

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 42 (1990)
Heft: 23

Artikel: Happily Ever After?
Autor: Ganz-Blättler, Ursula
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931446>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 19.02.2026

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

Happily Ever After? ¹

«Das Ende ist am schwierigsten zu schreiben. Der Anfang ist ein Kinderspiel. Die Welt steckt voller grosser Anfänge (...). Wie viele Filme aber gibt es, die am Ende auseinanderfallen? Die die Spannung nicht halten können?»

Philip Dunne, Drehbuchautor

URSULA GANZ-BLÄTTLER

Sie packt ihre Koffer, ist bereit zur Abreise. Da hupt es, sie guckt aus dem Fenster, und ein Lächeln huscht über ihr Gesicht. Er ist es, und sie weiss es: Ihr Märchenprinz kommt, um sie zu sich zu holen. Ein Happy-End, wie es im Buche steht: Er braucht bloss noch seine (geradezu filmklassische) Höhenangst zu überwinden, um bei ihr zu sein, die Feuerleiter ersetzt das Dornengebüsch, und schon Sekunden später liegen sich Prinz und Prinzessin glücklich in den Armen.

Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute: Die letzte Totale erfasst, scheinbar zufällig, zum zweiten Mal jenen schwarzen Geschichtenerzähler, der schon die akustische Einstimmung in den Film besorgt hat, und wieder ruft er dem Publikum ungefragt in Erinnerung, wo es sich befindet: «Hey, das ist Hollywood; was ist Dein Traum?» Welche Träume wir auch haben – das Kino erfüllt sie prompt und speditiv, und wenn es wie in der romantischen Gesellschaftskomödie «Pretty Woman» darum geht, eine «unmöglichliche Beziehung» in letzter Sekunde zu retten – koste es, was es wolle und notfalls die innere Logik der Geschichte –, kann solches durchaus augenzwinkernd geschehen und ist nicht zwangsläufig «ernst» oder gar tragisch zu nehmen.

«Pretty Woman» ist das klassische Beispiel eines Films, dessen Ende derart aufgesetzt wirkt, dass man gar nicht anders kann, als stutzig zu werden. Die Illusion wird als solche entlarvt – und gewinnt dadurch eine ganz neue Dimension. David Lynch, Regisseur des umstrittenen Gewalt-Melodramas «Wild at Heart», hat sich kürzlich erstaunt darüber gezeigt, dass man vom Kino erwarte, dass es «Sinn mache» – denn kaum jemand stelle diesen absoluten, hohen Anspruch im Alltag an das Leben selbst. Wer aber sagt denn, dass das, was sich vor unseren Augen auf der Leinwand ab-

spielt, «wahrer» sei als der eigentlich wahrscheinliche Ausgang der Geschichte, wie er realistischerweise vom Leben selbst geschrieben würde?

Eingedenk des Satzes von David Lynch wären die vielen unlogischen Film-Enden, insbesondere die aufgepropften «Happy-Ends» so vieler routiniert abgedrehter Beziehungskisten und Familien-dramen des amerikanischen Unterhaltungskinos womöglich eigentliche «Film-Enten» und nicht für bare Münze zu nehmen? Dann aber wären sie auch nicht mehr mit Erleichterung oder Ingrimm – je nachdem – zur Kenntnis zu nehmen, sondern im Gegenteil als eigentliche Einladung zu verstehen, die Geschichte selbst weiterzuspinnen und für sich, «zwischen den Bildern», zu Ende zu denken. Gewiss ist das Risiko hoch: Man zerstört sich selbst womöglich die Illusion. Der zu erwartende Gewinn an Erkenntnis ist andererseits auch nicht zu verachten.

Bei näherer Betrachtung ...

