigenden Vater-Sohn-Beziehung – ein erneuter Moment des Unglücks. Doch innerhalb von Minuten dreht sich die Lage, und die drei jungen Leute sitzen im teureren Auto des Vaters. Ihnen gelingt also eine zweite Flucht, die sie dank des besseren Autos möglicherweise sogar in einen glücklicheren Zustand versetzt als zuvor. Dann springen sie auf ein noch höheres Hoch – ganz augenfällig, indem sie eine Bergbesteigung machen und das Gipfelkreuz erklimmen. Viel höher geht es nicht. Über dieser Bergspitze liegt nur der Himmel, und über das Glück dieser Szene kommen die Figuren auch später nicht mehr hinaus. Statt eines nächsten Hochs kommt jetzt der tiefe Fall: Vincents und Maries Annäherung ergänzt erst das Glück, hat aber ein Ende, als Alex sie sieht und abhaut, während Marie Vincent von sich stößt und alles, was sie gegessen hat, wieder erbricht. Die Gruppe ist gespalten, und es ist offen, ob und wie die Reise weitergehen kann. Doch auch auf dieser Ebene bewegen sich die Figuren nicht lange. Marie und Vincent finden Alex, ein Streit eskaliert und Vincent schlägt Alex blutig. Es ist ein offensiv ausgetragener Konflikt, alles scheint zerstört. Doch aus diesem verhältnismäßig tiefen Tal des Unglücks befreien sich die Figuren erneut im Handumdrehen. Schon während Alex sich noch das Blut aus dem Gesicht wischt, wird klar, dass die drei freundschaftlich verbunden sind und bleiben werden. Nur durch eine Zwischenszene mit Dr. Rose und Vincents Vater unterbrochen, wird im Anschluss gezeigt, wie innig diese Beziehungen offensichtlich sind, teilen sich doch alle drei ein Hotelbett. Es bleibt ein bisschen Zeit, dieses Glück zu genießen, dann setzen die drei ihre Reise fort. Als Zuschauer\_in lässt sich nicht beurteilen, wie lange diese noch dauert – auch hier

---

<sup>463</sup> Interessant ist aber auch, dass man über diesen Wunsch von Vincent sehr wenig von ihm selber erfährt. Zwar ist er handlungsleitend für einen Großteil seines Verhaltens und nicht zuletzt titelgebend für den Film selber, dennoch bleibt eine Auseinandersetzung mit dem, was der Tod der Mutter oder ihr Wunsch, ans Meer zu fahren, für Vincent bedeuten, sehr oberflächlich. Dieses Thema wäre prädestiniert, um den Zuschauern einen Zugang zum Inneren der Figur zu bieten, diese Möglichkeit wird aber kaum genutzt. Auch die Traurigkeit, die Vincent sicherlich empfindet – Dr. Rose spricht davon, seine einzige Bezugsperson sei weg –, ist selten sichtbar. Dass man vermutlich trotzdem nicht den Eindruck hat, Vincent gar nicht zu kennen, mag damit zu erklären sein, dass die äußere Reise mit einer inneren Entwicklung parallelisiert wird. Da man an der Autofahrt und den entsprechenden Widrigkeiten und Erfolgen als Zuschauerin aber sehr wohl beteiligt wird, ermöglicht das durchaus eine Einschätzung der Figur(en) und ihrer inneren Zustände vorzunehmen, auch wenn sie gleichzeitig eine gewisse Opazität behalten.



spielt das Nachvollziehen zeitlicher Aspekte offensichtlich keine Rolle –, der Plot setzt auf den letzten Metern vor dem Ziel wieder ein. Man erlebt, wie sie das Meer erreichen und sich über den Erfolg freuen, Alex und Marie wohl auch über Vincents besondere Freude. Sie haben es geschafft. Auch wenn vielleicht schon spürbar ist, dass dieses Glück nicht so groß und umfassend ist wie das des Berggipfels, ist es doch immerhin mindestens ein kleines Plateau des Glücks. Doch am Meer muss auch dieses sein Ende haben: Marie bricht zusammen, damit ist ihr Leben erst einmal beendet; Vincent ist wieder an dem Punkt, eine geliebte Person zu verlieren; und Alex in der Situation, zuzugucken, wie sich seine Prophezeiung, Marie werde sich zu Tode hungern, zu erfüllen scheint. Von Glück kann innerhalb von Filmsekunden keine Rede mehr sein. Doch von diesem Tiefpunkt geht es, ganz dem Muster folgend, erstaunlich schnell wieder ein bisschen nach oben. Denn Marie liegt wiederbelebt im Krankenhaus und wird mindestens unter rein medizinischen Aspekten gut versorgt. Vincent schafft es, sich von ihr zu verabschieden. Dr. Rose und Vincents Vater sind anwesend, von Bestrafung oder anderen Konsequenzen ist keine Rede, die Versöhnung von Vincent und seinem Vater hat bereits stattgefunden. Und von diesem recht soliden Glücksniveau aus schaffen Vincent und Alex nochmal einen kleinen Sprung nach oben, indem sie sich die Freiheit nehmen, in Italien unter Leute zu gehen. Nach 96 Minuten Filmzeit hat man einem Auf und Ab von Unglück und Glück mit mindestens einem Dutzend Sprüngen beigewohnt.

Ist diese häufige Kontrastierung Ausdruck einer Notwendigkeit? Keine der Figuren artikuliert an irgendeiner Stelle den Gedanken, dass Glück sich mit Unglück abwechseln muss. Dennoch ist es genau das, was der Film zeigt. Und in gewisser Weise ist das Faktum, das durch diesen Filmverlauf geschaffen wird, aussagekräftiger als die Äußerung einer Figur, der immer noch durch andere Figuren oder eben durch die Handlung widersprochen werden könnte. Sei es also auch ohne die Explikation einer Figur, die Unausweichlichkeit, mit der Glück und Unglück in *VINCENT WILL MEER* in den Wechsel treten, ist nicht zu leugnen. Alles, was durch das Drehbuch schon angelegt ist und insbesondere durch die Montage, die jeder Entzeitlichung entgegenkommt, unterstützt wird, zielt darauf ab, möglichst sprunghaft zwischen Glück und Unglück zu wechseln. Dabei fällt auf, dass es nicht darum geht, unterschiedliche Zustände der verschiedenen Figuren gegeneinander zu stellen. In der Mehrzahl der Fälle ist es so, dass ein Hoch oder ein Tief alle drei jungen Figuren betrifft. Weil Vincent der Reise das Ziel gegeben hat und er von

Beginn des Films an zweifelsfrei die Hauptfigur ist, mögen die Sprünge für ihn größer sein oder stärker im Fokus stehen, insgesamt aber bewegen sich auch Marie und Alex auf ähnlichen Niveaus und machen die Wechsel mit. Denkbar wäre, dass das Fehlen einer Kontrastierung innerhalb des Figurendreiecks dazu beiträgt, die Unbeständigkeit des Glücks für die Zuschauer besonders natürlich wirken zu lassen. Auf diese Weise entfällt die Frage, warum nun die eine Figur im Unglück stecken muss, während die andere das Glück genießt. Glück und Unglück und ihre Alternation sind damit nichts, was an bestimmte Personen gebunden wird,<sup>464</sup> vielmehr ist es Abbild dessen, wie die Welt zu funktionieren scheint. Eben unabhängig davon, wen es trifft –, denn hier trifft es in vielen Fällen einfach alle. Es mag mit diesem Wankelmut des Lebens zusammenhängen, dass nie vom Glück die Rede ist. Denn da, wo man eine Unbeständigkeit erlebt, kann sich auch die Frage stellen, ob ein einzelner Moment die Bezeichnung des Glücks überhaupt verdient. Nimmt man den Filmtitel hinzu, ließe sich sagen, dass auch deshalb Vincent nicht etwa „das Glück“ will, sondern „meer“. Nach allem, was man von seinem Leben erfährt, sind die Wechsel von Glück und Unglück, wie der Film sie zeigt, etwas Neues; das Leben davor war wohl eher von Gleichförmigkeit geprägt. Insofern kann der Wunsch nach „meer“, also auch nach „mehr“, der nach mehr Modulation sein. Das würde ein Mehr an Glück einschließen, hätte aber einen anderen Charakter, als ein direktes Streben nach Glück, da dieses nicht automatisch das Alternieren mit dem Unglück verlangt. Betrachtet man, was die Figuren zum Glück führt, zeigt sich, dass die folgenden Tiefs immer bereits mit angelegt sind. Schon die drei größten Höhepunkte tragen eine weitere Veränderung in sich: Eine Liebesbeziehung von Vincent und Marie provoziert geradezu, dass jedes Inniglicherwerden zwischen ihnen beiden Alex im Rahmen der Dreierkonstellation an den Rand drängt und bei

---

<sup>464</sup> Damit wäre auch die Annahme eingeschränkt, auf sein eigenes Glück Einfluss zu nehmen zu können. Tatsächlich ist das in *VINCENT WILL MEER* auch nur eingeschränkt möglich. Denn mindestens was das Verhalten anderer Menschen angeht, werden die Handlungsmöglichkeiten offensichtlich beschränkt: Vincent kann zwar in Marie verliebt sein und sich im Sinne seines Glückes wünschen, sie möge sich auf eine gesunde Ernährung einlassen, doch weder kann er sie überzeugen noch zwingen. Und auch den Wunsch seiner Mutter kann er nicht vollumfänglich erfüllen – zum einen, weil sie schon tot ist und es nur noch um eine symbolische Wunscherfüllung gehen kann (sie kann eben nicht durch ihn noch glücklich gemacht werden, sondern hat es schlicht versäumt, sich noch zu Lebzeiten um ihr eigenes Glück zu kümmern), und zum anderen deswegen nicht, weil Vincent gar nicht genau weiß, wo ihr Ziel lag. In seiner Vorstellung ist „San Vincente“ ein Ort, den man ins Navigationsgerät eingeben kann, vom Vater aber erfährt man als Zuschauer\_in, dass es sich dabei um den Namen eines Hotels handelt. Sich ein bestimmtes Ziel zu setzen, scheint also in erster Linie dann Sinn zu machen, wenn es sich um eines handelt, das mit einem selbst zu tun hat.

ihm Enttäuschung hervorruft. Die Bergbesteigung führt zu einem großen Glücksmoment, als sie den Gipfel erreichen, doch das Bild des Aufstieges wird genauso benutzt wie sein korrelierendes Gegenstück des Abstieges. Es wäre nicht nötig, dass das Glück einer Bergbesteigung mit dem Abstieg wieder abnimmt, doch in *VINCENT WILL MEER* wird es auf diese Weise eingesetzt und entspricht mit aller Symbolkraft – die im Bild eines Berges liegt, das immer ein Oben und Unten bietet – den Umschwüngen von Glück und Unglück. Und zuletzt, und auch entscheidend, ist es das große Ziel, ans Meer zu kommen. Doch hat man dieses Ziel erreicht, kann es längerfristig kein Glück befördern. Es ist eben nicht das Ziel, wie Marie sagt, Urlaub zu machen – in so einem Fall könnte beispielsweise die Erholung über das Ziel selbst hinaus weisen. Wird das Glück aber an die Zielerreichung gekoppelt, ist eine Minderung des Glücks schon immanent, denn ein erreichtes Ziel kann auf die Dauer nicht dieselbe Strahlkraft behalten, die es vorher oder im Moment des Erreichens hatte. Über das ständige Springen zwischen Glück und Unglück und die Wahl der Momente, an denen sich im Plot das Glück festmacht, wird also durchaus eine Notwendigkeit des Alternierens suggeriert. Dabei handelt es sich nicht um das Glückskonzept einer der Figuren, sondern um eine Ausprägung der Dimension, die der Film als Gesamterzählung präsentiert. An dieser Stelle sind es also Chatman folgend der *implied author* bzw. ohne diese Zwischenebene eines Erzählers schlussendlich die Filmemacherinnen, die entschieden haben, der Geschichte diese Wechsel zwischen Glück und Unglück einzuschreiben.

## **8.5 Das Glückskonzept von *VINCENT WILL MEER***

In *VINCENT WILL MEER* wird nicht zu Beginn erzählt, wie Glück aussehen könnte oder sollte, so dass es kein Grundlevel des Glücks gibt, auf das im weiteren Verlauf Bezug genommen werden müsste. Stattdessen setzt der Film schon mitten im Unglück ein. Und da es sich bei dieser Perspektive nicht nur um eine Ausnahme handelt, ist die erste Dimension des Glückskonzeptes, die auffallen muss, sicherlich die der Antinomien. Dass es sich um Zeiten des Unglücks handelt, wird allerdings nicht umfangreich erzählt oder gezeigt, sondern eher schlagwortartig etabliert. Dafür dienen beispielsweise der Tod von Vincents Mutter, der ihn offenbar sehr trifft, wie auch seine Erkrankung am Tourette-Syndrom, die ihn mindestens in sozialen

Zusammenhängen immer wieder in unangenehme Situationen bringt. Letztere hatte und hat zudem Auswirkungen auf seine Angehörigen. Sein Vater kann auch zwanzig Jahre nach der Diagnose nicht damit umgehen, und die Ehe der Eltern scheint nicht zuletzt an den aus der Krankheit resultierenden Veränderungen gescheitert zu sein. Schon bei diesen beiden Punkten, die die Hauptfigur und dadurch auch den Filmverlauf entscheidend charakterisieren, kann auffallen, dass die Punkte, durch die signalisiert wird, dass es um Unglück geht, nicht ausführlich behandelt, sondern unhinterfragt präsentiert werden. Beispielsweise reichen kurze Momente, um zu zeigen, dass Vincent um seine Mutter trauert, und dadurch und durch die Bedeutung, die man der Eltern-Kind-Beziehung in unserer Gesellschaft gemeinhin beimisst, ist etabliert, dass Vincent sich in einem Zustand befindet, der für ihn unmöglich Glück bedeuten kann. Es wird also auf gesamtgesellschaftliche Topoi zurückgegriffen, die schnell mit wenigen Informationen aktualisiert werden können: Vincent saß tagelang neben seiner toten Mutter und hat ihr die Hand gehalten; die Krankheit, die er seit Jahren hat, ist nicht heilbar, höchstens therapierbar. Wie sollte er nicht unglücklich sein? Auf diese Weise ist der Zustand Vincents zwar einerseits sehr leicht fassbar, hat aber andererseits wenig mit seinem individuellem Empfinden zu tun, von dem man als Zuschauer\_in auch nur verhältnismäßig wenig erfährt. Der *subjective access* wird gering gehalten, was aber nicht weiter auffällt, weil sich durch die starke Wirkung der Themen Tod und Krankheit keine störenden Leerstellen auftun. Aus dieser Position heraus ist es leicht, eine Entwicklung zu einem positiveren Zustand zu zeichnen. Zumal der Film sich wie gesagt nicht auf ein bereits etabliertes Niveau eines glücklichen Lebens (das es dann zu übertreffen gelten könnte) beziehen muss.

Ausführlicher wird auf einen Aspekt eingegangen, der für alle Figuren eine Rolle spielt und bei Vincent, Alex und Marie durchaus auch im Zusammenhang mit ihren Krankheiten zu sehen ist. Und das ist die Frage nach einem angemessenen Maß von Kontrolle, das dadurch in die Dimension von Substanz und Ingredienzen des Glücks fällt. Dort, wo die Kontrolle nicht vorhanden oder zu stark ist, geraten die Betroffenen ins Unglück. Auf der einen Seite bilden die Kranken ein Spektrum ab, das zeigt, dass der Grad der Kontrolle entscheidend ist: Was Vincent an Kontrolle über seinen Körper fehlt, scheint Marie zu viel zu haben oder zu viel haben zu wollen. Ungeachtet überlebenswichtiger Bedürfnisse möchte sie entscheiden können, wie wenig sie isst. Und auch Alex' Bedürfnis nach Kontrolle hat ein Ausmaß erreicht, das ihn offenbar so sehr beeinträchtigt, dass man (wer auch immer – das

bleibt ungeklärt) es für sinnvoll hält, wenn er sich in stationäre Behandlung begibt. Für Vincents Vater scheint es darum zu gehen, (an-)zu erkennen, dass es Ereignisse im Leben gibt, die außerhalb des eigenen Kontrollbereichs liegen. So sehr er sich nämlich durch Vincents Erkrankung um sein Glück betrogen fühlt, die fehlende Auseinandersetzung mit dieser Situation ist nichts, was ihm das Glück zurückbringt, vielmehr eine Haltung, die sowohl ihn als auch Vincent zwingt, mindestens was ihre Beziehung betrifft, im Unglück zu verharren.

Man könnte sagen, dass es für Alex und Marie darum geht, Kontrolle über ihr Kontrollbedürfnis zu erlangen. Das ist etwas, was zumindest Marie nicht schafft. Mit ihr endet der Film zwar in Italien, sie bleibt aber trotzdem an ein Krankenhausbett gefesselt. Sie hat den Sprung ins Glück also offensichtlich nicht geschafft. Anders ist es für Alex, der sich anscheinend im Lauf der Reise eine Einstellung schaffen konnte, mit der er in der Lage ist, trotz seiner Zwänge frei(er) zu entscheiden. Den wirklichen Schritt aus dem Unglück heraus schafft aber Vincent. Den Momenten, in denen er die Kontrolle über sein Körperverhalten verliert, setzt er eine Kontrolle seiner übrigen Handlungen entgegen. Vincent weiß, was er will (nämlich erst einmal ans Meer kommen und dann unter Leute gehen) und ist damit in der Lage, sich selber aus seinem Unglück zu befreien. Damit ist nicht aufgelöst, dass das Tourette-Syndrom nicht heilbar ist, und das Happy End könnte umfassender sein, aber genau in diesem Ende zeigt sich die Relevanz der Antinomien für das Glückskonzept in *VINCENT WILL MEER*. Genau das ist es, was auch das Bild von Vincents Körper ausdrückt: Es ist ein schöner Körper, er sieht gesund und stark aus und entspricht den gängigen Schönheitsidealen. Gleichzeitig ist es ein verräterischer Körper, der Vincent immer wieder in peinliche Situationen bringt. Es lässt sich also nicht auflösen, dass es neben dem, was einem an Glück (oder guten Voraussetzung für ein glückliches Leben<sup>465</sup>) zuteilwird, auch Unglück gibt, mit dem man leben muss. Es ist das ineinander verwobene Unglück im Glück, das sich an Vincents Körper zeigt, und das Nebeneinander von Glück und Unglück, das durch die verschiedenen Figuren illustriert wird: Marie ist erneut im Unglück, während alle anderen Figuren, insbesondere Vincent und Alex, in Zeiten des Glücks angelangt sind. Dieses Nebeneinander verschleiert der Film allerdings insofern etwas, als er daraus ein

---

<sup>465</sup> Ähnlich heißt es auch bei Aristoteles, es gebe durchaus Voraussetzungen, die es einem erleichtern, ein glückliches Leben zu führen, und gutes Aussehen ist eine davon. Vgl. Aristoteles: „Nikomachische Ethik“, S. 27 f. Siehe auch Kapitel 2.1 Substanz und Ingredienzen.

Hintereinander macht und die Filmemacher sich entschieden haben, hinter die Szene mit Marie noch ein paar weitere zu setzen, die vom Glück erzählen. Glück ist damit nicht die Abwesenheit von Unglück. Eher geht es um ein ‚Trotzdem‘ –, es ist ein Glück, das es nicht gibt, weil das Unglück überwunden ist, sondern obwohl es Unglück gibt. Dieses Unglück kann sogar aktuell als solches empfunden werden, bekommt aber nicht dieselbe Wertigkeit zugeschrieben, wie das zeitgleich erlebte Glück. Am ehesten kann diese Konstellation vielleicht dem entsprechen, was bei Marquard das „balancierte Unglück“ ist: „Das Unglück in dieser Welt ist ein durch Glück – zureichend oder unzureichend, gerecht oder ungerecht – balanciertes Unglück.“<sup>466</sup> Zum Ende des Filmes schaffen es alle Figuren, außer Marie, das Unglück auszubalancieren und etwas anderes in die Waagschale zu werfen, was als Glück wirken kann.

Die Dimension der Legitimation wird in *VINCENT WILL MEER* zwar angeschnitten, als innerdiegetisches Thema kommt es gemessen an den Möglichkeiten, die sich zur Thematisierung böten, aber zu kurz. Mit Vincents Verfrachtung in die psychiatrische Klinik, die sein Vater gegen Vincents Wunsch beschließt, steht theoretisch die Frage im Raum, wer über Vincent, sein Leben und sein Glück entscheiden darf. Ähnliches gilt für Alex und Marie, die ebenfalls beide in Situationen gezeigt werden, in denen gegen ihren Willen gehandelt wird und sie sich Eingriffe in ihr Privatleben gefallen lassen müssen (es ist eben nicht ihre freie Entscheidung, ob sie essen möchten, oder wer mit ihnen ein Badezimmer teilt). Mit der Auswahl und Ausgestaltung der entsprechenden Szenen erzeugen die Filmemacher Unterschiede, die sich auf den beiden Ebenen der innerdiegetisch verlaufenden Handlung und ihrer intendierten Rezeption abbilden: Zwar äußern die Figuren ihren Unmut über die Fremdbestimmung, wenn sie ihnen widerfährt, das Publikum erhält aber keinen Einblick in einen möglichen Meinungs austausch zu diesen Themen unter den Figuren. Beispielsweise gibt es keine Diskussion der Frage, inwieweit es eigentlich in Ordnung ist, dass andere Menschen über sie und ihren Weg zum Glücklichen bestimmen. Trotzdem wird die Unzufriedenheit mit dieser Machtlosigkeit immer wieder gezeigt und kulminiert dann auch in der für den Filmverlauf entscheidenden Handlung, das Auto zu klauen. Vermittels der Handlung, einzelner Impressionen von inneren Haltungen der Figuren und durch die starke

---

<sup>466</sup> Marquard, O.: „Glück im Unglück“, S. 22.

Konzentration auf Figuren, die entweder miteinander gemeinsam haben, den Regeln anderer Menschen unterworfen zu sein, oder aber, diese Macht über andere ausüben, wird dem Publikum nahegelegt, Fragen der Legitimation (wie unbewusst auch immer) bei der Beurteilung des Filmgeschehens einzubeziehen. Aus Sicht der Zuschauer\_innen dürfte beispielsweise der Schritt, das Auto zu entwenden, mit Wohlwollen betrachtet werden. Das hat zum einen damit zu tun, dass die filmische Umsetzung nahelegt, die positiven Aspekte dieses Abenteurers in den Vordergrund zu rücken (und nicht die Angst zu erzeugen, sie könnten erwischt und mit den Konsequenzen nicht fertigwerden) auch wird gezeigt, dass es Vincent, Marie und Alex auf der Reise gut geht; gut und besser als in der Klinik. Damit dürfte ihr Verhalten, ihr eigenständiges Streben nach Glück, aus der Perspektive des Publikums legitimiert sein. Auch wenn Vincents Vater und Dr. Rose weiterhin versuchen, die drei wieder zurückzubringen. Dass sie hierbei im Laufe des Filmes sogar einmal scheitern, unterstreicht, dass auch der *implied author* seinem *implied reader* nahelegt, die Aktionen der jungen Figuren unterstützenswert zu finden und ihre Legitimität anzuerkennen.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass Glück und Unglück in diesem Film zwar eine Rolle spielen, von den Figuren aber erstaunlich wenig als Thema von den Figuren artikuliert werden. Dieses Gefälle zwischen impliziter und expliziter Gewichtung kann als ein Anzeichen dafür gewertet werden, dass das Kranksein der Figuren auch von den Filmemachern als so prägend gewertet wird, dass Glück als Anspruch hintenanstehen sollte. Demnach wäre es wichtiger, mit der Krankheit ins Reine zu kommen beziehungsweise ihre Symptome möglichst umfassend unter Kontrolle zu bringen, bevor das Glück wirklich wichtig werden kann. Nimmt man die verschiedenen Analyseteile zusammen, ergibt sich an dieser Stelle ein Widerspruch. Denn an Vincents Geschichte zeigt sich, dass er die Symptome gerade nicht unter Kontrolle kriegt, dennoch bewegt sich sein Leben am Ende des Filmes deutlich mehr im glücklichen Bereich, als zu Beginn. Die Gestaltung der Figurenkonstellation und -interaktion verwehrt allerdings eine offene und innerdiegetische Auseinandersetzung mit der Frage, inwieweit das Kranksein verhindert, dass Menschen verdient haben, selbst über ihr Glück zu entscheiden.

Ähnlich implizit nur wird darauf eingegangen, dass für die Kranken, die man als Zuschauer\_in im Laufe des Filmes kennenlernt, andere Methoden zur Glückserreichung eingesetzt werden als für die Nicht-Kranken. Diese Nicht-Kranken

werden zwar nicht ins Filmgeschehen einbezogen, können aber als Referenzpunkt benutzt werden, weil davon auszugehen ist, dass ein Großteil des Publikums sich als nicht-krank betrachtet. Für die Dimension von Modus und Methode hat das zur Konsequenz, dass verschiedene Modi vorgestellt werden, aber nicht alle als gleich vielversprechend bewertet werden. Die Verhaltensweisen, die Alex und Marie an den Tag legen – das zwanghafte Achten auf Sauberkeit und damit einhergehend das Ablehnen von Körperkontakt, oder die Entscheidung, möglichst wenig zu essen und nur Cola light zu trinken –, sind im Rahmen des Films (wie auch im allgemein geteilten gesellschaftlichen Rahmen) keine, die als Methoden der Glückserreichung anerkannt werden.<sup>467</sup> Es wird aber auch gezeigt, dass man einem anderen Menschen nicht einfach sagen kann, was die bessere Methode wäre. So scheitert Vincents Versuch, Marie zu einem Essverhalten zu bewegen, das verhindern könnte, dass sie im Krankenhaus zwangsernährt wird. Zwei Modi, die gewissermaßen die zwei Seiten einer Medaille bedeuten, erweisen sich aber als sehr vielversprechend, wenn es um das Werden des Glücks geht: Das ist zum einen, zu akzeptieren, was sich nicht ändern lässt, und zum anderen, dort, wo Änderungen möglich sind, aktiv zu werden. An Vincents Vater zeigt sich, wie unglücklich es machen kann, wenn man Ereignisse im Leben, die sich nicht mehr umkehren lassen, nicht anzunehmen lernt. Er hat sich nie richtig damit auseinandergesetzt, was es heißt, dass sein Sohn am Tourette-Syndrom erkrankt ist, und hat dafür in Kauf nehmen müssen, sich völlig von ihm zu entfremden und weder von Vincent noch von seiner Frau etwas mitzubekommen. Im Laufe des Films schafft er es, sich darauf einzulassen, dass Vincent vielleicht trotzdem ein Mensch ist, der so handelt, dass er als Vater stolz auf ihn sein kann. Über diesen ersten Schritt der Anerkennung (sowohl der Krankheit als auch im Sinne einer Wertschätzung des Menschen, der Vincent unabhängig von der Krankheit ist), wird erst möglich, eine Beziehung herzustellen, die ganz andere Chancen des Glücklichseins verspricht. Vincent wiederum ist die Figur, die lernt, dass es sich lohnt, dort wo man selber wirksam werden kann, auch aktiv zu agieren.<sup>468</sup> In seinem

---

<sup>467</sup> An Bewegungen wie „Pro-Ana“, in denen sich Magersüchtige im Internet zusammenschließen, wird deutlich, dass es keinen absoluten Standpunkt geben kann, von dem aus solches Verhalten beurteilt wird. So sehr man sich gesamtgesellschaftlich darauf verständigt hat, Magersucht oder Anorexie als Sucht und damit eben als Krankheit zu kategorisieren, es lässt sich nicht ausschließen, dass Teile der Bevölkerung dazu einen anderen Standpunkt annehmen. Im Film wird die Frage nach dem Glücksversprechen einer solchen Lebensweise nicht offen gestellt, sondern nur indirekt berührt, indem Alex mehrfach darauf hinweist, dass Marie so leben wolle und auch ihren Tod dafür als Endpunkt klar vor Augen habe.

