

Margrit Frölich/Hanno Loewy/Heinz Steinert (Hg.)

Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?



Filmkomödie, Satire und Holocaust

Lachen darf man nicht, lachen muss man. Doch nicht jedes Lachen ist gleich. Worüber lacht wer, wenn der Holocaust zum Gegenstand absurder Geschichten, schwarzen Humors und komischer Narrative wird? Stoßen filmische Komödien und Satiren an eine Grenze, hinter der sich Entlarvungsabsicht und Versöhnungstropen als Verharmlosung erweisen? Oder liegt gerade im anarchischen Impuls des Komischen, in der Schamlosigkeit des Lachens eine Chance, sich dem Ungeheuerlichen des Holocaust und seinen Folgen provokativ anzunähern?

„Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?“ diskutiert nicht nur Roberto Benigni traurige Komödie „Das Leben ist schön“, sondern auch andere exemplarische Spielfilme in ihrem jeweiligen historischen Kontext.

Filmbuchhandlung Rohr Antiquariat GmbH 103217
Postfach 8024 Zuerich Ref: RA 1/2003

A V A 1 260512 16.10.03 sFr. inkl. MWSt^{2.40%}
3-88377-724-2 Text+Kritik, M. 46.50

Lachen ueber Hitler - Auschwitz
Gelaechter RA



9 783883777245

Der Band erscheint in Zusammenarbeit mit der Evangelischen Akademie
Arnoldshain in der Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts; Bd. 19.

Satz: Fotosatz Schwarzenböck, Hohenlinden

Umschlagentwurf: Thomas Scheer, Stuttgart

Umschlagabbildung: LA VITA È BELLA, Deutsches Filminstitut –
DIF, Frankfurt/M.

Druck und Buchbinder: Druckhaus am Kitzenmarkt, Augsburg

Papier: säurefrei, aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt;
alterungsbeständig im Sinne von DIN-ISO 9706

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, 2003

ISBN 3-88377-724-2

Eingelesen mit [ABBY Fine Reader](#)

Inhalt

Margrit Frölich, Hanno Loewy, Heinz Steinert Lachen darf man nicht, lachen muss man Zur Einleitung	9
Das Komische, das Absurde und der Holocaust im Film	
Yosefa Loshitzky Verbotenes Lachen Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie	21
Hanno Loewy Fiktion und Mimesis Holocaust und Genre im Film	37
Joachim Paech Das Komische als reflexive Figur im Hitler- oder Holocaust-Film	65
Lachen über Hitler	
Burkhardt Lindner Die Spuren von Auschwitz in der Maske des Komischen Chaplins THE GREAT DICTATOR und MONSIEUR VERDOUX heute	83
Stephan Braese Antifaschistische Satire und die «Epoche der Geschichtslosigkeit» Heinrich Manns «Filmroman» <i>Lidice</i> im Kontext	107
Ronny Loewy Der Lächerlichkeit preisgegeben Nazis in den Anti-Nazi-Filmen Hollywoods	125
Schweigen und Lachen zwischen den Generationen	
Christian Schneider Wer lacht wann?	135

Thomas Elsaesser
Tarnformen der Trauer:
Herbert Achternbuschs DAS LETZTE LOCH 155

Kathy Laster und Heinz Steinert
Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah?
Zur Rezeption von LA VITA È BELLA 181

Silke Wenk
Happy End nach der Katastrophe?
LA VITA È BELLA zwischen Medienreferenz und «Postmemory» 199

Ist das Leben schön? – «Holocaustkomödien», Parodien, Remakes

Kathy Laster und Heinz Steinert
Von der Schmierenkomödie zur Broadway-Show:
To BE OR NOT TO BE und der polnische Widerstand
Mel Brooks' Nazi-Spott und seine exzentrische Position 225

Margrit Frölich
Märchen und Mythos
Von JAKOB DER LÜGNER ZU JAKOB THE LIAR 245

Ruth Liberman
«Diejenigen, die selbst beim Lachen keinen Spass haben» 271

Geraldine Kortmann
Das Absurde als Element der Komik
Anmerkungen zum Film TRAIN DE VIE von Radu Mihaileanu 293

Lutz Koepnick
«Nochmal! Nochmal!»
Erpresstes Lachen im deutsch-jüdischen Melodram der Gegenwart 315

Komödie und Satire in der filmischen Repräsentation des Holocaust
Eine Filmografie von Hanno Loewy (Mitarbeit Margrit Frölich und
Heinz Steinert) 335

Autorenverzeichnis 383

Zur Einleitung

Lachen darf man nicht, lachen muss man

Zur Einleitung

Nicht jedes Lachen ist gleich. Was bedeutet das Lachen im Kontext eines Verbrechens, das alle traditionellen Narrative, ja die Möglichkeit des Erzählens selbst zu sprengen scheint? Was bedeutet es, über Täter zu lachen, die «banal» und monströs zugleich erscheinen? Worüber lacht wer, wenn der Holocaust, die Vernichtung der europäischen Juden, zum Gegenstand absurder Geschichten, schwarzen Humors und komischer Narrative wird?

Stossen filmische Komödien und Satiren auf eine Grenze, an der sich Entlarvungsabsicht und Versöhnungsutopien als Verharmlosung erweisen? Oder liegt gerade im anarchischen Impuls des Komischen, in der Schamlosigkeit des Lachens eine Chance, sich dem Ungeheuerlichen des Holocaust und seinen Folgen provokativ anzunähern?

Lachen über die Nazi-Herrschaft, gar Gelächter im Zusammenhang mit den Lagern und dem Holocaust, erscheint vielen verwerflich, zumindest geschmacklos, eigentlich verboten. Man lacht oder grinst boshaft in Satiren und Grotesken und freut sich über das versöhnende Ende der Komödie, aber dann kommt das schlechte Gewissen, die Frage, ob man das durfte. Freilich geht es uns nicht um eine moralische Bewertung, nicht um Frei- oder Schuldspruch, nicht um normative Urteile, sondern darum, die Phänomene erst einmal zu beschreiben und zu interpretieren: Was geschieht in der Komödie? Wer lacht wann? Was passiert dabei individuell und in der Interaktion mit anderen? Welche sozialen Normen werden dabei wirksam oder auch durchbrochen?

Formen des Lachens

Zwei beziehungsweise drei Typen von Lachen sollte man in unserem Kontext unterscheiden – oder vielleicht eher Pole des Feldes, in dem sich ein bestimmtes Ereignis lokalisiert. Da ist zunächst die Unterscheidung zwischen dem boshafte Lachen der Herrschenden über die Unbeholfenheit derer, die von ihnen hilflos gemacht wurden, und dem anti-autoritären Lachen der Beherrschten, die sich weder einschüchtern noch die Würde rauben lassen wollen. Es ist die erste

Form, die wir als Vorstufe der Entmenschlichung der Opfer bei uns und anderen fürchten. Adorno hat das Schreckliche des Lachens einer Gruppe von jungen Männern, die den wehrlos gemachten Ausgestossenen umringen und verhöhnern, im Aphorismus vom «bösen Kameraden» seiner *Minima Moralia* dargestellt – und im Aphorismus von «Juvenals Irrtum» daran gar die «Unmöglichkeit der Satire» geknüpft, die im «blutigen Ernst der totalen Gesellschaft» keinen Spalt mehr finden würde, an dem der «Griff des Ironikers sich zu halten vermöchte.» So ist immer wieder fraglich, ob uns die zweite Form denn überhaupt noch gelingt, wo wir von Angst und Ehrfurcht überwältigt werden oder einem Geschehen gegenüberstehen, das jede Aussicht auf Überschreitung dementiert.

Doch stehen wir nicht nur dem Geschehen gegenüber, sondern auch uns selbst, den von uns geschaffenen Bildern, den weitergegebenen Erinnerungen, den Mythen und Erzählungen, Medien und Ritualen. Und hier, so scheint es, tritt jene Unterscheidung eben doch wieder in ihr Recht, die Adorno angesichts des Geschehenen («Millionen Juden sind ermordet worden, und das soll ein Zwischenspiel sein und nicht die Katastrophe selbst?») nicht mehr treffen mochte: die Unterscheidung zwischen einem autoritären und antiautoritären Lachen.

Doch jene Differenz trennt keineswegs das eine Lachen vom anderen, stattdessen ist sie jedem Lachen in sich selbst eingeschrieben, als Widerspruch in sich und als Schamlosigkeit. *Jedes* Lachen steht in der Spannung zwischen beiden Polen: einer in letzter Konsequenz aggressiven Ausgelassenheit einer dazu entschlossenen Spassgesellschaft (die ihre Gemeinschaft auf Kosten anderer realisiert) und auf der anderen Seite dem Ernst eines meist inneren, häufig bitteren Lachens über die Absurdität der Herrschaft und des Lebens in ihr. Das Lachen in seiner Schamlosigkeit ist nie völlig zu entmischen, ist immer wieder beides zugleich: verächtlich und befreiend. Der Umschlag des einen ins andere erscheint jederzeit möglich. Und doch: Jenes Andere, Aufbegehrende im Lachen ist eine der höchsten Kulturleistungen. Der Umgang mit dem Absurden, die Bewältigung der Gleichgültigkeit von Natur und Gesellschaft gegenüber unseren Einsichten und Wünschen, dem technischen Können und unseren moralischen Anstrengungen – der Ironie des Schicksals die Subversion der Überwältigung, der Gleichgültigkeit der Welt die Selbstironie des Individuums entgegenhalten zu können.

Lachen ist nicht nur der konvulsivische Ausbruch von Heiterkeit, der wenig Modulation zulässt. Viel öfter ist es ein Lächeln, und hier sind viele Mischungen möglich, bis hin zum traurigen und verzweifelten Lachen unter Tränen. Ganz oft ist es ein boshafte Grinsen über die Mächtigen und ihre grotesken

Machenschaften oder ein ungläubig trockenes Lachen («Das kann doch nicht wahr sein») über ihre überheblichen Unternehmungen. Selten, dass hier das Erschrecken fehlt und die Anstrengung, trotzdem nicht gleich davonzulaufen. Manchmal sieht man äusserlich auch gar nichts, wenn innerlich wütend und empört aufbegehrt wird und die Aussichtslosigkeit dieser Gegenwehr sich in einer ironischen Bemerkung äussert.

Es sind die vielfältigen, nuancierten Formen des Lachens, die interessieren.

Vom Vergehen des Lachens

Lachen über Hitler? In den dreissiger Jahren stritt der antifaschistische Widerstand noch darüber, ob Witz eine geeignete Waffe im Kampf gegen den Faschismus sei. Satirikern wie Karl Kraus fiel zu Hitler «nichts ein»; andere, wie Bertolt Brecht, versuchten im satirischen Blick auf den Nationalsozialismus auch die Abgründe der eigenen geschichtlichen Situation zu verstehen; Karikaturen blühten, und Flüsterwitze machten die Runde, von denen man heute nicht mehr so genau zu sagen vermag, ob sie am Ende nicht eher dazu dienten, sich in dem Schrecken einzurichten, soweit man dazu in der Lage war, oder sich mit ihm zu arrangieren, soweit es nicht der eigene Schrecken war.

Hitler selbst hat den Zusammenhang von Lachen und Vernichtung auf seine Weise mehrfach thematisiert und auf grinsendes Einverständnis gesetzt. «Die Juden haben einst», so Hitler in einer Rede am 30. September 1942, «auch in Deutschland über meine Prophezeiungen gelacht. Ich weiss nicht, ob sie auch heute noch lachen, oder ob ihnen nicht das Lachen bereits vergangen ist. Ich kann aber auch jetzt nur versichern: Es wird ihnen das Lachen überall vergehen.» Die «Prophezeiung», auf die er anspielte, war jene legendäre und später regelmässig wiederholte, kaum verblühte Drohung des Völkermords vom 30. Januar 1939.

Die Absurdität des Holocaust

Die beiden Klassiker von «Lachen über Hitler» entstanden vor 1942, bevor das volle Ausmass der Menschen-Vernichtung im öffentlichen Bewusstsein war. Erst seit Ende der fünfziger Jahre haben es Filmregisseure wieder gewagt, die von den Nationalsozialisten ins Werk gesetzte Vernichtung als absurdes Geschehen zu betrachten. Waren es zunächst vor allem osteuropäische Filmautoren, die mit den Mitteln der Groteske und des Absurden, der Tragikomödie und

der Satire die Massenverbrechen des Nationalsozialismus unter die Lupe nahmen (und damit zugleich Ideologie und Herrschaft in Osteuropa kritisch zur Disposition stellten), so blieben die Genres der Komödie und Satire unter den filmischen Dramatisierungen des Holocaust im Ganzen eher marginal – bis Roberto Benignis Film *LA VITA È BELLA* (*DAS LEBEN IST SCHÖN*) 1997 eine weltweite Debatte auslöste.

Zwischen Benignis Film und den frühen, noch in der antifaschistischen Satire, im Kampf gegen den Nationalsozialismus selbst verwurzelten Versuchen, das Böse zu verlachen, liegen Welten – und mehr als 50 Jahre, in denen die Satire, die Groteske, das Absurde als poetische und filmische Annäherung an Auschwitz insgesamt ein Randphänomen der Filmindustrie blieb. Der «schwarze Humor» der Überlebenden untereinander, der Sarkasmus der Davongekommenen, wurde öffentlich nicht preisgegeben. Zwischen den Generationen herrschte vielfach Schweigen oder ein manisches oder ritualisiertes Sprechen über die Abgründe hinweg; schliesslich das Lesen zwischen den Zeilen.

Und doch eröffnet sich dem kritischen Blick zurück eine untergründige, selten erfolgreiche, aber keineswegs «unernste» Traditionslinie filmischer Reflexion, die die Erinnerung selbst und das Scheitern ihrer Repräsentation, ihre traumatisch insistierende Gegenwart und ihre ideologische Zurichtung zum Thema machen. Im Zeichen einer «Post-Memory», einer sekundären Erinnerung durch Kunst und Medien, mündliche Überlieferung und öffentliche Rituale ist ein Erfahrungshintergrund entstanden, in dem die Geschichte des Holocaust als Gegenwart von Deutungen und Wünschen, Identitätspolitiken und Legitimationsansprüchen gebrochen fortwirkt. Aus der Gegenwart motivierte symbolische Formen liegen im Widerstreit mit den Erfahrungen der Überlebenden und mit den Quellenrekonstruktionen der Historiografie.

Jedes Erzählen, jede visuelle Repräsentation steht nicht nur in diesem Spannungsfeld, sondern gehorcht zugleich den untergründig wirksamen Regeln von Gattungen, filmischen Genres und kurzfristigen narrativen Moden und Konjunkturen, in denen sich Erwartungen des Publikums und mögliche Plotstrukturen verdichten. Auch und gerade, wenn jene traditionellen Gattungen und Genres nach dem Holocaust fragwürdig erschienen, weit fragwürdiger noch, als sie es in den Umbrüchen der Moderne schon geworden waren; es ist dies eine Fragwürdigkeit, die nicht nur die Satire oder die Komödie, sondern mindestens ebenso jene Hoffnung auf Katharsis erfasst hatte, die mit der Tragödie verbunden wird. 1954 schrieb Friedrich Dürrenmatt, es gebe keine tragischen Helden mehr, sondern nur noch Tragödien, «die von Weltmetzgern inszeniert

und von Hackmaschinen ausgeführt werden», um dafür zu plädieren, «das Tragische aus der Komödie heraus (zu) erzielen, hervor (zu) bringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund».

Fast 50 Jahre später sieht Slavoj Žižek im Film gar die Zeit für die «Camp Comedy» gekommen, und auch er verweist auf das offenkundige Scheitern der Tragödie.

Kann die Shoah komisch sein?

«Can the Shoah be funny?», so fragt Sander L. Gilman provozierend und in einer bewusst missverstehenden und missverständlichen Frage – und artikuliert damit aufs Neue rhetorisch den Generalverdacht gegenüber vermeintlich unernsten Erzählstrategien, denen mehr noch im Film als in der Literatur unterstellt wurde und wird, aus der Darstellung des Grauens die Befriedigung eines abgründigen Vergnügens zu beziehen.

Doch können die Strategien des Komischen, des Grotesken und Absurden tatsächlich am Massstab eines Realismus gemessen werden, der an der Fiktion einer authentischen Repräsentation der Vergangenheit festhält? Schon der Titel von Roberto Benignis Film erweist sich als subtile Anspielung auf den Klassiker des italienischen Neorealismus schlechthin, der zugleich als Klassiker einer italienischen Auseinandersetzung mit Faschismus und Nationalsozialismus erscheint: Roberto Rossellinis ROMA CITTÀ APERTA (ROM, OFFENE STADT). Dort heisst es an zentraler Stelle vernehmlich: «Das Leben ist hässlich».

Benignis Spiel mit Referenzen, Anspielungen und Verweisen auf die Filmgeschichte, von Chaplin und Lubitsch bis Spielberg, stellt nicht die Frage, ob denn die Shoah lustig sei, sondern die Frage nach unseren eigenen Bildern, Erwartungen und Wünschen, nach den medialen Repräsentationen selbst, die unsere Wahrnehmung schon formen, bevor wir es merken.

Zur «Wahrheit» der Kunst und aller medialen Darstellungen gehört auch die Situation, in der wir uns ihr aussetzen. Für den Film ist das der dunkle Saal, in dem wir bequem zurückgelehnt ein verbildlichtes Geschehen auf einer Leinwand vorbeiflimmern sehen. So sehr wir uns von den Formen des Überwältigungskinos in dieses Geschehen hineinversetzen lassen, wir bleiben doch in der sicheren Distanz der wohl temperierten und weichen Höhle unseres Fauteuils und damit jederzeit fähig, die Illusion zu verlassen. Gerade zur «realistischen» Darstellung von Grausamkeiten erzeugt das oft einen unerträglichen Widerspruch. Es entstehen Emotionen der Spannung und Erregung, besonders aber des Wunsches nach einem «guten Ende», die der historischen Wahrheit durch-

aus nicht angemessen sind. Andere künstlerische Formen als die pseudo-dokumentarischen kommen der Distanz, die wir notwendig zum historischen Geschehen und der langen Geschichte seiner Vermittlungen inklusive der aktuell erlebten Darstellung haben und haben müssen, möglicherweise näher. Die historische Wahrheit ist uns nur reflexiv zugänglich, unter Mit-Beachtung der Erzählsituation und ihrer Genre-Regeln. Die «unernsten» Formen von Satire, Groteske, Absurdität und sogar Clownerie und Komik – sie können solcher Reflexivität einen Raum öffnen. Doch sie können sich auch verselbstständigen, und die schamlose Lust am Spiel mit der Realität sowie die Hemmungslosigkeit der «Versöhnung» am Ende einer Komödie können genauso ideologisch sein wie der Triumph des Guten am Ende einer Romanze oder die wohlfeile Erschütterung und Katharsis einer Tragödie.

Die vermittelte Erinnerung und ihre Medien

Bei dem Blick auf die Brüche und Kontinuitäten im Verhältnis der Generationen zeigt sich, dass sich zwischen ihnen Erinnerung von der Spur unmittelbarer Erfahrung wandelt zu einer kulturell und medial immer wieder neu gewonnenen Erzählung in verschiedenen Genres.

Nicht nur in Spielfilmen, das heißt fiktionalisierten, dramatischen Film-erzählungen, die im Mittelpunkt dieses Buches stehen, sondern auch im Medium des Dokumentarfilms lassen sich satirische selbstreflexive Strategien finden – so wie in den Dokumentarfilmen einer israelischen zweiten Generation, die versucht, die überwältigenden Ansprüche ihrer Eltern – der Überlebenden – auf eine Wiederherstellung zerrissener Kontinuität durch ihre Kinder mit den eigenen Ansprüchen auf ein selbstbestimmtes Leben zu versöhnen. So entstehen Filme, die die Widersprüche zwischen dem Trauma der eigenen Eltern (der Geschichte) und den eigenen Traumatisierungen *durch* die Eltern, zwischen den ritualisierten Formen und Ansprüchen der Erinnerung und der persönlichen Erfahrung zwischen Familie, Medien und Politik artikulieren; Filme, die den Blick auf das eigene Subjekt richten: von Orna Ben Dors **BIGLAL HA'MILCHAMA HAH**I (WEGEN DIESES KRIEGES, 1988) bis Nitza Gonens **ABA BO LA'LUNA PARK** (1994). Versteckt sich in Ben Dors Film im Stottern des Protagonisten, des Sängers Yehuda Poliker, das Trauma des Vaters als Symptom (das Stolpern der Sprache), so führt Gonen den israelischen Schauspieler und Stand-Up Comedian Shmuel Vilojni zusammen mit seinem Vater nach Polen, an die Stätte der Vernichtung seines Grossvaters.

In den Worten Asher Tlalims, der die Theaterproduktion «Arbeit macht frei» unter dem Titel **DON'T TOUCH MY HOLOCAUST** (1994) filmisch begleitete, drückt sich dies folgendermassen aus: «We all suffer from some childhood trauma, and the only way to face it is to examine it. To look at ourselves and to make fun of ourselves.» Am Ende solcher Auseinandersetzungen steht freilich zumeist der Versuch einer Versöhnung mit den traumatisierten Überlebenden und ihrer Erfahrung, einer Integration ihrer Leiden in das eigene Selbstbild. Lachen dient hier einem Moment der Distanzierung von den je eigenen Prägungen, neurotischen Mechanismen, Idiosynkrasien und soll einen Raum schaffen, in dem die Erfahrung des Anderen freiwillig und mit Offenheit angenommen werden kann.

Auch auf dem Theater wurden Spielformen des Absurden erprobt. So hat George Tabori sich zunächst der Geschichte seines in Auschwitz ermordeten Vaters, dann der seiner Mutter angenähert (in *Die Kannibalen* und *Mutters Courage*) – in dramatischen Experimenten, in denen die Generationen versuchen, Erinnerung und Erfahrung im Dialog, in Spiel und Streit zu rekonstruieren. In der Verfilmung von **MUTTERS COURAGE** von Michael Verhoeven aus dem Jahr 1995 ist dieses Spiel noch expliziter mit Verweisen auf die grossen Clowns des Kinos gebrochen, die Handlung als medial vermittelte, imaginäre Rekonstruktion entwickelt.

Spuren davon finden sich auch dort, wo sich satirische Reflexion und der jeweilige Mainstream, Grotteske und «konventionelle» Filmkomödie berühren. Ob in Filmen wie Radu Mihaileanus **TRAIN DE VIE (ZUG DES LEBENS, 1998)** oder in Paul Mazurskys **ENEMIES. A LOVE STORY (FEINDE. DIE GESCHICHTE EINER LIEBE, 1989)**, in Lina Wertmüllers **PASQUALINO SETTE BELLEZZE (SIEBEN SCHÖNHEITEN, 1975)** oder Peter Glenvilles **ME AND THE COLONEL (JACOBOWSKY UND DER OBERST, 1958)** – ironische Selbstreflexion und komödienhafte Versöhnungswünsche gehen prekäre Balancen ein, die nur selten so explizit dementiert werden wie in Frank Beyers und Jurek Beckers **JAKOB DER LÜGNER (1974)** oder in Jan Kadärs und Elmar Klos' **OBCHOD NA KORZE (DER LADEN AN DER HAUPTSTRASSE, 1965)**. Und so verbindet sich anarchistisches Lachen mit Schamlosigkeit, antiautoritäre Demaskierung von Macht und Ideologie mit der Sehnsucht nach neuer Gemeinschaft zu einer unbequemen, zuweilen auch unheimlichen Mischung.

Mit Ari Folmans Film **MADE IN ISRAEL (2001)** haben Grotteske und abgründige Komik mittlerweile auch die Spielfilmproduktion in Israel erreicht, im Gewände eines veritablen Komödienplots, der am Ende eine (nichtjüdische) russische Einwanderin mit einem sefardischen Israeli zusammenbringt, nachdem sie einen alten Nazi, den sie eigentlich hätten töten sollen, mit einer Pistole auf

dem Berg Hermon allein gelassen haben. Während die beiden sich zärtlich aneinanderschmiegen, ertönt aus der Ferne ein Schuss. *MADE IN ISRAEL* nimmt auf dem Weg zu diesem absurd-«schönen» Ende alle Mythen der israelischen Gesellschaft aufs Korn, die sich an das reale Trauma des Holocaust geheftet haben.

Die Wirklichkeit und die Absurdität

Kunstwerke dienen nicht der Vermittlung von Informationen. Sie sind Ergebnis der Arbeit an einem kulturellen Material – den Vorstellungen, die wir von einem Geschehen entwickeln, den Wünschen, die wir hegen, den Fantasien, denen wir nachhängen – und der möglichen Repräsentation dieser Arbeit. Für die Rezipienten sind sie Gelegenheit und Anlass, ebensolche Arbeit an dem damit hergestellten Material zu leisten, zu dem auch die Normen der Kunstrezeption selbst, die eingeschliffenen Seherwartungen der Gattungen und Genres gehören. Ob eine im ernsten Ton entfaltete und mit der kathartischen Erleichterung über den Tod des Helden schliessende Tragödie tatsächlich ein «authentischeres» Bild der Vernichtungslager repräsentiert als eine Groteske, die sich selbst als Märchen thematisiert und ad absurdum führt? Ob pathetische Abenteuerromane (und tatsächlich bilden diese – also Erzählungen vom Überleben und Sterben in Würde, als Helden und Märtyrer – die Mehrzahl der Filme über den Holocaust) der Wahrheit der Vernichtung näherkommen als eine Erzählung über eine unmögliche Rettung, die ihren Charakter als Wunschfantasie offen einbekennt?

Imre Kertész hat den «realistischen» Anspruch darauf, die Vernichtungslager «korrekt» darzustellen, als «Holocaust-Konformismus» charakterisiert und als vordergründigen Naturalismus zurückgewiesen: «Das Tor des Lagers im Film (*LA VITA È BELLA*) ähnelt der Haupteinfahrt des realen Lagers Birkenau ungefähr so, wie das Kriegsschiff in Fellinis *SCHIFF DER TRÄUME* dem realen Flaggschiff eines österreichisch-ungarischen Admirals gleicht. Hier geht es um etwas ganz anderes».

Steven Spielbergs *SCHINDLER'S LIST* mit seinen vielfältigen Authentisierungsstrategien, seiner dokumentarischen Anmutung, hat für einen so verstandenen fiktionalen Illusionismus einen schwer hintergehbaren Standard gesetzt. Und obwohl er damit den scheinbar grössten Gegensatz zum «Darstellungsverbot» realisiert hat, wie es Claude Lanzmann mit seinem Film *SHOAH*, aber auch in vielen öffentlichen Äusserungen, nicht zuletzt auch gegen Spielbergs Film artikulierte, so kommen beide letztlich ohne es zu wollen darin überein,

das offene «Spiel» mit unseren eigenen Wünschen an die Geschichte unter ein Tabu zu stellen, der Kritik zu entziehen. Solche «Regeln» eines möglicherweise erst entstehenden Genres, des «Holocaust-Films», die in den fünf Jahrzehnten unterschiedlichster visueller und narrativer Konstruktion von Holocaust-Erzählungen entwickelt, tradiert und verändert wurden, sind zugleich das Material, mit dem sich Filme, die sich in diese Kette einreihen wollen, auseinander zu setzen haben. Und es scheint, dass solcher Modus des «Authentischen» seine eigene Gegenbewegung hervorbringt, und dies wäre nichts Unbekanntes in der Geschichte des Films.

Die Genres, die im Gegensatz zu diesem dokumentarischen Modus ins Fantastische, Grotteske, Absurde, insgesamt ins betont «Unrealistische» ausbrechen, funktionieren anders: Sie treiben mit dem Entsetzen Scherz, sie erklären die unmenschliche Situation zu einer, die «nicht wahr sein darf», sie stemmen sich trotzig gegen die Gleichgültigkeit der Welt, bestimmter Herrschaftsformen und mancher Menschen den menschlichen Wünschen gegenüber, sie feiern den Clown als den komischen Helden, der aus jedem Unglück noch durch souveräne Artistik unversehrt hervorgeht. Alle diese Muster des Umgangs mit der Welt gehören zentral zu dem, was Kunst leisten kann. Sie sind Aspekte der «Wahrheit», die sich dem dokumentarischen Modus entzieht.

Zum Buch

Der Band *Lachen über Hitler – Auschwitz Gelächter? ist* hervorgegangen aus einer Tagung der Evangelischen Akademie Arnoldshain, des Fritz Bauer Instituts und der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main im April 2001.

Im ersten Teil werden die Kontroversen um die «richtigen», die möglichen und die vielleicht nicht mehr «möglichen» Repräsentationen des Holocaust zusammengefasst. Es sind begriffliche und theoretische Klärungen zu finden: Die altehrwürdige Frage der Bestimmung von Genres stellt sich an dem Beispiel mit neuer Dringlichkeit. Das Komische und das Absurde und ihre Spielarten sind zu beschreiben.

In einem zweiten Block von exemplarischen inhaltlichen Analysen werden zunächst Satiren vorgeführt, die in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Ereignissen entstanden sind. «Lachen über Hitler» und über die Nazis bedeutete damals die Verhöhnung eines Gegners. Doch dieser Spass hat 1945 seine Unschuld verloren.

Im dritten Teil wird das Lachen als Phänomen untersucht, das sich zwischen den Generationen verändert und das zwischen ihnen vermittelt. Welche Normen von wem aufgestellt und von wem gebrochen werden, ist Gegenstand der Auseinandersetzung und zugleich Grundlage des Lachens selbst.

Im abschliessenden Teil werden Komödien untersucht, die vor und neben Benignis Erfolg und mit anderen Mitteln die Absurdität des Holocaust darzustellen versuchten. Die Untersuchung von Remakes erlaubt die Rückbindung an das Generationenthema. Die Sehnsucht nach Versöhnung wird als Problem der Komödie sichtbar.

Eine umfassende Filmografie zu Komödie und Satire in der filmischen Repräsentation des Holocaust seit 1945 zeigt, wie reich die Tradition an satirischen, grotesken und komödienhaften Bearbeitungen des Themas tatsächlich war und ist.

Wenn es in der Kunst etwas zu lachen gibt, bedeutet das nicht notwendig (wenn auch gerade in der deutschen Vergnügungskultur leider oft genug) billige Unterhaltung, und nicht immer geht unser Lachen auf Kosten Dritter. Selbstironisches Lachen, das trotziges Lachen derer, die sich nicht völlig überwältigen lassen, Lachen über falsche Autoritäten und hohle Ideologie kommen von ihrer dunklen, gewaltsamen Seite vielleicht nie los. Aber am Ende bleibt auch die Zweideutigkeit, die Schamlosigkeit des Lachens eine notwendige Ausdrucksform. Wo diese Formen von Lachen hervorgerufen werden, wird nicht mehr eine bestimmte Wahrheit «nachzuweisen» versucht, sondern die Ausweglosigkeit der Welt vorausgesetzt.

Ein komischer Film, der im KZ spielt, ist nicht nur ein Widerspruch in sich, sondern auch Ausdruck einer Wirklichkeit. Er setzt das Wissen um die Todeslager und ihr Funktionieren voraus, will nicht historisch «beweisen», sondern fragt, wie wir *heute* mit diesem überwältigenden Wissen umgehen können. Ein solcher Film will nicht zeigen, wie man sich *damals* richtig gewehrt hätte, sondern er fragt, wie wir uns heute gegen die Hilflosigkeit wehren können, in die uns das Wissen um diese Möglichkeit von menschlicher Unmenschlichkeit versetzen kann. Er fragt, wie wir diesem Extrem des Absurden *heute* begegnen können.

Die Herausgeber danken allen, die die Tagung und dieses Buch ermöglicht haben: der Ernst-Ludwig Chambre Stiftung zu Lich, der Bundeszentrale für Politische Bildung und dem Verein der Freunde und Förderer der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Irmgard Hölscher danken wir für ihr sorgfältiges Lektorat der Manuskripte.

Das Komische, das Absurde und der Holocaust im Film

Verbotenes Lachen

Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie

Allein der Mensch leide so qualvoll in der Welt, dass er dazu gezwungen gewesen sei, das Lachen zu erfinden, bemerkte einmal Friedrich Nietzsche. Doch bleibt die Frage offen, ob es nicht Erfahrungen gibt, die sich der Möglichkeit entziehen, durch Lachen und Humor verarbeitet zu werden.

Die Holocaust-Komödie – diese Verbindung zweier Konzeptualisierungen von Erfahrungen hat für viele, nicht zuletzt für Intellektuelle, Akademiker, Künstler, Holocaustforscher und Überlebende, den Status eines Oxymorons angenommen. Die Gegenüberstellung dieser Konzepte enthält freilich etwas äusserst Provokatives und Beunruhigendes. Es scheint, als ob jedes Kunstwerk, das sie miteinander synthetisieren will, ein Tabu zu überschreiten versucht, uns zu einer Reise zu einem verbotenen Planeten verführen möchte.

Zeigen die Holocaust-Komödien den Triumph der Komödie über den Horror? Wird dadurch, dass Humor an die Stelle des Horrors tritt, die Last des Schuldgefühls unausweichlich durch kathartische Lust ersetzt? Das sind die häufigsten Fragen derjenigen, die eine Herabsetzung, Vulgarisierung, Banalisierung oder gar Leugnung des Holocaust fürchten. Viel ist gesagt worden zu Adornos eindimensional und missbräuchlich rezipiertem Diktum, es sei barbarisch, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben. Wenn wir die Dichtung, eine der erhabensten Kunstformen, durch die Komödie ersetzen, eine traditionell als niedrig, grob und wenig subtil geltenden Kunstform, ist die Blasphemie gemäss der in Adornos Zitat verankerten Ethik sogar noch krasser, wenn nicht unerträglich. Aber vielleicht lag ja die Provokation von Adornos Bemerkung darin, auf die «höchste» Kunst zu zielen und auf unser eigenes Vermögen, sie zu reflektieren. Darauf deutet Adornos oft unterschlagener Halbsatz hin: «und das frisst noch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.»

In einem berühmten Aufsatz über das Holocaust-Gelächter stellte Terence Des Pres fest, dass es «eine Art Holocaust-Etikette» gibt, die gewissen ästhetischen Reaktionen auf den Holocaust mehr Rechte zuschreibt als anderen.¹ Das Lachen gehöre nicht dazu, argumentiert er, denn «Lachen steht der dargestellten

Welt feindlich gegenüber und untergräbt den Respekt, von dem die Darstellung abhängig ist.»² Allerdings stellt er bereits 1988 scharfsinnig fest, die Tradition «hoher Ernsthaftigkeit» habe ein bestimmtes Mass an «Abnutzung» erreicht, das die Berücksichtigung «der Energien des Lachens als einer weiteren Ressource»³ notwendig mache. Der Wert des komischen Ansatzes besteht seiner Auffassung nach darin, dass «eine grössere Distanz eine robustere, aktivere Reaktion möglich macht.»⁴

Die Holocaust-Komödie beschränkt sich bekanntlich nicht auf den Film. Schon seit einiger Zeit gibt es entsprechende literarische Werke, von Comics (hier ist Art Spiegelmans *Maus* das wohl bekannteste und am ausgiebigsten diskutierte Beispiel)⁵ bis zu populärwissenschaftlichen Publikationen wie etwa *The Holocaust for Beginners* (in seiner britischen Version) und *Introducing the Holocaust* (in seiner US-amerikanischen Version) von Haim Bresheeth (wie Spiegelman ein Sohn Überlebender) und Stuart Hood, die im Icon Verlag erschienen sind.⁶ Und wenn wir die Beziehung zwischen Lachen und dem Holocaust-Film diskutieren, sollten wir nicht vergessen, dass es auch ein unfreiwilliges Lachen gibt. Dieses Lachen verstört sogar noch mehr als das beabsichtigte Lachen, wie der berühmte Fall der Vorführung von SCHINDLER'S LIST vor einer Gruppe von Schülern aus Oakland in Kalifornien bezeugt, die während der gewalttätigsten Szenen lachten.⁷

Über das ethische Problem der Komik im Zusammenhang mit dem Holocaust hinaus stellt sich ausserdem eine weitere, scheinbar technische Frage, die es zu diskutieren und zu beantworten gilt: Was genau ist eine Holocaust-Filmkomödie? Ist darunter eine Komödie zu verstehen, die zur Zeit des Holocaust spielt? Und welcher Holocaust ist gemeint? Der Holocaust der Juden oder der anderer verfolgter Gruppen? Diese Frage spielte eine bedeutende Rolle in der Entwicklung der Holocaust-Filmkomödie, insbesondere bei Neuverfilmungen. Sander Gilman hat in seinem faszinierenden Aufsatz *Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny?*⁸ bereits einige wichtige Denkanstösse dazu gegeben. Diese Fragen an das Genre spielten eine wichtige Rolle für die so genannten frühen Holocaust-Filme, die die Geburt des Genres markieren: Charlie Chaplins *THE GREAT DICTATOR* aus dem Jahre 1940 und insbesondere Ernst Lubitschs 1942 in die Kinos gekommener Film *TO BE OR NOT TO BE*. Schliesslich entstanden all diese Komödien zu einer Zeit, in der das ganze Ausmass der Judenvernichtung noch relativ unbekannt war. Dennoch war schon die zeitgenössische Rezeption der beiden Komödien höchst kontrovers. Charlie Chaplins bekannte Äusserung aus dem Jahre 1964: «Hätte ich damals von dem tatsächlichen Hor-

ror der deutschen Konzentrationslager gewusst, hätte ich mich nicht über den mörderischen Wahnsinn der Nazis lustig machen können»,⁹ klingt wie eine Zurücknahme, hat aber den Weg des Films zum Klassiker dennoch nicht aufhalten können. Die Widersprüche scheinen also komplexer zu sein.

Das kontroverse Potenzial der Holocaust-Filmkomödie lässt sich, wie einige Wissenschaftler bemerkt haben, an vielen Faktoren messen. Wesentlich ist dabei das, was ich «moralische Autorität» nennen würde, nämlich: Wer kann, wer «darf» unter welchen Umständen *was* sagen? Haben die Überlebenden eine stärkere (oder sogar die einzige) Autorität? Haben Juden (und nicht notwendigerweise Überlebende oder Kinder von Überlebenden) mehr Autorität als andere ethnische Gruppen? Und schliesslich: Sind Deutsche dazu berechtigt? Dazu kommen andere Fragen, die die ethnischen und nationalen Kontexte der Rezeption dieser Filme betreffen. Sind Juden oder Israelis weniger tolerant gegenüber dem Genre der Holocaust-Komödie, wie die kritische Rezeption dieser Filme in Israel und unter amerikanischen Juden zeigt? Empfinden unterschiedliche Gemeinschaften von Interpreten das Komische als Lachen mit den Opfern oder als Lachen über die Opfer? Verstehen sie es als das Lachen der Opfer oder als das Lachen der Zuschauer? Finden sie den Holocaust tatsächlich komisch – wie der Titel von Gilmans Artikel provozierend andeutet – oder lachen sie über die Täter, über den Nationalsozialismus, den Rassismus? Begreifen sie dieses Lachen als ein Zeichen für den Sieg der Opfer über die Unterdrücker oder als Travestie dieses Sieges?

Mit dem Kinostart dreier bedeutender Holocaust-Filmkomödien – Roberto Benignis *LA VITA È BELLA* aus dem Jahr 1997, dem bemerkenswertesten und kontroversesten Film, dann Radu Mihaileanus *TRAIN DE VIE* aus dem Jahr 1998, und ein Jahr später Peter Kassovitzs Neuverfilmung *JAKOB THE LIAR* (*JAKOB DER LÜGNER*) – gewinnen diese und weitere Fragen eine besondere Bedeutung. Die Trilogie der Komödien liess die durch Steven Spielbergs *SCHINDLER'S LIST* ausgelöste Debatte über die Darstellung des Holocaust wieder aufleben. Die Debatte öffnete, wie Jim Hoberman zutreffend bemerkte, in gewissem Masse das Feld für die Etablierung des Genres der Holocaust-Filmkomödie.¹⁰

Obwohl *LA VITA È BELLA* nicht die erste Filmkomödie über den Holocaust ist, hat der Film eine bislang nicht abgeschlossene Kontroverse ausgelöst. Der Erfolg mag dabei eine Rolle gespielt haben, wichtiger war aber wohl der Zeitpunkt: Es gab jetzt ein geschärftes Bewusstsein dafür, wie komplex das ist, was Saul Friedländer als «Grenzen der Darstellung»¹¹ bezeichnet. Das Verhältnis zwischen dem Holocaust und seiner Darstellung in der Literatur, im Film, in

der Kunst, in den Medien und sogar im historischen und historiografischen Diskurs wird mittlerweile nicht mehr als ein blosses Widerspiegelungsphänomen betrachtet und diskutiert. Im Unterschied zu den beiden Filmen von Chaplin und Lubitsch entstand Benignis Film fast fünfzig Jahre nach dem Holocaust, zu einer Zeit also, die nicht unwissend, nicht «unschuldig» ist, was das historische Wissen so wie seine Umsetzung im Film angeht. Daher finden sich bei Benigni, der die Tradition der Holocaust-Filmkomödien kennt, mehrere Anspielungen und Verweise auf die frühen Komödienklassiker.

Roberto Benigni, der als Schauspieler, Regisseur, Drehbuchautor, Produzent und Clown die Tradition von Buster Keaton, Charlie Chaplin, Jacques Tati, Toto, Nineto Davoli und Louis de Funès in sich vereint, hat seinen Film als eine sich selbst reflektierende Fabel entworfen – ein übliches Gestaltungsmittel in der Geschichte des komischen Genres. Eine weitere Selbstrechtfertigung wurde in die amerikanische Fassung der Erzählung nachträglich eingebaut: Der Film beginnt mit einer Kommentarstimme, die die Filmerzählung sowohl als Legende als auch als Kindheitserinnerung definiert. Das hatte der amerikanische Filmverleih Miramax verlangt, der fürchtete, das amerikanisch-jüdische Publikum, das als eines der Hauptzielgruppen des Films anvisiert wurde, könne den Film kontrovers aufnehmen. Doch letztlich bewahrte selbst dieser legitimatorische Rahmen den Film nicht vor kritischen Reaktionen dieser Zielgruppe.

LA VITA È BELLA in den Grenzbereich zwischen Legende und Erinnerung zu verweisen, hatte, zumindest was Benigni betraf, einen potenziell befreienden Effekt. Handelt es sich bei dem Film tatsächlich um eine Legende, dann ist er immun gegen Vorwürfe «historischer Ungenauigkeit» oder Verzerrung. Ist der Film eine Erinnerung, dann ist er auch immun gegen die Forderung nach «historischer Wahrheit», denn Erinnerung hat ihre eigene mentale und narrative Logik. Genau so will das Kind im Film die Geschichte des Vaters erinnern, so will es sich an diese Jahre erinnern; und auf diese Weise wird LA VITA È BELLA von einem Film, der die Vergangenheit darstellt, zu einem Film über die intellektuelle und mentale Auseinandersetzung mit dieser Vergangenheit.

Entsprechend der Konventionen des Genres ist LA VITA È BELLA nicht realistisch. Benigni umgibt die bekannten Bilder des Holocaust mit surrealistischen Effekten, die den metaphorischen Status des Holocaust als Parabel über die «conditio humana» akzentuieren. Auffallend sind vor allem die letzten Szenen in dem von der SS verlassenen Konzentrationslager. Diese Szenen zitieren die Ikonografie der Hölle in der christlichen Eschatologie und fügen so der ungewöhnlichen Komödie einen dantesken Beigeschmack hinzu. Ein Grossteil der

auf diesen Aspekt des Films gerichteten Kritik verfiel sich jedoch gewissermaßen in einem tautologischen Paradox. Wer den Film dafür kritisierte, weil er mittels der Komödie über den Holocaust sprach, erkannte implizit oder explizit die «Grenzen der Darstellung» an. Wer aber den Film wegen der Verzerrung historischer Wahrheit kritisierte, ignorierte dagegen (bewusst oder unbewusst) die Tatsache, dass das Genre der Komödie im Wesentlichen unrealistisch ist und sich daher nicht an die Prinzipien «historischer» Wahrhaftigkeit hält.

TRAIN DE VIE (der früher als LA VITA È BELLA entstand, aber in den USA erst später in die Kinos kam) verdient in der Debatte um die Holocaust-Komödie besondere Aufmerksamkeit, da er den Raum der Holocaust-Darstellung für andere ethnische Gruppen öffnet, die, wie die Sinti und Roma, Opfer der Nazis waren. Während das Leiden der Juden im Holocaust auf der Kinoleinwand anerkannt wurde, was seinen Höhepunkt in dem beispiellosen Welterfolg von SCHINDLER'S LIST fand, war der *Porrajamos* (auf Romanes das Wort für Holocaust) bis heute kein zentrales Thema im Spielfilm. Die Gründe für diesen traurigen Stand der Dinge liegen auf der Hand: Er spiegelt die den Roma weltweit, insbesondere aber in Europa, aufgezwungene Marginalität.¹² Die Tatsache, dass es nur wenige profilierte Filmregisseure gibt, die selbst Roma sind (Tony Gatlif ist als einziger international bekannt), ist freilich ein weiterer Grund für die Abwesenheit des *Porrajamos* auf den Kinoleinwänden. Dies ist offenkundig symptomatisch für die Marginalität und Unsichtbarkeit der Sinti und Roma. Möglicherweise spielt auch die mündliche Tradition der Sinti und Roma eine Rolle, die die kollektive Erinnerung innerhalb der eigenen Gruppe artikuliert, aber nicht in den allgemeinen Diskurs der Gesellschaft einbringt.

Der Völkermord an Roma und Sinti erscheint, wenn er, was selten geschieht, einmal in Spielfilmen auftaucht, stets als Folie für den jüdischen Holocaust oder als dessen zweitrangige Begleiterscheinung.¹³ Der *Porrajamos* als solcher steht niemals im Zentrum der Handlung, sondern ist lediglich untergeordnete Nebenhandlung; ein Roma spielt nie die Rolle des Protagonisten, sondern bleibt im Verhältnis zu dem jüdischen Helden oder der jüdischen Heldin stets eine Nebenfigur.¹⁴

TRAIN DE VIE schildert die fiktive Geschichte der Einwohner eines osteuropäischen jüdischen Shtetls, die eine fingierte Deportation organisieren und mittels eines dafür hergerichteten Zuges den Nazis entkommen und ins gelobte Land Palästina fliehen wollen. Die Filmhandlung konzentriert sich auf Schlomo, den Dorfnarren, der erzählt, was passierte, nachdem das Dorf sich entschlossen hatte, seiner verrückten Idee zu folgen und sich scheinbar selbst zu deportieren. Um die Nazis hinters Licht zu führen, kaufen die Dorfjuden einen Zug, nähern



Abb. 1: Guido Orefice (Roberto Benigni) schickt Giosuè (Giorgio Cantarini) ins Versteck, LA VITA È BELLA (Scotia Film), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

Naziuniformen und wählen unter den Juden diejenigen aus, die Deutsch sprechen. Sie sollen so tun, als seien sie deutsche Soldaten, die die deportierten Juden bewachen. Mordechai (Rufus), der am besten Deutsch kann und mit der deutschen Mentalität vertraut ist, übernimmt die Rolle des Kommandanten, gegen den es bald, in einer grotesken Wendung, zu einem kommunistischen Aufstand unter den «Deportierten» kommt. Im Mittelpunkt des Films stehen die Prüfungen und Widrigkeiten, die es zu bestehen gilt, und die Mittel, mit denen es gelingt, die Deutschen zum Narren zu halten. Schlomos Monolog am Ende macht jedoch deutlich, dass die Erzählung von der Flucht eine Fantasie, ein Wunschtraum war und ihr Schicksal dort endete, wo die meisten osteuropäischen Juden endeten: im Konzentrationslager. Vor dem Ende ihrer Zugreise aber begegnen die Juden einem Zug voll besetzt mit Roma. Die Roma, so erzählt uns der Film, sind auf denselben Einfall gekommen und haben eine fingierte Deportation in ihre ursprüngliche Heimat organisiert: nach Indien.

TRAIN DE VIE, ein von einem jüdischen Filmregisseur gedrehter Holocaust-Film, stellt eine Koalition zwischen zwei Minoritäten her, die unter der

Naziherrschaft ein ähnliches Schicksal erlitten.¹⁵ Im Film versucht jede der beiden Gruppen, der Nazi-Verfolgung durch die Flucht in ihre jeweilige mythische Heimat zu entgehen: Palästina für die Juden, Indien für die Roma. Doch dann ironisiert Mihaileanu diese Sehnsucht nach den Ursprüngen: Die Juden, so erzählt Schlomo in einer absurden Steigerung dieses Wunschtraums, seien schliesslich in Indien, die Roma aber in Palästina gelandet. Wie schon zuvor die kommunistische Ideologie erscheint auch die zionistische Sehnsucht am Ende satirisch gebrochen. Indem er Juden und Roma als brüderliche Gemeinschaften darstellt, die unter dem Schatten des Rassismus ein ähnliches Schicksal teilen, erweitert TRAIN DE VIE den Diskurs über die Opfer des Holocaust. Und doch hat auch diese Öffnung des Diskurses ihre Grenzen, denn die Hauptrolle bleibt hier, wie in anderen Holocaust-Filmen auch, in denen sowohl Juden als auch Sinti und Roma vorkommen, den Juden vorbehalten. Der Boden für diesen relativ inklusiven Zugang wurde bereits durch frühere Holocaust-Komödien bereitet. In Charlie Chaplins THE GREAT DICTATOR rasiert der jüdische Friseur einen Kunden zu den Rhythmen einer Zigeunermelodie von Brahms.¹⁶ In der von Alan Johnson gedrehten und von Mel Brooks produzierten amerikanischen Neuverfilmung von TO BE OR NOT TO BE aus dem Jahre 1984 beklagt sich Bronski, der polnische Theaterregisseur, nach einigen Schwierigkeiten mit der Zensur der Nazis, dass es «ohne Juden, Schwule und Zigeuner kein Theater» gäbe. Auf diese Weise stellt er symbolisch eine Koalition zwischen verfolgten Gruppen her und erkennt zugleich deren Beitrag zum kulturellen Leben an. Ein weiterer bedeutsamer Zusatz dieser Neuverfilmung besteht darin, dass Sasha Kinski, Annas Schneider, schwul ist. Waren die meisten filmischen Darstellungen der NS-Opfer bis Ende der siebziger Jahre darum bemüht, die Opfer als Märtyrer zu universalisieren (oder als politische Häftlinge und Angehörige aller Nationen zu charakterisieren), und war seit Ende der siebziger Jahre der Holocaust als Leidensgeschichte der Juden explizit in den Vordergrund getreten, so blieben auch in der Gegenwart marginalisierte Gruppen wie Sinti und Roma oder Homosexuelle weithin ein Tabu. Erst die Holocaust-Komödie scheint den Diskurs über die Heterogenität der Opfer ironisch neu zu eröffnen.

Es ist dabei interessant zu sehen, dass die meisten Kritiken zu TRAIN DE VIE sowie die auf verschiedensten Internetseiten zu findenden Synopsen des Film-inhalts die Darstellung der Roma ignorieren und sich stattdessen in erster Linie auf die Problematik der Holocaust-Komödie und die Wahl des Humors zur Darstellung des Holocaust beziehen.

Sinti und Roma, so bemerkt Erika Thurner, waren «Inkarnationen von Frei-geistern und deshalb als Objekte der Verfolgung besonders geeignet. Auf sie

wurden Begierden und vor allem sexuelle Phantasien projiziert. Die verachtete Gruppe wurde zum Sündenbock für die eigenen unterdrückten Wünsche. Ferner galt ihr Nomadenleben als eine Herausforderung des sesshaften deutschen Lebensstils.»¹⁷ TRAIN DE VIE ist nicht frei von solchen Projektionsmechanismen, aber er artikuliert sie zugleich in einer bemerkenswerten Offenheit, und zwar von Anfang an und für alle Figuren.

Mihaileanus Shtetljuden sind Inkarnationen eines folkloristischen Stereotyps, halb Fremdwahrnehmung, halb jiddisches Theater. Ihr Dorf ist eine Bühne für ironisch gebrochene Klischees. Und so basieren auch die leidenschaftlichen Roma in diesem Film auf romantischen Stereotypen, etwa dem der sinnlichen, aufreizenden und promiskuitiven Zigeunerin (verkörpert in den zahllosen populären Versionen von *Carmen*) sowie dem verführerischen und verwegenen Zigeuner.

TRAIN DE VIE setzt den Zug (eine der Ikonen des Holocaust-Films) als Symbol für eine unvollendete Reise und ein unerfülltes Leben ein. Der Zug fungiert im Film ausserdem als Mikrokosmos, als Sinnbild jüdischen Lebens in Osteuropa vor dem Holocaust. Er umfasst in kondensierter und satirischer Form sämtliche ideologischen Strömungen: Kommunismus, Bundismus, orthodoxer Judaismus und Zionismus. Der Zug des Lebens im Film ist das, was die Nazis einen Geisterzug nannten. Er ist das Phantom der zerstörten jüdischen Zivilisation Osteuropas.

TRAIN DE VIE kritisiert auf komische Weise das Rettungsmotiv (aber ebenso das Überlebensmotiv), das in der neuen Welle von Holocaust-Filmen zu dominieren begonnen hatte, zu der etwa EUROPA, EUROPA (HITLERJUNGE SALOMON) zählt und die in SCHINDLER'S LIST kulminierte. Diese Filme legen implizit nahe, dass die Geschichte des Holocaust eher eine Geschichte vom Überleben als eine der Vernichtung ist (was später von Filmkritikern als «das Schindler-Syndrom» bezeichnet wurde). Gemäss der in die narrative Struktur von TRAIN DE VIE eingebetteten Logik ist die Geschichte des Holocaust (die aus der Perspektive des Narren erzählt wird) weder eine Geschichte der Erlösung noch des Überlebens, sondern vielmehr, wie Raul Hilberg, Saul Friedländer, Gertrud Koch und andere argumentieren würden, eine Geschichte der Vernichtung, die bar jeglicher überschüssigen Bedeutung ist.¹⁸ Das Leben in TRAIN DE VIE ist nicht schön, ebenso wenig wie das Überleben, trotz der Tatsache, dass der Film, genauso wie LA VITA È BELLA, aus der Sicht des Unschuldigen erzählt wird.

