



# Wer nichts macht, macht nichts falsch Über Filme von Joel und Ethan Coen



Wer nicht mehr scheitern will, muss das Scheitern abschaffen. Also die Idee des Scheiterns, die in der alltagsökonomischen Wahrnehmung unserer Tage die Abwesenheit von Erfolg meint. Scheitern heißt heute Etwas-falsch-gemacht-zu-haben, heißt Scham, heißt Einsamkeit. Frohgemut kann über das Scheitern nur erzählen, wer es weit hinter sich gelassen, wer zum Erfolg gefunden hat. Das macht die Geschichten vom Scheitern so langweilig: Von der Ebene betrachtet, auf der sie geschehen, sind sie traurig und erscheinen verachtenswert; nichts, womit zu tun haben will, wer noch an Erfolg glaubt. Aus der Warte des Erfolgs, der sich herunterbeugt, um sich an frühe Fehlschläge zu erinnern, wirkt das Scheitern selbstgefällig und wohlfeil; es erscheint nur als Accessoire zur Aufhübschung einer Erfolgsgeschichte.

Matthias Dell ist Filmredakteur beim „Freitag“ und Autor für „Cargo“ und „epd Film“.

Für eine Vermittlung zwischen diesen beiden unmöglichen Positionen, als dritte Variante, nämlich originell vom Scheitern zu erzählen, bietet sich das Werk der Brüder Joel und Ethan Coen an. Es umfasst 16 abendfüllende Spielfilme innerhalb von 30 Jahren seit *Blood Simple* (1984), und zu sagen, dass das Scheitern darin wiederkehrendes Motiv ist, wäre keine besonders aufregende Erkenntnis. Das Scheitern früher, das ganz alte, das antike Scheitern, war eine Bedingung des Tragischen, folglich kommt es als Rest in den Nachfolgemodellen der Tragödie vor. Spezifisch ist, wie die Coens vom Scheitern erzählen, oder besser noch: von seinen Agenten, die in der erfolgsgetriebenen Wahrnehmung des Heute verächtlich Loser heißen.

Vor Trostlosigkeit und Verachtung schützt Komik. Und ein Zugriff auf Erzählformen, der auf eine reflektierte, sehr zarte Weise parodistisch ist. Das kann man etwa in *Inside Llewyn Davis* (2013) sehen, dem jüngsten Film von Joel und Ethan Coen. Schon der Titel identifiziert die Zuschauer mit dem Protagonisten, einem Folkmusiker, dessen Partner sich kürzlich umgebracht hat und der nun, auf sich gestellt, einen neuen Weg finden muss, eine Karriere. Die Figur des Llewyn Davis (Oscar Isaac) ist fiktiv (auch wenn sie sich an einem realen Vorbild orientiert, Dave Van Ronk), das Muster, das der Film touchiert, ist die Künstlerbiografie, die sich hier in einem relativ kurzen, klar umrissenen Zeitraum ereignet: dem Winter 1960/61 in der New Yorker Folkszene, kurz bevor Bob Dylan der Musik zu neuer Popularität verhelfen wird.

Die Künstlerbiografie ist eine prototypische Erzählung von der Überwindung des Scheiterns, alle Bestrebungen zielen auf Durchbruch, alles Leid, alle Enttäuschung, jeder Rückschlag gilt als Investition, die sich einmal durch Bedeutung und Wohlstand auszahlen soll. Mit diesen Erwartungen folgt man Llewyn Davis und seinen unruhigen Bewegungen durch die Zeit, wobei die Abwegigkeit der Ausflüchte den Glauben an die Erlösung durch Erfolg zu erhöhen scheint. Dafür steht die lange Passage nach Chicago zu einem Manager, von dem Davis sich etwas verspricht. Und für die er im Auto den defätistischen Jazzmusiker Roland Turner (John Goodman) erträgt auf einer Nachtfahrt, die in gemäldegleichen Tableaus kühl illuminiertes Raststätten Pause macht. Am Zielort löst sich die Hoffnung nicht ein, Davis erhält keinen Vertrag, bekommt keinen Auftritt, kein Geld. Und die Chance, Teil eines Trios zu werden, das bald kommerziell erfolgreich sein soll, lehnt er ab.