<sup>468</sup> In diesem Zusammenhang ist Alex eine Parallelfigur zu Vincent. Denn auch er ist eher jemand, der



Fall bedeutet das in erster Linie, sich von der Fremdbestimmung freizumachen, die ihm mit dem Umzug in die Klinik auferlegt wird. Auslöser mag für ihn anfänglich aber weniger das Interesse an seiner eigenen Situation sein, sondern eher der Wunsch, seiner Mutter ihren letzten Wunsch wenigstens posthum zu erfüllen und sie (respektive ihre Asche) ans Meer zu bringen. Mit diesem Impuls bekommt die Reise, die anfänglich nur ein Ausflug mit dem Auto von Dr. Rose war, ein Ziel. Und beide Aspekte – eigenständig und selbstbestimmt zu handeln und sich ein Ziel zu setzen und dieses auch gegen Widerstände zu verfolgen – sind Teil des Modus‘, der sich als äußerst erfolgreich zeigt, wenn es darum geht, das eigene Leben in glückliche(re) Bahnen zu lenken. Eine weitere Methode, die im Film durchgängig Belohnung erfährt, ist, die Risiken einzugehen. Marie und Vincent gehen ein Risiko damit ein, dass sie den von Dr. Rose entwendeten Schlüssel tatsächlich dazu einsetzen, ihr Auto zu klauen; weil Alex sie entdeckt und sein Geschrei eine andere Art von Risiko bedeutet, nehmen sie ihn kurzerhand (gegen seinen Willen) mit. Das ist nur das nächste Wagnis, zahlt sich aber bereits mittelfristig aus, weil sich zwischen ihm und den anderen beiden eine Freundschaft entwickelt und Alex auch in materieller Hinsicht zur Gruppe etwas beizutragen hat. Im weiteren Verlauf des Filmes, der ja in seiner Gesamtheit vom Abenteuer der Reise ans Meer erzählt (die in toto betrachtet – Maries Kollaps außen vor lassend – ebenfalls ein positives Ende nimmt), werden kleinere wie größere Risiken mit einem positiven Ausgang beendet. Das zeigt sich beispielsweise, wenn Vincents Vater und Dr. Rose die drei jungen Leute entdecken und Vincent schon wieder auf die Rückbank im Auto seines Vaters geschickt wird. Er realisiert aber, dass er diese Situation nicht ohne Alternative erdulden muss. Statt nämlich einfach zu akzeptieren, dass sein Vater erneut über ihn bestimmt, nutzt er die Gelegenheit, sich ans Steuer zu setzen, und seinen Freunden zu signalisieren, dass sie einsteigen sollen. Auf diese Weise gelingt eine zweite Flucht, die außerdem auch noch dazu führt, dass sie nun mit dem bedeutend besseren Auto unterwegs sind – ein Gewinn auf ganzer Linie (sogar für Alex, der sich über das neue Auto und einen Anzug, frisch aus der Reinigung, freuen kann).

Und nicht zuletzt ist es in *VINCENT WILL MEER* eine Methode der Glückserreichung, Beziehungen zu knüpfen oder bestehende zu verbessern. Durch

---

bis dato über Vermeidung Einfluss auf sein Verhältnis zu seiner Umwelt genommen hat. Im Laufe ihrer Reise scheint auch Alex für sich Spielräume zu erkennen, in denen ein Sich-Einlassen und gezielte Beteiligung ihm den größeren Gewinn bringen.

die relativ starke Begrenzung des Figurenensembles kann es nicht darum gehen, zu sagen, je mehr Beziehungen, desto besser; desto glücklicher kann einen das machen. Stattdessen geht es (gerade für Vincent, der vorher offenbar in relativer Isolation gelebt hat) erst einmal darum, sich überhaupt auf eine Beziehung zu anderen Menschen einzulassen. Bei Vincent und Marie ist das sogar eine Beziehung, die sie zumindest kurzfristig ein Liebespaar werden lässt. Und Alex erfährt ganz explizit, dass Marie und Vincent ihn eben nicht nur gesucht haben, weil er ihnen das Auto weggenommen hatte, sondern dass sie seinetwegen gekommen sind. Für alle drei sind Beziehungen etwas, was ihnen einen neuen Erfahrungsbereich aufschließt, den sie offensichtlich genießen. Gleichzeitig sind es nicht allein genau diese konkreten Beziehungen, die ins Glück führen. Das wird deutlich, wenn Vincent für sich alleine die Entscheidung trifft, noch länger in Italien bleiben zu wollen und Alex erst in Reaktion darauf beschließt, ihn zu begleiten. Das wird von den beiden nicht besprochen, und so entsteht die Wirkung, dass sie unabhängig voneinander entschieden haben und erst in einem zweiten Schritt dazu kommen, den vor ihnen liegenden Weg gemeinsam zu beschreiten. Beziehungen sind also wichtig und eine gute Methode, glücklich zu werden, der Film betont aber nicht die konkrete Konfiguration, die sich ergeben hat, sondern mehr den Weg, über Beziehungen zu einem anderen Lebensgefühl zu kommen. Das wird auch unterstrichen, wenn Alex Vincent fragt, wann sie Marie besuchen werden. Relevant ist also, dass man die Beziehung zu ihr hält. Vincent aber antwortet „Weiß nicht“ und signalisiert damit, dass es für den Moment nicht darum geht, sich mit dem Verhältnis zu Marie auseinanderzusetzen. Ebenso hat sich im Laufe des Films auch die Beziehung zu seinem Vater augenscheinlich verbessert und ihn glücklich gemacht, dieses verbesserte Verhältnis muss nicht Teil seiner Gegenwart oder nahen Zukunft sein, um ihn auch weiterhin glücklich zu machen. Überspitzt könnte man sagen, relevant ist in erster Linie, dass es funktionierende Beziehungen gibt, und erst in zweiter Linie, mit wem.

In *VINCENT WILL MEER* erstreckt sich die gespielte Zeit offenbar nur über einige Tage oder wenige Wochen (genau wird das nicht erzählt, aber nahegelegt ist eine rasche Abfolge aller Ereignisse). Es mag damit zu tun haben, dass Zeitlichkeit nie den Charakter von Dauerhaftigkeit oder Beständigkeit hat. Die Zeit vor dem Tod von Vincents Mutter wird mit einer gewissen Endlosigkeit des Rückzugs und der Isolation belegt, für das Publikum ist diese aber nicht weiter nachvollziehbar. Hier

macht sich der Unterschied von *showing* und *telling* bemerkbar. Denn solange nicht gezeigt wird, wie Vincent und seine Mutter sich einigeln, allen Kontakt nach außen abbrechen und so jahrelang dahin leben, sondern nur sein Vater davon spricht, sind diese Informationen wenig eindrücklich. Wesentlich präsentere Aspekte der Dimension von Tempus und Aspekt sind daher die, die man als Zuschauer\_in selbst erfasst. Und das sind primär die schnellen Wechsel von Glück und Unglück, die das Filmgeschehen beherrschen. In kürzester Zeit werden ein Dutzend Umschwünge von Glück in Unglück gezeigt, und so liegt nahe, anzunehmen, dass eine bedeutungsvolle Ausprägung dieser Dimension darin liegt, zu zeigen, wie kontrastreich das Leben sein kann. Diese Wechsel scheinen also mindestens in zeitlicher Hinsicht eine Notwendigkeit zu sein. Ihre Unabwendbarkeit wird dadurch unterstrichen, dass es nicht nur einzelne Figuren sind, die gegeneinander in Glück und Unglück positioniert werden und damit mehr für ein Nebeneinander verschiedener Zustände stehen würden. Vielmehr alternieren die Figuren gemeinsam von Glück zu Unglück, wodurch unabhängig von ihren jeweiligen Charakteristika auf eine temporale Fluktuation verwiesen wird.

Die stärkste Wirkung im des Glückskonzept von VINCENT WILL MEER dürften sicherlich die Dimension der Antinomien und die von Modus und Methode haben. Diese beiden Dimensionen können gut verbunden werden, angesichts dessen, dass der eine Aspekt als Konsequenz aus der Beschaffenheit der anderen Dimension abgeleitet werden kann: Wenn klar ist, worin das Unglück besteht, ergeben sich Möglichkeiten, bestimmte (neue, andere) Handlungsweisen zu erproben, um gegenzusteuern und das Unglück in Glück zu verwandeln. In VINCENT WILL MEER passiert das, wenn Vincent sich aus der Fremdbestimmtheit löst und beginnt, eigene Entscheidungen zu treffen, sich dementsprechend auch auf unbekanntes Terrain zu begeben und die Risiken einzugehen, die ein solches Verhalten mit sich bringen kann. Nicht alles Unglück kann auf diese Weise umgewandelt werden, doch Vincent schafft es eindeutig von einem von viel Unglück geprägten Leben zum Happy End.

## 9 Das Glück im Netz der Diskurse: Vergleich der filmischen Glückskonzepte

Nachdem jeder der fünf Filme für sich genommen auf sein(e) Glückskonzept(e) hin untersucht worden ist, werden im Folgenden ausgewählte Erkenntnisse zusammengeführt und verglichen. Zuerst werden die potentiell mit den Glückskonzepten verknüpften diskursiven Strukturen in ihrer Relevanz für die untersuchten Filme umrissen. In einem strukturell an den sechs Dimensionen des Glückskonzeptes orientierten Vergleich können dann erneut entsprechende Bezüge zu diskursiven Zusammenhängen herausgestellt werden. Grundlage dafür ist die Annahme, dass moderne Individuen im Prozess ihrer Ich-Bildung beziehungsweise ihrer Identifikation (Hall) auf medienvermitteltes Wissen zurückgreifen. Jürgen Link formuliert mit Blick auf die Literatur:

Diese subjektivierende Macht der Literatur läßt sich mittels der Kategorie der „Applikation“ fassen: Kunst und Literatur stellen dann „Applikations-Vorlagen“ parat, d.h. diskursive Komplexe, die von Subjekten [...] selektiv assimiliert werden können.<sup>469</sup>

Für die folgenden Vergleiche gilt die Annahme, dass sich auch dominierende Diskurse der modernen Leistungsgesellschaft mit den „Applikations-Vorlagen“ für Glück – den in den Filmen präsentierten Glückskonzepten – verbinden. Angenommen werden besonders Anschlüsse hinsichtlich einer zunehmenden Individualisierung; der nicht zuletzt daraus resultierenden Verantwortung, die das Subjekt für das eigene Glück zu tragen hat, und den Ansprüchen der stetigen Selbstoptimierung. Einhergehen dürften damit außerdem veränderte Forderungen nach Flexibilität und Wettbewerb. Vorstellbar ist ebenfalls, dass sich Sanktionsmaßnahmen zeigen, um ein ‚falsches‘ Glück in ein ‚richtiges‘ umzulenken.<sup>470</sup> Derartige diskursiv aufgeladene Handlungen dürften Aufschluss über entsprechende Konnexen mit Diskursen des Neoliberalismus geben und können als Indiz dafür gesehen werden, inwiefern auch Glückskonzepte Normalisierungstendenzen unterworfen werden können.

---

<sup>469</sup> Link, J.: „Versuch über den Normalismus“, S. 41.

<sup>470</sup> Bei Michel Foucault heißt es: „Es ist immer möglich, daß man im Raum eines wilden Außen die Wahrheit sagt; aber im Wahren ist man nur, wenn man den Regeln einer diskursiven „Polizei“ gehorcht, die man in jedem seiner Diskurse reaktivieren muß.“ Foucault, M.: „Die Ordnung des Diskurses“, S. 25. So ist auch ein „wildes Außen“ vorstellbar, in dem ein anderes Glückskonzept wahr ist; dennoch muss dieses nicht im Rahmen der Diskurse anerkannt werden.

## 9.1 Das Glück als Wettbewerb

In seinem kurzen Text zu „Figuren des Glücks im Film“ schreibt Jens Eder:

Die Glückskonzepte von Filmen verraten etwas über die Gesellschaft, innerhalb der sie entstanden sind: über verbreitete Vorstellungen vom Glück, Normen des Glückserlebens und nicht zuletzt gesellschaftliche Widerstände, die dem Glück entgegenstehen. Audiovisuelle Glückskonzepte sind mit Politik, mit Ideologien verknüpft.<sup>471</sup>

Sucht man nach einem Schlagwort, um diesen „Verknüpfungen mit Ideologien“ in den Glückskonzepten der untersuchten Filme auf den Grund zu gehen, ließe sich auf ein Zitat aus SILBERHOCHZEIT verweisen: „Es ist doch keine olympische Disziplin“. Das ist Bens Erwiderung auf die Lobsprüche zu ihrer Silberhochzeit. Indes scheint es in gewisser Weise genau das doch zu sein – ein Wettbewerb ums Glück, für den man umfassend zu trainieren hat. Welche Komponenten notwendig sind, um einen solchen Wettbewerb in Gang zu setzen, und wie diese in den Filmen aufgerufen werden, soll im Folgenden cursorisch behandelt werden.

Um einen Wettbewerb initiieren zu können, ist es wichtig, dass sich beteiligte Parteien unterscheiden lassen, die gegeneinander antreten können. Und tatsächlich kommt es immer wieder zu einer klaren Abgrenzung zwischen den Figuren und ihren Positionen. Gleichzeitig sind die Rollen der Antagonisten in allen untersuchten Filmen auffallend unausgeprägt. Die Protagonistinnen kämpfen kaum gegen den einen klaren Gegner. Hardenberg ist in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI noch der plakativste Antagonist, doch auch er ist längst nicht eindeutig böse – so unterstützt auch eine dezentrale Struktur der Werte und die eher beschränkte Eindeutigkeit,<sup>472</sup> dass sich nicht alle Herausforderung im Kampf gegen eine personifizierte Gegenmacht ausdrückt. In SILBERHOCHZEIT übernehmen alle Figuren wechselseitig füreinander Positionen, aus denen heraus sie sich unterstützen oder herausfordern und in KEINOHRHASEN haben Ludo und Anna sich vor allem gegen ihre eigene Abwehr ihrer finalen Liebesbeziehung zu behaupten. In VINCENT WILL MEER und KIRSCHBLÜTEN – HANAMI ist es jeweils der Tod, der als negative Kraft Handlungen provoziert, so dass eine große Gegenmacht völlig unpersonifiziert bleibt. In beiden Filmen geht es für die Hauptfiguren darüber hinaus darum, sich gegen Familienmitglieder durchzusetzen, denen grundsätzlich eher Unverständnis vorgeworfen werden kann als Böswilligkeit. Das alles mag helfen, stärker die

---

<sup>471</sup> Eder, J.: „Figuren des Glücks im Film. Medienspezifika und Formenvielfalt“, S. 323.

<sup>472</sup> Vgl. für die Beschreibung der Wertestruktur z.B. Eder, J.: „Die Figur im Film“, S. 504 f.

Atmosphäre eines (scheinbar) fairen Wettbewerbs zu erzeugen, in dem alle ihren Teil dazu beitragen können und müssen, wenn sie gewinnen möchten, als die Atmosphäre eines erbitterten Kampfes zu evozieren.

Eine weitere Bedingung des Wettbewerbs neben den unterscheidbaren Teilnehmenden ist die Praxis des Vergleichens. Diese ist eine, die Jürgen Link als zentrales Zeichen des Normalismus beschreibt. Denn erst durch die Analyse von Verteilungen lassen sich Grenzen des Normalen setzen. Auf diese Weise wird dann auch möglich, herausragende Leistungen zu ermitteln:

Prinzipiell lassen sich also rein statistische Massen in symbolisch prägnante, lineare und individualisierte Ranking-Reihen auflösen und umgekehrt. Dieser Zusammenhang von gaußoid ver-sicherter Masse und symbolischen Konkurrenzen ist eigentlich gemeint, wenn von „Leistungsprinzip“ die Rede ist.<sup>473</sup>

Dass besonders die Figuren in *SILBERHOCHZEIT* das Vergleichen als Methode der Glücksbestimmung benutzen, ist in Kapitel 5.3 *Modus und Methode: Das Glück des Vergleichens* ausführlich beschrieben. An dieser Stelle soll noch einmal darauf hingewiesen werden, dass Alma und Ben so weit gehen, den zur Debatte stehenden Vergleich – nämlich den ihrer Ehe mit dem, was Alexandra Ben in seinem Leben bedeutet – in Zahlen auszudrücken. So stehen 9000 Nächte gegen eine einzige, und es stellt sich die Frage, ob die Masse der Nächte, die Ben mit Alma verbracht hat, gegen die Besonderheit der einen Ausnahmenacht mit Alexandra bestehen kann. Eine derartige Verdattung wäre nicht zwangsläufig nötig, um Ben die Frage zu stellen, wie wichtig ihm die Nacht mit Alexandra dreißig Jahre später noch ist. Alma scheint sie aber einzusetzen, um objektivieren zu können, welches Unglück es bedeuten würde, wenn Ben nicht in der Lage sein sollte, mindestens einer Nacht von diesen 9000 eine ähnliche Bedeutung beizumessen. Aber auch in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* sind Vergleiche ein gerne genutztes Instrument, um zu verdeutlichen, wo Glück als Glück und Unglück als Unglück zu gelten haben. So vergleicht Peter die Tatsache, dass Hardenberg das Geld, das er verdient, für sich behält, mit der Option, dass genau dieses Geld in Afrika etwas ganz anderes bewirken könnte. Daran, dass aber nie ausgeführt wird, was dieses Geld dort tatsächlich für eine Wirkung haben soll, sieht man, dass der Vergleich an sich der entscheidende Vorgang ist. In diesem Fall, um die Legitimität von Hardenbergs Glück infrage zu stellen.

Wichtig ist dementsprechend, was man im Vergleich zu anderen in der Lage

---

<sup>473</sup> Link, J.: „Versuch über den Normalismus“, S. 330.

ist einzubringen, um sich gut zu positionieren. Von Belang sind dabei nicht nur einmal festgestellte Positionen und Eigenschaften. Sie sind vielmehr ein erster Ausgangspunkt, um sich weiterzuentwickeln. Auf welche Weise die dafür notwendigen Praktiken für ein Individuum relevant und wirksam werden, erfasst Michel Foucault mit einer Beschreibung der „Technologien des Selbst“,

[...] die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, daß er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.<sup>474</sup>

Es sind genau diese Technologien des Selbst, die die Figur Jürgen Vogel in KEINOHRHASSEN beschreibt, wenn Jürgen vorgibt, er habe sich sowohl von einem Motivationstrainer behandeln lassen, der mit ihm an dem gearbeitet habe, was im obigen Zitat mit Seele und Denken beschrieben ist, als auch seinen Körper mittels chirurgischer Eingriffe umformen lassen. Das Ziel sei für ihn genau das gewesen – durch die Veränderungen einen Zustand der größeren Fülle zu erreichen, der ihn glücklich macht. Das optimierte Außen solle das Innen dazu anregen, „nachzuwachsen“, so dass er schließlich umfassend an allem gearbeitet hätte, was ihn als Person ausmacht. Neben dieser Szene, die sich im Rahmen des Films als Scherz herausstellt, sind es in den untersuchten Filmen in der Summe generell nicht die externen Hürden die entscheidenden, die es auf dem Weg zum Glück für die Figuren zu nehmen gilt, eher ist es die Herausforderung des sich Veränderns, die den Figuren verspricht, sie in einen „Zustand des Glücks“ zu versetzen. Es ist also zu einem großen Teil die Arbeit am Selbst und mit sich selbst, die es zu leisten gilt, wenn Glückseligkeit das Ziel ist. Auf den ersten Blick vielleicht idealistischer anmutend, soll auch Jule in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI an sich selbst arbeiten, wenn Jan sie auffordert, sich zu überlegen, an was sie glauben wolle. Es geht dabei um nicht weniger, als eine akzeptable Haltung im Leben zu finden, die ihr als Orientierung dienen kann. In VINCENT WILL MEER soll Vincent die notwendigen „Operationen“, die in erster Linie auf eine Disziplinierung seines immer wieder unkontrolliert agierenden Körpers abzielen, mit der Unterstützung der psychiatrischen Klinik an sich vornehmen. Damit sie ihn wieder „hinkriegen“, aktiviert sein Vater sogar das therapeutische Spezialwissen, mit dessen Hilfe Vincent

---

<sup>474</sup> Foucault, M.: „Technologien des Selbst“, S. 26, in: Foucault et al.: „Technologien des Selbst“, S. 24-62.

an sich arbeiten soll. Und Vincent verweigert sich der Behandlung nicht etwa, vielmehr gerät die Reise ans Meer dazwischen, weil Marie den Autoschlüssel geklaut hat. Doch diese Autofahrt ist nichts anderes als eine andere Art, an sich selbst zu arbeiten. Es ist der erste Schritt, sein Leben wieder selbst zu steuern – er nimmt das Ruder in die Hand, auch wenn das Schiff seines Lebens erstmal ein gestohlenen Auto ist. Ihm wird möglich, sich Chancen des Glücks zu erarbeiten. Allerdings nutzt er für diese ersten Gehversuche gleichzeitig einen Rückzug ins Private. Denn während sie im Auto unterwegs sind, entziehen die drei sich jeder gesellschaftlichen Beurteilung, so dass es auf ganz neue Weise möglich wird, sich (unter Kranken ohne nicht-krankes Vergleichspersonen) um ein Glück jenseits ihrer Krankheiten zu kümmern. So zeigt sich dann auch mit dem Wiedereinstieg in die Gesellschaft, dass dort andere Regeln gelten – Maries Zusammenbruch wird nicht als Ergebnis ihrer Lebensweise hingenommen, sondern sie wird den allgemein geltenden Vorstellungen von Glück und Leben unterworfen. Dass sie diesen Sanktionen entkommen möchte, äußert sich in ihrem Wunsch, genau aus diesem Bereich gesellschaftlicher Kontrolle wieder auszubrechen und mit Vincent „ganz weit weg“ zu gehen. Entscheidend ist für Vincents Erfolg also auch, dass er – im Gegensatz zu Marie – die Anerkennung anderer bekommt. Sowohl Dr. Rose als auch sein über weite Strecken sehr skeptischer Vater, akzeptieren seine Entscheidung, alleine in Italien zu bleiben, nachdem er bewiesen hat, dass er für sich selbst Verantwortung übernehmen will. Erfüllt man diesen Anspruch, scheint das also auch den bei aller Subjektivierung nötigen Zuspruch des Umfeldes zu befördern.

### **9.1.1 Das Glück des „unternehmerischen Selbst“**

Kernvorstellung – das zeigen die Kapitel zu Radius von Teilhabe und Wirksamkeit – ist immer, dass es ein Subjekt gibt, das im Zentrum der Verantwortung steht. Wie stark äußere Umstände und andere Menschen als Einflussfaktoren für das Glück gesehen werden, variiert in den Filmen, doch das Individuum ist immer verantwortlich. Auch im Zusammenhang mit dem Glück lassen sich somit Tendenzen der Subjektivierung erkennen. Im Rahmen der Gouvernamentalitätsstudien<sup>475</sup>

---

<sup>475</sup> Zurückgehend auf den von Foucault geprägten Neologismus „gouvernementalité“, in den „gouverner“ (regieren – im weitesten Sinne und über den Staatsapparat hinausgehend, bzw. das Adjektiv gouvernemental, also die Regierung betreffend) und mentalité (Denkweise) einfließen.



spricht man auch vom „unternehmerischen Selbst“, um zu erfassen, welche Auswirkungen die entsprechenden gesellschaftlichen Entwicklungen für Individuen der Moderne haben. Der Begriff des „unternehmerischen Selbst“ artikuliert die Erwartung, Menschen hätten sich selbst als analog zu einem Unternehmen zu begreifen. Mit dieser Erwartung (von außen wie vom Subjekt selbst) gehen entsprechende Notwendigkeiten der Vermarktung, der Entwicklung und eben des Wettbewerbs einher. Erscheint aber das Subjekt als unternehmensanalog, gibt es keinen Bereich, der davon ausgenommen werden kann. Auf diese Weise werden Menschen auch in ihrem Glücklichein affiziert:

Die unternehmerische Anrufung verbindet ein Versprechen mit einer Drohung, eine Ermutigung mit einer Demütigung, eine Freiheitsdeklaration mit einem unabweisbaren Schuldspruch. Wenn sie damit lockt, dass jeder seines Glückes Schmied sei, erklärt sie im gleichen Zug, an seinem Unglück sei jeder selbst schuld. Auf der einen Seite ist ihr Anspruch totalitär; Nichts soll dem Gebot der permanenten Selbstverbesserung im Zeichen des Marktes entgehen. Keine Lebensäußerung, deren Nutzen nicht maximiert, keine Entscheidung, die nicht optimiert, kein Begehren, das nicht kommodifiziert werden könnte. Auf der anderen Seite bleibt die Produktion unternehmerischer Individuen gemessen an ihrem Anspruch stets eine *failing operation*. Einen hundertprozentigen Unternehmer gibt es so wenig wie einen reinen Markt.<sup>476</sup>

Auf diese Weise wird auch das Glück zu etwas, für das es gilt, aktiv zu sein. Immer mit dem Risiko verbunden, mit dem Unternehmen Selbst – und dem Unternehmen Glück – zu scheitern. Es geht darum, sich zu entwickeln und die „permanente Selbstverbesserung“ am Laufen zu halten. Was auf der einen Seite die große Freiheit verspricht, sich nach eigenen Vorstellungen zu entwickeln, bringt Bröckling zufolge mit sich, auch für das eigene Unglück uneingeschränkt die Verantwortung tragen zu müssen. Dementsprechend schliesse der Radius der Wirksamkeit nur das Subjekt ein. Erneut kann hier ein Beispiel aus KEINOHRHASEN illustrieren, auf welche Weise diese Vorstellungen auch Eingang in die Filme finden. Denn genau das ist es, was Ludo Anna erklärt – dass sie von niemand anderem erwarten könne, er solle sie glücklich machen. Seine weiteren Erklärungen dazu, eine Beziehung könne nicht funktionieren, wenn einer sich zum Deppen mache, zielen auf das misslingende Glück ab – wer sich zum Depp macht und damit das Unglück heraufbeschwört, sei selber schuld. Ähnlich verweist auch Ben in SILBERHOCHZEIT darauf, Alma solle die Schuld nicht bei anderen suchen; dafür, dass sie eine unzufriedene alte Frau sei, sei allein sie selbst verantwortlich. Er weist von sich, angesichts ihres Unglücks versagt zu haben. Im Glücklichein steckt offenbar viel vom Subjektwerden, und wenn

---

<sup>476</sup> Bröckling, U.: „Ruf des Polizisten“, S. 138.

das misslingt, ist es das Individuum, das das zu verantworten hat. In der Einleitung zum Kompendium „Diskurs – Macht – Subjekt“ schreiben seine Herausgeber:

Die Rechtfertigungsordnungen neuer kapitalistischer Wirtschaftsordnungen manifestieren sich demnach insbesondere auf der diskursiven Ebene, sie formulieren im Rahmen von Managementliteratur und Ratgeber veränderte Ansprüche an die *Subjekte* (Mobilität, Flexibilität, Kreativität und Eigenverantwortung) und möglicherweise ist in der Figur des „unternehmerischen Selbst“ bereits eine neue hegemoniale Subjektivierungsweise entstanden (Bühmann 2005).<sup>477</sup>

Wohlwissend, dass sich der Impetus der Ratgeberliteratur sicherlich von dem der Spielfilme unterscheidet, soll dennoch der Gedanke der „veränderten Ansprüche“ an dieser Stelle aufgegriffen werden und zu den Ergebnissen der Filmanalysen in Beziehung gesetzt werden. Denn genau solche Ansprüche wie Mobilität, Flexibilität und Eigenverantwortung sind es, die in den untersuchten Filmen entweder von den Figuren formuliert und/oder bedient werden; beziehungsweise, die durch die Konstruktion des Plots an sie herangetragen werden. Die Eigenverantwortung ist stark mit dem Anspruch der Arbeit am Selbst verklammert, was sich auch in den Glückskonzepten der Filmbeispiele ausdrückt. Einige kurze Beispiele sollen hier die Relevanz von Mobilität und Flexibilität in den filmisch präsentierten Glückskonzepten vergegenwärtigen.

Die Mobilität spielt sowohl im wörtlichen Sinne eine Rolle, was sich zeigt, wenn beispielsweise Vincent erst von Zuhause in die Klinik verfrachtet wird, er von dort ausbricht und weite Strecken des Films von der Autofahrt dominiert werden und er sich schließlich entscheidet, in Italien zu bleiben, womit weiterhin von einer gewissen Beweglichkeit auszugehen ist. Genauso ist es bei Rudi, der erst Trudis Willen folgt und Reisen nach Berlin und an die Ostsee unternimmt und dann sogar nach Japan fliegt. In beiden Filmen ist die Mobilität ein Faktor, der erheblich dazu beiträgt, die Figuren bei ihrem Versuch, glücklich(er) zu werden, voranzubringen. Nicht ganz so plakativ, aber im selben Muster ist die Mobilität in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI*: Erst muss Jule ihre Wohnung räumen, und die Entführung, zu der sie sich entschließen, zwingt die drei Freunde, erst die Stadt und schließlich das Land zu verlassen. Das umgekehrte Bild zeigt sich in *SILBERHOCHZEIT*, wo sich die Handlung nahezu ausschließlich in denselben Innenräumen abspielt und die Figuren alles andere als mobil sind. Selbst ihr Versuch, gegen Ende des Abends ein Taxi zu rufen,

---

<sup>477</sup> Keller, R./Schneider, W./Viehöver, W.: „Theorie und Empirie der Subjektivierung in der Diskursforschung“, S. 8, in: Keller, R./Schneider, W./Viehöver, W. (Hrsg.): „Diskurs – Macht – Subjekt“, S. 7-20.

erweist sich als problematisch. Interessanterweise ist in SILBERHOCHZEIT aber auch eher das zerfallende Glück präsent. Ihnen mag die mangelnde Mobilität zum Verhängnis werden. Doch auch eine Mobilmachung im übertragenen Sinn wird beständig von den Figuren verlangt, insofern sie gegen Passivität steht. Das verkündet die Figur Jürgen Vogel sogar mit der Illustration eines entsprechenden Vehikels: „Nimm das Ruder selber in die Hand. Du bist dein eigener Kapitän auf deinem eigenen großen Schiff des Lebens.“ Und auch für andere Figuren kommt es darauf an, sich das Leben nicht nur „geschehen zu lassen“, sondern selber aktiv zu werden und die Richtung zu bestimmen (was im Übrigen von allen Narrationsinstanzen belohnt wird und seinen Ausdruck darin findet, dass die Figuren mit dem entsprechenden Verhalten erfolgreich sind). Doch selbst dann, wenn keine Richtung erkennbar ist, ist es wichtig, Mobilität zu beweisen. Bei Richard Sennett heißt es:

Die moderne Kultur des Risikos weist die Eigenheit auf, schon das bloße Versäumen des Wechsels als Zeichen des Mißerfolgs zu bewerten, Stabilität erscheint fast als Lähmung. Das Ziel ist weniger wichtig als der Akt des Aufbruchs.