Worin bestehen die Gemeinsamkeiten des neuen Holocaust-Genres, sofern es sie gibt, und was sagen diese Komödien über ihre Politik und Ethik aus? Es ist interessant, dass in den drei wichtigen Komödien die Geschichte aus der Sicht eines «Unschuldigen» erzählt wird: in LA VITA È BELLA ist es ein

Kind, in *TRAIN DE VIE* ein Narr, und in *JAKOB THE LIAR* (wo als sekundärer Protagonist ebenfalls ein Kind vorkommt) ist es eine Art jüdischer Schlemihl. Dient diese narrative Strategie dazu, den Zuschauer vor dem «tatsächlichen Horror» zu schützen oder handelt es sich lediglich um eine Strategie des Selbstschutzes, die darauf zielt, den Schöpfer der Komödie vor Vorwürfen der historischen Verzerrung zu bewahren? Schliesslich haben Kinder, Narren und selbst Schlemihls gewöhnlich keinen Anspruch auf historische Autorität. Die Wahl der Perspektive des Unschuldigen und besonders des Blickwinkels des Kindes ist auch für die Kontroverse um Benjamin Wilkomirskis *Bruchstücke* interessant. Dessen angebliche «Kindheitserinnerungen» erwiesen sich als reine Erfindung: die «Holocaust Neid-Fantasie» eines sich als Überlebender ausgebenden Nicht-Juden.

Man kann vielleicht argumentieren, dass diese neuen Komödien, vor allem der stark reflexive *TRAIN DE VIE*, ein höheres Bewusstsein vom Holocaust erkennen lassen. Komödien können es sich leisten, zu zeigen oder zu sagen, was die ernsthaften Filme über den Holocaust meist nicht zu zeigen oder zu sagen wagten. Die Entwicklung des Genres zu seinem selbstreflexiven Niveau deutet Reife an. Wie der Narr in der Elisabethanischen Komödie, der Narr in *TRAIN DE VIE* und der Schlemihl *JAKOB THE LIAR* kann die Komödie dort die Wahrheit sagen, wo die dominanten Formen des Holocaust-Films – Tragödie und Melodram – ihr oft ausweichen und sie umgehen. Die Metapher des Schauspielens und Inszenierens sticht in der Holocaust-Komödie hervor: das Gestaltungsmittel des Spiels im Spiel in *To BE OR NOT TO BE*, dessen Handlung im Theatermilieu angesiedelt ist; das Gleichsetzen des Überlebens mit einem Spiel in *LA VITA È BELLA*, das Inszenieren eines Transports in *TRAIN DE VIE* und die Verwendung eines Radios als strukturierende Metapher in *JAKOB THE LIAR*. Die Dominanz der Metapher des Schauspielens und Inszenierens signalisiert den Zuschauern, dass hier kein Versuch der Wahrhaftigkeit unternommen wird, da es sich lediglich um eine Komödie handelt, ein in höchstem Masse auf Konventionen beruhendes Genre, und nicht etwa um die Realität selbst. Der Hinweis auf das Genre funktioniert wie ein Vertrag mit den Zuschauern. Dem Zuschauer wird so vermittelt, dass er es nicht mit der Realität zu tun hat, sondern bloss mit einer Artikulation nach den Bedingungen des Genres.

Was macht die Politik der Holocaust-Filmkomödie aus? Ihr Kern besteht darin, die Tabus der Darstellung des Holocaust zu durchbrechen. Der komische Impuls liegt darin, die Grenzen der Darstellung zu verschieben, um ein grösseres artistisches Terrain zu gewinnen. Mit anderen Worten: Die Holocaust-Komödie verletzt die Grenzen der Darstellung auf dem Gebiet des Mainstream-Ki-

nos (Grenzen, die im Bereich des experimentellen Avantgarde-Films – man denke hier vor allem an die kontroversen Filme von Hans Jürgen Syberberg – bekanntlich schon vorher verletzt wurden). In den verschiedenen nationalen Kontexten wird das Durchbrechen der akzeptierten Grenzen jedoch unterschiedlich beurteilt. Das zeigt die Rezeption von *Benignis Film* in Israel und unter amerikanischen Juden, die ihre Kritik zum Teil in der Sprache moralischer Entrüstung formulierten.¹⁹

Die schwierigste ethische Frage, die die Politik der Holocaust-Komödie aufwirft, ist meiner Ansicht nach die Frage des Überlebens. Handeln sämtliche dieser Komödien letztlich vom Überleben? Schliesslich ist das Komische nach Auffassung zahlreicher Komödientheoretiker das Überleben selbst; damit haben sich die grossen Komiker aller Zeiten immer wieder beschäftigt. Dies erklärt weitgehend, warum Publikum und Kritiker die Holocaust-Komödien als verstörend empfinden. Das Überleben ist einer der komplexeren Aspekte im Umfeld des Holocaust und eines der Themen, über die am wenigsten gesprochen wird und die am Geringsten erforscht sind. Wir können verallgemeinern, dass das Geheimnis des Überlebens in den meisten dieser Komödien, wie bereits erwähnt, an die schauspielerische Darstellung und das Rollenspiel gebunden ist. In *EUROPA, EUROPA* hängt das Überleben von der perfekten Nachahmung der Täter ab. *PASQUALINO SETTE BELLEZZE (SIEBEN SCHÖNHEITEN)* von Lina Wertmüller ist vielleicht die verstörendste schauspielerische Darstellung des Überlebens; sie beschreibt das Überleben als moralisch ambivalent, wenn nicht gar als moralisch verurteilenswert. Im Gegensatz zu Wertmüllers Film, mit dem *LA VITA È BELLA* einen recht interessanten und komplexen intertextuellen Dialog aufnimmt, zelebriert *Benignis Film* die erlösende Kraft des Komischen. Während in *PASQUALINO SETTE BELLEZZE* gerade die Würde bestritten wird, ist in *LA VITA È BELLA* das Komische auch eine Vision des Lebens, ein Ausdruck des Glaubens an die Fähigkeit der menschlichen Natur, das Böse zu bezwingen und mit Würde zu überleben. Demgegenüber verweist die in *PASQUALINO SETTE BELLEZZE* implizite Vision von Moral darauf, dass es beim Überleben nicht um Würde geht, sondern einzig und allein um Überleben an und für sich. Das Überleben ist an sich kein moralischer Imperativ. Bruno Bettelheim stellte in seiner berühmten Kritik von *PASQUALINO SETTE BELLEZZE* die Behauptung auf, die in diesem Film vorgeführte Komödie des Überlebens stelle eine Travestie des wirklichen Überlebens dar. Erweist die Vorstellung zurück, wonach die blossen Erfordernisse des Körpers allein schon den Willen zum Überleben aufrechterhalten. Ohne ein Empfinden für den Sinn des Lebens, folgert Bettelheim, könne es kein Überleben geben.²⁰ Sowohl *PASQUALINO SET-*

TE BELLEZZE als auch LA VITA È BELLA sind Komödien, die vom Überleben handeln. Während jedoch LA VITA È BELLA behauptet, dass das Überleben schön ist, schildert PASQUALINO SETTE BELLEZZE das Überleben als scheusslich. Es ist daher kein Zufall, dass im Titel von Benignis Film Anklänge an den Filmtitel von Wertmüller mitschwingen, wobei die beiden Filme dem Begriff des Schönen als moralischem Konzept jeweils eine diametral entgegengesetzte Bedeutung zuweisen. Der anarchistische Lagerhäftling Pedro (Fernando Rey) in PASQUALINO SETTE BELLEZZE, der in einen Tümpel voller Scheisse springt, verkörpert die Überlebensmoral des Films: Das Leben ist beschissen. Für die Überlebenden ist das Leben keineswegs schön.

Wertmüllers moralische Antwort auf die Frage nach dem Überleben wird im Film von Pedro und Francesco gegeben, die noch angesichts des Todes revoltieren: mit dem Sprung in eine Latrine voller Scheisse. Ihr moralischer Imperativ lautet: Überleben um jeden Preis. Was als höchst würdeloser und demütigender Tod erscheint – der Sprung in eine mit menschlichen Exkrementen gefüllte Latrine – ist würdevoller als ein beschissenes Leben. Überleben an sich besitzt keinen Wert. Gemäss der Ethik von PASQUALINO SETTE BELLEZZE ist das Überleben kein Signifikant der Humanität. Indem LA VITA È BELLA hingegen das Überleben zelebriert, folgt der Film dem Beispiel von SCHINDLER'S LIST und dessen Glauben an individuelles Handeln als Schlüssel zum Überleben. JAKOB THE LIAR und TRAIN DE VIE legen eine andere Konzeption des Überlebens nahe. Danach war das Überleben während des Holocaust – was auch die meisten Historiker einräumen – in den meisten Fällen völlig zufällig und willkürlich.

Ein weiterer, verwandter Aspekt des Überlebens ist die beunruhigende Verbindung, die manche Holocaust-Komödien zwischen Sex und Überleben herstellen. Einige dieser Filme, besonders PASQUALINO SETTE BELLEZZE und in gewissem Masse auch EUROPA, EUROPA sind als Sexkomödien bezeichnet worden. Susan Bernofsky ist der Auffassung, EUROPA, EUROPA sei von der Kommission des Deutschen Films auch deswegen vom Wettbewerb um den Oskar in der Kategorie des besten ausländischen Films offiziell ausgeschlossen worden, weil die Betonung der Komödie einer sexuellen Initiation «der deutschen Kommission, die darüber zu befinden hatte, besonders widerstrebte.»²¹ Die feindselige Rezeption von EUROPA, EUROPA durch das deutsche Establishment und die Filmkritik, die sich offiziell auf die Vermischung von Sex und Genozid berief, verriet jedoch, wie Susan Linville nahe legt, eine tief liegende deutsche Angst um die Wahrung nationaler Identität in den frühen neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, als sich das Entstehen eines transnationalen Europas ohne Grenzen anzudeuten schien.²²

Die Beziehung zwischen dem Holocaust und der erotischen bzw. sexuellen Imagination stand im Zentrum mehrerer Studien, darunter vor allem Saul Friedländers *Reflections on Nazism: Kitsch and Death*. Dort argumentiert er, dass die Bezüge zwischen politischen und sexuellen Kräften in den Filmen des «neuen Diskurses», wie er sie nennt, es versäumen, das tragische Schicksal der Juden hervorzuheben. Stattdessen betonen sie die Dekadenz der Nazis und die sich daraus ergebende persönliche Pathologie.²³ Noch verstörender ist selbstverständlich die Beziehung zwischen dem Holocaust und der pornografischen Imagination. Als historisches Ereignis, das die extremsten Manifestationen des menschlichen Bösen in den Vordergrund stellte, bietet diese Verknüpfung einen fruchtbaren Boden für pornografische Fantasien. Jean-Pierre Geuens, der diese verstörende Beziehung auf dem Gebiet des Films untersucht hat, nennt einige Filme, die seiner Meinung nach «fast ein Genre bilden».²⁴

Die bisher radikalste Kritik an der Holocaust-Komödie hat der slowenische Philosoph und Kulturkritiker Slavoj Žižek in einem kurzen Text artikuliert, der im April 2000 in der Zeitschrift *Sight & Sound* erschienen ist.²⁵ Angesichts des Aufkommens der Holocaust-Komödie in jüngster Zeit untersucht Žižek das Scheitern beider Genres, der Tragödie ebenso wie der Komödie, in der Darstellung des Holocaust. Als Konsequenz dieses Scheiterns befürwortet Žižek einen radikalen Bruch mit den konventionellen Formen der Vergangenheit – Tragödie, Komödie und Melodram – und empfiehlt stattdessen, ein neues hybrides Genre jenseits der Grenzen dieser Genres zu schaffen, das, wie ich es nennen würde, Zwischenbereiche für die Darstellung des Holocaust herstellt. Die Ikone dieser neuen radikalen Form, die Žižek propagiert, ist die Figur des Muselmann (aus irgendeinem Grund steht in dem Artikel jedoch «Muslim»), der lebende Tote der Konzentrationslager, der jeglichen Überlebenswillen verloren hat.²⁶ Er ist die vielleicht wahrheitsgetreueste und gegenständlichste Figur des Holocaust. Als dessen Ikone überschreitet er die Grenzen des Menschlichen und des Unmenschlichen, des Lebens und des Todes und verbindet in sich die Widersprüche, die für die menschlichen Verhältnisse in den Konzentrationslagern charakteristisch waren. Der Muselmann, argumentiert Žižek, «ist der Nullpunkt, an dem der Gegensatz zwischen Tragödie und Komödie, zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen, zwischen Würde und Hohn aufgehoben ist, der Punkt, an dem ein Pol unmittelbar in sein Gegenteil übergeht. Wenn wir versuchen, seine Zwangslage als tragisch zu präsentieren, ist das Ergebnis komisch; wenn wir sie komisch darstellen, entsteht eine Tragödie. Wir betreten den Bereich, der ausserhalb oder vielmehr jenseits des elementaren Gegensatzes zwischen

der würdigen hierarchischen Struktur von Autorität und ihrer karnevalesken Umkehrung liegt, dem Original und seiner Parodie, seiner sich darüber lustig machenden Wiederholung.»²⁷ Zizek beendet seine radikalen Vorschläge mit der provokativen Frage: «Kann man sich einen Film vorstellen, der dies leistet?»²⁸ Führt Éizek hier eine neue Ästhetik des Schmerzes ein? Trifft es zu, dass sich in Éizeks Radikalismus Anklänge an Saul Friedländers Antwort auf Terrence Des Pres' Erörterung des Holocaust-Gelächters wiederfinden? Friedländer stellte die Frage, ob wir, wenn wir «das Grundgerüst, an das wir uns gewöhnt haben, hinter uns lassen, vielleicht zu jener zutiefst ironischen Vision gelangen, die tragisch-ironisch ist im Sinne dieses totalen Chaos und der Sinnlosigkeit».²⁹

Selbst wenn es bis heute noch keinen vollständigen Kanon des Holocaust-Films gibt, so haben wir wenigstens ein Miniatur-Modell, um einen solchen zusammenzustellen. Derzeit besteht dieser Miniatur-Kanon aus drei Filmen: SHOAH von Claude Lanzmann aus dem Jahre 1995, Steven Spielbergs 1993 entstandener Film SCHINDLER'S LIST und LA VITA È BELLA von Roberto Benigni aus dem Jahre 1997. Zusammen bilden diese drei Filme eine Holocaust-Filmtrilogie des zwanzigsten Jahrhunderts, eine heiligunheilige Trinität kanonischer Texte, die das westliche Kino über den Holocaust hervorgebracht hat.

Benignis Film fügt dem begrenzten Repertoire der beiden vorhergehenden Filmgenres (Dokumentarfilm versus historisches Epos) eine neue Dimension hinzu, indem er zeigt, dass das Komische ebenfalls ein legitimes Mittel zur kinematografischen Darstellung des Holocaust sein kann. Obwohl die Komödie kein völlig neues Genre innerhalb des Holocaust-Films darstellt, ist LA VITA È BELLA der erste (von einem Nicht-Juden gedrehte) Spielfilm, der sich des Genres der Komödie bedient, um die Erfahrung der jüdischen Opfer des Holocaust als eine universale Allegorie der rettenden Macht der Liebe und des Altruismus angesichts der katastrophalsten Situationen zu gestalten. Benigni greift auf die Komödie zurück als universale Allegorie der bis ins Extrem getriebenen «condition humaine». In seinem erlösenden Film fungiert das historische Trauma des Holocaust als Metapher für die Kraft der Menschlichkeit, über das Böse zu triumphieren. Da jedoch die Universalisierung des Holocaust, ob in Kunst und Wissenschaft oder in der Öffentlichkeit, immer schon eine Quelle für Kontroversen darstellt, löste sein Film eine öffentliche Debatte aus.

Als Zusammenfassung dieser Reflexionen über Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie will ich argumentieren, dass sich die Komödie, implizit oder explizit, auf das Tabu bezieht, sich den Holocaust «vorzustellen». Während Lanzmanns Purismus ein Tabu über die visuelle Repräsentation des unvor-

stellbaren Bildes, der nicht darstellbaren Darstellung verhängte, versuchte Spielberg, das Unvorstellbare fiktional wieder aufleben zu lassen (und diese Fiktion durch die Überlebenden und den Drehort zu autorisieren). Damit eröffnete er aber Benigni die Möglichkeit, den Holocaust in einer fantasmagorischen Welt zu verankern, die ihre Wurzeln nicht nur in unseren Alpträumen, sondern ebenso in unseren Utopien und Träumen hat. Die vierte neue Ergänzung dieser Trilogie, nämlich jene im Sinne von Éizeks epistemologischer Wende, die diese merkwürdige und gar nicht so heilige Trinität entweihen wird, war bislang noch nicht auf unseren Kinoleinwänden zu sehen.

Übersetzt von Margrit Frölich

1 Terrence Des Pres: «Holocaust *Laughter!*». In: Berel Lang (Hg.): *Writing and the Holocaust*. New York, London 1988, S. 218. – 2 Ebd., S. 219. Sämtliche englischsprachigen Zitate wurden für den hier vorliegenden Beitrag übersetzt. – 3 Ebd., S. 220. – 4 Ebd., S. 232. – 5 Vgl. Andreas Huyssen: «Of Mice and Mimesis. Reading Spiegelman with Adorno». In: Barbie Zelizer (Hg.): *Visual Culture and the Holocaust*. New Brunswick, New Jersey 2000, S. 28-42. Hinweise zu einschlägigen Publikationen zum Thema finden sich bei Sander L. Gilman: «Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films». In: *Critical Inquiry*. Jg. 26 (2000) Nr. 2, 2000, S. 279-308. – 6 Haim Bresheeth / Stuart Hood / Litzajansz: *The Holocaust for Beginners*. Cambridge 1994. Dieses Buch erschien 1994 in den USA im Verlag Totem Books unter dem Titel *Introducing the Holocaust*. – 7 Zur weiteren Diskussion des Themas vgl. Stephen Prince (Hg.): *Screening Violence*. New Brunswick, New Jersey 2000; Jeffrey Shandler: «Schindlers Discourse. America discusses the Holocaust and its Mediation, from NBC's Miniseries to Spielberg's Film». In: Yosefa Loshitzky (Hg.): *Spielbergs Holocaust: Critical Perspectives on «Schindler's List.»* Bloomington, Indianapolis 1997, S. 163-164. – 8 Sander L. Gilman: «Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny?» (s. Anm. 5). – 9 Zitiert nach: John McCabe: *Charlie Chaplin*. London 1978, S. 197. – 10 Jim Hoberman: «Dreaming the Unthinkable». In: *Sight & Sound*. Jg. 9 (Februar 1999) Nr. 2, S. 20-23. – 11 Saul Friedländer: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge, Massachusetts, London 1992. – 12 Ein kurzer, ausgezeichnete Überblick über die gegenwärtige Situation der Roma in Europa findet sich bei Jonathan Fox / Betty Brown, «The Roma in the Postcommunist Era». In: Ted Robert Gurr (Hg.): *Peoples versus States. Minorities at Risk in the New Century*. Washington 2000, S. 143 -150. Vgl. auch: Hancock und Janina Bauman: «Demons of Other People's Fear. The Plight of the Gypsies». In: Sandro Fridlizius / Abby Peterson (Hg.): *Stranger or Guest? Racism and Nationalism in Contemporary Europe*. Stockholm 1996, S. 81-94. – 13 Wenn die Darstellung der Roma im Kino vergleichsweise selten vorkommt, so ist die Darstellung des *Porrajamos* sogar noch seltener. Wenn sie vorkommt, dann normalerweise nur in Verbindung mit dem jüdischen Holocaust, der in den meisten Fällen im Zentrum steht. (Zu diesen Filmen zählen: GOLDEN EARRINGS (USA 1947) mit Marlene Dietrich; THE KEEP (USA

1983), ein Film über die Besetzung Rumäniens durch die Nazis, enthält ebenfalls nicht mehr als nur flüchtige Hinweise auf Sinti und Roma als Opfer des Holocaust; Alexander Ramatis *AND THE VIOLINS STOPPED PLAYING* (USA 1989) und Yolande Zaubermans *Moi IVAN; TOI ABRAHAM (IVAN UND ABRAHAM)* (Frankreich 1993). Wichtige Ergänzungen zu diesem gängigen Repertoire des Kinos sind zwei Filme der letzten Jahre: neben *TRAIN DE VIE* (Frankreich 1998), gedreht von einem in Frankreich lebenden rumänisch-jüdischen Filmregisseur, Sally Potters *THE MAN WHO CRIED (STÜRMISCHE ZEITEN)* (Grossbritannien 2000). Beide Filme handeln vom Holocaust, und wie *TRAIN DE VIE* verknüpft auch *THE MAN WHO CRIED* das Schicksal der Roma mit dem der Juden, wobei sie die einen als auch die anderen gleichermaßen als Minoritäten darstellen, die eine ähnliche Geschichte der Verfolgung und Unterdrückung miteinander teilen. – **14** Der grösste Teil filmischer Darstellungen der Roma wurde von Filmregisseuren gedreht, die selbst keine Roma sind. Daher spiegeln sich darin auch eher die Vorstellungen über Zigeuner innerhalb der Kulturen, aus denen die Filme stammen, als dass sie etwas über die authentische Kultur der Roma aussagen. Goran Gocic argumentiert in seiner Studie über die Filme von Emir Kusturica – der für seine Zigeuner-Filme bekannt ist –, dass die Roma in der Wirklichkeit wie in der Welt der Repräsentation Europas extreme Vision von Marginalität verkörpern und als solche zu den fortdauerndsten Bildern östlicher Heiden in der westlichen Fiktion gehören. Darüber hinaus sind die Zigeuner eine der wenigen mysteriösen, unausgesprochenen Konventionen des Kinos, konzentriert um identifizierbare Stereotypen. Goran Gocic: *The Cinema of Emir Kusturica. Notes from the Underground*. London 2001, S.93. In ihrer Studie über das Kino des Balkans vertritt Dina Iordanova den Standpunkt, dass sich in den Zigeuner-Filmen des Balkans ein Mechanismus projektiver Identifikation entfaltet, wobei die Zigeuner allerdings nicht die Roma repräsentieren, sondern die Sorge um den Balkan selbst projizieren sollen. Dina Iordanova: *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. London 2001, S. 214. – **15** Die rumänische Herkunft Radu Mihaileanus mag seine Sensibilität und seine Empathie hinsichtlich der «Zigeuner-Frage» erklären. Mehr als in irgendeinem anderen Land litten die rumänischen Roma nach dem Fall des Ostblocks unter Verfolgung. Der Zusammenbruch der kommunistischen Regime in Osteuropa hat ein Ressentiment gegenüber Roma in Ost- wie auch in Westeuropa wieder aufleben lassen. Vor allem in Rumänien gab es besonders heftige gewalttätige Angriffe und Pogrome auf Roma, die von den staatlichen Autoritäten kaum oder überhaupt nicht gebremst wurden. Vgl.: Veronika Leila Szente: «Sudden Rage at Dawn. Violence against Roma in Rumania». In: *European Roma Rights Center. Country Reports Series*. Hg. v. Dimitrina Petrova, Nr. 2 (1996). – **16** Charlie Chaplins Herkunft hat viel Anlass zu Spekulationen geboten. In den meisten Quellen wird behauptet, dass Chaplin jüdischer Herkunft sei. Diese fälschliche Annahme geht nach Auffassung Ian Hancocks auf seine Rolle im *GREAT DICTATOR* zurück. Der Film wurde ganz selbstverständlich als Artikulation jüdischer Besorgnis verstanden und führte automatisch zu der Annahme, Chaplin sei selbst Jude. Vgl. Ian Hancocks Filmbesprechung von *TIME OF THE GYPSIES*. In: Ian Hancock: *Dom Za Vesanje, O Vaxt a Rromenego. Time of the Gypsies*. Patrin Web Journal 1996-2000. Ursprünglich veröffentlicht in: *The Journal of Mediterranean Studies* Jg. 7, Nr. 1 (1997), S. 52-57. Im Internet: <http://www.geocities.com/Paris/5121/timeofthegypsies.html> (12.2.2003) – **17** Erika Thurner: *National Socialism and Gypsies in Austria*. Tuscaloosa, London 1996, S.7f. – **18** Raul Hilberg, zitiert nach Jean Schemo: «Good Germans. Honoring the Heroes and Hiding the Holocaust». In: *New York Times*, 12. Juni 1994, Teil 4, S. 6 E; Saul Friedlander: «Roundtable Discussion». In: Berel Lang (Hg.): *Writing and the Holocaust* (s. Anm. 1), S. 289; Gertrud Koch in: «*Schindlers List. Myth, Movie and Memory*». In: *Village Voice*, 29. März 1994, S. 25. – **19** Da ich 1994 Mitglied der Jury auf dem Internationalen Filmfestival in Jerusalem war, die Benignis Film den ersten Preis in der Kategorie «Filme über jüdische Erfahrung» verlieh, erschien mir diese Kritik, die ich erst zwei Jahre später las, in der Tat «lustig». – **20** Bruno Bettelheim: «Surviving». In: ders.:

Surviving and other Essays. New York 1979, S. 276-314. – **21** Susan Bernofsky, zitiert nach Susan E. Linville: «Agnieszka Holland's *Europa, Europa*. Deconstructive Humor in a Holocaust Film.» In: *Film Criticism*, Jg. 19 (1995) Nr. 3, S.44. – **22** Ebd. – **23** Saul Friedlander: *Reflections on Nazism. An Essay on Kitsch and Death*. New York 1984. – **24** Jean-Pierre Geuens: «Pornography and the Holocaust. The Last Transgression». In: *Film Criticism*, Bd. 20 (1995/96) Nr. 1/2, , S. 114. – **25** Slavoj Žizek: «Camp Comedy». In: *Sight & Sound*, April 2000, S. 26-29. – **26** Primo Levi und Giorgio Agamben etwa erwähnen die Figur des Muselmanen. – **27** Slavoj Žizek: «Camp Comedy» (s. Anm. 25), S. 29. – **28** Ebd. – **29** Saul Friedlander: «Roundtable Discussions». In Berel Lang (Hg.): *Writing and the Holocaust* (s. Anm. 1), S.289.

Fiktion und Mimesis

Holocaust und Genre im Film

«Zuerst müssen wir über die Gattung dieses wunderbaren polnischen Filmes sprechen.»¹ Mit diesen Worten begann der Filmtheoretiker Béla Balazs 1948 einen Aufsatz über Wanda Jakubowskas Film *OSTATNI ETAP*, «die letzte Etappe».

1947 hatte Wanda Jakubowska, die selbst das Frauenlager in Auschwitz-Birkenau überlebt hatte, auf dem Gelände des Vernichtungslagers den ersten Spielfilm über Auschwitz gedreht. *OSTATNI ETAP* schildert das Leben und Sterben im Frauenlager, die Ankunft der Deportierten und die Selektionen, die brutale Hierarchie unter den Häftlingen und die zynische Routine der Mörder, den Vorrang der Vernichtung vor der Ausbeutung der Arbeitskraft und schliesslich, und davon handelt die zweite Hälfte des Films, die Solidarität, trotz allem, den Heldennut, trotz allem, den moralischen Sieg der Opfer, trotz allem.

OSTATNI ETAP wurde so etwas wie die «Mutter» aller Holocaustfilme. Gedreht mit Statisten, von denen manche selbst Überlebende des Lagers waren, gedreht am «Originalschauplatz», vor und in den Baracken des Lagers, zwei Jahre nach dem Ende des Krieges.

Der Spielfilm verwandelte sich unversehens zum Dokument, zum Vorbild unzähliger Filmszenen, die in Auschwitz spielen. Von *SOPHIES CHOICE* über *SCHINDLER'S LIST* bis zu Benignis *LA VITA È BELLA*: die immer wiederkehrende nächtliche Einfahrt des Zuges in das Lager ist vor allem eines, eine Kette von Variationen einer Schlüsselszene von Jakubowskas Film. Und nicht nur das, der Film wurde «abgeklammert», wie altes Wochenschaumaterial. Schon Alain Resnais zitierte die nächtliche Ankunft des Zuges und ihre dramatische Inszenierung von Dunkelheit und Rauch in seinem «Dokumentarfilm» *NUIT ET BROUILLARD* (*NACHT UND NEBEL*) wie ein zeitgenössisches Dokument. 1959 schnitt George Stevens die ebenso bewegende wie bewegte Appellszene, in der die Frauen im Lager wie Schilfrohre schwanken, als Zitat aus dem Film heraus und verwandelte sie in einen Angsttraum Anne Franks, so als verbürge die Herkunft dieser Einstellung die Authentizität von Annes Fantasie.

Nicht nur das: Stevens stellte eine Aufnahme im Studio nach, mit der er wiederum Jakobowskas Einstellung überblendet und damit ganz in seine Bildfolge hineinzieht.

1965 schliesslich bediente sich Zika Mitrovic einer ganzen Reihe von Szenen, um in ZEUGIN AUS DER HÖLLE die traumatischen Erinnerungen einer Überlebenden «wachzurufen». Dass die Züge in Auschwitz in fast allen Filmen ausgerechnet nachts eintreffen, dass der Boden im Film-Auschwitz, von SOPHIE'S CHOICE bis zur Anfangssequenz der Comicverfilmung X-MEN, zu meist matschig und klebrig ist, verdankt sich nicht zuletzt den eindrucksvollen Bildern von Jakobowskas Film.

«Seine Einzigartigkeit ist nicht nur durch die Tatsache ausgedrückt, dass er ein neues Werk der Kunst darstellt, sondern dass er ein neues Genre geschaffen hat»,² schrieb Béla Balazs über den Film. Für ihn sprengte er die traditionellen Grenzen der Genres. «Die glühend heissen, lebendigen Erinnerungen an das Frauen-Todeslager und die Gaskammer in Auschwitz passen nicht in die gut gerundeten, gut geformten Umrisse bisher bekannter kinematographischer Genres. Es geschah aus diesem Grunde, dass die pulsierende Energie, die in jenen neuen Erfahrungen enthalten ist, explodiert ist und den Weg frei gemacht hat hin zu einem neuen Genre.»³ Balazs verweist insbesondere auf die klassischen Gattungen Tragödie und Komödie, auf Drama und Roman. Und er vergleicht Jakobowskas Film nicht von ungefähr mit Dantes Inferno, der Hölle, die alles «enthält, was an Sünden, Blut und Schrecken im moralischen Bewusstsein seiner Epoche existiert.»⁴

Genre und Narration

Wenn im Folgenden von Gattungen und Genres die Rede sein soll, so wird hier insbesondere auf das Modell von Northrop Frye Bezug genommen, der den vielleicht folgenreichsten Versuch unternommen hat, die aristotelische Gattungstheorie weiterzuentwickeln. Seine Beschreibung narrativer Archetypen bildet ein Deutungsgerüst für so unterschiedliche Analysen von Erzählstrategien und narrativen Traditionen wie die amerikanische Genrefilmdiskussion,⁵ Fredric Jamesons Versuch einer marxistischen Historisierung der Gattungen⁶ oder Hayden Whites Metahistorie.⁷

Das traditionelle Bild von Genres, das den Alltagsdiskurs über grundlegende Gattungsfragen weitgehend bestimmt, geht von der Polarität von Tragödie und Komödie aus – und dies zumeist (auch schon bei Aristoteles) in einer zugleich hierarchischen Ordnung, an deren Spitze vollendete Mimesis und an deren unterem Ende triviale, populäre Fiktionen und Wunschträume angesiedelt sind.

Fryes *Anatomy of Criticism*⁸ erschien 1957 und war ein in vieler Hinsicht altmodisches, aber für die Genretheorie revolutionäres Buch: ein souverän über das biblische und antike Erbe verfügender Blick auf universale Archetypen des Erzählens. Frye ging es dabei keineswegs um die Behauptung eines kollektiven, eingeborenen Unbewusstseins, obwohl er bei C.G. Jung den Begriff der Archetypen entlehnte. Seine «Grammatik literarischer Archetypen»,⁹ die er aus dem Symbolismus der Bibel und der klassischen Mythologie destilliert, geht davon aus, dass die Zahl der Ausdrucksmittel begrenzt sei. Und dies gilt für ihn erst recht für die Zahl möglicher «Generic Plots», also der möglichen grundlegenden Fabeln, die erzählt werden können. Fryes Versuch, die aristotelische Begriffswelt mit neuem Leben zu erfüllen, ist zuweilen recht eigenwillig. So definiert er die grundlegenden Plotstrukturen als «mythoi». Er zielt damit nicht auf die Unterscheidung zwischen Mythos und Geschichte, mythischer und «authentischer» Erzählung, sondern auf die Behauptung, dass die Fabel vor der Erzählung, die Form vor dem Inhalt, der «Plot» vor der konkreten Erzählung steht, dass weder Geschichte noch Geschichten, weder *history* noch *stories* ohne ihre Entfaltung in archetypischen Plotstrukturen überhaupt erzählbar sind. Ein Gedanke, den Hayden White produktiv auf eine Kritik des historiografischen Erzählens angewandt hat. Fryes Gattungstheorie zielt auch nicht unmittelbar auf eine Einordnung bestimmter literarischer Werke in ein Gattungssystem. Seine Archetypenlehre, seine «mythoi» beschreiben weniger reale ästhetische als mögliche Produktionen schlechthin. So vermag ihm dasselbe Werk als Beispiel für verschiedene Archetypen zu dienen, ohne dass seine Interpretation an Konsistenz verlieren würde. Frye argumentiert dezidiert ahistorisch, und damit sind auch die Grenzen seiner Gattungstheorie benannt.

Es sind vier verschiedene Plotstrukturen, auf die sich nach Frye alle überhaupt möglichen Fabeln reduzieren lassen, unabhängig davon, wie sehr im Einzelnen Elemente dieser vier «Plots» ineinander verschränkt sein mögen. Neben die «klassischen» aristotelischen Gattungen der Komödie und Tragödie stellt Frye die Romanze und die Ironie bzw. die Satire.

Insbesondere der Begriff der «Romanze» bedarf der Erläuterung, denn er entspricht keineswegs unserem Alltagsgebrauch. Gemeint ist nicht in erster Linie die Liebesgeschichte, sondern die mittelalterliche Ritterromanze, also das Abenteuer der Suche nach dem heiligen Gral. Fryes Begriff reicht weit über die enge literaturgeschichtliche Definition hinaus: Auch das Märchen, das in seiner reinsten Form als Zauber Märchen die Suchwanderung eines Helden erzählt, fällt darunter und damit alle Formen traditionellen und populären Erzählens, die von der Initiation eines Helden, vom physischen oder moralischen Bestehen ei-

ner Gefahr in einem bipolaren moralischen Kosmos handeln, also die verschiedensten Formen von Abenteuergeschichten und Märtyrerlegenden. Ganz gleich, ob das Abenteuer der Erringung einer Braut (seltener: eines Bräutigams) oder ganz anderen Zielen gilt: Die Romanze spielt in einer polaren Struktur, in der es Gut und Böse gibt, und sie erzählt eine Geschichte, die von der Überwindung des Bösen handelt, das als physische Gefahr, zum Beispiel als Drache oder Verbrecher, oder als Versuchung auftreten mag. Für den Sieg, und sei es ein spiritueller, für den der Held als Märtyrer sein Leben hingibt, winkt am Ende eine Belohnung: ein Gral oder die Liebe, Ruhm, ein halbes Königreich oder reiche Nachkommenschaft, Reichtum oder posthume Ehre. «Von allen Formen der Dichtung», so Frye, «steht die Romanze dem Wunschtraum am nächsten.»¹⁰

Schon 1911 hatte Georg Lukacs diesen Zusammenhang in seiner bis heute unveröffentlichten «Ästhetik der ‚Romance‘»¹¹ entwickelt. «Es ist kein Zufall, dass diese Form, die durch ihr notwendig gegebenes ‚gutes Ende‘ bedingt ist, ein episches Gegenstück hat: das Märchen. Im Märchen entsteht durch das tiefe und im letzten Grund immer ungetrübte Sicherheitsgefühl, das die von der Form suggerierte Gewissheit des guten Ausgangs aller trüb scheinenden Geschehnisse ausstrahlt, ein neues Land der kindlichen Freude am Leben, ein Abbild des goldenen Zeitalters.»¹² Das Wunder als «unvorhergesehene Erfüllung eines natürlichen (nur wieder inhaltlich absurden) Wunsches» sei der Kern dieses «Traum(s) vom Glück». Zur gleichen Zeit, als Lukacs über Romanze und Märchen nachdachte, schrieb er auch seinen legendären Aufsatz über die «Ästhetik des ‚Kino‘» und findet auch für das neue Medium ähnliche Begriffe wie für das Märchen: Im Kino entstehe eine homogene Welt, «der in den Welten der Dichtung und des Lebens ungefähr das Märchen und der Traum entsprechen.» Im Kino entstehe ein eigenes Leben, «ohne Schicksal, ohne Gründe, ohne Motive (...) ein Leben ohne Mass und Ordnung, ohne Wesen und Wert; ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche.»¹³ Die Romanze als untragisches Drama gehe freilich, so Lukacs, über das dekorative Spiel des Märchens hinaus. In der Gestalt des Weisen und des Märtyrers, in der nutzlosen, zwecklosen Tat, im *Opfer* gelänge ihr das «intellektuelle (...) Beherrschen des Sinnlosen», die Überwindung der «Absurdität des Weltlaufs».¹⁴ Noch ahnt Lukacs nicht, *wie* sinnlos ein Opfer sein konnte und wie dessen Realität jede ästhetische Theoretisierung des Opfers nur noch frivol erscheinen lassen würde.

Northrop Frys Begriff der Ironie und der Satire ist ebenso schillernd wie der der Romanze. Auch die Welt der Ironie ist eine Welt von Gut und Böse.

Doch anders als in der Romanze kann in der Satire das Böse triumphieren. Nicht nur, aber vor allem deshalb nennt Frye sie auch eine dämonische Form. Das Gute in der Satire, da jedenfalls, wo diese mehr ist als moralistische Verächtlichmachung eines Gegners, ist schwach, bedroht, fragil. Wenn das Gute siegt, dann häufig durch Einfalt, durch Witz, durch die Paradoxie und nicht durch bloße Stärke.

In der polaren Struktur von Fries Modell stehen sich Romanze und Satire gegenüber. Ist die Welt der Romanze eine idealisierte Welt, in der, dem aristotelischen Modell folgend, die Helden uns selbst überlegen sind, Gestalten, zu denen wir aufschauen, wie sie ihre Wunder vollbringen, so schauen wir auf die Anti-Helden der Satire hinab. Sie sind schwächer als wir (es zu sein glauben). Unser Blick fällt auf eine Welt der Knechtschaft, der Misserfolge und des Absurden – in Fries Augen der Pol der Wirklichkeit.

Komödie und Tragödie hingegen spielen zwischen Ideal und Wirklichkeit, in einer Welt, in der Gut und Böse voneinander nicht wirklich geschieden sind, keinen polaren Gegensatz ausmachen. Für Aristoteles ist eben dies der Raum der Mimesis – und die Tragödie ihr grundlegendes Paradigma: die Integration der grösstmöglichen Widersprüche in eine Fabel.

Auch die Helden der Tragödie stehen über uns, doch sie sind, wie Frye betont, nicht grösser als ihre natürliche Umgebung, und das heisst: nicht grösser als ihre Probleme. Das tragische Modell, so Paul Ricoeur, ist das Modell der dissonanten Konsonanz. Wenn die Ironie, die Satire das Dissonante stehen lässt, so verwandelt die Tragödie die Kontingenz in Notwendigkeit. «Die *katharsis*», so schreibt Ricoeur, «ist eine Reinigung (...) eine Läuterung –, die im Zuschauer stattfindet. Sie besteht eben darin, dass der der Tragödie angemessene Genuss auf Mitleid und Furcht beruht. Sie besteht also darin, dass der mit diesen Emotionen verbundene Schmerz zur Lust verwandelt wird.»¹⁵

Das Schicksal stellt den Helden vor eine Wahl, vor eine Entscheidung, aus der er nicht unschuldig hervorgehen kann: zwischen Gesetz und Moral, zwischen Liebe und der Welt des Sozialen, zwischen Familie und Gesellschaft, zwischen Legalität und Legitimität. Wie auch immer die Entscheidung ausfällt, er belädt sich mit Schuld, wird schuldlos schuldig. Diese Dissonanz, diese Störung des Gleichgewichts, die immer Lüge und Falschheit nach sich zieht, kann nur durch den Tod aufgelöst werden. Anders als in der Märtyrerromanze ist dieser Tod kein Triumph des Menschen über das Schicksal (genauer: dessen Dementi), sondern eben dessen Sieg. «In der Tragödie», so schrieb Lukacs in der «Ästhetik der ‚Romance‘», «ist es (das Schicksal) aber der metaphysische Urgrund der ganzen dargestellten Welt, das *ens realissimum*.»

Während also die Tragödie die Unversöhnlichkeit des Schicksals thematisiert, den Preis, den es unweigerlich fordert, endet die Komödie notwendigerweise mit einer Versöhnung.

Das klassische Thema ist die Brautwerbung: ein Konflikt zwischen zwei Polen, der sich auf die natürlichste Weise lösen lässt, der Konflikt zwischen den Geschlechtern. Auch hier wird, damit es eine Geschichte zu erzählen gibt, eine Ausgangssituation aus dem Gleichgewicht gebracht durch den Wunsch des Helden nach Vereinigung mit einem anderen, der für ihn bestimmt ist. So zielt die Fabel auf die Herstellung eines neuen Gleichgewichts.

Dazu aber sind Hindernisse zu überwinden, die sich der Vereinigung in den Weg stellen, Missverständnisse und Eltern, Autoritäten, soziale Bande und Familien, Hindernisse, über die trefflich gestolpert werden kann. Auch hier werden die Helden vor Entscheidungen gestellt, vor Loyalitätskonflikte. Doch während sich die Werte, zwischen denen der Held in der Tragödie wählen muss, gegenseitig ausschliessen, finden die Konflikte zwischen den Generationen und Geschlechtern in der Komödie am Ende in der Vereinigung des Paares und der Familien zur Versöhnung im Hochzeitsfest. «Der klassische Konflikt der Komödie», so Fredric Jameson, «ist nicht der von Gut und Böse, sondern zwischen Jugend und Alter, dessen ödipale Auflösung nicht auf die Wiederherstellung einer zerbrochenen Welt, sondern auf die Regenerierung der sozialen Ordnung abzielt.»¹⁶

Aus all dem ist leicht zu ersehen, dass eine Komödie nicht notwendig komisch sein muss, auch wenn die Hindernisse und ihre Überwindung, die Missverständnisse und ihre Auflösung regelmässig Anlass zu komischen Situationen bieten können. Und das, was wir als komisch empfinden, ist ebenso häufig im Genre des Ironischen zu Hause, das keineswegs immer auf Versöhnung zielt.

Fryes Erweiterung des traditionellen Begriffspaares von Tragödie und Komödie um die Gattungen der Romanze und der Satire ermöglicht es erst, traditionelle Erzählformen und deren Spuren in der mimetischen Literatur und im fiktionalen Film zu beschreiben. Für eine narratologische Deutung filmischen Erzählens erweisen sich solche Gattungsbegriffe als durchaus unerlässlich; doch lassen sie freilich zugleich offen, wie sich die deutlich spezifischeren und historisch genauer zu bestimmenden Filmgenres (Western, Horrorfilm, Melodram, Actionfilm etc.), in einem fortwährenden Prozess der Wandlung, Neuschöpfung und Redefinition¹⁷ zu diesen grundlegenden Plotstrukturen verhalten. Die Komödie erscheint vor diesem Hintergrund als eigentümlicher Zwitter zwischen den Gattungen und den eher Formelcharakter tragenden Filmgenres.

Gegenüber Fries Kategorien ist unser Alltagsgebrauch solcher Begriffe wie tragisch, komisch, romantisch, ironisch wie um eine Vierteldrehung verschoben. Romantisch: So empfinden wir das Liebeswerben, also jene Handlung, die die möglichen Plots einer Liebeskomödie (*romantic comedy*) und einer abenteuerlichen Brautwerbungsromanze miteinander verbindet. Komisch: So empfinden wir zumeist jene Elemente des physischen und sprachlichen Stolperns, die den Komödianten mit den Gestalten der Satire verbindet. Tragisch: So nennen wir eine Geschichte, die mit dem Tod der Helden endet, ganz gleich, ob als Sieg des Schicksals (Untergang) oder als Martyrium (Apotheose). Und schliesslich finden wir ironisch, was in Tragödie und Satire an «Verwechslung» von Gut und Böse möglich sein mag.

Die Begriffspaare Komödie und Tragödie, Romanze und Satire bilden eine doppelt polare Struktur, von der ausgehend es möglich sein sollte, alle *denkbaren* Plots zu beschreiben, je nachdem, ob eine Geschichte auf dem einfachen Gegensatz von Gut und Böse beruht (wie Romanze und Ironie), oder auf einer schicksalhaft gegebenen und in sich verschränkten Polarität (wie in Tragödie und Komödie), ob sie mit einem Fest (des Sieges der Romanze oder der Versöhnung der Komödie) oder mit Schrecken und Untergang endet (wie in Satire und Tragödie), ob die Gegensätze unauflösbar (wie in Romanze und Satire) oder auflösbar (wie in Komödie und Tragödie) erscheinen. Fries Archetypen liegen quer zu den formalen narrativen Gattungen, quer zu den Grenzen von Epik und Dramatik, Literatur und Film. Doch kaum eine Gattung basiert so stark auf der vereinheitlichenden Wirkung des Plots – einer von Gesetzen des Genres abhängigen Story – wie der fiktionale Film und seine visuelle Fabel, der «konstruierte Lebensstoff», wie Balazs einmal formulierte. Der Plot, die Story, die Fabel, sie sind nicht nur die «Substanz des Mythos» (Claude Lévi-Strauss), sondern erst recht der «Ariadnefaden» im Labyrinth der Beziehungen zwischen den Menschen und den Dingen der sichtbaren Welt, die der Film dramatisiert: «ein Vorschuss an die Dinge, da sie vorweg als Institution vorhanden ist, den Sinn nicht von den Dingen bezieht, sondern ihnen verleiht und so von ihnen wieder zurückerhält.»¹⁸

Genrefilm und Holocaust

Was geschieht, wenn diese Archetypen des *Erzählbaren* mit der Geschichte und den Wirkungen des Holocaust Zusammenreffen, wenn Geschichte und Nachgeschichte der Vernichtung sie als Stoff mit Leben erfüllen sollen? Gibt es ei-

nen privilegierten Zugang zu diesem Thema, der bestimmten Genres offensteht, anderen – oder gar: allen – aber versperrt ist?

Wenn Imre Kertesz zur «Verteidigung» von *LA VITA È BELLA* schreibt, Roberto Benignis Idee sei «nicht komisch, sondern tragisch», und die «Dramaturgie des Films» funktioniere «mit der Genauigkeit guter Tragödien»¹⁹, so setzt er der vielfach zu beobachtenden Geringschätzung vor allem ein Synonym für «Ernsthaftigkeit» und Kunstanspruch entgegen. Und zugleich bindet er die Tragödie an die scheinbar naivste Gattung zurück: «Der Geist, die Seele dieses Films sind authentisch, dieser Film berührt uns mit der Kraft des ältesten Zaubers, des Märchens.»²⁰ Kertesz erweist dem Film damit nicht unbedingt einen guten Dienst, gibt es doch kaum ein folgenschwereres Missverständnis, als die Fantasie, der Holocaust *sei* eine «Tragödie», also eine durch *hamartia* (durch unausweichliche Schuld, durch eine *schicksalhaft* determinierte Entscheidung) selbst ausgelöste Katastrophe. Und es gibt kaum ein Missverständnis, das sich hartnäckiger hält.

Es gibt nur wenige Filme, in denen tatsächlich versucht wurde, eine tragische Fabel um dieses Thema zu spinnen. *SOPHIE'S CHOICE*, nach dem Roman von William Styron, wird meist als «Melodrama» apostrophiert, obwohl (um das Genre des Melodrama einmal ernst zu nehmen) der Einsatz von Musik in Alan Pakulas Film eher zurückhaltend ist. Ilan Avisar, Lawrence Langer und Alvin Rosenfeld²¹ haben Styron und Pakula vorgeworfen, die Geschichte einer nicht-jüdischen Auschwitzüberlebenden zu dramatisieren, nicht nur um den Holocaust zu universalisieren, sondern mehr als das: eine Nicht-Jüdin zum Opfer von Nazis *und* Juden werden zu lassen. Da ist etwas dran, schliesslich verliebt sich das polnische Naziopfer in New York, im «Königreich der Juden», wie Styron den Stadtteil Brooklyn in seinem Roman apostrophiert, nach dem Krieg in einen psychopathischen, sexuell-obsessiven und gewalttätigen Juden.

Die Fantasie, dass Nazis und Juden etwas gemeinsam haben, das den «anderen» Angst macht, und sei es das «Geheimnis» des Verbrechens, war weit verbreitet – und dies auch in den USA, nachdem seit Ende der fünfziger Jahre erneut Schlagzeilen machende NS-Prozesse Überlebende und Täter wieder international ins Rampenlicht rückten. Narrative, in denen Täter und Opfer durch ihre «Berührung» nach dem Krieg einander ähnlich und zu *Misfits* werden, zu von der Vergangenheit Besessenen, sozial nicht Integrierbaren, finden sich in amerikanischen «Courtroom Dramas» und Spielfilmen wie Sidney Lumets *THE PAWNBROKER* (*DER PFANDLEIHER*) bis zu Fassbinders Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod*.

Wenn wir freilich einmal anders herum, nämlich von der Form her, vom Genre her denken, ergibt sich eine andere Logik. Wenn William Styron und

nach ihm Alan J. Pakula eine Tragödie schreiben bzw. inszenieren wollten, so ergibt sich manche Deformation der empirischen Realität zugunsten der Fiktion wie von selbst. Die Wahl der polnischen Katholikin als Opfer ermöglicht erst die tragische Heldin. Dreimal muss Sophie sich in Pakulas Film entscheiden. Das erste Mal als Tochter eines polnischen Antisemiten, zu dem sie auch dann loyal steht (und brav seine Reden abtippt), als er zur Vernichtung der Juden aufruft. Das zweite Mal, als sie sich, mittlerweile mehr zufällig als unvermeidlich in Auschwitz als Häftling gelandet, gegenüber dem Lagerkommandanten zu prostituieren versucht, um das Leben ihres Kindes zu retten, und sich dabei mit den antisemitischen Reden des Vaters brüstet. Das dritte Mal (zumindest in der Erzählchronologie des Films), als sie sich beim Eintritt ins Lager, bei einer Selektion an der Rampe, zwischen ihren beiden Kindern entscheiden soll und es schliesslich tut. Alle drei Entscheidungen sind klassische, wenn auch vor dem Hintergrund von Auschwitz vollkommen überdeterminierte, tragische Dilemmata, Tabus, die Sophie im Verlauf des Films schrittweise enthüllt und so das Gespinnst ihrer Lügen entwirrt. Und als sie am Ende von diesem Gespinnst befreit ist, nackt und bloss, bleibt ihr nur noch der Selbstmord, gemeinsam mit ihrem wahnsinnigen jüdischen Geliebten.

Sophies Tragödie hat die Realität nicht auf ihrer Seite: Die Selektionsszene, auch wenn sie ikonografisch Jakubowskas Film getreulich nachgestellt ist, kann sich so nicht abgespielt haben, und zwar ganz einfach, weil Nichtjuden an der berüchtigten Rampe niemals selektiert wurden. Weil *dieses* zentrale Ritual der Ankunft und sofortigen Ermordung das einzige jüdische «Privileg» in Auschwitz war.

Sophies Tragödie ist zugleich die Romanze eines jungen Schriftstellers (genauer: eines Jungen, der ein Schriftsteller werden will) aus dem amerikanischen Süden, hinter dem sich William Styron selbst verbirgt. Die Reise des jugendlichen Autors in den Dschungel der «jüdischen» Stadt ist die klassische Geschichte einer Initiation, eines Übergangsrituals, dessen Form und Erfahrungsgehalt den Kern jeder Märchenerzählung und damit auch jeder Romanze ausmacht. Der Initiand findet in New York seinen Meister, den rätselhaften jüdischen Geliebten Sophies, der ihn in die Geheimnisse der Literatur einweiht, und seine Meisterin, Sophie, die ihn in die Abgründe des Lebens und in die Geheimnisse der Liebe einweiht. Gereift, zum Mann (und Schriftsteller) geworden, reist der junge Stingo am Ende wieder aus dem Dschungel in die wohl geordneten, christlichen Verhältnisse des amerikanischen Südens zurück. Pakula hat auf ein zentrales Moment in Styrons Buch wohlweislich verzichtet, das den Ich-Erzähler als jemanden zeichnet, dessen Wahrnehmung der jüdischen Lebenswelten

in New York fast völlig von antisemitischen Stereotypen geprägt ist, worauf insbesondere Lawrence Langer hingewiesen hat.²² Versteht man SOPHIE'S CHOICE als eine Erzählung über den Holocaust – was Styron selbst ja wiederholt nahe gelegt hat –, so muss diese Perspektive auf Auschwitz bzw. auf das Trauma einer Überlebenden problematisch erscheinen, auch wenn Styron dies selbst thematisch macht. Manches erscheint plausibler, wenn man Stingos Geschichte als romanzenhaften Bildungsroman eines «White-Anglo-Saxon-Protestant» aus dem amerikanischen Süden liest, der versucht, seine heile Südstaatenwelt mit dem «Trauma des 20. Jahrhunderts» in Einklang zu bringen.