Raffiniert an *Inside Llewyn Davis*, an dem Entwurf desjenigen, der keinen Erfolg haben wird, obwohl sich der Film nur für ihn interessiert, ist die Coolness des Protagonisten. Davis sieht besser aus als seine Kollegen, er wirkt smarter und spielt keine schlechte Musik. Aber am Ende ist er es, der verschwinden muss und auf dem Weg dahin noch verprügelt wird hinter dem Gaslight Café, während drinnen gerade Bob Dylan auf der Bühne steht. Der Film kommt damit auf seine Anfangsszene zurück, aber diese Kreisbewegung befreit Llewyn Davis nicht etwa aus seinem Scheitern, sondern lässt ihn damit allein. Wie die Katze, die letzte Begleiterin, die Davis sardonischerweise in dem Moment vom Arm springt, als das Werbeplakat eines Disney-Films für ungewöhnliche Freundschaft wirbt.

Der Versuch einer Rationalisierung des Scheiterns produziert bei einer so widersprüchlich inszenierten Figur wie Llewyn Davis nur Phrasen: Es hat halt nicht gereicht, es fehlte das gewisse Etwas. Solche vagen Erklärungsmodelle führen in Richtung des alten Scheiterns. Grob gesagt hat sich mit der Erfindung des Subjekts auch das Scheitern privatisiert: Wo hinter Antigone oder Ödipus noch ein Schicksal stand, dem nicht zu entkommen war, muss sich der Hartz-IV-Empfänger heute von der öffentlichen Wahrnehmung sagen lassen, dass er könne, wenn er nur wolle, und seines eigenen Glückes Schmied sei. Oder in den Worten des Coen-Films *Barton Fink* (1991), in dem die Urteile

des gleichnamigen Drehbuchautors (John Turturro) von dem Filmproduzenten, der ihm gegenüber sitzt, vom Tisch gewischt werden: „Wenn Ihre Meinung zählen würde, wären Sie hier der Boss.“

Llewyn Davis scheitert also in der Moderne auf eine eher antike Weise, es liegt nicht, oder zumindest nicht nur an ihm, dass die Dinge den Lauf nehmen, den sie nehmen. Damit ist er Larry Gopnik, dem Protagonisten aus dem Coen-Film *A Serious Man* (2009), nahe. Der bewegt sich offensichtlich in einem – religiösen – Referenzsystem, in dem das Scheitern nicht mit dem Finger auf einzelne Leute zeigt, sondern Teil einer größeren Ordnung ist. Larry Gopnik (Michael Stuhlbarg) ist ein moderner Hiob, der in den sechziger Jahren in einer jüdischen Community im Suburbia des Mittleren Westens lebt. Es geht für ihn nicht darum, das Scheitern abwenden zu können und stattdessen Erfolg zu haben, sondern allein darum, nicht zu verzweifeln über allem, was schiefliegt in seinem Privat- und Berufsleben – und eigentlich geht alles schief (Arzt diagnostiziert Krankheit, Frau verlässt ihn, Student erpresst ihn, Bruder wird irre, Nachbar stresst – und für alle entstehenden Kosten muss Gopnik sowieso aufkommen). Die Verzweiflung, das Ende der Zuversicht, des Glaubens an die Richtigkeit auch der falschen Dinge, bedeutete die Privatisierung des Scheiterns: Warum ich? Dass solche Fragen in den größeren Zusammenhängen, die der Film verschmitzt aufruft, keinen Anspruch auf Bedeutung haben, zeigt die im Grunde unerträgliche Pointe, vor der fröhlich abgeblendet wird: Am Ende rast ein Tornado auf Larrys Wohnort zu, und es ist offen, ob der Bunker, in den die Schulkinder fliehen, davor wird schützen können.