Und tatsächlich lässt sich derartiges Verhalten auch bei den Figuren beobachten. So ist es beispielsweise für Vincent zentral, dass er sich überhaupt auf den Weg macht, ans Meer zu kommen. Der Schritt, sich aus der Fremdbestimmung zu befreien und aus der Klinik ‚auszubrechen‘, ist der entscheidende. Das Meer als Ziel rückt insofern in den Hintergrund, als lange Zeit überhaupt nicht klar ist, welcher Punkt am Meer gemeint ist. Unterstrichen wird diese Nachrangigkeit von der Narration dadurch, dass es sich dabei um einen von seiner Mutter übernommenen Wunsch handelt – für sie wäre der tatsächliche Zielort entscheidend gewesen, für Vincent ist es der Aufbruch zum Meer. Auf dieselbe Weise lässt sich aber auch erklären, warum es schlüssig ist, dass es für Jule in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI so sehr darauf ankommt, herauszufinden, woran sie glauben kann, wir als Zuschauer\_innen aber nie erfahren, was es am Ende ist, woran sie glaubt. Nur implizit wird klar, dass sie etwas für sie Überzeugendes gefunden haben muss, weil sie mit anderer Energie zu handeln beginnt. Und weil dieser Moment des Aufbruchs, des sich auf-die-Suche-Machens wichtig ist, kann der Film zu Ende gehen, ohne erläutert zu haben, wie Jules neu gefundener Glaube aussieht. Mit der Betonung, Stabilität „erscheine fast als Lähmung“, endet SILBERHOCHZEIT, wenn Alma plötzlich den Wunsch äußert, ihr Leben gerne im Wechsel von „einem Tag Ben, einem Tag Abenteuer“ zu verbringen.

So wenig noch im Film erzählt wird, wie erfolgreich sie mit diesem Wunsch ist, ist er doch einer, der sehr vielversprechend für ihre Zukunft wirkt.

Außerdem reagiert Alma mit diesem Ausbruch aktiv auf ihr Gefühl des Unglücks und bedient so einen weiteren Anspruch, nämlich den auf Flexibilität. So wird selbst eine Institution wie die Ehe, die sich traditionsgemäß durch Beständigkeit auszeichnet, mit der Notwendigkeit konfrontiert, flexibel zu sein, oder zumindest als Kontrastfläche dem flexiblen Ehepaar Rückhalt zu bieten. Mit dem Voice-over zu diesem Wunsch ändert sich dann aber auch die Perspektive, die das Ende bietet. Erst mit dieser Idee der Flexibilisierung wird es möglich, sich vorzustellen, die Silberhochzeit möge nicht das Ende der Beziehung von Alma und Ben sein. Auch wenn offen bleibt, ob sie diesen Wunsch auch als Anspruch Ben gegenüber formulieren wird. Dieses offene Ende kann als symptomatisch gelten für eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung, die Sennett am Beispiel von Arbeitsbiographien folgendermaßen charakterisiert:

In der flexiblen, fragmentierten Gegenwart mag es möglich sein, zusammenhängende Erzählungen über das, was war, zu schaffen, aber nicht länger möglich, kreative vorausschauende Entwürfe dessen, was sein wird.<sup>478</sup>

Insofern ist es auch nicht verwunderlich, dass die Glücks-Impressionen von Ludo und Anna in der Mitte des Films gezeigt werden – sie bebildern ein Jetzt, keine Zukunft. Bemerkenswert ist, dass die Filmemacher durchaus auch technische Möglichkeiten eines Zeitsprungs eingesetzt haben; dies allerdings, um Ludos und Annas gemeinsame Kindheit zu illustrieren. Das heißt, eine Erzählung über das, was war, ist möglich, und es kann gerade so noch gelingen, vom gegenwärtigen Glück zu berichten<sup>479</sup>, doch eine Vision vom zukünftigen Leben ist nicht mehr vorstellbar. Und der „flexible Mensch“ hat damit umzugehen, dass das Leben sich jederzeit auf unabsehbare Weise ändern kann. So geschieht es für Ben, der unvermittelt mit der Trennung konfrontiert wird, und auf ähnlich abrupte Weise hat auch Peter in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI auf die veränderte Situation zu reagieren. Er erfährt, dass seine Freundin ihn mit seinem besten Freund betrügt, braucht aber nur einen Abend, um sich auf die neue Situation einzustellen und mit beiden weiter befreundet sein

---

<sup>478</sup> Sennett, R.: „Der flexible Mensch: die Kultur des neuen Kapitalismus“, S. 184.

<sup>479</sup> Das allerdings auch in einer anderen Art – nicht mehr als eine Szene, in der das Publikum auch anhand von Dialogen durch die Narration geführt wird, sondern im Zusammenschritt von Situationen, die ohne Dialoge, und stattdessen mit nicht-mimetischer Musik unterlegt, präsentiert werden.

und sie als Paar akzeptieren zu können. Peter ist also in der Lage, die nötige Flexibilität aufzubringen. Ähnlich schnell stellen sich auch alle Beteiligten (selbst Hardenberg als Opfer) darauf ein, plötzlich in einer Entführung zu stecken, und reagieren durchaus besonnen und zielführend. Man könnte auch sagen, ganz im Sinne eines Unternehmens managen sie sowohl sich als auch die Situation sehr gut (Hardenberg ist als „Manager“ darin vielleicht sogar prototypisch geübt). Im Bereich des Beruflichen zeigt sich die Flexibilität beispielsweise, wenn Ludo in KEINOHRHASSEN der Anordnung der Richterin, Sozialstunden im Kinderhort abzuleisten, nicht nur Folge leistet, sondern dabei sogar so gut ist, dass erstens die Kinder ihn lieben und zweitens er am Ende des Films selbst sagt, er wolle nun Kindergärtner werden. Ähnlich handfest beweist Dr. Rose in VINCENT WILL MEER, dass sie eine gute Therapeutin ist, die jederzeit bereit ist, alles stehen und liegen zu lassen und alle Unannehmlichkeiten einer Reise mit unbekanntem Ziel und einem ihr eigentlich unbekanntem Mann auf sich zu nehmen, um ihre Patient\_innen in eine von ihr als sicher beurteilte Umgebung zu bringen. Die präsentierte Flexibilität umfasst also auch Ausnahmesituationen und bezieht sich also sowohl auf Emotionen als auch auf Kognitionen und Handlungsweisen. Bei Sennett heißt es:

Die Fähigkeit, sich von der eigenen Vergangenheit zu lösen und Fragmentierung zu akzeptieren, ist der herausragende Charakterzug der flexiblen Persönlichkeit, [der Menschen], die im neuen Kapitalismus wirklich zu Hause sind. Doch diese Eigenschaften kennzeichnen die Sieger.<sup>480</sup>

Dass Sennett von Siegern spricht, fügt sich insofern ins Bild, als alle untersuchten Filme keine Geschichten des Scheiterns erzählen. Auch SILBERHOCHZEIT ist mit dem Ende der Ehe, das es offenbar gibt, kein Film, der seine Hauptfigur Alma als gescheiterte Figur präsentiert. Es ließe sich sagen, aufgrund der Ansprüche an einen „flexiblen Menschen“ (Sennett), der in Zeiten des auch „flexiblen Normalismus“ (Link) lebt, ist es für ihn nicht unwahrscheinlich, auch ein ‚flexibles Glück‘ zu (er-)leben.

---

<sup>480</sup> Vgl. ebd., S. 79 f.

## **9.2 Vergleich Substanz und Ingredienzen: Betonung des Immateriellen**

Die Dimension von Substanz und Ingredienzen von Glück beschreibt, was inhaltlich vorhanden sein muss oder was vorhanden ist, sodass sich Glück einstellt oder es als solches (an-)erkannt und bezeichnet wird. Oder aber, was Glück substantiell verhindern kann. In allen untersuchten Filmen ist die Betonung immaterieller Ingredienzen beträchtlich. Dennoch sind auch diese ideellen Faktoren keine, die die Figuren davon befreien, für sie zu arbeiten. Gerade das Glück, das in (Liebes-)Beziehungen liegt, fordert offenkundig auch Beziehungsarbeit. Welche Variationen sich dabei über die Filme hinweg ergeben, wird im Folgenden dargestellt.

### **9.2.1 Beziehungen: Partnerschaft, Freundschaft, Kinder**

Vergleicht man die fünf Filme und ihre Ausprägungen in der Dimension der Substanz und Ingredienzen von Glück, gibt es einen Anteil, der ungleich stärker ist als alle anderen und auffallen muss, weil er sich in jedem der untersuchten Filme zeigt; nämlich das Thema von Liebesbeziehungen. Dabei unterscheidet sich, wie zentral diese Beziehungen für den Aufbau der Plots sind, aber in jedem der Filme lässt sich mühelos ein zentrales Liebespaar identifizieren. Die plakativste Tragweite hat der entsprechende Erzählstrang in KEINOHRHASEN, wo dem versierten Publikum auch schon zu Beginn des Films (beziehungsweise bei dessen Auswahl) klar sein dürfte, dass es sich bei Ludo und Anna um das Paar handelt, das sich finden wird. Es gehört zum Kern der Narration, dass die beiden gegen alle Widerstände (viele davon ihre eigenen) erkennen, dass sie als Paar zusammengehören. Als Zuschauer\_in begleitet man sie auf dem Weg dorthin, hat aber keinen Anteil mehr an dem Glück, das sich dadurch in ihrem weiteren Leben zeigen wird. In diesem Fall ist das Glück, sich als Liebespaar zu konstituieren, gleichzeitig Ziel und Höhepunkt des Films. Anders ist es in den übrigen Filmen; einzig bei KIRSCHBLÜTEN – HANAMI ließe sich eine ähnliche Zielhaftigkeit in sehr abgeschwächter Form entdecken, weil Rudi und Trudi am Ende noch einmal als Paar im Mittelpunkt stehen. Bei Anna und Ludo in KEINOHRHASEN liegt die Arbeit, die sie für eine gelingende Beziehung zu leisten haben, schon vor der Etablierung ihrer Beziehung. Sie arbeiten an sich, um sich füreinander so kompatibel

zu machen und als so passend zu erkennen, dass sie ihre anfängliche Abneigung und die sehr unterschiedlichen Lebensweisen überwinden und als Liebespaar zueinander finden können. In KIRSCHBLÜTEN – HANAMI liegt diese Arbeit in gewisser Weise nach der Zeit der Beziehung. Denn Rudi macht sich nach Trudis Tod noch einmal mit ganz neuem Elan daran, ihre Beziehung zu verbessern. Nur aufgrund seiner außergewöhnlichen Bemühungen stellt sich der Moment des letzten Tanzes vor dem Fuji ein, der sie beide auf dem Höhepunkt ihres Glücks zeigt. Obwohl Trudi bereits tot ist, sehen die Zuschauer (und Rudi möglicherweise auch) sie mit Rudi vereint, bevor auch er stirbt. Hierin drückt sich die große Bedeutung aus, die die Beziehung der beiden für sie und in besonderem Maße für die Diegese hat. Wenn Rudi zu Trudi sagt, „Wir haben uns – das ist das größte Glück.“, dann fasst das zusammen, was Rudi und Trudi erlebt haben und was sicherlich auch das Publikum gewillt ist zu glauben. Den Erzählverlauf von KEINOHRRASEN entgegengesetzt, liegt hier ganz viel von dem Glück (dessen Substanz die Beziehung ist) als Backstory vor dem Filmgeschehen. Da Trudi nach relativ kurzer gespielter Zeit (nach ca. 38 Minuten) stirbt, geht es auch hier nicht darum, vorzuführen, wie ein Leben mit diesem Glück aussieht. Auch wenn von und über Glück erzählt wird und durch alle Schlussfolgerungen, die Teil des Filmverstehens sind, den Zuschauer\_innen immer klarwerden mag, dass in diesem Fall die Liebe Ingredienz des Glücks ist, kann doch auffallen, dass die Darstellung dieses Glücks wenig von der Erzählzeit einnimmt. Was man dann aber gezeigt bekommt – wo also ganz klar ein *showing* dem *telling* vorgezogen wird – ist die geradezu symbiotische Vereinigung von Rudi und Trudi, die sich in besonderem Maße nach Trudis Tod immer wieder zeigt. Höhepunkt ist, dass Trudi noch einmal in Erscheinung tritt und – sei es eine Vision oder nicht – als Zuschauerin teilt man Rudis Perspektive und sieht die beiden ähnlich geschminkt dieselben Bewegungen machen, und wie ihre Namen schon signalisieren, sind sie beide eigentlich eins. Sich zu haben, ist tatsächlich ihr größtes Glück. So groß, dass es sogar die Grenzen des Lebens überschreitet. Hier signalisiert die Inniglichkeit, die die beiden ausstrahlen und die man in Nahaufnahmen ihrer Gesichter gezeigt bekommt, durchaus, dass es sich um ein Ergebnis ihrer Liebe – und von Rudis Bemühungen – handelt, dass sie dieses Glück transzendieren können. Diese Perspektive auf Rudis und Trudis Glück ist keine subjektive Kameraeinstellung; es gibt keine weitere Figur, die sie so sieht. Das Bild, das man als Zuschauer gezeigt bekommt, ist also eines, das einen privilegierten Blick auf die Hauptfiguren liefert.

Gleichzeitig erhöht das die Selbstbezogenheit des Films und gibt dieses Ereignis deutlicher als Botschaft der Narrationsinstanzen zu erkennen. Auf diese Weise ist in beiden Filmen das Happy End sehr stark mit der gelingenden Paarbeziehung verbunden, auch wenn die Zeit des (angenommenen) Glücks bei Ludo und Anna hauptsächlich noch vor ihnen liegt, während sie bei Rudi und Trudi hinter ihnen liegt und mit dem Ende des Films auch kaum noch weitergedacht werden kann.

Anders ist es in SILBERHOCHZEIT, wo zwar auch von über 25 Jahren Liebesglück berichtet wird, man aber Zeugin wird, wie genau dieses verlässliche Glück ins Wanken gerät. Auch hier liegt das Glück wie bei KIRSCHBLÜTEN – HANAMI vor allem in der Vergangenheit, unklar ist allerdings, ob es sich auch über die im Film erzählte Zeit hinaus erstrecken wird, da es schon während der Spielzeit nicht mehr ohne Zweifel besteht. Dennoch ist das Ende uneindeutig genug, um Raum für beide Möglichkeiten zu lassen. Unbestritten ist aber auch hier, dass für Alma und Ben das Glück ihrer Ehe in ihrem Leben eine große Rolle gespielt hat. Von Alma erfährt man über das Voice-over sogar, dass sie nie gedacht habe, dieses Gefühl, diese Zeit könne jemals zu Ende gehen. Das Wissen um die Verbindung, in der sie leben, war etwas, was laut Ben immer eine einzigartige Qualität gehabt habe. Eine Qualität, die ihn eben diese Beziehung jeder Art von Verhältnis mit einer anderen Frau habe vorziehen lassen. Alma konstatiert allerdings schon in den ersten Minuten von SILBERHOCHZEIT in einem Rückblick, ihre Ehe habe vor allem aufgrund von „Kompromisse[n], Disziplin und Langeweile“ 25 Jahre Bestand gehabt. Insbesondere die Disziplin verweist darauf, dass man sich um eine langjährige Beziehung in erster Linie zu bemühen hat und diese einem nicht ohne Anstrengung in den Schoß fällt. Möglicherweise hat Ben verpasst, die notwendige Arbeit zu leisten. Der Abend der Silberhochzeit offenbart immer mehr, dass er der festen Überzeugung ist, Alma zu kennen. Die Zuschauer\_innen erhalten besonders durch das (einen sehr direkten Zugang zu ihrem Innenleben bietende) Voice-over allerdings sehr eindeutige Hinweise darauf, dass das nicht stimmt. Er lebt nicht mehr mit derselben Alma, die er 25 Jahre zuvor geheiratet hat; merkt das aber nicht. Offenbar hat er versäumt, die entsprechenden Beobachtungen anzustellen, und arbeitet nun gewissermaßen mit den falschen Daten. Trotzdem gibt es in SILBERHOCHZEIT mindestens für Ben die Liebesbeziehung, die man vermutlich das größte Glück nennen könnte. Anders als in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI steht diese Idee aber nicht unwidersprochen im Raum, sondern wird durch die übrigen Figuren von weiteren



Positionen begleitet, die durchaus skeptisch sind. Dass die Frage nach der Bedeutung, die Beziehungen für das Glück haben, in SILBERHOCHZEIT Symbolcharakter und damit eine besondere Relevanz hat, wird hier mittels der gesamten Figurenkonstellation abgebildet. Zwar haben sich alle beim Silberpaar eingefunden, um sein Jubiläum zu feiern, und drücken auch ihre Anerkennung für die lange gemeinsam verbrachte Zeit aus, dennoch ist auch davon die Rede, eine solche Form der Abhängigkeit werde für das eigene Leben abgelehnt. Den Zuschauern wird damit für die Verortung der eigenen Bewertung schon durch den Plot und das Figurenensemble ein breiteres Angebot vorgefertigt, auch wenn ein multiperspektivischer Zugang hinter der Favorisierung von Almas Sichtweise letztlich zurückbleiben muss. Mit den Schlussworten, in denen sich Alma im Zuge eines erneuten Voice-overs fragt, ob nicht eine Synthese möglich sei und ihr Leben alternierend aus einem Tag Ben und einem Tag Abenteuer bestehen könne, ergibt sich die Möglichkeit, das Ende des Films durchaus optimistisch zu lesen, obwohl nahezu alle Beziehungen zahlreiche Schäden davongetragen haben dürften. Unabhängig davon, wie man den Schluss bewertet, bleibt festzuhalten, dass die Liebesbeziehung von Alma und Ben unwidersprochen für ihr Glück des vergangenen Vierteljahrhunderts – das sie durchaus erlebt zu haben scheinen – substantiell gewesen sein dürfte. Durch das uneindeutige Ende wiederholt sich auf gestalterischer Ebene des Plots, was ohnehin Element der Diegese ist – nämlich dass Glück nichts Verlässliches ist. Auf dieselbe Weise ist auch eine Lesart des Endes keine verlässliche. Auf diese Weise stützen alle Narrationsebenen (also sowohl ein *implied author* wie auch seine realen Gegenstücke) den Eindruck, etwas Unsicheres lasse sich im Zusammenhang mit dem Glück nicht abschütteln.

In den anderen beiden Filmen, also in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI und VINCENT WILL MEER treten ebenfalls Figuren als Liebespaar auf, und ihre Beziehungen sind offensichtlich für sie Bestandteil dessen, was sie als Glück erleben. Dennoch gestaltet sich die Erzählung von diesem Glück anders. In der Analyse von DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI wird das Liebesglück nicht explizit im Rahmen der Dimension Substanz und Ingredienzen behandelt (vgl. Kapitel 4.2. Substanz und Ingredienzen: *Sie haben zu viel Geld*), weil es andere Aspekte gibt, die ungleich wichtiger scheinen. Dennoch gibt es auch dort eine Liebesgeschichte, wie sie

Bordwell zufolge<sup>481</sup> klassischerweise Teil des Mainstream-Kinos ist. Dadurch, dass Jan und Jule nicht von Beginn an ein Paar sind, sondern mehr noch, sie diese Beziehung nur realisieren können, indem sie in Kauf nehmen, die Beziehungen zu Peter zu riskieren, der ursprünglich Jules Partner ist, bekommt ihr Verhältnis weniger den traumhaften Charakter, mit dem die Liebe alles andere überstrahlt. Hinzu kommt, dass sie andere Aufgaben zu bewältigen haben, auf die die Narration einen stärkeren Fokus legt. Wer schlussendlich das Liebespaar darstellt, könnte man fast als von einer gewissen Beliebigkeit gezeichnet betrachten. Gleichzeitig kann man sicher davon ausgehen, dass die Verbindung von Jan und Jule an mehreren Stellen den entscheidenden Impuls im Verlaufe des Plots liefert – beispielsweise das erste Einbrechen in Hardenbergs Villa, das überhaupt nicht dem vorsichtigen und vorbereiteten Vorgehen der „Erziehungsberechtigten“ entspricht und auf das Jan sich nur Jule zuliebe einlässt. Dieser Schritt bringt eine ganz neue Dynamik in das Leben der Figuren und damit auch in den Verlauf der Diegese. Jan, Jule und Peter versichern sich (und dem Publikum) aber, dass die emotional herausfordernde Verschiebung innerhalb ihrer Beziehungskonstellation keine Auswirkungen auf ihre Freundschaft haben wird. Insofern schaffen sie auch in dieser Hinsicht ein uneingeschränktes Happy End. Ohne diese Eindeutigkeit geht VINCENT WILL MEER zu Ende. Vincent und Marie finden sich schon während des Filmes als Liebespaar, doch ihnen ist wenig Zeit des ungetrübten Glücks vergönnt. Das muss nicht so sehr Kennzeichen ihrer Beziehung sein, sondern ist vielmehr Ausdruck dessen, wie umfangreich die Probleme wirksam sind, mit denen sie zu kämpfen haben. Und in diesem Sinne erklärt sich vielleicht auch, warum die Beziehung von Vincent und Marie nicht so tragfähig ist, dass sie es wert ist, den Film zu beschließen; stattdessen ist Vincent alleine im letzten Bild. Denn Marie hat offenbar nicht genug Beziehungsarbeit geleistet. In einer Szene erkennt sie an, was Vincent sich für sie wünscht, und verspricht ihm, an diesem Tag etwas zu essen. Darauf folgen glückliche Momente für beide, die den Zuschauerinnen auch präsentiert werden. Doch Marie hält diesen Zustand nicht durch und gibt schnell wieder auf, diese Arbeit an sich selbst Vincent zuliebe zu leisten. Damit scheitert aber – zumindest vorläufig – ihre Liebesbeziehung. An dieser Stelle ließen sich zwei Schlussfolgerungen ziehen: Klassifiziert man Marie als krank, ist sie eben durch ihre Erkrankung gar nicht in der

---

<sup>481</sup> Vgl. Bordwell, D.: „Narration in the Fiction Film“, S. 157.

Lage, diese Arbeit zu leisten. Erkennt man in ihrem Wunsch, nichts zu essen, ihren eigenen Weg zu Glück, kollidiert dieser mit den Vorstellungen Vincents, und sie zieht ihr eigenes Glückskonzept gegen alle Widerstände den Glückskonzepten der anderen vor.

In diesen beiden letzten Filmen spielen die Liebesbeziehungen genau in der Zeit eine Rolle, die im Film auch als gespielte Zeit präsentiert wird; in beiden scheinen diese Beziehungen aber weniger wichtig als in den übrigen Filmen. Hier lässt sich durchaus fragen, welche Erklärung dafür vorstellbar ist. Geht man davon aus, dass es sich nicht um einen Zufall handelt, ließe sich beispielsweise mutmaßen, dass einem Liebesglück, das es als Ziel zu erreichen gilt, oder das als großes Ziel infrage steht (in *SILBERHOCHZEIT* ist es titelgebend, also sicherlich einer der unangefochtenen zentralen Aspekte, der ursprünglich und vielleicht auch abschließend positiv besetzt war und ist) als wichtiger inszeniert wird als das, das sich bereits eingestellt hat. Dort, wo die Filme die Liebesbeziehung eines Paares schon zu Beginn ohne größere Schwierigkeiten etablieren können, verliert diese offenbar an Bedeutung. Mindestens im Vergleich mit anderen Themen des Filmes, vielleicht aber eben auch als Komponente des Glückskonzeptes, das sie präsentieren. Nichtsdestotrotz fällt auf, dass keiner der Filme auf den Erzählstrang einer heterosexuellen Liebesgeschichte verzichtet, und alle damit perpetuieren, dass diese Teil dessen ist, was Glück substantiell ausmacht (respektive mindestens ausmachen könnte oder sollte).

Eine Ingredienz des Glückskonzeptes, die ebenfalls aus dem Bereich der Beziehungen kommt, ist die der Freundschaften. Die markanteste Rolle dürften diese in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* spielen, wo insbesondere die Freundschaft zu Peter sowohl für Jule als auch für Jan einer expliziten Bewährungsprobe unterzogen wird, Peter sich aber trotzdem entscheidet, zum Wohle der Freunde sogar eine Entführung mit zu tragen. Ohne dieses feste Bündnis wäre das Happy End, das den Film beschließt, so niemals vorstellbar. Und das wird nicht nur durch den Verlauf der Narration unterstrichen, sondern findet sich auch in der Bildsprache, die die drei im spanischen Hotel in einem Bett in weißen Laken schlafend zeigt – es ist kein Bild von Entführern oder Verbrecher\_innen, die ihren nächsten Coup planen (selbst dabei sehen sie eher wie einfache Urlauber aus), sondern das von drei Menschen, die glücklich sind, dass sie sich aufeinander verlassen können und das Leben (beziehungsweise mindestens diesen Abschnitt) miteinander teilen. Es ist ein

friedliches, unschuldiges Bild. Mit ihrer Freundschaft haben sie also mehr geschafft, als nur das drohende Unglück abzuwenden; ganz explizit ist sie Substanz ihres Glücks.

Ähnlich unantastbar scheinen die Freundschaften in SILBERHOCHZEIT zu sein. Zumindest halten sie sehr lange den dauernden Belastungen ständig neuer Enthüllungen stand, die sich über den Abend erstrecken. Es gäbe wohl zahlreiche Momente, in denen es für das Publikum nachvollziehbar (und vielleicht nachvollziehbarer) wäre, wenn die eine oder andere Freundschaft einen Riss erhielte oder gar aufgekündigt würde. Doch die Figuren machen lange keine Anstalten, den Abend zu beenden. Für diesen Umstand ließe sich mit Thompson ein kompositionelles Motiv annehmen.<sup>482</sup> Auch die Ausgestaltung der Mise en Scène als ein Verfahren, das immer wieder gar nicht zu verschleiern versucht, dass man eben nicht durch echte Fenster in eine echte Außenwelt guckt, und die nahezu ausschließliche Beschränkung auf ein und dieselben Innenräume unterstützen, wofür es für die Figuren geht: die Konzentration auf ihr Innenleben. In SILBERHOCHZEIT zeigen sich weniger die positiven Ergebnisse der freundschaftlichen Loyalität als vielmehr, wie Freundschaften auf die Probe gestellt werden können und unter Umständen dennoch als Bestandteil des Glücks weiterexistieren können. So sehr sie auch so agieren, dass sie damit die anderen (häufig bewusst) verletzen. Das Filmende ist auch insofern ein offenes, als es durchaus vorstellbar ist, dass die Freundschaften auch dieses Jubiläum voller Entsetzen überstehen werden. Deutlich eingeschränkter sind die Möglichkeiten einer Fortsetzung der Freundschaften in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI. Hier haben sich die freundschaftlichen Beziehungen erst im Laufe der gespielten Zeit ergeben, und da sowohl Trudi als auch Rudi sterben, ist ein klarer Schlusspunkt anzunehmen.<sup>483</sup> Dennoch waren sowohl Trudis Freundschaft zu Franzi als auch die von Rudi und Yu nicht nur mit Blick auf die Figuren zentral, sondern auch im Hinblick auf ihre Relevanz für das Vorantreiben der Handlung. Beide Freundschaften sind mit dem Thema Japan und Butoh verbunden und liefern mehrere Zusammenhänge, die Rudis Motivation, die Reise nach Japan zu unternehmen, schlüssig erscheinen lassen. In diesem Sinne ließe sich ihnen ein

---

<sup>482</sup> „Eine *kompositionelle* Motivation rechtfertigt die Verwendung eines jeden Verfahrens, das für die Konstruktion der narrativen Kausalität, des Raumes und der Zeit vonnöten ist.“ Thompson, K.: „Neoformalistische Filmanalyse“, S. 37.

<sup>483</sup> Da Yu auch mit ihrer toten Mutter kommuniziert, mag es für sie möglich sein, die Freundschaft mit Rudi auf irgendeine Weise fortzusetzen.

dramaturgischer Charakter zusprechen, der weniger auf den Wert einer Freundschaft an sich abzielt, als vielmehr darauf, die Entwicklungen des Plots zu ermöglichen. Während also in SILBERHOCHZEIT hingenommen wird (von den Rezipient\_innen hingenommen werden müsste), dass zugunsten der Präsentation besonderer Freundschaftsbande der Plot gewissen Unwahrscheinlichkeiten ausgesetzt wird, dienen die neu eingeführten Freundschaften KIRSCHBLÜTEN – HANAMI gerade dazu, den Ortswechsel der Narration mit all seinen Veränderungen des Protagonisten wahrscheinlicher zu machen.