Erstaunlich oft hat die abrupte Wendung zum Guten, die eine hoffnungslos verfahrene Situation mit Ach und Krach «rettet» (und das Publikum mit dem schalen Gefühl entlässt, gerade noch einmal davongekommen zu sein), denkbar triviale Gründe. Der Musikfilm «Young at Heart», eine Warner-Produktion von Gordon Douglas aus dem Jahr 1954, handelt von den vier Töchtern eines Musiklehrers, die alle glücklich unter die Haube kommen – bis auf die eine (gespielt von Doris Day), die unbedingt anstelle des pflegeleichten Freundes der Familie einen düsteren, kettenrauchenden Exzentriker (Frank Sinatra), der es doch nicht weiter als bis zum Barpianisten bringen wird, heiraten will. Das kann eigentlich schon aus Gründen des Klassenunterschiedes nicht gut gehen, und tatsächlich begeht der wider Willen zum Ehegatten domestizierte Individualist nach einem seiner gewalttätigen Wutausbrüche aus dumpfer Verzweiflung Selbstmord.

Das heisst: Selbstmord begeht er in der 1938 gedrehten Erstversion des Stoffes, «Four Daughters» von Michael Curtiz; hier aber über-

¹ In Anlehnung an die angelsächsische Märchenliteratur: «Glücklich immerfort?».

lebt er schwerverletzt den von ihm selbst inszenierten fürchterlichen Autounfall, erfährt im Spital, dass er Vater wird, und – Schnitt – ein Jahr später herrscht unter dem Weihnachtsbaum das allumfassende traute Familienglück. Doris Day hat den denkbar banalen Grund für das plötzliche «Happy-End» in ihrer Autobiografie «Doris Day – Her Own Story» enthüllt. Demnach weigerte sich Frank Sinatra hartnäckig, drehbuchgemäß zu sterben, und er liess den Produzenten gar keine andere Wahl, als das Ende umzuschreiben oder ohne ihn weiterzudrehen. Doris Day dazu: «Ich dachte, es sei ein Fehler, denn der Tod von Sinatras Figur hatte etwas Unausweichliches und verlieh seiner Rolle erst Tiefe. Es hätte dem Film insgesamt gutgetan.»

Nicht immer ist allerdings das unlogische «glückliche Ende» der Starallüre eines Protagonisten oder (wie oft vermutet wird) einer Konzession der Produzenten an den sogenannten «Publikumsgeschmack» zuzuschreiben. Das frühe Beispiel einer handfesten politischen Einflussnahme liefert der deutsche Stummfilm «Das Kabinett des Doktor Caligari» von Robert Wiene (1919). Trug das Drehbuch von Hans Janowitz und Carl Mayer eindeutig revolutionäre Züge (erzählt wird von den Greuelaten eines sadistischen Anstaltsdirektors, der mit den ihm abbefohlenen Patienten umspringt, wie es ihm gefällt), so fügte Regisseur Wiene eine Rahmenhandlung hinzu, die die brisante Aussage ins Gegenteil verkehrt: Die geschilderten Auswüchse einer despatischen Anstalts-herrschaft entpuppen sich als Ausgebürtigen der Phantasie eines der Insassen, und der Anstaltsdirektor – in «Wahrheit» ein väterlich-gütiger Patriarch – erweist sich als einziger der Götter in Weiss in der Lage, den so unglücklich Verblenden-ten von seinen Phantasien zu heilen...

«Glück» – für wen?

Welche Film-Enden als «glücklich» zu werten sind – jene, die die geltenden Werte keinesfalls in Frage stellen, sie vielmehr stabilisieren, oder aber jene, die einer hoffnungslos verfahrenen Situation zur entscheidenden Wendung verhelfen, ist nur bedingt eine Frage der Definition. Es geht auch nicht an, jedes scheinbar eindeutig festgelegte Filmende eindeutig der einen oder anderen Kategorie zuzuweisen. Die romantischen Thriller eines Alfred Hitchcock etwa weisen in ihrer schockartig erfolgenden Katharsis häufig ambivalente Züge auf und erzeugen entsprechend zwiespältige Ge-fühle. «Vertigo» (1958) ist zum einen als Ge-schichte von Schuld und Sühne zu lesen: Eine junge Frau spielt mit den Gefühlen eines Mannes,

kann jedoch ihre Vergangenheit auch dann nicht abstreifen, als sie sich wirklich in den Mann verliebt. Sie kommt unter höchst unglücklichen Umständen zu Tode: «recht» geschieht ihr! Oder aber: Ein Mann steigert sich in eine geradezu krankhafte, obsessive Liebesbeziehung zu einer Verstorbenen hinein. Er verpasst die Chance der Heilung, die darin bestünde, der Wahrheit ins Auge zu sehen, und modelliert stattdessen ein lebendes Wesen zum Ebenbild der Verstorbenen um, bis hin zur letzten, zynischen Konsequenz.