Bildet die Romanze in SOPHIE'S CHOICE eine Rahmenhandlung für eine Tragödie, so umrahmt sie in George Stevens THE DIARY OF ANNE FRANK vor allem eines: eine missglückte Komödienhandlung. Und an diesem Film lässt sich, mehr noch als an SOPHIE'S CHOICE, ablesen, wie die Genres an dem Stoff, dessen sie sich bemächtigen sollen, abgleiten, ihn in dem Moment verlieren, wo sie zupacken wollen. Der Film THE DIARY OF ANNE FRANK beginnt wie eine klassische Romanze. Ein pubertierendes junges Mädchen bricht zu einem Abenteuer auf, an einem gefährlichen Ort, an dem alles anders sein wird. Doch vor allem: anders als in einer Romanze. Die Isolierung teilt sie nicht mit Gleichaltrigen und Fremden, sondern vor allem mit der eigenen Familie. Statt ins offene Unbekannte, ins Weite, zieht sie in die klaustrophobische Enge eines Dachbodens. Und dieser ist anders als so mancher Filmdachboden kein Tor zu einer offenen Welt der Vergangenheit, keine Zuflucht zu den Gegenständen der Erinnerung, die der Fantasie Flügel verleihen. Es sei denn, wir nähmen tatsächlich Otto Franks Perspektive ein, dem zu Beginn des Films auf dem Dachboden Anne Franks Tagebuch überreicht wird. Die Objekte aber, von denen Anne auf dem Dachboden umstellt wird, sind Ballast, bedrückend wie die Präsenz der zu zahlreichen Menschen. Der Dachboden ist ein Raum, in dem man nie allein sein kann, und wenn, dann nur auf dem Klo (wie Anne oder auch Herr Dussel bemerken) – ein Raum, in dem Anne ständig kontrolliert wird, von Ansprüchen anderer eingekreist, die stellvertretend für die Gefahr, die von aussen droht, ihren sich regenden Freiheitsdrang knebeln. So verwandelt sich die Romanze des Aufbruchs in ein Melodram der Einschnürung, des Alleinseins inmitten von «Bekanntem, allzu Bekanntem», ein psychologisches Melodrama, wie Thomas Elsaesser es in seinem Aufsatz über das «family melodrama», «Tales of Sound and Fury» beschrieben hat. Die Sphäre des Privaten wird in diesen Filmen zu einem Raum des Opfers. «One of the characteristic features of melodramas in

general is that they concentrate on the point of the victim»,²³ so wie auch der psychologische Thriller die Geschichte eines Verbrechens oftmals aus einer dem Opfer nahe stehenden Perspektive betrachtet. Ob es nun die Konventionen, die sozialen Beziehungen sind, an denen das Opfer erstickt, oder ein von aussen eindringender Killer, der Raum des Opfers verwandelt sich in einen Raum bedrohlicher Objekte. «The more the setting is filled with objects to which the plot gives symbolic significance, the more the characters are enclosed in seemingly ineluctable situations. Pressure is generated by things crowding in on them.»²⁴ In vielen Thrillern spielt das Telefon die Rolle eines derart überdeterminierten Gegenstands, der zugleich «zu Hause» und mit den von aussen drohenden Gefahren verbunden ist.

Elsaesser hatte bei seiner Analyse amerikanischer Filme aus den vierziger und fünfziger Jahren die repressiven Konventionen des bürgerlichen Alltags im Blick. George Stevens konnte sicher sein, dass sein Publikum *sein* Spiel mit dem Genre und seine Transposition in das Amsterdam der Judenverfolgung unwillkürlich nachvollziehen würde. Kehrt schon das «domestic melodrama» die Aktion der Helden nach innen, unter dem Druck der sozialen Repression, die sie dazu zwingt, «to turn against themselves»,²⁵ so erzählt THE DIARY OF ANNE FRANK wie in einem extremen Laborversuch von der drohenden Deformierung menschlicher Beziehungen. Annes Unabhängigkeitsdrang, ihre Ängste und ihre Eskapaden, ihr Kampf mit der Mutter sind eine Bedrohung für alle anderen im Versteck, wie auch der impulsiv sich äussernde Hunger des Herrn van Daan, der schliesslich Brot stiehlt. Annes Mutter will ihn hinauswerfen, den Nazis zum Frass, so dass Otto Frank ausruft: «Wir brauchen die Nazis nicht, um uns umzubringen.»

Doch da meldet sich die Romanze wieder und verhindert, dass aus dem Stoff eine verunglückte Tragödie wird. Denn die Franks haben sich *nicht* selber umgebracht. Als der Konflikt im Hinterhaus eskaliert, meldet das Radio die Landung der Alliierten in der Normandie. Das Wunder verwandelt die Selbstzerfleischung in ein Freudenfest.

Nun wird es Zeit für die Entwicklung jenes Handlungsfadens, den die Propaganda für den Film am meisten ausschaltete, die Komödienhandlung, die Liebesgeschichte zwischen Anne und Peter, dem nur wenig älteren Sohn der van Daans, jenes Handlungsfadens also, der im Film seine komischen Seiten entfaltet. Doch die zarte Liebesgeschichte hat einen dramaturgischen Haken. Die Verhältnisse, die Familien stehen keineswegs einem Paar im Weg, das füreinander bestimmt ist. Im Gegenteil, die Verhältnisse werfen zwei junge Menschen aufeinander, die – man ahnt es bald – überhaupt nicht füreinander geschaffen sind. Und in dem Moment, in dem Anne, und der Zuschauer mit ihr, dies realisiert, fällt der Film – und zwar endgültig – zurück in die Romanze.

Es ist Sommer und der Himmel weitet sich, auf dem Dachboden wehen Wäschestücke wie weisse Fahnen oder eher noch: wie Segel im Wind. Von der nahenden Befreiung ist die Rede, Aufbruchsstimmung ist spürbar, die Enge des Hinterhauses öffnet sich, wird luftig. Anne spricht von ihrem Glauben, ohne den doch alles keinen Sinn hätte. Peter, der Ungläubige, versteht sie nicht. Und die zwischen ihnen wachsende Distanz ist spürbar. Anne spricht vom «Guten im Menschen». Doch dann klingelt insistierend das Telefon. Die sich versammelnden Bewohner des Hinterhauses zerreisst die Mehrdeutigkeit des Signals. Ist es eine Warnung oder eine Falle? Das Signal verhallt. Und die SS holt sie ab. Stoisch empfangen die Bewohner die Eindringlinge, die man nur zu hören, aber nicht mehr zu sehen bekommt. Anne und Peter sind da schon kein Paar mehr, sind, auch wenn sie einander noch die Hand halten, schon allein unterwegs in den Tod.

Otto Frank schlägt, als Rückkehrer aus dem Lager, 1945 Annes Tagebuch zu, und ihre Stimme, die Stimme einer geheiligten Märtyrerin, kommt aus dem Off: «Ich glaube noch immer an das Gute im Menschen.» Das Schicksal ist besiegt,



Abb. 1: Oberst Prokoszny (Curd Jürgens), S.L. Jacobovsky (Danny Kaye) und Szabuniewicz (Akim Tairoff) auf dem Weg zur Grenze, ME AND THE COLONEL (Columbia TriStar Film), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

nicht existent, der zweifelnde Vater und auch wir sind: beschämt. Jeder Gedanke an Vergeltung ist gebannt. Die Verwandlung von Anne in eine zweite heilige Bernadette ist vollzogen.

Seinen Roman über die heilige Bernadette von Lourdes hatte Franz Werfel im amerikanischen Exil gerade beendet (als Ausdruck des Dankes für seine Rettung aus dem besetzten Frankreich 1940), als er 1943 seine «Komödie einer Tragödie» *Me and the Colonel (Jakobowsky und der Oberst)* schrieb. Was an dem Stück und dem 1958 von Peter Glenville realisierten Film mit Danny Kaye und Curd Jürgens im eigentlichen Sinne «tragisch» sein soll, bleibt offen. *ME AND THE COLONEL* entfaltet eine klassische Komödienhandlung in Form eines Subgenres, das insbesondere durch Walter Matthau und Jack Lemmon zu regelmässig wiederkehrenden Erfolgen geführt wurde: der Buddy-Film, und dies in seiner besonders beliebten Variante des Road Movie. Der die Handlung in Gang bringende Gegensatz zwischen einem polnischen Juden und einem polnischen Antisemiten, die 1940 aus Paris vor den vorrückenden Deutschen fliehen (in einer zeitgenössischen Kritik hiess es ganz einfach: «zwei Polen als lustige Gegenpole»), wird am Ende des Films versöhnt. Dann sind die beiden nur noch «meine beiden Möglichkeiten» für Suzanne, die Geliebte des aristokratischen, polnischen Oberst. Wie es in einem Road Movie häufig so geht, kann einer der beiden Buddies Auto fahren, der andere weiss, wie man an Benzin kommt. Der eine ist potent, aber ein bisschen doof, der andere hat Witz und Verstand, ist aber hoffnungslos impotent. Welche der beiden Rollen wird wohl dem Juden zufallen?²⁶ Suzanne jedenfalls findet den Juden zwar sehr charmant, aber, und daran lässt der Film keinen Zweifel, ihre wirkliche Liebe gehört noch immer dem polternden polnischen Oberst, der am Ende immerhin zu der Aussage fähig ist, dass Jakobowsky («dieser Jude») ihm nun «mehr und mehr» gefällt. Franz Werfel war damit offenbar zufrieden.

So wie Franz Werfel die Komödienstruktur auf zwei Männer und zwei Völker anwendet, so verfährt auch Isaac Bashevis Singer in seinem Roman *Enemies. A Love Story* und Paul Mazursky in dem gleichnamigen Film von 1989. Auch hier findet auf überraschende Weise die Versöhnung zwischen einer polnischen Jüdin und einer katholischen Polin statt, die am Ende gemeinsam das Kind grossziehen, das ihr Mann (ja: Herman Broder ist gleichzeitig mit beiden verheiratet) hinterlassen hat und das nach seiner Geliebten benannt ist, eine Überlebende der Konzentrationslager, die er (um die magische Dreizahl voll zu machen) auch noch heiratet, und die sich dennoch das Leben nimmt, weil es für sie eine Versöhnung in und mit der Welt nach Auschwitz nicht geben kann. Potenz oder Impotenz, das ist hier nicht das Problem, aber vielleicht liegt es

daran, dass *Enemies* tatsächlich eine jüdische Komödie ist und keine Komödie, in der jüdische Gestalten als Projektionsfläche dienen. Hermans Problem ist nicht seine Unfruchtbarkeit, sondern seine Fruchtbarkeit. Er will keine Kinder bekommen. Nicht in dieser Welt, und auch schon nicht in der Welt «davor». So schliesst diese Komödie eine Tragödie ein: Mascha, die Geliebte, erträgt kein Glück «nach Auschwitz» und auch kein Unglück. Und Herman flieht vor dem Wunsch der Frauen, ihre (und seine) Existenz in einer neuen fortzusetzen.

Als Mascha und Herman, der sich nie entscheiden kann und deshalb zu allem bereit scheint, nach dem Tod von Maschas Mutter gemeinsam vor dem Leben kapitulieren wollen, zerbricht Hermans eitle kindische Illusion, die ihm einen Moment lang den gemeinsamen Tod als letzte Ausflucht vor dem inneren Zwang zum Alleinsein vorgegaukelt hat, vor einer Existenz, die immer wieder das Versteck im Heuboden sucht, in dem er sich vor den Nazis verborgen hielt. Mascha hat gelogen, als sie Herman ihre Treue schwor. «Es hat gar keinen Sinn mehr, sich umzubringen», sagt Herman, als er erfährt, dass Mascha sich tatsächlich gegenüber ihrem Mann prostituiert hat, um dessen Einwilligung in ei-



Abb. 2: Oberst Prokoszny (Curd Jürgens) und S.L. Jacobovsky (Danny Kaye) kooperieren, ME AND THE COLONEL (Columbia TriStar Film), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

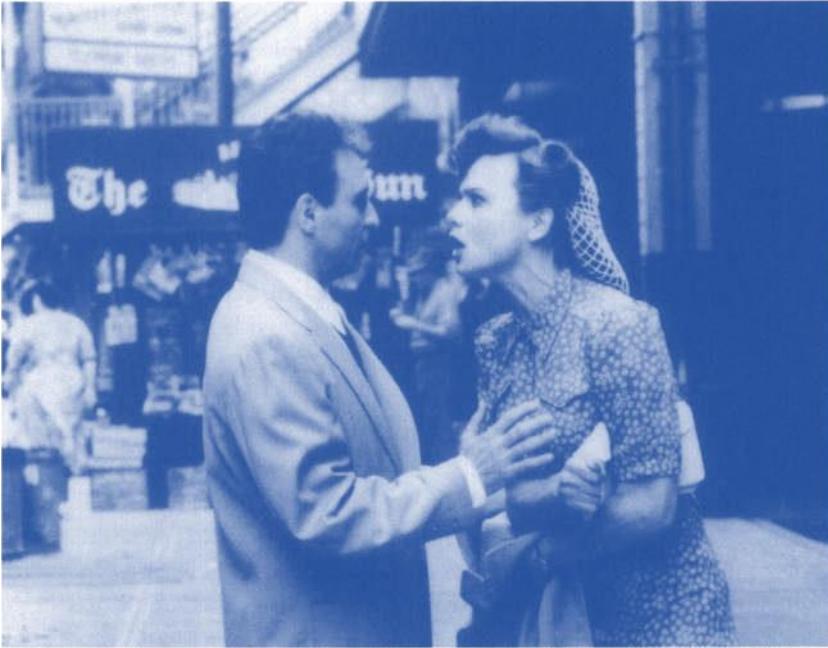


Abb. 3: Masha (Lena Olin) und Herman (Ron Singer) streiten sich, ENEMIES. A LOVE STORY (Concorde Filmverleih), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

ne Scheidung zu erhalten, jene Scheidung, die ihre «Ehe» mit Herman ermöglichen sollte. Eine unmögliche Bedingung für eine unmögliche Ehe, ebenso zerstörerisch wie alles, was Mascha angetan wurde und was sie nun selbst tut. Hermann lässt Mascha alleine sterben und bezahlt *seine* Schuld damit, sich selbst als Filmfigur *unmöglich* gemacht zu haben. Er verschwindet, und was bleibt, ist eine «Komödie». Dass ihm *diese* Flucht nicht wirklich gelingt, dass am Ende seine beiden Frauen seine Tochter mit dem Namen der toten Dritten aufziehen, ist so komisch, wie es die Umstände zulassen, eine paradoxe Versöhnung mit dem Leben in einer Welt, in der vor allem eines nicht mehr denkbar ist: eine wirkliche Tragödie.

Denn nicht Maschas «Lügen» sind es, nicht ihre «Schuld» ist es, die sie in den «tragischen» Tod führt. In dessen Bann steht sie ohnehin schon von Beginn an. Und Herman ist um keinen Deut wahrhaftiger als sie. Im Gegenteil: Wovon er lebt, ist Betrug am Wort. Als Ghostwriter schreibt er einem karrieristischen Rabbi Reden und Bücher, und sein Beruf als handlungsreisender Buchhändler besteht

nur als Fassade gegenüber Jadwiga, seiner katholischen Frau, um seine häufige Abwesenheit zu rechtfertigen. Herman hat ein Netz von Lügen und Fiktion um sich gestrickt, ein Geflecht von «Plots» und «Subplots», in dem er sich schliesslich verheddert. Die Sprache ist kein Mittel der Verständigung mehr, sondern eine Flucht vor der Realität. «In fact,» so schreibt Marilyn R. Chandler, «he treats his own life as a fictional narrative, weaving a web of lies that literally creates the environment in which he lives, suspended between his two mistresses, alternating between them as an author might between plot and subplot.»²⁷ Herman verliert die Kontrolle über seine «Plots», zwischen denen er mit der New Yorker Subway hin und her fährt, treibend zwischen Uptown, Downtown und Brooklyn.

Die Erzählung des Holocaust und seiner Nachwirkungen aber bringt die Genres durcheinander, so wie Herman Broder die «Plots» ausser Kontrolle geraten, bis er selbst nur noch verschwinden kann, in irgendeinen Heuboden, irgendwo in Amerika. Verwirrt wie die «Plots» wird die Rede über sie. JAKOB DER LÜGNER wird als Komödie gehandelt, dabei sind Buch und Frank Beyers Film alles andere als das: nämlich die bittere Parodie einer Tragödie, die keine ist, weil der Tod keine Katharsis bedeutet, die Schuld des Lügners nichts ist gegenüber dem, was ihm geschieht, und schon gar kein «Schicksal». Versöhnen tut sich am Ende dieses Films niemand mehr. Und so ist Kassovitz' «Remake» eine Romanze, in der Jakob zum Helden wird und das Mädchen am Ende eine fantastische Rettung erfährt.

Was bleibt, ist keineswegs die Abdankung der Genres, sondern ihre Verwirrung, nicht ihr Verschwinden, sondern im Gegenteil die neue, noch unbegriffene, Wiederbemächtigung der Wirklichkeit.

«Das Authentische»: ein neues Genre?

Doch entsteht aus der Verwirrung der Genres ein neues? Balazs war sich dessen 1948 sicher.

OSTATNI ETAP erschien ihm als Dokument, aus dem die Ereignisse selber sprechen, als Realismus jenseits oder: vor aller Fiktion: «hundert verschiedene, kontrapunktische Stimmen eines riesigen Orchesters, in dem alle Stimmen die selbe Geschichte erzählen (...) des Schicksals der Massen, deren Essenz keinem Individuum sondern der ganzen Generation zugehört.»²⁸

Balazs' Überschwang zielte auf einen Mythos des «Authentischen», das sich am Ort des Geschehens und unter Teilhabe der Überlebenden durch die fiktive Spielhandlung hindurch, jenseits der Gattungsgrenzen, jenseits der traditionellen Fabeln realisieren, genauer: ereignen würde. Und Balazs' These ist bis heute

ein Standard in der Diskussion über den «Holocaust-Film» geblieben. Ob Ilan Avisar oder Lawrence Langer, Judith Doneson oder Alvin Rosenfeld, immer wieder erscheinen die «Dokumentarfilme», ob *NUIT ET BROUILLARD* oder *SHOAH*, als der ultimative Massstab, angesichts dessen die Urteile über die Fiktionalisierungen gesprochen werden.²⁹ Das Ereignis soll sich mittels seiner metonymischen Spur selbst repräsentieren. Und diese Spur ist, in *OSTATNI ETAP* jedenfalls, die Person Jakobowskas selbst und der Drehort.

Doch wie der Film selbst fällt auch Balazs in seiner Argumentation in ein klassisches Genre zurück. Aus der Polyphonie der einzelnen Episoden und Handlungssplitter verdichtet Jakobowska im Verlauf des Films eine durch und durch traditionelle Abenteuerromanze, die mit dem Märtyrertod der Heldin endet. Am Ende tritt Marta, die jüdische Deportierte, die im Lager zur Widerstandskämpferin wird, aus der Masse der Häftlinge heraus. Vor allem ist sie, auf Geheiss der SS, doch daher umso wirkungsvoller, eines: Dolmetscherin. Und hinter ihrer fiktiven Gestalt steht durchaus eine historische, Mala Zimetbaum, die 1944 im Lager hingerichtet werden sollte. Durch sie wird das babylonische (und im Film nicht synchronisierte) Sprachengewirr des Lagers zusammengehalten. Marta ist es, die alle und schliesslich *alles* versteht. Ihre Geschichte gipfelt in einem letzten triumphalen Akt: ihrem «Freitod» (sie schneidet sich die Pulsadern auf) unter dem schon für sie aufgestellten Galgen.

Balazs vollzieht diese Wendung geradezu hymnisch nach, wenn er seinen unveröffentlichten Aufsatz mit den Worten schliesst: «Wir sehen Menschen, die zerfetzt und langsam zu Tode verbrannt werden, aber sie können niemals gebrochen werden. Dieser Film ist nicht nur die schrecklichste Anklage in der Geschichte der Menschheit, er ist auch das inspirierendste Zeugnis der moralischen Statur der Menschheit.» In einem anderen Aufsatz über den Film, der 1948 in Ungarn erschien, schloss Balazs diesen pathetischen Schluss mit der Regisseurin als Märtyrerin kurz: «Wir danken Wanda Jakobowska, die Auschwitz nicht vergebens durchlitten hat.»

Balazs, zeitlebens immer an der Grenze von Kritik und Praxis operierend, hat sich freilich nicht nur damit begnügt, den Film zu interpretieren. Gemeinsam mit Jerzy Toeplitz und der Leitung der Filmproduktion «Film Polski» hat er versucht, auf die Gestaltung des Films selbst Einfluss zu nehmen. Am 9.4.1948 schrieb er Wanda Jakobowska einen Brief und forderte sie auf, den Schluss zu ändern, dem «tragisch gewärtigen Film einen optimistischeren, lichterem Abschluss» zu geben, «daja die historische Wirklichkeit selbst mit Befreiung und neuem hoffnungsvollen Leben geendet hat.»³⁰ Insbesondere für die ausländischen Kopien sei dies unerlässlich, die Dolmetscherin dürfe nicht sterben, son-

dem müsse auf einer Tragbahre ihren Befreiern entgegengetragen werden, mit «lächelndem, hoffnungsvollen Gesicht.» Balazs' Brief schloss gleich eine Liste der noch anzufertigenden Aufnahmen und Schnitte mit ein.

Wanda Jakubowska hat in einem Interview 1997 auf die Frage nach Balazs' Intervention salomonisch geantwortet: «Americans like happy endings.»³¹ Von einer Änderung keine Spur. Und doch existiert von ihrem Film tatsächlich eine zweite Schnittfassung, die Martas Ende offen lässt und die Szene unter dem Galgen beendet, bevor die Sterbende zusammenbricht. Statt der amerikanischen Flugzeuge, die am Ende das Lager überfliegen und die Befreiung ankündigen, kommen russische Panzer aus einer Wochenschau und pathetische Musik.

Doch war das originale Ende ihres Films tatsächlich tragisch? Oder nicht im Gegenteil glücklich heroisch, wenn auch im Tod. Ihr, Jakubowskas oder der Dolmetscherin, Leiden in Auschwitz, ob als Märtyrerin oder Siegerin, geht weder in den klassischen Gattungen der Komödie noch der Tragödie auf, wohl aber in der narrativen Struktur der Romanze.

Es nimmt nicht wunder, dass die weitaus grösste Zahl von Spielfilmen, die als «Holocaustfilme» bezeichnet werden, die Trost spendenden Gesetze dieses Genres und sein konventionelles *Dénouement*, seine narrative Schliessung willig erfüllen. Steven Spielbergs *SCHINDLER'S LIST* ist dafür mittlerweile das «klassische» Beispiel: eine Romanzenhandlung, die bis in viele Details der *Gambier*-Variante des klassischen Western entspricht: die Geschichte eines einsamen Helden, der ausserhalb aller Gruppen und Bindungen steht, ein Grenzgänger, zwischen Zivilisation und Wildheit oder zwischen guter Gesellschaft und Halbwelt. Von irgendwoher in ein kleines Städtchen gekommen, dessen Bewohner von einer Bande von Gangstern terrorisiert werden, zieht ihn seine Spielleidenschaft zunächst zu den Gangstern hin, den «Villains». Doch seine menschliche Substanz, seine Lust am Spiel um des Spieles willen nämlich, führt ihn in eine Entscheidungssituation, die den «Lonely Rider» zum «commitment» für die Gemeinschaft zwingt, wenn es ihn auch nicht existentiell mit dieser Gemeinschaft verbindet.

Am Ende reitet er doch fort, dem nächsten Abenteuer entgegen. Oder fährt mit einer Limousine davon, wie in Spielbergs Film. Das scheint eine glatte Story zu sein. Doch immerhin: In seinen besseren Szenen zeigt der Film, dass das Überleben etwas mit dem blinden Zufall zu tun hatte – oder einer zynischen Willkür der Täter, die ihre Opfer aus der Gemeinschaft der Lebenden schon längst ausgeschlossen hatten, bevor sie diesen sozialen Tod physisch zu Ende brachten. Die *Gambier*-Variante des klassischen Western, der Zockerfilm, das

Märchen vom Spieler bringt ein Element des Absurden, des Zufalls und des Schicksals hinein in die Welt der Romanze. Das Duell am Spieltisch funktioniert nach anderen Gesetzen als das Revolverduell, der Spieler spielt mit dem Wunder, dem Unerwarteten, dem Zufall. Man ahnt, dass er seinen Gewinn nicht wird behalten können, weil er mit dem Spielen nicht aufhören kann. Tatsächlich wissen wir, dass Oskar Schindler das Unterpfand der Dankbarkeit der Geretteten, den Ring, den sie ihm schenkten, irgendwann verspielt, versetzt, verloren hat. Doch davon erzählt der Film nicht. Und er endet auch nicht damit, dass Schindler zu seinem nächsten Spiel aufbricht, und die Überlebenden, die Geretteten mit sich und ihrem Trauma zurücklässt.

Spielbergs Identifikation mit Schindler, dem Retter «der Welt»,³² erlaubt nicht einmal das offene Ende, das das von ihm selbst gewählte Genre erlaubt. Vielmehr, so schreibt Gertrud Koch, «benützt er die Kamera als gottähnliches Auge, um uns noch einmal die Bestätigung zu geben, dass der Gerechtigkeit schon genüge getan wurde – und deshalb das Happy End.»³³ Wenn sich die realen Überlebenden («das neu geborene jüdische Volk»³⁴) am Ende an Schindlers Grab in Jerusalem versammeln, so hinterlässt dieses Familientreffen am Grab eines Märtyrers (dessen gar nicht heroischer Tod in Frankfurt durch die Überführung seines Leichnams in die «heilige Stadt» nachträglich sakralisiert wurde) uns mit dem «wohligen Gefühl, dass eine sehr üble Geschichte zu einem guten Ende gekommen ist.»³⁵

Wenn Spielbergs Film am Ende derart vom *Gambier-Genre* in die Märtyrervergende fällt (oder aufsteigt), George Stevens ANNE FRANK vergleichbar, so sollte dies die kalkulierten Brüche in Spielbergs Narrativ nicht vergessen machen.³⁶ Wenn die Frauen von Schindlers Liste, die ungeplant in Auschwitz landen, in jener viel besprochenen Szene den Duschen ausgesetzt werden, die sich tatsächlich als das herausstellen, was sie zu sein scheinen, dann beschränkt sich Spielberg keineswegs auf den dramatischen Effekt eines Spiels mit dem Undarstellbaren. Der Zufall des Überlebens erweist sich nicht so sehr in der voyeuristisch aufgeladenen Nervenspannung beim Blick in die Kammer und der folgenden psychischen Entladung, wenn tatsächlich Wasser auf die nackten Körper rinnt. Sondern, trotz aller sakraler Musik,³⁷ beim Blickkontakt zwischen den Geretteten und jenem anderen Transport, der wenige Meter entfernt ein anderes Gebäude, eine andere Kammer betritt. Wir wissen jetzt, mit den Überlebenden, dass nicht aus jeder Dusche Gas kommt. Und zugleich wissen wir umso genauer, was den «anderen» Transport erwartet, ohne dass zwischen den beiden Gruppen darüber irgendeine Kommunikation möglich wäre. Ob Spielbergs Versuch damit gelingt, dem Zuschauer so etwas wie «Survival Guilt» zur Iden-

tifikation anzubieten, bleibt freilich offen. Zeigen die Genrefilme, die den Holocaust als Stoff vereinnahmen, vielleicht am ehesten in ihren Brüchen, ihren parodistischen und sarkastischen Brechungen Spuren ihres Gegenstands? Was, und hiervon handelt eben nicht nur Adornos Ästhetik, kann nach Auschwitz noch *Mimesis* genannt werden, jenes Urvermögen also, Realität narrativ zu erzeugen?

Balazs stellte in seinem unveröffentlichten Aufsatz die Gattungsfrage radikaler, als er selbst (und auch als Jakubowska) sie praktisch beantworten konnten. Das vielstimmige, kontrapunktische Orchester soll auf ungeschlachte Realität verweisen, auf das «Authentische» als nicht hintergehbare oder überbietbare Kategorie im Blick auf die Darstellung der Hölle. Hätte Balazs sich tatsächlich auf diesen Gedanken eingelassen, er wäre womöglich bei einem Orchester der dissonanten Stimmen gelandet, jener «unavoidable dissonance», von der Berel Lang spricht, wenn er feststellt: «the act of genocide is directed against individuals who do not motivate that act as individuals.»³⁸ Im Ereignis selbst wäre die Möglichkeit der Repräsentation dementiert, die auf der noch möglichen Identität von individueller und kollektiver Erfahrung beruhen würde, auf der Fähigkeit des einen, für das andere einzustehen. Eben jener Zusammenhang von Erfahrung und Narration, also individuellem Leiden und archetypischer Fabel sei in Auschwitz, wie auch Dan Diner in seiner Interpretation von Auschwitz als «gestauter Zeit»³⁹ hervorhebt, zerrissen.

Für Berel Lang ergibt sich daraus eine Grenze jedes figurativen Diskurses über den Holocaust, die Unmöglichkeit imaginativer Repräsentation, die die Ereignisse personalisieren müsste, wo nichts zu personalisieren ist. «If there ever was a ‚literal‘ fact, beyond the possibility of alternate formulations among which reversal or denial must always be one, it is here in the act of Nazi genocide.»⁴⁰ Nur eine unmittelbare Sprache («immediate and unaltered»⁴¹), «purged of all metaphor, trope, and figuration»⁴² (wie Hayden White mit kritischem Unterton paraphrasiert), könnte für die Ereignisse eintreten, eine Sprache, die frei wäre von jeder Art von narrativer Geschichte, das heisst, jedem Versuch, den Holocaust als «story» zu repräsentieren.⁴³ Scheinbar ähnlich argumentiert Klaus Briegleb in seinem Buch *Unmittelbar zur Epoche des NS-Faschismus*, wenn er feststellt, «im Strom der Dokumente» sei die Vernichtung der Menschen, «an den Quellen im Archiv das zerstörte menschliche Antlitz aber am Ursprung der Zerstörung unmittelbar festgehalten.»⁴⁴ Auch Briegleb verknüpft diese Feststellung mit einer Absage an jede Berufung auf traditionales Erzählen: «Diese furchtbare Unmittelbarkeit setzt jede wissenschaftliche, historische, literarische ‚Gattungs‘-Rede ausser Kraft. Die ‚Gattung‘ im Dokumentenstrom

nach Auschwitz und Plötzensee in Deutschland ist Unmittelbarkeit.»⁴⁵ Die Rede vom «Dokumentenstrom» verweist nicht zufällig auf einen Topos der Moderne, nämlich James Joyces «Bewusstseinstrom», der uns auch bei Hayden White wieder begegnet. Briegleb zielt aber keineswegs auf einen heroischen Dokumentarismus, auf die «Authentizität» des Dokuments, auf «Objektivität». Unmittelbarkeit bedeutet ihm «im Dokumentenstrom» radikale Subjektivität, «„subjektgeschichtliche‘ Arbeit am NS-Trauma»,⁴⁶ ein neues Erlernen des Sprechens.

Auch Alvin Rosenfeld behauptet in *A Double Dying*,⁴⁷ Auschwitz markiere das Ende aller Metaphern und könne daher auch selbst nichts repräsentieren. Tatsächlich gipfelt die Repräsentation von Auschwitz nicht in Metaphern, sondern in Metonymien, in Synekdochen. Physische Fragmente von Auschwitz repräsentieren Auschwitz, metonymische Spuren, Dokumente, die Überlebenden repräsentieren den Holocaust, werden zum Symbol. Doch umgekehrt wird Rosenfelds Argument fragwürdig. Denn gerade indem Auschwitz nicht metaphorisch repräsentiert werden kann, wird es selbst allzu leicht zur wohlfeilen Metapher für alles andere: Indem das metonymische Symbol aus seiner Bindung ans Subjekt entlassen wird, das Dokument nicht länger als schlechthin *fragwürdig*, sondern als schiere Evidenz begriffen wird.

Berel Lang hingegen knüpft an Roland Barthes Begriff des «intransitiven Schreibens» an, eines Schreibens, das sich selbst nicht von seinem Gegenstand distanziert, sondern das schreibende Subjekt als solches erschafft: «not a mirror of something independent, but an act and commitment – a doing or making rather than a reflection or description.»⁴⁸ Doch wenn Lang dieses Modell dehistorisiert und für den Modus jüdischer Erinnerung *überhaupt* reklamiert, der sich im Ritual des Seder und in der traditionellen «Wiedererzählung» der Exodus-Geschichte aktualisieren, Identität zwischen dem Erzählenden und dem Erzählten, also dem kollektiven Schicksal schaffen soll, wenn Lang also den Rekurs auf den Holocaust in eine Fundierung des jüdischen Kollektivs verwandelt, vermag Hayden White ihm nicht mehr zu folgen. Im Gegenteil: Anders als Lang interpretiert White jenen Modus des intransitiven «nicht repräsentierenden» Schreibens als Ausdruck einer «modernen Erfahrung» schlechthin, nicht als Reflexion auf den Holocaust, sondern als Reflexion auf dessen Voraussetzungen.⁴⁹

Keineswegs, so White, sei der Holocaust nicht repräsentierbar. Allein: Seine Repräsentation bedürfe solcher modernen Ausdrucksmittel, die geeignet seien, jene Erfahrungen widerzuspiegeln, die die Moderne erst möglich gemacht habe. In dem Masse, in dem White das dissonante Orchester der modernen Mimesis

vom humanistischen Erbe des klassischen Realismus abzusetzen und zugleich als dessen legitimen Nachfolger zu historisieren versucht, erscheinen ihm die Aporien der Repräsentation nach und von Auschwitz als deren Antizipation: Der Holocaust konnte die Grenzen der klassischen Genres, der Fabeln und narrativen Einheiten nicht sprengen, weil die Moderne sie schon gesprengt, die Einheit des Subjekts längst als Fiktion entlarvt habe. Die stilistischen Innovationen des Modernismus hätten jenen Verlust der Geschichtlichkeit antizipiert, der mit den traumatischen Konsequenzen der technologischen «Modernität» eingetreten sei.⁵⁰ Und so seien die Ausdrucksmittel der Moderne den traditionellen «storytelling techniques» überlegen, wenn es um eine realistische Repräsentation der jüngsten Vergangenheit gehe. Doch Whites Unterscheidung zwischen moderner Mimesis und traditionaler Fiktion lässt seine eigene Frage nach der Persistenz der Gattungsbegriffe, der narrativen Plotstrukturen, um die seine Metahistorie kreist, unbeantwortet. Hatte White zuvor noch darauf insistiert, dass jeder historiografische Diskurs an traditionale Plotstrukturen, dass «history» an die Gesetze und Variationen der «story» gebunden bleibt, so erscheinen ihm die narrativen Plotstrukturen auf der modernen Stufe mimetischen Schreibens erledigt, überwunden zu sein. Doch wo die Grenze zwischen Fiktion, Genre und Mimesis tatsächlich verläuft, vermag White nicht zu sagen. Dem Blick auf die Geschichte mimetischer Repräsentation der Wirklichkeit in der Literatur erweist sich diese «Grenze» keineswegs als ein epochaler Bruch, eher als eine Beziehungsgeschichte, jedem Erzählen von Beginn an eingeschrieben, in der Moderne auf komplexerer Stufe nur aktualisiert – und in der Geschichte des Kinos: technologisch zur Verschmelzung von Traum und Realität radikalisiert.

So bleibt angesichts von Whites Versuch, die Aporie der Darstellbarkeit der Vernichtung in einer Theorie moderner Mimesis aufrulösen, ein schales Gefühl, das gleiche schale Gefühl der Redundanz, das alle Versuche hinterlassen, Auschwitz in einer Theorie der Moderne einzuebnen. Die Metaphorisierung von Auschwitz jedoch ist möglicherweise gerade eine Funktion seiner empfundenen «Einzigartigkeit». Auschwitz wird zum Ursprungsereignis stilisiert, das als Symbol die gesamte Geschichte, um mit einem Bild von Dan Diner zu sprechen, in sich aufsaugt. Alles Kontingente, Überdeterminierte wird so mit «negativem Sinn» belegt, wird zur Vorgeschichte der Katastrophe erklärt.

Das Authentische ist – das Absurde

Behauptete Balazs noch, das Doku-Drama eröffne einen privilegierten Zugang zum moralischen Bewusstsein der Epoche, so endet die Suche nach dem «Authentischen», radikal zu Ende gedacht, hingegen dort, wo der grösstmögliche denkbare Gegensatz zu Balazs' Menschheitspathos zu finden ist – in einer Theorie des Absurden: So begann 1967 Wolfgang Hildesheimer seine Frankfurter Poetik-Vorlesung mit einer Rede über die «Wirklichkeit des Absurden». Vorsichtig tastete er sich an den Begriff heran, um nur ja nicht missverstanden zu werden, genauer: um nicht in die Leere freundlicher Gleichgültigkeit zu laufen. Schon 1959 und 1960 hatte er einer Poetik des Absurden das Wort geredet, doch dies noch ohne die NS-Verbrechen als Quellpunkt dieser bohrenden Frage explizit zu benennen. Und noch vor der Frankfurter Vorlesung beschlich ihn Zweifel, ob es ein Fehler gewesen sei, sein (wie Stephan Braese schreibt) «diskurspolitisches Projekt (...) das deutsche Publikum zu einer Konfrontation mit ‚Folgerungen‘ – poetologischer und politischer Art – aus der Katastrophe des Nationalsozialismus zu zwingen»,⁵¹ an den Begriff des Absurden, und damit an Ionesco geschulte Rezeptionsgewohnheiten zu binden.

Doch dann tritt er in Frankfurt 1967 die Flucht nach vorne an. Nun stellt er die Frage nach dem Schreiben in einer Welt nach Auschwitz explizit und beantwortet sie provozierend anders als Adorno: «nämlich dass nach Auschwitz wrrnoch das Gedicht möglich sei, dazu», und damit deutet Hildesheimer an, was er unter «Gedicht» versteht, «allerdings auch die dem Gedicht verwandte ‚absurde Prosa‘».⁵² Indem Hildesheimer die Frage nach dem Schreiben derart als Gattungsfrage stellt, verwirft er zugleich «den Roman» und damit jeden Versuch, Wirklichkeit mimetisch «realistisch» zu repräsentieren, sie einer fiktionalen Fabel anzuverwandeln, die den Gesetzen einer runden Narration folgt. «Ich darf annehmen, dass ich mich deutlich gemacht habe. Ich trete nicht für den Konzentrationslagerroman ein, nicht für den Roman über Kollektivschuld und Sühne, auch das wären Teil-Aspekte, sondern für das weite Panorama eines an allen Schrecken und Grauen, an aller Tragik und Komik des Lebens geschulten Bewusstseins, und dafür kann der Roman nicht der Ort sein, denn er konstruiert den Einzelfall und bietet ihn dem Leser zur Identifikation an.»⁵³ Hildesheimers Absage an den «Realismus» des Romans, der aus der präfabrizierten Realität «ihm genehme Konstellationen greift, um aus ihnen eine lesbare Fabel zu machen»,⁵⁴ erweist sich als Absage an die traditionellen Genres schlechthin. Das Gedicht enthüllt die Tragik des Erzählers als Komik, als Lächerlichkeit. «Und

unter der Lächerlichkeit scheint die Verzweiflung durch, objektivierte Verzweiflung»,⁵⁵ die kein individuelles Schicksal, keine tragische Schuld mehr kennt. «Nicht nur Grauen also, sondern auch Flucht und blitzartige Ausblicke auf die furchterregende Instabilität der Welt, das Absurde.»⁵⁶

Was bliebe, sei schonungslose Selbstreflexion: «Das Ich weist den Leser auf das Schweigen der Welt hin, es exerziert das Fragen vor, das Warten auf Antwort, und es verspottet sich selbst, indem es die Vergeblichkeit des Wartens demonstriert.»⁵⁷ Anders als Hayden White gewinnt Hildesheimer dem Blick auf das Ganze des durch Auschwitz enthüllten Grauens keine Geschichtsdeutung mehr ab. Das Absurde nach Auschwitz verweist für ihn nicht auf Voraussetzungen, Gründe, Geschichte, sondern bleibt radikaler Bruch, Nicht-Identität mit einer Welt, die «schweigt, sie gibt keinen Urtext her. Pathetisch gesagt: der Sinn der Schöpfung enthüllt sich nicht, im Gegenteil: er wird immer rätselhafter – wir können hinzufügen: seit Auschwitz. Hier denn ist der Ansatzpunkt der absurden Prosa: nicht das Auffinden des Urtextes, sondern des Sich-Abfindens damit, dass er nicht gefunden wird; das Registrieren der Ersatzantworten, die Objektivierung des individuellen Ichs als Empfänger dieser Antworten, die Möglichkeiten, sich in dem zur Verfügung gestellten Raum einzurichten, und nicht zuletzt: das niemals endende Erstaunen darüber, wie gut sich andere in diesem Raum eingerichtet haben.»⁵⁸ Das Absurde ist hier Ausdruck der Weigerung sich einzurichten und die Insistenz des Erstaunens darüber, wie leicht dies anderen gelingt.

Und doch: So wie Balazs und Jakubowska am Ende dem Chaos des «Dokuments» einen Sinn als Märtyrerreligiöse unterschieben und damit (um mit Gertrud Koch zu sprechen) das Trauma, die Wunde narrativ auf konventionelle Weise «schliessen», so wie auch Lanzmanns Shoah sich keineswegs jenseits der Gattungen entfaltet, sondern sich im Ganzen seiner Trilogie als Kern einer Romanze erweist, so bekennt auch Hildesheimers «Wirklichkeit des Absurden» ihre Nähe zu einem klassischen Genre: der Satire. Und Hildesheimer musste dies schmerzhaft spüren. Denn darauf will er nicht hinaus. Sein Versuch in Frankfurt, das Absurde als quälende Offenheit zu setzen angesichts einer nicht nur literarischen Welt, die es sich im Raum der Ersatzantworten so gut eingerichtet hat, verhallte unverstanden, man könnte auch sagen, unerhört.

Voraussetzungsvoll: Satire

Hildesheimer hatte im Absurden, im Ausschreiben der Aporien, einen Weg erhofft, auf dem zwar keine gemeinsame Erfahrung kommuniziert, aber doch ein «Gegenüber» (Stephan Braese) extrem geschiedener Erfahrung in *einem* Diskursraum artikuliert und verstanden werden könnte. Explizit formuliert hat er diese Deutung des Absurden freilich erst, als sein Vertrauen in das Vermögen solcher Form schon im Schwinden war. Das Absurde, so erwies sich ein ums andere mal, hat seine eigene Voraussetzung im Genre der Satire keineswegs abstreifen können: seine Herkunft in einer Welt der Anspielungen und des Einverständnisses. Und dies auch da, wo das Absurde nichts weniger als «witzig» war.

Korrespondieren die Narrative der Komödie, Tragödie und Romanze mit den virulenten Plotstrukturen, deren unwillkürlich mitgedachter Bezugsrahmen allgemein vorausgesetzt werden kann, so fordert die Satire mehr: nämlich den Bezugsrahmen gemeinsamer Erfahrung und gemeinsamen Wissens, das *nicht Gesagte* und nicht zu sagende, und sei es das Nichtsagbare. «In the best examples of this kind of humor», schrieb Theodor Reik über den jüdischen Witz, «there is behind the comic façade not only something serious, which is present in the wit of other nations too, but sheer horror.»⁵⁹ Der Witz, der mit einer Frage endet, der «jüdische Humor», der gegen den Gott der Geschichte mit einem Achselzucken rebelliert, verlegt seine Pointe ins Absurde. Aber dies ist kein Niemandsland, sondern ein Rekurs auf ein gemeinsames Wissen. Wenn Mascha in *ENEMIES. A LOVE STORY (FEINDE. DIE GESCHICHTE EINER LIEBE)* danach fragt, was dieses Amerika bloss für ein zurückgebliebenes Land sei – «wo sind die Nazis? Was ist das überhaupt für eine Welt ohne Nazis?» – stellt sie sich Hildesheimers Frage nach der Fähigkeit, sich im Raum der Ersatzantworten einzurichten, radikal selbst. Ihre Antwort darauf ist schliesslich der Tod.

Gemeinsames «kulturelles Wissen» ist freilich eine prekäre Grösse, medial vermittelt und zwischen den Generationen, den historischen Rollen und Erfahrungen umstritten. Das Spiel damit offenbart die Grenzen jedes Geschichtsdiskurses und uns selbst als hilflos Stammelnde. Ari Folmans Film *MADE IN ISRAEL* greift diese Widersprüche von allen Seiten an, in einer absurden Komödie, die am Ende einen irakisch-jüdischen Trompeter und eine russische und offenbar christliche Einwanderin in Israel am Grab gefallener Soldaten im Golan zum obligaten Versöhnungsritual zusammenführt, während der «letzte Nazi» Egon Schultz sich auf dem Hermon selbst erschießt. Zuvor haben israelische Kleinganoven und russische Killer den Nazi entführt, um ihn an Hoffman, den Sohn von Holocaust-Überlebenden, auszuliefern, der Schultz er-

schiessen will. Am Ende liefert der Trompeter ihn ab, zusammen mit der Ex-Freundin des Killers. Doch Hoffman ist längst fort, und Schultz kennt die Regeln des Genres: «If you kill me, you lose your girl.» So bleibt der Nazi am Ende alleine auf dem Berg. Die grotesken Szenen und Dialoge aber stellen auf dem Wegrand dieses Roadmovie in der winterlichen Unwirtlichkeit des Golans alle sozialen Verabredungen und Einverständnisse über das «Erbe» der Shoah in Frage: zwischen den Israelis selbst, zwischen den Protagonisten und dem Publikum, zwischen den Generationen und zwischen den Tätern und Opfern von einst. Konfrontiert mit dem Nazi kramen die Russen ihr Wissen um den Holocaust hervor und fragen Schultz ein wenig aus. Ob er Schindler kenne, aus Schindlers Liste, von Spielberg? Schultz hat keine Ahnung, von wem die Rede ist.

Das Absurde der Aporie, das Beharren auf der Unversöhnbarkeit der Gegensätze wird zur Aporie des Absurden. Solange es im Raum des Gesagten verbleibt und auf das Nichtsagbare nur verweist, gehorcht es dem Gesetz der Pointe, der Satire, des Witzes, der Gewitztheit desjenigen, der dem Tod eine Maske umhängt und *diesem* Gesicht in dasselbe lacht. Die Gemeinsamkeit, die dieses Lachen als sozialer Akt herstellt, stellt gemeinsame Erfahrung nicht her, sondern setzt sie voraus. Oder: stellt sie in Frage, travestiert sie in einem gleichzeitigen Lachen, dessen Dissonanz nicht zu überhören ist.

1 Béla Balazs: «Ostatni Etap», unveröffentlichtes ungarisches Manuskript im Balazs-Nachlass in der Handschriftensammlung des Archivs der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára), MS 5014/198. Eine englische Übersetzung erschien, kommentiert von Stuart Liebman, unter dem Titel «The Last Stop» in der Zeitschrift *Slavic and East European Performance*, Jg. 16, Nr. 3, S. 66 f. Vgl. dazu auch Stuart Liebman: «Pages from the Past. Wanda Jakubowskas THE LAST STOP [OSTATNI ETAP]». In: *Slavic and East European Performance*, Jg. 16, Nr. 3, S. 56-63. Zum Werk von Béla Balazs vgl. Hanno Loewy: *Medium und Initiation. Béla Balazs: Märchen, Ritual und Film*. Berlin 2003. – **2** Ebd. – **3** Ebd. – **4** Ebd. – **5** Siehe u.a. Rick Altman: *Film / Genre*. London 1999; Wes D. Gehring (Hg.): *Handbook of American Film Genres*. New York, Westport 1988; Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader II*. Austin 1995; Steve Neale: *Genre and Hollywood*. London, New York 2000. – **6** Siehe Fredric Jameson: *Das politische Unbewusste. Literatur als Symbol sozialen Handelns*. Reinbek bei Hamburg 1988. – **7** Siehe u.a. Hayden White: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*. Stuttgart 1986. – **8** Northrop Frye: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1957. Im Folgenden zitiert aus der deutschen Ausgabe; ders.: *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart 1964. – **9** Ebd., S. 137. – **10** Ebd., S. 188. – **11** Georg Lukács: «Die Ästhetik der

‚Romance‘. Versuch einer metaphysischen Grundlegung der Form des untragischen Drama», unveröffentlichtes Typoskript im Lukács-Archiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (Magyar Tudományos Akadémia), Budapest. Lukacs appliziert den Begriff der Romanze hier auf das ‚untragische‘ Drama. – **12** Ebd. – **13** Georg Lukacs: «Gedanken zu einer Östhetik des ‚Kino‘». In: Jörg Schweinitz (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken überein neues Medium 1909-1914*. Leipzig 1992, S. 302 [zuerst in: *Pester Lloyd*, 16.4.1911]. – **14** Georg Lukacs: «Die Ästhetik der ‚Romance‘.» (s. Anm. 11). – **15** Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung. Bd. 1. Zeit und historische Erzählung*. München 1988, S. 85. – **16** Frederic Jameson: *Das politische Unbewusste* (s. Anm. 6), S. 114. – **17** Zur Interaktion zwischen Filmindustrie und Publikum im Prozess des Generierens und Weiterentwickelns filmischer Genre siehe insbesondere Rick Altman: *Film / Genre* (s. Anm. 5). – **18** Hartmut Bitomsky: «Einleitung» [zur Neuausgabe von Béla Balazs, *Der Geist des Films*.] Frankfurt/M. 1972, S. 30. – **19** Imre Kertesz: «Wem gehört Auschwitz?». In: ders., *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschiessungskommando neu lädt. Essays*. Reinbek bei Hamburg, 1999, S. 152 und 153 [zuerst in: *Die Zeit*, 19.11.1998]. – **20** Ebd., S. 152. Motive des Märchens, des Wunsches und des Traums sind aber in Benignis Film Gegenstand eines höchst reflexiven, selbstironischen Spiels, einer Parodie der Komödie, so wie die zweite Hälfte des Films in vielen Elementen eine bittere Parodie der ersten Hälfte ist und damit keineswegs «ein anderer Film», wie manche Kritiker einwandten. – **21** Vgl. Ilan Avisar: *Screening the Holocaust. Cinemas Images of the Unimaginable*. Bloomington, Indianapolis 1988, S. 125–128; Lawrence Langer: *Admitting the Holocaust. Collected Essays*. New York, Oxford 1995, S. 79-87; Alvin Rosenfeld: *Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust*. Göttingen 2000, S. 156-163. – **22** Lawrence Langer: *Admitting the Holocaustes*. Anm. 21), S. 84. – **23** Thomas Elsaesser: «Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama». In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader II* (s. Anm. 5), S. 374. – **24** Ebd., S. 372. – **25** Ebd., S. 365. – **26** Auch Roberto Benigni lässt in seinem Film seinen Helden an entscheidenden Stellen im Auto gefahren werden, genauer gesagt: mal von seinem Freund, mal von dessen Auto selbst, was in jedem Fall schief geht und zugleich traumwandlerisch gelingt. Am Ende fährt Giosuè, der Sohn, «seinen» gewonnenen Panzer. Aber Guido Orefices Potenz hängt nicht davon ab, ob die von ihm befahrenen Vehikel unter ihm rebellisch werden oder kollabieren, halb in der Luft hängend und schwebend. Seine Potenz ist «Möglichkeit», ist unbegrenzte Potenzialität. Travestie eines magischen Vermögens, das im Zeit begründet liegt, und erlaubt ihm spielerisch, die Angebotete zu erobern und ein Kind zu zeugen. Man könnte jedenfalls eine ganze Filmgeschichte entlang der Frage schreiben, wann wer in der Lage ist Auto zu fahren, und wie. Danny Kaye schafft es am Ende von ME AND THE COLONEL immerhin, mit Curd Jürgens gemeinsam auf ein Tandem zu steigen, ein starkes Symbol dafür, das es Suzanne gelungen ist, die beiden zu synchronisieren. – **27** Marilyn R. Chandler: «Death by the Word: Victims of Language in *Enemies, A Love Story*.» In: Grace Farrell (Hg.): *Critical Essays on Isaac Bashevis Singer*. New York 1996, S. 137. – **28** Béla Balazs, «Ostatni Etap» (s. Anm. 1). – **29** Vgl. zum Beispiel Ilan Avisar: *Screening the Holocaust* (s. Anm. 21) S. 7-32. – **30** Béla Balazs an Wanda Jakubowska, 9.4.1948. Typoskript im Balazs-Nachlass in der Handschriftensammlung des Archivs der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára), Budapest, MS 5021/102. – **31** Das Interview führte Stuart Liebman: «I was always in the epicenter of whatever was going on ...»: An Interview with Wanda Jakubowska». In: *Slavic and East European Performance*, Jg. 17, Nr. 3, S. 25. – **32** Ais Motto des Films bzw. der PR für den Film, diente die Talmud-Weisheit: «Wer das Leben eines einzigen Menschen rettet, rettet die ganze Welt.» – **33** Gertrud Koch: «Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schliessungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust». In: dies. (Hg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*. Köln, Weimar, Wien 1999, S. 309. – **34** Ebd., S. 308 f. – **35** Ebd., S. 311. – **36** Eine differenziertere Lesart des Films schlägt Miriam Bratu Hansen vor in ihrem Aufsatz «*Schindlers List Is Not Shoah!*. Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory». In: *Critical Inquiry*, Vol. 22 (Winter

1996), S. 292-312. – **37** Mit dem Verweis auf diese feierliche Musikuntermalung weist Gertrud Koch Ruth Klägers «Lobrede auf Spielbergs Film» zurück, die unter dem Titel «Wer ein Leben rettet, rettet die ganze Welt» im Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt (13.2.1994) erschienen war. Beide messen die «Angemessenheit» dieser Szene an der Darstellung des unerwarteten Überlebens, ohne auf den dramatischen Gegensatz einzugehen, den die Rahmung der Szene erzeugt. – **38** Berel Lang: *Act and Idea in the Nazi Genocide*. Chicago 1990, S. 144. – **39** «[Das Zusammenpressen von Millionen individueller Lebensgeschichten in ein einziges, sich ständig wiederholendes Schicksal beraubt diese Ereignisse im Bewusstsein der Nachkommen jeglicher normaler Struktur. Kurz gesagt, die abstrakte, statistisch strukturierte Vervielfachung eines monoton gleichartig wiederholten Todes beraubt den Massenvorgang der angemessenen Erzählform, nach der das menschliche Bewusstsein verlangt.» (Dan Diner: «Zivilisationsbruch, Gegenrationalität, ‚Gestaute Zeit‘. Drei interpretationsleitende Begriffe zum Thema Holocaust»). In: Hans Erler / Ernst Ludwig Ehrlich / Ludger Heid (Hg.): «*Meinetwegen ist die Welt erschaffen*» *Das intellektuelle Vermächtnis des deutschsprachigen Judentums*. Frankfurt/M., New York 1997, S. 519. Vgl. auch Dan Diner: «Gestaute Zeit – Massenvernichtung und jüdische Erzählstruktur». In: Sigrid Weigel / Birgit Erdle (Hg.): *Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus*. Zürich 1996, S. 3 -15. – **40** Berel Lang: *Act and Idea in the Nazi Genocide* (s. Anm. 38), S. 157. – **41** Ebd., S. 156. – **42** Hayden White: «Historical Emplotment and the Problem of Truth». In: Saul Friedlander (Hg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the «Final Solution»*. Cambridge, London 1992, S. 46. – **43** Siehe ebd., S. 47. – **44** Klaus Briegleb: *Unmittelbar zur Epoche des NS-Faschismus: Arbeiten zur politischen Philologie 1978-1988*. Frankfurt/M. 1989, S. 70. – **45** Ebd.–**46** Klaus Briegleb: «Vergangenheit in der Gegenwart». In: Klaus Briegleb / Sigrid Weigel (Hg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München, Wien 1992, S. 76. Vgl. zu Brieglebs Argumentation Stephan Braese: *Die andere Erinnerung. Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur*. Berlin 2001, S. 22-24. – **47** Alvin H. Rosenfeld: *Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust*. Göttingen 2000 [Originalausgabe: *A Double Dying*. Bloomington 1980]. – **48** Berel Lang: *Act and Idea* (s. Anm. 37), S. xii. – **49** Siehe Hayden White: «Historical Emplotment and the Problem of Truth» (s. Anm. 41), S. 51f. Dort heisst es: «Looked at in this way, however, modernism appears, less a rejection of the realist project and a denial of history, than as an anticipation of a new form of historical reality that included, among its supposedly unimaginable, unthinkable, and unspeakable aspects, the phenomena of Hitlerism, the Final Solution, total war, nuclear contamination, mass starvation, and ecological suicide, a profound sense of the incapacity of our sciences to explain, let alone control or contain these; and a growing awareness of the incapacity of our traditional modes of representation even to describe them adequately.» – **50** Vgl. Hayden White: «The modernist event». In: Vivian Sobchack (Hg.): *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*. New York, London 1996, S. 32. – **51** Stephan Braese: *Die andere Erinnerung* (s. Anm. 46). – **52** Wolfgang Hildesheimer: «Frankfurter Poetik-Vorlesungen. 1. Die Wirklichkeit des Absurden». In: ders.: *Gesammelte Werke* in sieben Bänden. Hg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Bd. VII. *Vermischte Schriften*. Frankfurt/M. 1991, s. 57. – **53** Ebd., S. 58. – **54** Ebd., S. 59. – **55** Ebd., S. 58. – **56** Ebd., S. 57. – **57** Ebd., S. 58. – **58** Ebd., S. 60. – **59** Theodor Reik: *Jewish Wit*. New York 1962, S. 27.