Ein weiterer Beziehungstyp spielt in den untersuchten Filmen eine Rolle, weil es mehrfach um das Eltern-Kind-Verhältnis geht. Am auffälligsten ist unter den fünf Filmen in dieser Hinsicht die Figurenkonstellation in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI, in denen die Kinder von Trudi und Rudi ausdrücklich als „besser als die meisten“ gelobt werden, wodurch sie gleichzeitig ausdrücken wollen, sie hätten mit ihren Kindern Glück gehabt. Als Zuschauer\_in beschleicht einen aber wohl eher das Gefühl, ihre Kinder könnten alles andere als ein herausragender Bestandteil des Glücks für die Eltern sein. Spiegelbildlich verhält es sich in VINCENT WILL MEER, wo Vincents Vater mehrfach signalisiert, mit Vincent nicht einverstanden zu sein und ihn eher als Belastung zu empfinden, während das Publikum sicherlich so viele Sympathien für Vincent hegt, dass es sich durchaus vorstellen kann, dass Vincent als Sohn auch etwas (jemand) sein kann, was (der) für einen Vater Glück bedeuten kann. Umgekehrt bedeutet das über weite Strecken des Films, dass der Eindruck vorherrscht, Vincents Vater sei für Vincent selbst noch unverhohlener eine Quelle des Unglücks – niemand im Film behandelt ihn so herabsetzend wie sein Vater. Hier zeigt sich auch, was Jürgen Link als „Zusammenhang von gaußoid ver-sicherter Masse und symbolischen Konkurrenzen“, als „Leistungsprinzip“<sup>484</sup> beschreibt. Nämlich die Möglichkeit, auch in Beziehungen Vergleiche anzustellen, um sie – hier auf ihre Glückssubstanz – zu beurteilen. Rudi und Trudi finden, ihre Kinder seien besser als die meisten. Darin drückt sich aus, dass sie eine Einschätzung im Vergleich mit den Kindern anderer Leute vorgenommen haben, um zu dem Schluss zu kommen, sie selbst hätten recht gut abgeschnitten. Genau das Gegenteil ergibt der Vergleich, den Vincents Vater anstellt; er vergleicht die Substanz, die Vincent für sein Glück mal liefern konnte, vor allem mit der Zeit vor Vincents Erkrankung. Von dem

---

<sup>484</sup> Link, J.: „Versuch über den Normalismus“, S. 330.

Leben mit einem ‚normalen‘, also nicht kranken, Kind hat sich das Familienleben aber offenbar so weit entfernt, dass der Vergleich Vincents Vater – und Vincent gleich mit – ins Unglück führt.

Offenbar sind die gezeigten verwandtschaftlichen Beziehungen solche, die mit ihrer Relevanz für das Glück der Figuren fraglos zur Substanz eines Glückskonzeptes gehören, in der konkreten Ausprägung aber immer wieder versagen, einen positiven Effekt zu erzeugen und stattdessen eher dafür sorgen, dass das Glück nicht so umfassend ist, wie es theoretisch sein könnte. Damit unterscheiden sie sich merklich von den selbstgewählten Beziehungen, die die Figuren mit ihren Liebespartner\_innen eingehen – diese mögen im akuten Stadium auch zu Verzweiflung und Unglück führen, haben aber alle ausnahmslos geschafft, Substanz des Glücks gewesen zu sein, oder sind es noch (und versprechen, es auch in Zukunft zu sein). Die freiwillig eingegangene Bindung, bei der man sich das Gegenüber ausgesucht hat, scheint also die vielversprechendere Liebe zu sein.

## **9.2.2 Glaube, Selbstbestimmung, Abenteuer**

Neben diesen drei Arten von Beziehungen – der Liebesbeziehung, der Freundschaft und der von Eltern und Kindern – sind es in erster Linie weitere immaterielle Aspekte, die in den untersuchten Filmen die Ingredienzen des Glücks darstellen. Zusammengefasst werden kann eine Trias aus Selbstbestimmung, dem Glauben an Etwas und Abenteuern. Jan gibt es in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* vor, wenn er Jule erklärt, sie müsse erst den Schritt machen, das Unrecht zu erkennen, und dann könne sie in einem zweiten Schritt handeln – erst gilt es etwas zu haben, an das man glauben kann. Denn nur, wenn man im Positiven an etwas glaubt, lässt sich in Abweichung dazu auch das Unrecht festmachen. Dadurch dass der Kampf gegen das Unrecht in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* ein sehr großes Thema ist und auch Jule für sich selbst formuliert, dieses Etwas, an das sich glauben lässt, verloren zu haben, steigt die Präsenz der Frage, was dieses ‚Etwas‘ sein kann. Bis zum Schluss geben die Figuren keine verbalisierte Antwort, evident ist aber, dass sie für sich mindestens die Gewissheit (wieder-)gefunden haben müssen, die sie handlungsfähig macht und Pläne schmieden lässt. Damit belegt die Narration sehr deutlich, dass es wichtig ist, eine Form von Glauben im Leben etablieren zu können, legt aber nicht fest, wie

diese inhaltlich gefüllt sein muss, und spielt damit Tendenzen der Individualisierung in die Hände. Es obliegt dem Individuum, Klärung zu erlangen. Verhandelt wird beispielsweise nicht, welche Werte so gut von einer Mehrheit anerkannt werden könnten, dass sich versuchen ließe, sie als allgemeingültig zu etablieren. Wichtig scheint der Glaube an etwas besonders deshalb, weil er zielgerichtete Handlungen ermöglicht. Auffallend ähnlich ist, was in KEINOHRHASEN als Idee eingebracht wird; denn in dem, was Jürgen „make it real“ nennt, steckt genau das – etwas, woran man glaubt, im realen Leben sichtbar zu machen. Den Gedanken und damit dem Glauben an etwas Taten folgen zu lassen, zu realisieren, was man sich erträumt. In der Anfangsszene ist das mit dem verkleideten Jürgen sehr plakativ umgesetzt und erfährt eine gewisse Brechung durch die spätere Enttarnung dieser Episode als Scherz. Gleichzeitig kann man sagen, dass es sich hierbei schlicht um den ausdrucksstärksten Weg handelt, diesen Gedanken zu präsentieren, das Scherzhafte hätte dann nicht zum Ziel die anfängliche Aussage zu unterminieren, sondern ihr einen besonders herausgehobenen Charakter zu verleihen. Denn auch für Anna und Ludo geht es darum, in einem ersten Schritt anzunehmen, woran sie glauben könnten (nämlich daran, dass sie trotz ihrer Kindheitsgeschichte ein Liebespaar sein können), und in einem zweiten Schritt diese Möglichkeit im tatsächlichen Leben wahrzumachen und sich als Paar zu finden. Hier lassen sich also ebenfalls – wie in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI auch – implizite Annahmen herauslesen, wie dieses Etwas, an das es zu glauben gilt, aussehen könnte. Und mit Sicherheit unterscheiden diese sich in den beiden Filmen, in denen es entweder um das Auflehnen gegen das kapitalistische System geht, oder darum, sich im Rahmen eines Systems, dessen Währung in erster Linie Aufmerksamkeit zu sein scheint, möglichst gut selbst zu positionieren. Beiden Filmen ist aber gemeinsam, dass es den Hauptfiguren wichtig ist, etwas zu finden, woran sich glauben lässt, und diesen Glauben dann als Richtschnur für Aktivität zu nutzen und nicht in Passivität zu verharren.

Aus dieser Gewissheit heraus wird also Handeln möglich und darf dann auch erwartet werden. Darin steckt bereits der nicht zu verachtende Anteil der Selbstbestimmung und Selbststeuerung. Mit ihr rückt an die Stelle der Machtausübung von außen der Impuls der Selbstoptimierung. Diese Selbststeuerung spielt in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI explizit eine Rolle für die Figuren, sie hat aber genauso in KEINOHRHASEN ihren Platz, beispielsweise wenn Ludo nicht nur darauf beharrt, sein Leben so gestalten zu können, wie es ihm gefällt, sondern auch,

wenn er es schafft, das von außen auferlegte Leben – nämlich das im Kinderhort, wo er durch das Urteil der Richterin hunderte Sozialstunden abzuleisten hat – in eines zu verwandeln, das seinen eigenen Wünschen entspricht, so dass er Anna am Ende sagen kann, er habe vor, in Zukunft Kindergärtner zu sein. Auf diese Weise wird es sogar möglich, seine Zeit im Hort nachträglich mit der Sinnhaftigkeit des selbstbestimmten Handelns zu überschreiben, so dass die richterliche Entscheidung geradezu marginalisiert wird.<sup>485</sup>

Außerdem scheint es immer wieder für das Glück substantiell, ein gewisses Maß an Risiko zu erleben. In *SILBERHOCHZEIT* ist es möglicherweise genau die Verlässlichkeit von 25 Jahren Ehe, die Alma sich wünschen lässt, dieses Vertraute möge sich mit dem Abenteuer abwechseln, so dass ihr Leben aus „ein[em] Tag Abenteuer, ein[em] Tag Ben“ bestehen würde. Was sie sich unter einem Abenteuer vorstellt, wird nicht erzählt. Dieser Wunsch beschließt den Film, und so bleibt es den Zuschauern überlassen, den Begriff zu füllen, nachdem der diegetische Verbund aufgelöst wurde. Im Rahmen der Erzählung wäre sicherlich Alexandra im Leben von Ben als ein Abenteuer zu deuten (respektive er in ihrem Leben), ob aber Alma auch über das Abenteuerliche neuer Begegnungen spricht oder diese vielleicht sogar ausschließlich meint, lässt sich nicht erkennen. Abermals geht es also weniger um die genaue Festlegung einer Ausprägung, als vielmehr um das abstrakte Konstatieren der Relevanz eines Glücksbestandteils. Ein bisschen versteckter findet ein ähnlicher Prozess in *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI* statt, wo die auftretenden Ärzte schon in den ersten Minuten des Films die Empfehlung geben, noch ein „kleines Abenteuer“ anzustreben. Weil Trudi diese Idee sofort zurückweist, Rudi könne daran für sein Lebensende Gefallen finden, mag das auch beim einmaligen Anschauen des Films nicht sonderlich auffallen, gleichwohl ist es doch genau das, was Rudi schließlich macht – und das, ohne diesen Ratschlag je gehört zu haben. Denn was könnte seine

---

<sup>485</sup> In *VINCENT WILL MEER* wird das Thema Selbstbestimmung unter der Dimension Modus und Methode des Glücks betrachtet, weil dort die Einübung des entsprechenden Verhaltens mehr im Mittelpunkt steht. Dort ist also das Prozesshafte des selbstbestimmten Lebens und die Notwendigkeit beständiger Wiederholungen zentraler als das Erkennen dessen, was man für sich selbst bestimmen möchte. Zugleich zeigt sich hieran, dass die Dimensionen des Glückskonzeptes keinesfalls überschneidungsfrei sind und sicherlich an vielen Stellen diskutiert werden kann, welcher Dimension ein Aspekt zugeordnet werden sollte. Im Fazit ergäbe sich wohl meistens, dass ein ‚sowohl als auch‘ die zutreffendste Vorgehensweise wäre, im Rahmen eines Forschungsprojektes gilt es aber immer auch, die vorhandenen Ressourcen im Blick zu haben, und so muss die absolute Vollständigkeit an diesem Punkt hinter dem möglichst effizienten Erkenntnisgewinn zurückstehen.



Reise ins ferne Japan (ein Land, das er noch nie bereist hat und dessen Sprache er nicht spricht, dessen Schrift er nicht lesen kann und dessen kulturelle Codes er nicht kennt) anderes sein als ein Abenteuer? Er glaubt daran, Trudi dort wiederfinden zu können, macht sich auf den Weg, obwohl seine Kinder offensichtlich nicht davon überzeugt sind, dass er sinnvoll handelt, und schafft es dank der entsprechenden Vorbereitung tatsächlich, Trudis Anwesenheit am Fuße des Fuji noch einmal zu erleben. Rudi hat mit diesem Dreiklang aus Überzeugung, dem selbstbestimmten Handeln und der Bereitschaft, sich auf ein Abenteuer einzulassen, am Ende nicht nur das eigene Glück gesteigert, sondern – glaubt man dem visuellen Eindruck, den man als Zuschauerin durch die Sichtbarkeit einer offenbar zufriedenen Trudi nahegelegt bekommt – auch das seiner toten Frau.

### **9.2.3 Natur**

Aus einem anderen Bereich kommt etwas, was durchaus auch Anteil an dem zu haben scheint, was Glück bedeuten kann: die Natur. Das wird von keiner der Figuren so artikuliert, zeigt sich aber in mehreren Filmen auf der visuellen Ebene. Das fängt an bei den Bildern des Glücks in KEINOHRHASEN, die Ludo und Anna nicht etwa verträumt im Café oder auf dem heimischen Sofa zeigen, sondern wie sie durch Felder laufen, auf einem See rudern oder sich im Wald küssen – mit der Natur ist also immer auch eine Tätigkeit verbunden, die ihre Nähe ausdrückt, so dass es sich nicht um eine reine Naturbetrachtung handelt. Dennoch scheint es für diese Art von Impression – alles ist gut und richtig, wenn die beiden zusammen sind, alles ist leicht und ungestört – kein Zufall zu sein, dass es sich um Bilder handelt, die eindeutig die Verbindung von Mensch und Natur herstellen. Auf eine andere Weise wird die Natur auch in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI relevant, weil sie den Figuren, nachdem sie sich auf die Hütte in den Bergen geflüchtet haben, wieder einen anderen Einsatz abverlangt, um die Tätigkeiten des Alltags zu verrichten. Damit geht aber ein Genuss der Erfahrung körperlichen Einsatzes einher. Man könnte sagen, was hier Glück (oder mindestens Glücksmomente) schafft, ist, den direkten Bezug zu dem zu spüren, was ein natürliches Umfeld bedeuten würde – Wäsche wäscht sich nicht von alleine, sondern man geht mit ihr zum Trog und wäscht mit kaltem Wasser von Hand; ein Haus heizt sich nicht von alleine, sondern man hackt über Tag Holz, damit es abends

warm ist. Weniger praktisch orientiert gestaltet sich die Bedeutung der Natur in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI. Dort ist der Fuji ein Sehnsuchtsort einer der Hauptfiguren, und sogar im Titel des Filmes schlägt sich ein Naturereignis nieder, sodass der Bezug, in dem ein glückliches Leben und ein gewisses Maß an Natur-Erleben stehen, nicht von der Hand zu weisen sein dürfte. Besagte Kirschblüten füllen mehrfach alleine das Bild, und dazu ist das Rauschen des Windes in den Bäumen zu hören. Auch dass Trudi und Rudi gemeinsam ans Meer fahren, um eine gute Zeit zu haben, und es genau dort ist, wo sie festhalten, was in ihrem Leben Glück bedeutet, dürfte von Seiten der Filmemacher\_innen keine zufällige Entscheidung sein, sondern legt nahe, dass die Bildsprache hier spiegelt, was die Figuren artikulieren, oder dass sie dies zumindest in einem Setting tun, das ihrer Anerkennung des Glücks nicht widerspricht. Anzunehmen wäre, dass gerade mit Blick auf den Höhepunkt vor dem Fuji – der sehr plakativ als Kulisse dient – Natur als etwas eingesetzt wird, womit sich innere Zustände der Figuren verbinden lassen. Natur (und das Erleben von Natur) ist in diesem Sinne nicht durch die Figuren artikuliert substantiell fürs Glück, wird es aber in der filmischen Repräsentation, die den Zuschauern sowohl durch das konkrete Figurenhandeln als auch durch die Auswahl der Ästhetik, der eingesetzten audio-visuellen Komposition, diegetische Schlüsse ermöglicht und nahelegt. Wie auch in der Analyse von VINCENT WILL MEER angenommen wird, dass die Bergbesteigung, die von den Figuren spontan in Angriff genommen wird, eine Aktivität ist, die auf Produktionsseite durchaus bewusst gewählt wurde, um die inhärente Metapher von Auf- und Abstieg nutzen zu können, ließe sich auch zu KIRSCHBLÜTEN – HANAMI sagen, dass die Naturbilder eingesetzt werden, um Stimmungen zu transportieren und vergleichsweise unbestimmten Sehnsüchten eine Gestalt zu verleihen, die viel Spielraum für eigene Imaginationsprozesse des Publikums lassen. So ist es auch (und sogar noch expliziter) in VINCENT WILL MEER ein Naturbild, das zum Ziel erklärt und damit Ingredienz des Glücks wird. Den ganzen Film über ist gar nicht klar, wie dieses Meer aussehen soll oder muss und dennoch ist es als Formel mächtig genug, um ein verständliches Bild zu evozieren, das ausreicht, um auch als Zuschauer dieses Ziel der Figuren zu verinnerlichen. Natur als Ingredienz des Glücks hat ihren Platz also eher auf einer symbolischen Ebene. Den Figuren muss die Bedeutung der Natur in diesem Umfang gar nicht zugänglich sein; umso mehr sagt sie aber über das Glückskonzept des Filmes als Ganzes aus, das immer auch Annahmen seiner

Produzentinnen ausdrückt und auf diese Weise Aussagen etablieren (oder infrage stellen) möchte.

### **9.3 Vergleich Modus und Methode: Körperlichkeit, Genuss, Drogen, Angst**

Betrachtet man die Analysen zur Dimension Modus und Methode des Glücks, ergibt sich, dass in mehreren Filmen die Körperlichkeit der jeweiligen Figuren von Belang ist. Allen voran ist das in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* und in *VINCENT WILL MEER* der Fall. Bemerkenswert ist dabei, dass in beiden Filmen immer wieder ähnliche Aspekte behandelt werden, diese dann aber in ihren Auswirkungen und Bewertungen geradezu gegensätzlich sind. In *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* ist es beispielsweise das Erleben von Sinnesfreuden, wie beim Sex oder auch bei einem gemütlichen gemeinsamen Essen, das explizit als Methode präsentiert wird, mit der man eine gute Chance hat, Glück zu erfahren. In *VINCENT WILL MEER* hingegen sind genau das auch Elemente, die Beachtung finden, in ihrer Wirkung aber ganz anders sind: Vincent und Marie haben miteinander Sex auf dem Waldboden (was durchaus mit den Spielereien von Jan und Jule im Bach respektive später im Auto zu vergleichen ist), doch weil Marie den Kopf wegdreht und Vincent möchte, dass sie sich ansehen, zerfällt alles Romantische oder Genussvolle, und die Erfahrung scheint eher die des Misslingens als eine des Glücks zu sein. In *VINCENT WILL MEER* scheint alles Körperliche ohnehin eher den Weg zum Unglück zu ebnen. Auch die Tics, mit denen Vincent leben muss, zeichnen sich ja gerade dadurch aus, dass er nie losgelöst von ihnen existieren kann, weil sie Teil seines Körpers sind. Interessant ist, dass die einzigen Menschen, die in *VINCENT WILL MEER* explizit glücklich genannt werden, Vincents Mutter auf einem Foto und sein Vater, der das Bild gemacht hat, sind. Das hat wenig Körperhaftes, zum einen, weil ein Foto eben nicht mehr ist als ein Bild von etwas; ein Bild, das versucht, Zeit in etwas Materielles zu verwandeln, gleichzeitig aber immer nur eine Reduktion sein kann; und zum anderen, weil Vincents Mutter zu diesem Zeitpunkt schon gar nicht mehr lebt und zu Asche verbrannt worden ist. Da, wo von Glück die Rede ist, sind Körper also maximal abwesend. Und auch wenn Dr. Rose meint, man könne am Bild erkennen, dass der Fotograf glücklich gewesen sei, zielt das auf eine Wahrnehmung, die so wenig Materielles wie möglich zum

Ausgangspunkt hat – Vincents Vater selbst ist auf dem Foto überhaupt nicht abgebildet. Ähnlich konträr zu dem, was die Figuren in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* erleben, ist das Essen ein Thema, das in *VINCENT WILL MEER* andere Implikationen mit sich bringt. Für Marie ist es eines der größten Themen in ihrem Leben, doch ist es gerade der Verzicht auf Essen, der für sie den Modus darstellt, das Glück zu verwirklichen. Zwar ist klar, dass sie damit als erkrankt zu gelten hat, und das Filmende erteilt ihr – gefesselt ans italienische Krankenhausbett – eindeutig eine Absage, diese Methode könne tatsächlich glücklich machen, dennoch muss der Essensverzicht ganz klar als die Methode gesehen werden, von der sie überzeugt ist, dass sie damit glücklich werden kann. Hier widersprechen sich also das Glückskonzept der Figur Marie und das, das durch den Film als Gesamtnarration (also in erster Linie gesteuert durch die Menschen, die den Film gemacht haben, aber auch gekennzeichnet durch den Plot und jeglichen impliziten Autor) präsentiert wird. Immer noch offen ist dann, wie sich die Zuschauer\_innen zu dieser Abweichung in der Glückskonzeption positionieren wollen. Die dominierende Lesart ist aber sicherlich, Marie als Kranke einzustufen und ihr damit die Fähigkeit, das Leben und damit mögliche Wege zum Glück richtig einzuschätzen, (mindestens in einem gewissen Umfang) abzuspochen. Während Essen als Genuß im einen Film also unwidersprochen als Mittel zur Glückserreichung präsentiert wird, ist genau das im anderen Film ein Punkt, den es offenbar zu verhandeln gilt.

Ganz anders wird in *KEINOHRRHASEN* ein Akt der körperlichen Veränderung bewertet – wenn nämlich Ludo sich das Kostüm von Mucki organisiert, um darin Anna von seiner Liebe zu überzeugen. Diese Arbeit am Körper ist innovativ; Ludo überlegt, wie er sich am besten verkaufen, seine Gefühle auch durch äußerlich erkennbare Zeichen ausdrücken kann. Und dieser körperliche Einsatz ist einer, der ganz im Sinne des unternehmerischen Alleinstellungsmerkmals Wirkung zeigt und belohnt wird – weniger vom Theaterpublikum, das Ludo mit Gemüse bewirft, umso mehr aber von Anna, die er damit umstimmt. Gleichzeitig handelt es sich um eine reversible Veränderung seines Körpers – anders als bei Marie in *VINCENT WILL MEER*.

Eine mildere Ambiguität wird zum Thema Essen als Modus des Glücks in *SILBERHOCHZEIT* aufgebaut, wo Alma offenbar bei den Freunden sowohl für ihre Dekorations- als auch für ihre Kochkünste bekannt ist. Es gibt also Grund zur Annahme, dass das Essen am Abend sowohl als ästhetisches Gesamtwerk als auch

unter kulinarischen Gesichtspunkten ein Genuss werden wird, und tatsächlich unterstützen das alle Bilder zum Essen (und Trinken), und auch die Zubereitung ist immer wieder etwas, was als Teil der Filmhandlung präsentiert wird. Und auch die Figuren loben Alma wiederholt – es spräche also alles dafür, dass sich hier ein Weg zum Glück zeigt. Bis es Alma zu viel wird und sie beginnt, ihre Nachspeise auseinanderzunehmen und zu zermatschen. Man kann sagen, dass sich in diesem Bild zeigt, wie sie auch über ihre Ehe fühlt – nach außen hin sieht alles fabelhaft aus, und sicherlich schmeckt es auch gut, und das Lob dazu kann einem auch gewiss sein, aber im Moment des Nachfühlers muss sie feststellen, dass das Glück dazu nicht (mehr) vorhanden ist. In diesem Sinne mag es auch in SILBERHOCHZEIT wie in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI möglich und vorstellbar sein, dass ein gutes Essen ein Modus ist, Sinnesfreuden zu erleben, die glücklich machen, doch gleichzeitig kann es passieren, dass es sich um einen Irrweg handelt (selbst wenn man ihn vorher mehrfach erfolgreich beschritten hat). Der eine Film zeigt, wie das Beschreiten dieses Weges misslingen kann, der andere, wie er ungeplant ins Glück führt. Gemeinsam ist allen drei Filmen, dass Erfahrungen der Körperlichkeit Teil dessen sind, was auf der Dimension von Modus und Methode des Glücks in die verschiedenen Glückskonzepte einfließt. Es ließe sich sagen, dass sie unabhängig von der jeweiligen thematischen Ausprägung insgesamt den Dreiklang aus ‚so kann es nicht funktionieren‘ über ‚es könnte funktionieren, muss aber nicht‘ bis hin zu ‚so kann es funktionieren‘ vorführen.

Und auch ein anderes Thema, das im Bezug zum Körper steht, taucht sowohl in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI als auch in VINCENT WILL MEER auf, nämlich das der Drogen. In beiden Filmen wird gekifft. Doch während in ersterem zwar die Wirkung diskutiert wird, das Kiffen aber gleichzeitig offenbar ein Mittel ist, ein gewisses Gruppengefühl zu etablieren, wird in VINCENT WILL MEER nur von Marie und Vincent gekifft, was im selben Zug dazu führt, eine Differenz in der Gruppe aufzuzeigen, weil Alex sich daran nicht beteiligen möchte. Doch auch die Stoffe, die in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI ebenfalls als Drogen bezeichnet werden, nämlich die körpereigenen, spielen in VINCENT WILL MEER eine Rolle. Hier ist es noch plakativer, wie unterschiedlich dieselben Grundmotive bewertet werden können: Während Jan davon spricht, Angst sei „eine geile Droge“, ist Angst genau das, was Alex sein Leben schwer macht. Für Jan ist es ein Modus des Glücks, die Angst zu kontrollieren, für Alex ist es Unglück, die Angst zu erleben. Sein Ziel, sein Weg zum

Glück ist daher Angstvermeidung. Sieht man das Erleben von Angst als Ausgangspunkt, haben die beiden Figuren also diametral entgegengesetzte Methoden entwickelt, in einen glücklichen (oder wenigstens glücklicheren) Zustand zu gelangen – die Kontrolle dieser Angst und die Vermeidung<sup>486</sup> von Angst.

## **9.4 Vergleich Tempus und Aspekt: Glück und Unglück sind jederzeit möglich**

Die Dimension von Tempus und Aspekt ist die, die wohl am ehesten schon aus sich heraus definiert, wie ihre Ausprägungen aussehen könnten, da Zeit als Skala klar vorgibt, worum es gehen kann: Entweder gibt es keine Zeit, eine kurze Weile, viel Zeit oder unendlich Zeit bzw. Zeit in der Unendlichkeit. Aus diesem Spektrum speisen sich die unterschiedlichen möglichen Varianten, ergänzt um das, was mit dem Aspekt von Glück bezeichnet ist und auf die Prozesshaftigkeit dessen abzielt, was über eine gewisse Zeitspanne hinweg passiert, und darauf, wie unterschiedlich vollendet Glück sein kann. Keiner der Filme verneint das Glück oder die Möglichkeit des Glückserlebens vollkommen – was nicht verwunderlich ist, da sie unter der Vorgabe ausgewählt wurden, für eine Analyse von Glückskonzepten solle nicht nur die Abwesenheit von Glück präsentiert sein. An dieser Stelle werden nicht alle in den Filmen präsentierten Darstellungen von zeitlichen Aspekten verglichen, sondern die Fragen nach der Gleichzeitigkeit von Glück und Unglück und besondere Veränderungen im Zeitlichen herausgegriffen.

### **9.4.1 Nebeneinander**

Besonders in einem Film findet die Gleichzeitigkeit oder Parallelität von Glück und Unglück ihren Ausdruck, nämlich in *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI*; wo schon durch die Konstellation der inkongruenten Wissensstände der zwei Hauptfiguren angelegt ist, dass sie zu unterschiedlichen Einschätzungen ihrer Lage kommen. Und so ist es dann Rudi, der von seiner Krankheit nichts weiß und von Trudis nahendem Tod selbstverständlich nichts ahnt, der das Glück lobt, das sie haben, weil sie sich als

---

<sup>486</sup> Letztendlich bedeutet das für Alex aber auch, dass er in einem erhöhten Ausmaß seine Umwelt kontrollieren muss, so dass sich auch bei ihm das Motiv von Kontrolle zeigt.