Der Tod bedeutet in diesem Fall Erlösung oder Fiasko – je nachdem.

Erstaunlich viele «Unhappy Endings»

Hält man sich die grossen Dramen der Kulturge-schichte – und der Filmgeschichte – vor Augen, so erweist sich der unglückliche Ausgang der Handlung, erstaunlicherweise eigentlich, als der durchaus übliche. Shakespeares Romeo und seine Julia sterben beide an den Folgen eines tragischen Missverständnisses: Spekulationen über das Thema «Und wenn sie nicht gestorben sind...» erübrigen sich. Hans Christian Andersens «Kleine Meerjungfrau» geht an ihrer Liebe zu einem Sterblichen jämmerlich zugrunde; das Unmögli-ke lässt sich nicht erzwingen. Die trotzige Scarlett kriegt weder ihren sanften Ashley noch den viel besser zu ihr passenden Rhett, weil sie alles zu-gleich will: Die unvergesslichen Worte «Ehrlich gesagt, meine Liebe, es ist mir völlig egal!» des ab-reisenden Rhett haben den Filmproduzenten Da-vid O. Selznick ganze 5000 Dollar Konventional-strafe gekostet, weil im englischen Original von «Gone With the Wind» (1939) das Wort «damn» unmöglich zu ersetzen war. In «Casablanca» (1942) schliesslich, jenem Film, der gerüchteweise über weite Strecken gedreht wurde, ohne dass der Ausgang der Geschichte endgültig feststand, ha-ßen sich die Verfechter des heroischen Realismus durchgesetzt. Immerhin beginnt mit dem Ende ei-ner grossen Liebe ganz zum Schluss der Beginn ei-ner «wunderbaren Freundschaft».

Allerdings – die Gewähr dafür, dass ein grosses Drama unweigerlich zu seinem «Unhappy-End» findet, gibt es nicht, im Film vielleicht weniger noch als im wirklichen Leben. Da ist der Tod zu-mindest gewiss; im Film nicht einmal er.

Die «Kleine Meerjungfrau» nach Hans Chri-stian Andersen? In Walt Disneys eben anlaufender Trickfilmversion «The Little Mermaid» (ZOOM 22/90) gibt es – natürlich? – ein glückli-ches Ende. Und sogar das dramatischste der Melodramen, «Gone With the Wind», dürfte in ab-sehbarer Zeit einen revidierten Filmschluss erfah-



**Der Beginn
einer
wunderbaren
Freundschaft:
«Casablanca»
von Michael
Curtiz.**

ren, dann nämlich, wenn die in Arbeit befindliche Fortsetzung der Geschichte geschrieben und ihrerseits bereit ist zur Verfilmung im bewährt-opulenten Stil...

Ein Ende mit Fragezeichen

Es gibt wohl kein anderes Filmgenre, in welchem die Diskrepanz von tragischem Geschehen und forcierter glücklicher Auflösung offensichtlicher zu Tage tritt als im familiären Melodram. Nicht zuletzt deswegen erfreut sich dieses Genre in der modernen Filmwissenschaft – und insbesondere bei den Vertreter(inne)n einer feministischen Filmwissenschaft – auch so grosser Beliebtheit. In «*Stella Dallas*» von King Vidor (1937, eine Neuverfilmung des Stoffes ist soeben in unseren Kinos angelaufen) und «*Imitation of Life*» von Douglas Sirk (1959, dieser Stoff wurde bereits 1934 ein erstes Mal verfilmt), sind Mütter zwischen ihren eigenen Bedürfnissen und jenen ihrer Töchter hin- und hergerissen. Indem sie die eigenen aufgeben, ermöglichen sie den Töchtern ein «Glück», das ihnen selbst versagt bleiben muss – das «Happy-End» wirft unweigerlich neue Fragen auf.