Das Komische als reflexive Figur im Hitler- oder Holocaust-Film

Natürlich muss man über Hitler lachen! (...) Man kann nicht über die Opfer Hitlers lachen! (...) Man versucht im Namen, in der Gesinnung der Unterdrückten die Unterdrückten lächerlich zu machen. Ja, man versucht durch das Gelächter den Hass der Unterdrückten zu mildern, damit Hass nicht nur Gegenhass, sondern eine Überlegenheit erzeugt. Wer lacht ist obenauf, auch in der untersten Lage.¹

Lachen kann tödlich sein. Das Lachen *über* Hitler war während der Zeit des Nationalsozialismus ein befreiender Akt, der helfen konnte, dem Terror zu widerstehen. Es war eine Geste des Widerstands, die wie eine Waffe gehandhabt werden konnte und oft genug tödliche Konsequenzen hatte für den, der sie einsetzte. In Hollywood sind Komödien im Kampf gegen die Nazis besonders erfolgreich gewesen, sogar die Cartoon-Figuren von Disney oder den Warner Brothers sind in den Krieg gezogen: Tex Avery hat den bösen Wolf Adolf mit Hilfe der drei wehrhaften Schweinchen und der Bombe «Kriegsanleihen» so tief in den Boden gerammt, dass er sich gleich in der Hölle wiedergefunden hat, wo er auch hingehört: END of Adolf.

Das Lachen *über* Hitler hat zunächst keine Entsprechung zum Holocaust. Es gibt, wenn überhaupt, nur ein Lachen *im* Holocaust. Das Lachen ist mit dem Leben verbunden. Wenn sogar angesichts des Massensterbens in den Vernichtungslagern das Lachen möglich war, hat es auch das Überleben noch möglich erscheinen lassen. Das Lachen als Strategie des Überlebens hat dem Komischen auch in der Darstellung des Holocaust ein Recht eingeräumt, weil es auf der Seite des Lebens ein Zeichen der Hoffnung gegen den Tod gewesen ist. Robin Williams² zum Beispiel rechtfertigt seine komische Rolle als «Jakob der Lügner» in Peter Kassowitz' gleichnamigem Film von 1999 mit der Überlieferung, wonach das Lachen im Konzentrationslager zur Erhaltung des Lebens beigetragen hat. Das Komische wird zum Index für das (Über-)Leben mitten im Tod.

Wenn das Komische bis hin zum Absurden in der gegenwärtigen filmischen Darstellung des Holocaust eine so herausragende Rolle spielt, dann kann das auf einen Perspektivwechsel hindeuten, der die Erfahrung des Überlebens gegenüber dem Sterben und dem massenhaften Tod betont.

Das Verbrechen der Vernichtung, der masslose Tod waren das Thema der Eichmann- und Auschwitz-Prozesse. Was dort erinnert wurde und in einer Vielzahl von filmischen Dokumentationen sichtbar und doch nicht darstellbar war, ist der tödliche Ernst des Sterbens, der sprachlos macht. Heute haben die Lebenden angefangen, vom Tod, aber auch vom Überleben zu sprechen und vom alltäglichen Widerstand gegen das Sterben, bei dem das Komische eine Rolle gespielt haben kann. Es setzt einen auch noch so geringen Spielraum voraus, den es oft genug erst herstellt, indem es momentane Entlastung schafft. Das Komische gibt das Gefühl für das Leben zurück.

Auf diese Weise wäre es denkbar, dass die Erinnerung an den Holocaust mehr als bisher zum lebendigen Bestandteil des historischen Gedächtnisses der heute lebenden Generationen werden kann. Das Entsetzliche, das als Auslöschung und Verschwinden sich jeder Vorstellung entzieht, bleibt nicht mehr jenseits aller Darstellbarkeit, sondern das Komische ermöglicht, dass es im Leben selbst einen Platz einnehmen und dort erinnert werden kann. Es holt das Erhabene zurück ins Alltägliche mit allen Risiken, die entstehen, wenn es sich mit der populären Kultur und den Politiken des Alltags berührt. Filme über den Holocaust sind dann nicht mehr auf den durch Rituale der Ernsthaftigkeit geschützten Bereich der Schulstunden, Versammlungen und Gedenkveranstaltungen beschränkt, wo sie das vorausgesetzte einverständige Wissen illustrieren und noch mehr die Vorstellung des Unvorstellbaren auf die zulässigen rhetorischen und Bildformeln zurückführen sollen. Im Fernsehprogramm unterliegt der Holocaust als Serie notwendig der medialen Programmatik des Fernsehens, dessen wirtschaftlichen und sozialen Konkurrenzmechanismen, die dort jede kulturelle Medienware definieren. Andererseits dringen die Programme bis ins alltägliche Leben der Wohnstuben vor. Kinofilme, die zu unterhalten versprechen, weil sie Komödien sind, können den Arkanbereich «ernsthafter» Kultur verlassen und ein Massenpublikum suchen, das viel von Komödien, aber wenig vom Holocaust weiss. Das bedeutet nicht, dass das Thema Holocaust nur als Komödie zum Bestandteil medialer Alltagskultur werden kann. SCHINDLER'S LIST ist nicht das einzige Beispiel eines ernsthaften und doch populären Films. Der Titel des Films *LA VITA È BELLA* deutet bereits auf Unterhaltung, und wenn der Film hält, was sein Titel verspricht, dann ist er erfolgreich, trotz, nicht wegen des Themas «Holocaust». Die folgende Ankündigung des Veranstaltungsprogramms einer Bodensee-Gemeinde zu einem «Mega Weekend» in einem heißen Sommer 2001 ist irritierend: Neben einer Blues Band aus den USA werde Open-Air-Kino geboten unter anderem mit dem Film *LA VITA È BELLA*, ein Titel, wie geschaffen für das Lebensgefühl an einem schönen Sommerabend. In

der Presseerklärung heisst es dazu: «Benigni hat das scheinbar Unmögliche geschafft, aus einem der dunkelsten Kapitel der Geschichte – der Nazizeit – einen fröhlichen und hoffnungsvollen Film zu machen.»³ Der Holocaust an einem fröhlichen Sommerabend – alles sträubt sich gegen diese Vorstellung. Benignis Film ist vorgeworfen worden, dass er den Tod (fast) ganz aus dem Leben in dem Lager, das er zeigt, ausgeblendet hat. Das fiktive Sterben, der fiktive Tod haben dann doch noch ihren Platz an diesem Kino-Mega-Weekend gefunden in Form von David Finchers beliebtem mörderischen Film SEVEN (SIEBEN) (1995), der im Open-Air-Kino an diesem Mega-Weekend ebenfalls gezeigt wurde und dem Vergnügen keinen Abbruch getan hat. Benignis Film handelt nicht vom Tod, sondern vom Leben, vom Überleben. Die überschäumende Fröhlichkeit zu Beginn des Films wird durch den Terror der Nazis gebrochen, kann aber nicht zerstört werden. Es ist das Komische, das trotz der tödlichen Bedrohung des Lagers dem Leben immer wieder einen Spielraum verschafft und ohne das die Hoffnung auf das Überleben vergebens gewesen wäre. Der Film erzählt keine Wirklichkeit, sondern von der Möglichkeit einer Hoffnung. Als ein hoffnungsvoller Film mag sich *LAVITA È BELLA* den sommerlichen Besuchern mitgeteilt haben, nachdem ihm seine anfängliche Fröhlichkeit einen Platz in ihrem Alltag verschafft hat. Das Risiko, dass der ernste Hintergrund des Lachens unverstanden bleibt, hat nicht nur der Film zu tragen; es wird geringer, je grösser das vorausgesetzte Wissen um die tatsächlichen Ereignisse des Holocaust ist. In diesem Sinne ist weniger der (italienische) Film selbst, sondern die Reaktion auf ihn symptomatisch für den Stand des Wissens und des Bewusstseins im Umgang mit der jüngsten deutschen Geschichte.

Im Folgenden will ich an zwei Filmen ein Funktionsmodell des Komischen untersuchen und fragen, wie ihre spezifisch narrative «Figur des Komischen» mit ihren unterschiedlich motivierten Themen «Hitler» und «Holocaust» in Zusammenhang steht. Das Komische als «reflexive Figur» soll hier, angelehnt an Luhmanns Begriff der Reflexivität,⁴ anhand von narrativen Strukturen in Roberto Benignis Film *LA VITA È BELLA* (1997) und der Eingangssequenz von Ernst Lubitschs Film *To BE OR NOT TO BE* (1942) mit einem Seitenblick auf das Remake von Alan Johnson / Mel Brooks (1983) analysiert werden.

Benignis Film *LA VITA È BELLA* erzählt in seinem ersten Teil von einer Folge von Ereignissen, die sich selbst immer schon als ihre Wiederholung aufführen und daher aus dem Widerspruch zwischen der (vermeintlichen) Besonderheit des Ereignishaften und der Allgemeinheit (der Struktur) des Wiederholbaren eine Art «drittes Ereignis» ihrer Komik entstehen lassen.

Zum Beispiel fahren Guido und sein Freund Novellari zu Beginn mit dem Auto durch ein Dorf (und mit den Vorspanntiteln in die Geschichte des Films), wo sie von einer Menschenmenge begrüßt werden, die aber nicht sie, sondern eine Wagenkolonne mit faschistischen Provinzgrößen meint, die kurz darauf diesen Auftritt ungewollt wiederholen, nachdem ihnen die beiden volkstümlichen Helden zuvor die Show gestohlen haben (wie in der *Commedia dell'Arte* Arlecchino üblicherweise den tumben Capitano düpiert). Guido / Arlecchino trifft kurz darauf seine Pulcinella / Principessa, die ihm aus dem Heuboden auf den Kopf fällt. Dieses angekündigte «Ereignis» («Ich habe eine Verabredung mit der Prinzessin. Wann denn? Jetzt gleich») kommentiert Guido mit der Frage: «Verlassen Sie das Haus immer auf diesem Weg?» und fügt der Überraschung die Komik der Paradoxie ihrer Wiederholung hinzu. Es gibt kaum eine Handlung, die nicht ihre Verdoppelung vorwegnimmt oder ihre Wiederholung folgen lässt. Die Vorwegnahme der Wiederholung geschieht häufig als Parodie des Nachfolgenden und macht die faschistischen Herrschenden in Italien lächerlich: Zum Beispiel ist Guidos Auftritt in der Schule die parodistische (kritische) Vorwegnahme des Besuchs des Regierungsvertreters, womit Guido zugleich die Parodie des Auftritts der Provinzrepräsentanten zu Beginn des Films wiederholt, die damit von Anfang an zum Modell für die grundsätzliche Wiederholungsstruktur des Films wird. Wenn es um seine eigenen (Liebes-)Interessen geht, produziert Guido bewusst Ereignisse als deren Wiederholung, weil er die Struktur, die Ereignisse ermöglicht, durchschaut. Ganz sinnfällig ist das, wenn Guido seine erneute Begegnung mit der Principessa organisiert, indem er um den Häuserblock läuft und seinen «zufälligen» Auftritt vor ihr wiederholt. Diese Struktur, die Ereignisse ermöglicht, enthält die Regeln des Spiels, die Guido so lange beherrscht, wie er sie selbst für sich und seine Umgebung (er-) findet. Er findet sie auf der Strasse, wo das Aussprechen eines Satzes («Maria, den Schlüssel!») an der richtigen Stelle bewirkt, dass ein Schlüssel vom Himmel fällt (oder aus einem Fenster geworfen wird). Wie im Märchen scheint Guido mit einem Zauberwort Macht über Dinge und Menschen zu bekommen, dabei hat er nur aufmerksam auf seine Umwelt geachtet und Ereignisse als Wirkung ihrer Wiederholungen erkannt – und ausgenutzt. Als Guido und seine Principessa auf dem Nachhauseweg dem rätselversessenen deutschen Arzt Dr. Lessing begegnen, weiss Guido, dass der ihm die Lösung eines Rätsels, das er ihm am Abend zuvor als Kellner aufgegeben hat, sofort zurufen wird. Guido muss nur statt Schneewittchen und der sieben Zwerge des Rätsels für seine Principessa eine andere Frage erfinden, damit die Antwort, die der Dr. Lessing ihm zuruft, auf wunderbare Weise auch auf seine Principessa passt. Die märchen-

haften Wunder funktionieren, weil die Welten, die Guido, der Zauberer, vermischt, indem er Ereignisse der einen in der anderen wiederholt, nichts voneinander wissen: Als Kellner gelingt es Guido, in kürzester Zeit einem Gast ein Abendessen zu servieren, obwohl die Küche schon geschlossen hat, weil er das nicht angerührte Menu vom Nebentisch unbemerkt den Besitzer wechseln lässt, ohne dass der eine von dem anderen weiss. Umso schwieriger wird das Zaubern, wenn die Welten nicht mehr strikt getrennt werden können oder eine alles beherrschende Realität keine Alternativen mehr zulässt, ausser in der Fantasie. Noch einmal kann Guido der allmählich alles beherrschenden Welt des Faschismus ein Schnippchen schlagen, indem er ihre Rituale mit seinen eigenen Regeln durchkreuzt und seine Principessa aus einer falschen Verlobung für sich rettet. Ereignisse, die durch ihre Wiederholung komisch werden, strukturieren diesen ganzen ersten Teil des Films, wo Guido kompromisslos auf seinem Glück besteht und es allen Widrigkeiten zum Trotz (wie im Märchen) durchsetzt.

Der zweite Teil des Films im Lager funktioniert strukturhomolog zu den komischen Wiederholungen im Alltagsleben des ersten Teils. Er ist das schwarze Spiegelbild des ersten und dessen Wiederholung unter den Bedingungen des Todeslagers. Guido wiederholt sein «Spiel des Lebens» für seinen Sohn Giosuè als «Spiel um das Leben gegen den Tod». In diesem Rahmen, in dem die unangemessene Wiedereinschreibung von Formen des Alltagslebens in eine lebensfeindliche Situation schon von ihrer Struktur her «komisch» sein kann, werden nun viele der komischen Wiederholungsereignisse aus dem ersten Teil noch einmal als «Spiel ihrer Wiederholung» zitiert. Andere bekommen jetzt erst, durch ihre Wiederholung, ihre Bedeutung in der Funktion im Spiel um Leben und Tod: Zu Hause hat sich Giosuè geweigert, sich zu duschen, und sich im Schrank versteckt. Dieselbe Weigerung rettet ihn vor den tödlichen «Duschen» im Lager, und im Versteck im Schrank wird er das rettende Finale abwarten. Im Spiel, in dem Guido seinen Mitspieler Giosuè auf die Regeln seiner eigenen spielerischen Wirklichkeit verpflichtet und dadurch erst den Spielraum für das Überleben schafft, werden die Regeln des tödlichen Terrors im Lager subversiv umgedeutet. Genauso hatte Guido die Regeln des Alltags seinen Bedürfnissen angepasst und in seinem verliebten Spiel ausser Kraft gesetzt. Giosuè kann als Sieger in seinem Spiel die Wirklichkeit überleben, weil er mit Guidos Hilfe seine Welt bis zum Schluss von der tödlichen Umwelt trennen kann: Beide Welten wissen nichts voneinander und können daher von Guido gegeneinander ausgespielt werden. Weil Guido für sich selbst dieser Drahtseilakt nicht gelingt, wird sein Tod dem wirklichen Ernst einer alles beherrschenden Realität am Ende Tribut zollen müssen. Zuvor gibt es nur eine Situation, die zudem noch

explizit als «Spiel» nach den Regeln von Ereignis und Wiederholung funktioniert, in der Guido mitspielen muss, die er aber nicht mehr selbst in der Hand hat (schon weil sie viel zu dumm ist): Die Rätsel-Obsession des Arztes Dr. Lessing, die sich in der stupiden Wiederholung von Wetten äussert und in ihrem paranoiden Wiederholungszwang unter alltäglichen Bedingungen komisch ist, wird später im Lager zum «Ereignis ihrer Wiederholung» und gefährlichen Niederlage Guidos, der glaubt, durch den SS-Arzt Dr. Lessing das Spiel gegen den Tod um das Leben gewinnen zu können, wenn er ihn ohne sein Wissen wie schon einmal als Kellner in sein Spiel einspannt. Die gefährliche Paradoxie der Situation ist, dass dieser Dr. Lessing nach wie vor nicht in der Lage ist, die Realitäten Guidos zu unterscheiden, während Guido ihn auf sein Realitätsprinzip als Opfer des Lagers aufmerksam machen will. Die komische Wiederholung, die daraus resultiert, dass beide Welten voneinander nichts wissen, droht jetzt für Guido zur tödlichen Falle zu werden. Hier wird endgültig klar, dass der andere nur sein eigenes Spiel wiederholt und Guido gegen die gefühllose Macht nur verlieren kann, auch wenn er alle Rätsel löst (hier endet die Macht der Märchen).

Es ist keineswegs so, dass Guido der Spassvogel im Lager einfach so weitermacht wie im Alltag zuvor: Nicht das Komische wird wiederholt, sondern es wird eine Figur der Wiederholung im Alltag, die komisch ist, unter todernten Bedingungen im Spiel zitiert, wo sie den Willen zum Überleben repräsentiert. Die Reflexivität des Komischen «als Figur» der Wiederholung und wiederholte Figur lässt das Vorher im Nachher wieder erkennen und ermöglicht so die Reflexion dieses Prozesses der Wiedereinschreibung einer Figur (des Lebens in eine Umgebung des Todes) als wesentliche Differenz. Diese an Luhmann⁵ angelehnte Argumentation kann hinsichtlich der Funktion des Komischen noch einmal präzisiert werden: Wenn «Reflexivität als Form»⁶ auf den Prozess der Systembildung «selbst» referiert, indem sie das Ausgeschlossene (die Negation) im System präsent hält, dann hat die reflexive Figur des Komischen eine spezifische Funktion der Positivierung der Negativität, indem es das Ausgeschlossene «uneigentlich» oder fiktiv oder als Spiel innerhalb des Systems wiederholt, wo es reflektiert werden kann. Das Komische wäre dann die Praxis der Positivierung der Negativität selbst.

«Es ergreift das vom Ernst, von der Vernünftigkeit Ausgegrenzte, hält es fest, bestätigt es in seiner positiven Zugehörigkeit zum Lebensganzen und spielt es solchermassen gegen die normative Vernünftigkeit aus. Der Norm selbst also wird mitgespielt, indem das Lachen sie enthüllt in der Beschränktheit eines ausgegrenzten Prinzips.»⁷

Die Liebe zum Beispiel wird von Guido als Passion, als ein autonomes, alle anderen Wirklichkeitsbezüge ausgrenzendes System praktiziert, das ausschliesslich seiner Selbstverwirklichung dient und in das die Negation der Aussenwelt (Schulrituale, Faschismus, schlechtes Wetter) nur dadurch wieder einbezogen wird, dass sie «als Spiel» positiviert und für die Passion der Liebe funktionalisiert wird (zum Beispiel werden die Zufälle des Lebens zum positiven Bestandteil des «Systems Guido», des verliebten Zauberers). Umgekehrt kann Guido in das tödliche System des Konzentrationslagers all das, was dort negiert und wesentlich ausgegrenzt ist und von den Opfern «draussen» als weiter existierend erhofft wird (das Leben, die Liebe) im komischen Spiel positivieren, solange, bis das, was Spiel (Fiktion) war, wieder zum dominanten Sinn des Lebens wird: An der Grenze von Spiel und Realität – im Umschlagen der antagonistischen Systeme – kommt der (rettende) fiktive Panzer (der Preis des Überlebens) wirklich. Giosuè wird mit seiner Mutter vereint. Guidos Tod ist der Preis des tödlichen Ernstes, der am Ende dem Spiel seinen tragischen Sinn gibt. Das Komische dagegen als Wiederholung ist eine reflexive Figur, die nicht zuletzt auf die Reflexion ihrer Bedingungen zielt.

Der Frage, wie das Komische als reflexive Figur «funktioniert», möchte ich nun am Beispiel der beiden Varianten von *To BE OR NOT TO BE* von Ernst Lubitsch bzw. Alan Johnson und Mel Brooks nachgehen. Schon gleich zu Beginn demonstriert Lubitsch den Mechanismus, dem das Komische in seinem Film folgt. Lubitsch zeigt uns nach dem Vorspann zuerst einige Geschäftsschilder mit den Namen ihrer polnischen Inhaber, dann eine Totale vom Bild Warschau, offenbar in tiefem Frieden. Dieser Frieden wird durch ein Ereignis unterbrochen, das zuerst von den Warschauern selbst mit Entsetzen gesehen und dann auch von der Kamera gezeigt wird: Adolf Hitler steht im August 1939 vor den Auslagen eines Metzgerladens mitten in Warschau! Durch eine Rückblende wird erklärt, wie es dazu kommen konnte: In einem Theater wird eine Komödie geprobt, die in Nazi-Deutschland spielt; man streitet sich, ob der Hitler-Darsteller «echt» aussieht, und um seine Ähnlichkeit mit dem Vorbild zu beweisen, geht er im Kostüm auf die Strasse. Hier mündet die Rückblende in die Aktualität der Eingangssequenz. Hitler, den wir inzwischen als Hitler-Darsteller Bronski kennen gelernt haben, interessiert sich noch immer für die Auslagen des Metzgerladens, da bittet ein junges Mädchen nicht Hitler, sondern den Schauspieler Bronski um ein Autogramm, der als Bronski geschmeichelt, als Hitler jedoch enttäuscht ist.

Die narrative Struktur dieser Sequenz beginnt klassisch. Eine «normale», friedliche Situation wird «plötzlich» durch ein Ereignis unterbrochen, das zu ei-

ner veränderten Situation führen müsste, die durch das Ereignis geprägt ist und sich auf die Erzählung auswirkt. Aber das Ergebnis der Unterbrechung, der Krieg, lässt auf sich warten, es wird suspendiert bis zu dem Zeitpunkt, an dem Hitler nach der Eroberung Polens tatsächlich in das dann zerstörte Warschau kommt. Stattdessen wird die Unterbrechung ihrerseits wiederholt, diesmal nicht *im* Film, sondern *durch* den Film, indem der «Voice Over»-Kommentar eines Erzählers die Szene anhält und nachgeholt wird, was der ursprünglichen Unterbrechung vorangegangen war, nämlich eine Szene auf dem Theater. Für den Filmzuschauer wird nun das Ereignis der Warschauer Wirklichkeit als Fortsetzung des Theaters erkennbar. Während die einfache Entlarvung «Hitlers» als Schauspieler Bronski für die Zuschauer in der Warschauer Szene bestenfalls eine Entlastung von ihrem Schrecken bringt, hängt für den Zuschauer des Films die komische Pointe der Sequenz wesentlich von der zweiten, medialen Unterbrechung ab und der dadurch ermöglichten Wiedereinführung eines bereits vergangenen Handlungssegments als einer reflexiven Figur. Es entsteht ein Aufschub, durch den «Hitler» vom politischen Ereignis zur Rolle oder Figur relativiert wird, deren Identität keineswegs feststeht, sondern austauschbar ist – mit den späteren lebensrettenden Folgen. Für den Filmzuschauer entsteht ein Spielraum der Reflexion, der ihn die nachfolgende komische Pointe so *verstehen* lässt, dass sie zum Modell aller weiteren Elemente der Handlung wird, die auf der Grenze von Sein und Schein mit dem Vertauschen von Identität und (Theater-)Rolle operiert. Die Funktion des Komischen wird vom blossen Effekt der Überraschung und der Unvereinbarkeit von vorgeblichem Sein und tatsächlichem (Theater-)Schein zur reflexiven Figur und Figur der Reflexion und damit zur Erkenntnisfunktion erweitert.

Lubitsch hatte die Schrift des Vorspanns neutral gehalten, und nur die Musik Chopins «stimmte» auf die erste Sequenz in Warschau ein. Johnson / Brooks beginnen im Wortsinne «plakativ». Eine Folge von Theaterplakaten während des Vorspanns wird mit einer plakativen Darstellung der Kriegsdrohung auf einer Landkarte fortgesetzt. Als einfache Programmfolge sind die beiden Revue-Nummern «Sweet Georgia Brown» (die Friedensnummer) und die Hitler-Nummer «A little piece» miteinander verbunden, in Letzterer wird von Hitler der *peace* zu *pieces* zerschlagen und die Nachbarländer Deutschlands sollen *piece* für *piece* annektiert werden. Diese Nummer wird unterbrochen, aus Angst vor dem drohenden wirklichen Hitler abgesetzt und nacheinander ersetzt durch eine Clownsnummer und den Hamlet-Monolog «To be or not to be» mit den aus Lubitschs Film bekannten Folgen für die weitere Handlung. Das Theater als

einzigem Handlungsort und die lineare Nummernfolge der Revue ersetzen in der Eingangssequenz die komplexe, geschachtelte narrative Ereignisstruktur bei Lubitsch; jede Nummer ist für sich ein Ereignis, das ebenfalls unterbrochen und durch ein anderes (Revue-)Ereignis auf derselben Ebene ersetzt werden kann. Es müssen erst die Bomben des beginnenden Weltkriegs fallen, bis das unbeirrte Festhalten an dieser Struktur aufgelöst wird. Das Komische hat im Variété von vornherein einen festen Ort, es ist dort, wo es erwartet und als Revue-Nummer praktiziert wird. Nur im Sprachspiel der Hitler-Nummer in der semantischen Differenz zwischen *peace* (Frieden) und *piece* (Stück) wird bei Johnson / Brooks das Komische als reflexive Figur aktiviert: Die Verdoppelung von *peace* (Frieden) durch die Wiederholung in Form von *piece* (in Stücke zerschlagener Frieden) kann als formale Analogie zur Wiederholung Hitlers durch dessen Darsteller als Clown verstanden werden. Die Frage der Identifizierung Hitlers, die bei Lubitsch gestellt und durch die Pointe der unangemessenen Verdoppelung beantwortet wird, kehrt bei Johnson / Brooks nur noch als entsprechende Anspielung auf den Film von Lubitsch und Chaplins *THE GREAT DICTATOR* wieder.

Wenn die Inversion im Ablauf der Handlung und die Wiederholung einer bereits vergangenen Szene eine so bedeutende Rolle für ihre Komik spielt und wenn die Reflexivität die Voraussetzung für die Komik als Möglichkeit der Reflexion ist, was würde sich ändern, wenn Lubitsch den Anfang seines Films ebenfalls in linearer Erzählfolge dargestellt hätte? In diesem Fall hätte die Handlung im «Führerhauptquartier» begonnen, um dann mit Hitlers Auftritt unterbrochen zu werden: Die Szene wird jetzt als Probe auf einer Theaterbühne erkennbar, der Hitlerdarsteller Bronski verlässt das Theater, um den «Identitätstest» auf den Strassen Warschaus zu machen. Die Kamera zeigt Bronski «als Hitler» vor dem Metzgerladen, alle Zuschauer der Szene im Film, nicht aber die Zuschauer des Films sind überrascht und entsetzt. Nach der Entlarvung Hitlers als Bronski geht die Handlung mit der Theaterprobe bis zu ihrer endgültigen Unterbrechung und der Absetzung des Stückes weiter. Die Normalsituation wäre dann die Welt des Theaters (wie bei Johnson / Brooks), die nur kurz von der Bühne auf die Strasse verlagert wird, aber weiterhin das Modell der Auseinandersetzung mit der äusseren Realität ist. Stattdessen gibt Lubitsch das friedliche Warschau als Normalsituation vor, die durch ein Ereignis unterbrochen und durch die Unterbrechung als Ereignis zugleich reflektiert wird. Wie das geschieht, deutet auf einen besonderen, nämlich komischen Effekt dieser Form eines reflexiven Mechanismus oder auf das Komische als Form der Reflexivität und Bedingung von Reflexion. Johnson / Brooks dagegen haben auf die Wieder-

holung oder Wiedereinschreibung als Form der Reflexivität weitgehend verzichtet und die gesamte Handlung von vornherein als Revue und Theater-Coup angelegt, die ihre Komik aus den konventionellen linearen (Nummern-)Formen dieser Gattung bezieht.

Unter den propagandistischen Antworten Hollywoods auf Hitler nach 1942 ist Lubitschs Film eine der reflektiertesten. Sie ist weder dämonisierend noch veralbernd und auf diese Weise vereinfachend, sondern sie differenziert, indem sie das komplexe Problem der Person «Hitler» zwischen medialer Selbstdarstellung und funktionaler Machtausübung identifiziert. Weil Identität nur als Wiederholung (im Spiegel des Anderen) zu haben ist und die Wiederholung zugleich zu jener Auflösung von Identität führt, die sie handhabbar macht im Sinne der Problemlösung, ist Lubitschs Film tatsächlich eine Reflexion über die Lösung seines Problems, zum Beispiel durch Formen von Widerstand, die unmittelbar in diese Frage der Identität intervenieren, indem sie die Person als Variable von der funktionalen Machtausübung trennen und diese für die eigene Rettung momentan unterbinden (zum Beispiel bei der rettenden Flucht aus Warschau, wo es gelingt, die Besetzungen derselben Rolle zu tauschen und Hitlers Bewachung über die Identität des falschen Hitler zu täuschen; identisch ist nur die Rolle, austauschbar sind ihre jeweiligen Verkörperungen mit unterschiedlichen Absichten).

Dasselbe Verfahren zum Verständnis des «grossen Diktators» hat Chaplin angewandt, indem er Hitler durch dessen Wiederholung als jüdischen Frisör identifiziert hat. Wiederholung ist auch hier keine zeitliche Form, sondern das Erscheinen desselben als anderem, was jede Identität unterminiert. Beide Filme, der von Lubitsch und der von Chaplin, spalten die Figur Hitler durch die identifizierende Wiederholung desselben als eines anderen. Dieses Verfahren ist die Voraussetzung dafür, dass sowohl im Film von Lubitsch als auch von Chaplin die Hitlerfigur in zwei antagonistische, unvereinbare Bestandteile aufgebrochen wird, in der sich Opfer und Täter gegenüberstehen. Das eine kehrt im anderen als subversive Inversion wieder, der Schauspieler Bronski in der Figur Hitler und der jüdische Frisör in der Hitlerfigur des Diktators Hynkel, deren probates Mittel wiederum (wie später in Benignis Film) nicht die Wiederholung des Komischen, sondern das Komische (des Disparaten, Unvereinbaren) als Figur der Wiederholung ist. Chaplins Film konnte 1940 noch die Zeit bis zum Kriegseintritt der USA für den Spielraum der Reflexion nutzen und beide Figurationen der antagonistischen Identität Hitlers gegeneinander auspielen. Lubitschs Film eröffnet 1942 inmitten der Unmittelbarkeit der Kriegskatastrophe nur mehr einen Spalt auf einen Zeit- und Spielraum der Reflexion.

Wann sind reflexive Strukturen komisch? Eine allgemeine Theorie des Humors von Thomas A. Veatch⁸ geht davon aus, dass der Effekt des Komischen aus der Wahrnehmung der Verletzung oder Unterbrechung einer Norm oder Normalsituation resultiert. Nicht jede Verletzung einer Norm ist komisch, es muss hinzukommen, dass sie wahrgenommen und dass die durch die Unterbrechung veränderte Situation vom Beobachter oder Teilnehmer an der Kommunikationssituation hinreichend akzeptiert wird. Andernfalls würde die Unterbrechung als nicht-komisch oder gar als wahrhaft verletzend eingeschätzt werden, weshalb das Komische und das Tragische, Tränen des Lachens und des Weinens sehr nahe beieinander sind. Wird die Einschätzung der Norm oder Normalsituation von den Teilnehmern an der Kommunikationssituation geteilt, dann spielt ihre Verletzung oder Unterbrechung eine geringere Rolle, sie kann humorvoll hingegenommen oder zustimmend (sogar mit Schadenfreude) belacht werden; andernfalls kommt der Verletzung oder Unterbrechung ein grösseres Gewicht zu, als es vielleicht ursprünglich gemeint war. Dieser «Logik des Komischen» liegt ein narratives (oder einfach ein propositionales) Modell zugrunde, das sich von jeder einfachen Struktur einer Erzählung dadurch unterscheidet, dass sich die Normalsituation auf eine intersubjektiv (vor allem emotional) geteilte «moralische» Position bezieht, die unterbrochen oder verletzt wird, so dass die ursprüngliche Normalsituation in einem mit Humor akzeptierten neuen Licht erscheint.

Ich erinnere an die Unterscheidung von *peace* (Frieden) und *piece* (Stück) in dem Film von Johnson / Brooks, die erst dadurch komisch ist (oder sein kann), dass *piece* (Stück) als Differenz innerhalb von *peace* (Frieden) wiederkehrt und auf diese Weise semantisch dekonstruktiv funktioniert. Dieser Rückkopplungseffekt durch die Wiedereinschreibung von *piece* in *peace* in Form einer semantisch wirksamen Differenz muss von den Rezipienten wahrgenommen und nachvollzogen werden, damit in der so (gemeinsam) hergestellten Differenz das Komische als «reflexiver Effekt» entstehen kann. Das Lachen bestätigt die wahrgenommene Unterscheidung als Akt der Reflexion.

Das Komische als reflexiver Mechanismus ist doppelt auf die dargestellte Situation und die Form ihrer Darstellung bezogen. Hitlers Versicherung, er wolle Frieden, wird semantisch mit Mitteln der Sprache selbst unterlaufen und durch «wissendes Lachen» unterbrochen, das auf die sprachliche (mediale) Form der immanenten Differenz der Aussage Hitlers erkenntniskritisch reagiert. Dasselbe Modell reflexiver Komik liegt auch der Anfangssequenz in Lubitschs Film zugrunde. Das Auftreten Hitlers in Warschau als Unterbrechung der Normalsituation wird für den Filmzuschauer dann komisch, wenn sie als eine zwei-

te, mediale Unterbrechung (im Fortgang des Films) reflexiv die erste (narrative) Unterbrechung wiederholt, wodurch Hitlers Auftreten zu einer Theaterszene gemacht wird, mit der die Frage nach der Identität dieses «Hitler» gestellt und ein Spielraum des kritischen Umgangs eröffnet wird, den der Film mit der Zustimmung seiner Zuschauer in der Folge weidlich nutzt. Die moralische Legitimität der Komik muss (emotional) von den Zuschauern geteilt werden: Es ist verständlich, dass Menschen, die 1942 Hitler mit knapper Not entkommen sind, dessen Auftreten in Warschau unter keinen Umständen komisch finden können. Indem sich jedoch die moralische Legitimität der Komik mit Formen des Widerstands gegen Hitler verbindet, kann der Zuschauer in einer moralischen Position mit gutem Gewissen lachen. Das Modell der Komik als reflexiver Wiederholung durchzieht den ganzen Film. Die wichtigsten Widersacher, der Verräter Professor Siletzky und schliesslich Hitler selbst, werden überwunden, weil sie in ihrer Identität angegriffen werden können. Siletzky kann von seinem Doppelgänger ausgeschaltet, Hitler mit dem umgekehrten «Identitätstest» des Film-anfangs ausgetrickst werden: Die Täuschung der Nazis gelingt, weil sie Bronski in der Rolle seines Lebens für den wahren Hitler halten. Am deutlichsten erkennbar wird das Modell reflexiver Wiederholung in den berühmten wiederkehrenden Konstellationen des Titel gebenden Hamlet-Monologs «To be or not to be». Auf der Warschauer Bühne wird der eitle Vortrag des Monologs von Josef Tura unterbrochen, weil (wiederholt) ein Fliegerleutnant in diesem Moment den Zuschauerraum verlässt (um Turas Frau in der Garderobe zu treffen). Am Schluss des Films wird nach erfolgreicher Flucht die komplette Konstellation dieser Szene in London wiederholt: Jetzt ist nicht mehr die blosser Wiederholung komisch, sondern die Differenz, die sie in die erwartete Normalsituation (die bereits die erwartete Unterbrechung des Monologs einschliesst) einführt: Wir erwarten die Wiederholung der Unterbrechung des Monologs durch den Fliegerleutnant Sobinski, der den Zuschauerraum verlassen wird; die erwartete Unterbrechung tritt ein (die Unterbrechung wird wiederholt), aber zum Erstaunen von Josef Tura *und* Leutnant Sobinski macht sich ein anderer Leutnant auf den Weg in Maria Turas Garderobe. Der komische Effekt reflexiver Wiederholung entsteht aus der Differenz der erwarteten zur tatsächlichen Wiederholung; sie ist komisch, weil sie ihr Prinzip reflexiver Wiederholungen in der Differenz selbst reflektiert.

Das Komische als Effekt reflexiver Mechanismen scheint in Kommunikationssituationen (wozu auch Filme zählen) unter Umständen, deren moralische Legitimität von allen Teilnehmern anerkannt ist, nicht nur möglich, sondern im aufklärerischen Sinne sogar erkenntniskritisch gefordert zu sein. Reflexivität



Abb. 1: Die Theatergruppe ist glücklich in England gelandet, Ernst Lubitschs *To BE OR NOT TO BE* (Filmverleih Die Lupe), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

kann mit Luhmann als ein Mechanismus charakterisiert werden, der durch äusseren Druck (zum Beispiel der Modernisierung) innerhalb eines Systems dazu führt, dass Teile des Systems wiederholt werden. Er trägt dann zur grösseren Komplexität und Leistungsfähigkeit des Systems bei, indem er Differenzen zur Erfahrungswelt und einen Spielraum der Reflexion einführt. Reflexive Mechanismen stellen daher im doppelten Sinne Problemlösungsstrategien dar, weil sie einerseits durch Reflexivität zur notwendigen Komplexitätssteigerung von Gesellschaften führen und andererseits durch Reflexion zur Reduzierung von Komplexität und damit zur Handlungsfähigkeit in Systemen beitragen können. Reflexivität richtet sich dann auf die Binnendifferenzierung und Reflexion auf das System selbst und auf seine reflexiven Mechanismen.

Das Komische als reflexiver Mechanismus im Zusammenhang mit der Figur Hitler oder dem Holocaust wäre als spezifische Problemlösungsstrategie beschreibbar in Situationen, deren moralische Grundannahme von allen Beteiligten geteilt wird, deren Komplexität jedoch einen einfachen Zugang zu den damit ver-

bundenen Problemen nicht mehr zulässt. Das Lernen über den Holocaust ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht mehr nur eine Frage der primären Information oder gar Überzeugung (auch die ideologische Leugnung des Holocaust beruht auf dem Wissen um dessen historische Wirklichkeit). Es ist ein «Lernen des Lernens»⁹, was einen bewussten Umgang mit diesem Wissen bedeutet, für den (nicht nur) das Komische einen erforderlichen Spielraum herstellen kann. Es geht dann darum, dass das Komische im Zusammenhang mit Hitler und dem Holocaust die notwendige Funktion hat, einem bis in Paradoxien hinein komplex gewordenen soziokulturellen Bereich aus seinen Aporien zu lösen und neu zu reflektieren. Das Wesentliche ist, dass die Mechanismen, die zur Komplexität der Phänomene beigetragen haben, dieselben sind, die nun, durch die Differenz der Komik, zur Komplexitätsreduktion beitragen sollen. Hitler und Holocaust sind unter diesem Gesichtspunkt Medienphänomene. Die historische Wahrheit über Hitler ist längst ein Phänomen der Bilder und Diskurse, die diese Figur oszillieren lassen und in kaum noch zugänglicher Vielfalt der Facetten des Ausserordentlichen unzugänglich machen. Demgegenüber weiss die Vernunft des Widerstands, dass «Hitler» auch einen Einbruch in den Alltag selbst darstellt, wo er identifiziert und ausgetrickst werden kann. Das Lachen über Hitler reduziert ihn auf das, was daran beherrschbar ist, ohne sich Illusionen über die Grenzen der Macht des Komischen über die nicht mehr komische Macht des Tatsächlichen (der Verbrechen des Nationalsozialismus) zu machen. Nicht Hitler ist komisch, sondern seine Wiederholung als Differenz im Alltag, wo diese Differenz eine (tödliche, aber auch beherrschbare) Rolle spielt. Nachdenken über Hitler heute schliesst zu Recht die Rolle ein, die diese Figur im Alltag der Menschen gespielt hat, die ihn (wissend / unwissend) gross gemacht haben, was nicht ohne Komik sein kann. Witze über Hitler hatten genau die Funktion, ihn auf die Ebene des Alltäglichen zu holen, wo er als Hitlerdarsteller komisch (nicht harmlos!) wird. Der Hitler in uns ist nur sichtbar zu machen, wenn er im Widerspruch zu uns selbst herausgetrieben wird, was der (moralische) Konsens des Komischen vielleicht besser als jede andere Aufklärung zu leisten vermag.

Was den Holocaust betrifft, ist die Frage der Komik wesentlich schwerer zu beantworten. Das liegt nicht an der formalen Anwendung reflexiver Mechanismen des Komischen auf den Holocaust, sondern an der Frage der «geteilten Moral», deren Konsens das Komische aus der Reflexion über die Ermordung der europäischen Juden auszuschliessen zwingt. Die Rechtfertigung dafür, dass sich trotzdem das Komische des Themas Holocaust bemächtigt hat, ist zunächst, dass es von vornherein Bestandteil des Holocaust gewesen ist, wo das Lachen im Konzentrationslager zur Erhaltung des Lebens beigetragen hat. Das

Komische also als Strategie des Überlebens ist ein Bestandteil des Lebens und des Sterbens in den Todeslagern gewesen. Aber es ist etwas anderes, Elemente des Komischen in einer vom Massensterben gekennzeichneten Situation zu bewahren, als heute einen komischen Film über den Holocaust zu drehen, wofür im gegenwärtigen Kino die bekannten Filme von Roberto Benigni oder Radu Mihaileanu Beispiele sind. Die Anerkennung der Möglichkeit des komischen Films über Hitler oder im Zusammenhang mit dem Holocaust setzt den breiten Konsens über die moralische Grundannahme des Themas voraus. Die reflexive Struktur des Komischen ermöglicht die Reflexion ihrer eigenen Bedingungen, indem sie die (mediale) Darstellung in das (thematisch) Dargestellte hinein nimmt und erkenntniskritisch funktionalisiert. Es ist wahrscheinlich, dass diese Funktion reflexiver Komik erst in einem Moment möglich ist, in dem sich das historische Ereignis von seiner unmittelbaren Erfahrung und Erinnerung abgelöst hat und selbst zu einem primär (medial) vermittelten geworden ist. Das sagt zunächst wenig über die beiden zeitgenössischen Hitler-Filme von Lubitsch und Chaplin, die jedoch ihr Thema bereits in einer reflexiven Form behandeln, die sie erst heute in ihrer Strategie des Komischen ganz verstehen und an die Seite der aktuellen komischen Hitler- und Holocaust-Filme stellen lässt.

1 Herbert Achternbusch: *Wohin?* Köln 1988, S. 81. – **2** «Lachen kann dich am Leben halten. Robin Williams über die Grenzen des Humors, schiesswütige Amerikaner und seine Verfilmung des Romans Jakob der Lügner». In: *Frankfurter Rundschau*, 25. Oktober 1999. – **3** «Ami-Blues und Open Air-Kino». In: *Südkurier*, 18. August 2001. – **4** Niklas Luhmann: «Reflexive Mechanismen». In: ders.: *Soziologische Aufklärung I. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. Opladen 1971, S. 92-112. – **5** Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M. 1987, bes. S. 593-646. Ebenso: Niklas Luhmann: «Sinn als Grundbegriff der Soziologie». In: Jürgen Habermas / Niklas Luhmann: *Theorie der Geschichte oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung?* Frankfurt/M. 1971, S. 25 -100, sowie Niklas Luhmann: «Reflexive Mechanismen» (s. Anm. 4). – **6** Niklas Luhmann: «Reflexive Mechanismen» (s. Anm. 4), S. 93. – **7** Rainer Warning: «Komik und Komödie als Positivierung von Negativität». In: Harald Weinrich (Hg.): *Positionen der Negativität*. München 1975 (Poetik und Hermeneutik 6), S. 347-348. – **8** Thomas C. Veatch: «A Theory of Humor». In: *Humor. International Journal of Humor Research*, Nr. 4 (1998), S. 161-215. – **9** Niklas Luhmann: «Reflexive Mechanismen» (s. Anm. 4), S. 94.

Lachen über Hitler

Die Spuren von Auschwitz in der Maske des Komischen Chaplins **THE GREAT DICTATOR** und **MONSIEUR VERDOUX** heute

«Ich bin wirklich kein Patriot (...). Wie kann man Patriotismus dulden, wenn in seinem Namen sechs Millionen Juden ermordet worden sind? Das war, so mag man sagen, in Deutschland der Fall; die Möglichkeit für diese mörderischen Entwicklungen schlummern jedoch in jeder Nation.» (Chaplin)

«Chaplin ist der grösste Komiker geworden, weil er das tiefste Grauen der Zeitgenossen sich einverleibte.» (Benjamin)

Schwierigkeiten mit dem Lachen

1946, im Novemberheft der heute vergessenen Nachkriegszeitung *Der Rufi* greift Alfred Andersch eine kurze Nachricht aus der Armeezeitung *Stars and Stripes* auf. Chaplins **THE GREAT DICTATOR**, ein Film, von dem man trotz der Nachrichtensperre der Kriegsjahre schon viel gehört hat, sei erstmals in Deutschland gezeigt worden. «Er kam allerdings nur zu Fünfhundert von uns. Fünfhundert Auserwählten in Berlin. Die Auserwählten waren deutsche Filmhersteller, deutsche Filmschauspieler, deutsche Bühnenkünstler.» (Andersch war nicht dabei.) Und als Ergebnis der Aufführung entnimmt Andersch der Armeezeitung weiter: «Eine irritierte Menge fällt das Verdikt: Chaplins Film **THE GREAT DICTATOR** sollte noch viele Jahre dem deutschen Publikum nicht gezeigt werden, da für das deutsche Volk die Vergangenheit eine zu ernste Angelegenheit sei, als dass es heute schon über eine satirische Darstellung dieser Zeit lachen könnte.»¹ Diese vorweggenommene politische Korrektheit kommentiert er mit bitterer Ironie: «Dem deutschen Volk zuzumuten, es sollte über eine satirische Darstellung seiner jüngsten Vergangenheit lachen. Welch abwegiger Gedanke! Wie gut, dass man vorher noch die Filmfachleute befragt hatte. Das waren wenigstens Leute mit Ernst und Verantwortungsgefühl. Die waren eisern entschlossen nicht zu lachen. (...) Vorerst dürfen wir nur ernst über unsere Vergangenheit nachsinnen. (...) O Muse Chaplins, verhülle dein Haupt!»

Anderschs Glosse ist das für die damaligen Verhältnisse eindrucksvolle und mutige Zeugnis eines freien Geistes, der die neue «stickige Luft» sowohl der verordneten Entnazifizierung des Westens als auch des im Osten proklamierten An-

tifaschismus spürt und sich vom Lachen eine kritische Wirkung erhofft. Er sieht nicht die Gefahr, ein ernstes Problem könne weggelacht werden, sondern eine Chance. Damit hatte er Recht. Denn die Aufarbeitung der Vergangenheit ist, wie Adorno immer wieder hervorgehoben hat, nur denkbar als kollektivpsychologisches Experiment, das durch Gefühlsverbote und Gesinnungsrichtlinien gar nicht in Gang kommt.² Vielmehr muss etwas Tabuiertes und Traumatisiertes aufgebrochen werden und unzensiert «nach oben» kommen. In diesem Sinne wäre ein möglicher Skandal um den Chaplin-Film kein Unglück, vielmehr geradezu ein Glücksfall gewesen. Das Lachen über das verlorene Ich-Ideal des Führers hätte die affektive Blockade, die die Mitscherlichs später als «Unfähigkeit zu trauern» analysierten und auf eine kollektive Verleugnung von Scham und Schuldgefühl zurückführten³, erschüttern können.

Andersch gibt keinerlei Hinweise darauf, dass es auch andere Gründe gegeben haben könnte, Chaplins Film zurückzuziehen. Deshalb sei wenigstens kurz an die damaligen politischen Verhältnisse, soweit sie Chaplin betrafen, erinnert. In den vierziger Jahren begann Chaplins Stern in den USA zu sinken, was auch – worauf ich noch zurückkommen werde – mit dem Wechsel vom Stummfilm zum Tonfilm und dem Abschied von der Charlie-Figur zu tun hatte. Schon der Erfolg des *GREAT DICTATOR* (Premiere: in New York am 15.10.1940; in London am 16.12.1940) war keineswegs gewiss. Das Klima für eine uneingeschränkt positive Aufnahme des Films in den USA entstand erst durch den Kriegseintritt (8.12.1941). Durch den Erfolg des Films liess sich Chaplin zu politischen Auftritten und Ansprachen hinreissen, ganz im Gegensatz zu seiner bisherigen Zurückhaltung bei öffentlichen Stellungnahmen, und setzte sich energisch für die Eröffnung der «zweiten Front» ein, das heisst für die Entlastung Sowjetrusslands durch einen amerikanischen Angriff in Westeuropa. Sein nächster Film, *MONSIEUR VERDOUX (DER HEIRATSSCHWINDLER VON PARIS)* (Premiere: 11.4.1947, New York), von dem sich Chaplin viel erhoffte, ging sozusagen in den Wellen unter, die öffentliche Anfeindungen, Verleumdungskampagnen und gerichtliche Untersuchungen schlugen (Steuerprozesse, Scheidung, Vaterschaftsprozess und der anhaltende Vorwurf, er habe auf die amerikanische Staatsbürgerschaft verzichtet und sympathisiere mit dem Kommunismus). Am Ende kehrte Chaplin nach Europa, in die Schweiz, zurück.