Paar haben, während Trudi im selben Moment durch das Wissen um seine sehr kurze Lebenserwartung mindestens schon mit der Vergänglichkeit dieses Glückes konfrontiert ist. Wenn nicht gar dieses Bewusstsein bereits verhindert, dass sie sich noch als in diesem Glück lebend bezeichnen könnte. Zum einen kann es also sein, dass die Parallelität von Glück und Unglück in der gleichzeitigen Existenz der beiden Figuren liegt, die auf jeweils das eine Bezug nehmen, und zum anderen wäre sogar eine Gleichzeitigkeit denkbar, die sich in Trudi selbst manifestiert – dass sie das Glück mit Rudi fühlt und gleichzeitig bedauert, dass es ihr in Zukunft genommen werden wird. Eine weitere Parallelisierung von Glück und Unglück findet auch auf rein visueller Ebene statt, wenn Klaus mit seiner Frau in Trauerkleidung am Strand sitzt und hinter ihnen schräg versetzt ein Paar im Bild ist, dass dieselbe Position ausfüllt, stattdessen aber in Badekleidung im Strandkorb sitzt und seinen Urlaub genießt. In dieser kurzen Szene, die von den Figuren nicht aufgegriffen und so gar nicht erlebbar wird, also ausschließlich für die Wahrnehmung der Zuschauer\_innen bestimmt ist, liegt der volle Ausdruck dessen, wie nah Glück und Unglück beieinander liegen können – die beiden Paare wirken ungeheuer ähnlich, und doch ist sofort klar, dass sie sich in völlig verschiedenen Zuständen befinden – dass also Glück und Unglück immer auch parallel vorhanden sein können. Und sei es nur, weil es immer auch andere Menschen gibt, die an anderen Punkten in ihrem Leben sind. Eine derartige Gleichzeitigkeit findet sich auch im Ende von VINCENT WILL MEER, wenn Vincent und Alex in die Stadt und unter Leute gehen, während klar ist, dass Marie im Krankenhaus liegt und gerade erst dem Tod entkommen ist. Hier fällt allerdings auch auf, dass zwischen diesen beiden Bildern ein bisschen Zeit vergeht, so dass es zwar sowohl Figuren gibt, die eine glückliche Gegenwart erleben, als auch die eine, der dies nicht möglich ist, diese aber nicht so offensichtlich in einen zeitlichen Rahmen gepresst werden, wie das in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI passiert, wo beide Varianten mit demselben Blick zu erfassen sind. Eine weitere Spielart eines Nebeneinanders von Glück und Unglück findet sich in SILBERHOCHZEIT. Für Ben ist das (langjährige) Glück ohne Zweifel noch da, er erzählt sogar Geschichten, wie er erlebt hat, direkt wieder an das Gefühl vom Beginn ihrer Ehe anzuschließen. Während er also das alte Glück wiederentdecken und verjüngen kann, scheint es für Alma verloren, ohne dass sie sagen könnte, warum. Bei Thomä findet sich eine Beschreibung der Zeitlichkeit von Glück, die genau auf diese Ahnungslosigkeit (nichts davon ahnend und auch nichts verstehend) abzielt:

„Ich bin glücklich“ ist nicht deshalb zeitlich unbestimmt, weil man für immer glücklich sein wollte, wenn man es einmal gewesen ist; sie ist deshalb unbestimmt, weil die Voraussetzungen für das Glück demjenigen, der es kundtut, teilweise unzugänglich und unverfügbar sind.<sup>487</sup>

Sind einem aber die Gründe des Glücks nicht verfügbar, büßt man auch an der Möglichkeit ein, auf den gewünschten Zustand Einfluss zu nehmen. Und so kann es Alma überraschen, die vor derselben Situation steht wie jeden Tag der letzten 25 Jahre zuvor auch und sich damit plötzlich anders fühlt. Daraus ergibt sich die Frage, ob und wenn ja wie sie auf diese veränderte Situation reagieren sollte. Da das infrage stehende Glück eines ist, das an der Beziehung zu Ben festgemacht wird,<sup>488</sup> steht auch er unvermittelt vor einem Glück, das nicht mehr zu existieren scheint. Hier ist die Übereinstimmung von Alma und Ben notwendig, um von einem ungetrübten Glück sprechen zu können, diese ist aber offenbar nicht mehr gegeben. Auch hier kann es einen Moment der Gleichzeitigkeit geben, in dem Alma und Ben beide ihre Einschätzungen dem anderen anbieten – Alma sieht das verlorene Glück und Ben das erhaltene – doch schlussendlich können beide nicht ausgesprochen nebeneinander existieren. Neben dem Glück, das viele Jahre besteht, präsentiert SILBERHOCHZEIT also auch die Unberechenbarkeit eben jenes Glückes. Denn für Ben ändert sich allein durch das Wissen, das er durch Almas Ankündigung, sich von ihm trennen zu wollen, hat, auch sein Glück. Ohne dass wirklich etwas anders wäre, ist alles anders.

#### **9.4.2 Wenn langes Glück zu Ende geht**

Auf eine verwandte Weise wird das langjährige Glück von Rudi und Trudi auf die Probe gestellt. Bei ihnen lassen sich zwar die Ursachen klarer bestimmen – einer von beiden stirbt, und damit ist die Zweisamkeit als Basis für ihr Glück annulliert –, auch hier ergibt sich aber die Frage, wie man damit umzugehen hat, wenn das Glück, mit dem man so lange gelebt hat, plötzlich verschwunden scheint. Die beiden Filme gehen zwei unterschiedliche Wege, diese Frage zu beantworten. In SILBERHOCHZEIT findet Alma den Wunsch, wechseln zu können zwischen einem Tag mit Ben und einem Tag Abenteuer. Bezeichnend ist auch die visuelle Umsetzung der Szene, die

---

<sup>487</sup> Thomä, D.: „Vom Glück in der Moderne“, S. 269.

<sup>488</sup> Da die Gründe für das Verschwinden des Glücks nicht zu bestimmen sind, kann genaugenommen auch diese Verortung nur näherungsweise stattfinden – denkbar wäre ebenfalls, dass andere Faktoren sich verändert haben und nur die Annahme getroffen wird, die Beziehung stehe damit in Zusammenhang.



Alma zeigt, wie sie einen Säulengang durchschreitet, der sie in einem ständigen Wechsel von Licht und Schatten zeigt. Sie erteilt dem Eheglück keine vollständige Absage, sondern stellt sich vor, dieses in eine neue Form zu transformieren, in der zu dem, was sie bereits kennt, eine neue Komponente hinzukommt. Es bleibt offen, ob sich dieser Wunsch erfüllen wird, mit ihrem zufriedenen Gesichtsausdruck zu diesem Voice-over und energievollen Schritten durch einen frühen Morgen, lässt sich aber durchaus ein zuversichtlicher Ausblick verbinden. Dann wäre das langjährige Glück auch in Zukunft existent und würde um andere Formen erweitert. In *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI* nimmt die Geschichte einen anderen Verlauf. Rudi, dem seine Frau als Gegenpart zu seinem Glück verlorengegangen ist, beginnt, seinen Körper zu einer Fläche zu machen, auf der die Erinnerung an sie so lebendig gehalten werden kann, dass er Rudi und Trudi in einem sein kann. Die Lebenszeit, die Trudi fehlt, um weiter ein gemeinsames Glück mit Rudi möglich zu machen, erschafft er, indem sie in ihm leben kann, indem er ihre Wünsche erfüllt, die ihr gerade durch seine Haltung zu ihren Lebzeiten versperrt waren. Auf diese Weise verlängert Rudi das Glück, das sie miteinander erlebt haben, sogar noch und beantwortet die Frage, was passiert, wenn das Glück plötzlich wegbricht, gewissermaßen mit einer Negation. Er weigert sich, diese Umstände zu akzeptieren, und findet einen Weg, sein Glück zu erhalten. Mit seinem Tod und Yus Ansicht, die beiden seien nun glücklich, weil sie wieder zusammen seien, scheinen diese Bemühungen dann auch über die Grenze seiner Zeit hinaus erfolgreich zu sein. Glück würde dann nicht *erst* im Jenseits möglich, sondern ließe sich aus dem irdischen Leben dorthin überführen. Dass dafür jemand nötig ist, der daran glaubt, zeigt sich in den unterschiedlichen Bewertungen der überlebenden Figuren: Yu ist überzeugt von diesem Glück; Franzi zieht immerhin in Erwägung, Rudi sei am Ende seines Lebens in Japan glücklich gewesen; seine Kinder hingegen können schlicht nicht fassen, dass er überhaupt diese Reise unternommen hat. Eine glückliche Vereinigung der Eltern, die Yu in einem Bild von zwei nebeneinanderliegenden Frühlingsrollen symbolisiert sieht, können sie sich offenbar nicht vorstellen. Dem Publikum werden damit verschiedene Sichtweisen angeboten. Da die Kinder von Rudi und Trudi aber durchweg von zweifelhafter Sympathie sind, dürfte die generelle Tendenz bestehen, sich einer Lesart anzuschließen, die Rudi und Trudi ihr Glück inklusive seiner jenseitigen Teile zubilligt. Gerade die Perspektive auf ein jenseitiges Glück der Figuren gibt Anlass, an Eders vielleicht etwas zu generalisierender Aussage zu zweifeln, wenn er schreibt:

Die zeitliche Form des Films, die Kopplung der Rezeption an die unaufhaltsame, knappe Projektionszeit, führt dazu, dass Filme den Zuschauern einen unterschweligen Eindruck von der Vergänglichkeit allen Glücks vermitteln, der durch die Scheinewigkeit eines Happy Ends nicht aufgehoben werden kann.<sup>489</sup>

Inwiefern das eigene Erleben einer begrenzten Rezeptionszeit bei den Zuschauer\_innen zwangsläufig dazu führt, das Glück als ein vergängliches zu erleben, oder auch ein Glückskonzept mit entgrenzten temporalen Aspekten angenommen werden kann, scheint angesichts der untersuchten Filme hier nicht eindeutig bestimmbar zu sein. Letzteres scheint aber durchaus vorzukommen. Auch wenn filmische Glückskonzepte eine Tendenz zum (zeitlich) gefährdeten Glück haben mögen.

## **9.5 Vergleich Radius von Teilhabe und Wirksamkeit: Das Ich im Mittelpunkt**

Auch für die Dimension Radius von Teilhabe und Wirksamkeit gilt, dass ihre Ausprägungen nicht auf absolute Weise existieren, sondern auch diese Anteile des Glückskonzepts erst festgelegt beziehungsweise performativ erzeugt werden müssen. Ob es beispielsweise eine Rolle spielt, wie groß der Radius ist, der Menschen einbezieht, die glücklich sein sollen, damit vom Glück des Individuums gesprochen werden kann, kann unterschiedlich beurteilt werden. Gleiches gilt für die Frage, wie groß der Radius ist, der die Menschen (und möglicherweise Institutionen, also Machtpositionen) einschließt, die für das zu erzeugende Glück wirksam werden können. Dabei ist es nicht zwingend das Subjekt, das als Mittelpunkt zu sehen ist, von dem aus sich der Radius erstreckt. Es fällt aber auf, dass die Glückskonzepte in den untersuchten Filmen, die diese Dimension beinhalten, alle implizit eine solche Setzung vornehmen. Die unterschiedlichen Positionen, die sich in den Filmen zeigen, werden hier unterteilt in den Aspekt der Teilhabe und den der Wirksamkeit verglichen.

### **9.5.1 Teilhabe**

Wer muss einbezogen sein, damit von Glück die Rede sein kann? In SILBERHOCHZEIT

---

<sup>489</sup> Eder, J.: „Figuren des Glücks im Film“, S. 322.

kursieren dazu unter den Figuren verschiedene Ansichten: Ben, Heinz und Vivien sind sich wenigstens einig, dass eine Verbindung wie die Ehe dazu verpflichte, eine Teilhabe am Unglück zu leben und die andere Person in einem solchen Fall nicht zu verlassen. Alma wiederum meint, sie wolle vielleicht gar nicht, dass Ben sich so bedingungslos an ihrer Seite sehe. Während die einen den Radius der Teilhabe also auf eine/n Ehepartner/in erweitern, stellt Alma genau diese Ausdehnung infrage. Jonathan lehnt schlichtweg ab, überhaupt über das Glück oder Unglück anderer nachzudenken. Seine Meinung ist rigoros: Da man mit einer Abkehr vom anderen immer etwas in dessen Leben zerstöre, sei auch nicht von Bedeutung, unter welchen Umständen diese geschehe. Somit gäbe es seiner Ansicht nach wohl einen Radius der Teilhabe an Glück (oder hier vielmehr an Unglück), diese sei aber für Handlungsentscheidungen nicht relevant. Das steht dem entgegen, was Jan, Peter und Jule in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* proklamieren, nämlich dass man sich auch für das Glück anderer Menschen einsetzen sollte. Andererseits scheint es auch bei ihnen einen Unterschied zu geben, wenn es um Glück im Vergleich zu Unglück geht. Denn Jan und Jule entscheiden, wenn es um ihr privates Glück als Paar geht, ohne großes Zögern, Peter damit ein entsprechendes Unglück aufzuhalsen. Nicht anders ist es in *SILBERHOCHZEIT*. Sobald es um die Frage geht, für das eigene Glück das Unglück einer anderen Person in Kauf nehmen zu müssen, scheint es nicht mehr viel zu geben, was zurückhält. Hier zeigt sich wenig von einer höherstehenden Moral, wie Kant sie einmal für gut befunden hat. Von seiner Idee, die Forscher zusammenfasst als: „Glückseligkeit ist gewußte, gewünschte und erhoffte *Nebenwirkung* moralischer Einstellung und Lebensführung.“<sup>490</sup> kann man in den Filmen nichts entdecken. Wenn überhaupt scheint es nur die Frage zu geben, wie viel man den anderen zumuten kann. Doch in *SILBERHOCHZEIT* entwickelt sich der Abend selbst in dieser Hinsicht eher ausufernd – die Figuren offenbaren und erzeugen immer mehr Verknüpfungen untereinander, sind aber im selben Moment immer weniger bereit, auf diese Verbundenheit Rücksicht zu nehmen. In einem Anspruch, moralisch zu handeln, könnte sich gut die Idee zeigen, das eigene Glück sei mit dem anderer verbunden und vom Glück anderer auch abhängig, dann gäbe es einen Radius von Teilhabe, der erst dann das Individuum einschließen könnte, wenn auch andere eingeschlossen wären. Genaugenommen muss man aber sagen, dass in keinem der untersuchten Filme eine

---

<sup>490</sup> Forscher, M.: „Über das Glück des Menschen“, S. 120.

solche Idee verfolgt wird. Auch eine Vorstellung, wie sie sich bei Aristoteles findet, dass der Mensch sein Glück in sozialen Zusammenhängen finde<sup>491</sup>, erfährt keinen praktischen Zuspruch. Allerdings lässt sich eine Idee von Bentham wiederfinden, dass nämlich die Freude eines Freundes über das mir eigene Glück dieses noch steigern könne<sup>492</sup>. Und zwar in dem Moment, in dem in VINCENT WILL MEER Vincent, Alex und Marie das Meer erreichen. Vincent läuft mit Alex über die Stufen und aufs Meer zu, und auch wenn Vincent vorneweg läuft und die anderen beiden nicht mehr sieht, hat er doch sicherlich beim Erreichen des Parkplatzes ein Gefühl dafür bekommen, dass auch Alex und Marie sich freuen. Natürlich ist es für sie auch das Glück einer Zielerreichung, denn die gesamte Reise stand immer unter dem Ziel, ans Meer zu fahren, dennoch dürfte unbestritten sein, dass es in erster Linie Vincents Ziel war. Das heißt, die Freude, die sie nun mit ihm teilen, kann durchaus die sein, die Bentham beschreibt. Es ist die Freude über Vincents Glück, die Marie und Alex empfinden, die wiederum Vincents Glück noch steigert, weil er weiß, dass seine Freunde so fühlen. In allen Fällen wird implizit aber davon ausgegangen, dass das Individuum, das Glück empfinden soll, selbst in positivem Sinn betroffen sein muss. Eine Idee des ‚Mitgeföhls‘, das reichen könnte, um das bei anderen erlebte Glück auch als eigenes Glück zu werten, gibt es nicht.

### 9.5.2 Wirksamkeit

Die Annahmen zur Wirksamkeit teilen sich bei den Hauptfiguren in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI offenbar auf in die Überzeugung, in der Tat selber wirksam sein zu können und zu wollen, wenn es ums Glück geht, und gleichzeitig in das Gefühl, dass viele andere in der Weltgesellschaft es nicht sind (weil sie es nicht sein wollen – betäubt vor dem Fernseher sitzend; oder es nicht können – weil sie in Ländern des globalen Südens durch finanzielle Not zu limitiert sind). In der Präsentation zahlreicher Momente, in denen Menschen zum Unglück anderer beitragen, wird sichtbar, dass Jan, Peter und Jule – und damit auch die Macherinnen des Filmes – der Überzeugung sind, dass die Gesellschaft mindestens in ihrer Konstruktion als Zusammensetzung aus Individuen, die Einzelentscheidungen treffen (und diese immer auch anders treffen könnten), auch auf das Glück beziehungsweise Unglück

---

<sup>491</sup> Vgl. Kapitel 2.2 Modus und Methode.

<sup>492</sup> Vgl. Kapitel 2.4 Radius von Teilhabe und Wirksamkeit.

der Menschen einwirkt. Die drei möchten den Radius ihrer Wirksamkeit gerne erweitern und sehen sich als Anfang einer Bewegung, die sich gegen das, aus ihrer Sicht nur scheinbare, Glück der kapitalistischen Gesellschaft auflehnt. Es ergeben sich dadurch zwei Radien: Der eine, der sie selbst einschließt, der sie dazu veranlasst, ihren Überzeugungen entsprechend zu handeln, weil sie davon ausgehen, dass sie für sich selbst wirksam sein können. Und ein zweiter (bzw. multiple Radien), der für die Wirksamkeit der Gesellschaft steht und sich potentiell über alle Menschen erstrecken kann. Dieser wird in seiner Beschaffenheit allerdings nicht weiter ausgeführt, und über die Beispiele der Einzelfälle hinaus, die allesamt vorführen, wie Unglück produziert wird, gibt es keine, die zeigen, wie Glück erwirkt wird. In der Figur von Justus Hardenberg steht dieser Vorstellung von menschenübergreifender Wirksamkeit, die Jan, Peter und Jule vertreten, eine andere Ansicht entgegen. Eine, die leugnet, dass man gezielt die Wirksamkeit anderer Menschen beschneide, um die eigene Wirksamkeit zu stärken. Hardenberg beruft sich darauf, sein Erfolg habe schlicht mit der auf ihn selbst beschränkten Wirksamkeit zu tun gehabt, – mit den richtigen Ideen zur richtigen Zeit und harter Arbeit habe er sich durchgesetzt, nicht aber mit der Herabsetzung anderer Menschen. Hardenberg ist insgesamt sowohl eine Kontrast- als auch eine Parallelfigur zu den jungen Hauptfiguren, so dass auch in diesem Aspekt sein Bild durchaus als ambivalent bezeichnet werden kann: Einerseits wirkt er nicht durchgängig glücklich – wenn er beispielsweise seine Villa erreicht, weil er den Urlaub früher zugunsten seiner Arbeit abgebrochen hat und mit seiner Frau telefoniert, hat das wenig von einem zufriedenen Leben; andererseits wirkt er sogar als jemand, der in seinem Haus überwältigt und entführt wird, schon nach kurzer Zeit nicht mehr wie ein Opfer. Vielmehr scheint er auch in dieser Situation jemand zu sein, der seine Wirksamkeit schnell wiedergewinnt. Inwiefern er als glücklich gelten kann, bleibt aber auch am Ende des Filmes offen. So mag es gerade diese Ambiguität sein, für die er steht. Am Ende liegt es in den Augen des Betrachters, zu entscheiden, ob Hardenbergs Wirksamkeit für ein glückliches Leben reicht. Von der eigenen Wirksamkeit ist auch Ludo in KEINOHRHASEN überzeugt. Er versucht, Anna klarzumachen, dass sie von keinem Partner (und damit vermutlich auch von niemand anderem) erwarten könne, dass er sie glücklich mache. Im Umkehrschluss bedeutet das, sie selbst habe für ihr Glück zu sorgen (sollte Glück ein Ziel aktiver Bemühungen sein). Die Wirksamkeit in diesem Zusammenhang scheint bei 100 Prozent zu liegen. Daraus ergibt sich auch eine Verantwortung, aber eben

nicht etwa die, auch das Glück anderer Menschen im Blick zu haben, wie es in DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI ein Grundgedanke ist, sondern die, die eigene Wirksamkeit auch vollumfänglich zu nutzen. Auch dies kann als ein Indiz für etablierte Formen der Subjektivierung gelesen werden – andere Menschen können möglicherweise als Hilfe herangezogen werden, befreien aber nicht von der eigenen Verantwortung. Und wie umfangreich heutzutage das Repertoire an Praktiken ist, dessen man sich bedienen kann, zeigt die Szene mit Jürgen Vogel, der sowohl an seinem Äußeren gearbeitet, als auch für seine innere Einstellung die Hilfe eines Motivationstrainers in Anspruch genommen haben will. Dass der zurate gezogene Experte einer für die Motivation ist, dürfte kein Zufall sein, denn wenn die potentielle eigene Wirksamkeit bei 100 Prozent liegt, muss es darum gehen, das Potential voll auszuschöpfen, und das heißt in der Vorstellung Ludos (und der anfänglich schauspielernden Figur Jürgen Vogels) sich selbst anzutreiben, zu motivieren. Eine Verantwortung der Gesellschaft, für das Glück aller – oder für das Glück der großen Zahl, wie es bei Bentham<sup>493</sup> heißt – zu sorgen, gibt es in KEINOHRHASEN also offensichtlich nicht. Nicht ganz so plakativ und nach der bis dahin verstrichenen Spielzeit nicht erwartbar äußert sich auch Ben in SILBERHOCHZEIT, der meint, Alma sei eine alte, unglückliche Frau und dafür ganz alleine verantwortlich. Dass ihre Stimmung etwas mit ihm oder seinem Seitensprung, oder aber der Sorge um den ebenfalls betrogenen Heinz zu tun habe, verneint er. Damit setzt er sehr eindeutig einen Radius der Wirksamkeit, der sich auf Alma beschränkt, und weist jede Form der Verantwortung zurück. Das wiederum ist erstaunlich, denn im Laufe des Abends hatte er darauf gepocht, man übernehme in einer Beziehung Verantwortung für den anderen. Es fragt sich nun, wie diese beiden Aussagen zusammenpassen. Eine Möglichkeit ist, dass sie genau das nicht tun und es sich um einen Widerspruch handelt. Entweder einen, der die Figur Bens etwas inkonsistent wirken lässt und damit vielleicht Alma größere Sympathien zuspiziert, oder um einen, der (ebenfalls) seitens der Filmemacher gewollt ist, um zu demonstrieren, dass man durchaus im Zwiespalt sein kann, was die Wirksamkeit in Bezug auf das eigene Glück angeht. Versucht man dennoch, die beiden Äußerungen zusammenzubringen, ergeben sich folgende mögliche Lösungen. Es mag einen Unterschied zwischen Glück und Unglück geben: vielleicht übernimmt man in einer

---

<sup>493</sup> Vgl. Kapitel 2.4 Radius von Teilhabe und Wirksamkeit.

Beziehung Verantwortung für das Glück der anderen Person, nicht aber für ihr Unglück. Das würde schließlich genau umdrehen, was Ludo sagt: man kann erwarten, dass jemand einen glücklich macht, aber mit dem eigenen Unglück hätten andere nichts zu tun. Dieser Gedankengang klingt wenig wahrscheinlich, muss deshalb aber nicht weniger dem Glückskonzept Bens entsprechen.<sup>494</sup> Eine andere Lösung könnte sein, dass Ben darauf abzielt, in einer Beziehung übernehme man Verantwortung und damit einen Teil der individuellen 100 Prozent Wirksamkeit. Dann könnte Almas Unglück auf den Prozentteil zurückzuführen sein, der ihr obliegt, während er mit dem Teil, für den Verantwortung übernommen hatte, immer gut umgegangen war. Anita jedenfalls beharrt darauf, von ihren 100 Prozent Wirksamkeit nichts abgeben zu wollen. Sie sagt ganz deutlich, sie liefere sich niemandem aus, „nicht im Beruf, nicht in der Liebe“. Indirekt stützt sie damit die Annahme, dass es möglich ist, andere mit einzubeziehen, wenn es um das eigene Glück geht. Der Radius der Wirksamkeit ließe sich dann bewusst auf andere ausdehnen, wie man aber auch die Möglichkeit hätte, ihnen das zu verweigern. Und das offenbar sowohl auf privater als auch auf beruflicher Ebene. Letztere kann als Verweis auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge gesehen werden, die grundsätzlich in SILBERHOCHZEIT so gut wie gar nicht verhandelt und höchstens angedeutet werden.

## **9.6 Vergleich Legitimation des Glücks: Glück verdient, wer es sich nimmt**

Bei der Legitimation von Glück kann es darum gehen, ob eine bestimmte Person ihr Glück (oder dessen Ausbleiben) verdient hat oder nicht, oder aber das Glück selbst ist Gegenstand von Legitimationsfragen, insofern es nicht jederzeit und von allen als relevantes Thema anerkannt werden muss. Bei dieser Dimension ist zu beachten, dass die Auswahl der Filme, die zum Ziel hatte, solche Filme zu untersuchen, die einigermaßen eindeutig von Glück erzählen, sich hier (noch deutlicher als in den anderen Dimensionen) in den Ergebnissen niederschlagen wird. Mindestens die Legitimation des Themas ist durch die Auswahl der Filme zu einem großen Teil

---

<sup>494</sup> Hier zeigt sich, wie sehr die eigenen Vorstellungen und die Normalität, also Gebräuchlichkeit, von Ideen zum Glück die eigenen Interpretationsmuster prägen und inwiefern der Forschungsprozess gerade bei den Aspekten, die besonders zugänglich scheinen, gleichzeitig eine besondere Herausforderung bedeutet.

schon geschaffen. Gleichzeitig stellt sich heraus, dass die Legitimation von Glück im menschlichen Miteinander der Figuren nicht von übermäßig großer Tragweite ist. Festhalten lässt sich also die grundsätzlich vorhandene Legitimation des Themas Glück, die mindestens aufgrund der Auswahl in allen untersuchten Filmen vorhanden ist und die einer schwachen Ausprägung der Dimension im Rahmen der Legitimation einzelner (Un-)Glückserfahrungen der Figuren gegenübersteht. Die in diesem Sinne festgestellte Marginalität einer Dimension ist ebenfalls als Ergebnis zu werten und gilt mit den auffälligen Null-Ausprägungen im Sinne ausbleibender expliziter Verbalisierungen bzw. Realisierungen in den meisten der untersuchten Filme auch als Zeichen der präsentierten Glückskonzepte.

In *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI*, *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI* und *VINCENT WILL MEER* finden sich dennoch kleine Aspekte des Legitimationsthemas. Letzterer streift immer wieder die Frage, inwiefern Glück überhaupt ein legitimes Thema für die Hauptfiguren sein kann, angesichts ihrer mehr oder weniger schweren und teilweise auch lebensbedrohlichen Erkrankungen. Gerade Vincents Vater möchte sich anscheinend nicht auf Überlegungen zu Vincents Glück einlassen, sondern diesen erst einmal wieder ‚repariert‘ bekommen. Dass Dr. Rose die erste in Vincents (Erwachsenen-)Leben zu sein scheint, die ihn fragt, was er gerne machen würde, wenn er frei entscheiden könne, zeigt, wie wenig es eine Rolle gespielt hat, ob Vincents Wünsche für sein Leben Beachtung finden. Dr. Rose ist auch diejenige, die ankündigt, sie könnten gemeinsam daran arbeiten, seinen Vorstellungen ein neues Gewicht zu geben, indem seiner Krankheit durch die Behandlung etwas entgegengesetzt werde. In ihrem Fall scheint also eine gewisse Parallelität vorstellbar – es ist nicht ausschließlich die Krankheit, die zählt, sondern ergänzt wird eine Komponente, die Vincents Lebensvorstellungen und damit auch sein potentielles Glück in den Blick nimmt. Doch unabhängig von seiner Krankheit scheint Vincent nicht zu existieren. Und so wird die Frage danach, wie legitim es ist, nach Glück zu streben, obwohl die Krankheit noch nicht in den Griff bekommen ist, nicht ganz beiseitegelassen. Bemerkenswert ist dabei die Wahl der Krankheit (durch die Filmemacher), denn das Tourette Syndrom ist nicht heilbar. Daher ist es unmöglich, eine zeitliche Priorisierung vorzunehmen und zu sagen, nachdem die Krankheit behandelt wurde, ist es in Ordnung, sich ums Glück zu kümmern. Doch mit der Flucht aus der Klinik entziehen sich Vincent, Marie und Alex bis zu einem gewissen Maß der Sphäre, in der sie als Kranke gelten. Auf dem Weg zum Meer bewegen sie



sich wie Transitfiguren in einer Zwischenwelt. Und in dieser ist es plötzlich sehr wohl legitim, wenn sie ihr Glück suchen und leben. Alle drei erleben Glücksmomente, die nichts mehr damit zu tun haben, dass sie ‚krank, aber...‘ sind oder so beurteilt werden könnten. Hier lässt sich sagen, dass sie im Sinne des Normalismus ihre Bezugsgruppe verändern. Solange sie in der Klinik als krank gelten, gibt es die größere Zahl der Nicht-Kranken, die ihnen gegenübersteht; untereinander bewegen sie sich hingegen im selben Feld des (Nicht-)Normalen und bilden dadurch neue Legitimitäten. Im Glück sind sie dann einfach Vincent, Marie und Alex – wie sie beispielsweise auf einem Gipfelkreuz sitzen und über die Landschaft blicken. Doch am Ende des Films zeigt sich, dass es für die Kranken vielleicht doch nicht legitim ist, nach dem Glück zu fragen, denn Marie endet in einer Situation, die sie so eindeutig der Einschätzung anderer Menschen ausliefert, dass kein Platz mehr dafür bleibt, dass sie sich wünscht, Vincent möge sie losbinden und mit ihr ganz weit weg gehen. Vincent und Alex hingegen scheinen gar nicht mehr in die Gruppe der Kranken zu gehören. Alex bestätigt Dr. Rose gegenüber, es gehe ihm so gut wie nie, und so kommt es dann auch, dass beide sich aus den jeweiligen Autos und damit von ihren Autoritäten (Vincent von seinem Vater, Alex von Dr. Rose) verabschieden; statt sich zurück in die Klinik und damit in den Status der Kranken bringen zu lassen, steigen sie aus und gehen unter Leute. Wenn man sie durch die Stadt gehen sieht, scheint es durchaus wieder legitim, dass sie sich um ihr Glück bemühen wollen. Was die Perspektive der Zuschauer\_innen angeht, so ist erstaunlich, dass vermutlich die Beschränkung Maries akzeptiert wird, wie sich auch das Gefühl einstellen mag, dass Vincent es verdient habe, glücklich zu werden.