Wie vertraut die Problematik eines forcierten, aufgesetzten Endes den Filmautoren selbst war (und ist), beweist ein Ausspruch von Douglas Sirk, der genau zu diesem Punkt Stellung nimmt: «Wie man sieht, gibt es keine wirkliche Lösung der vor-

gegebenen Situation, in der sich die Figuren des Dramas befinden, nur diesen *«deus ex machina* – das, was man mittlerweile *«Happy-End»* nennt (...). Es macht die Menge glücklich. Ein paar wenige macht es erst recht auf die Ausweglosigkeit der Situation aufmerksam.»

Was zu Sirks Zeiten lediglich insgeheim als «zweite Lesart» in Frage kam – die Deutung eines Endes als glücklich oder unglücklich innerhalb des jeweiligen sozialen Kontexts – hat im Zeichen des «postmodernen» Umgangs mit Film und den filmischen Konventionen erneut Hochkonjunktur. «*Pretty Woman*» ist das Beispiel eines modernen Märchenfilms, der die Märchenhaftigkeit – das Artifizielle als Konstrukt – offen blos- und damit zur Diskussion stellt. Wo hingegen ganze Genres ausgiebig zitiert und nach Herzenslust parodiert werden (Beispiele: «*Airplane*», «*The Naked Gun*»), ist natürlich auch das «*Happy-End*», wie alles andere, von vornherein in Anführungszeichen zu setzen. Der Überraschungseffekt des unvorhergesehenen Bruchs mit der einen oder anderen Konvention fällt damit weg.

Was heisst «Glück»?

Wenn Filmenden mit einem Mal nicht mehr das sind, was sie auf den ersten Blick scheinen, wie sind sie dann inskünftig zu lesen? Entweder man verlässt sich weiterhin auf jene Zeichen, die nach



Zwei Filme, deren Enden Fragezeichen offenlassen: «*Imitation of Life*» (1959) und «*Pretty Woman*» (1989).

wie vor einigermassen verlässlich signalisieren, ob man das Kino beruhigt oder mit einem mulmigen Gefühl im Magen verlassen soll. Eine Schlusstale, in der sich die Protagonisten kaum mehr ausmachen lassen, weist nach wie vor untrüglich auf ein «glückliches» Ende hin: Die beiden kriegen sich, und gemeinsam leben sie, wie es im Märchen so schön heisst, «...happily ever after». Verharrt jedoch die Kamera auf den Gesichtern oder auf Details, so ist der Ausgang der Geschichte entweder tragisch oder zumindest ungewiss. Ein Verstoss gegen diese Faustregel vermag Publikum und Kritik gleichermaßen zu verunsichern. Was soll es beispielsweise bedeuten, wenn der junge Dustin Hoffman in «*The Graduate*» (Mike Nichols, 1967) die ihm vorbestimmte Katharine Ross geradewegs vom Hochzeitsaltar weg rettet, um dann gemeinsam mit ihr im Bus bewegungs- und emotionslos in die Kamera zu starren? Oder wie ist das beunruhigende Ende von «*The Shining*» (Stanley Kubrick, 1980) zu deuten, wenn die Kamera von Mutter und Sohn, die man als glücklich Gerettete weiss, zurückschwenkt auf den im

Schnee erfrorenen Jack Nicholson und auf dessen Gesicht mit dem längst zum Markenzeichen gewordenen diabolischen Grinsen verharrt?

Die andere Möglichkeit ist: Man sucht sich selbst das «richtige Ende» aus, filmische Konvention hin oder her. Es kann durchaus das traurige Ende der Liebesbeziehung fünf Minuten vor Filmschluss sein. Oder man ignoriert die Rahmenhandlung, die einem weismachen will, dass das ganze bloss ein böser Traum und somit halb so schlimm gewesen sei. Oder man sucht sich von mehreren Interpretationsmöglichkeiten jene aus, die einem zu einer bestimmten Zeit und in einer besonderen Stimmung gerade zusagt. Mit Anarchie und Willkür hat das weniger zu tun als mit der Autonomie des denkenden Filmpublikums und damit, dass jedes Filmerlebnis – nicht zu wechseln mit dem kollektiven Erleben von Film im Kino – letztlich ein individuelles und unteilbares ist. ■■■