Bei diesem Verfolgungssyndrom spielte vermutlich noch ein anderer Punkt eine Rolle: die Rezeption Chaplins als Juden. Dabei handelt es sich nicht bloss um eine Erfindung der Nazis, die Chaplins triumphalen Besuch in Berlin (März 1931) als widerlichen Rummel um einen «Zappeljuden» attackierten. Die der

KPD nahestehende Zeitschrift *Film und Volk* schrieb in einer Besprechung der amerikanischen Stummfilmgroteske: Um die Heuchelei der kapitalistischen Welt zu erfahren, «musste erst ein kleiner galizischer Jude über die Leinwand laufen (...) Chariot»⁴. Auch wenn sich diese Bemerkung möglicherweise stärker auf die Filmfigur als auf die familiäre Herkunft bezog, so waren doch Chaplin und Charlie längst identisch geworden. Hannah Arendt rückt in ihrem Essay über die Konzeption des Paria als einer jüdischen Volksfigur (1948) mit deutlichem Bezug auf die amerikanischen Anfeindungen Chaplin, Kafka und Heine in eine Herkunftslinie. Über Chaplins Filme heisst es: «In ihnen erzeugt das unpopulärste Volk der Welt die populärste Figur der Zeit. (...) In diesem kleinen, erfindungsreichen, verlassenen Juden, der aller Welt suspekt ist, begriff sich der kleine Mann aller Länder.»⁵

Spätestens im GREAT DICTATOR, so kann man jedenfalls sagen, hat Chaplin die jüdische Zuschreibung demonstrativ angenommen. Und wenn Arendt konstatiert, dass seit diesem Film «die Volkstümlichkeit Chaplins rapide gesunken» sei und er kaum noch verstanden werde,⁶ führt sie dies nicht auf ein Nachlassen der Kraft des Komischen zurück, sondern auf eine Veränderung in der Rolle des «kleinen Mannes». Über THE GREAT DICTATOR und über MONSIEUR VERDOUX konnte man nicht mehr so leicht hinweglachen, wie es in den früheren Filmen möglich gewesen war.

Die Frage, worüber gelacht wird, ist schwer zu beantworten und stellt sich immer erst dann, wenn wir bereits gelacht haben und wenig Lust verspüren, im Nachhinein darüber nachzudenken. Schliesslich bestehen die Effekte des Komischen in ihrem Überraschungscharakter, der, wie Plessner schön beschrieben hat,⁷ unseren Körper vorübergehend in eine exzentrische Position zu unserer Leiblichkeit bringt und, wie Freud analysierte,⁸ das verdrängt-Infantile (und damit sozusagen Zivilisationslose) einen Moment lang hervortreten lässt, um es dann wieder verschwinden zu lassen. Beide Male wird das Befreiende des Lachens als ein affektiv ambivalenter, zeitlich intensiver und inhaltlich höchst komplexer Vorgang begriffen: als eine Befreiung von den Zwängen des Erwachsenwerdens und der Unterwerfung unter das Realitätsprinzip, und damit zugleich nicht nur als regressive Wiederherstellung der Herrschaft des Lustprinzips, sondern auch seiner katastrophalen Gegenseite: der Angst, dem Verlassen sein, der Zerstückelung des Körpers, der Ohnmacht gegenüber dem Trieb, dem somatischen Erschrecken vor der Vernichtung. Nach dieser konvulsivischen Zwerchfellerschütterung und Verausgabung des Atems erfolgt dann der Wiedereintritt in die Normalität, die Macht des Realen ist wieder hergestellt. Nach dem Lachen geht man zur Tagesordnung über. «Lachen ist eben das Ergebnis

eines automatischen Vorganges, der erst durch Fernhaltung unserer bewussten Aufmerksamkeit ermöglicht wurde.»⁹ Aus all diesen Momenten ergibt sich die Schwierigkeit und der Unwillen, nachträglich darüber zu reden. Das erfordert einen Prozess mühsamer Annäherung oder Entzifferung, vergleichbar dem Bemühen, sich an einen Traum zu erinnern und ihn zu deuten.

Es gibt also einen nachträglichen Widerstand gegen das Komische, gerade weil die Hemmungen des Realitätsprinzips vorübergehend vermindert und ausser Kraft gesetzt werden. Deshalb ist das Komische im substanziellen Sinne so schwer definierbar. Die Frage nach den Grenzen des Komischen stellt sich von vornherein nicht als eine gegenständliche. Es gibt keinen Gegenstand, der nicht komisch werden könnte. Das Komische hat keine Grenze, weil es Grenzen aufhebt und das Gegenständliche auflöst. Das wiederum bedeutet: Das Komische ist immer schamlos. Die Reaktion darauf hingegen nicht: Man kann sich im gemeinsamen Gelächter «sauwohl» fühlen,¹⁰ aber sich des Lachens im Nachhinein auch schämen, es kann einem im Halse steckenbleiben und, wenn man selbst der Ausgelachte ist, hilflos machen.

Im Blick auf den Holocaust scheint sich die Frage nach dem Lachen und dem Komischen von vornherein zu verbieten. Bei Auschwitz hat der Witz ausgedient. Aber die leibliche und intellektuelle Spontaneität des Lachens wirft Fragen an das Komische auf, die schwerlich mit einer derartigen Tabusetzung abgewiesen werden können. Lässt sich der Einbruch des Lachens in einen Zusammenhang bringen mit den Katastrophen der Zivilisationsgeschichte? Hat der Zusammenhang zwischen der strukturellen Amnesie beim Lachen und der Verdrängung eine Verbindung zur Verdrängung des Genozids? Eröffnet die Amoralität des Komischen einen eigenen Zugang zur Undarstellbarkeit des äussersten Schreckens? Diese Fragen sollen mit Chaplins Hilfe ein Stück weit geklärt werden.

Die Maske, das Bärtchen, Chaplin und Hitler

Chaplin hat nicht bloss komische Filme gedreht, er hat sich zugleich als komische Hauptfigur inszeniert. Er beherrscht die Kunst, seine Figur als komisch darzustellen und damit andere komisch wirken zu lassen. Allein durch sein Auftreten rückt Charlie die Verhältnisse in eine Schiefelage. Diese Kunst beruht wesentlich auf einer Verstellung, die sich unkenntlich macht, einer Maskierung, die mit seiner Person zusammenfällt. Insofern lässt sich die Verkleidung nicht

beliebig austauschen und ablegen; hinter ihr verbirgt sich, bis auf das nicht gezeigte Bewusstsein, mit der Maske zu spielen, nichts Eigentliches.

Im GREAT DICTATOR hat Chaplin zum ersten und (einzigem) Mal seine Maske ausgeliehen. Fragt man im Seminar, warum Chaplin Hitler so leicht spielen konnte, erhält man zur Antwort: Weil beide dieses Bärtchen hatten. Diese verblüffend einfache Erklärung ist völlig zutreffend, bedarf aber selbst der Erklärung. Eine solche Erklärung versuchte Rudolf Arnheim bereits 1932, lange vor der Entstehung des Films. Unter dem Titel «Chaplin als Erzieher» notiert er:

Die Weltgeschichte wurde bisher betrieben von den Glattrasierten und von dem Mann mit Bart. Der Mann im Bärtchen ist neu. Und dennoch wird man nicht leugnen können, dass Hitlers Oberlippe auf die passendste Art dekoriert ist, die sich für ihn überhaupt ausdenken lässt. (...) Wer Hitler ins Gesicht blickt, dem muss Charlie Chaplin einfallen. Eine semitische Reminiszenz gewiss, aber ist daran der Beschauer schuld? Liegt nicht eine gewisse Tragik darin, dass der Bart des Gebieters für vorschrittmässig blonde Germanen ungeeignet ist? (...) Wie das Hakenkreuz von den Orientalen, so stammt die Bartfrisur des Dritten Reiches von Chaplin. Sie ist ihm nicht angeboren, aber er klebt sie auf die Lippe, wenn er einen kleinen Mann darstellen will, der komisch wirkt, weil er seine lumpige Armseligkeit wie einen gutsitzenden Frack trägt. Spazierstöckchen, Stehkragen, Zigarettensammel, schwarze Melone, koketter Wiegegang – dazu gehört das Bärtchen, weil es mit kleinen Mitteln Grosses vorzutäuschen wünscht.¹¹

Warum ist die Ähnlichkeit zwischen Chaplin und (dem gleichaltrigen) Hitler, die tatsächlich ganz marginal ist und nur auf der Nase und Oberlippe kurzschliessenden Schnurrbärtchen beruht, gleichzeitig auch nicht marginal? Der markante Oberlippen-Kurzbart macht das zentrale Moment der grafischen Karrierbarkeit beider Gesichter aus. Und es ist ein neues politisches Insignium, das Insignium des kleinen Mannes, der auftrumpft, wie Arnheim präzise erkannt hat.¹²

Chaplin hatte seine Verkleidung als «kleiner Mann» sehr früh gefunden, wie in einem plötzlichen Akt der Selbsterfindung. Von da ab entfaltete der Vagabund Charlie mit Melone, Stöckchen, aufgeklebtem Bärtchen, geschwärtzten Augenbrauen, zu grossen Schuhen, zu enger Anzugjacke, zu weiter Hose und einer ganz eigenartigen Mischung aus tänzerischer und mechanischer Gestik den Spielraum seiner Filme. «Tramp», «Vagabund» oder «Kleiner Mann» sind nur Ausdruck der Verlegenheit, eine Bezeichnung für diese Maskierung zu finden. Charlie ist keine Type wie die alten Keystone-Figuren, aber auch kein Typ wie Keaton oder Lloyd. Er ist eine gewachsene Maske.

Dass die Stummfilmfigur Charlie in eine Krise geriet, lässt sich aus medien-theoretischer Perspektive ganz entscheidend auf den Strukturwandel hin zum Tonfilm zurückführen (den Keaton als Stummfilmfigur nicht überlebt hat). Chaplin hat diesen Übergang mit einer genialen Verzögerungstaktik mit *CITY LIGHTS (LICHTER DER GROSSSTADT)* (1931) und *MODERN TIMES* (1936) vollzogen. Die verblüffendste und paradoxeste Lösung aber gelang im *GREAT DICTATOR* (1940). Es ist sein erster vollständiger Tonfilm und zugleich die letzte Wiedergeburt der Charlie-Figur. Wenn man Chaplins Akrobatik im *GREAT DICTATOR* bewundert, darf man nicht vergessen, dass hier ein über Fünfzigjähriger spielt. Deshalb ist der Filmanfang im ersten Weltkrieg nicht nur eine narrative Vorgeschichte, sondern erinnert ausdrücklich auch an das alte Kostüm – und an *SHOULDER ARMS (GEWEHR ÜBER)* von 1918.

Danach verschwinden Requisiten, Maske und Kostüm des Tramps endgültig. Der zu einem undefinierbaren «Erwachsenen» zurechtgemachte Charlie wird durch den alten Chaplin ersetzt. Das zeigt *MONSIEUR VERDOUX* überdeutlich. Chaplin hätte ihn / sich problemlos in verschiedenen Masken auftreten lassen können, wie es einem raffinierten Heiratsschwindler entspricht. Aber das Erscheinungsbild der Herren Varnay, Bonheur, Floray und all der übrigen, deren Namen wir nicht erfahren, ist identisch. Geziert ist es einzig durch ein kleines, extravagantes, typisch französisches Menjou-Bärtchen, das Chaplins gealtertes Gesicht freigibt.

THE GREAT DICTATOR war der letzte Triumph des Tramp. Aber worin bestand dieser Triumph? Im Wesentlichen darin, dass er die von Arnheim beobachtete Ähnlichkeit zwischen Charlie und Hitler nicht in die Dramaturgie einer Filmfabel überführt. Denn zunächst macht Chaplin aus der Ähnlichkeit zweier prominenter Bärtchen gar nichts; er führt sie kommentarlos vor. Er vermeidet das nahe Liegende, den durch die Ähnlichkeit möglichen Klamauk einer Verwechslungskomödie, und lässt nur den Zuschauer die Ähnlichkeit erkennen. Adenoid Hynkel und der kleine namenlose jüdische Friseur gleichen sich fast bis aufs Haar (der Friseur hat eine graue Strähne), aber in der Filmhandlung fällt diese Ähnlichkeit keiner Figur auf, während der Zuschauer voller Verwunderung einen doppelten Chaplin sieht: als Hynkel und als Getto-Friseur. Erst am Schluss, in einer ebenso absurden wie grossartigen Pointe, tauschen beide urplötzlich ihre Rollen: Der aus dem KZ geflohene Friseur wird bei der Flucht über die österreichische Grenze, ohne dass er weiss, wie ihm geschieht, als der erwartete Führer erkannt, und der aus dem Boot gefallene Hynkel, der ebenfalls nicht weiss, wie ihm geschieht, als der gesuchte Flüchtling ins KZ zurückgebracht. Das ist nicht das Werk einer filmimmanenten Intrige, sondern eines

glücklichen Zufalls. Der grosse Diktator wird in sein eigenes KZ eingeliefert und der kleine jüdische Mann hält statt seiner die grosse Führer-Rede zum Anschluss Austerlichs (auf die ich noch zurückkommen werde).

Komik und kindlicher Blick

Wenn Chaplin in *THE GREAT DICTATOR* zum letzten Mal die Maske des Charlie in Anspruch nimmt, sie verdoppelt und in zwei Figuren zerlegt, so erzeugt er damit eine Art Toten-Maske des Charlie. Er gibt auf diese Weise das Geheimnis der Charlie-Figur preis – die Affinität von «kleinem Mann» und Kind. Das Kindliche spielt, auch für unser Lachen in diesem Film, eine entscheidende Rolle.

Das wollte Adorno nicht wahrhaben. Er bemängelte in seiner Kritik an Brechts *Arturo Ui* auch Chaplins *GREAT DICTATOR*. «Auch der ‚Grosse Diktator‘ verliert die satirische Kraft und frevelt in der Szene, wo ein jüdisches Mädchen SA-Männern der Reihe nach eine Pfanne auf den Kopfhaut, ohne dass es in Stücke zerrissen würde.»¹³ Sehr genau hat Adorno allerdings nicht hingeschaut, denn hier wie im ganzen Film erlebt der Zuschauer den physischen Schrecken, fast als würde jemand überwältigt und in Stücke gerissen. Vor allem aber hat Adorno die Form des Films nicht verstanden, als er ihn als prekären Versuch eines politisch engagierten Kunstwerks missdeutet. *THE GREAT DICTATOR* ist Märchen und Kasperltheater in einem. Daraus zieht er seine Kraft.

Wenn man die Zugeständnisse an den offiziellen stalinistischen Antifaschismus am Schluss abzieht, hilft Eisensteins grossartiger Essay «Charlie the Kid» hier weiter. Er schreibt: «Das Besondere an Chaplin besteht darin, dass er sich (...) den kindlichen Blick und die Unbefangenheit bei der Wahrnehmung beliebiger Erscheinungen bewahrt hat. (...) Die Fähigkeit, kindlich zu sehen, ist un-nachahmlich, unverwechselbar, und nur Chaplin eigen. (...) Jene Fähigkeit, plötzlich mit Kinderaugen zu sehen. Unbefangen, ohne moralisch-ethische Bewusstwerdung und Auslegung.»¹⁴ Man muss bei diesen Formulierungen nicht die Annahme einer paradiesischursprünglichen Unschuld unterstellen, denn es ist nicht von einem Kind die Rede, sondern von einem Komiker, der die Kindheit als Maske nutzt und damit nicht behauptet, die Verdrängung aufheben zu können. Es handelt sich eher um ein nachträgliches Staunen über die Fremdheit und Vereinfachbarkeit der Erwachsenenwelt.

Aber das Wichtigste ist das, was Eisenstein nicht weiter ausführt: die Umsetzung des kindlichen Blicks ins Gestische und Mimetische, wodurch er über-

haupt hervorgebracht und auf den Zuschauer übertragen wird. Denn der Komiker selbst staunt nicht, sondern lässt die Zuschauer staunen. Im GREAT DICTATOR spaziert der kleine Friseur ins Getto, ohne dass ihm Zweifel an seinem Verhalten kommen, während er die andern, die ihn für verrückt halten müssen, für verrückt hält, und das wiederum finden wir komisch.

Auf kindliche Weise beherrscht er die Szenerie. Man betrachte etwa die Szene im Getto, in der ein Freiwilliger ausgelost werden soll, um den Diktator zu töten. Chaplin inszeniert die Entscheidung als Pudding-Essen, das verdrängte Rituale der Kindheit wiederholt («Du musst deinen Teller leer essen...»). Damit hat er einen Schauplatz für seine komödiantischen Fähigkeiten gewonnen. In welchem Pudding steckt das fatale Geldstück? Alle haben Angst. Niemand will der Held sein und die Tat vollbringen, zu der er sich moralisch verpflichtet fühlt. Nur Charlie führt diesen Zwiespalt gestisch und physisch vor. Er ahmt das Zögern und die Betrugsversuche der andern nach und vertauscht z.B. die Teller. Am Ende hat er so viele Geldstücke verschluckt wie Hitler in Heartfields bekannter Fotomontage – beim Schluckauf scheppert es.

Wenn Eisenstein sagt, die Figur handele stets ohne moralisch-ethisches Bewusstsein und Deutung, trifft er exakt die Amoralität des Komischen. Amoralität ist nicht Unmoral, sondern die Abwesenheit moralischer Abstraktion, überhaupt der Ausfall intellektueller, zweckrationaler Planung, die sich vor einer Gewissensinstanz zu legitimieren hätte. Kracauer nennt Charlie sehr schön «ein Loch»¹⁵. An ihm prallt das Reale nicht ab wie bei Keaton, sondern es wird verschwendet. Charlies Handeln ist spontan, begriffsfern, angelegt in der Spannung von Leib und Körper. In der Anfangsszene des Films übernimmt der kleine Soldat bedenkenlos alle Aufgaben. Er tut dies weder mutig noch pflichtbewusst oder aus ethischen Motiven, sondern weil es das Nächstliegende ist. Er lässt sich widerstandslos herumkommandieren und sabotiert damit zugleich alle Befehle, indem er sich so verhält, als habe er noch nie eine Uniform getragen. Er hilft bedenkenlos dem abgestürzten Flugzeuggipiloten, aber nicht aus patriotischem Impuls, sondern weil er, als das Flugzeug kippt, die eigene Haut retten will. Auch später im Getto ist er weder mutig noch feige, sein Handeln entsteht aus Kurzschlüssen, wie sie aus Tollkühnheit und nackter Angst entstehen. Anders gesagt: Der kleine Friseur als Trampfigur versteht nie ganz genau, worum es geht, und erzeugt aus seinem spezifischen Verständnis eine komische Differenz, in der seine Lächerlichkeit umschlägt in die Lächerlichkeit des Bedrohlichen. So geht es im Märchen zu, wo nicht der Held sich selbst verwirklicht, sondern sich die Dinge ihren Helden suchen. Allerdings gibt es hier keine behütende gute Fee. Er muss sich die Dinge alleine zurechtlegen.



Abb. 1: Hannah (Paulette Goddard) und der Friseur (Charles Chaplin) wehren sich, THE GREAT DICTATOR (Filmverleih Die Lupe), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

Fantasiararbeit am Bild-Klischee / Hitler-Spielen

Mit CITY LIGHTS und MODERN TIMES hatte Chaplin den Darstellungsraum des Tramps so erweitert, dass er mit dem Realismusanspruch des Tonfilms Schritt halten konnte. Damit meine ich nicht, dass Chaplin nunmehr realistische Filme drehte, sondern dass er sein Spiel auf einem anderen Schauplatz einrichtete. Was sich hier ändert, möchte ich mit der (leider etwas umständlichen) Formel «Fantasiararbeit am Bild-Klischee» erläutern.

Im GREAT DICTATOR spaltet sich, entsprechend der Doppelrolle, die Rolle des Kindes. Hynkel ist ein ungezogenes, böses, affektabhängiges, grössenwahnsinniges, narzisstisches, beziehungsloses Kind: ein Tyrann. Die Differenz zu Charlie als kleinem jüdischen Friseur ist nur minimal, aber diese winzige Differenz ist entscheidend.

In THE GREAT DICTATOR scheint die Komik zunächst auf den zeitpolitischen Parallelen zu beruhen. Auch wenn sie sich nicht ganz so strikt an die historischen Etappen des Aufstiegs Hitlers anlehnen wie in Brechts *Arturo Ui*, sind sie doch

unübersehbar. *THE GREAT DICTATOR* arbeitet sorgfältig und detailgenau mit diesen Parallelen: Hitler und Mussolini, Hitlers kolossale Reichskanzlei, der Einmarsch in Österreich, die apathische Erscheinung Hitlers nach seiner Verausgabung bei der grossen Rede usw. Auch der geniale Anfang des Films im Ersten Weltkrieg ist hier zu nennen, der das von den Nazis besetzte Trauma-Motiv (der «Schandfrieden», der «Dolchstoss», das wehrlos gemachte Volk) spiegelt.

Und doch ist *THE GREAT DICTATOR* alles andere als eine satirisch zugespitzte historisch-politische Parabel. Das Satirische ist nur ein Teilelement, das durch kasperlehafte Züge überformt wird. Zudem will die Satire ihren Gegner in einem Schlag mit Stumpf und Stiel vernichten. Chaplin hingegen setzt Hitler liebevoll wie eine Spielzeug-Puppe ein, mit der gespielt wird, bis sie kaputtgeht, und die dann weggeworfen wird.

In diesem Spiel inszeniert er Klischees, bildliche wie ideologische. In Chaplins Epoche ist die Politik ins Medium der Pressefotografie und der Wochenschau eingetreten. Damit wird ihre Kritik zu einem guten Teil auch nur mit diesen Medien möglich. Und die Bilder behalten ihre Wirkungsmächtigkeit für die Überlieferung. Kürzlich erschien die Illustrierte *Stern* mit einer Titelseite, die Bismarck, Hitler und Gerhard Schröder als Hochglanz-Fotoporträts ästhetisch als bedeutende Staatsmänner vereinte. Indem er uns eine heimliche Fixierung vorhält, weckt Chaplins Film den Wunsch, Staatsmänner unnötig zu machen.

Im *GREAT DICTATOR* ist das ideologisch vorgegebene Klischee das des Führers, der kein Privatleben hat. Hitlers privates Leben war abgeschirmt. Die Medien – Briefmarken, Pressefotos, Radioreden, Sammelbände, amtliche Bilder – zeigen einen Mann mittleren Alters in soldatisch-heldischer Erscheinung, der unerbittlich seinen welthistorischen Auftrag einer grossdeutschen Herrschaftsrasse verfolgt und sich zugleich noch um kleinste Details persönlich kümmert. Diesem charismatischen Gott der Geschichte setzt Chaplin einen infantilen Hynkel entgegen, der von seinen Tagträumen und Wunschfantasien beherrscht wird. Anders gesagt: Er implementiert voyeuristisch die Leerstelle, die im Bild des Führers ausgeblendet ist. Damit stellt er der Zuschauererwartung auf Enthüllungen eine Falle. Hynkels Privatleben hat das Format eines zu welt-historischer Grösse aufgeblasenen Kinderzimmers, in dem sich jeder mühelos zurechtfindet, weil er Herr im Hause ist.

So stellen wir normalsterblichen Zuschauer uns (als) den Grossen Diktator vor: ganz und gar ungehemmt, ohne Rücksicht auch auf die Anforderungen an die Fassade, die eine Diktatur stellt.¹⁶ Hynkel reisst Herring die von ihm verliehenen Orden wie Plunder herunter. Hynkel redet, tobt, verausgabte sich vor einer

erstarrten Kulisse, die auf sein Kommando applaudiert und wieder in den Bann versinkt. Im Film lacht niemand, aber wir als Zuschauer lachen. Hynkel tanzt ein schmachtendes Duett mit dem Weltkugel-Ballon, der dann zerplatzt. Die beiden Diktatoren bewerfen sich mit Delikatessen vom Büffet. Das macht uns keineswegs fassungslos; wir finden uns zurecht wie in einer vertrauten Welt.

Was *THE GREAT DICTATOR* uns auf komische Weise ermöglicht, ist unser kindliches Verlangen, die grosse Welt nachzumachen, Hitler nachzumachen, Hitler zu spielen. Im Spiel eignet sich das Kind seine Umwelt an, macht sie sich seinen Möglichkeiten ähnlich. Hitler zu spielen, statt ihn als sakrosanktes grosses Bild zu verehren, ist der erste Schritt dazu, ihn zu entzaubern und zurückzuholen in den kindlichen Möglichkeitsraum. Dieser Raum ist wie im Märchen gespalten zwischen dem Übermächtigen auf der einen Seite und den aus Zufall geborenen Listen der Mimesis und der Mimikry auf der anderen. Das Übermächtig-Böse wird depotenziert durch «Vorstellungsmimik»¹⁷, indem nämlich die abstrakte und verinnerlichte Vorstellung, die von der medialen Macht der Bilder besetzt ist, rückübersetzt wird ins körperlich-gestische Spiel. Das gilt für die Darstellung des Führers ebenso wie für die Darstellung der drohenden Vernichtung.

Insofern brauchen wir uns nicht nachträglich darüber irritiert zu zeigen, dass über Chaplins Film trotz des Wissens um den Holocaust gelacht werden kann – und müssen dies auch nicht durch eine Kritik des Films rationalisieren. Vielmehr muss erstaunen, dass Chaplins Strategien der kindlichen Verkleinerung dieses Wissens um die Auslöschung bereits in sich enthalten. Dem lächerlichen Hynkel wohnt das Schlimmste inne, weil nichts ihn daran hindert, die Rolle des rächenden Gottes zu usurpieren. «Mein ist die Rache, spricht der HERR»: So tönt seine Lautsprecher-Stimme wie ein fürchterlicher Orkan durch die Strasse des Gettos. In dieser Plötzlichkeit und Gestaltlosigkeit manifestiert sich in der Lautsprecherstimme die Androhung absoluter Vernichtungsgewalt, die die schrecklichsten Fantasievorstellungen erzeugt. (Nur der kleine Friseur vermag dem Erschrecken und der Stimme standzuhalten, indem er sie als Geräusch mimetisch abfängt wie eine lästige Beeinträchtigung seines Körpers.)¹⁸

Die Rede, die am Schluss des Filmes steht, habe ich bislang nicht berücksichtigt. Es handelt sich in der Tat um ein eigenartiges und einigermaßen unfilmisches Mittel: die Verlautbarung einer Mitteilung, die sich direkt ans Publikum richtet und durch ihre Position am Ende des Films äusserst ambivalent erscheint.

Diese grosse Schlussansprache, in der der kleine Friseur die Maske Hynkels fallen lässt und als Mensch zu Menschen spricht, hat Chaplin die herbste Kritik



Abb. 2: Diktator Hynkel (Charles Chaplin) träumt von der Weltherrschaft, THE GREAT DICTATOR (Filmverleih Die Lupe), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

eingetragen. Sie ist gnadenlos «menschlich» und rutscht am Ende in puren Kitsch ab. Trotzdem hat Chaplin allen gut gemeinten Ratschlägen zum Trotz unnachgiebig auf diesem Schluss bestanden.¹⁹

Aber man muss auch bedenken, wie viel Tonnen von Kitsch, schön verpackt und moralisch geschmackvoll gemacht, Hollywood produziert hat, einen Kitsch, den auch die Intellektuellen geniessen können, weil sie wissen, dass dies für die blöden Massen gedacht ist. Wieso soll dann nicht auch der kleine Charlie einmal amerikanisch und fingerdick auftragen können? Und vor allem: Warum ist dieser Schluss im genauesten Sinne des Wortes peinlich, nämlich peinigend? Warum leiden wir als Filmzuschauer hier geradezu körperlich? Weil wir uns vorstellen, wir seien, als kleines Schulkind, versehentlich auf die Bühne der grossen Aula geschubst worden oder hätten sonstwie plötzlich die Möglichkeit, vor den Mikrofonen der ganzen Welt – jetzt – die befreienden Worte auszusprechen, auf die alle warten. Das Gefühl der Peinlichkeit wehrt diesen Schreck ab.

Zudem korrespondiert die Schlussrede mit Hynkels erstem Auftritt als Diktator bei einer Massenkundgebung, die Chaplin in einer Art Esperanto des Bösen vorträgt, das mit seiner expressiven Wirkung jede semantische Parodie einer Hitler-Rede weit überbietet. Gegenüber dieser satirischen Kraft muss ein positiver Entwurf lächerlich wirken. Aber genau diese Diskrepanz stellt das



Abb. 3: Diktator Hynkel (Charles Chaplin) wird verwechselt, THE GREAT DICTATOR (Filmverleih Die Lupe), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

Ende des Films vor. Liess sich dieser fürchterlichen Komik keine noch fürchterlichere Komik entgegenhalten? Der ohnmächtige Appell des Schlusses vollzieht eine Abdankung des Komikers, die Chaplin in den späten Filmen immer wieder zum Thema des Komischen selbst gemacht hat.

Von Hynkel zu Monsieur Verdoux

Die Rezeption und Analyse des Komischen gehorcht, wie eingangs hervorgehoben, durchweg einer Geringschätzung. Das Komische sei nicht ganz ernst zu nehmen und müsse notwendigerweise eines tieferen Gehalts entbehren. Diese Geringschätzung entspringt einer Abwehr. Selbst Freuds Analyse ist davon nicht frei, wenn sie den harmlosen und tendenzfreien Unsinn als massgebliche Lustquelle des Komischen behauptet. Obschon ihn die «Judenwitze» besonders beschäftigten,²⁰ hielt er sich gegenüber den antisemitischen Witzen (im Unterschied zu Karl Kraus) vornehm bedeckt. Er wollte am Komischen etwas schützen, das es vor der Verquickung mit dem Genozid bewahrte.

Damit kommen wir nochmals auf das Problem einer Tabuisierung der «Auschwitz-Komik» zurück. Ich will das an Chaplins Autobiografie erläutern, die 1964 (auch auf deutsch) erschien. Zu diesem Zeitpunkt war das Thema Holocaust politisch und kulturell sozusagen etabliert. Über *THE GREAT DICTATOR* schreibt Chaplin: «Hätte ich etwas von den Schrecken in den deutschen Konzentrationslagern gewusst, ich hätte (den Film) nicht zustandebringen, hätte mich über den mörderischen Wahnsinn der Nazis nicht lustig machen können».²¹ Völlig einleuchtend, finden wir und unterstellen damit zustimmend, dass der Film auch nachträglich keinen Zusammenhang zum Holocaust eröffnen könne und das Komische ein Frevel an der Nichtdarstellbarkeit des Holocaust sei.

Ich habe Chaplins (durchaus sympathische) Selbstdarstellung zitiert, weil hier – wie in Robinsons fundierter Biografie von 1985 – Erklärungen zu den Filmen gegeben werden, die gern aufgenommene Entschärfungen für die Rezeption bieten. Mit historisierenden Einordnungen versehen, können wir es vermeiden, über das nachzudenken, was wir wahrgenommen haben, als wir gelacht haben. Wie kann man über *THE GREAT DICTATOR* noch lachen, wenn man von der Judenvernichtung weiss? Weil sie nicht vorkommt. Und warum lachen wir unbelastet von diesem Wissen und am Ende voller Mitgefühl über *MONSIEUR VERDOUX*? Auch hier: weil sie nicht vorkommt.

Aber daran ist nichts wahr. Wir können **THE GREAT DICTATOR** nicht sehen, ohne dass unser Wissen von Auschwitz mobilisiert wird. Allzu sehr ruft der Film den Raum von Getto, Konzentrationslager, Krieg wach. Und seine Komik hält diesem Wissen vom Holocaust in grossartiger Weise stand und bedarf keinerlei Entschuldigung, er sei noch *vor* Auschwitz entstanden.

Mit **MONSIEUR VERDOUX** verhält es sich genauso, wenn auch in anderer Hinsicht. Denn als Chaplin am **MONSIEUR VERDOUX** arbeitete, wusste er von diesen Verbrechen, aber sie scheinen ihn nicht weiter beschäftigt zu haben. Die Autobiografie berichtet ausführlich über die Vorzensur des Filmskripts, die auch an dem Vergleich von Mord und Massenmord Anstoss nahm, und über die überraschende Freigabe des Films, ohne den Massenmord an den europäischen Juden zu erwähnen. Suggestiert wird eher eine Parallele zu dem Kesseltreiben gegen Chaplin und Verdoux, der am Ende genauso alt ist, wie Chaplin, als er ihn spielt. Wozu auch über den Holocaust sprechen, könnte man hinzufügen; denn **MONSIEUR VERDOUX** ist eine ganz andere Geschichte aus dem Vorkriegsfrankreich und hat mit den Verbrechen der Nazis nichts zu tun. Wir sehen als erstes Bild Verdoux Grabstein, auf den die Lebensdaten «1880 bis 1937» eingemeisselt sind. Aber kurz vor dem Finale gibt es eine lange dokumentarische Sequenz mit Wochenschauaufnahmen von Mussolini und Hitler, und die Schlagzeile der Zeitung, die Verdoux zuletzt liest, berichtet von der Bombardierung Guernicas.

MONSIEUR VERDOUX wurde, wenn überhaupt, als skurriler Film in der Tradition der Blaubart-Thematik wahrgenommen. Und das hat gute Gründe, denn das Lachen hat immer schon über das hinweggetäuscht, was er darstellt: ein Kryptogramm des Holocaust.

Mit **MONSIEUR VERDOUX** hat Chaplin die Maske des Charlie endgültig abgelegt und die Rolle des armen Teufels aus **MODERN TIMES** modernisiert. Verdoux, der in der Weltwirtschaftskrise (1929) entlassene und jetzt mittellose Bankangestellte – so die story –, arbeitet nun auf der anderen Seite: als Aktien spekulant, der sich seine finanziellen Mittel durch Frauenmorde sichert. Die Konstruktion der Fabel könnte absurder nicht sein, liefert sich doch Verdoux in seiner privaten Rache an der kapitalistischen Gesellschaft nochmals dem System aus, das ihn vor die Tür gesetzt hat. Er braucht immer neue wohlhabende Frauen reifen Alters, vorgeblich, um das Leben seiner behinderten Frau und seines Kindes zu finanzieren. Ein neuer Börsencrash treibt ihn in den Ruin, nachdem er bereits seine Familie – man weiss nicht wie – verloren hat.

Zudem ist Verdoux der asexuellste Frauenmörder, den man sich denken kann. Kein ödipales Drama bindet ihn an die reifen Frauen; kein Mutterkomplex

zwingt ihn zu verbotener Lust und lustvoller Zerstückelung. Er hat immer saubere Hände, feingliedrige Hände: als Verführer, als Mörder, als Börsianer. Ihn fasziniert allein die Macht des Geldes, die er als Bankkassierer immer nur als fremden Reichtum erfahren hatte. Geldscheine sind ihm greifbarste sinnliche Gewissheit. Was ihn wirklich antreibt – Rache, Geldgier, Liebe zur Familie –, bleibt völlig unbestimmt. Aber die Perfektion, mit der er seine Tätigkeit ausübt, befriedigt ihn sichtlich.

MONSIEUR VERDOUX ist völlig anders angelegt als THE GREAT DICTATOR. Es gibt kein Happy End; am Ende steht das Schafott. Verdoux hat freiwillig aufgegeben; er spielt als letzte Komödie den monströsen Verbrecher, den die Polizei endlich in Gewahrsam nehmen kann. Seine letzten Worte im Gericht und in der Todeszelle sind nicht pathetisch-kitschig, sondern ironisch und erhaben. Ich bin nur ein kleiner Dilettant, sagt er, angesichts der Massenmorde, die im Namen des Staats stattgefunden haben und weiter vorbereitet werden. Zuletzt kehrt er uns seinen schwächlichen Rücken zu.

In diesem Film findet eine andere Fantasiearbeit am Klischee statt, in die unsere Rezeption verwickelt wird. Die Rolle des kleinen Mannes wird nicht in Gross und Klein zerlegt, in Führer und jüdischen Friseur, sondern in einen Zwiespalt von Opfer und Täter gestellt. Während Verdoux im Verlauf des Films zunehmend selbst zum komisch-tragischen Opfer seiner «Opfer» wird, sind von Anfang an irritierende Momente eingebaut, die die Identifikation mit Verdoux als Opfer unterlaufen. Ich verweise auf einige Film-Sequenzen: ein kleiner Ofen in Verdoux' Garten, dem Rauch entsteigt und der, wie der Zuschauer weiss, zum Verbrennen der Leiche dient. Eine chemische Formel wie Zyklon-B, die sich Verdoux im Gespräch mit dem Apotheker heimlich notiert, um sie an einem Strassenmädchen zu testen. Ein trautes Heim, wie es Höss in seinem Auschwitztagebuch beschreibt, von dem alles Schreckliche ferngehalten werden soll. Eine anständige Haltung angesichts des Todes, die sich, ob aus Pflichtgefühl oder Selbsterhaltung, gerechtfertigt glaubt, das Leben anderer auslöschen zu müssen. Das irritiert unsere Rezeptionshaltung auf andere Weise: Was hat uns dazu gebracht, so rasch mit einem komödiantischen Frauenmörder zu sympathisieren? Warum sind wir geradezu erleichtert und ergriffen, wenn er am Ende die heuchlerische Moral der kapitalistischen Gesellschaft blossstellt? Entspricht nicht die Rolle des Monsieur Verdoux in ihrem schwarzen Humor der Position, die die Täter nach Auschwitz eingenommen haben? Der Zuschauer, der Verdoux empathisch freispricht, sieht sich unangenehm mit Eichmann, Höss und Himmler im Bunde. Chaplin hat diese Verwicklungen nicht gescheut.



Abb. 4: Der Leichenofen; MONSIEUR VERDOUX (1947), Bildarchiv Lindner

Chaplins Erbe

Der besondere Kunstgriff in *THE GREAT DICTATOR* bestand darin, dass Chaplin in der Doppelrolle von Hynkel und Friseur (samt der Verteilung auf zwei Schauplätze – Führerkanzlei und Getto / Konzentrationslager) auf irritierende Weise das System als Ganzes in diesen beiden Polen kurzschliesst. Zu fragen, wie sich der Holocaust nachträglich in den Film hätte einbauen lassen, nachdem die Bilder von den Leichenbergen und den Gaskammern um die Welt gingen, bleibt müßig.²² *MONSIEUR VERDOUX* bot in dieser Hinsicht einen Ausweg durch mehrdeutige Verdeckung: Er kombinierte einen perfekten Mörder mit Momenten des Holocaust, montierte Hitler samt Mussolini als Wochenschau-Aufnahmen ein und liefert den komischen Helden dem Fallbeil aus.

Was Chaplin als Komiker nicht im Sinn hätte haben können, war gerade die Möglichkeit, die die filmische «Aufarbeitung» des Holocaust zunächst sehr bestimmt hat: die dokumentarische Darstellungsweise. (Diese Differenz müsste nochmals genauer an der Einleitungssequenz des *GREAT DICTATOR*, den Schüt-

zengräben des Ersten Weltkriegs, analysiert werden.) Das Dokumentarische bot sich an, um die Verdrängungen zu widerlegen, und die filmischen Dokumente schienen das unwiderlegbarste Mittel, mit dem sich die Faktizität und die Genesis von Auschwitz vor Augen führen liess. Erwin Leisers Film **MEIN KAMPF** hat dies eindrucksvoll unternommen, ausschliesslich durch die Montage und Kommentierung von Dokumentarmaterial. Leiser wollte die Sprache der filmischen Dokumente zu Wort kommen lassen²³ und dadurch den Aporien der Geschichtsschreibung entkommen. Dass das nicht gelang, sondern ein Film zustande kam, der Hitler entgegen seiner Intention dämonisierte, hat prinzipielle Gründe:

Das «historische Gedächtnis» unterliegt der Paradoxie, dass ein Gesamtbild einer Epoche erst in der geschichtlichen Überlieferung entsteht, wobei deren Widersprüche zugleich eingeebnet werden. Das Gesamtbild zeigt wie in einem Kaleidoskop die gleichen, immer wiederkehrenden Machtverhältnisse. Benjamin hat diesen Effekt prägnant mit der Formel beschrieben, dass die jeweiligen Sieger (als Erben aller Herrschenden) die Geschichte schreiben und damit jeweils einen Konformismus in der Überlieferung des Vergangenen diktieren.

Die keineswegs gering zu veranschlagende Zeugnisleistung der audiovisuellen Aufzeichnungsmedien (Fotografie, Film, Fonografie) durchbricht diesen Konformismus nicht, zumal dann nicht, wenn, wie bei Leiser, nirgendwo die Medialität selbst reflektiert und nicht einmal die Herkunft des Bildmaterials bedacht wird. Zudem löst die blossе Montage, die Führerauftritte und uniformierte Massen mit Filmsequenzen von Vernichtungslagern und Skeletten kombiniert, keine nachhaltig schockierende Wirkung aus. Im Gegenteil: Unwiderfürlich haben sich die Bilder des Führers, der uniformierten Scharen und der im Hitlergruss zusammengeschweissten Volksgemeinschaft nicht nur als historisches Dokumentarmaterial eingepägt, sondern sich auch zum Bildmaterial für nachträgliche Fantasien verselbständigt.

Dies scheint unvermeidlich. Die Auseinandersetzung mit der Figur Hitlers und seines Umfelds und die Auseinandersetzung mit dem Holocaust und dem Gedenken an die Opfer fällt umso mehr auseinander, je mehr die Kulturindustrie die Regie über das Erbe des Vergangenen übernimmt. Liberal bietet sie Platz für alles: für die Pflege des Holocaust-Gedenkens, für die Erinnerung an Krieg und Bombardierung und für das Nachleben Hitlers.

Mel Brooks' Komödie **THE PRODUCERS (FRÜHLING FÜR HITLER)** hat bereits 1969 auf raffinierte Weise diese kulturindustrielle Verfügbarkeit der

Naziszenerie thematisiert und als Spiel mit den Publikumserwartungen reinszeniert. (Ich beziehe mich hier nur auf den mittleren Teil. Die inhaltliche Diskrepanz zwischen der Haupt-Story und der «Hitlereinlage» verleiht Letzterer eine eigenständige Sprengkraft.) Der Film spielt hier mit der Tabuverletzung, dass eine Nazirevue auf dem Broadway herausgebracht wird. Er gewinnt dadurch eine hinterhältige Komik, dass es der Story zufolge um einen hundertprozentigen Flop gehen soll: Das ist der narrative Köder oder die moralische Leimrute, der der Filmzuschauer aufsitzt, während die Bilder eine andere Sprache sprechen. Dreimal wird er mit den unvorhergesehenen Folgen dieses Plans konfrontiert: bei dem Auftreiben der Hitler-Darsteller für die Bühnenprobe, bei der Eröffnung der Revue und bei der anschliessenden homosexuellen Verhöhnung des Führers. Mag die Komik des Auftritts der Hitler-Bewerber und der Schwulen-Farce heute auch etwas angestaubt wirken, so hat die an sich nicht komische, perfekte Choreografie der SS-Revueboys und -girls nichts von ihrer Wirkung verloren. Die böse, ungemein frische Obszönität dieser Sequenz beruht darauf, dass die Parodie gleichermassen die Oberflächlichkeit des Revuetheaters, die *political correctness* des Broadway-Publikums und die Operettenhaftigkeit des Führerkults trifft.

Während Mel Brooks den Holocaust ausklammert, rückt Benignis Filmkomödie *LA VITA È BELLA* den Holocaust ins Zentrum. Dieser Film soll abschliessend genauer betrachtet werden, weil der (differenzielle) Bezug zu Chaplins Komik hier sehr aufschlussreich ist.

Benignis Film weiss sich – und das hebt ihn weit über eine Unterhaltungskonfektion hinaus – in einer filmischen und literarischen Tradition der Holocaustbearbeitung, die in subtilen Anspielungen gegenwärtig ist. Eine Analogie zu Jurek Beckers Märchen von Jakob, dem Lügner, drängt sich auf, der für das Kind ein geheimes Radio erfindet, mit dem die Nachrichten vom Vormarsch der alliierten Befreier ins Lager dringen. Der Spielzeugpanzer erinnert an den Anfang von Lubitschs Film, wo das Kind für die Denunziation des Vaters einen Panzer erhält. Im Titel des Films ist eine Anspielung auf Sempruns Roman *Quel beau dimanche!* (*Was für ein schöner Sonntag!*) enthalten. Unübersehbar sind schliesslich die Bezüge zu Chaplin. Im ersten Teil entspringt die Komik einer dezidiert apolitischen, anarchistischen Haltung und knüpft darin an die frühe Trampfigur an. Im zweiten Teil lässt sich der Film ebenso als eine ferne Hommage an Chaplins *THE KID* verstehen. Beide Male finden sich Kind und Mutter am Ende wieder, während der Komiker / der Vater als Aussenseiter, der in der Normalität nicht zu Hause ist, auf der Strecke bleibt. Die grosse Volksrede

des «Führers» am Ende des GREAT DICTATOR wird aufgenommen, wenn Benigni, der in die Rolle des faschistischen Schulinspektors geschlüpft ist, den Unsinn der Rassenlehre demonstriert. Der Lautsprecher im Konzentrationslager, der eine Hitlerrede überträgt, erinnert an den Lautsprecher im Getto des GREAT DICTATOR, wie überhaupt das Kulissenhafte dieses Films in Benignis Lagerdarstellung wiederkehrt, die jedem Hollywood-Naturalismus entgegengesetzt ist. Die Autofahrt am Anfang, bei der die Hauptfigur mit dem faschistischen König verwechselt wird, erinnert an den Schluss des GREAT DICTATOR.

Was nun aber Benignis Film eine ganz eigene Struktur verleiht, ist die ungewöhnliche Zweiteilung, die nicht nur durch den Wechsel der Schauplätze – italienische Stadt im Faschismus, deutsches Vernichtungslager (in Italien?) – bestimmt wird, sondern durch die Anwesenheit / Nichtanwesenheit des Kindes. Benigni erzeugt diese Zäsur in der Mitte des Films mit einer ungemein verblüffenden Zeit-Montage: Der jüdische Traumtänzer Guido entführt seine Prinzessin (die Volksschullehrerin Dora aus den besten Kreisen) in das Gewächshaus des Onkels, um erstmals mit ihr zu schlafen. Schnitt! Aus der Villa nebenan rufen die beiden nach dem Kind Giosuè, das als sechsjähriger Junge aus demselben Gewächshaus mit einem Spielzeugpanzer hervorkommt. Dazwischen liegen Jahre. Der Zeitschnitt enthält, wie die anschließenden kurzen Szenen zeigen, den Beginn des Zweiten Weltkriegs und leitet unmittelbar über zu den Deportationen.

Es ist offenkundig, dass sich die Komik des Films mit der Deportation in das Vernichtungslager grundlegend verändert. Diese Veränderung beruht aber nicht primär darauf, dass die entwürdigenden und tödlichen Verhältnisse einen Spielraum für die Darstellung in komischer Verfremdung gar nicht zulassen. Die Komik verlagert sich vielmehr in die Tödlichkeit eines fiktiven Spiels, das mit komischen Mitteln gespielt werden muss. Das «Auschwitz-Gewinn-Spiel», das Guido erfindet, wird nur zwischen den beiden gespielt und dient einzig dem Überleben des Kindes, ohne dass es davon wissen darf. Es bleibt ein Fremdkörper in der Lagerrealität: ein künstlicher Fantasieraum, dessen Realität Guido nur mit immer neuer Anstrengung aufrechterhalten kann und die ihm desto weniger beim eigenen Überleben hilft.

Worin besteht nun die Veränderung gegenüber der Chaplin'schen Komik? Chaplins Kunst entsprang daraus, dass der Tramp seine Kleinheit, seine Naivität, seine Verständnislosigkeit, sein Nachmachen in kreatürliche Mittel komischer Selbstbehauptung verwandelt: in Mittel ohne Zweck, in Selbstbehauptung ohne Selbst. Das macht das Kindliche dieser Figur aus. Erscheint Benigni

im ersten Teil des Films noch ein wenig als Nachfahr dieser Figur, so überträgt er im zweiten Teil dieses Mittel auf das Kind. Diese Übertragung gleicht eher einer Schutzimpfung, besser: einer Tarnung, jedenfalls nicht einer Schulung in komischem Überleben. In **THE KID** oder in **A DOG'S LIFE (EIN HUNDELEBEN)** sind der Tramp und das Kind bzw. der Hund Komplizen bei der Erzeugung komischer Widerständigkeit gegen eine feindliche Aussenwelt. Bei Benigni kommt kein komisches Paar zustande, auch wenn in manchen Szenen dieser Eindruck momentweise aufscheint. Die grossen traurigen Augen Giosuè lassen offen, ob er alles nicht längst durchschaut hat und nur aus Liebe zum Vater dessen Clownerien mitmacht. Deshalb muss am Ende der Clown auch exekutiert werden. Er hat seine Schuldigkeit getan; mit seinem letzten exaltierten Paradeschritt vor den Augen des Kindes im Versteck tritt er von der Bühne ab.

An Benignis Film lässt sich noch einmal, ohne dessen Bedeutung damit zu schmälern, die Besonderheit der Komik Chaplins ablesen. Dessen Kunst der Maske verdankt sich nicht der Konfrontation von Komischem und Schrecklichem, sondern der Erfahrung des Grauens, das sich im Lachen selbst auftut und verbirgt. Wenn Benjamin vom «tiefste(n) Grauen der Zeitgenossen» spricht, das Chaplin «sich einverleibt»²⁴ habe, so ist damit nicht bloss etwas inhaltlich Schreckliches gemeint, sondern die Manifestation des höchsten Schreckens, «dass der menschliche Körper im Zustande der Geistesabwesenheit keine bestimmte Grenze hat» und vom (sprachlichen und leiblichen) «Ausdruck» verlassen ist.²⁵ Seine Komik ist heillos. In einer Szene des späten Films **A KING IN NEW YORK** hat er dieses Grauen emblematisch versiegelt. Es handelt sich um die Szene, in der dem König das Lachen untersagt ist, weil er sich einer verjüngenden Schönheits-Gesichtsoperation unterzogen hat, aber einem kollektiven Gelächter anlässlich einer billigen Slapstick-Vorführung nicht widerstehen kann. Das blanke Entsetzen, das aus dem Film herausspringt und uns wie das Haupt der Medusa anstarrt, ehe es dem Lachen erliegt, das die Operationsnähte aufplatzen lässt, ist der Abgrund, über den Chaplin sein luftiges Seil gespannt hat. Wenn wir dank ihm über ihn lachen, ahnen wir, dass wir gerade dem Abgrund entronnen sind, aber ohne zu wissen wie.