In Ungewissheit, frei von falschem Mitleid und großer Verachtung, bleiben die großen Scheiterer der Coens zurück, also Llewyn Davis, Barton Fink und Larry Gopnik. Der einzige Coen-Charakter, der sich darin unterscheidet, der, wenn man so will, triumphiert, obwohl ihm nichts gelingt, ist der Dude aus *The Big Lebowski* (Interessanterweise sind *The Big Lebowski*, *A Serious Man* und bislang wohl auch *Inside Llewyn Davis* sowie *The Man Who Wasn't There*, in dem ein antriebsloser Friseur bis in den Tod scheitert, die kommerziell mit Abstand am wenigsten erfolgreichen Filme der Coens seit dem Durchbruch *Fargo*). Der Dude ist eine durchweg positive und für das Werk der Coens vermutlich zentrale Figur, auch wenn diese Meinung im ersten Moment nur in Kiffer-Kreisen auf ungeteilte Zustimmung stoßen wird. Die besondere Rezeption von *The Big Lebowski* als Kultfilm eines bestimmten Publikums verstellt allerdings den Blick auf seine Größe.

Denn *The Big Lebowski* versteht seine Erzählung vom Scheitern auch politisch. Der Film spielt 1990, im Fernsehen ist einmal George Bush sr. zu sehen, der den Überfall des Irak auf Kuwait verurteilt. Als wenig später der Dude (Jeff Bridges) sich von Namensvetter Jeffrey Lebowski (David Huddleston) Vorhaltungen über seinen Lebenswandel machen lassen muss ("Are you employed?"), antwortet er mit einem Bush-Zitat aus der laufenden Auseinandersetzung: "This aggression will not stand." Das sind nicht die einzigen politischen Händel, die als Probleme in den tendenziell entspannten Alltag des Dude übersetzt werden. Einen Regelverstoß beim Bowling markiert Kumpel Walter mit der Begründung, das sei nicht Vietnam, sondern Bowling – da gebe es Regeln. Durch den choleralischen Walter, der alles und jedes in Zusammenhang mit seiner Vietnamkriegserfahrung bringt, wird *The Big Lebowski* zu einem Echoraum dieses amerikanischen Scheiterns.

Der Film steht im Schatten des Traumas Vietnam (das im Irak zumindest auf der Ebene der Soldaten zur Spielzeit des Films gerade reproduziert werden soll), er handelt in gewisser Weise davon, wie *nach* beziehungsweise *mit* der Niederlage gelebt werden kann. Der Dude ist anders als Walter kein Veteran, er erzählt die Geschichte verlorener Hoffnungen von anderer Seite her. In einem Gespräch mit der Big-Lebowski-Tochter Maude (Julianne Moore) erklärt er sich als einer der *Seattle Seven* ("That was me and, uh, six other guys."), einer radikalen Anti-Vietnam-Bewegung. Als 68er hat der Dude in seiner gänzlichen unambitionierten Existenz, die den tanztheateraffinen Vermieter dennoch schwer beeindruckt, einen dritten Weg gefunden – er hat sich nicht in den politischen Auseinandersetzungen von damals radikalisiert und gleichzeitig ein Renegatentum ausgeschlagen, das in reaktionären Wohlstand geführt hätte. Im Dude – und davon zeugt auch seine Unfähigkeit, sich in bestimmten Fragen selbst zu erklären – bleibt etwas unausgesprochen. Es geht nicht um Erfolg oder Misserfolg, weshalb tragischerweise mit Donny (Steve Buscemi) die Figur sterben muss, die sowieso nie da war. "The Dude abides", heißen die letzten, erratischen Worte, die der ebenso erratische Erzähler wiederholt. Der Dude hält durch, der Dude harrt aus.

Wer nichts macht, macht nichts falsch, heißt ein deutsches Sprichwort, das normalerweise einen negativen Klang hat. In *The Big Lebowski* wird es ins Positive gewendet: Wer nicht mehr scheitern will, muss das Scheitern abschaffen. Das lehrt das Beispiel des Dude.