Einen anderen Charakter haben die Gedanken zur Legitimation von Glück in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI. Dort gibt es zunächst Trudi, die ihr ganzes Leben unter der Prämisse, das Glück der anderen sei das wichtigere und komme zuerst, organisiert zu haben scheint. Da können ihre Wünsche noch so deutlich und klar umrissen sein (zum Beispiel zu einer Butoh-Aufführung in Berlin zu gehen), wenn ihre Kinder andeuten, sie hätten daran kein Interesse, wird die Idee im vorausseilenden Gehorsam zurückgezogen. Und so blickt Rudi auf Trudis Leben auch mit der Zusammenfassung zurück, sie habe ihr ganzes Leben ihm und den Kindern geopfert. Das lässt annehmen, dass sie in irgendeiner Weise die Vorstellung gehabt haben muss, das Glück der anderen habe eine höhere Legitimität als ihr eigenes. Und Karo scheint diese Haltung ihrer Mutter als etwas Verlässliches verinnerlicht zu

haben, so dass sie sich nach deren Tod über genau diesen beschwert. Denn sie meint, wenn ihr Vater zuerst gestorben wäre, wäre das für die Kinder viel leichter gewesen, weil die Mutter sich doch bedeutend besser alleine, ohne ihren Mann, weiter im Leben geschlagen hätte. Im Prinzip lastet sie Trudi also an, ihnen das falsche Unglück zuzumuten. Karo mag traurig sein, dass ihre Mutter (sehr überraschend) gestorben ist, und das auch als Unglück erleben, vor allem aber findet sie, dass es nicht legitim ist, dass ihnen damit auch das Unglück widerfährt, nun mit dem strauchelnden Vater klarkommen zu müssen. Viel angemessener wäre aus ihrer Sicht also das Unglück gewesen, das der Tod Rudis mit sich gebracht hätte. Nun, Karo muss nicht lange warten, und zum Ende des Films sind schließlich beide Eltern tot. Was nach ihrer Logik dann tatsächlich auch etwas vom Glück im Unglück hätte. Als solches wird es innerhalb der Filmerzählung aber nicht thematisiert.

In *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* spielt das Thema der Legitimation durch den Kampf von Jule, Jan und Peter gegen Hardenberg eine Rolle. Und zwar ganz explizit, weil Hardenberg der ist, dem Jule sehr viel Geld schuldet, da sie beide in einen Autounfall verwickelt waren. Die Frage, die gestellt wird, ist, warum es legitim sein soll, dass Hardenberg mit seinen Forderungen nach finanzieller Entschädigung in Kauf nehmen kann, was für Jule ein offensichtliches Unglück bedeutet. Entscheidend ist hier, dass Hardenberg zwar faktisch einen Schaden erlitten hat, indem sein Auto zerstört wurde, ein ‚wirklicher‘ Schaden aber nicht zu erkennen ist, weil er so viel Geld besitzt, dass das lädierte Auto in seinem Leben keine merklichen Auswirkungen erzeugt hat; für Jule hingegen hat sich das Leben dadurch erheblich verändert. Im Raum steht durch die Empörung – die vor allem Jan an den Tag legt, wenn er Jules Situation mit der vergleicht, in der sich viele Menschen befinden, die unter sehr schlechten Bedingungen arbeiten und in diesem Sinne ausgebeutet werden –, dass Hardenberg durch den Unfall kein Unglück zuteil geworden ist, Jule durch die Verpflichtung der Schadensregulierung aber sehr wohl. Und diesem Unglück fehle es an Legitimität. Wie auch an anderen Stellen im Film, in denen offenbart wird, wie Menschen das Unglück anderer befördern, ist damit auch in dieser Situation eine neue Perspektive auf die Zusammenhänge geschaffen, die zeigt, dass anderes Handeln möglich (und aus Sicht der „Erziehungsberechtigten“ auch nötig) gewesen wäre. Das ist schlussendlich, was das Unglück als einen Effekt von Entscheidungen illegitim werden lässt. Andererseits ist das Unglück, das Jan und Jule Peter zumuten, weil Jule ihre Beziehung zu ihm zugunsten einer Liebesgeschichte

mit Jan aufgibt, offenbar eines, das sich sehr wohl legitimieren lässt. Jule selbst argumentiert Peter gegenüber, er liebe sie doch gar nicht mehr. Das ist insofern eine einigermaßen gewagte Begründung, als sie mit den Gefühlen der anderen Person argumentiert und nicht einmal mit ihren eigenen. Was den Vorgang der Legitimierung erheblich vereinfacht, ist, dass Peter sich offenbar auf diese Deutung einlässt und nach einiger Zeit der Wut ohne erkennbare Vorbehalte zur Gruppe zurückkehrt und die Freundschaft mit Jan und Jule selber bekräftigt. Schlüssel zur moralischen Rehabilitation kann nur sein, dass Peter Jule tatsächlich nicht mehr liebt. Mit Peters Akzeptanz der Situation und durch eine Narration, die sie weiterhin als funktionierendes Dreierteam zeigt, erhält die Entscheidung von Jule und Jan ihre Legitimation. Damit gibt es offenbar sehr wohl Situationen, in denen es Priorität hat und legitim ist, das eigene Glück umzusetzen.

## **9.7 Vergleich Antinomien des Glücks**

Ob und inwiefern Unglück ein notwendiger Bestandteil eines Glückskonzeptes ist, versteht sich ebenso wenig von selbst, wie seine übrigen Komponenten. Dementsprechend ist es auch möglich, dass die Antinomien des Glücks in einem Film keine Rolle spielen. In allen untersuchten Filmen gibt es Momente, in denen mindestens eine der Figuren nicht vollumfänglich glücklich ist, und in allen Filmen gibt es Hindernisse, die es für die Figuren zu überwinden gilt. Trotzdem spielt die Dimension der Antinomien nicht in allen Analysen eine Rolle, sondern beschränkt sich auf eine genauere Betrachtung von Aspekten in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI*, *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI* und *VINCENT WILL MEER*. In den letzten beiden Filmen sterben Figuren (bzw. sind bereits gestorben), was die eine Tatsache ins Spiel bringt, auf die gerade in philosophischen Überlegungen zum Glück immer wieder hingewiesen wird – die Sterblichkeit des Menschen und dass mindestens diese dem Glück Grenzen setze. Bemerkenswert ist, dass genau diese Begrenzung in *KIRSCHBLÜTEN – HANAMI* zu Beginn tatsächlich da ist und durch den Tod Trudis ausgelöst wird, also sowohl in ihrem Leben das Glück beendet, weil sie keine Zeit mehr hat, in der sie (diesseitiges) Glück erleben könnte, als auch in Rudis Leben, weil das Glück, das mit ihrer Beziehung verbunden ist, nun seiner realen Voraussetzungen beraubt ist. Gleichzeitig ist es aber Trudis Tod, der Rudi erkennen

lässt, dass er ihr einen Teil ihrer Möglichkeiten des Glückserlebens vorenthalten hat, und dieses Erkennen nimmt er zum Anlass, ihr posthum noch ihren größten Wunsch zu erfüllen. Auf diese Weise findet er einen Weg, das Unglück, das ihr Tod für ihn bedeutet, in (ein vielleicht noch größeres) Glück umzuwandeln. Trudi scheint für einen letzten gemeinsamen Tanz zurückzukehren, und möglicherweise mag das auch Ausdruck ihres Glücks sein – dann hätte der Tod etwas von seiner Kraft als Glücksbegrenzer eingebüßt. Diese Entwicklung könnte durchaus dem entsprechen, was Marquard die Teleologisierung des Glücks nennt – wenn das Unglück zum Zweck hat, Glück zu werden.<sup>495</sup> Und dann wäre es nicht einmal der Tod, der dieses Ziel des Glücklichseins verhindern kann, wenn Menschen es wirklich wollen. Unglück bekommt auf diese Weise einen Sinn, der sich über den Moment des Erlebens erstreckt und es in direkter Linie mit dem Glück koppelt. Damit deutet der Film auch hinüber in ein wie auch immer geartetes Jenseits.

Vom Tod ausgehend, dann aber ins Diesseits reichend, entwickelt sich die Perspektive in *VINCENT WILL MEER*, wo der Tod der Mutter in Vincents Leben sehr viel auslöst und nicht nur Veränderungen seines äußeren Umfeldes nach sich zieht, sondern ihm auch als Anstoß dient, sein Leben selbst und anders als bisher in die Hand zu nehmen. Geht man davon aus, dass sein Leben vorher auch nicht dem reinen Glück entsprochen hat, dann ist der Tod der Mutter als Höhepunkt des Unglücks zu sehen. Inwiefern der vom Vater festgelegte Klinikaufenthalt ebenfalls Unglück bedeutet oder schon der erste Schritt zur Wende ist, dürfte in erster Linie von der zeitlichen Perspektive abhängen, die man einnimmt – im Rückblick bringt es Vincent in Kontakt mit Menschen, die ihn bei seiner Verhaltensänderung unterstützen, und so beginnt der Weg aus dem Unglück heraus; in dem Moment, in dem er in die Klinik verfrachtet wird, hat es eher etwas von der unverdienten Steigerung seines Unglückes. Im Sinne der Dreiteilung Marquards, der drei Formen des Verhältnisses von Glück und Unglück beschreibt, die er in philosophischen Betrachtungen beobachtet hat – nämlich das einer Teleologisierung, einer Neutralisierung oder einer Balancierung<sup>496</sup> – wäre es wohl am ehesten die Balancierung, die bei *VINCENT WILL MEER* aufgerufen wird. Marquard schreibt dazu:

Das Unglück in dieser Welt ist ein durch Glück – zureichend oder unzureichend, gerecht oder ungerecht – balanciertes Unglück. Es ist leicht zu sehen, welcher Gedanke hier wichtig

---

<sup>495</sup> Vgl. Marquard, O.: „Glück im Unglück“, S. 16.

<sup>496</sup> Vgl. ebd., S. 15.

werden muß: der Gedanke der Kompensation. Er ist u.a. der, bei dem die beiden allegorischen Damen mit der Binde vor den Augen, das Glück und die Gerechtigkeit, es miteinander zu tun bekommen.<sup>497</sup>

Zumindest dürfte man als Zuschauer\_in die Vorstellung entwickeln, Vincent habe nach so viel Unglück nun auch das Glück verdient, das er versucht, sich zu erobern. Bei Vincent löst das Unglück weniger einen Moment des Erkennens aus, als bei Rudi, und so ist es nicht so sehr das Unglück, das er als Ursache nehmen kann, um den Willen zum Glück zu entwickeln. Das hat auch damit zu tun, dass die Krankheit etwas ist, was sein Glück behindert. Und diese kann nicht durch sein Zutun in Glück verwandelt werden – dieses Unglück kann niemals Glück als sein Telos haben. Vielmehr geht es eben darum, das Unglück, das das Tourette Syndrom ihm auflädt, mit Glück aus anderen Quellen zu balancieren. Gerade sein Körper bietet dafür das ideale Bild des Nebeneinanders von Glück und Unglück, denn Vincent (bzw. sein Darsteller Florian David Fitz) ist ein schöner Mann, und das könnte ihm durchaus einiges an Glück ermöglichen, doch gleichzeitig ist es genau dieser scheinbar makellose Körper, der ihm mit den unkontrollierten Ausbrüchen das Leben schwer macht. Dieses Nebeneinander von Eigenschaften gilt es für Vincent in Balance zu bringen, damit er dem Unglück auch Glück entgegensetzen kann. Für Vincent ist das eine tägliche Aufgabe, auch wenn es sich bei seiner Krankheit sicherlich nicht um ein alltägliches Unglück handelt, wenn man seine Situation mit der durchschnittlichen Situation anderer Menschen seines Alters vergleicht. Außerdem ist es kein episodisches Unglück, sondern eines, das in jeder Form von Alltag immer wieder aktiviert wird. Anders ist das Alltagsunglück, das in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* präsentiert wird. Dort sind es verschiedene einzelne Begebenheiten, die eher ein Spektrum an Momenten des Unglücks offenbaren, das auch unterschiedliche Menschen einschließt. Ein weiterer Unterschied zu Vincents Unglück im Alltag ist, dass in *DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI* gleich klar ist, wer die Akteure des Unglücks sind. Es mag sein, dass sie aus strukturellen Vorgaben heraus handeln, dennoch können sie als Individuen in direkten Zusammenhang mit dem Unglück anderer gebracht werden. Es ist also nichts Schicksalhafteres, das über die Menschen kommt, wie die Krankheit es ist, sondern es sind Menschen, die sich aktiv zu diesem Handeln entscheiden. Auch wenn sie im Recht mit ihrem Verhalten sind, machen sie sich am Unglück anderer Menschen (mit-)schuldige. Diese Bewertung offenbart sich

---

<sup>497</sup> Ebd., S. 22.

beispielsweise, wenn Jan den Kontrolleur schließlich an die Wand schiebt und ihm den Hals zudrückt – er tut das offensichtlich nicht aus einer unmotivierten Form der Aggression heraus, sondern weil er sich als im Recht und damit den anderen als im Unrecht erlebt.<sup>498</sup> Ein weiteres Unglück, das im Alltag zuhause zu sein scheint, ist das, das besonders Jan darin sieht, wenn die Menschen viele Stunden vor dem Fernseher verbringen. Er beurteilt das als ein Leben, das kein echtes ist, weil es die Menschen in einen apathischen Zustand versetzt und sie einhüllt in eine Wahrheit, die nur simuliert sei. Im Prinzip kritisiert Jan damit einen Zustand, der in vergleichbarer Form auch in VINCENT WILL MEER erlebbar wird. Nämlich den, nicht die Kontrolle über das eigene Leben zu haben. Vincent hat sie nicht, weil er aufgrund seiner Krankheit und der Alkoholsucht seiner Mutter offenbar noch nicht so erwachsen ist, wie er seinem Alter entsprechend sein könnte, und weil das Tourette Syndrom ihm die Kontrolle über seinen Körper immer wieder entzieht. Wenn sich die Menschen, über die Jan spricht, in seinen Augen vom Fernsehen benebeln lassen, hat auch das etwas von einem Nicht-erwachsen-werden-Wollen, und Jans Anspruch erinnert an den Gedanken der Aufklärung, dass Menschen sich aus einer selbstverschuldeten Unmündigkeit befreien sollen. Weniger selbstverschuldet ist Vincents Unmündigkeit, wenn sein Vater seine Wahlunterlagen kontrolliert, doch auch diese ist eine, die Vincents Möglichkeiten nicht angemessen ist. Denn seine Krankheit verhindert nicht, dass er ein mündiger Bürger mit entsprechenden Rechten ist. Sein Vater hat das bisher schlicht nicht anerkannt, und Vincent hat sich nicht aktiv gewehrt. Das ist der Prozess, den er im Laufe des Filmes erfolgreich bewältigt. Die Menschen, die Jan vor den Fernsehern wähnt, bleiben den ganzen Film über unsichtbar und sind daher gar nicht als Figuren befähigt zu agieren. Dementsprechend bleibt ihre Entwicklung aus. Wohingegen in VINCENT WILL MEER sowohl Vincent als auch Alex ein besseres Maß an Kontrolle finden, das sie ihrem Glück deutlich näher bringt als ihr Verhalten zu Beginn des Filmes.

---

<sup>498</sup> Im Übrigen eine Handlung, die durch den *implied author* Unterstützung erfährt, insofern als es für Jan keine Konsequenzen gibt und der Kontrolleur auch nicht so in Szene gesetzt wird, dass das Publikum Mitleid empfinden müsste.

## 9.8 Außerdem: Das Glück im Privaten – seine filmischen Mittel

Was einer Subjektivierung des Glücks in die Hände spielt, ist eine extreme Fokussierung auf das Private, die durch die Narration (hier widersprechen sich *implied* und *real author* nicht) vorgenommen wird. So ist in allen untersuchten Filmen ein Liebespaar ein zentraler Bestandteil der Diegese, und auch grundsätzlich lassen sich zwischenmenschliche Beziehungen<sup>499</sup> als favorisierte Elemente erkennen. Dadurch erhalten private Themen ein großes Gewicht und ein ‚gefühliges‘ Glücks wird betont. Glück kann durch deutlich mehr bestimmt sein als durch eine Emotion – das zeigen die Filme auch, indem sie andere Facetten in ihren Glückskonzepten sichtbar machen –, dennoch sind emotionale Anteile auf besondere Weise in Szene gesetzt: Immer wieder werden die entsprechenden Szenen z.B. durch nicht-mimetische Musikuntermalung von den übrigen abgesetzt. So die Glücks-Impressionen in KEINOHRHASEN, die von dem Lied „I Still Remember“<sup>500</sup> begleitet werden, das mit Zeilen wie „And our love could have soared“ durchaus schon erfasst, dass Ludo und Anna mehr als nur Freunde sind, ihre Beziehung als Liebespaar aber noch nicht etabliert ist. Auf ähnliche Weise wird beispielsweise die Gipfelerreichung von Vincent, Marie und Alex betont. Und auch dort wird mit dem Lied „Point Of View“<sup>501</sup> eine Brücke zur Narration geschlagen, denn die drei sitzen gemeinsam auf dem Gipfelkreuz und fragen sich, ob sie von dort schon das Meer sehen können. Ein reines Instrumentalstück begleitet den Tanz von Trudi und Rudi vor dem Fuji. Inwiefern diese Musik als nicht-mimetisch gelten muss, kann nicht geklärt werden, weil sie ebenso gut Teil einer Vision Rudis sein könnte, an der das Publikum dann teilhätte. In DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI ist es unter anderem das Ende, das musikalische Begleitung erhält, und neben den Bildern, die die Fahrt mit der Yacht hinaus aufs offene Meer zeigen, unterstützt das sehr dynamische

---

<sup>499</sup> Interessant ist, wie sehr sich mit Blick auf die erzählten Freundschaften die Szenen aus zwei Filmen gleichen. Es sind Szenen aus DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI und VINCENT WILL MEER, die schon durch ihre Figurenkonstellation Ähnlichkeiten aufweisen. In beiden Filmen wird gezeigt, wie die jeweiligen drei Freunde zusammen in einem Doppelbett schlafen. Sowohl bei Jan, Jule und Peter als auch bei Vincent, Marie und Alex ist das Ausdruck ihrer Verbundenheit und ein Bild für ihr gemeinsam erlebtes Glück. Sicherlich sind Freundschaften an sich schon Beziehungen, die einen privaten Charakter mitbringen, dennoch bedeutet das grundsätzlich keine Festlegung auf den Rahmen des Privaten. Und gerade die Analogie der beiden Filme macht diese Visualisierung, die Zusammengehörigkeit und Verletzlichkeit verbindet, noch frappanter.

<sup>500</sup> Bloc Party: „I still remember“.

<sup>501</sup> Cargo City: „Point of view“.

Instrumentalstück „Knights Of The Jaguar“<sup>502</sup> den Eindruck, die drei Freunde steuerten einem gelungenen Aufbruch in ein Leben entgegen, das vollständig ihren Vorstellungen entspricht. Einzig SILBERHOCHZEIT verzichtet auf das Kennzeichen musikalischer Mittel. Das mag damit zu tun haben, dass Glücksmomente in diesem Film grundsätzlich kaum mittels *showing*, sondern in erster Linie in Form des *telling* als Erzählungen der Figuren ihren Ausdruck finden. Gleichwohl soll diese kurze Zusammenfassung von Beispielen auch nicht nahelegen, der Einsatz von Musik sei immer ein Zeichen für Glück. Dennoch dürfte unbestritten sein, dass der Einsatz von Musik dazu beiträgt, die gewünschte Stimmung zu erzeugen. Gleichzeitig variiert beispielsweise die Auswahl der visuellen filmischen Mittel – in KEINOHRHASEN fällt besonders die im Vergleich zum restlichen Film veränderte Montage auf, die viele Situationen in eine kurze Sequenz zusammenfasst und die Glückserlebnisse von Ludo und Anna für die Zuschauerinnen zeitlich verkürzt bündelt. In VINCENT WILL MEER ist es hingegen eine Kamerafahrt, die die Figuren umrundet, während sie auf dem Gipfelkreuz sitzen. Hier wird der Moment ihres Thronens über der Welt ausgekostet und imposanter gestaltet. Es ist nicht die Fülle von zahlreichen Momenten, sondern das Besondere dieses einen Momentes, das auch durch den Einsatz auffallend aufwendiger Mittel im Fokus der filmischen Repräsentation steht. Wieder anders findet eine solche Betonung in KIRSCHBLÜTEN – HANAMI statt, wo die Figuren frontal zur Kamera positioniert sind, was zusammen mit den Nahaufnahmen und dem sehr kulissenhaften Hintergrund des Fuji ebenfalls dafür sorgt, die *self-consciousness* im Sinne Bordwells zu erhöhen und die Szenen auf diese Weise zu akzentuieren. Sowohl die auffällige Kamerafahrt eines Rundumfluges in den Bergen als auch die recht statische Einstellung am Fuße des Fuji befördern die gesteigerte Selbstbewusstheit, weil die jeweiligen Mittel in den Filmen nur in ausgewählten Szenen eingesetzt werden. Gleiches gilt für die Totale, in der das Ende von DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI gezeigt wird. So unterscheiden sich die eingesetzten Kameraeinstellungen der jeweiligen Filme, gemeinsam ist den angeführten Szenen aber, dass die Filmemacher\_innen diese so gestaltet haben, dass sie herausstechen.<sup>503</sup> Ein Kontrast, den der Einsatz der Musik unterstreicht.

---

<sup>502</sup> Beige GT: „Knights of the Jaguar“.

<sup>503</sup> Mit Kristin Thompson ließe sich mutmaßen, dass für Szenen, in denen das Glück besonders herausgestellt werden soll, die eingesetzten Typen der Motivation – sie unterscheidet kompositionell, realistisch, transtextuell und künstlerisch – wechseln, um sie vom übrigen Filmgeschehen abzuheben. Vgl. Thompson, K.: „Neoformalistische Filmanalyse“, S. 36 ff.



## Erarbeitetes Glück: eine Schlussbetrachtung

Glück wird in dieser Arbeit als ein hochkomplexes Gefüge verstanden, das erst im Zusammenspiel von gesellschaftlichen Vorstellungen, Anforderungen und Maßstäben und individuellem Erleben das werden kann, was es ist. Mit der Annahme, dass es sich nicht um einen rein biologisch-natürlichen Zustand handelt, der eintreten kann oder nicht, geht der Schluss einher, dass es zu Glück bestimmtes Wissen gibt, das nicht zuletzt in kulturellen Zusammenhängen vermittelt, verändert und erneuert wird. These war, dass derartiges Wissen Eingang in Spielfilme findet und als solches analysiert werden kann.

Ein Überblick über die aktuelle sogenannte Glücksforschung belegt, dass eine einheitliche Verwendung von Glücksbegriffen nicht festzustellen ist. Was im Hinblick auf die ‚Kultürlichkeit‘ des Glücks auch nicht anders zu erwarten ist. Aus diesem Grund ist es sinnvoll, von einem Glückskonzept zu sprechen und damit sowohl der Komplexität als auch der Variabilität des Glücks<sup>504</sup> Rechnung zu tragen. Davon ausgehend, dass kein absoluter Bezugspunkt auszumachen ist, von dem aus eine Einschätzung einer Definition von Glück vorgenommen werden könnte, wurde das Modell der sechs Dimensionen des Glückskonzeptes entwickelt, das einerseits die Möglichkeit bietet, strukturelle Aspekte aufzudecken und zu vergleichen und gleichzeitig Raum für Besonderheiten und Einzelfälle lässt. Die sechs Dimensionen – Substanz und Ingredienzen des Glücks, Modus und Methode, Tempus und Aspekt, Radius von Teilhabe und Wirksamkeit, Legitimation des Glücks und seine Antinomien – erlauben es, eine systematische Analyse der filmischen Glückskonzepte vorzunehmen und diese auf nachvollziehbare Weise zu gliedern und zu beschreiben. Es hat sich gezeigt, dass das Modell der Dimensionen besonders geeignet ist, da der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit auf der ausführlichen Erfassung der Glückskonzepte der untersuchten Filme im Hinblick auf ihre Komposition liegt. Ziel war es nicht, die Glückskonzepte beispielsweise auf ihre

---

<sup>504</sup> Diese Variabilität als solche zu erkennen, kann auch als ein Zeichen unserer Zeit gewertet werden – so wäre beispielsweise eine Flexibilisierung der Glücksvorstellungen angesichts der langen Historie mit ihren verschiedenen Ausprägungen theoretisch schon viele Jahrhunderte früher denkbar gewesen. Doch dass es eine Zeit gegeben hat, in der bereits andere Glückskonzepte gültig waren, reicht offenbar nicht zwangsläufig aus, um die Kontingenz aktuell gültiger Vorstellungen erfahrbar zu machen. Die zeitgenössische westliche Gesellschaft hat aber gerade eine gewisse Flexibilität und Individualisierung zu ihren Maximen erhoben, so dass wohl auch die Idee variierter, vielfältiger Glückskonzepte als Modell bestehen kann.

Funktionalität oder Erfüllbarkeit zu befragen.

In den Analysen nehmen nicht alle Dimensionen gleich viel Raum ein, was nicht als Schwäche des Modells gesehen wird, sondern vielmehr seine Stärke darstellt – nicht von sich aus vorzugeben, dass alle Anteile eines Glückskonzeptes gleich gewichtet sein müssen. Auffällig ist allerdings, dass besonders die Dimension der Legitimation insgesamt weniger Beachtung in den untersuchten Filmen findet als die übrigen Dimensionen. Dies könnte als ein Hinweis gelesen werden, dass die Dimension der Legitimation für das Modell nicht notwendig ist und in die übrigen Dimensionen überführt werden könnte. Genauso vorstellbar ist aber, dass eine andere Filmauswahl andere Ergebnisse zeitigt. Die Komponente des Aspekts – also der Blick auf eine unterschiedlich abgeschlossene Prozesshaftigkeit des Glücks – scheint hingegen vernachlässigbar. Eine abschließende Einschätzung des Dimensionen-Modells ließe sich aber erst nach weiteren Untersuchungen vornehmen. Da es in den untersuchten Filmen Ausprägungen in der Dimension der Legitimation von Glück gibt, wird an dieser Stelle weiter davon ausgegangen, dass alle sechs Dimensionen zusammen eine valide Systematisierung des Glückskonzeptes darstellen. Ein Vergleich mit Filmen aus anderen Jahrzehnten und/oder anderen Ländern könnte ebenfalls helfen, das hier entwickelte Modell der Dimensionen des Glückskonzeptes auf seine allgemeine Güte zu prüfen, und darüber hinaus weitere Perspektiven bieten, um gesellschaftliche Entwicklungen und Unterschiede in den Glückskonzepten fassbar zu machen.

Gezeigt hat sich, dass in allen untersuchten Filmen die Kombination der Dimensionen unterschiedlich ist und selbst dort, wo dieselben Dimensionen einbezogen sind, ihre Ausgestaltung variiert. Erwartungsgemäß teilen demnach nicht alle Filme dasselbe Glückskonzept. Dennoch gibt es bemerkenswerte Übereinstimmungen. Die Annahme, dass sich darin auch gesellschaftlich geteilte Vorstellungen niederschlagen, führte zu der Frage, ob sich in den von den Filmen präsentierten Glückskonzepten Zeichen dominierender Diskurse der Moderne finden lassen. Um diese Frage zu beantworten, wurde für einen Vergleich der Analyseergebnisse thesenhaft von einem Zusammenhang der Ausgestaltung der filmischen Glückskonzepte mit den Leitgedanken von Wettbewerb, Flexibilität, Mobilität und Leistungsbereitschaft ausgegangen. Die Betrachtung ausgewählter Ergebnisse der Filmanalysen stützt diese Thesen grundsätzlich.