Abb. 5: A KING IN NEW YORK (1957), Bildarchiv Lindner

1 Alfred Andersch: «Chaplin und die Geistesfreiheit.» In: Wilfried Wiegand (Hg.): *Über Chaplin*. Zürich 1978, S.124-126. Neben dieser Aufführung vor prominenten Kulturvertretern hat es im Rahmen des Reeducation-Programms noch einen weiteren Test mit einem durchschnittlichen Berliner Kinopublikum gegeben, bei dem Fragebögen verteilt wurden. Siehe dazu: Niels Kadritzke: «Chaplin, Hitler und die Nachkriegsdeutschen». In: *Le monde diplomatique*, Sept. 1999, S. 8 f. – 2 Dazu: Burkhardt Lindner: «Was heisst: Nach Auschwitz? Adornos Datum». In: Stefan Braese / Holger Gehle / Doron Kiesel / Hanno Loewy (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt/M. 1998, S. 283-300. – 3 Alexander und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München 1967, S. 25-43. Es wäre sehr lohnend, in Zusammenhang von Komik und Trauma den Film UNZERE KINDER, einen vergessenen, erst kürzlich wiedergefundenen polnisch-jiddischen Film von 1948, näher zu analysieren. Sieht man von seinem von heute aus betrachtet schwer erträglichen Aufbruchsoptimismus und seiner Veriedlichung der Kinder ab, macht er in erstaunlicher Weise die von der Psychoanalyse untersuchte therapeutische Dimension des Komischen zum Gegenstand eines Prozesses, der als Traumabewältigung intendiert ist. Der Auftritt zweier jiddischer Komiker im Heim für Waisenkinder, die eine clowneske Szene beim Feuerlöschen darstellen, bewirkt, dass einzelne Kinder sich ihre traumatischen Erinnerungen an die Nazigräuere erzählen können und sich am andern Morgen davon befreit fühlen und fröhlich die beiden glücklichen Komiker verabschieden. – 4 Gerhart Pohl: «Grotesk-Filme». In: *Film und Volk*, H. 7 (1929), S. 14. – 5 Hannah Arendt: «Die verborgene Tradition». In: Wilfried Wiegand (Hg.): *Über Chaplin* (s. Anm. 1), S.164. – 6 Ebd., S. 167. – 7 Helmuth Plessner:

«Lachen und Weinen». In: ders.: *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt/M. 1970, S. 11-172. – **8** Sigmund Freud: «Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten.» In: ders., *Psychologische Schriften*, Frankfurt/M. 1970 (Studienausgabe Bd. IV), S. 9-220. Freuds Theorie ist wesentlich dem Witz gewidmet, so dass die Behandlung der anderen «Arten des Komischen» im Schlusskapitel zunächst wie ein Appendix erscheint und ebenso die Lokalisierung des Witzes im Unbewussten und die der Komik im Vorbewussten (S. 193, S. 164) künstlich wirkt. Was Freud zum Innervationsaufwand und zur Vorstellungsmimik der komischen Handlung schreibt, muss aber nicht im Gegensatz zur Sprachlichkeit des Witzes verstanden werden. – **9** Ebd., S. 144. Die Ausschaltung des Bewusstseins meint kein Defizit: Traum, Witz und Komik sind für Freud intellektuell vollgültige Denkleistungen. – **10** Hegel sagt über Aristophanes: «Ohne ihn gelesen zu haben, lässt sich kaum wissen, wie dem Menschen sauwohl sein kann.» Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*. Frankfurt/M. 1965, Bd. II, S. 571. Über die Abwertung des Komischen in der Ästhetik der Klassik, gegen die Hegel und mehr noch Jean Paul opponierten, sowie über die Tradition der Lachkultur (Bachtin) siehe Burkhardt Lindner: «Das Lachen im Tempel des Schönen. Zur Subversivität des Komischen in der Autonomieperiode». In: Karl Otto Conrady (Hg.): *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik*. Stuttgart 1977, S. 267-282. – **11** Rudolf Arnheim: «Chaplin als Erzieher». In: ders., *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt/M. 1979, S. 367 f. Wie man dort an anderer Stelle (S.282-287) nachlesen kann, war Arnheim mit THE GREAT DICTATOR sehr unzufrieden, weil er ähnlich wie Adorno diesem Film eine Verharmlosung des Faschismus zum Slapstick unterstellt. – **12** Das könnte Anlass geben zu einer Philosophie des Bartes. Wann sitzt, wann passt ein Bart sozusagen welthistorisch? Warum können wir uns Jesus, Marx, Freud, Lenin, Wilhelm II. ohne Bart nicht denken? Oder warum erscheint es als Sakrileg, Goethe, Luther oder Napoleon mit einem Bart zu behängen? Warum kann alles davon abhängen – das Mitzittern bei Lubitschs grossartigem Bartabziehen in TO BE OR NOT TO BE (SEIN ODER NICHTSEIN) –, ob ein Bart echt ist, usw. Der Bart ist die Fortsetzung des Gesichts mit anderen Mitteln. – **13** Theodor W. Adorno: «Engagement». In: ders.: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt/M. 1965, S. 120. Zur Verfehltheit dieser Chaplin- und Brecht-Kritik siehe: Burkhardt Lindner, *Bertolt Brechts «Der unaufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui»*. München 1972, S.74ff. – **14** Sergej Eisenstein: «Charlie the Kid.» In: Wilfried Wiegand (Hg.): *Über Chaplin* (s. Anm. 1), S. 81 und S. 102. – **15** Siegfried Kracauer: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt/M. 1974, S.166 (zu THE GOLD RUSH [DER GOLDDRAUSCH]). – **16** Chaplin hat diesen Abbau der Fassade medientechnisch sehr sorgfältig inszeniert. Zunächst sind wir Zeuge einer vom Fernsehen übertragenen Massenkundgebung. Sie wird fortgesetzt durch eine Rundfunkübertragung, die mit der Diskrepanz von Bild und akustischer Reportage operiert. Danach befinden wir uns im Film bei Hynkels Privatleben. – **17** Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (s. Anm. 8), S.178f. – **18** Diese Strategien kindlicher Verkleinerung, die, genauer gesagt, Vergrößerungen darstellen, betreffen nicht allein das Figurenpaar Hynkel / Friseur, sondern den gesamten Darstellungsbereich des Films. Wiederum nur ein kleines Beispiel: die kurze Sequenz, in der die Sturmtruppen sich im Getto mit Obst bedienen. Warum erscheint uns das lächerlich? Weil die Sturmtruppen als dumm dargestellt werden? Keineswegs. Gerade die lächerliche Beute ruft unvermittelt die Reichspogrommacht, die Gelegenheit, sich zu bereichern, die Angst, bei der Verteilung der Beute zu kurz zu kommen, in Erinnerung. Ein anderes Beispiel sind die Panzer, die bei dem Anschluss Austerlichs aus den Heuschobern herausfahren: Was wie Spielzeug aussieht, ruft Bilder übermächtiger militärischer Gewalt hervor. – **19** Die Bedeutung der Schlussrede analysiert Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M. 1989, S.232E – **20** Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (s. Anm. 8), S. 106-110. Freud betont die selbstkritische und demokratische Tradition der Judenwitze, die von Juden herrühren. «Ich weiss übrigens nicht, ob es sonst noch häufig vorkommt, dass sich ein Volk in solchem Ausmass über sein eigenes Wesen lustig macht.» (S. 106). Auch Chaplins THE

GREAT DICTATOR lebt von derartigen Judenwitzen. – **21** Charles Chaplin: *Die Geschichte meines Lebens*. Frankfurt/M. 1977, S.399E, vgl. S.412. – **22** Die Frage liesse sich ganz anders stellen, wenn man Verbindungen zwischen dem Theater George Taboris (*Mein Kampf*, *Die Kannibalen*) und Chaplins Komik erkunden würde. – **23** Zu dem Film erschien ausserdem: Erwin Leiser: «*Mein Kampf*.» *Eine Bilddokumentation*. Frankfurt/M. 1961. Der erste Satz des Films lautet «Jedes Bild in diesem Film ist authentisch. Alles, was hier gezeigt wird, ist geschehen.» Die problematische Fixierung der filmischen Holocaust-Darstellung behandelt Sven Kramer: «Inszenierung und Erinnerung. Zur Darstellung nationalsozialistischer Todeslager im Film». In: *Weimarer Beiträge* H. 4 (1996), S. 509-530. – **24** Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI, Frankfurt/M. 1974, S. 103. Die Notizen sind von den Herausgebern auf ca. 1934 datiert. – **25** Ebd., S.76 f. (Über das Grauen I). Vgl. auch Adornos Notizen «Zweimal Chaplin». In: ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt/M. 1967, S. 90-93.

Antifaschistische Satire und die «Epoche der Geschichtslosigkeit»

Heinrich Manns «Filmroman» *Lidice* im Kontext

Die Filmkunst, von ihr ist selten die Rede in Deutschland. Hier hört man nur immer von der Filmindustrie. Der Unterschied ist, dass Industrien nur gegen sich selbst und ihre Geldgeber Pflichten haben. Die Kunst ist verantwortlich der Mit- und Nachwelt und steht noch ein für ihre fernsten Auswirkungen. Kunst, auf die ein Volk blickt, verführt es nicht, sondern erzieht es. Sie verkauft sich nicht, sie gibt sich nicht dazu her, das Volk nur abzulenken, anstatt es sehen und denken zu lehren. Es denken lehren, es vergeistigen, jede Kunst, die ernstlich sich selbst will, plant dies mit ihrem Volk.¹

Diese Worte sprach Heinrich Mann am 26. Februar 1928 im Berliner Capitol-Filmtheater, einem heute nicht mehr existenten Kino in unmittelbarer Nähe der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Den Anlass dazu bildete die Gründung des Volksverbands für Filmkunst, einer Initiative, die, wie Alfred Kantorowicz schreibt, «für den Film das sein wollte, was die Volksbühnen-Vereinigungen dereinst für das Theater gewesen waren», und «den Kampf aufnehmen (sollte) gegen die photographierte Fassadenwelt der üblichen Filmprogramme».² Manns Worte an diesem Ort, aus diesem Anlass dokumentieren nicht nur sein waches Interesse am neuen Medium der bewegten Bilder.³ Sein Vortrag steht vor allem ein für seine Auffassung, dass diesem neuen Modus des Erzählens – er spricht von «Filmdichtung»⁴ – der Rang einer Kunstgattung zukomme; solche Auszeichnung war jedoch – so wird zugleich deutlich – unweigerlich geknüpft an jene «Pflichten», die jede Kunst gegenüber dem «Volk» habe. «Es denken lehren, es vergeistigen, jede Kunst, die ernstlich sich selbst will, plant dies mit ihrem Volk» – Kunst, wie Heinrich Mann sie versteht, ist identisch mit der Pflicht zur Aufklärung, mit Aufklärung selbst. Mann, zum Zeitpunkt seines Vortrags im Capitol 57-jährig – *Die kleine Stadt*, *Professor Unrat* und *Der Untertan* lagen schon hinter ihm – hatte als Schriftsteller, als Satiriker in Deutschland genug Erfahrungen gesammelt, um zu wissen, gegen welche Widerstände solche Auffassung von Kunst sich immer wieder neu zu behaupten hatte. Diese Erfahrungen wurden allerdings überholt durch die singulären Herausforderungen, die noch bevorstanden. Im Blick auf die Radikalisierung, die Manns Kunst

in dieser Konfrontation durchläuft, mag etwas von jener historischen Dimension deutlich werden, in der jede satirische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und seinen Massenverbrechen, auch im Film, bis heute steht. Eingang in das «Wissen» des westdeutschen Literatur- und Kulturbetriebs hat diese Vorgeschichte nie gefunden – genauer: nie erhalten. Auch deswegen mag sie – mehr als 50 Jahre nach Öffnung der Lager und der unverstellten Einsicht in das, was geschah – eine zusätzliche Orientierung geben in unserer Auseinandersetzung mit Film- und anderen Kunstwerken über das NS-Regime, die auf jenes charakteristische Einverständnis von uns spekulieren, das Adorno als «das formale Apriori»⁵ der Satire gekennzeichnet hatte.

Dass die zeitgenössische Literatur mit dem Phänomen des Nationalsozialismus auf eine singuläre Herausforderung getroffen war, ja, dass sie an ihm scheitern, ableiten würde – diese Erfahrung hat der überragende und prominenteste Vertreter der Satire, Karl Kraus, gleich zu Beginn des NS-Regimes prognostiziert. In seinem spektakulären zehnzeiligen Gedicht in der 888. *Fackel*, erschienen im Oktober 1933, liess er keinen Zweifel an seiner abgründigen Skepsis, ob die zeitgenössischen Kollegen den jetzt auferstandenen Verhältnissen etwas anhaben konnten. Die Wendung von «jener Welt», die jetzt «erwacht» war, markiert Kraus' klare Einsicht in die Tatsache, dass mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten nicht irgendeine Tyrannenherrschaft angebrochen war, die sich «genügen» würde in der erbarmungslosen Verfolgung ihrer politischen Gegner und hemmungslosen Bereicherung, im Stil ihrer zahlreichen Vorgänger in der Geschichte. Sondern hier war klar erkannt, dass eine historische Zäsur ersten Ranges stattgehabt hatte, mit einer singulären katastrophischen Qualität. Diese Einsicht entstammte jedoch nicht einer spezifischen politischen Theorie. Sie wurzelte vielmehr in dem seit Jahrzehnten andauernden, radikalen Nahverhältnis von Kraus zum Satirischen und der ihm eigenen Erkenntnisfähigkeit. Satire, wie sie von Kraus erfahren, von Brecht distanziert und fasziniert zugleich beobachtet und von Benjamin analysiert wurde, barg in ihrem elementaren Impuls, allen Schein zu zerstören, ein im Kern unendliches, notwendig radikales Erkenntnisbegehren. Doch es musste zugelassen werden; und in seinem Kraus-Essay hat Benjamin prägnant aufgezeigt, in welche Ferne die gängige Zeit-Satire etwa von Kästner, Tucholsky und Mehring von dieser autochthonen Erkenntnisfähigkeit des Satirischen geraten war.⁶ Ob und in welchem Mass diese Erkenntnisfähigkeit am Gegenstand des Nationalsozialismus zugelassen, das Satirische in sein vollständiges Erkenntnisvermögen wiedereingesetzt wurde – das würde nicht zum Geringsten über die Zukunft des Satirischen in der

Epoche der NS-Herrschaft entscheiden. Kraus' zehnzeiliges Gedicht vom Oktober 1933 zumindest spricht in aller Deutlichkeit die Warnung aus, dass das Übliche notwendig versagen und eine rückhaltlose, selbstkritische Sichtung der jeweiligen poetischen Mittel unverzichtbar werden würde.

Die überwältigende Mehrheit der deutschen Schriftsteller – genauer: jener deutschen Schriftsteller, die nicht mit dem Nationalsozialismus sympathisierten – hat diese Warnung bekanntlich überhört. So engagiert auch die Diskussionen in Prag, Paris und Amsterdam zu der Frage verliefen, wie am besten mit dem Wort gegen das neue Regime zu kämpfen sei – eine nachhaltige Revision der poetologischen Standards blieb aus. In einer Sichtung der seit der NS-Machtübernahme erschienenen satirischen Produktion stellte Kraus in seiner berühmt-berüchtigten 890. *Fackel* vom Juli 1934 fest: «(...) alle, mit Mann und Mehring, sind gescheitert.»⁷ In diesen Satz hatte Kraus – nach der vernichtenden Polemik, die er in der Zwischenzeit hatte erleiden müssen – unüberhörbar auch Häme gelegt. Aber gerade die Debatte um sein zehnzeiliges Gedicht hatte offenbart, dass der sich bereits formierende Literaturbetrieb des Exils keine literaturpolitisch fundamentale Irritation zulassen wollte. Die rhetorische Liquidierung von Kraus auf dem Moskauer Allunionskongress vom August 1934 – eingebettet in ein kategorisches Verdikt gegen die satirische Gattung schlechthin durch den autoritativen Hauptredner Karl Radek – deutet schon an, dass eine Revision der poetischen Mittel, gegebenenfalls ihre Radikalisierung, im Exil allenfalls am Rande, womöglich gar subversiv würde vonstatten gehen können.

«(...) alle, mit Mann und Mehring, sind gescheitert» – mit diesen Worten hatte Kraus angespielt auf Heinrich Manns Buch *Der Hass*, erschienen im Herbst 1933 in Amsterdam, sowie auf Walter Mehrings *Und euch zum Trotz – Chansons, Balladen, Legenden*, erschienen im Frühsommer 1934 in Paris. In diesem Urteil blieb unerkannt, was Heinrich Manns satirische «Szenen aus dem Nazi-leben» im Kern schon bargen: die Disposition zu einem radikalen satirischen Experiment in der Konfrontation mit dem Nationalsozialismus. Den Scheitelpunkt dieser Auseinandersetzung bildet der groteske Roman *Lidice*, erschienen 1943 in Mexico City. Eine wichtige Zwischenetappe dieses Experiments stellt Manns Text «Die Rede» von 1939 dar, ein «innerer Monolog» Hitlers, der Bertolt Brecht zu einer begeisterten Zuschrift und ausführlichen Notaten veranlasste. Diese Kontaktaufnahme zwischen den beiden ungleichen Schriftstellern des antifaschistischen Exils war nicht zufällig – denn die «Abseitigkeit», das Befremdende an Manns Satirischem schien eigentümlich zu antworten auf Brechts unterdessen erlangte eigene Radikalität im Blick auf die NS-Epoche.

Der Quellpunkt einer Revision der poetischen Mittel in der Konfrontation mit dem Nationalsozialismus war die – vom Schriftsteller-Subjekt geleistete, ausgehaltene – Einsicht in seinen singulären katastrophischen Charakter. Für Brecht ist diese kategoriale Zäsur im Sommer 1938 erkennbar: in seinen Überlegungen, ob – im Zeichen des Nationalsozialismus – der Takt geschichtlicher Bewegung ausgesetzt habe, eine Epoche der Geschichtslosigkeit angebrochen sei.

Ende Juli, Anfang August 1938 kreuzen sich einschlägige Überlegungen Brechts und Benjamins in ihren jeweiligen Tagebuchnotizen. Benjamin, das dritte Mal zu Gast bei Brecht im dänischen Skovsbostrand, arbeitet an seinem «Baudelaire», Brecht an ersten Fassungen seines Cäsar-Romans und einigen Gedichten. Die geschichtslose Epoche wird in diesen Aufzeichnungen erkennbar als Epoche einer Literatur, die die Vorstellung von Veränderbarkeit aufgegeben und damit den ihr spezifischen Beitrag geleistet hat, um ihre Zeit ausserhalb jeder von Menschen bewusst angetriebenen geschichtlichen Bewegung zu stellen. Die geschichtslose Epoche hat wesentlich deswegen keine Geschichte mehr, weil ihr das Bewusstsein ihrer Geschichtlichkeit, das heisst ihrer Veränderbarkeit, ohne Rest ausgetrieben wurde. Benjamin notiert am 3. August: «Brecht denkt an die geschichtslose Epoche, aus der sein Gedicht an die bildenden Künstler ein Bild gibt und von der er einige Tage später sagte, er hielte ihr Eintreten für wahrscheinlicher als den Sieg über den Faschismus.»⁸ In dem von Benjamin hier angeführten Gedicht «Rat an die bildenden Künstler, das Schicksal ihrer Kunstwerke in den kommenden Kriegen betreffend»⁹, aber auch im «Besuch bei den verbannten Dichtern»¹⁰ spiegelt sich die geschichtslose Epoche im Erlöschen jeder Wirkungschance der Kunstwerke und der Künstler, ja, der vollständigen Abwesenheit von Kunst überhaupt. Was dann bleibt, ist formuliert im Gedicht «An den Schwankenden», wenn auch dort noch in Frageform: «Sind wir Übriggebliebene, herausgeschleudert / Aus dem lebendigen Fluss? Werden wir Zurückbleiben / Keinen mehr verstehend und von keinem verstanden?»¹¹ Benjamins Notiz belegt nicht nur, wie genau für Brecht die geschichtslose Epoche und der Sieg des Faschismus Synonyme waren – sie zeigt vor allem an, dass Brechts Vertrauen in die Bewegungsgesetze des historischen Materialismus angesichts des Siegeszugs des Nationalsozialismus im Sommer 1938 und der katastrophalen Situation des antifaschistischen Widerstands vorläufig an ihr Ende gelangt war.

Ein genaues Studium seines Cäsar-Romans zeigt auf, wie Brecht diese Erschütterung als Künstler – und zwar über eine Radikalisierung seiner Satire-Poetologie – zu kontern versucht hat. Die Nähe, die Brecht im März 1939 zur satirischen Arbeit Manns empfindet, hat ihren archimedischen Punkt in dieser

subjektgeschichtlichen Erfahrung des Katastrophischen des Nationalsozialismus. In der satirischen Methode, die Mann in der «Rede» ausprobierte – es ist die einer sprachmimetischen Anverwandlung an den Gegner, die eine Rücksichtnahme insbesondere auf Literaturpolitik nicht mehr kennt –, deutete sich schon an, was im «Filmroman»¹² von 1942 schliesslich vollständig ausgearbeitet werden sollte. Doch an der Schwelle zu diesem Projekt stand auch für Mann noch eine persönliche Erfahrung, die notwendig die Voraussetzung dieser letzten ihm möglichen Radikalisierung der satirischen Arbeit bildete. Als diesen Auslöser trifft den Schriftsteller im US-amerikanischen Exil die Nachricht von der Vernichtung der tschechischen Ortschaft Lidice.

In der Nacht vom 9. zum 10. Juni 1942 waren alle männlichen Bewohner des tschechischen Dorfes erschossen, alle Frauen entweder gleichfalls ermordet oder nach Ravensbrück deportiert, alle Kinder «einer anderen Erziehung zugeführt»,¹³ das Dorf abgebrannt worden. Diese Vernichtungsaktion, durchgeführt von der SS, war in einer offiziellen Verlautbarung am 10. Juni 1942 als Vergeltung für das knapp zwei Wochen zuvor erfolgte Attentat auf den SS-Obergruppenführer und Stellvertretenden Reichsprotektor von Böhmen und Mähren, Reinhard Heydrich, ausgegeben worden. Binnen Kurzem war Lidice in der Weltöffentlichkeit zu einem Symbol für die völlige Entgrenztheit nationalsozialistischen Terrors geworden.

Als ein solches Paradigma erreicht auch Heinrich Mann die Nachricht. Seine Aufzeichnungen im *Zeitalter*-Buch offenbaren den Stellenwert dieser Erfahrung gerade auch in ihren Folgen für seine literarische Arbeit. Im Gedenken an Lidice blickt Mann für einen Augenblick zurück auf sich selbst kurz vor Ausbruch des Krieges. «Mein Wissen, zu Ende gedacht» – so schreibt Mann – und für dieses Ende steht ihm jetzt, metonymisch, Lidice – «ergab alles, was ich brauchte, um still zu sein und den Kopf in den Armen zu bergen.»¹⁴ Lidice steht – so verdeutlichen diese Zeilen – im Grunde jenseits des Schreibens; in diesem Sinn muss Manns *Lidice*-Projekt als äusserste Bemühung, als letztes «Experiment»¹⁵ eines erkennend tötenden Schreibens gegen den Faschismus begriffen werden.

Im Mittelpunkt des Romans steht Pavel Ondracek, ein Einwohner Lidices, der sich – anlässlich eines Aufenthalts Heydrichs in Lidice auf der Durchfahrt nach Prag – plötzlich in die Lage versetzt sieht, Maske und Stimme Heydrichs anzunehmen und diesen täuschend nachzuahmen. Dies wird Pavel zur Voraussetzung, eine Alternative zu heroisch-selbstmörderischem Widerstand zu entwickeln und zu verwirklichen: «Es kommt darauf an, im vollen Ernst etwas

auszurichten, und dieser falsche Sieger muss es spüren. Es muss auf ihm sitzenbleiben, untilgbare»¹⁶ Bald darauf erteilen die Dorfbewohner Pavel ihre Zustimmung, und wenig später begibt er sich, schon als Protektor, nach Prag, mit dem Auftrag: «(...) unsere Schande (zu) rächen mit einem Jux.»¹⁷

Alfred Kantorowicz hat Pavels Unternehmen «eine kabarettistische Veranstaltung in der besetzten Tschechoslowakei»¹⁸ genannt; tatsächlich wird im Buch nichts anderes als die Tauglichkeit der satirischen Methode im Kampf gegen den Nationalsozialismus verhandelt. Diese Erörterung erfolgt im Roman auf zweifache Weise: zum einen durch die erneute Erprobung des klassischen satirischen Instrumentariums der entlarvenden Mimese, zum andern durch ihre fortlaufende kontroverse Diskussion unter den Tschechen. Nicht nur der Ort der Handlung, sondern zahlreiche Verweise im Roman lassen keinen Zweifel zu, dass Mann diese Erörterung nur noch im konkreten, akuten Kontext der NS-Vernichtungspolitik, wie sie sich in der Auslöschung Lidices verwirklicht hatte, zu führen bereit war.

Die für jede Satire-Poetologie zentrale Funktion einer Anverwandlung an den Feind – zum Zweck seiner nach Möglichkeit tödlichen Denunziation – war schon von Walter Benjamin in seinem grossen Kraus-Essay als «das eigentliche Mysterium»¹⁹, in den Paralipomena als «das Urphänomen der Satire»²⁰ bezeichnet worden. Benjamin wählte dafür das Bild des Menschenfressers. Der Satiriker verspeist seinen Gegner; die Einverleibung des Gegners erfolgt derart, dass der Einverleibte durch die Züge des Menschenfressers hindurch blickt – doch das ist bereits der Augenblick seines Erlöschens, da die satirische Mimesis unweigerlich Schein von Sein spaltet oder, um mit Benjamin zu sprechen, den Namen des Gegners ruft, das heisst sein Wahres schlagartig erkennbar werden lässt. Die Ambivalenz, die solche Einverleibung – das heisst: die satirische Methode – in der Konfrontation mit dem Nationalsozialismus birgt, bildet den zentralen Gegenstand der satirepoetologischen Debatte, die Heinrich Mann in *Lidice* entwickelt.

Pavel Ondracek begibt sich als ein perfektes Double Heydrichs nach Prag, beauftragt von der Bevölkerung Lidices, «unsere Schande zu rächen mit einem Jux», aber auch, um zu «retten»,²¹ das heisst durch subversives Agieren in der Maske des Protektors Schaden von den Tschechen abzuwenden. Die Folgen dieser Aktion sind jedoch im Ergebnis kaum weniger katastrophal. Wohl gelingt Pavel eine nachhaltige Irritation des NS-Machtapparats auf der Prager Burg. Doch der erste unmittelbare Preis, den die Tschechen dafür zu zahlen haben, ist eine von Heydrich veranlasste Geislerschiessung. Diese Vorgänge werden flankiert von einer zunehmenden Veränderung Pavels in Heydrichs Maske, einer Veränderung, die Heinrich Mann ausführlich von seinen Figuren beobachten und kommentieren lässt. Nach seiner ersten Reise nach Prag zu-

rückgekehrt nach Lidice, entgegnet Pavel auf die Rede seines Vaters von ‚eine(r) täuschende(n) Maske‘: ‚Eine Maske, darin irrst du, Vater. Je länger man sie trägt, umso weniger ist noch Kunst dabei. Bald fürchtet man sich, wie echt man ist.‘²² Seiner Geliebten, der Schauspielerin Milo, gesteht er: ‚Meine Erfolge rächen sich an mir. (...) bei der Bühne sagt ihr wohl: in einer Rolle aufgehen, und versteht euch selbst nicht.‘²³ Pavel gerät zusehends in Zweifel über sein Unternehmen; in dieser Situation sucht er seinen akademischen Lehrer, Professor Napil, auf; auch ihm gegenüber bekennt er: ‚Ich bin der Protektor – bin nicht er, aber jede Stunde, die vorbeigeht, verwandelt ihn und mich, bis wir derselbe sind. (...) Das Herz unter dieser Uniform wird nachgiebiger gegen das Böse.‘²⁴ Ein deutscher Hauptmann auf Seiten des Widerstands stellt fest: ‚Ihre Einfühlung in die Gedanken eines Gestapochefs ist nahezu vollkommen.‘²⁵ Zwar gelingt es Pavel noch in der Folge, in einer direkten Konfrontation mit Heydrich den Authentizitätszweifel mit tödlicher Konsequenz gegen diesen zu wenden, doch er entgeht weder den psychischen Anfechtungen noch den grauenvollen Konsequenzen seines Unternehmens. Auf die Nachricht, dass Heydrich tot sei – im Roman hat er sich selbst getötet –, reagiert Pavel mit Erschütterung,²⁶ und bald darauf, schon unter den jugoslawischen Partisanen, erfährt er von der Reaktion des im Kern unverändert intakten Regimes auf Pavels Subversionsversuch: die Auslöschung Lidices.

Der Satiriker, das hatte Benjamin in seinem Kraus-Essay in aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht, war genuin «in Komplizitäten verstrickt»²⁷. Als adäquates Bild für diesen Sachverhalt funktioniert erneut das des Menschenfressers. Die Teilhabe des Satirikers am Schlechten, zu Verdammenden erhält durch die menscheitsgeschichtlich vielleicht älteste Bildvorstellung der Teilhabe – dem Verspeisen – ihre angemessen fundamentale Verankerung. Im Essay lässt Benjamin keinen Zweifel an der Satire konstituierenden Funktion der Schuld. Der Hass des Satirikers sei «mehr als ein sittlicher ein vitaler, wie ihn der Urahn auf ein Geschlecht entarteter Zwergenschlingel geworfen hat, die aus seinem Samen gekommen sind»²⁸. «Selbstbespiegelung»,²⁹ «immer wache[s] Schuld-bewusstsein»,³⁰ «Schuldgefühl»³¹ sind für Benjamin nicht nur untrennbare Attribute, sondern Antrieb des Satirischen. Dieses Gefühl der Schuld ist fundiert in der Einsicht, dass das zu Verdammende, satirisch zu Vernichtende nie das ganz Andere, das ferne, abgetrennte Gegenüber ist, sondern immer in einem genetischen Zusammenhang zum Subjekt steht. Ganz gleich, was das Satirische als Waffe zur Verfügung stellen mag – es ist jener spezifischen äussersten Nähe abgerungen, die nur der Satiriker zum Gegner einzugehen bereit ist.

In dieser elementaren, «unwillkürlichen» Kondition der äussersten Nähe tritt der Satiriker heran an den Abgrund der Wahrheit der Epoche: Sie ist darin bezeichnet, dass, wie immer auch der antifaschistische Kampf ausgehen wird, noch im Fall des Sieges der «guten Sache» das Katastrophische, für das die NS-Vernichtungspolitik steht, unwiderruflich in die Welt eingetreten ist; dass der Sieg, den der Nationalsozialismus in seiner Verfolgungs- und Vernichtungspolitik längst errungen hatte, auch durch seine letzte militärische Niederschlagung nicht mehr ungeschehen zu machen ist. *Lidice* handelt davon, wie das Satirische sich nicht mehr zu befreien vermag aus der satirepoetologisch gewonnenen Unmittelbarkeit zum Katastrophischen des Nationalsozialismus, hinein in jene Kampfformen, die kraft ihrer überlieferten poetologischen Potenziale die Frage nach dem Subjekt der Geschichte noch subversiv stellen oder gar optimistisch beantworten konnten. Diese Kampfformen bedurften zuallererst einer äussersten Klarheit in der Beantwortung der Schuldfrage. Professor Napil hingegen hatte Pavel gegenüber die resignierte Erkenntnis formuliert: «Jetzt lernen wir beide ein Kapitel – über die Verteilung der Schuld.»³² In diesem Sog eines Blickes auf sich selbst wird Satire in der Konfrontation mit dem Nationalsozialismus zuletzt – psychisch, politisch – unaushaltbar, «unverantwortlich in der Verantwortung des Kampfes». Diese Erfahrung bedeutete für Mann nicht nur das Ende der Satire, sondern zugleich das Ende allen Schreibens, das noch irgendeinen kämpferischen Nutzwert hatte. In *Lidice* kommt dies in der Entscheidung seiner Figuren für den bewaffneten Kampf zum Ausdruck, der nichts anderes ist als ein Verschwinden von Pavel und seinen Freunden aus der Literatur. Denn in ihr wird über den Faschismus nicht mehr entschieden.

Das Manuskript, das Mann dem Exil-Verlag El libro libre in Mexico City zugesandt hatte, versetzte dessen Belegschaft in hellen Schrecken. Noch ohne Kenntnis des Textes hatten Paul Merker und Walter Janka seine Veröffentlichung zugesagt. Ludwig Renn, ein Mitglied des Literarischen Beirats, notierte in seinem Tagebuch, das Manuskript sei so schlecht, «dass man es gar nicht diskutieren könnte, wenn man es nicht ungesehen angenommen hätte. – Auch politisch ist es untragbar.»³³ Zwei Monate nach Eingang des Manuskripts, Mitte Februar 1943, bezieht der Literarische Beirat, dem neben Renn unter anderem auch Anna Seghers und Egon Erwin Kisch angehörten, Stellung: «Politische Gründe veranlassen uns (...), Ihnen im folgenden einige Änderungsvorschläge zu machen.»³⁴ Als einen Grund führen die Beiratsmitglieder die Gefahr an, «dass unsere tschechischen Freunde das Werk missverstehen könnten.» Weitere Gründe bleiben ungenannt. An erster Stelle bemängelt der Beirat, «dass der

Held Ihres Romans, Pavel, in ein kompliziertes psychologisches Verhältnis zu Heydrich gerät.» Mann solle den Hass Pavels auf Heydrich stärker herausarbeiten. An zweiter Stelle wird kritisiert, dass die Figur Heydrichs im Roman zu menschlich gerate. Auch hier wird Mann gebeten, entsprechende Änderungen vorzunehmen. Schliesslich wird er aufgefordert, den Titel zu ändern: «Solange die Wunden noch bluten, scheint es uns nicht ganz ungefährlich, einer grotesk-satirischen Darstellung den tragischen Titel ‚Lidice‘ zu geben. Was hielten Sie von ‚Der falsche Protektor‘, eine satirische Zeitlegende, oder einen ähnlichen Titel? Vielleicht wäre es überhaupt gut, die lokale Beziehung zu Lidice zu lockern.»

Das Dokument markiert eindrücklich, dass eine radikalisierte Satirepoetologie, wie sie in Manns Roman zur Darstellung gekommen war, nicht mehr kompatibel war mit den Anforderungen, die das Exil an antifaschistische Literatur stellte. Wohl stand der Verlag *El libro libre* der KP nahe, und seine Beiratsmitglieder waren in besonderer Weise der parteikommunistischen Literaturpolitik und ihren Massgaben verpflichtet. Doch diese Tatsache trug allenfalls dazu bei, jene grundlegende Forderung besonders deutlich auszusprechen, die in weitesten Teilen auch des nichtkommunistischen Exil-Milieus – etwa um Klaus Mann und Hermann Kesten – entwickelt und erhoben worden war: die Forderung nach einer akuten Kampftauglichkeit antifaschistischer Literatur.

Gutachter, die Manns *Lidice*-Manuskript für den US-amerikanischen Markt prüften, führten hingegen keine «politischen Gründe» für ihre Skepsis hinsichtlich eines Erfolges an, sondern Einwände gegen die «pseudo-play form»³⁵ des Textes. Damit war ein Aspekt berührt, der die *Lidice*-Forschung wiederholt beschäftigt hat: die vermeintlich einem Drehbuch ähnliche Form des Manuskripts. Klaus Schröter schreibt:

«Lidice» muss als Filmscript konzipiert und ausgeführt worden sein. Es erfüllt alle Anforderungen eines Drehbuchs; in 101 kurzen Szenen wird die Bildfolge geboten; der Dialog der Figuren ist ausgeschrieben; Szenenanweisungen führen Regie über das Personal. Ja, so wie jede Nummer des Szenariums eine neue «Klappe zur Aufnahme» anzeigt, erkennt man, wenigstens zu Beginn des Romans, die optische Vorstellung, die den Standpunkt der Kamera einnimmt und in klassischer Filmmanier von der «Totale» über «Halbnah» zur «Grossaufnahme» des Liebespaars vordringt.³⁶

Schröter verweist, wie in diesem Zusammenhang auch Sigrid Anger, die Herausgeberin des ersten Wiederabdrucks von *Lidice* 1984 im Rahmen der Heinrich-Mann-Werkausgabe bei Aufbau, auf Manns einjährige Tätigkeit 1940 bis 1941 bei der Filmgesellschaft Warner Brothers in Los Angeles.

Dieses Arbeitsverhältnis, das das Emergency Rescue Committee organisiert hatte, war Bedingung seiner Einreise in die USA gewesen. Zu den Aufgaben Manns zählte die «Begutachtung» von Filmen – «Ich sehe an und spreche. Allenfalls könnte ich sprechen, ohne gesehen zu haben»³⁷ – und das Verfassen von Filmskripten, die, nach einem Wort Hermann Kestens, «in einen Büroschrank (wanderten), wo sie ungelesen vergilbten.»³⁸ Nach einem Jahr, so wird überliefert, soll ein Zettel an der Tür seines Arbeitsraumes Mann über seine Entlassung in Kenntnis gesetzt haben.³⁹

Auch wenn die «Filmsphäre», wie Sigrid Anger schreibt, bei der Abfassung des *Lidice*-Manuskripts zweifellos «von Einfluss gewesen»⁴⁰ ist, legen die amerikanischen Reaktionen offen, dass das, was europäische Leser auch damals bereits als «filmhaft»⁴¹ am Text empfanden, wenig oder nichts mit der US-amerikanischen Auffassung eines ernstlich diskutablen Filmskripts zu tun hatte. Nach Erscheinen einer in verschiedenen Zeitungen publizierten Annonce von Manns Agent für den US-amerikanischen Markt, Barthold Fies, in der das Manuskript angezeigt wurde als «novel (...) in the form of a play to be read»⁴², hatten sich zwar, wie Fies an seinen Autor schreibt, «einige Verlage und alle Filmgesellschaften an mich gewandt mit der Bitte, das Manuskript lesen zu dürfen»⁴³. Die erhaltenen Gutachten belegen jedoch, dass auch dort, wo Manns Arbeit auf seine Tauglichkeit als Roman geprüft wurde, ein «Filmskript» im Manuskript nicht erkannt und seine etwaige Eignung für Drama oder Film offen in Abrede gestellt wird. Andor Braun etwa stellte in seinem Gutachten für Doubleday, Doran & Co. fest:

The form (...) in which this tale unfolds, is quite strange and a rather difficult one. Difficult for the author to write, and hard for the reader to read. The author says that it is a play to be read. Actually, it is a novel written in direct dialogue with a few connecting and interpreting lines – the stage directions, as it were. I am afraid that the majority of readers, like myself, would object to such a treatment of a plot which offers so many splendid opportunities for exciting prose.⁴⁴

Ernest Boyd, der schon Manns *Untertan* für Harcourt übersetzt hatte, urteilte über Manns Text:

Its dialogue form, so far from simplifying the story, complicates it by interrupting the narrative form. At the same time the dialogue is not dramatic. (...) To be successful, the translator would really have to write an original novel, based generally on Heinrich Mann's text. Here the basic lack of dramatic material and incident would prove as serious a lack in story form as in the present pseudo-play form. What is provided by the author

is a series of scenes and dialogues which neither tell a story directly and interestingly nor offer the humour or suspense, or both, which one expects from a play.⁴⁵

Vermochten schon die amerikanischen Leser in Manns *Lidice*-Manuskript einen genuinen Drehbuch-Charakter nicht zu erkennen, zeigen auch die Selbstaussagen des Autors, teils noch aus der «Werkstatt-Phase», dass an ein Drehbuch im Sinne Hollywoods wohl zu keinem Zeitpunkt ernstlich gedacht war, sondern dass das am *Lidice*-Text von europäischen Lesern beobachtete «Filmhafte»⁴⁶ vielmehr als formales Strukturelement jener umfassenderen poetologischen Arbeit zugehörte, die Mann im Zeichen einer letzten satirischen Näherung an das Phänomen des Nationalsozialismus versuchte. Wohl schrieb er noch vor Abschluss des Manuskripts,⁴⁷ am 8. August 1942, an Carl Rössler: «Natürlich schreit dieser Stoff – und wie viel andere – nach dem Film.»⁴⁸ Doch dies bleibt Manns einzige Erwähnung von Film im Kontext seiner zahlreichen Äusserungen zum *Lidice*-Buch. Noch im selben Brief an Rössler hiess es: «Der Schnelligkeit wegen schreibe ich nur die Dialoge hin. Wollen sehen, ob ich nachher die Regiebemerkungen zur Roman-Erzählung erweitere.»⁴⁹ Auch diese Zeilen verdeutlichen, dass an einen eigenständigen Modus des Textes als Filmskript nicht, dagegen unzweideutig an die Dimension der Prosa-Gattung gedacht war. Spätere, wiederholte Zeugnisse Manns belegen, in welchem Mass er gleichwohl jene erste Form – die er selbst kontinuierlich als «Roman»⁵⁰ bezeichnete – als genuinen Ausdruck seiner poetischen Arbeit begriff. Tatsächlich war die «szenische» Gestalt des Textes nicht den Verwertungsmodalitäten des Filmgenres geschuldet, sondern der Radikalisierung jener satirischen Technik, die schon im *Hass von 1933* und in der *Rede von 1939* erprobt worden war: einer Sprachmimese, die in der sprachlichen Anverwandlung an den Gegner auf dessen Vernichtung durch Entlarvung zielte. Was den Satiriker «in Komplizitäten» verstricke, hatte Benjamin festgestellt, «ist aber mehr noch als das Tun und Lassen die Sprache (...) Seine Leidenschaft, sie zu imitieren, ist Ausdruck für und Kampf gegen diese Verstrickung zugleich.»⁵¹ In der satirischen Poetologie des *Lidice*-Romans ist es die Sprache der Menschen, die alles über sie verrät; und diese Sprache wird unausgesetzt «dokumentiert» in den «Szenen», den «Dialogen» des Romans. Es ist dieser gleiche Prüfstand, auf dem sich auch «das Gute» fortgesetzt ausweisen muss, in seiner steten Anstrengung, ein Anderes zu sein zu dem, was herrscht. Manns Satire kennt und zeigt die Kosten solcher Anstrengung. «Was ich das Gute nenne», heisst es einmal im Roman, «kennt wohl auch Siege – die Mitte hell, an den Rändern beständig Qualm von Niederlagen, der vorigen, der künftigen.»⁵²

Die spezifische Form von *Lidice* erfuhr Mann als Ausdruck innerer Gesetzmässigkeit, die er nachhaltig verteidigte, als authentisches Ergebnis seiner Unmittelbarkeit als Schriftsteller-Subjekt zum Antlitz der Epoche. Noch ein Jahr vor seinem Tod schrieb er an Karl Lemke: «Mir selbst – es stehe sonst um den Roman wie immer – habe ich den Beweis seiner Echtheit gegeben: Er schrieb sich sozusagen ohne mein Dazutun. Die Szenen folgten einander zwingend, die Personen handelten, wie sie vor mir gewusst hatten. Diese Selbstverständlichkeit haben wenige meiner Bücher, und nicht die schlechtesten.»⁵³

Das desolatte Echo auf das *Lidice*-Manuskript wurde nur durch wenige Gegenstimmen aufgeheilt: Brecht reagierte, wie Fies mitteilte, «sehr enthusiastisch»,⁵⁴ Erwin Piscator plante gar die rasche Aufführung einiger Szenen in New York.⁵⁵ Doch diese Aufführung kam nicht zustande,⁵⁶ und auch die nachhaltigen Bemühungen von Fies, das Buch bei einem amerikanischen Verlag unterzubringen – Brecht war auch in diese Bemühungen eingeschaltet⁵⁷ – blieben ohne Ergebnis. Die zeitweilig geplante Umarbeitung des Manuskripts in eine dem amerikanischen Markt genügende Romanform lehnte Mann nach längerem Zögern schliesslich ab. Für *El libro libre* nahm er zwar eine Vielzahl von Änderungen vor, jedoch keinen jener schwerwiegenderen Eingriffe, wie sie der Beirat gefordert hatte. Der Titel wurde nicht geändert, und auch das von Paul Merker später noch geforderte «Vorwort, (...) das die satirische Behandlung des Stoffes in dem Buch begründet und erläutert»,⁵⁸ blieb ungeschrieben. Mann folgte damit seiner Auffassung von der vollständigen inneren Stimmigkeit seines literarischen Experiments, dessen Anspruch einer gültigen politischen Ästhetik durch einen erläuternden Kommentar des Autors empfindlich in Frage gestellt worden wäre. Im Herbst 1943 erschien *Lidice* in Mexico City.

Die Rezension von Alexander Abusch, die das *Freie Deutschland*, ein dem Verlag nahestehendes Blatt, im November 1943 veröffentlichte, folgt gehorsam der Linie des Literarischen Beirats, indem sie sogleich versucht, die subversive literaturpolitische Aufladung des Buches zu neutralisieren. Wie wenig verfeinert, um nicht zu sagen: wie sorglos-vierschrötig so etwas exekutiert wurde, illustriert der folgende Satz, der die ästhetische Eigentümlichkeit des Buches in programmatische Unschärfe taucht, um sie zu überdecken mit dem Hinweis auf eine vorgebliche, mustergültige Kampfgesinnung: «Gegen einen so brutalen Gegner wie den Hitlerismus kämpft der moderne Schweyk zwar mit seinen eigenartigen Mitteln, aber nicht weniger zäh und bewusst als die Untergrundkämpfer in andern Ländern Europas.»⁵⁹ Doch auch die durchaus aufgeschlosseneren Lektüren von Bruno Frei in der *Demokratischen Post* und von Julius

Bab im New Yorker *Aufbau* vermögen nicht, das Buch zum Gegenstand einer Debatte werden zu lassen.

In einem Briefwechsel mit Karl Lemke kurz vor seinem Tod diskutierte Heinrich Mann ein letztes Mal den Stellenwert, den *Lidice* für ihn unverändert einnahm. Noch unter dem Eindruck seiner Kontroverse mit dem Literarischen Beirat von *El libro libre* hatte Mann Lemke, der eine Mann-Biografie plante, gebeten, «von ‚Lidice‘ mit Zurückhaltung (...) zu sprechen, und erwähnen Sie es nur in der Biographie, sonst nirgends.» Zum Roman selbst hatte Mann gegenüber Lemke jedoch ein klares – im Auszug schon zitiertes – Bekenntnis abgelegt – überzeugt vom «Beweis seiner Echtheit».⁶⁰ Lemke dagegen wird in seiner 1970 in Berlin/West erschienenen Biografie verbreiten: «(...) rund heraus gesagt: der Roman ist nicht das geworden, was der Dichter sich wohl gedacht hat. Jedem kann ein Irrtum unterlaufen, und Heinrich Mann beging den Irrtum, einer ungeheuerlichen Tragödie mit grotesken Mitteln beikommen zu wollen. Das misslang. Wir wollen also nicht weiter davon sprechen.»⁶¹ Diese Beschlusslage – «nicht weiter davon sprechen zu wollen» –, trug entscheidend dazu bei, die in *Lidice* artikulierte satirepoetologische Position, Manns «letzten Posten» in der Konfrontation mit dem Nationalsozialismus, auf Jahrzehnte zu versiegeln.

Doch ein heutiger Blick auf den *Lidice*-Roman und sein Schicksal darf hier noch nicht enden. Zwar hat Heinrich Manns radikale Satire, wie sie in *Lidice* artikuliert war, den west- und ostdeutschen Literaturbetrieb der Nachkriegszeit nie erreicht. Gleichwohl wurden Literatur- und Kulturbetrieb konfrontiert mit Textzeugnissen, die jenem marginalen Segment zugehören, in dem während des Exils an radikaler Satire gegen den Nationalsozialismus gearbeitet worden war. Es sind jedoch Werke Brechts, nicht Manns, die diese Konfrontation als Lern-Chance bargen. Und wie auf diese Zeugnisse vom westdeutschen Literaturbetrieb reagiert wurde – das gehört nicht nur noch hinzu zur Geschichte jenes Satirischen, in der Manns *Lidice* eine herausragende Rolle einnimmt, sondern das wirft vor allem ein zusätzliches Licht auf jene Ausgangsbedingungen, die die westdeutsche Rezeption satirischer Kunst gegen den Nationalsozialismus für rund zwei Jahrzehnte entscheidend geprägt haben. Diese Ausgangsbedingungen erfuhren eine hoch virulente Veränderung im Verlauf der Frankfurter Schweyk-Kontroverse von 1959.

Am 22. Mai 1959 war in den Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* in der Regie von Harry Buckwitz zur westdeutschen Erstaufführung gekommen. Die Premiere endete in stehenden Ovationen,⁶² die Inszenierung fand sofort ein reges Echo im Feuilleton, das auf

das explizit Satirische von Stück und Inszenierung hingegen mit Zurückhaltung reagierte. Aus der Fülle der Besprechungen seien hier einige Zeilen aus der Rezension Johannes Jacobis für den *Tagesspiegel* herausgegriffen:

«In den höheren Regionen» konnte es nicht stimmen. Brechts Versuch, Hitler, Göring, Goebbels, Himmler und den General von Bock auf die Bühne zu bringen, scheiterte an dem Streben nach symbolisierender Überhöhung. Das geriet primitiv und ist weit entfernt von der intimen Zustands- und Personenkenntnis, die ein anderer Emigrant vom Dritten Reich besass: Carl Zuckmayer in *Des Teufels General*. Ausserdem erlag Brecht in diesen Partien demselben Irrtum wie im *Arturo Ui*, der Hitlerei mit Lächerlichkeit beikommen zu wollen. Sie tötet in diesem Stadium nicht mehr, weil Stalingrad, wo dieser Schweyk endet, vom Grauen bedeckt ist. Da muss satirische Karikatur versagen.⁶³

«Angemessene Momente» entdeckt Jacobi hingegen «in Russlands Eiswüste», wo das «Deutsche Miserere» erklingt, aber auch in «Frau Kopeckas erste(m) Song ‚Und was bekam des Soldaten Weib?‘: ‚(...) Zu der Totenfeier den Witwenschleier / Das bekam sie aus Russlands» «Hier», so Jacobi, «packt auch Hanns Eislers Musik.»⁶⁴

In solchen Zeilen kam geradezu prototypisch jener Modus von Literaturkritik zum Ausdruck, wie er im Gefolge einiger entscheidender Weichenstellungen in der deutschen Nachkriegszeit konstituiert worden war. Im Zentrum steht «unser Erleben» – die Erfahrung des Landsers, die Alfred Andersch schon 1947 in seinem Vortrag «Deutsche Literatur in der Entscheidung» vor der Gruppe 47 zur Zentralkategorie⁶⁵ der «neuen» westdeutschen Literatur erhoben hatte; und in einer weiteren genauen Parallele zu Anderschs Programmtext von 1947 gilt auch Jacobi Zuckmayers *Des Teufels General* als mustergültige dramatische Gestaltung der inneren Vorgänge des «Dritten Reichs». Die unübersehbaren Entlastungsangebote dieses Stückes, die heutzutage sogar in *Kindlers Literaturlexikon* kritisch protokolliert sind, hatten dem Drama einen sensationellen Erfolg beschert, dessen Wirkung noch lange nach seiner Erstaufführung 1946 fort-dauerte. Die Kritik, die in diesem Kontext am Satirischen geübt wird, folgt zwar nominell einem vage als «literaturtheoretisch» suggerierten, jedenfalls als unumstösslich begriffenen Regelsatz, nach dem ein bestimmtes Format des Grauens Satire notwendig zum Scheitern verurteile. Die entscheidende Grundierung dieses Verdikts besteht jedoch aus etwas anderem: aus der Überzeugung, dass die Satire vor allem jene Pietät verletzt, auf die die Gefallenen «in Russlands Eiswüste», vor «Stalingrad», Anspruch haben.

Zu diesem Zeitpunkt ist es einzig Joachim Kaiser, der eine Position vorstellt, in der die Ablehnung literarischer satirischer Praxis gegen den Nationalsozialismus mit einer kritischen, ja, der Kritischen Theorie entlehnten Perspektive auf die bundesrepublikanische Gesellschaft zu begründen versucht wird. Kaiser schreibt: «Man war überhaupt glänzender Laune. Der Zweite Weltkrieg geriet zum Kasperle-Theater. Als Schweyk die SS düpiert und gar lachend von den Misshandlungen erzählt hatte, die er bei seiner Verhaftung erlitt, als da einem jungen SS-Mann samt seiner ‚Einheit‘ aus Jux der Tod prophezeit oder infolge seiner organisierten Verwechslung Mähmaschinen statt Maschinengewehren zur Truppe nach Stalingrad geschickt wurden – da lachte das Publikum, so als würden Witze über Amenhotep XXIII. gemacht.» Dieses Lachen jedoch kam Kaiser bekannt vor: «So wie die Leute beim Betrachten alter Wochenschauen von Nürnberger Parteitag vor Lustigkeit nicht aus noch ein wissen – obwohl ein Teil der Lacher damals mit aufmarschierte und nun über sich selbst lacht, ganz als würde mit der wechselnden Staatsform auch jedesmal die Einheit der Person gebrochen, die danach offensichtlich nichts mehr mit ihrer Vergangenheit zu tun hat –, so lachte man hier über Schweyks Scharmützel mit der SS oder über seinen Spaziergang nach Stalingrad.» Zwar schätzt Kaiser das Frankfurter Publikum als das «aus vielen Gründen wohl (...) demokratischste, von potentielltem Faschismus und Antisemitismus freieste Deutschlands». Gleichwohl «kam (es) gar nicht auf die Idee, übel zu nehmen.» Dass «Stalingrad (...) sie nicht» anfecht und der Auftritt der NS-Größen sie als «die mehr oder weniger perfekte Imitation» lediglich amüsiert – dies wird Kaiser zum Zeichen dafür, dass «manche Leute (...) ihre eigene Vergangenheit geradezu erschreckend gut bewältigt» zu haben scheinen. An diesem trügerischen Selbstgefühl trage «auch Brecht (...) Schuld.»⁶⁶

Kaisers Wortmeldung artikulierte eine Satire-Kritik, die sowohl mit jener kritischen Perspektive auf die deutsche Nachkriegsgesellschaft korrespondierte, wie sie Adorno nach seiner Rückkehr nach Deutschland entwickelt und zu verbreiten versucht hatte, als auch mit dem bedeutenden satirekritischen Statement des Philosophen, das unter dem Titel «Juvenals Irrtum» in den *Minima Moralia* 1951 erschienen war. Diese Position war von Adorno noch in Los Angeles in einer intensiven Auseinandersetzung nicht nur mit dem Werk von Kraus, sondern auch mit Brechts *Ui* und Chaplins *GREAT DICTATOR* entwickelt worden.⁶⁷ Es ist diese Konstellation – das strittige Für und Wider antifaschistischer Satire, poetisch oder theoretisch erarbeitet von Brecht und Heinrich Mann, von Adorno im Anschluss auch an Benjamin –, die allein ein integrales historisches Bild abgibt von den Erfahrungen, die im Exil mit der Satire gegen den National-

sozialismus gesammelt worden waren. Das Gegenüber Kaisers zum Frankfurter *Schweyk* schien dieses Für und Wider authentisch nachzustellen. Doch Harry Buckwitz mochte schon geahnt haben, dass die Position zugunsten des Satirischen einer deutlichen Verstärkung bedurfte. Am 5. Juni treffen auf seine Einladung hin Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann, Hanns Eisler, Erich Engel und Manfred Wekwerth im Frankfurter Volksbildungsheim ein, um für die Satire in Brechts *Schweyk* eine Lanze zu brechen. Vor rund 1'200 Zuhörern bringt ihnen Joachim Kaiser eine katastrophale Niederlage bei.