Die vorliegende Arbeit schließt die Lücke, die in der filmwissenschaftlichen

Betrachtung des Glücks durch die Fokussierung auf ästhetische und kommunikative Aspekte unter Auslassung der inhaltlichen Setzungen entstanden ist und kommt zu folgenden ersten Ergebnissen, die beschreiben, welche Wissenskomplexe zu Glück aktiviert werden und welches Glück als das ‚normale‘ Glück präsentiert wird beziehungsweise welche Praktiken der Glückserreichung mit einer gewissen Einmütigkeit in allen untersuchten Filmen Relevanz erlangen. Die Figuren der fünf Fallbeispiele sind motiviert – motiviert, sich um ihr Glück zu kümmern. Egal, in welcher Situation sie sich befinden, wie schlecht es ihnen geht, sie sollten motiviert sein und sie sind es. Das bedeutet in erster Linie, dass sie bereit sind, an sich selbst und an ihren Beziehungen zu arbeiten. Die Arbeit an Beziehungen mag einerseits notwendig werden, weil diese zentraler Bestandteil dessen sind, was Glück substantiell ausmacht; andererseits könnte auch feststehen, dass es für das Glück immer an etwas zu arbeiten gilt und da – besonders heterosexuelle Liebesbeziehungen, aber auch Freundschaften – anerkannte Ingredienzen des Glücks zu sein scheinen, bietet es sich an, dort Energie einzusetzen. Wichtiger noch als die Arbeit am privaten (nicht grundsätzlichen) Zwischenmenschlichen ist die Arbeit am Selbst. Es ist notwendig, sich zu entwickeln – wohin ist nebensächlich, nur flexibel muss man bleiben. Denn sich für ein glückliches Leben zu optimieren, bedeutet auch, jederzeit entweder einem Vergleich mit anderen Menschen und anderen Lebensweisen standhalten zu können, oder gewillt und in der Lage zu sein, diesen als Anlass zu nehmen, erneut an sich zu arbeiten. Dem Vergleich standhalten oder aus ihm sogar als glückliche Siegerin oder als glücklicher Sieger herausgehen kann man vor allem dann, wenn man bereits das Ziel der Selbstbestimmung umgesetzt hat. Im Figurenerleben zeigt sich Selbstbestimmung häufig in Aspekten des Körperlichen, also zurückgebunden an den leiblichen Teil des Selbst. Körper werden verändert, kontrolliert oder dienen als Erlebensfläche – für den Genuss von Drogen, Sexualität oder den Ausdruck künstlerisch überformter Emotionen. Querliegend zu den Dimensionen des Glückskonzeptes werden Mobilität und Flexibilität als allgemeine Erfordernisse etabliert, indem sie an mehreren Wendepunkten der Filmerzählungen als bedeutsame Eigenschaften der Figuren impliziert werden. Von den Figuren nicht als Faktor des Glücks als solcher benannt, ist der Zufall immer wieder eine Macht, die von den Filmemacher\_innen als gestaltende Kraft eingesetzt wird. Und am Ende kann ein mächtiger Zufall erklären, warum Leistung für das Glück zwar eine notwendige, aber niemals eine hinreichende Bedingung ist.

## Literaturverzeichnis

- Abramovitz, Moses; David, Paul A.; Reder, Melvin Warren (Hrsg.) (1974): *Nations and households in economic growth: essays in honor of Moses Abramovitz*. New York: Academic Press.
- Acevedo, Bianca P.; Aron, Arthur; Fisher, Helen E.; u. a. (2012): „Neural correlates of marital satisfaction and well-being: reward, empathy, and affect“. In: *Clinical Neuropsychiatry*, S. 20–31. 9 (1).
- Adelmann, Ralf (2002): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie, Geschichte, Analyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Alt, Christian; Lange, Andreas (2011): „Glück aus der Perspektive der Kinder“. In: *Glück: Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium generale der Universität Bern im Frühjahrssemester 2010*, S. 121–143. Bern: Haupt.
- Anhorn, Roland (2007): *Foucaults Machtanalytik und soziale Arbeit: eine kritische Einführung und Bestandsaufnahme*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Antoni, Klaus (1994): „Fuku und sachi - die religiöse Konzeption des Glücks in der japanischen Kultur“. In: *Vom guten Leben: Glücksvorstellungen in Hochkulturen*, S. 223–265. Berlin: Akademie Verlag.
- Aristoteles (1915): *Aristoteles' Nikomachische Ethik / übers. u. erl. von Adolf Stahr*. Berlin: Langenscheidt.
- Aronson, Elliot; Wilson, Timothy D; Akert, Robin M (2004): *Sozialpsychologie*. München: Pearson Studium.
- Ayass, Ruth; Bergmann, Jörg R (2006): *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch.
- Bal, Mieke; Fechner-Smarsly, Thomas; Neef, Sonja. (Hrsg.) (2006): *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bandura, Albert (1997): *Self-efficacy: the exercise of control*. New York: W.H. Freeman.
- Barbalet, Jack (2013): „Adam Smith: Theorie der ethischen Gefühle“. In: Senge, Konstanze; Schützeichel, Rainer (Hrsg.) *Hauptwerke der Emotionssoziologie*, S. 333–339. Wiesbaden: Springer.
- Bartels, Meike; Saviouk, Viatcheslav; de Moor, M. H.; u. a. (2010): „Heritability and genome-wide linkage scan of subjective happiness“, S. 135–142. In: *Twin Res Hum Genet*. 13 (2).

- Bartsch, Anne; Eder, Jens; Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.) (2007a): *Audiovisuelle Emotionen: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*. Köln: Halem.
- Bartsch, Anne; Eder, Jens; Fahlenbrach, Kathrin (2007b): „Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien“. In: *Audiovisuelle Emotionen: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, S. 8–38. Köln: Halem.
- Beck, Ulrich; Beck-Gernsheim, Elisabeth (2010): „Chinesische Bastelbiographie? Variationen der Individualisierung in kosmopolitischer Perspektive“. In: *Fragile Sozialität: Inszenierungen, Sinnwelten, Existenzbastler: Ronald Hitzler zu 60. Geburtstag*, S. 199–206. Wiesbaden: VS Verlag.
- Becker, Maya; Krätschmer-Hahn, Rabea (Hrsg.) (2010): *Fundamente sozialen Zusammenhalts. Mechanismen und Strukturen gesellschaftlicher Prozesse*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Bellebaum, Alfred (Hrsg.) (1992): *Glück und Zufriedenheit: ein Symposium*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Bellebaum, Alfred (2010): „Glück. Erscheinungsvielfalt und Bedeutungsreichtum“. In: Bellebaum, Alfred; Hettlage, Robert (Hrsg.) *Glück hat viele Gesichter: Annäherungen an eine gekonnte Lebensführung*, S. 31–56. Wiesbaden: VS Verlag.
- Bellebaum, Alfred (Hrsg.) (1994): *Vom guten Leben: Glücksvorstellungen in Hochkulturen*. Berlin: Akademie Verlag.
- Bellebaum, Alfred; Barheier, Klaus (Hrsg.) (1997): *Glücksvorstellungen: ein Rückgriff in die Geschichte der Soziologie*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Bellebaum, Alfred; Barheier, Klaus; Meis, Achim (Hrsg.) (2002): *Glücksforschung: eine Bestandsaufnahme*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Bellebaum, Alfred; Hettlage, Robert (Hrsg.) (2010): *Glück hat viele Gesichter: Annäherungen an eine gekonnte Lebensführung*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Bellour, Raymond (1999): „Der unauffindbare Text“, S. 8–17. In: *montage/av*. 8 (1).
- Bellour, Raymond (2000): *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bentham, Jeremy (1996): *An introduction to the principles of morals and legislation*. Oxford: Oxford University Press.
- Bergmann, Ute (2013): *Glücksversprechen diskursive Formationen einer Verheißung*. Göttingen: Cuvillier.

- Bergsma, Ad (2007): „Do self-help books help?“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 341–360. 9 (3).
- Berndt, Christina (2008): „Verheiratete leben glücklicher, Singles auch“. *Die Süddeutsche*. 13.8.2008.
- Bien, Günther (Hrsg.) (1978): *Die Frage nach dem Glück*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.
- Billmann, Lucie; Held, Josef (Hrsg.) (2013): *Solidarität in der Krise Gesellschaftliche, soziale und individuelle Voraussetzungen solidarischer Praxis*. Wiesbaden: Springer.
- Binswanger, Mathias (2010): „Ein glückliches Leben statt immer mehr materiellen Wohlstand. Konsequenzen der Glücksforschung für die Ökonomie“. In: *Glück hat viele Gesichter: Annäherungen an eine gekonnte Lebensführung*, S. 275–292. Wiesbaden: VS Verlag.
- Blothner, Dirk (2003): *Das geheime Drehbuch des Lebens: Kino als Spiegel der menschlichen Seele*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe.
- Blothner, Dirk (1993): *Der glückliche Augenblick: eine tiefenpsychologische Erkundung*. Bonn: Bouvier Verlag.
- Bolz, Norbert (2014): *Das richtige Leben*. München ; Paderborn: Fink.
- Bonacker, Thorsten; Reckwitz, Andreas (2007): *Kulturen der Moderne: soziologische Perspektiven der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Bordwell, David (1989): *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the fiction film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Bormans, Leo (2011): *Glück. The World Book of Happiness*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Borutta, Manuel; Verheyen, Nina (Hrsg.) (2010): *Die Präsenz der Gefühle: Männlichkeit und Emotion in der Moderne*. Bielefeld: Transcript.
- Branigan, Edward (2007a): „Die Point-of-View-Struktur“. In: *montage/av*, S. 45–70. 16 (1).
- Branigan, Edward (2007b): „Fokalisierung“. In: *montage/av*, S. 71–82. 16 (1).
- Branigan, Edward (1984): *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin: Mouton.
- Braun, Hans (2010): „Empirische Glücksforschung. Ein schwieriges Unterfangen“. In: *Glück hat viele Gesichter: Annäherungen an eine gekonnte Lebensführung*, S. 449–462. Wiesbaden: VS Verlag.

- Brickman, Philip; Coates, Dan; Janoff-Bulman, Ronnie (1978): „Lottery winners and accident victims: Is happiness relative?“. In: *Journal of Personality and Social Psychology*, S. 917–927. Vol. 36 (8).
- Bröckling, Ulrich (2012): „Der Ruf des Polizisten“. In: Keller, Reiner; Schneider, Werner; Viehöver, Willy (Hrsg.) *Diskurs – Macht – Subjekt*, S. 131–144. Wiesbaden: VS Verlag.
- Bröckling, Ulrich (2007): „Regime des Selbst - Ein Forschungsprogramm“. In: *Kulturen der Moderne: soziologische Perspektiven der Gegenwart*, S. 119–139. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas; u. a. (Hrsg.) (2000): *Gouvernementalität der Gegenwart: Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brooks, Arthur C. (2008): *Gross national happiness: why happiness matters for America - and how we can get more of it*. New York: Basic Books.
- Brülde, Bengt (2010): „Happiness, morality, and politics“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 567–583. 11 (5).
- Brumlik, Micha (2003): „Soll ich je zum Augenblicke sagen...“. In: *Alles wird gut: Glücksbilder im Kino*, S. 41–55. Marburg: Schüren.
- Bruni, Luigino; Comim, Flavio; Pugno, Maurizio (2008): *Capabilities and happiness*. Oxford: Oxford University Press.
- Bruni, Luigino; Porta, Pier Luigi (2005): *Economics and Happiness*. Oxford: Oxford University Press.
- Brütsch, Matthias; Hediger, Vinzenz; von Keitz, Ursula; u. a. (Hrsg.) (2005): *Kinogefühle: Emotionalität und Film*. Marburg: Schüren.
- Bruun Vaage, Margrethe Bruun (2007): „Empathie: Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm“. In: *montage/av*, S. 101–120. 16 (1).
- Bublitz, Hannelore (1992): *Erkenntnis Sozialstrukturen der Moderne: Theoriebildung als Lernprozess kollektiver Erfahrungen*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Burnett, Simon (2012): *The happiness agenda: a modern obsession*. New York: Palgrave Macmillan.
- Butler, Judith; Laclau, Ernesto; Žižek, Slavoj (2013): *Kontingenz, Hegemonie, Universalität: aktuelle Dialoge zur Linken*. Wien: Turia + Kant.
- Camp, Elisabeth (2008): „Showing, telling and seeing“. In: *The Baltic international yearbook of cognition, logic and communication*, S. 1–24. 3.

- Cappai, Gabriele; Shimada, Shingo; Straub, Jürgen (Hrsg.) (2010): *Interpretative Sozialforschung und Kulturanalyse: Hermeneutik und die komparative Analyse kulturellen Handelns*. Bielefeld: Transcript.
- Carey, James W. (1989): *Communication as culture: essays on media and society*. Boston: Unwin Hyman.
- Carroll, Noël (1990): *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. Routledge.
- Casetti, Francesco (2005): „Die Sinne und der Sinn oder Wie der Film (zwischen) Emotionen vermittelt“. In: *Kinogefühle: Emotionalität und Film*, S. 23–32. Marburg: Schüren.
- Casetti, Francesco (2001): „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“. In: *montage/av*, S. 155–173. 10 (2).
- Casetti, Francesco (2007): „Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects“. In: *Cinemas: Revue d'études cinématographiques*/Journal of Film Studies, S. 33–45. 17 (2-3).
- Chatman, Seymour Benjamin (1978): *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- Christen, Thomas (2005): „Happy Endings“. In: *Kinogefühle: Emotionalität und Film*, S. 189–204. Marburg: Schüren.
- Clark, Andrew E.; Oswald, Andrew J. (1994): „Unhappiness and unemployment“. In: *The Economic Journal*, S. 648–659. 104 (424).
- Clay-Warner, Jody; Robinson, Dawn T (Hrsg.) (2008): *Social structure and emotion*. Boston: Elsevier/Academic Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly; Csikszentmihalyi, Isabella (2006): *A life worth living: contributions to positive psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1975): *Beyond boredom and anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1985): *Das flow-Erlebnis: jenseits von Angst u. Langeweile: im Tun aufgehen*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Dalai Lama, Cutler, Howard C (2012): *Die Regeln des Glücks das Handbuch zum Leben*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Damasio, Antonio R (2003): *Der Spinoza-Effekt: wie Gefühle unser Leben bestimmen*. München: List.
- Damasio, Antonio R (1997): *Descartes' Irrtum: Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München: List.



- Damasio, Antonio R. (2002): *Ich fühle, also bin ich: die Entschlüsselung des Bewusstseins*. München: Ullstein-Taschenbuchverlag.
- Davidson, Richard J; McEwen, Bruce S (2012): „Social influences on neuroplasticity: stress and interventions to promote well-being“. In: *Nature Neuroscience*, S. 689–695. 15 (5).
- Deci, Edward L.; Ryan, Richard M. (2006): „Hedonia, eudaimonia, and well-being: an introduction“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 1–11. 9 (1).
- Deines, Stefan; Feige, Daniel M.; Seel, Martin (Hrsg.) (2012): *Formen kulturellen Wandels*. Bielefeld: Transcript.
- Demir, Melikşah; Şimşek, Ömer Faruk; Procsal, Amanda D. (2013): „I Am so Happy ‘Cause My Best Friend Makes Me Feel Unique: Friendship, Personal Sense of Uniqueness and Happiness“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 1201–1224. 14 (4).
- Diederichsen, Diedrich (2011): „Figuren des Glücks in der frühen Popmusik“. In: *Glück: ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 313–320. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Diener, E. (2013): „The Remarkable Changes in the Science of Subjective Well-Being“. In: *Perspectives on Psychological Science*, S. 663–666. 8 (6).
- Diener, Ed (2006): „Guidelines for National Indicators of Subjective Well-Being and Ill-Being“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 397–404. 7 (4).
- Diener, Ed (2000): „Subjective well-being: The science of happiness and a proposal for a national index.“. In: *American Psychologist*, S. 34–43. 55 (1).
- Diener, Ed; Biswas-Diener, Robert (2011): *Happiness: Unlocking the Mysteries of Psychological Wealth*. Hoboken, NJ: Elsevier/John Wiley & Sons.
- Diener, Ed; Kahneman, Daniel; Helliwell, John (2010): *International Differences in Well-Being*. Oxford: Oxford University Press.
- Diener, Ed; Suh, Eunkook (1997): „Measuring Quality of Life: Economic, Social, and Subjective Indicators“. In: *Social Indicators Research*, S. 189–216. 40 (1-2).
- Dietz, Hella (2013): „Martha Nussbaum: Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions“. In: Senge, Konstanze; Schützeichel, Rainer (Hrsg.) *Hauptwerke der Emotionssoziologie*, S. 244–248. Wiesbaden: Springer.
- Dodge, Rachel; Daly, Annette; Huyton, Jan; u. a. (2012): „The challenge of defining wellbeing“. In: *International Journal of Wellbeing*, S. 222–235. 2 (3).
- Döring, Sabine A. (Hrsg.) (2009): *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Drude, Carsten (2008): *Geistes- und Sozialwissenschaften [Kurzlehrbuch für Pflegeberufe]*. München: Elsevier/Urban & Fischer.
- Dyer, Richard (2004): *Heavenly bodies: film stars and society*. London: Routledge.
- Easterlin, Richard A. (2003): *Building a Better Theory of Well-Being*. Rochester, NY: Social Science Research Network.
- Easterlin, Richard, A. (1974): „Does Economic Growth Improve the Human Lot? Some Empirical Evidence“. In: David, Paul A.; Reeder, Melvin W. (Hrsg.) *Nations and Households in Economic Growth*, S. 89–126. New York: Academic Press.
- Easterlin, Richard A. (2001): „Income and Happiness: Towards a Unified Theory“. In: *The Economic Journal*, S. 465–484. 111 (473).
- Easterlin, Richard A. (2012): „Life satisfaction of rich and poor under socialism and capitalism“, S. 112–126. In: *International Journal of Happiness and Development*. 1 (1).
- Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Eder, Jens (2011): „Figuren des Glücks im Film. Medienspezifität und Formenvielfalt“. In: *Glück. Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 320–325. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Eder, Jens (2006): „Imaginative Nähe zu Figuren“. In: *International Review*, S. 68–80. 8.
- Eder, Jens; Jannidis, Fotis; Schneider, Ralf (Hrsg.) (2010): *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin: De Gruyter.
- Ehrenreich, Barbara (2010): *Smile or die: wie die Ideologie des positiven Denkens die Welt verdummt*. München: Kunstmann.
- Eichhorn, Jan (2013): „Unemployment Needs Context: How Societal Differences between Countries Moderate the Loss in Life-Satisfaction for the Unemployed“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 1657–1680. 14 (6).
- Elsen, Hilke (2007): „Die Aufgaben der Namen in literarischen Texten - Science Fiction und Fantasy“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, S. 155–163. 147.
- Emmons, Robert A.; McCullough, Michael E. (2004): *The psychology of gratitude*. Oxford: Oxford University Press.
- Epikur; Nickel, Rainer (Hrsg.) (2005): *Wege zum Glück*. Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Evenson, R. J.; Simon, R. W. (2005): „Clarifying the Relationship Between Parenthood and Depression“. In: *Journal of Health and Social Behavior*, S. 341–358. 46 (4).

- Fahlenbrach, Kathrin (2010): *Audiovisuelle Metaphern: zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren.
- Feldman, Fred (2010): *What Is This Thing Called Happiness?* Oxford University Press.
- Fiske, John (1993): „Elvis: Body of Knowledge: Offizielle und populäre Formen des Wissens um Elvis Presley“. In: *montage/av*, S. 19–51. 2 (1).
- Fiske, John (1989a): *Reading the popular*. Boston: Unwin Hyman.
- Fiske, John (1989b): *Understanding popular culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Flam, Helena (2002): *Soziologie der Emotionen: eine Einführung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Forschner, Maximilian (1993): *Über das Glück des Menschen: Aristoteles, Epikur, Stoa, Thomas von Aquin, Kant*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Foucault, Michel (2004): *Hermeneutik des Subjekts: Vorlesung am Collège de France (1981/82)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2012): *Schriften zur Medientheorie*. Berlin: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1993): „Technologien des Selbst“, In: *Technologien des Selbst*, S. 24–62. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Foucault, Michel; Martin, Luther H; Gutman, Huck; u. a. (1993): *Technologien des Selbst*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Frankfurter Foucault-Konferenz; Institut für Sozialforschung (Frankfurt am Main, Germany) (2003): *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption: Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fredrickson, B. L. (2004): „The broaden-and-build theory of positive emotions“. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, S. 1367–1377. 359 (1449).
- Freud, Sigmund (1930): *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Frevert, Ute; Bailey, Christian; Eitler, Pascal; u. a. (2014): *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700-2000*. New York: Oxford University Press.
- Frey, Bruno S. (2002): *Happiness and economics: how the economy and institutions affect well-being*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Frey, Bruno S. (2008): *Happiness: a revolution in economics*. Cambridge, Mass: MIT Press.

- Frey, Bruno S.; Benesch, Christine; Stutzer, Alois (2007): „Does watching TV make us happy?“. In: *Journal of Economic Psychology*, S. 283–313. 28 (3).
- Frey, Bruno S.; Gallus, Jana (2012): „Happiness policy and economic development“. In: *International Journal of Happiness and Development*, S. 102–111. 1 (1).
- Frey, Bruno S.; Stutzer, Alois (2013): „Economic Consequences of Mispredicting Utility“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 937–956. 15 (4).
- Frey, Bruno S.; Stutzer, Alois (2002): „What Can Economists Learn from Happiness Research?“. In: *Journal of Economic Literature*, S. 402–435. 40 (2).
- Fritz-Schubert, Ernst (2012): *Schulfach Glück: Wie ein neues Fach die Schule verändert*. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder.
- Frölich, Margrit; Middel, Reinhard; Visarius, Karsten (2003): *Alles wird gut: Glücksbilder im Kino*. Marburg: Schüren.
- Frölich, Margrit; Gronenborn, Klaus; Visarius, Karsten (Hrsg.) (2008): *Das Gefühl der Gefühle: Zum Kinomelodram*. Marburg: Schüren.
- Frölich, Margrit; Gronenborn, Klaus; Visarius, Karsten (2006): *Kunst der Schatten: zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*. Marburg: Schüren.
- Frölich, Margrit; Middel, Reinhard; Visarius, Karsten (Hrsg.) (2005): *Außer Kontrolle: Wut im Film*. Marburg: Schüren.
- Fuxjäger, Anton (2007): „Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwirrung“. In: *montage/av*, S. 17–37. 16 (2).
- Garland, Eric L.; Fredrickson, Barbara; Kring, Ann M.; u. a. (2010): „Upward spirals of positive emotions counter downward spirals of negativity: Insights from the broaden-and-build theory and affective neuroscience on the treatment of emotion dysfunctions and deficits in psychopathology“. In: *Clinical Psychology Review*, S. 849–864. 30 (7).
- Gerigk, Anja (2010): *Glück paradox: moderne Literatur und Medienkultur: theoretisch gelesen*. Bielefeld: Transcript.
- Gilbert, Daniel Todd (2006): *Stumbling on happiness*. New York: A.A. Knopf.
- Glatzer, Wolfgang (1992): „Lebensqualität und subjektives Wohlbefinden“. In: *Glück und Zufriedenheit: ein Symposium*, S. 49–85. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Göttlich, Udo; Mikos, Lothar; Winter, Rainer (2001): *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies: Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*. Bielefeld: Transcript.
- Göttlich, Udo; Albrecht, Clemens; Gebhardt, Winfried (2002): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur: die Herausforderung der Cultural Studies*. Köln: Halem.

- Graham, Carol; Chattopadhyay, Soumya; Picon, Mario (2010): „The Easterlin and Other Paradoxes: Why Both Sides of the Debate Ma Be Correct“. In: *International Differences in Well-Being*, S. 247–282. Oxford: Oxford University Press.
- Grau, Oliver; Keil, Andreas (2005): *Mediale Emotionen: zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Griffin, James (2006): „What Do Happiness Studies Study?“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 139–148. 8 (1).
- Grinde, Bjørn (2012): *The biology of happiness*. New York: Springer.
- Grodal, Torben (2000): „Die Elemente des Gefühls. Kognitive Filmtheorie und Lars von Trier“. In: *montage/av*, S. 63–96. 9 (1).
- Grodal, Torben (2009): *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Grodal, Torben (1999): *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Oxford University Press.
- Grün, Anselm (2001): *Das kleine Buch vom wahren Glück*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Grün, Anselm (2009): *Jeder Tag ein Weg zum Glück*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Grün, Anselm; Walter, Rudolf (2005): *Jeder Tag ein Weg zum Glück*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Guhn, Martin; Schonert-Reichl, Kim A.; Gadermann, Anne M.; u. a. (2012): „A Population Study of Victimization, Relationships, and Well-Being in Middle Childhood“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 1529–1541. 14 (5).
- Haas, Oliver (2010): *Corporate Happiness als Führungssystem: glückliche Menschen leisten gerne mehr*. Berlin: Erich Schmidt.
- Haidt, Jonathan (2007): *The happiness hypothesis: putting ancient wisdom to the test of modern science*. London: Arrow.
- Halisch, Frank; Geppert, Ulrich (2012): „Wohlbefinden im Alter: Der Einfluss von Selbstwirksamkeit, Kontrollüberzeugungen, Bewältigungsstilen und persönlichen Zielen. Ergebnisse aus der Münchner GOLD-Studie.“. In: *Kognitive und emotionale Aspekte der Motivation*, S. 121-152. Göttingen: Hogrefe.
- Hall, S. (1980): „Cultural studies: two paradigms“. In: *Media, Culture & Society*, S. 57–72. 2 (1).
- Hall, Stuart (2000): *Cultural Studies: ein politisches Theorieprojekt*. Hamburg: Argument Verlag.

- Hall, Stuart; Koivisto, Juha; Merkens, Andreas (Hrsg.) (2004a): *Ideologie, Identität und Repräsentation*. Hamburg: Argument Verlag.
- Hall, Stuart (2004b): „Kodieren/Dekodieren“. In: *Ideologie, Identität, Repräsentation*, S. 66–80. Hamburg: Argument Verlag.
- Hall, Stuart (1994): *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument Verlag.
- Haller, Max (2010): „Sprache – Sprache, Identität und sozialer Zusammenhalt“. In: *Fundamente sozialen Zusammenhalts. Mechanismen und Strukturen gesellschaftlicher Prozesse*, S. 21-42. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Haller, Max; Hadler, Markus (2006): „How Social Relations and Structures can Produce Happiness and Unhappiness: An International Comparative Analysis“. In: *Social Indicators Research*, S. 169–216. 75 (2).
- Hamermesh, Daniel S.; Abrevaya, Jason (2011): „„Beauty Is the Promise of Happiness“?“. In: *IZA Discussion Paper*. 5600 .
- Hanson, Rick; Mendius, Richard; Sadler, Christine (2010): *Das Gehirn eines Buddha: die angewandte Neurowissenschaft von Glück, Liebe und Weisheit*. Freiburg im Breisgau: Arbor Verlag.
- Hartmann, Britta; Wulff, Hans J. (o. J.): „Neoformalismus - Kognitivismus - historische Poetik“. <http://www.derwulff.de/2-110>.
- Hartmann, Martin (2010): *Gefühle: wie die Wissenschaften sie erklären*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Harzer, Claudia; Ruch, Willibald (2012): „The Application of Signature Character Strengths and Positive Experiences at Work“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 965–983. 14 (3).
- Headey, Bruce (2007): *The set-point theory of well-being needs replacing: on the brink of a scientific revolution?* Discussion papers//German Institute for Economic Research.
- Headey, Bruce; Schupp, Jürgen; Tucci, Ingrid; u. a. (2008): „Authentic Happiness Theory Supported by Impact of Religion on Life Satisfaction: A Longitudinal Analysis with Data for Germany“. In: *Forschungsinstitut zur Zukunft der Arbeit*.
- Hediger, Vinzenz (2005): „Tiere ohne Gefühle: Jaws und die audiovisuelle Konstruktion der Gefühlswelt von Tieren“. In: *Kinogefühle: Emotionalität und Film*, S. 313–332. Marburg: Schüren.
- Hediger, Vinzenz (2001): *Verführung zum Film: der amerikanische Kinotrailer seit 1912*. Marburg: Schüren.

- Heitmeyer, Wilhelm; Imbusch, Peter (Hrsg.) (2012): *Desintegrationsdynamiken: Integrationsmechanismen auf dem Prüfstand*. Wiesbaden: Springer.
- Helliwell, John; Layard, Richard; Sachs, Jeffrey (Hrsg.) (2013): *World Happiness Report 2013*. New York: UN Sustainable Development Solutions Network.
- Hendrick, Susan; Hendrick, Clyde (2009): „Love“. In: *Oxford Handbook of Positive Psychology*, S. 472–484. New York: Oxford University Press.
- Hense, Karl-Heinz (2000): *Glück und Skepsis: Ludwig Marcuses Philosophie des Humanismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata).
- Hentschel, Beate; Staupe, Gisela (2008a): „Eine Einleitung – keine Anleitung zum Glücklichsein“. In: *Glück - welches Glück*, S. 23–31. München: Hanser.
- Hentschel, Beate; Staupe, Gisela (Hrsg.) (2008b): *Glück - welches Glück*. München: Hanser.
- Hepp, Andreas (2013a): *Cultures of mediatization*. Cambridge, UK ; Malden, Ma: Polity.
- Hepp, Andreas (2013b): *Medienkultur Die Kultur mediatisierter Welten*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Hepp, Andreas; Winter, Rainer (2006): *Kultur, Medien, Macht: Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Hettlage, Robert (2010): „Das Prinzip Glück“. In: *Glück hat viele Gesichter*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Heuser, Uwe-Jean (2007): „Schneller? Reicher? Glücklicher!“. *DIE ZEIT*. Hamburg 5.7.2007.
- Himmelfmann, Beatrix (2003): *Kants Begriff des Glücks*. Berlin: De Gruyter.
- Hochschild, Arlie Russell (1990): *Das gekaufte Herz: zur Kommerzialisierung der Gefühle*. Frankfurt: Campus Verlag.
- Höfer, Wolfgang (2013): *Medien und Emotionen: zum Medienhandeln junger Menschen*. Wiesbaden: Springer.
- Holenstein, André; Meyer Schweizer, Ruth; Perrig-Chiello, Pasqualina; u. a. (2011): *Glück: Referate einer Vorlesungsreihe des Collegium generale der Universität Bern im Frühjahrssemester 2010*. Bern: Haupt.
- Honer, Anne; Meuser, Michael; Pfadenhauer, Michaela; u. a. (Hrsg.) (2010): *Fragile Sozialität: Inszenierungen, Sinnwelten, Existenzbastler: Ronald Hitzler zu 60. Geburtstag*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Hönes, Winfried (1991): *Was ist Glück ...?: 1060 Zitate geben 1060 Antworten*. Köln: DuMont.