Ihre Bedeutung für eine heutige – notwendig historiografische – Perspektive liegt in der eklatanten diskurspolitischen Virulenz, die diese Niederlage, genauer: die glänzende Überlegenheit von Kaisers Position nach sich zog. Die annähernd vollständig vertretene Frankfurter Lokalpresse hat recht genau protokolliert, mit welchen Argumenten, mit welchen Formulierungen beide Seiten für und gegen die Satire fochten. Weigel und ihre Mitarbeiter mussten erleben, wie der gerade 30-jährige Kaiser nicht etwa eine andere *Erfahrung* als Nationalsozialismus ins Feld führte – und diese zu behaupten gehabt hätte gegen die Erfahrung der Exilanten, an die Weigel explizit die Legitimation des Satirischen knüpfte. Sondern sie erlebten eine Besetzung der westdeutschen progressiven Position durch eine politische Theorie, die ihre strukturelle Überlegenheit gegen «vereinzelte Wortmeldungen» des Exils ungerührt dazu nutzte, die Exilpositionen insgesamt stimmlos zu machen. Was am Tisch der Gäste aus Ost-Berlin übrig blieb, waren nur noch «Meinungen». Am Ende stand eine theoretisch konsistente Satire-Kritik, die Kritik zugleich an den bestehenden Verhältnissen übte und den habituellen Entschuldigungs-Konsens in der westdeutschen Rezeption endlich aufzubrechen versprach. Subjektgeschichtlich ausgewiesene Begründungen erfuhren in dieser Perspektive eine dramatische Entwertung – ungeachtet der Tatsache, dass auch die von Kaiser artikulierte Position einmal ihren entscheidenden Quellpunkt in solcher subjektgeschichtlichen Verankerung – in der Erfahrung von Verfolgung und Vernichtung – gehabt hatte. Kaisers in Frankfurt spektakulär vorgeführter Modus «progressiver» Kritik hob jenes bedeutungsvolle Für und Wider auf, das das antifaschistische Exil – in einigen seiner herausragendsten Vertreter – in Hinblick auf die Satire gekannt hatte. In Jahrzehnten ihrer Praxis leistete diese Kritik einen entscheidenden Beitrag dazu, die *Geschichtlichkeit*, die ein gerade am Katastrophischen des Nationalsozialismus erarbeitetes Satirisches auch in den fünfziger Jahren schon hatte, zu verschütten. Nur so war möglich, dass immer dann, wenn ein Autor ein neues, riskantes Experiment in dieser Dimension wagte – seien es Taboris *Kan-*

nibalen von 1969, sei es Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* von 1977 – das westdeutsche Feuilleton einstimmig konstatieren konnte, dass es «so etwas» noch nicht gegeben habe.

1 Heinrich Mann: «Der Film». In: ders.: *Essays*. Bd. 1 (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Band XI). Berlin/DDR 1954, S. 297. – 2 Alfred Kantorowicz: «Nachwort des Herausgebers.» In: Heinrich Mann: *Essays* (s. Anm. 1), S. 506. – 3 Vgl. auch den Hinweis Lemkes in Karl Lemke: *Heinrich Mann – Zu seinem 75. Geburtstag*. Berlin 1946, S. 60. – 4 Heinrich Mann: «Der Film» (s. Anm. 1), S. 297. – 5 Theodor W. Adorno: «Juvenals Irrtum». In: ders.: *Minima Moralia – Reflexionen aus einem beschäftigten Leben* (Dritter Teil – 1946/47). Frankfurt ZM. 1980, S. 239. – 6 Vgl. Walter Benjamin: «Karl Kraus». In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II, 1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1991, S. 334-367, hier S. 354 ff., und ders.: «Linke Melancholie». In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt/M. 1991, S. 279-283. – 7 *Die Fackel*Ni. 890, S. 76. – 8 Walter Benjamin: «Tagebuchnotizen 1938». In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. VI. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. 1991, S. 538. – 9 Bertolt Brecht: «Rat an die bildenden Künstler, das Schicksal ihrer Kunstwerke in den kommenden Kriegen betreffend.» In: *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt/M. 1990, S. 682 f. – 10 Bertolt Brecht: «Besuch bei den verbannten Dichtern.» In: ebd., S.663f. – 11 Bertolt Brecht: «An den Schwankenden». In: ebd., S. 678. – 12 Der Begriff fällt ein erstes Mal in einem Brief Manns an seinen Bruder vom 28. Februar 1941 (Thomas Mann / Heinrich Mann: *Briefwechsel 1900-1949*. Berlin, Weimar 1977, S. 249); der Herausgeber Ulrich Dietzel vermutet, dass an dieser Stelle entweder eine Umarbeitung des Romans *Ein ernstes Leben* oder der Fragment gebliebene Text *Die traurige Geschichte von Friedrich dem Grossen* gemeint sein könnte. In der Anwendung auf *Lidice* fällt der Begriff in der Rezension von Alexander Abusch: «*Lidice*, Satire und Wirklichkeit», erschienen in *Freies Deutschland*, Jg. 3 (1943), Nr. 1, S. 28, wiederabgedruckt in Wolfgang Kiessling (Hg.): *Alemania Libre in Mexiko*. Bd. 2: Texte und Dokumente zur Geschichte des antifaschistischen Exils 1941-1946. Berlin/DDR 1974, S. 283 f. – 13 Aus einer Notiz des Befehlshabers der Sicherheitspolizei und des Sicherheitsdienstes in Prag, nach Uwe Naumann: *Faschismus ah Grotoske – Heinrich Manns Roman 'Lidice'*. Worms 1980, S. 8. – 14 Heinrich Mann: *Ein Zeitalter wird besichtigt*. Berlin, Weimar 1982, S. 518. – 15 Ebd., S. 537. – 16 Heinrich Mann: *Lidice*. Berlin, Weimar 1984, S. 7f. – 17 Ebd., S. 46. – 18 Alfred Kantorowicz: «Heinrich Manns Vermächtnis». In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Heinrich Mann*. München 1971, S. 18. – 19 Walter Benjamin: «Karl Kraus» (s. Anm. 6), S. 355. – 20 Paralipomena zum Kraus-Essay. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.3 (s. Anm. 6), S. 1104. – 21 Heinrich Mann: *Lidice* (s. Anm. 16), S. 51. – 22 Ebd., S. 89. – 23 Ebd., S. 143. – 24 Ebd., S. 146, 147. – 25 Ebd., S. 217. – 26 Ebd., S. 216. – 27 Walter Benjamin: «Karl Kraus» (s. Anm. 6), S. 347. – 28 Ebd., S. 334 f. – 29 Ebd., S. 346. – 30 Ebd., S. 348. – 31 Ebd., S. 350. – 32 Heinrich Mann: *Lidice* (s. Anm. 16), S. 148. – 33 Hier zitiert nach Sigrid Anger: «Nachbemerkung». In: Heinrich Mann: *Lidice* (s. Anm. 16), S. 267. – 34 Zitiert nach Wolfgang Kiessling (Hg.): *Alemania Libre in Mexiko* (s. Anm. 12), S. 380. – 35 Hier zitiert nach Heinrich Mann: *Briefwechsel mit Barthold Fies 1942-1949*. Hg. v. Madeleine Rietra. Berlin, Weimar 1993, S. 219; vgl. noch weiter unten im Text. – 36 Klaus Schröter: *Heinrich Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 144. – 37 Heinrich Mann an Thomas Mann, 16. November 1940. In:

Thomas Mann / Heinrich Mann: *Briefwechsel* (s. Anm. 12), S. 244. – **38** Hermann Kesten: *Meine Freunde, die Poeten*. Frankfurt/M. und Hamburg 1970, S. 35. – **39** Vgl. Klaus Schröter: *Heinrich Mann* (s. Anm. 36), S. 141. – **40** Sigrid Anger: «Nachbemerkung» (s. Anm. 33), S. 261. – **41** So Bruno Frei in seiner Rezension: «Heinrich Mann, Lidice». In: *Demokratische Post*, Jg. 1 (1943), Nr. 8, S. 3, wiederabgedruckt in Wolfgang Kiessling (Hg.): *Alemania Libre* in Mexiko (s. Anm. 12), S. 285 f., hier S. 286. – **42** Nach Heinrich Mann: *Briefwechsel mit Barthold Fies* (s. Anm. 35), S. 209. – **43** Barthold Fies an Heinrich Mann, 19. März 1943. In: ebd., S. 40. – **44** Nach Heinrich Mann: *Briefwechsel mit Barthold Fies* (s. Anm. 35), S. 214. – **45** Ebd., S. 219. – **46** Vgl. Anm. 41. – **47** Vgl. Sigrid Anger: «Nachbemerkung» (s. Anm. 33), S. 261. – **48** Zitiert nach ebd., S. 261. – **49** Zitiert nach ebd., S. 260. – **50** Etwa in den Briefen vom 14. April 1949 und 30. Mai 1949 an Karl Lemke, abgedruckt in Heinrich Mann: *Briefe an Karl Lemke 1917-1949*. Berlin/DDR 1963, S. 134, 141. – **51** Walter Benjamin: «Karl Kraus» (s. Anm. 6), S.347E – **52** Heinrich Mann: *Lidice* (s. Anm. 16), S. 229. – **53** Heinrich Mann an Karl Lemke, 30. Mai 1949. In: Heinrich Mann: *Briefe an Karl Lemke* (s. Anm. 50), S. 141 f. – Zum «Filmhaften» von Manns Prosa vgl. auch Wolfram Schütte: «Film und Roman – Einige Notizen zur Kinotechnik in Romanen der Weimarer Republik». In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Heinrich Mann*. München 1986, S. 92-102, sowie Willi Jasper: «Heinrich Mann in Hollywood – Vom Filmdichter zum Scriptwriter». In: *Filmexil*, 7 (1995), S. 5-8. Beide Autoren betonen zu Recht, dass «filmische» Erzählelemente schon früh Manns Schreiben mitgeprägt haben. Wenn Jasper unter Bezug auf *Lidice* schreibt, «dass dieser Roman streckenweise wie ein Drehbuch wirkt, also unmittelbar für die Filmverwertung konzipiert wurde» (S. 7), so erscheint mir diese Schlussfolgerung vor dem Hintergrund der Beobachtungen an Manns Schreiben schon der 1920er Jahre gerade *nicht* stichhaltig. – **54** Barthold Fies an Heinrich Mann, 19. März 1943. In: Heinrich Mann: *Briefwechsel mit Barthold Fies* (s. Anm. 35), S. 40. – **55** Vgl. ebd. – **56** Vgl. ebd., S. 209. – **57** Vgl. ebd., S.48ff. – **58** Nach Sigrid Anger: «Nachbemerkung» (s. Anm. 33), S. 270. – **59** Alexander Abusch: «„Lidice“, Satire und Wirklichkeit» (s. Anm. 12), S. 284. – **60** Vgl. oben mit Anm. 53. – **61** Karl Lemke: *Heinrich Mann*. Berlin/West 1970, S. 62. – **62** Hans Schwab-Felisch: «Das Stück des kleinen Mannes». In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. Mai 1959. – **63** Johannes Jacobi: «Schweyk contra Hitler». In: *Tagesspiegel*, 28. Mai 1959. – **64** Ebd. – **65** Vgl. Klaus Briegleb: «„Neuanfang“ in der westdeutschen Nachkriegsliteratur – Die Gruppe 47 in den Jahren 1947- 1951». In: Stephan Braese (Hg.): *Bestandsaufnahme – Studien zur Gruppe 47*. Berlin 1999, S. 35-63, hier S. 43. – **66** Joachim Kaiser: «Brechts antifaschistische Schweyk-Burleske.» In: *Süddeutsche Zeitung*, 25. Mai 1959. – **67** Die Rekonstruktion dieses Zusammenhangs, aber auch eine ausführlichere Dokumentation und Diskussion der Frankfurter Schweyk-Kontroverse findet sich in: Stephan Braese: *Das teure Experiment – Satire und NS-Faschismus*. Opladen 1996, S. 217 ff. sowie S. 233 ff.

Der Lächerlichkeit preisgegeben

Nazis in den Anti-Nazi-Filmen Hollywoods

Der Lächerlichkeit preisgeben, lächerlich machen: Welche Filmbilder schieben sich in unsere Erinnerung, in denen Menschen der Lächerlichkeit preisgegeben werden, lächerlich gemacht werden im Zusammenhang von Nazis und Juden, von Tätern und Opfern? Die ersten Filmbilder, die sich in meinen suchenden Kopf schieben, sind Täterbilder, Bilder, von Tätern gemacht.

1. Bild: Im Warschauer Getto tanzt ein kleiner Junge um seine eigene Achse im Kreise von erwachsenen und jugendlichen Gettobewohnern. Er trägt zerfetzte Kleidung und etwas, was einmal eine Mütze war. Irgendwie sieht der Knabe lustig aus, er selber lacht oder lächelt. Man möchte das Ganze für komisch halten, aber es geht nicht.

Die Szene stammt aus einem inszenierten Propagandafilm der Nazis, aus dem Filmfragment ASIEN IN MITTELEUROPA, so ein Arbeitstitel des Films, den PK-Kameramänner (laut Zeitzeugen Propagandakompanien der Luftwaffe) im Juni 1942 gedreht haben, also wenige Wochen vor der grossen Deportationswelle in die Vernichtungslager. Es ist eine Szene aus einem Film, in dem der Gegensatz zwischen einer reichen, so parasitären wie verschwenderischen Gettoelite und der elenden Mehrheitsgesellschaft des Gettos konstruiert wird zum Zwecke einer Schuldzuweisung an die Juden im Getto: In einer von ihnen selbst verschuldeten Dynamik vernichte sich das Getto selbst. Es sind eben die Juden selbst, die die Vernichtung betreiben. Die Szene mit dem tanzenden Jungen ist die einzig komische im gesamten Film, aber sie fällt keineswegs aus dem Rahmen.

Alles im Film ist eine Herabsetzung. In diesem Sinn wird der kleine Junge lächerlich gemacht, der Lächerlichkeit preisgegeben, eben herabgesetzt. Dass es doch geht mit dem Lachen über den tanzenden Knaben im Getto, diesen Beweis wollte Herbert Achternbusch in seinem Film HADES erbringen: Sein Preis dafür ist die provinzielle Hemmungslosigkeit einer Ästhetik, die den Abgrund von einst in eine bayrische Spassgesellschaft holt.

2. Bild: Vor dem brüllenden Volksgerichtshofvorsitzenden Roland Freisler steht ein Mann, der erstens vergeblich versucht, mehr als drei Worte hintereinander zu sagen, ohne vom Vorsitzenden angebrüllt zu werden, und der vor allem

linkisch damit beschäftigt ist zu verhindern, seine haltlose Hose im Stehen zu verlieren. Dass Erwin von Witzleben, der Widerständler des 20. Juli, der Lächerlichkeit preisgegeben werden soll, liegt auf der Hand. Durch eine solche Herabsetzung eines Mannes vor Gericht – die auch noch mit einer versteckten Kamera aufgenommen wurde – sollte eine Justiz zur Schau gestellt werden, in der das Verfahren, vor jeder Schuldfeststellung, bereits selbst der Pranger ist. Was der hilflose von Witzleben macht, hat alle Voraussetzungen, komisch zu wirken, ist aber nicht komisch.

Nach diesen dokumentarischen Filmbildern kommt bei mir schon Chaplin. Fast auf die eben genannten Bilder reagierend wirken die Auftritte von Adenoid Hynkel. Womit wir bei den Anti-Nazi-Filmen sind, bei **THE GREAT DICTATOR** von 1939/40, zugegebenermassen einem sehr untypischen Film dieses Genres.

Der kleine jüdische Junge aus dem Getto in Warschau oder Erwin von Witzleben sind Zeitgenossen der Protagonisten in den amerikanischen Anti-Nazi-Filmen. Während PK-Kameramänner in Warschau filmten und die Schauprozesse der Nazis auf Film festgehalten wurden, entstanden in den Hollywood Studios, von Ausnahmen abgesehen, all die ungefähr 150 Filme, an denen zahlreiche aus Deutschland und Österreich emigrierte Filmkünstler, Filmtechniker und Produzenten beteiligt waren.¹ Die Anti-Nazi-Filme waren, wenn man so will, Teil der US-Kriegsproduktion; sie hatten auch vorrangig die Aufgabe, die US-Amerikaner für den Konflikt in Europa zu interessieren und zu Opfern zu motivieren, sei es Kriegsanzuleihen zu zeichnen oder ihre Söhne in den Krieg zu schicken.

Noch ein untypischer Anti-Nazi-Film, vor allem unser Thema betreffend, weil er zu den wenigen dieser Filme gehört, der den Genreregeln nach zu den *comedies* gerechnet werden muss: Ernst Lubitschs **To BE OR NOT TO BE**. Im November / Dezember 1941 wurde der Film gedreht. Da hat, seit Mitte 1941, der Entscheidungsprozess zur Vernichtung der Juden in Europa samt den Vorbereitungen bereits begonnen, der Holocaust steht unmittelbar bevor. In den USA sind die Grausamkeiten der Gestapo bereits seit Langem bekannt, das volle Ausmass der Vernichtung freilich noch nicht.

Anfang März 1942 wird **To BE OR NOT TO BE** in den USA uraufgeführt, eine Komödie, in der äusserst derbe Scherze über «Concentration Camp Erhardt» gemacht werden. Damals wie heute waren die Scherze gelungen, das heisst sie waren komisch. Dass darüber erhobenen Hauptes nach wie vor gelacht werden kann, darin erweist sich die präzise Treffsicherheit von Lubitschs kalkuliertem Komödienstil. «**To BE OR NOT TO BE** has caused a lot of contro-

versy and in my opinion has been unjustly attacked», schreibt Lubitsch in einem Brief an Herman G. Weinberg über den Film und fährt fort:

This picture never made fun of Poles, it only satirized actors and the Nazi spirit and the foul Nazi humor. Despite being farcical, it was a truer picture of Nazism than was shown in most novels, magazine stories and pictures which dealt with the same subject. In those stories the Germans were pictured as a people who were beleaguered by the Nazi gang and tried to fight this menace through the underground whenever they could. I never believed in that and it is now definitely proven that this so-called underground-spirit among the German people never existed.²

Lubitsch spricht von Satire, nicht von Komödie. Und es handelt sich nicht um eine Satire über eine reale Tragödie, sondern um eine auf der Bühne dargestellte, die tragisch-komisch mit der Realität in Konflikt gerät. Denn **TO BE OR NOT TO BE** ist ein Film über Schauspieler, eine Hommage an das Theater. Lubitsch fragt nach der «Trennungslinie zwischen Bühne und Leben, zwischen Schein und Realität, zwischen Spiel und Ernst, zwischen Sein und Nichtsein.» Und es geht um den «permanente(n) Konflikt des Schauspielers zwischen dem Wunsch, überzeugend in seiner Rolle aufzugehen, und dem Bedürfnis, als grosser Darsteller erkannt und anerkannt zu werden.»³

Die Geschichte von **TO BE OR NOT TO BE**: 1939, nach der Besetzung Polens durch deutsche Truppen, muss ein Warschauer Theater schliessen. Die arbeitslosen Schauspieler nutzen jedoch ihr Talent und die für ein Antinazistück hergestellten Kostüme als Waffe im Untergrundkampf: Unfreiwillig zu Partisanen geworden, überlisten sie die Gestapo und die Wehrmacht.

Lubitsch ist mit **TO BE OR NOT TO BE** einer der intelligentesten Anti-Nazi-Filme gelungen. Indem er faschistische Machtrituale als theatralischen Bluff entlarvt, karikiert der Film darüber hinaus einen wichtigen Aspekt des Nationalsozialismus, dessen Schergen als aufgeblasene Schmierendarsteller gezeigt, mit ihren eigenen Mitteln geschlagen und mithin der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Die Realität, der reale Überfall der Deutschen Wehrmacht auf Polen, teilt sich dabei in diesem Film über einen kalkulierten Realitätsbruch mit: in einer Szene, in der die Theaterschauspieler in ihren Kostümen sich um ein Radio scharen, aus dem eine Rede Hitlers zu hören ist. Nach dem Einmarsch der Deutschen in Warschau wird das Teatr Polski geschlossen. «Für rund zwanzig Minuten verliert die Geschichte fast völlig den Charakter einer Komödie und nimmt stattdessen die Form eines realistischen Kriegsdramas an.»⁴

Eher dem Genre des Melodrams ist CASABLANCA von Michael Curtiz aus dem Jahr 1942 zuzurechnen, und er ist freilich der bekannteste der Anti-Nazi-Filme, obwohl es in ihm nur wenige Nazis, mehr Kollaborateure als Widerständler, und eben – «die üblichen Verdächtigen» gibt. Nicht der Lächerlichkeit preisgegeben, obwohl sie straucheln, und zwar sprachlich, sind die jüdischen Emigranten in Curtiz' Film: «My dear, what watch? – Ten watch. – Such much?» lautet ein rührender Übungsdialog zwischen dem älteren Emigrantenhepaar Leuch tag in Anwesenheit des Kellners Carl in Rick's Café Américain in Casablanca, dargestellt von Ilka Grüning, Ludwig Stoessel und Szöke Szakall.

Diese drei Schauspieler waren selber Filmemigranten aus Nazideutschland, «accent clowns», wie sie Rudolf Forster, der selbst zwischen 1937 und 1940 in die USA emigrierte, despektierlich nannte, bevor er nach Deutschland zurückkehrte. Nicht empathisch lächeln, sondern triumphierend lachen können wir hingegen über das Straucheln von Major Strasser, dargestellt von Conrad Veidt. In Rick's Café Américain endet sein «Triumph» in einem Debakel: Als er «Lieb Vaterland magst ruhig sein» anstimmt, halten die Barbesucher mit der Marseillaise dagegen. Trotzig «die Wacht am Rhein» schmetternd, muss er schliesslich klein begeben, eine Kapitulation in einer Bar. Lächerlicher kann es für einen Major nicht ausgehen.

Die Mitwirkung einer so beachtlichen Anzahl von Emigranten wie in CASABLANCA war in einem Anti-Nazi-Film nicht ungewöhnlich, aber selten war das Emigrantenmilieu selbst Schauplatz eines dieser Filme. Die emigrierten «accent clowns» hatten Konjunktur durch die Anti-Nazi-Filme. Ihr Handicap, kein einwandfreies amerikanisches Idiom zu sprechen, geriet ausnahmsweise zum «Vorteil». Die Emigranten aus Nazideutschland spielten Täter wie Opfer in den Anti-Nazi-Filmen. Ungeschützt von der Normalsprache der amerikanischen Kinos, stellten sie allemal Fremde dar, aber auch Figuren, denen, oft durch Lachen, Distanzierung encodiert wurde. Durch einen Trick letztlich, denn die «accent clowns» repräsentierten zwar das Fremde im amerikanischen Kino, aber das Eigene an den Schauplätzen ihrer Geschichten in Europa. Karl Valentin hat diesen Trick einmal auf den Punkt gebracht mit: «Nur in der Fremde ist der Fremde ein Fremder.»

Den Preis dafür teilte der Schauspieler und Autor Robert Thoeren mit folgender Anekdote mit: «In 200 Jahren wird einmal ein aufgewecktes Kind in der Schule die Hand heben und fragen: ‚Herr Lehrer, wie haben eigentlich die Nazis ausgesehen?‘ Da wird man dann in die Archive gehen und Filme aus der Zeit vorführen und wird feststellen müssen, dass die Nazis ein rein semitischer Stamm waren, wie sie in den Hollywood-Filmen von Fritz Kortner, Sigi Arno,

Curt Bois, Alexander Granach, Felix Basch, Kurt Katch etc. verkörpert wurden.»⁵

«It's Kosleck Again – Goebbels This Time» titelte *Variety* 1944, als der in die USA emigrierte Schauspieler Martin Kosleck zum wiederholten Mal Josef Goebbels in **THE HITLER GANG** von John Farrow spielte. 1939 in **CONFESION OF A NAZI SPY** von Anatole Litvak spielte Kosleck schon einmal Goebbels und 1962 in **HITLER** von Stuart Heisler ein drittes Mal. Kosleck sah Goebbels nicht einmal ähnlich, aber er konnte den klirrenden Fanatismus von Goebbels treffend, das heisst komisch ausdrücken.

Doch zurück zur zentralen Frage: Kann man in dem Moment über jemanden im Kino lachen, der im Begriff ist, auf der Strasse einen Mord zu begehen? Ist es zum Beispiel möglich, die Mörder der Bevölkerung von Lidice der Lächerlichkeit preiszugeben?

Es gibt drei Anti-Nazi-Filme, die alle mit ungewöhnlichem Tempo auf ein real stattgefundenes Ereignis reagiert haben – auf die Ermordung des stellvertretenden Reichsprotektors von Böhmen und Mähren Reinhard Heydrich und eben: auf das Massaker in Lidice. Das sind: **HANGMEN ALSO DIE (HENKER STERBEN AUCH)** von Fritz Lang, dessen erste lehrstückhafte und im Film kaum wieder zu erkennende Drehbuchfassung Bertolt Brecht schrieb, **HOSTAGES** von Frank Tuttle, nach dem Roman von Stefan Heym, und **HITLER'S MADMAN** von Douglas Sirk, alle aus dem Jahr 1943.

Zur Geschichte, nur um auf die rasche Abfolge der Ereignisse aufmerksam zu machen: Am 27. Mai 1942 verübt die Widerstandsgruppe Sokol, als Fallschirmspringer in das besetzte «Protektorat» eingeschleust, das Attentat auf Heydrich, mit Handgranaten und Schüssen auf sein Auto auf der Fahrt in der Umgebung von Prag. Am 4. Juni erliegt Heydrich seinen Verletzungen. Unmittelbar darauf kommt es zu einer Durchsuchungs- und Verhaftungswelle, Tausende werden verhaftet, Hunderte getötet.

Am 10. Juni 1942 werden sämtliche Bewohner des Ortes Lidice in der Nähe von Prag aus ihren Häusern getrieben. Alle 192 Männer werden ermordet, ebenso 71 Frauen. Die 198 verbliebenen Frauen werden nach Ravensbrück deportiert, nur einige von ihnen kehren nach dem Krieg zurück. Alle 98 Kinder werden über Lodz in so genannte «Erziehungsheime» eingewiesen, nur 16 von ihnen überleben. Das Dorf wird anschliessend im Beisein politischer Prominenz, darunter Kaltenbrunner sowie zahlreiche PK-Fotografen, dem Erdboden gleichgemacht.⁶

Der Vorwand: Dorfbewohner hätten den Attentätern geholfen, wofür es freilich niemals wirkliche Hinweise oder Beweise gab. Die Attentäter selbst und weitere Fallschirmspringer waren in zwei Kirchen in Prag geflohen; ihr Ver-

steck dort wurde verraten, und nach einem bewaffneten Widerstandsversuch wurden sie ermordet. Lidice war ein reiner Vergeltungsakt, übrigens nicht der einzige in diesem Zusammenhang und auch nicht der brutalste. Von der Bevölkerung des Dorfes Lezaky östlich von Prag, wo die Nazis einen Rundfunksender des Widerstands fanden, überlebte kein einziger Erwachsener eine Vergeltungsaktion, die auch vor den Kindern nicht halt machte. Lediglich zwei Kinder überlebten letztlich.

Und dennoch gibt es kaum ein anderes Ereignis aus der Nazizeit, welches von den Anti-Nazi-Filmen so rasch aufgegriffen wurde wie die Vernichtung des Dorfes Lidice und seiner Bewohner. Und dies gleich in drei aufwändigen Spielfilmen.

Bereits am 1. November 1942, also keine fünf Monate später, beginnen die Dreharbeiten zu *HANGMEN ALSO DIE*. Und das nach einer äusserst komplizierten und konfliktreichen Entstehung des Drehbuchs.⁷ Fritz Langs Film hat seine Premiere am 26. März 1943.

Zu dieser Zeit wird schon ein weiterer Film über die «Operation Lidice», *HOSTAGES*, gedreht. Drehzeit ist März 1943, der Kinostart am 14. August 1943. Zuvor schrieb Stefan Heym schon den gleichnamigen Roman, der dem Film zugrunde liegt. Ebenfalls im August 1943 hat schliesslich auch der dritte Film zu Lidice Premiere: *HITLER'S MADMAN*. Schon im November 1942 abgedreht, verzögerte in diesem Fall eine komplizierte Produktionsgeschichte, mit nachträglichen weiteren Dreharbeiten im Mai 1943, den Kinostart.

In *HANGMEN ALSO DIE* gibt es diverse Typen von Nazis, die wie folgt beschrieben werden können:

1. Heydrich (Hans Heinrich von Twardowsky), hochnäsiger und manierter, mit einer Peitsche ausgestattet und fuchtelnd, einem in den USA seit der Aufhebung der Sklaverei verpönten Accessoire der Macht. Macht und Lächerlichkeit liegen hier dicht beieinander.

2. Gestapo Inspektor Alois Gruber (Alexander Granach). Ob im langen Mantel und mit Schlapphut oder in Uniform, Gruber ist nicht einfach nur der Strolch, der Sadist. Er ist die einzige Figur im Film, die Bertolt Brechts Beteiligung am Drehbuch erkennen lässt. Mit seinem Bowler-Hut, der bisweilen den Blick auf seinen Stiernacken freigibt, erinnert er an Mackie Messer, nur war der Gangsterboss in der *Dreigroschenoper* ein Gentleman im Vergleich zum rüpelhaften Gruber. Gruber, eine Variante der Kombination von Macht und Lächerlichkeit, diesmal als Bodensatz.

3. Gestapo Inspektor Ritter (Reinhold Schünzel). Der Psychopath. Was immer er tut, ob grausam oder komisch, es sind allemal Äusserungen einer defekten Kreatur.

4. Schliesslich: Gestapochef Kurt Haas (Tonio Selwart). Soll Herrenrasse verkörpern, wäre da nicht dieser Pickel auf seiner Backe, den er zu pflegen trachtet wie der Verbindungsstudent seinen Schmiss.

Der Plot der drei Filme sei hier nur in wenigen Worten wiedergegeben: In *HANGMEN ALSO DIE* wird 1942 in Prag der Reichsprotektor Reinhard Heydrich vom tschechischen Widerstand ermordet. Der Täter, der Arzt Franticek Svoboda, kann mit Hilfe von Mascha Novotny, der Tochter von Professor Stepan Novotny, rechtzeitig entkommen. Als die Gestapo Geiseln verhaftet, kommt sie auch zu Professor Novotny, der sich zufällig in Gesellschaft des Attentäters Svoboda befindet. Um die Geiseln vor dem sicheren Tod zu retten, beschliesst man, einen bekannten Kollaborateur und Spitzel, den reichen Bierbrauer Emil Czaka, als Mörder auszuliefern.

Die Geschichte von *HOSTAGES*, erzählt von Frank Tuttle nach dem Roman von Stefan Heym: Janoshik, alias Karol Vokosch, Führer einer tschechischen Untergrundgruppe, wird verhaftet. Zusammen mit dem wohlhabenden Kollaborateur Lev Preisinger und weiteren 24 Tschechen wird er als Geisel festgehalten. Es geht der Gestapo darum, den Tod eines hochrangigen Nazioffiziers zu rächen, vor allem aber durch eine bestimmte Mordversion an den Reichtum von Preisinger heranzukommen. Im Film, durchaus abweichend von Heyms Roman, werden die Nazis als habgierige Schurken gezeichnet. Ihr Kampf mit dem tschechischen Widerstand ist nur eine weitere Hürde auf ihrem Bereicherungsfeldzug. Natürlich ist in Buch und Film der Widerstand erfolgreich, ein Widerstand gegen habgierige Junggesellen.

HITLER'S MADMAN schliesslich von Douglas Sirk ist natürlich ein Melodram, oder wenn man so will, ein Widerstandsdrama. Ein gebürtiger Tscheche und Soldat der Royal Airforce, Karel Vavra, springt über Lidice ab, um dort den Widerstand zu organisieren. Mit alten Freunden löst er eine ganze Reihe von Widerstands- und Sabotageaktionen aus, zu denen schliesslich auch das Attentat auf Heydrich gehört. Dieser Film kommt der Geschichte des realen Attentats auf Heydrich am nächsten, und er spielt auch vorrangig im Milieu des tschechischen Widerstands. Heydrich wird in diesem Film als der Boss einer Bande von Junggesellen dargestellt. Und dies hat spezifische Konnotationen.

Alle drei Filme, so unterschiedlich sie auch sind, haben eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten, auch was unser Thema betrifft, und über das reale historische Ereignis hinaus, auf das sie sich beziehen.

1. Die Vergeltungsaktion hatte eine ungewöhnlich wuchtige Berichterstattung in den USA zur Folge, und dies obwohl, wie erwähnt, die «Operation Lidice» nicht einmal die brutalste Aktion der Nazis gegen tschechische Partisanen war. Aber Lidice war blitzartig zum Fokus einer Legendenbildung über Wi-

derstand und Tyrannenmord geworden. Die Ideen für alle drei Filme gingen auf die Berichterstattung über die «Operation Lidice» zurück, auch wenn sich bei HOSTAGES noch die Abfassung eines Romans dazwischenschiebt.

2. Alle drei Filme entfernen sich von der Realgeschichte, dem Attentat auf Reinhardt Heydrich und dem Massaker an der Dorfbevölkerung von Lidice, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Es sind amerikanische Unterhaltungsfilme, die einer ganz bestimmten Codierung in der Darstellung von nationalsozialistischen Verbrechen folgen.

3. Vor allem aber: Alle drei Filme zielen, was kein einfaches Unterfangen ist, darauf ab, die Nazis zum einen als brutal und gefährlich darzustellen, sie zugleich aber auch zu verlachen. Ihre Gefährlichkeit im Kontext von Krieg, Verfolgung und Mord musste in eine dem Normenbestand von Amerikanern entsprechende übersetzt werden, so dass sie von dem weit vom Tatort entfernt lebenden amerikanischen Publikum verstanden werden konnte. In der Regel sind in den Anti-Nazi-Filmen die Nazis einfach deshalb gefährlich, weil sie haltlose, verantwortungslose Junggesellen sind, und das heisst: irgendwie schwul. Sie haben es vor allem auf die Zerstörung der Familie abgesehen. Aus ihnen können niemals Väter werden. Eine schlichte Botschaft – und für das amerikanische Publikum ganz eindeutig der Ernstfall. Im Kino allerdings sind sie schon allein dadurch besiegt, dass sie der Lächerlichkeit preisgegeben werden.

Die lächerlichen Nazis in den amerikanischen Filmen der vierziger Jahre sind amerikanische Konstruktionen von Nazis. Ihre Distanz zu den veritablen Nazis gehört ebenso zum Spiel wie die Distanz, die das Lachen zwischen den Filmnazis und den Zuschauern in den USA schaffen soll. So bleibt das Verlachen der Nazis in diesen Filmen letztlich affirmativ: Es dient der Bestätigung der eigenen Kultur. Kein Lächerlichmachen der Macht, sondern ein Reflex des Kleinbürgers. Es ist nicht das spontane Lachen, von welchem Hannah Arendt in einem Interview sprach: «Ich würde noch drei Minuten vor meinem Tod lachen.»

1 Vgl. Jan Christopher Horak: *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939-1945*. Münster 1984. – 2 Ernst Lubitsch in einem Brief an Herman G. Weinberg, 10. Juli 1947. In: Herman G. Weinberg: *The Lubitsch Touch*. New York 1977. – 3 Heinz-Gerd Rasner: «To Be or Not To Be (1942)». In: *Lubitsch*. Hg. v. Hans Helmut Prinzler / Enno Patalas. München, Luzern 1984, S. 191. – 4 Ebd., S. 191. – 5 Jan-Christopher Horak: *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939-1945* (s. Anm. 1), S. xiii. – 6 Vgl. ebd., S. 321 ff. – 7 Vgl. James K. Lyon: *Bertolt Brecht in Amerika*. Frankfurt/M. 1984, S.90ff.

Schweigen und Lachen zwischen den Generationen

Wer lacht wann?

Das Lachen der Generationen

Als Walter Ulbricht, vom XX. Parteitag der KPdSU aus Moskau zurückkommend, danach befragt wurde, welche Folgen die Politik der Entstalinisierung für die DDR haben werde, soll er gesagt haben: «Genosse Stalin ist kein Klassiker mehr.»

Wann immer ich diese Anekdote erzähle, lässt sich ein nahezu gesetzmässig ablaufender Vorgang beobachten: Bei einer bestimmten Gruppe der Zuhörer wird durch die Erzählung eine gewisse Heiterkeit ausgelöst: kein brüllendes Gelächter, sondern meist ein eher bitteres, wissendes Lachen.

Die so reagieren, sind in aller Regel Personen, die meiner Generation angehören oder älter sind. Das ist im Prinzip leicht zu erklären. Um die groteske Komik dieser Anekdote zu begreifen, braucht man einen politischgeschichtlichen Hintergrund, der sich mehr verdankt als blossem Wissen. Es bedarf eines persönlich gespeicherten Bilds der zu Recht untergegangenen DDR und ihrer teilweise bizarren politischen Figuren; man muss Ulbricht sozusagen als quasi-familiäre Gestalt kennen gelernt haben.

Die Anekdote pflegt dann auch bei Jüngeren Heiterkeit auszulösen, wenn ich mich bemühe, Ulbrichts Stimme und Redeweise zu imitieren: also dieses typische, hysterische Sächseln mit Kopfstimme. Aber das damit hervorgerufene Lachen ist im Charakter verändert, es bekommt unter der Hand eine andere Färbung: Es verdankt sich nicht mehr der Erfahrung und Lebensgeschichte der Lachenden, sondern ist situativ hergestellt und ausgelöst. Es ist das Produkt von Imitation und Parodie? im modernen Sprachgebrauch: Resultat von *comedy*. Um das fistelstimmige Sächseln komisch zu finden, bedarf es keineswegs einer einigermaßen gesicherten «persönlichen» Erinnerung an Ulbricht. Das Sächseln steht vielmehr für das gesamte «Syndrom DDR», so wie es während des kalten Krieges im Westen als spezifisches Bild einer defizienten Gesellschaft entwickelt und nach 1989 unter neuen Vorzeichen abgewandelt und fortentwickelt worden ist.

Ich habe die Anekdote nicht ausgewählt, weil ich sie besonders witzig finde, sondern weil sie eine deutlich polarisierende Wirkung hinsichtlich der Generationenzugehörigkeit hat. Lachen kann über sie so richtig nur der, der etwas von

dem lebensweltlichen Umfeld mitbekommen hat, aus dem die Anekdote stammt. Das bedeutet wiederum nicht, dass man dazu etwa in der DDR gelebt oder die Verhältnisse mit erwachsenem Intellekt wahrgenommen haben müsste. Der XX. Parteitag war bekanntlich 1956, das heisst, ich war damals 5 Jahre alt – und doch fällt die Anekdote in meinen generationellen Horizont, in meine lebensweltliche Teilhabe an dem betreffenden politischen Vorgang. Tatsächlich musste ich, als ich sie das erste Mal hörte – es ist noch gar nicht so lange her –, lachen. Nicht lauthals, nicht herzlich, aber doch so zwangsläufig, wie das bei einem Witz der Fall zu sein pflegt.

Gründe zum «herzhaften» Lachen sind auch kaum gegeben. Denn die verquere Komik der Ulbricht sehen Antwort überdeckt das Grauen des Stalinismus – und führt zugleich paradigmatisch den «deutschen Sonderweg» seiner «Aufarbeitung» vor Augen. Die Aufklärung eines der grossen Menschheitsverbrechen darauf zu reduzieren, dass ihr Initiator nun aus der marxistischen Walhalla verstossen sei, ist makaber.

Gerade das, die heftige Disproportion zwischen dem im Kontext aufscheinenden Geschehen und der es verkleinernden Reaktion, scheint aber das Lachen auszulösen.

Die Anekdote wirkt wie ein Witz. Und jeder Witz – das jedenfalls ist für unseren Gebrauch mein Vorschlag einer Kurzdefinition – erzwingt das Lachen: Die *Zwangsläufigkeit* der Lachreaktion entscheidet letztlich darüber, ob die vorgetragene Sentenz ein Witz ist oder nicht. Diese Unterstellung impliziert, dass es bestimmte systematische Bedingungen für das Lachen gebe: So etwas wie zwingende Auslösemechanismen von Gelächter – freilich nicht im ethologischen Sinn. Auf der anderen Seite haben wir zur Kenntnis zu nehmen, dass es – wie das Ulbricht-Beispiel zeigt – so etwas wie historische Bedingungen des Lachens gibt. Und schliesslich habe ich Gründe, eine dritte Dimension zu postulieren, die zwischen Systematik und Historie steht – eine Dimension, die ich als generationelle bezeichne.

Im Folgenden interessiert in erster Linie dieser generationelle Index von Witz, Komik und Lachen. Was damit gemeint ist, ist erläuterungsbedürftig, gerade wenn man weiter von der Ulbricht-Anekdote ausgeht: Denn sie zeigt ja zunächst nur die Historizität des Komischen. Sie zeigt, dass die Angehörigen einer Generation über etwas lachen können, was jenen anderer Generationen im Sinne eines komischen Effekts vollständig bedeutungslos wird, weil ein selbstverständlicher historischer Kontext fehlt, der einen fürs Lachen notwendigen «Selbstbezug» ermöglicht. So betrachtet wird der Begriff der Generation im rein deskriptiven Sinn, als geschichtliches Gliederungsprinzip im Sinne von «älter» und «jünger» gebraucht.

Wenn von Generation und Generationsverhältnis die Rede ist, werden diese Termini hingegen im Sinne dessen verwendet, was ich als «Generationengeschichte» bezeichne, das heisst im Sinne einer Betrachtungsweise, die sich auf den dynamischen Zusammenhang von und die vielgestaltigen Interaktionen zwischen Generationen bezieht.¹ Es geht also, kurz gefasst, um die Frage, welche Verbote und Kritiken, welche Versagungen, Be- und Entlastungen zwischen den Generationen bei der Wahrnehmung und affektiven Bearbeitung von historischen Sachverhalten eine Rolle spielen. Wie kommt es, dass derselbe Sachverhalt bei verschiedenen Generationen offenbar unterschiedliche Affekte freisetzen kann? Oder, um es aufs Einfachste zu reduzieren: Wie kommt es, dass derselbe Sachverhalt bei der einen Generation Lachen, bei der anderen hingegen allenfalls Stirnrunzeln auslöst?

Es geht im Wesentlichen um drei Punkte: zunächst, sehr rhapsodisch, um einige «strukturelle» Aspekte des Lachens. Danach möchte ich eine historische Spezifizierung am Beispiel des Films *LA VITA È BELLA* versuchen, um in einem dritten Schritt auf den an diesem Film sichtbaren Generationsaspekt des Lachens einzugehen.

Witz und Humor – Auswege in die Freiheit

Was das Systematische angeht, so möchte ich mich auf die klassische Studie von Freud beschränken, seine berühmte Arbeit *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*,² Freud hat auf die Frage, warum ein Witz Gelächter auslöst, bekanntlich eine sehr lakonische Antwort gegeben. Demnach erklärt sich die Wirkung des Witzes bündig aus der Ersparnis von psychischem Aufwand, die er uns ermöglicht. Der Witz, so Freud, «ermöglicht die Befriedigung eines Triebes (des lüsternen und feindseligen) gegen ein im Wege stehendes Hindernis, er umgeht dieses Hindernis und schöpft somit Lust aus einer durch das Hindernis unzugänglich gewordenen Lustquelle.»³

Helmuth Plessner hat, diese Wendung aufnehmend, den Witz als «Ausweg in die Freiheit» bezeichnet: «Er umgeht die Hemmung und schafft die Möglichkeit, das Objekt unseres Hasses lächerlich oder die Unanständigkeit, an die man nicht rühren darf, verhüllt sichtbar zu machen. Lustgewinn beim tendenziösen Witz ergibt sich aus der plötzlichen Erfüllung eines bisher gehemmten Triebes.»⁴ Plessner stellt hier – eigentlich überraschend für jemanden, der auf eine anthropologische Dimension des Lachens hinauswill – wie selbstverständlich den aggressiven, den persönlich decouvrierenden Witz ins Zentrum seiner Gedanken.⁵ Er gibt damit jedoch einen entscheidenden Fingerzeig für jede psycho-

logische Theorie des Lachens, indem «er das Phänomen Lachen im Kontext der Aggressionsverarbeitung ansiedelt. Bei Freud schliesst die Entschlüsselung des Komischen und die Analyse des Witzes unmittelbar an die Analyse von Traum und Fehlleistung an. Wie bei der Fehlleistung geht es darum, dass «ein vorbewusster Gedanke (...) für einen Moment der unbewussten Bearbeitung überlassen und deren Ergebnis alsbald von der bewussten Wahrnehmung erfasst (wird)».⁶ Und wie beim Traum liegt der Sinn des Unterfangens darin, Unterdrücktes wieder in Freiheit zu setzen.

Hervorzuheben sind allerdings die Unterschiede zwischen Traum und Witz. Deren wichtigsten sieht Freud in ihrem «sozialen Verhalten»:

Der Traum ist ein vollkommen asoziales seelisches Produkt; er hat einem anderen nichts mitzuteilen; innerhalb einer Person als Kompromiss der in ihr ringenden seelischen Kräfte entstanden, bleibt er dieser Person selbst unverständlich und ist darum für eine andere völlig uninteressant. Nicht nur, dass er keinen Wert auf Verständlichkeit zu legen braucht, er muss sich sogar hüten, verstanden zu werden, da er sonst zerstört würde; er kann nur in der Vermummung bestehen. (...) Der Witz dagegen ist die sozialste aller auf Lustgewinn zielenden seelischen Leistungen. Er benötigt oftmals dreier Personen und verlangt seine Vollendung durch die Teilnahme eines anderen an dem von ihm angeregten seelischen Vorgänge.⁷

In dieser Drei-Personen-Perspektive liegt letztlich die Pointe der Freud'schen Analyse hinsichtlich der kulturellen Situierung des Phänomens. Traum und Witz, die Statthalter der bedeutsamsten «seelischen Tätigkeiten», haben nach dem Kriterium ihrer «sozialen» Stellung einen jeweils anderen interaktionellen Wert. Der Traum, auf dessen Deutung Freud bekanntlich seine ganze Wissenschaft gründete, ist, was seinen sozialen Wert angeht, nichtig, weil er hinsichtlich seiner Konstitutionslogik und Wirkungsweise ein Ein-Personen-Unternehmen darstellt.⁸ Der Witz hingegen impliziert eine interaktionelle Struktur, die für das gesamte Freud'sche Denken von zentraler Wichtigkeit ist: die Triangulierung.

Zwischen der monadischen und der triadischen Struktur von Traum und Witz steht das Komische, bei dem zunächst das Ich, «Ego», mit einem «Alter», der «Person, an der ich das Komische finde», konfrontiert ist. Im Schritt von dieser aus dem «Ich und der Objektperson»⁹ bestehenden komischen Dyade zur Lachen auslösenden Triade des Witzes liegt in nuce eine ganze Kulturgeschichte der Objektbeziehungen, insbesondere der aggressiven.¹⁰

Der «Fortschritt» des Witzes besteht letztlich in einer Zivilisierung der Aggression. Das im triadischen Prinzip des Witzes gelöste Lachen hat demnach

eine andere Qualität als das durch die Komik einer «Objektperson» ausgelöste Gelächter. In der affektiven Korrespondenz des Witzes, dem Lachen, steckt immer schon ein spezifischer Umgang mit Schuld. Der Witz und die von ihm ausgehende Lusterfahrung ist in diesem Sinne als Gegenpart zu jenem «Unbehagen in der Kultur» zu verstehen, das der späte Freud im Schuldgefühl entschlüsselte.

Die Dimension des Dritten im Witz erschöpft sich durchaus nicht in der Funktion des «Zuhörers», den jeder Witz benötigt. Der Dritte im sozialen Verhältnis des Witzes impliziert in der Institution des «Zuhörers» einen anderen, unsichtbaren, aber virtuell immer anwesenden Dritten: den Dritten als Zensor und Komplizen. Der Witz funktioniert nur, wenn es uns gelingt, diesen Dritten zum «Mittäter» zu machen: zu einem Komplizen, der mit dem in Aussicht gestellten Lustgewinn bestochen wird, seine eigene soziale Zensurschranke herabzusetzen. Von seiner Zustimmung zum begrenzten Regelverstoss des Witzes hängt ab, ob er überhaupt «zugelassen» wird, das heisst, ob er in der Lage ist, wirklich Gelächter – und nicht Verwunderung oder Abwehr – auszulösen. Jedes Lachen über einen Witz ist ein Akt der Zustimmung – ein Akt, in dem es virtuell immer darum geht, den Abstand einer Schuld zu überbrücken. Jedes Lachen in der sozial triangulierten Konstellation des Witzes ist ein kleiner Sieg über das grundierende Gefühl unserer Kultur: die Last einer nicht weiter zu spezifizierenden Schuld.

Die Triangulierung des Witzes bildet das soziale Grundmuster von Einschluss und Ausschluss und, was für unseren Zusammenhang besonders interessant ist, das grundlegende Verhältnis der Generationen ab. Denn der Dritte des Witzes steht nicht nur, wie wir es aus dem klassischen psychoanalytischen Modell kennen, für die Figur des Vaters, der als Repräsentant des Gesellschaftlichen die vorgeblich glückliche Dyade zwischen Mutter und Kind aufbricht und das Realitätsprinzip einführt. Sondern der anwesende Dritte im Witz ist, so jedenfalls meine Behauptung, eine Instanz, die wechselweise und gleichermaßen das normative Prinzip des Gesellschaftlichen und das ihm widerstrebende des Kindlichen repräsentiert.

Der Witz funktioniert nach Freuds Vorstellung, wenn seine ursprüngliche, asoziale Tendenz, also etwa die Absicht zu verletzen, mit den Forderungen der Zivilisation zum Kompromiss gebracht werden kann, wenn die Witzarbeit die ursprüngliche Aggression, die für einen Moment dem Primärprozess des Unbewussten überlassen wird, in einer Weise zu hemmen versteht, die die ursprüngliche, infantile Lust bestehen lässt, aber in einer sozialkompatiblen Form. Nach Freuds Vorstellung ist das Lachen das unmittelbare und zwingende Resultat der

psychischen Ersparnis dieser Hemmungsarbeit. «Den psychischen Vorgang beim Hörer, bei der dritten Person des Witzes, kann man kaum treffender charakterisieren, als wenn man hervorhebt, dass er die Lust des Witzes mit sehr geringem eigenem Aufwand erkaufte. Sie wird ihm sozusagen geschenkt.»¹¹ Übersetzen wir diese ökonomische Betrachtung in die vorher skizzierte soziale Logik, so heisst das nichts anderes, als dass sich im Hörer des Witzes eine kontrollierte Regression vollzieht, in der sich in Gedankenschnelle die Verwandlung des Erwachsenen in ein Kind und zurück vollzieht. Der ökonomische Vorgang des Lachens findet stets im Beisein eines Dritten statt, der die Logik des Kindlichen aus der Perspektive des Erwachsenen beurteilt und über die momentan entlastenden Bedingungen der aufscheinenden Asozialität wacht.

Es ist erstaunlich, wie wenig diese Struktur bei Freuds Analyse wahrgenommen worden ist. Umso erstaunlicher, da doch der ganze Text über den Witz mit einer Erinnerung an das Prinzip des Kindlichen endet. Freud beschliesst das Buch nach einer kurz resümierenden Diskussion der Funktionsweisen von Witz, Komik und Humor folgendermassen:

Alle drei kommen darin überein, dass sie Methoden darstellen, um aus der seelischen Tätigkeit eine Lust wieder zu gewinnen, welche eigentlich erst durch die Entwicklung dieser Tätigkeit verloren gegangen ist. Denn die Euphorie, welche wir auf diesen Wegen zu erreichen streben, ist nichts anderes als die Stimmung einer Lebenszeit, in welcher wir unsere psychische Arbeit überhaupt mit geringem Aufwand zu bestreiten pflegten, die Stimmung unserer Kindheit, in der wir das Komische nicht kannten, des Witzes nicht fähig waren und den Humor nicht brauchten, um uns im Leben glücklich zu fühlen.¹²

Alle diese «Methoden» des Lustgewinns finden demnach letztlich ihr Ziel darin, etwas Verlorengegangenes wiederzufinden bzw. wiederherzustellen: eine Stimmung aus einer Zeit, in der eben jener psychische Apparat, den wir beim Witz, wie Freud sagt, «auf Lust arbeiten lassen», noch nicht aufgebaut war. Bei der systematischen Regression, die wir im Lachen erleben, begegnen wir dem infantilen Glück wieder; oder sagen wir vorsichtiger: der infantilen Situation. Insofern sind bei den Dingen, die uns lachen machen, immer zwei Zeiten und zwei Personen virtuell anwesend. Neben der aktuellen eine «archaische» Zeit. Neben der aktuellen Person, die am komischen oder witzigen Geschehen teilhat, immer auch jene untergegangene, aber immer noch anwesende archaische Person, die wir selbst einmal waren. Die «szenische Konstellation» des Witzes, auf die Freud uns aufmerksam gemacht hat, arbeitet stets mit diesen unterschiedlichen Zeiten und Ebenen der Lebensgeschichte. Insofern enthält jedes Lachen in der Repräsentanz des Kindlichen virtuell immer auch den Aspekt

der Generation. Am deutlichsten wird dies bei der von Freud nur am Rande diskutierten dritten «Methode» zur Lustgewinnung im Reich des Lachens, dem Humor.

Humor bewährt sich bekanntlich in besonders prekären Lagen: dann, das weiss schon der Volksmund, wenn man trotzdem lacht. Der Humor setzt eine eklatante Differenz von «Lage» und «Stimmung», von Situation und Affekt voraus. Freud zufolge liegt sein Wesen darin, «dass man sich die Affekte erspart, zu denen die Situation Anlass gäbe, und sich mit einem Scherz über die Möglichkeit solcher Gefühlsäusserungen hinaussetzt.»¹³ Auch beim Humor geht es also um Aufwandsparnis und Befreiung, aber er hat eine grundsätzlich andere Faktur als der Witz:

Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Grossartiges und Erhebendes. (...) Das Grossartige liegt offenbar im Triumph des Narzissmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs. Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, dass ihm die Traumen der Aussenwelt nicht nahe gehen können, ja, es zeigt, dass sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind. (...) Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig, er bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch den des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag.¹⁴

Wer die humoristische Einstellung adoptiere, so Freud, der benehme sich gegen die Situation «wie der Erwachsene gegen das Kind, indem er die Interessen und Leiden, die diesem gross erscheinen, in ihrer Nichtigkeit erkenne und belächle.»¹⁵ Vor der Konsequenz dieser Überlegung scheut Freud – rhetorisch – zurück: «Der Humorist gewinne also seine Überlegenheit daher, dass er sich in die Rolle des Erwachsenen, gewissermassen in die Vateridentifizierung begeben und die anderen zu Kindern herabdrücke.» Diese Annahme, so Freud, «deckt wohl den Sachverhalt, aber sie erscheint kaum zwingend.» Denn: «Hat es einen Sinn zu sagen, *jemand behandle sich selbst wie ein Kind und spiele gleichzeitig gegen dies Kind die Rolle des überlegenen Erwachsenen?*»¹⁶ Diese Frage betrifft unmittelbar die Ästhetik von Roberto Benignis LA VITA È BELLA.