- Hopkins, Debra; Kleres, Jochen; Flam, Helena; u. a. (Hrsg.) (2009): *Theorizing Emotions: Sociological Explorations and Applications*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Hörisch, Jochen (2011): „Glück im Deutschen“. In: *Glück: ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 13–15. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Horn, Christoph (2011): „Glück im Hellenismus. Zwischen Tugend und Lust“ In: *Glück: ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 125–131. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hsee, Christopher K.; Rottenstreich, Yuval; Stutzer, Alois (2012): „Suboptimal choices and the need for experienced individual well-being in economic analysis“. In: *International Journal of Happiness and Development*, S. 63–85. 1 (1).
- Hühn, Peter (2009): *Handbook of narratology*. Berlin: De Gruyter.
- Identity Foundation (2003): *Glücksdefinitionen und -erfahrungen der Bevölkerung: Ergebnisse einer qualitativen und quantitativen Befragung*. Düsseldorf: Identity Foundation.
- Imbusch, Peter; Heitmeyer, Wilhelm (2012): „Krisenzeiten – Desintegrationsdynamiken und soziale Konflikte“. In: *Desintegrationsdynamiken: Integrationsmechanismen auf dem Prüfstand*, S. 319–338. Wiesbaden: Springer VS.
- Inglehart, Ronald (2010): „Faith and Freedom: Traditional and Modern Ways to Happiness“. In: *International Differences in Well-Being*, S. 351–397. Oxford: Oxford University Press.
- Jäckel, Michael; Mai, Manfred (Hrsg.) (2008): *Medienmacht und Gesellschaft: zum Wandel öffentlicher Kommunikation*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Jäger, Siegfried (1993): *Kritische Diskursanalyse: eine Einführung*. Duisburg, Ger.: Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung (DISS).
- Jarzebowski, Claudia; Kwaschik, Anne (Hrsg.) (2013): *Performing emotions: interdisziplinäre Perspektiven auf das Verhältnis von Politik und Emotion in der frühen Neuzeit und in der Moderne*. Göttingen: V&R unipress.
- Jensen, Uffa; Morat, Daniel (Hrsg.) (2008): *Rationalisierungen des Gefühls: Zum Verhältnis von Wissenschaft und Emotionen 1880-1930*. Paderborn: Fink.
- Judge, Timothy A.; Ilies, Remus; Dimotakis, Nikolaos (2010): „Are health and happiness the product of wisdom? The relationship of general mental ability to educational and occupational attainment, health, and well-being.“. In: *Journal of Applied Psychology*, S. 454–468. 95 (3).
- Kahneman, Daniel; Diener, Edward; Schwarz, Norbert (2003): *Well-Being: Foundations of Hedonic Psychology*. New York: Russell Sage Foundation.



- Kahneman, Daniel; Thaler, Richard H. (2006): „Utility Maximization and Experienced Utility“. In: *The Journal of Economic Perspectives*, S. 221–234. 20 (1).
- Kahneman et al., Daniel (2004): „Toward National Well-Being Accounts“. In: *The American Economic Review*, S. 429–434. 94 (2).
- Kalin, Martin G. (1974): *The utopian flight from unhappiness; Freud against Marx on social progress*. Chicago: Nelson-Hall.
- Kampert, Heinz (2003): *Eudaimonie und Autarkie bei Aristoteles*. Paderborn: Mentis.
- Kant, Immanuel (1985): *Kritik der praktischen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Kaphegyi, Tobias (2013): „Bildung in der Krise – Krise der Solidarität? Skizze des angespannten Verhältnisses zwischen Solidarität und Bildung“. In: *Solidarität in der Krise Gesellschaftliche, soziale und individuelle Voraussetzungen solidarischer Praxis*, S. 99–124. Wiesbaden: Springer.
- Keller, Reiner (2005): *Die diskursive Konstruktion von Wirklichkeit: zum Verhältnis von Wissenssoziologie und Diskursforschung*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Keller, Reiner (2011): *Diskursforschung: eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Keller, Reiner; Schneider, Werner; Viehöver, Willy (Hrsg.) (2012a): *Diskurs - Macht - Subjekt Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung*. Wiesbaden: VS Verlag/Springer.
- Keller, Reiner; Schneider, Werner; Viehöver, Willy (2012b): „Theorie und Empirie der Subjektivierung in der Diskursforschung“. In: *Diskurs - Macht - Subjekt Theorie und Empirie von Subjektivierung in der Diskursforschung*, S. 7–20. Wiesbaden: VS Verlag.
- Kellner, Douglas (2005): „Die Konstruktion postmoderner Identitäten am Beispiel von Miami Vice“. In: *Medienkultur, Kritik und Demokratie: Der Douglas Kellner Reader*, S. 136–157. Köln: Halem.
- Kim-prieto, Chu; Eid, Michael (2004): „Norms for Experiencing Emotions“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 241–268. 5 (3).
- Kleber, Hermann (1988): *Glück als Lebensziel: Untersuchungen zur Philosophie des Glücks bei Thomas von Aquin*. Münster: Aschendorff.
- Knoblauch, Hubert; Herbrich, Regine (2013): „Erving Goffman: Social Embarrassment and Social Organization“. In: Senge, Konstanze; Schützeichel, Rainer (Hrsg.) *Hauptwerke der Emotionssoziologie*, S. 140–143. Wiesbaden: Springer.

- König, René (1971): „Modelle des Glücks“. In: *Anatomie des Glücks*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Krotz, Friedrich (2006): „Gesellschaftliches Subjekt und kommunikative Identität“. In: *Kultur, Medien, Macht: Cultural Studies und Medienanalyse*, S. 125–138. Wiesbaden: VS Verlag.
- Krotz, Friedrich; Hepp, Andreas (2012): *Mediatisierte Welten: Forschungsfelder und Beschreibungsansätze*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Kubey, Robert William (1990): *Television and the quality of life: how viewing shapes everyday experience*. Hillsdale, N.J.: L. Erlbaum Associates.
- Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter.
- Kundler, Herbert (1971): *Anatomie des Glücks*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal (2001): *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London: Verso.
- Landweer, Hilge (Hrsg.) (2007): „Gefühle - Struktur und Funktion“. Berlin: Akademie Verlag.
- Lang, Fritz (2003): „Und wenn sie nicht gestorben sind...“. In: *montage/av*, S. 141–148. 2 (12).
- Layard, Richard (2009): *Die glückliche Gesellschaft: was wir aus der Glücksforschung lernen können*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Layard, Richard (2005): *Happiness: lessons from a new science*. London: Allen Lane.
- Link, Jürgen (2013): *Normale Krisen?: Normalismus und die Krise der Gegenwart*. Paderborn: Konstanz University Press.
- Link, Jürgen (1999): *Versuch über den Normalismus: wie Normalität produziert wird*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Linley, P. Alex; Harrington, Susan; Garcea, Nicola (2013): *The Oxford handbook of positive psychology and work*. Oxford: Oxford University Press.
- Loren, Scott; Metelmann, Jörg (2013): *Irritation of Life: The Subversive Melodrama of Michael Haneke, David Lynch and Lars von Trier*. Marburg: Schüren.
- Lowry, Stephen (1992): „Film-Wahrnehmung-Subjekt“. In: *Theorien des Filmzuschauers. montage/av*, S. 113–128. 1 (1).
- Lu, Luo; Gilmour, Robin (2004): „Culture and conceptions of happiness: individual oriented and social oriented swb“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 269–291. 5 (3).

- Lucas, Richard E. (2007): „Personality and the Pursuit of Happiness“. In: *Social and Personality Psychology Compass*, S. 168–182. 1 (1).
- Lucas, Richard E.; Clark, Andrew E.; Georgellis, Yannis; u. a. (2004): „Unemployment Alters the Set Point for Life Satisfaction“. In: *Psychological Science*, S. 8–13. 15 (1).
- Lykken, David; Tellegen, Auke (1996): „Happiness Is a Stochastic Phenomenon“. In: *Psychological Science*, S. 186–189. 7 (3).
- Lyubomirsky, Sonja (2010): *The how of happiness: a practical guide to getting the life you want*. London: Piatkus.
- Lyubomirsky, Sonja (2001): „Why are some people happier than others? The role of cognitive and motivational processes in well-being.“. In: *American Psychologist*, S. 239–249. 56 (3).
- Lyubomirsky, Sonja; Layous, Kristin (2013): „How Do Simple Positive Activities Increase Well-Being?“. In: *Current Directions in Psychological Science*, S. 57–62. 22 (1).
- Lyubomirsky, Sonja; Lepper, Heidi S. (1999): „A Measure of Subjective Happiness: Preliminary Reliability and Construct Validation“. In: *Social Indicators Research*, S. 137–155. 46 (2).
- MacConville, Ruth; Rae, Tina (2012): *Building happiness, resilience and motivation in adolescents a positive psychology curriculum for well-being*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Mai, Manfred; Winter, Rainer (2006): *Das Kino der Gesellschaft, die Gesellschaft des Kinos: interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Halem.
- Marcuse, Ludwig (1981): *Philosophie des Un-Glücks: Pessimismus, ein Stadium der Reife*. Zürich: Diogenes.
- Marquard, Odo (1995): *Glück im Unglück: philosophische Überlegungen*. München: Fink.
- Marschall, Susanne; Liptay, Fabienne (Hrsg.) (2006): *Mit allen Sinnen: Gefühl und Empfindung im Kino*. Marburg: Schüren.
- Maslow, Abraham H (1977): *Motivation und Persönlichkeit*. Olten: Walter.
- Mathews, Gordon (2012): „Happiness, culture, and context“. In: *International Journal of Wellbeing*, S. 299–312.
- Mayring, Philipp (2007): „Generalisierung in qualitativer Forschung“. In: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*. 8 (3), Art. 26.
- Mayring, Philipp (1991): *Psychologie des Glücks*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.

- McKee, Alan (2004): „Views On Happiness In The Television Series Ally Mcbeal: The Philosophy Of David E Kelley“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 385–411. 5 (4).
- Meister, Jan Christoph; Hühn, Peter et al. (Hrsg.) (2013): „Narratology“. *The living handbook of narratology*.
- Menzenbach, Jutta (2012): *Visionäre Unternehmensführung: Grundlagen, Erfolgsfaktoren, Perspektiven*. Wiesbaden: Betriebswirtschaftlicher Verlag Gabler.
- Metz, Christian (1982): *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moebius, Stephan; Albrecht, Clemens (2014): *Kultur-Soziologie Klassische Texte der neueren deutschen Kultursoziologie*. Wiesbaden: Springer.
- Mongrain, Myriam; Chin, Jacqueline M.; Shapira, Leah B. (2010): „Practicing Compassion Increases Happiness and Self-Esteem“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 963–981. 12 (6).
- Müller, Eggo (1993): „„Pleasure and Resistance“ John Fiskes Beitrag zur Populärkulturtheorie“. In: *montage/av*, S. 52–66. 2 (1).
- Mulvey, Laura (1975): „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: *Screen*, S. 6–18. 16 (3).
- Neckel, Sighard (2013): „Arlie Russell Hochschild: Das gekaufte Herz. Zur Kommerzialisierung der Gefühle“. In: Senge, Konstanze; Schützeichel, Rainer (Hrsg.) *Hauptwerke der Emotionssoziologie*, S. 168–175. Wiesbaden: Springer.
- Nehamas, Alexander (2007): *Only a promise of happiness: the place of beauty in a world of art*. Princeton: Princeton University Press.
- Nelson, S. K.; Kushlev, K.; English, T.; u. a. (2012): „In Defense of Parenthood: Children Are Associated With More Joy Than Misery“. In: *Psychological Science*, S. 3–10. 24 (1).
- Neumayr, Agnes (Hrsg.) (2007): *Kritik der Gefühle: feministische Positionen*. Wien: Milena.
- Nietzsche, Friedrich (1952): *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurteile*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Norberg, Johan (2005): „The Scientist’s Pursuit of Happiness“. In: *Policy*, S. 9–13. 21 (3).
- Nozick, Robert (1991): *Vom richtigen, guten und glücklichen Leben*. München; Wien: Hanser.
- Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (2002): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

- Nussbaum, Martha C (1999): *Gerechtigkeit ; oder: Das gute Leben*. Frankfurt am Main.
- Odin, Roger (1995): „For a Semio-Pragmatics of Film“. In: Buckland, Warren (Hrsg.) *The Film Spectator. From Sign to Mind*, S. 227–235. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Odin, Roger (2002): „Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz.“ In: *montage/av*, S. 42-57. 11 (2).
- OECD (2013): „What’s Your Better Life Index?“. <http://www.oecdbetterlifeindex.org/about/better-life-initiative>.
- Ohler, Peter (1994): *Kognitive Filmpsychologie: Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MakS Publikationen Münster.
- Oishi, Shigehiro (2010): „Culture and Well-Being: Conceptual and Methodological Issues“. In: *International Differences in Well-Being*, S. 34–69. Oxford: Oxford University Press.
- Ott, Jan (2010): „Greater Happiness for a Greater Number: Some Non-controversial Options for Governments“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 631–647. 11 (5).
- Pauli, Katharina (2011): „Was einen glücklichen Deutschen ausmacht“. In: *Der Spiegel*.
- Pavot, William; Diener, Ed (1993): „Review of the Satisfaction With Life Scale“. In: *Psychological Assessment*, S. 164–172. 5 (2).
- Pawelski, James O. (2013): *The Eudaimonic Turn: well-being in literary studies*. Madison, NJ: Lanham, Md: Fairleigh Dickinson University Press; Rowman & Littlefield.
- Person, Jutta (2010): „Smile or Die: gegen die widerliche Optimismus-Industrie“. *Süddeutsche Zeitung*. 2.9.2010.
- Peterson, Christopher; Bossio, Lisa M. (1991): *Health and optimism*. New York: Free Press; Collier Macmillan Canada.
- Pieper, Annemarie (2011): „Glück zwischen Sinnlichkeit und Geist“. In: *Glück: ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 25–31. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Pieper, Annemarie (2001): *Glückssache: die Kunst, gut zu leben*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Pippin, Robert B. (2012): *Fatalism in American film noir: some cinematic philosophy*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Plamper, Jan (2012): *Geschichte und Gefühl: Grundlagen der Emotionsgeschichte*. München: Siedler.

- Plantinga, Carl R.; Smith, Greg M. (Hrsg.) (1999): *Passionate views: film, cognition, and emotion*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Pohlenz, Max (Hrsg.) (1950): *Stoa und Stoiker. Die Gründer. Panaitios. Poseidonios*. Zürich: Artemis.
- Post, Stephen G. (2005): „Altruism, happiness, and health: it's good to be good“. In: *International Journal of Behavioral Medicine*, S. 66–77. 12 (2).
- Raibley, Jason R. (2011): „Happiness is not Well-Being“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 1105–1129. 13 (6).
- Regenbogen, Arnim; Kirchner, Friedrich; Hoffmeister, Johannes (2005): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hamburg: Meiner.
- Reichertz, Jo (2010): *Die Macht der Worte und der Medien*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Reichertz, Jo (2002): „„Ich könnte schreien vor Glück“, oder: Formen des Glücks in den Massenmedien“. In: *Glücksforschung: eine Bestandsaufnahme*, S. 227–244. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Reichertz, Jo (2013): „Paul Ekman: Gefühle lesen“. In: Senge, Konstanze; Schützeichel, Rainer (Hrsg.) *Hauptwerke der Emotionssoziologie*, S. 103–107. Wiesbaden: Springer.
- Ricard, Matthieu (2009): *Glück*. München: Knauer.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (2002): *Narrative fiction contemporary poetics*. London: Routledge.
- Rode, Martin (2012): „Do Good Institutions Make Citizens Happy, or Do Happy Citizens Build Better Institutions?“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 1479–1505. 14 (5).
- Rodríguez-Pose, Andrés; Berlepsch, Viola (2013): „Social Capital and Individual Happiness in Europe“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 357–386. 15 (2).
- Roysamb, Espen; Tambs, Kristian; Reichborn-Kjennerud, Ted; u. a. (2003): „Happiness and Health: Environmental and Genetic Contributions to the Relationship Between Subjective Well-Being, Perceived Health, and Somatic Illness“. In: *Journal of Personality and Social Psychology*, S. 1136–1146. 85 (6).
- Ruckenstuhl, Doris (2006): *Glück: Grundlagen, Diskurs, Analyse*. Saarbrücken: VDM.
- Ruckriegel, Karlheinz (2007): *Happiness Research (Glücksforschung)-eine Abkehr vom Materialismus*. Georg-Simon-Ohm-Fachhochschule.
- Russell, Bertrand (2006): *The conquest of happiness*. London; New York: Routledge.
- Ryff, Carol D. (2013): „Eudaimonic well-being and health: Mapping consequences of self-realization“. In: Waterman, Alan S. (Hrsg.) *The best within us: Positive*

- psychology perspectives on eudaimonia*, S. 77–98. Washington: American Psychological Association.
- Ryff, Carol D. (1989): „Happiness is everything, or is it? Explorations on the meaning of psychological well-being“. In: *Journal of Personality and Social Psychology*, S. 1069–1081. 57 (6).
- Ryff, Carol D.; Singer, Burton H. (2006): „Know Thyself and Become What You Are: A Eudaimonic Approach to Psychological Well-Being“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 13–39. 9 (1).
- Sauer, Birgit (2007): „Gefühle und Regierungstechnik. Eine geschlechterkritische politikwissenschaftliche Perspektive“, S. 168–186. Wien: Milena.
- Scherke, Katharina (2009): *Emotionen als Forschungsgegenstand in der deutschsprachigen Soziologie*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Scheve, Christian von (2009): *Emotionen und soziale Strukturen: die affektiven Grundlagen sozialer Ordnung*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Schmid, Veronika; Bös, Matthias (2010): „Aufbruchsstimmung in Krisenzeiten – oder hoffnungslos unzufrieden?“. In: *Deutsche Zustände*, S. 107–127. Berlin: Suhrkamp.
- Schmid, Wilhelm (2007): *Glück: alles, was Sie darüber wissen müssen, und warum es nicht das Wichtigste im Leben ist*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Schmid, Wolf (2013): „Implied Author“. *The living handbook of narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-author>.
- Schmidt-Glintzer, Helwig (2009): *Wohlstand, Glück und langes Leben: Chinas Götter und die Ordnung im Reich der Mitte*. Frankfurt am Main: Verlag der Weltreligionen.
- Schnabel, Annette (2013): „Antonio Damasio: Descartes‘ Irrtum“. In: Senge, Konstanze; Schützeichel, Rainer (Hrsg.) *Hauptwerke der Emotionssoziologie*, S. 80–84. Wiesbaden: Springer.
- Schneider, Ursula (1983): *Grundzüge einer Philosophie des Glücks bei Nietzsche*. Berlin: De Gruyter.
- Schopenhauer, Arthur, Volpi, Franco (2007): *Aphorismen zur Lebensweisheit*. Stuttgart: Kröner.
- Schwartz, Barry; Sharpe, Kenneth E. (2006): „Practical Wisdom: Aristotle meets Positive Psychology“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 377–395. 7 (3).
- Schwarze, Johannes; Winkelmann, Rainer (2005): *What Can Happiness Research Tell Us About Altruism? Evidence from the German Socio-Economic Panel*. Rochester, NY: Social Science Research Network.

- Seel, Martin (1999): *Versuch über die Form des Glücks: Studien zur Ethik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Seipel, Christian; Rippl, Susanne (2013): „Grundlegende Probleme des empirischen Kulturvergleichs. Ein problemorientierter Überblick über aktuelle Diskussionen“. In: *Berliner Journal für Soziologie*, S. 257–286. 23 (2).
- Seligman, Martin E. P. (1975): *Helplessness: on depression, development, and death*. San Francisco: W. H. Freeman.
- Seneca, Lucius Annaeus (1978): *Vom glückseligen Leben: Auswahl aus seinen Schriften*. Stuttgart: Kröner.
- Senge, Konstanze; Schützeichel, Rainer (2012): *Hauptwerke der Emotionssoziologie*. Dordrecht: Springer.
- Sennett, Richard (1998): *Der flexible Mensch: die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Berlin-Verlag.
- Ben-Shahar, Tal (2007): *Happier learn the secrets to daily joy and lasting fulfillment*. New York: McGraw-Hill.
- Sheldon, Kennon M.; Lyubomirsky, Sonja (2007): „Is It Possible to Become Happier? (And If So, How?)“. In: *Social and Personality Psychology Compass*, S. 129–145. 1 (1).
- Shen, Dan (2011): „Unreliability“. In: *The living handbook of narratology*. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability>.
- Smith, Adam; Eckstein, Walther (2004): *Theorie der ethischen Gefühle*. Hamburg: Meiner.
- Smith, Jonathan A.; Harré, Rom; Langenhove, Luk van (1995): *Rethinking methods in psychology*. London: Sage.
- Smith, Murray (1995): *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Snyder, C. R.; Lopez, Shane J. (2009): *Oxford Handbook of Positive Psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- Souriau, Etienne (1997): „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“. In: *montage/av*, S. 140–157. 6 (2).
- De Sousa, Ronald (1990): *The Rationality of Emotion*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Spaemann, Robert (1989): *Glück und Wohlwollen: Versuch über Ethik*. Stuttgart: Klett-Cotta.



- Spiegel GmbH (Hrsg.) (2009): „Was Glück ist: Eine Kulturgeschichte des schönsten Gefühls der Welt“. In: *Spiegel* (23).
- Stets, Jan E.; Turner, Jonathan H. (Hrsg.) (2006): *Handbook of the sociology of emotions*. New York: Springer.
- Strasser, Peter (2011): *Was ist Glück?: über das Gefühl, lebendig zu sein*. München: Fink.
- Stubbe, J.H.; de Moor, M.H.M.; Boomsma, D.I.; u. a. (2007): „The association between exercise participation and well-being: A co-twin study“. In: *Preventive Medicine*, S. 148–152. 44 (2).
- Stutzer, Alois (2007): „Limited self-control, obesity and the loss of happiness“. IZA Discussion Paper No. 2925. <http://ftp.iza.org/dp2925.pdf>.
- Stutzer, Alois (2004): „The role of income aspirations in individual happiness“. In: *Journal of Economic Behavior & Organization*, S. 89–109. 54 (1).
- Stutzer, Alois; Frey, Bruno S. (2006): „Does marriage make people happy, or do happy people get married?“. In: *The Journal of Socio-Economics*, S. 326–347. 35 (2).
- Tan, Ed S. (1996): *Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine*. Mahwah, N.J: Erlbaum.
- Tedjasukmana, Christ (2012): „Wie schlecht sind die schlechten Gefühle im Kino? Politische Emotionen, negative Affekte und ästhetische Erfahrung“. In: *montage/av*. 21 (2).
- Thiele, Johannes (1987): *Glück: das Buch der schönen Augenblicke*. Stuttgart: Kreuz-Verlag.
- Thomä, Dieter (2003): *Vom Glück in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Thomä, Dieter; Henning, Christoph; Mitscherlich-Schönherr, Olivia (Hrsg.) (2011): *Glück: ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Thomas, Tanja (2008): *Medienkultur und soziales Handeln*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Thompson, Kristin (1995): „Neoformalistische Filmanalyse“. In: *Ein Ansatz. Viele Methoden. montage/av*, S. 23–62. 4 (1).
- Tiberius, Valerie (2004): „Cultural differences and philosophical accounts of well-being“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 293–314. 5 (3).
- Tkach, Chris; Lyubomirsky, Sonja (2006): „How Do People Pursue Happiness?: Relating Personality, Happiness-Increasing Strategies, and Well-Being“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 183–225. 7 (2).
- Tolstoj, Lev N (2002): *Krieg und Frieden*. Düsseldorf: Albatros.

- Uchida, Yukiko; Norasakkunkit, Vinai; Kitayama, Shinobu (2004): „Cultural constructions of happiness: theory and empirical evidence“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 223–239. 5 (3).
- Uchida, Yukiko; Ogihara, Yuji (2012): „Personal or interpersonal construal of happiness: A cultural psychological perspective“. In: *International Journal of Wellbeing*, S. 354–369.
- Uzgiris, E E (1976): „A Doppler assay for the antigen--antibody reaction“. In: *Journal of immunological methods*, S. 85–96. 10 (1).
- Veenhoven, R. (1984): *Data-book of happiness: a complementary reference work* „Conditions of happiness“ by the same author. Dordrecht: Kluwer.
- Veenhoven, Ruut (2009): „Concept of Happiness“. [http://www1.eur.nl/fsw/happiness/hap\\_quer/hqi\\_fp.htm](http://www1.eur.nl/fsw/happiness/hap_quer/hqi_fp.htm).
- Veenhoven, Ruut (2010a): „Greater Happiness for a Greater Number: Is that Possible and Desirable?“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 605–629. 11 (5).
- Veenhoven, Ruut (2010b): „How Universal Is Happiness“, S. 328–350. In: *International Differences in Well-Being*. Oxford: Oxford University Press.
- Veenhoven, Ruut (1991): „Ist Glück relativ? Überlegungen zu Glück, Stimmung und Zufriedenheit aus Psychologischer Sicht“. In: *Report Psychologie*, S. 14–20.
- Veenhoven, Ruut (2013): „World Database of Happiness“. *World Database of Happiness*. [http://www1.eur.nl/fsw/happiness/hap\\_quer/hqi\\_fp.htm](http://www1.eur.nl/fsw/happiness/hap_quer/hqi_fp.htm).
- Veenhoven, Ruut; Choi, Yowon (2012): „Does intelligence boost happiness? Smartness of all pays more than being smarter than others“. In: *International Journal of Happiness and Development*, S. 5–27. 1 (1).
- Vernet, Marc (2006): „Die Figur im Film“. In: *montage/av*, S. 11–44. 15 (2).
- Wagenknecht, Andreas (2011): *Das Automobil als konstruktive Metapher eine Diskursanalyse zur Rolle des Autos in der Filmtheorie*. Wiesbaden: VS Verlag/Springer.
- Watkins, Philip C.; Woodward, Kathrane; Stone, Tamara; u. a. (2003): „Gratitude and Happiness: Development of a Measure of Gratitude, and Relationships with Subjective Well-Being“. In: *Social Behavior and Personality: an international journal*, S. 431–451. 31 (5).
- Wierth-Heining, Mathias (2002): „Vor, während und nach der Rezeption: Empirische Rezeptionen und kommunikative Kontrakte“. In: *montage/av*, S. 147–158. 11 (2).

- Wilkinson, Richard G; Pickett, Kate (2010): *Gleichheit ist Glück: warum gerechte Gesellschaften für alle besser sind*. Berlin: Tolkemitt bei Zweitausendeins.
- Windle, Gill; Woods, Robert T.; Markland, David A. (2009): „Living with Ill-Health in Older Age: The Role of a Resilient Personality“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 763–777. 11 (6).
- Winkelmann, Liliana; Winkelmann, Rainer (1998): „Why are the unemployed so unhappy? Evidence from panel data“. In: *Economica*, S. 1–15. 65 (257).
- Winter, Rainer (2011): „Ein Plädoyer für kritische Perspektiven in der qualitativen Forschung“. In: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*. 12 (1). Art. 7.
- Winter, Rainer (2001): *Die Kunst des Eigensinns: Cultural Studies als Kritik der Macht*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Winter, Rainer (1992): *Filmsoziologie: eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz.
- Winter, Rainer (Hrsg.) (2005): *Medienkultur, Kritik und Demokratie: Der Douglas Kellner Reader*. Köln: Halem.
- Wulf, Christoph (2011): *Das Glück der Familie: ethnographische Studien in Deutschland und Japan*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Wulff, Hans J. (2003): „Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier“. In: *montage/av*, S. 136–161. 12 (1).
- Wulff, Hans J. (2001): „Konstellationen, Kontrakte und Vertrauen“. In: *montage/av*, S. 131–153. 10 (2).
- Wuss, Peter (1993): *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*. Berlin: Sigma.
- Zacher, Hannes; McKenna, Bernard; Rooney, David (2013): „Effects of Self-Reported Wisdom on Happiness: Not Much More Than Emotional Intelligence?“. In: *Journal of Happiness Studies*, S. 1697–1716. 14 (6).