Humor als gegenseitige Rettung

Passt Freuds Kennzeichnung des Humors, der humoristischen Einstellung und ihres trotzig-narzisstischen Charakters nicht vorzüglich auf LA VITA È BELLA? Führt der Film nicht eben eine solche trotzig-List vor, mit der reales Leiden überspielt

wird, mit der noch die scheusslichste Realität in ein Spiel verwandelt wird? Sicherlich. Was ist aber mit der anderen Bestimmung des Humors, der «siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs»? Ist es nicht so, dass am Ende der Vater ermordet wird und darin aller Gestus von Komik, Witz und realitätstrotzendem Humor zu einem faktischen Ende kommt? Auch dies ist richtig. Die Strategie des Überspielens der Realität hat in Benignis Film einen gespaltenen Ausgang: Der Vater, der alles für seinen Sohn tut, stirbt. Der Sohn überlebt.

Erinnern wir uns für einen Moment an das Schlussbild des Films: Es ist ein angehaltener Moment des infantilen narzisstischen Triumphs. Giosuè, das Kind, hat überlebt, scheinbar unversehrt. Es erhält den versprochenen Preis, den Panzer, noch dazu samt Chauffeur. Es findet schliesslich die Mutter wieder und vereinigt sich mit ihr. Aus der Perspektive des Kindes findet der Film sein perfektes Happyend: «Wir haben gesiegt.» Ein wahrhafter «Triumph des Narzissmus». Der allwissende Zuschauer weiss freilich um seinen Preis: Er kennt das Schicksal des Vaters.

Ich bin der Meinung, dass es gerade dieser gesplante Ausgang ist, der den Film erfolgreich und zum Prototypen einer komödiantischen Aufbereitung und Verarbeitung des Holocausts heute macht. Denn dieser Ausgang – und die Art, wie er durch den gesamten Film vorbereitet wird, enthält ein massgeschneidertes Angebot an die «zweite Generation», die heute längst selber in Elternpositionen eingerückten Nachkommen der NS-Tätergeneration.¹⁷

Zunächst jedoch bringt uns Benignis Inszenierung zu der Frage nach der «Position des Zuschauers», nach den ihm angebotenen Identifizierungen und nach den unterschiedlichen «Methoden» von Witz und Humor zurück – und über diesen langen Umweg schliesslich auch zur Frage der generationellen Bedeutung von Lachen.

Die zweite Generation und die tragische Mythisierung

Um mit der wesentlichen Frage der affektleitenden Identifizierungen zu beginnen: Meine Beobachtungen legen den Schluss nahe, dass die Identifikation der Zuschauer dieser nachgeborenen Generation weder dem Vater noch dem Sohn gilt, sondern der zwischen ihnen stattfindenden Inszenierung. Dies hängt unmittelbar mit der psychosozialen Mangellage dieser Generation zusammen. Konfrontiert mit einer – gewählten oder realen – Schuld ihrer Eltern, insbesondere der Väter, hat sie mehrheitlich ein gebrochenes Verhältnis zu «Vaterschaft» ausgebildet. Wenige Generationen dürften sich ähnlich stark mit der

Problematik konfrontiert gesehen haben, ob es – vor dem Hintergrund einer derart mit Schuld kontaminierten Elterngeneration – legitim, ja überhaupt möglich sei, selber eine überzeugende Vaterrolle zu übernehmen. Zum anderen hat diese Generation sich beinahe zwanghaft mit der Frage auseinandergesetzt, wie «sie selber» im Nationalsozialismus gehandelt hätte. Dabei pflegen Täter- und Opferfantasien seltsam ungetrennt ineinander zu greifen. Die Inszenierung der Vater-Sohn-Beziehung in *LA VITA È BELLA* bietet sich als historisch-psychologisches Vexierbild an, in dem eigene Nöte und Phantasien dieser Generation sowohl aus der Kinder- als auch der Vaterperspektive gespiegelt werden können. Das gilt insbesondere für die in dieser nachgeborenen Generation so prekäre Identifikation mit der Vaterrolle als «Autorität». Sie ist in keiner anderen ähnlich stark verweigert worden: nicht selten mit dem expliziten Hinweis, solche Autorität führe geradewegs ins KZ – auf die Seite der Täter, versteht sich. Ich habe diese Verstrickung bei früherer Gelegenheit so beschrieben:

Deutsche Generationengeschichte, die aus der Sicht der zweiten Generation geschrieben wird, ist zunächst die Geschichte der Schuld der ersten, die sich als ungewolltes, aber unbewusst höchst wirksames Bindungsmittel an diese erwiesen hat. (...) Für die zweite Generation der Deutschen nach dem Zivilisationsbruch bilden die Taten der Väter in ihrer uneinfühlbaren Gewaltdimension den Stoff einer geschichtlichen Erzählung, die von ihrem eigenen Ursprung handelt. Sie hat demnach gute Gründe, die historische Macht des Ursprungs in Formen unterzubringen, die geeignet sind, die prägende Wirkung dieser Gewalt zu depotenzieren. Andererseits besteht das ihr eigentümliche Pathos gerade darin, die Schuld ihrer Väter als psychologische Erbschaft anzuerkennen. Unter der widersprüchlichen Bedingung von Identifikationswunsch und Abwehr, dem Wunsch, die Verbindung zur Schuld der Eltern zu lösen und zugleich als ihren persönlichen Ursprung anzunehmen, tritt in der zweiten Generation der Deutschen der Riss, den die erste mit dem «Zusammenbruch» von 1945 real erlebte, auf der Ebene des Geschichtsbewusstseins zutage. Sie hat es hinsichtlich der Möglichkeit, eine «historische Erzählung» zu schaffen, die den Zusammenhang der Generationen darstellt, zu keinem einheitlichen generationellen Formprinzip gebracht. Der Wunsch, sich der zwingenden Macht ihres persönlichen Ursprungs zu entziehen, bewirkt eine Verdoppelung und Spaltung der historischen Narration. Unterm Blick der zweiten wird das Gewaltverhältnis der ersten Generation einerseits mythisiert, andererseits als Tragödie re-inszeniert.

(...) In der «mythischen» Narration verschwindet tendenziell die persönliche Bindung an die Gewaltgeschichte. Sie trägt dazu bei, die Dimension der (persönlichen) Schuld hinter der (kollektiven) Gewalt verschwinden zu lassen. Dem widerstreitet das andere Prinzip der historischen Erzählung der zweiten Generation: Die Inszenierung des «my-

thischen» Gewaltverhältnisses der Eltern als Tragödie. In dieser Inszenierung wird der Mythos individualisiert und die Dimension der Gewalt zur Geschichte und zur «persönlichen Verantwortung» hin geöffnet. Im Gegensatz zum Mythos ist in der Tragödie der «Erzähler» Teil des Geschehens: In der tragischen Inszenierung der Schuld ihrer Eltern durch die zweite Generation ist sie selber immer mit anwesend: Sie übernimmt sie im Zeichen von «Arbeit und Kritik», das heisst in der einzig möglichen Perspektive einer «Aufhebung» des Schuldzusammenhangs, die zugleich als «unmöglich» wahrgenommen wird. Die Aufspaltung der Bearbeitung des Generationsverhältnisses in die Formen von Mythos und Tragödie ist Ausdruck eines generationstypischen «unglücklichen Bewusstseins».¹⁸

Was *LA VITA È BELLA* uns zeigt, ist ein kindlicher Vater, der über den gesamten Film – nicht zuletzt das macht seine dramaturgische Einheit aus – die Erwachsenenrolle verweigert, parodiert, lächerlich macht, schliesslich aber dem Kind gegenüber, für das er sorgt, die Erwachsenenposition einnimmt. Der sich, wie Freud sagt, «in die Vateridentifizierung begibt», aber nicht zuletzt im Umweg über die Identifikation mit dem Kind doch seine eigene Realitätsstrategie, das Leben als Spiel zu inszenieren, beibehalten kann.¹⁹ Benigni verwickelt uns höchst absichtsvoll in eine Inszenierung, in der jenes Verhältnis, das Freud für die humoristische Einstellung als *intrapsychisches* beschreibt, in die reale *inter-generationelle Interaktion* von Vater und Kind verlegt ist. Dass dabei Vater und Sohn zum Opferkollektiv des Nationalsozialismus gehören, spielt eine grosse Rolle für die Identifikationsmöglichkeiten, die gerade der zweiten Generation der Täter angeboten werden.

Von zentraler Bedeutung ist dabei, dass *LA VITA È BELLA* bestimmte, konventionelle Fluchtkanäle des Affekts verstopft. Es gehört zu den Stärken des Films, dass die Realität des KZs ungemildert aufrechterhalten wird. Der Zuschauer wird nirgends aus der Bitterkeit der Situation entlassen, die Flucht in die Verharmlosung wird ihm verwehrt. Gleichwohl untersteht der gesamte Film dem Formprinzip der Komödie. Die vielfach kritisierte Komödienform von *LA VITA È BELLA* ist als Paradigma einer Narration zu verstehen, die Aufschluss über eine neue Stufe des Umgangs mit Geschichte gibt: des Umgangs mit der Geschichte des Nationalsozialismus aus der Perspektive der Nachgeborenen.

Die Komödienform und die dritte Generation

Hayden White unterscheidet bekanntlich vier archetypische Erzählstrukturen und untersucht ihre Bedeutung und Eignung für die Darstellung geschichtlicher Ereignisse.

Demzufolge kommen

Tragödie und Satire (...) als Formen der Handlungsordnung den Interessen solcher Historiker entgegen, die in dem Wirrwarr der Ereignisse, welche die Chronik versammelt, eine durchgehende Struktur von Wechselbeziehungen oder die ewige Wiederkehr des Gleichen im Verschiedenen wahrnehmen. Romanze und Komödie unterstreichen den Auftritt neuer Kräfte oder Bedingungen in Prozessen, von denen zunächst schien, sie seien entweder in ihrem Wesen stabil oder hätten lediglich ihre äussere Gestalt gewechselt. Jede dieser archetypischen Handlungsstrukturen hat Folgen für die gedanklichen Operationen, mit denen der Historiker das «tatsächliche Geschehen» zu «erklären» versucht.²⁰

Komödie und Tragödie begreift White als Formen, die «die Möglichkeit einer wenigstens teilweisen Befreiung von der Erbsünde und einer einstweiligen Erlösung aus dem Zustand der Entzweiung, in dem sich die Menschen in der Welt befinden, nahe (legen).»²¹ Die Komödie ist dabei die optimistischere Variante. Generell jedoch ist festzuhalten: Beide, Tragödie und Komödie, enthalten Versöhnungsangebote. Die Differenz liegt im Medium der Versöhnung. Hier spielt das Lachen eine entscheidende Rolle. White verweist auf Hegel, demzufolge die Komödie uns eine Vorstellung von Versöhnung vermittelt, durch die «uns in dem Gelächter der alles durch sich und in sich auflösenden Individuen der Sieg ihrer dennoch sicher in sich dastehenden Subjektivität zur Anschauung (kommt)».²²

Folgt man den White sehen Überlegungen über die möglichen Arten der Geschichtsbetrachtung, ergibt sich ein strukturelles Schema, das sehr genau mit den jeweiligen historischen «Lösungsversuchen» des Problems aus der Perspektive unterschiedlicher Generationen zusammenstimmt. Der Inhaltsästhetiker pflegt nicht nur den «Zwang» der Formen selber zu übersehen, sondern auch die Tatsache, dass sie eine zwingende *Zeit- und Sukzessionsstruktur* haben: eine Struktur, die im Gefolge des Holocaust ihre psychohistorische Korrespondenz in einem Ineinandergreifen von historischer und psychologischer Schuld hat, die generationell verschieden verarbeitet wird.

Mit Benignis Film scheint nun das erste Beispiel einer *komödiantischen* Form der Geschichtsbearbeitung gegeben zu sein, die ich für das Privileg der dritten Generation halte. Einiges spricht dafür, dass ihr im Umgang mit der Geschichte ihrer Vorfahren eine Inszenierung gelingen könnte, die auf das Formprinzip der Komödie zurückgreift. Damit wäre keineswegs der Ernst des zugrunde liegenden Konflikts aufgehoben, möglicherweise aber die Vorstellung einer unent-rinnbaren «Kontaktschuld».

In diesem Sinne ist Benignis Film «verfrüht». Möglicherweise ist die schlich-

te Tatsache, dass der Regisseur kein Deutscher ist, dafür ausschlaggebend, dass er das Formwagnis einer «Holocaust-Komödie» eingehen konnte. Allein die Tatsache, *dass* diese Bearbeitungsform tatsächlich auftaucht, ist Anlass genug, noch einmal auf den formalen Aspekt der offensichtlich unterschiedlichen Arten der Affektregulierung zurückzukommen, die wir kurz skizziert haben. Wir wissen, dass bei den Griechen auf die Tragödie das Satyrspiel folgte. Die aristotelische Katharsistheorie schliesst die Lockerung nach der Reinigung ein. Noch die Marxsche Idee, dass sich historische Tragödien als Komödien wiederholen, enthält den Gedanken einer notwendigen Sukzession.

Mein Vorschlag ist nun, dass diese Sukzession der Gattungen als Ausdruck einer Affektlogik zu verstehen ist, die generationell gebunden ist, das heisst je unterschiedlichen generationellen Bearbeitungen desselben Themas entspricht.

Generationen werden stets dadurch gebildet, dass Kohorten, die ja per se nichts anderes als die statistische Grösse gleicher Geburtsjahrgänge sind, durch ein spezifisches Ereignis und die Reaktion darauf zu einer «Erlebnismgemeinschaft» zusammengeschlossen werden. Diese Zäsuren sind immer traumatische Einschnitte ins Zeit- und Erlebniskontinuum. Die Reaktion auf den Bruch erfolgt zunächst im Modus der Tragödie als einer Form der Selbstreflexion, die den Beteiligten das Ausmass der Zerstörung zeigt: die zerbrochenen Biografien, die schuldhaften Verstrickungen auf dem Hintergrund des auslösenden Ereignisses. Mit dem generationellen Verblassen dieses Schlüsselereignisses und dem Nachwachsen einer jungen Generation ergibt sich die Forderung, «neue Lösungen» zu finden. Dies scheint genau der Punkt zu sein, an dem sich die deutsche Gesellschaft heute hinsichtlich der NS-Vergangenheit befindet.²³ Genau diese Forderung entspricht dem Formprinzip der Komödie. Komödien zeichnen sich bekanntlich nicht etwa durch besondere Witzigkeit aus, sondern durch das gestalterische Prinzip, scheinbar unauflösbare Verstrickungen schockartig zu entflechten, sie im Wortsinn zu zerschlagen. In bestimmten Spielformen dieses Genres geht deshalb so viel zu Bruch, weil eine bestehende Ordnung, ein bestehender Sinn, eine festgefahrene Konstellation buchstäblich zerschlagen werden muss. Komödie im strengen Sinn ist eine diachrone Form. Eben das unterscheidet sie vom Satyrspiel, das zwar der Tragödie folgt, aber aus «demselben Geist» wie diese stammt. Die stille Trauer der Komödie ist, dass eine bestimmte Sichtweise der Welt einfach «nicht mehr geht» und dass diejenigen, die diese Sichtweise aufrechterhalten möchten, zwangsläufig selber «komische Figuren» werden, weil sie dem Zeitstrom entgegenschwimmen. Die Komödienform hat etwas Zwangsläufiges, weil sie Ausdruck eines kollektiven

Affekts ist, der ohne sie keine Form findet. Wie dieser Ausdruck verwaltet wird, ist mittlerweile spartenmässig organisiert: von der legitimen Kunst bis hin zur Kulturindustrie.²⁴

Gegenseitige Rettung

LA VITA È BELLA wird deshalb so viel beachtet, weil der Film die Grundzüge und das Schema der komödiantischen Verarbeitung der historischen Zäsur darstellt, die wir zu Recht als Zivilisationsbruch bezeichnen.

Der Film funktioniert hinsichtlich der Affektlogik deswegen, weil es das *Überleben als die Einheit von Leben und Tod* inszeniert. Und dies wiederum ist möglich, weil dem Zuschauer eine doppelte, eine auf zwei Generationen verteilte Identifikation angeboten wird. Der von Freud für den Humor hervorgehobene narzisstische Triumph der «Unantastbarkeit des Ichs» funktioniert interpersonell und generationell gebrochen. Tatsächlich wird die Unantastbarkeit des kindlichen Ichs durch die Inszenierung des Vaters geleistet. Das gilt aber auch umgekehrt: Auch sein Ich ist «in der Vateridentifizierung» unangetastet geblieben. Damit hängt zusammen, dass die Ermordung Guidos beim Publikum zweifellos einen starken Affekt auslöst, aber keine Verzweiflung. Man weiss als Zuschauer noch nicht, dass Giosuè überleben wird. Aber man ist durch den gesamten inszenatorischen Rahmen darauf vorbereitet. Benignis Kunst besteht nicht zuletzt darin, den Tod ins Spiel zu integrieren und Überleben als «Versöhnung» zu gestalten. Eben das wird durch das doppelte Identifikationsangebot möglich.

Stellen wir uns vor, wie derselbe clowneske Guido ohne die intergenerationale Inszenierung ins Lager gekommen wäre und wie dann mögliche Ausgänge des Films aussehen könnten. Zum Beispiel: Er hätte mit Hilfe seines Witzes überlebt. Wir hätten dann die unmittelbare Fortsetzung des ersten Teils des Films «unter anderen Bedingungen» erlebt. Es wäre eine mehr oder minder gut inszenierte Schweijskiade geworden nach dem Motto: «Frechheit siegt». Oder: Der Held wäre, allem Witz zum Trotz, ermordet worden. Dann wäre das Komödiantische in Tragik umgekippt. Beides hätte keine «neue Lösung» bedeutet. Zweifellos lösen beide Alternativen bestimmte Affekte aus, die sich aber wechselseitig ausschliessen: entweder Sieg des Spiels oder Sieg der Realität. Durch die Einbeziehung der generationellen Spannung schafft Benignis Film Folgendes: Er vermindert die Realität nicht, aber er lässt Raum für das Spiel des Lebens. Seine Botschaft ist nicht ein tristes «das Leben geht weiter», sondern er zeigt das Überleben als Drittes zwischen Leben und Tod – und als spezifische generative Leistung.

Es ist eine Botschaft an die Nachgeborenen. Es erreicht im doppelten Identifikationsangebot eine zweite Generation, die sich die Frage nach den Bedingungen und den Möglichkeiten der eigenen Generativität für die folgenden Generationen stellt.²⁵

Denken wir ein letztes Mal an den Schluss des Films: In dem Moment, wo der kleine Giosuè, in den Armen der Mutter liegend, die Arme hochreisst und jubelt: «Wir haben gesiegt!» – in diesem Augenblick des vollkommenen narzisstischen Triumphs «fehlt» der ermordete Vater nicht. Er ist durch den Sohn gewissermassen perfekt ersetzt. Die «stillgestellte» Schlusszene ist ein Beispiel für gelungene Generativität: Guido hat seinem Sohn das Überleben ermöglicht, indem er ihn mit seiner Fähigkeit ausgestattet hat: das Leben als Spiel zu nehmen. Und er hat dies vollbringen können, weil er die Identifikation mit dem Kindsein niemals vollständig aufgegeben hat, sondern sie zum Teil seiner generativen Potenz hat werden lassen. Sie ist in den Sohn eingeflossen und lebt in ihm fort. Giosuè weiss das nicht, aber er «fliegt» am Ende so auf die «principessa» wie einst der Vater in der ersten Szene des Aufeinandertreffens. Das Leben geht weiter – und es fängt neu an: weil es «schön» ist. Nicht der Vater hat überlebt, aber sein Prinzip, die Realität zu gestalten. Der «Sieg» des Sohns, der kein Bewusstsein davon hat, dass er dem Tod entgangen ist, symbolisiert eine «Versöhnung» *sui generis*. Sie gestaltet das Überleben des Nachkommen durch den Witz des Vaters als tertium datur der eigentlich unauflösbaren Alternative von Tod und Leben. Insofern bestätigt das Schlussbild die genuin komödiantische Struktur der gesamten Inszenierung.

Was ist es, das uns in *LA VITA È BELLA* noch im zweiten Teil, der im Lager spielt, lachen macht? Es ist *nicht* die Verleugnung der Realität durch Guido. Und es ist *nicht* die Naivität Giosuès. Es ist die realitätsannihilierende Inszenierung der Realität, die der Vater *für* den Sohn aufführt. Wir ergötzen uns an dem Mut, der Tapferkeit, dem Witz des Vaters – und teilen seine Illusion, das Kind bliebe durch diesen Mut, diese Tapferkeit, diesen Witz unangetastet. Das Leben – ein Spiel. Der Witz des Films besteht darin, dass Benigni uns die Realität als Spiel erzählt. Der wirkliche Kunstgriff besteht darin, dass der Regisseur uns damit zu wirklichen «Dritten» im Sinne der Freud'schen Witzanalyse macht. Benigni imitiert die «Struktur» des Witzes, um einen topisch ganz anders gearbeteten Vorgang zu ermöglichen: um aus der sozialen Triangulierung der witzigen Inszenierung das – monadische – Prinzip des Humors sozusagen kontrafaktisch zu erzeugen. Er macht das Publikum zum kollektiven Dritten, um eine affektive Individualisierung zu ermöglichen, die an – jedem wohl vertraute – Gefühlsregungen anknüpft, die jedoch durch das Thema hochgradig tabuiert, «sozial un-

möglich» gemacht worden sind. LA VITA È BELLA erzeugt über den Umweg des Witzes Rührung. Das Lachen ist der Umweg, um Gefühle zuzulassen, die bei einem Grossteil der zweiten Generation durch die Art, wie «Geschichte» in der eigenen Familie abgehandelt wurde, verschüttet waren.

Lösung von der stellvertretenden Schuld

Sarah Kofman hat darauf hingewiesen, dass das vom Witz ausgelöste Lachen niemandem gehöre, weder der ersten noch der dritten Person des Witzes: Nicht «wir» lachen, sondern «man» lacht. Die Beziehung, die sich zwischen den beiden Personen einstellt, stellt zugleich eine Intimisierung und eine Nivellierung dar. Zwischen beiden muss einerseits eine unbewusste Übereinstimmung bestehen – eine Bedingung, die Kofman mit der Beziehung zwischen Säugling und Mutter vergleicht. Zum anderen bedarf diese Übereinstimmung des «Tricks»: «Das Ziel besteht immer darin, den Dritten durch irgendeinen Trick zu hypnotisieren.»²⁶ So wie der Hypnotiseur macht der Witz «mittels seiner faszinierenden Schleichwege die Vereinigung des Unbewussten verschiedener Personen und den automatischen Ablauf psychischer Prozesse möglich.»²⁷ Kofman verweist auf die Analogie, die Freud zwischen der analytischen Situation und der Hypnose hergestellt hat. Der Witz tritt insofern in eine Reihe mit Hypnotiseur und Analytiker, aber wenn man eine andere Analogie Freuds ernst nimmt, in einer anderen Reihe. Hypnotisch ist Freud zufolge auch der Zustand der Verliebtheit und des Massenwahns. In beiden Fällen wird das Bewusstsein überwältigt. Dies gelte auch für den Witz: «Indem er das Bewusstsein auf unheimliche, teuflische Weise entwaffnet, erzwingt er sein Lachen eher als dass er es befreit. Wie wenn man eine Tat unter hypnotischem Einfluss begeht, darf man beim Lachen – und das ist eine wichtige Bedingung – nicht wissen, was man tut: Das Lachen muss automatisch, überfallartig herausplatzen, ohne dass man weiss, worüber noch warum man lacht.»²⁸ Der Witz wirkt also insofern wie der basale Vorgang der Massenbildung, der einen hypnoiden Zustand bewirkt und die Grenzen der Individualität verschwimmen lässt.

Etwas Ähnliches geschieht in LA VITA È BELLA: Es ist ein Witz, der uns zu Humoristen und Träumern macht. Der Benigni sehe Witz ist direkt auf den Narzissmus der zweiten Generation gerichtet: die Generation Giuosuè, des Siegers – die Generation der Überlebenden zweiter Ordnung. Der Witz muss, so Kofman, allen Zauber aufbieten, um die «soziale Autorität», die Instanz, die beim Vorgang des Hypnotisierens den grössten Widerstand darstellt, zugunsten «der

alleinigen Autorität des Hypnotiseurs beiseitezudrängen»: «Er muss dafür sorgen, dass der erwachsene und kultivierte Dritte, wie wach er auch sein mag, sich ‚wie ein ungezogenes Kind‘ benimmt, das ‚die Grossem auslacht.›»²⁹

Mit dieser Möglichkeit einer «kollektiven Regression» spielt die Ästhetik von *LA VITA È BELLA*. Sie beruht auf der durchgängigen Verdoppelung der Rollen, der Perspektiven, der Identifikationen. Benigni macht in der Rolle des Guido Witze für seinen Sohn – und macht uns als Regisseur wie der Kofman'sche Hypnotiseur zu Kindern. Und da wir uns nicht völlig in den hypnotischen Bann zwingen lassen, auch zu Komplizen. Sein Angebot ist die Komplizenschaft, um gemeinsam die Hemmung zu überwinden, die uns das Thema auferlegt. Seine natürlichen Bündnispartner sind die Kinder der «NS-Generation», die er, als mittlerweile längst Erwachsene, noch einmal an ihre Kinderposition erinnert. Sie sind deswegen perfekte Komplizen, weil sie mit dem Bearbeitungsangebot des Holocaust, das ihnen überliefert worden ist, nicht mehr zurechtkommen. Auch hier gibt es Korrespondenzen zwischen Täter- und Opfernachkommen, wohl deshalb, weil die in der gängigen Tradierungsform des Holocaust gebundene Schuld sich als nicht lebbare Erbschaft erwiesen hat. Sie – die zweite Generation – wartet auf das «lösende Wort», auf den Witz, der sie aus der unendlichen Tragödie erlöst.

Der spätere Freud hat in *Das Unbehagen in der Kultur* mit Nachdruck und einer gewissen Resignation darauf hingewiesen, wie lebensfeindlich die im Schuldgefühl verdichtete «condition culturelle» sei. Er hat 1929 noch keine Ahnung haben können, wie radikal sich das diffuse Schuldproblem der hoch entwickelten Gesellschaften schon bald konkretisieren sollte. Und wie sehr damit eine generationelle Dynamik in Gang gesetzt wurde, in der sich die Grundlagen und die Grundmythen der Psychoanalyse: die Fantasie vom Urvatermord und ihre tragisch verdichtete Form in der Gestalt des Oedipus, mit neuen Bedeutungen aufladen und zum Teil der Verkehrung anheimfallen würden. Zu den beherrschenden Fantasien der Nachfolgegeneration des Nationalsozialismus und des Holocaust gegenüber ihren Eltern zählt die des Kindesmords und die der stellvertretend übernommenen Schuld. Benignis Interpretationsangebot lässt sich radikal vereinfachen: Er führt uns in *LA VITA È BELLA* die schlichte Wahrheit vor Augen, dass Kinder unschuldig sind. Er tut dies am Beispiel Giosuè, dem prospektiven Opfer – und trifft damit Fantasien der zweiten Generation der Täter: Fantasien, die sich auf unbewusste «Erbschaften» richten; Fantasien, selber Opfer der schuldigen und mit dem Nimbus des Mörderischen ausgestatteten Väter zu sein. Und er trifft den zentralen Wunsch dieser Generation: den Wunsch nach einem unschuldigen Ursprung.

Indem Benigni die Unschuld zum Ausgangspunkt einer «Verwechslungskomödie» macht, zeigt er – in der komödiantischen Travestie – denen, die sich mit den Opfern ihrer Väter lange Zeit identifizierten, wie unproduktiv das Prinzip der stellvertretenden Schuldübernahme ist, das die zweite Generation negativ an ihre Eltern band. In der Inszenierung zwischen dem – scheinbar machtlosen und doch generativ so erfolgreichen – clownesken Vater³⁰ und dem Bund, dessen «Unschuld» gleichermaßen erhalten und ausgenutzt wird, macht Benigni uns nicht nur zu seinen, sondern gewissermaßen zu unseren eigenen Komplizen: Beim Betrachten des Films dürfen wir noch einmal «Schmiere stehen» bei den Wünschen – und den «Verbrechen» – unserer eigenen Kindheit, einer Kindheit, die für viele so sehr im Schatten einer abgründigen Schuld stand, dass der Anspruch auf das einfache Prinzip der Unschuld nachträglich nicht mehr möglich schien – einer Unschuld, die leichtfertig mit dem Glück verwechselt wird, das wir so gerne der Kindheit zuschreiben.

Wer Lachen (der anderen) nicht zulassen kann

LA VITA È BELLA schafft eine ähnliche generationelle Spaltung wie die eingangs erwähnte Anekdote über Ulbricht. Allerdings umgekehrt: Es sind in diesem Fall die Vertreter der alten, das heisst der Generation, die historisch mit dem im Film Dargestellten konfrontiert war, die den «Witz» nicht nachvollziehen können. Sie können nicht lachen, weil für sie das Sakrileg im Vordergrund steht, weil für sie die Realität, die den Hintergrund des Films bildet, nicht hinreichend «distanzierbar» ist. Die Jungen hingegen lassen sich nur allzu gerne verzaubern, hypnotisieren, verführen. Das Lachen über die komödiantische Inszenierung wirkt wie der aufgeschobene Reflex auf einen lange gestauten Affekt.

Der Holocaust als «politische Urszene» der Elterngeneration war für die Nachgeborenen immer mit der Aura des Numinosen umgeben: Man berührte mit dem zum Symbol gewordenen Namen etwas Heiliges und etwas Verbrechenrisches, eine Konfiguration, die Unterwerfung verlangt und Rebellion herausfordert – und eine Ambivalenz hervortreibt, die keinen legitimen kulturellen Platz finden konnte. Die Realität des Holocaust fordert Eindeutigkeit. Der Witz hingegen ist in sich zweideutig verfasst. Im Lachen über LA VITA È BELLA kommt auch dieser andere, der verpönte Teil der Ambivalenz zum Tragen. Dies ist der generationelle Anteil des «verbotenen» Gelächters, welches LA VITA È BELLA begleitet. In ihm findet der Autonomiewunsch der Nachgeborenen Aus-

druck, der ihnen durch die Last der Geschichte – und ihrer bisherigen Tradierung – versagt wurde.

In jedem Witz steckt kriminelle Energie; jeder Witz ist im Kern ein bemänteltes Verbrechen, das durch die spezifische Konstellation der sozialen Bearbeitung «zivilisiert» werden soll. Jeder Witz enthält den Versuch der «Normalisierung» des Aussergewöhnlichen – und jedes in seinem Rahmen stimulierte Lachen ist der Versuch eines Einspruchs gegen das überwältigende Schuldgefühl, mit dem unsere Kultur jeden Einzelnen konfrontiert. All diese Aspekte spielen in *LA VITA È BELLA* und der von ihm ausgelösten Debatte eine Rolle. Die moralischen Fronten, die sich hier gebildet haben, sind nicht zuletzt die der Generationen, die dasselbe Ereignis, in dem sich die Schuld der Moderne kumuliert, zu begreifen, zu verarbeiten – und zu tradieren versuchen. Die darin involvierten Generationen *bewachen* es in der je von ihnen ausgearbeiteten und zugewiesenen Bedeutung. Das Ereignis selbst ist dabei von einer solchen Wucht, dass es jenseits möglicher Interpretationen zu stehen scheint. Tatsächlich jedoch ist es heute in seinem Verständnis und seiner Bedeutung umkämpfter denn je. Es geht dabei zwischen den Generationen darum, welche der verschiedenen Bedeutungszuweisungen wem welchen Platz einräumt: Es geht darum, *wie* damit zu leben sei: mit der Schuld, jenseits der Schuld – je nach generationellem Standort. Das Lachen, das Benignis Film ausgelöst hat, zeigt an, dass sich die Frage nach der Schuld *ernsthaft*, das heisst in ihrer je persönlichen Dimension, historisiert. Das ist notwendig. Aber es heisst nicht, dass der, der zuletzt lacht, auch am besten lacht. Denn wer oder was hier «zuletzt» sei, ist nicht weniger eine Frage des generationellen Übereinkommens als der Bestimmung, was Gegenstand eines Witzes werden könne.

Momentan scheint die generationelle Ausgangslage geradezu konträr zu jener eingangs am Beispiel Ulbrichts ausgeführt: Über Benignis Film jedenfalls scheinen in erster Linie die lachen zu können, die am thematisierten «Ereignis» nicht teilhatten, sondern denen es als eine Realität präsentiert wurde, die keine Wahl der Verarbeitung liess. Auch dieser «gespaltene Ausgang» der Frage: «Wer lacht wann?» ist ein zu reflektierender Teil des traurigen Spiels, von dem das 21. Jahrhundert seinen Anfang nimmt: der Frage, wie die totalitäre Struktur des Vergangenen kollektiv wie individuell verarbeitet werden kann.

1 Vgl. dazu ausführlicher: Christian Schneider: «Noch einmal Geschichte und Psychologie». In: *Mittelweg* 36 Jg. 6 (1997) Hefte 2 und 3, und Christian Schneider / Cordelia Stillke / Bernd Leine-weber: *Das Erbe der Napo la. Versuch einer Generationengeschichte des Nationalsozialismus*. Hamburg 1996. – 2 Es wäre zweifellos interessant, die verschiedenen Theorien über das Lachen, die in der Moderne – von Kant bis hin zu Plessners anthropologischem Deutungsansatz – entstanden sind, auf ihren «Zeitwert» zu untersuchen. Denn bei allem Wunsch nach einer systematischen oder gar ontologischen Klärung des Phänomens wird – ganz deutlich etwa bei Bergson, der eigentlich eine Theorie des Lachens im Maschinenzeitalter geschrieben hat – die historische Imprägnierung der jeweiligen Ansätze sichtbar. – 3 Sigmund Freud: «Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten». In: ders.: *Psychologische Schriften*, Frankfurt/M., 9. Aufl. 1997 (1970) (Studienausgabe Bd. IV), S. 96. – 4 Helmut Plessner: «Lachen und Weinen». In: ders.: *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt/M. 1970, S. 113. – 5 Dem Gedanken, dass das geheime Paradigma Plessners das «antitotalitäre Lachen» sei, wäre gesondert nachzugehen. Immerhin ist der Text im Jahre 1941 geschrieben. – 6 Sigmund Freud: «Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten» (s. Anm. 3), S. 155. – 7 Ebd., S. 167. – 8 Kennzeichen des Asozialen ist hier die Selbstgenügsamkeit. Weshalb auch die primäre Liebesbeziehung für Freud einen asozialen, «antitotalitären» Effekt hat. – 9 Sigmund Freud: «Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten» (s. Anm. 3), S. 136. – 10 Vgl. Martin Grotjahn: *Vom Sinn des Lachens*. München 1974, S. 19. – 11 Sigmund Freud, «Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten» (s. Anm. 3), S. 139 f. – 12 Sigmund Freud: «Der Humor». In: ders.: *Psychologische Schriften*. Frankfurt/M. 1970 (Studienausgabe Bd. IV), S. 219. – 13 Ebd., S. 278. – 14 Ebd. – 15 Ebd., S. 279. – 16 Ebd., Hervorhebung d. Verf. – 17 Ich beziehe mich in der Interpretation in erster Linie auf die so genannte «zweite Generation der Täter», das heisst auf das Gros der Deutschen, die als «Kriegs- oder Nachkriegskinder» geboren wurden – und nehme damit mindestens zwei grobe Vereinfachungen in Kauf, indem ich erstens auf eine genaue Diskussion der Generationslage und des Generationszusammenhangs der genannten Kohorten verzichte und zweitens, was schwerer wiegt, den dynamischen Zusammenhang der *beiden* zweiten Generationen: der der Täter und der der Opfer, weitgehend aus dem Spiel lasse. – 18 Christian Schneider: «Noch einmal Geschichte und Psychologie» (s. Anm. 1), S. 48 ff. – 19 Die entscheidende psychodynamische Frage, die an Benignis Inszenierung bislang nicht gestellt wurde, wäre: Benutzt der Vater das Kind nicht auch für die Aufrechterhaltung seiner eigenen Verhaltens- und Überlebensstrategie? Sie wird möglicherweise in einigen Jahren eine Rolle bei der Bewertung dieses Films spielen. Dann, wenn er von der erwachsen gewordenen «dritten Generation» unter dem Aspekt interpretiert werden wird, welches Vater-Sohn-Spiel hier als Paradigma der Vaterschaft nach dem Zivilisationsbruch inszeniert wurde. Meines Wissens hat bislang einzig Marion Oliner diese Dimension des Problems thematisiert und damit eine wichtige neue Betrachtungsperspektive eröffnet. Vgl. Marion Oliner: «Playing Games vs. Being Fooled.» In: *Psychoanalytic Quarterly* Bd. 69 (2000), S. 551 f. – 20 Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt/M. 1991, S. 25. – 21 Ebd., S. 23. – 22 Ebd., S. 130. – 23 Man denke nur an die Diskussionen um das Holocaustdenkmal, die Walser-Bubis-Debatte, die Kontroverse über die Zwangsarbeiterentschädigung oder den «Antisemitismusstreit». – 24 Es wäre ein dankbares Thema, auf die Verwechslungen und Deklinationsgrade der Form Komödie einzugehen, die wir in Deutschland seit zehn Jahren durchleiden. Der kulturindustrielle Drang zur *comedy* schafft eben nicht die komödiantische Katharsis, nach der gesucht wird, und die kämpferischen Satyrspiele zum Thema Nationalsozialismus sind museal geworden. THE GREAT DICTATOR (DER GROSSE DIKTATOR) erquickt heute den Bewunderer der Filmkunst – er leitet aber kaum mehr einen Affekt im Sinne von Chaplins Intention. – 25 An diesem Punkt wäre die Diskussion der Unterschiede der beiden Nachfolgegenerationen des Holocaust besonders dringlich. Für die von uns ins Auge gefasste Nachfol-

gegeneration der Täter ist die Tatsache von ausschlaggebender Bedeutung, dass ein Teil ihrer unbewussten Fantasien und Identifizierungen immer den Opfern und deren Nachkommen gegolten hat. – **26** Sarah Kofman: *Die lachenden Dritten: Freud und der Witz*. München 1990, S. 93. – **27** Ebd., S. 95. – **28** Ebd., S. 96. – **29** Ebd., S. 100. – **30** Der Zusammenhang von Clown und Vater ist dabei von besonderer Bedeutung, denn jener repräsentiert, wie Martin Grotjahn: *Vom Sinn des Lachens* (s. Anm. 10), S. 79 zeigt, «eine verachtete Vaterfigur.» Es ist die grosse Kunst des Clowns, «symbolisch die Impotenz des Vaters auszudrücken, ohne in seinen Kindern – dem Publikum – ein Bedauern oder Schuldgefühl aufkommen zu lassen.»

Tarnformen der Trauer: Herbert Achternbuschs DAS LETZTE LOCH

«Und trotzdem, wenn man das nicht witzig gestaltete, wäre es der Mühe wert?» (Herbert Achternbusch)¹

Camp Comedy

Angesichts des grossen Publikumserfolgs von Roberto Benignis *LA VITA È BELLA* (1997) und dem ebenfalls positiv aufgenommenen *TRAIN DE VIE* von Radu Mihaileanu (1998) schien es dem Philosophen Slavoj Žižek an der Zeit, einige prinzipielle Überlegungen zum Thema «Camp Comedy» anzustellen.² Dabei griff er weniger die immer wieder diskutierte und seiner Meinung nach falsch gestellte Frage der allgemeinen Darstellbarkeit des Holocaust auf, sondern richtete sein Augenmerk auf die Gattungsfrage: Welches der klassischen Genres eignet sich am ehesten bzw. am wenigsten zur Dramatisierung der Lagererfahrung? Allerdings geht es ihm dabei nicht um eine Klassifizierung der bislang in Europa und Hollywood entstandenen Filme. Vielmehr entwickelt er als Ausgangspunkt eine Art Symptomatologie, die fragt, warum der Holocaust in den neunziger Jahren zum Stoff für Komödien wurde, wenn es bisher nicht gelungen war, zu diesem wahrhaft tragischen Thema eine glaubwürdige Tragödie zu schaffen. Während Žižek insbesondere Spielbergs *SCHINDLER'S LIST* (1993) als vollkommen missglückten Versuch bezeichnet, für den Lager-Kommandanten Goeth ein tragisches Dilemma von Pflicht und Neigung zu konstruieren,³ verteidigt er Filme wie *LA VITA È BELLA* gegen den Vorwurf, nur in Unwissenheit der vollen Tragweite des Holocaust – wie man sie zum Beispiel noch bei Charles Chaplins *THE GREAT DICTATOR* aus dem Jahre 1940 voraussetzen muss – könnten Filme gedreht werden, die dem Leben in den Gettos oder den Arbeitslagern komödienhafte Seiten abgewinnen.

Žižeks Antwort auf die Frage, «warum jetzt Holocaustkomödien?», ist so verklausuliert wie sie polemisiert: Gerade weil der Holocaust in den achtziger und neunziger Jahren zur Inkarnation des Bösen schlechthin geworden ist, die weder erklärt, erzählt, noch überliefert werden kann, ist die Komödie die einzige authentische und damit zeitgemässe Form der Darstellung, denn sie fungiert quasi als psychisches – ein Trauma abschirmendes – Schutzschild; allerdings

nicht im Sinne eines Schilds der Meduse, deren direkter Anblick zu schrecklich für den Betrachter ist, sondern als «phantasmatischer» Schutz vor einer ganz anderen Einsicht: der nämlich, dass die metaphysische Überhöhung des Holocaust ihn enthistorisiert und depolitisiert hat und so zur perfekten Ideologie einer allgemeinen Opfer-Kultur hat werden lassen, die wiederum den Holocaust in ihren Dienst nimmt, um sich der Verantwortung für das zu entziehen, was heute in der Welt (Zizek nennt Ruanda und Palästina) geschieht. Wer in der Geschichte das Wirken des absoluten Bösen und sich selbst so als Opfer der *conditio humana* sieht, dem bleibt kein Aktionsraum für politisches Handeln; ebenso wenig trifft ihn persönliche Schuld oder braucht er Rechenschaft abzulegen. Demgegenüber scheint heute nur noch das Opfer ein Recht auf Glaubwürdigkeit und Authentizität zu haben, womit sich der Zirkel schliesst, der das Individuum aus der Verantwortung (für sein Leben) entlässt.

Hinter der Komödie verbirgt sich also weniger die Unfähigkeit, um die Opfer der Gaskammern und Vernichtungslager zu trauern, oder der Versuch, ihr Schicksal zu bagatellisieren, sondern vielmehr die Unfähigkeit der Zuschauer der heutigen Weltgeschichte, sich selbst ins Gesicht zu sehen. Sie brauchen ein Schutzschild, das sie über ihre wahre Rolle in den Zeitläufen belügt. Deshalb erzählen so viele der aktuellen Filme – Zizek nennt auch das Hollywood-Remake von JAKOB DER LÜGNER (Peter Kassovitz, 1999) – ihre Holocaust-Geschichte als die Inszenierung einer gutartigen (Zizek: ‚benignen‘ / Benigni) Lebenslüge, die im Sinne der Komödie das Überleben garantiert, also zur Überlebens-Lüge wird. Was die Holocaust-Komödie als Genre ermöglicht, ist demnach die Notwendigkeit, sich gleichzeitig als Opfer wie auch als Überlebender zu begreifen und dabei den an sich widersprüchlichen «Grund» für diese beiden Subjektpositionen durch die schützende Folie des schönen Scheins zu verschleiern.

Diesen Gedanken möchte ich aufgreifen und ihn an einem Film überprüfen, der zwar schon vor 20 Jahren gedreht wurde – also zu einem Zeitpunkt, als der Holocaust noch nicht zu *dem* Medienthema schlechthin geworden war und die «neue Weltordnung» den politischen Aktivismus noch nicht ganz so sinnlos erscheinen liess –, der aber seine filmische Form wie auch seine Geschichte genau im Spannungsfeld von Opfer und Überlebendem sucht: Herbert Achternbuschs DAS LETZTE LOCH aus dem Jahre 1981. Vorauszuschicken wäre, dass es bei Achternbusch nicht um die jüdischen Opfer der Nazi-(Deutschen) geht, sondern um die (Nazi-)Deutschen als Täter, und dass im Mittelpunkt kein (jüdischer) Überlebender steht, sondern ein (deutscher) Nachgeborener. Doch gerade diese

Achsendrehung der Opfer- und Überlebensproblematik in Richtung Täter und Nachgeborene bringt die Begriffe «Schuld», «Wissen» und «Gewissen» direkt ins Bild. Deshalb wird sich auch die Frage stellen, ob *DAS LETZTE LOCH* tatsächlich dem Genre der Komödie zuzuordnen ist oder eine andere Gattungsbezeichnung zutreffender wäre. Für eine mögliche Antwort bemühe ich die von Hanno Loewy für Holocaustfilme vorgeschlagene Gattungstheorie, um sie mit der von Eizek zu kontrastieren.⁴ Die Subjektposition des «Opfers» bleibt, wie zu zeigen sein wird, bei Achternbusch trotz des Perspektivenwechsels allerdings durchaus zentral. Um diesen Widerspruch, wenn auch nicht aufzulösen, so doch zu problematisieren, streift Achternbusch die geläufigen Topoi des Neuen Deutschen Films in Sachen Vergangenheitsbewältigung, wie beispielsweise das Thema «Väter und Söhne, nicht versöhnt», das Motiv «Flucht-Exil-Rückkehr» und ganz besonders eklatant die ersehnte Wiedervereinigung des Sohns mit der Mutter (die ja auch in *Benignis* Film die emotionale Grundstruktur liefert). Diese Topoi weisen jedoch weder auf tiefenpsychologische Motive, noch werden sie als ein die Handlung motivierender Kausalnexus eingesetzt. Vielmehr sind sie sozusagen der Filmhandlung «aufgesetzt». Das heisst, ihr Pathos wie auch ihre narratologische Funktion als *emplotment* der Geschichte ist gebrochen.⁵ Aus tragischen Affekten und melodramatischen Effekten werden Momente des Absurden, des schwarzen Humors und der grotesken Peinlichkeit.

Auch das Motiv der Lebenslüge ist präsent, allerdings ebenfalls doppelt verschoben. Zum einen greift Achternbusch eine Figur auf, die in vielen Vergangenheitsbewältigungsfilmen der unmittelbaren Nachkriegszeit vertreten ist: Oft steht dort ein sich einer erstohlenen oder angedichteten Identität bedienender Täter dem ebenfalls sich inkognito gebenden, zum Nazi-Jäger gewordenen Opfer gegenüber.⁶ Zum anderen ist es bei Achternbusch nicht die Fiktion eines wohl wollenden Scheins oder das Vexierspiel einer sich immer wieder umkehrenden Verwechslungskomödie des «so tun als ob» im Stil von Ernst Lubitschs *TO BE OR NOT TO BE (SEIN ODER NICHTSEIN)* (1942), sondern die tragikomische, schmerzhaft-absurde Ich-Verwechslung als Folge einer Über-Identifikation mit dem anderen. Diese erweist sich meist als unvermeidliche Folge emotionaler Bindungen, manchmal aber auch als möglich-unmögliche Verhandlung von Schuld, Beschuldigung und Entschuldigung. Meine Argumentation wird sich dabei ebenfalls der Frage stellen müssen, ob die emotionale, vom lebenslangen aneinander Vorbeireden psychisch aufgeladene Verflechtung in der Paar-Beziehung, wie Achternbusch sie vorführt, eine adäquate fiktionale Folie – und damit die Tragikomödie der Paarbeziehung auch ein angemessenes

Genre – für das historische, von so viel Leid und Unrecht aufgeladene Verhältnis zwischen Juden und Deutschen abgeben kann.

Liebesbeziehung mit tödlichem Ausgang

Beginnen wir mit einer Inhaltsangabe der ersten Szenen aus **DAS LETZTE LOCH**:

Eine Frau im Bikini, die Susn, begiesst auf einem Speicher den Boden mit einer Giesskanne; in einem Sessel sitzt ein Mann, der Nil. Die Liebe zwischen ihnen scheint hin zu sein. Nach längerem, rechthaberischem Wortgeplänkel wehrt er sich gegen ihren unerwünschten Kuss, indem er sie ersticht. – In einer Gaststube versucht einer, das Grüne Arschloch, sein skeptisches Gegenüber, die Blöde Wolke, von seiner Erfahrung im Hasenschlachten zu überzeugen. Bei einem Menschen wie dem Nil geht das nicht so einfach. «Wenn du einen Menschen auf die Seite bringen willst, dann brauchst du die Polizei.» Die beiden gehen; man sieht jetzt, es sind Polizisten. – An einem anderen Tisch sitzt der Nil. Susn, seine Verlobte (die er in der ersten Szene erstochen hatte), ist hier Kellnerin. Sie bringt ihm ein Bier. Nil ist «von Beruf Biertrinker». Er spricht von «6 Millionen». Sie glaubt, er habe 6 Millionen Mark (gewonnen), und gerät in Ekstase vor Liebe zu ihm und seinem Geld. Der Nil aber denkt an «6 Millionen tote Juden», die er tagsüber durch 40 halbe Bier aus seinem Bewusstsein vertreibt und die ihn nachts in seinen Träumen heimsuchen.⁷

Im weiteren Verlauf der Handlung wird Nil, der nun wie ein Hase in einem Erdloch lebt, von den beiden Polizisten auf der Suche nach dem Mörder von Susn ausgeräuchert, wobei aber «Blöde Wolke» in den Rauchschwaden versehentlich «das Grüne Arschloch» erschießt, um dann, als Nil ihn auf seinen Irrtum aufmerksam macht, diesen wie eine Leiche ins nächste Wirtshaus zu schleppen. Dort, auf der Herrentoilette, werden sie sich einig. Da sie nun beide gesuchte Mörder sind, müssen sie fliehen. Als geheimes Ziel vereinbaren sie Genua. Zuvor aber besucht Nil einen Arzt, der ihm helfen soll, die toten Juden zu vergessen. Er rät ihm Schnaps statt Bier («2 cl für jeden Juden») und rechnet hoch, dass er ihm 300.000 Liter Schnaps verschreiben muss. Als die Rechnung dennoch nicht ganz aufgeht, hat der Arzt eine Lösung parat: Er erzählt Nil, sein Vater habe als KZ-Arzt einen Juden mehr umgebracht, als er registriert habe. Nach dieser Enthüllung gibt sich Nil als Privatdetektiv und Nazi-Jäger zu erkennen und will den Arzt als Verbrecher entlarven, wird aber von ihm einfach vor die Tür gesetzt («Nil: wieder ein Mörder!’ – ‚Mein Vater: ein deutsches

Schwein??' fragt dagegen der Arzt empört, ehe er Nil hinauswirft.«) Nil sucht auch nach einer Frau, «der ersten und letzten Susn». Er findet sie schliesslich in einem Nachtlokal, wo sie als Prostituierte ein Dachzimmer bewohnt. Nil wirft den Kunden, der sich auf ihr abarbeitet, zum Fenster hinaus («wenn du vögeln kannst, kannst du auch fliegen») und nimmt Susn mit. Im Zug nach Genua treffen sich Nil, Susn und «die Blöde Wolke», wobei der eine vom schlechten italienischen Essen, die andere von der Unmöglichkeit ihrer Liebe zu Nil redet, während dieser langsam seine verordnete Flasche Schnaps leert. Die Bahngleise enden plötzlich im Meer, nachdem «Blöde Wolke» die «schreckliche» Vision eines lodernen Feuerofens hat, der sich als der Vulkan Stromboli herausstellt. Dort, zu Füßen des Kraters, treffen die drei auf Barbara, eine Frau aus Deutschland, die es dort nicht mehr ausgehalten hat. Während «die letzte Susn» einen an sie adressierten Abschiedsbrief von Nil vorliest, gräbt Nil, mit Arztkittel, Stahlhelm und zwei Tennisschlägern ausgerüstet, in dem Lavaboden nach toten Juden. Nachdem er einen Schädel freigelegt hat, springt er wie ein Hase den Kraterhang hinauf, um sich, wie Empedokles bei Hölderlin, in den Vulkan zu stürzen.

Die Geschichte, die **DAS LETZTE LOCH** erzählt, ist zunächst einmal die einer (unmöglichen) Liebesbeziehung mit tödlichem Ausgang. Knapp formuliert (und nach dem klassischen Erzählschema geglättet) geht es um einen Mann, der seine Lebensgefährtin tötet, sich mit einem zum Mörder gewordenen Polizisten zusammen tut, seine «erste Liebe» aufsucht und mit beiden nach Italien flieht, wo er auf einer Vulkaninsel Selbstmord begeht. Als eine («tragische») Liebesgeschichte, verbunden mit einer Abenteuer- und Detektivgeschichte, passt der Plot sogar ins gängige Hollywoodkino, zumindest das der siebziger Jahre: nach **EASY RIDER** (1969) und vor **JAWS (DER WEISSE HAI)** (1975). Der Stoff liesse sich leicht von Monte Hellman, Bob Rafelson, Tom Gries oder Jerry Schatzberg inszeniert vorstellen. Dass eine Liebesgeschichte und eine dunkel angedeutete Detektivhandlung verknüpft werden, obwohl sie eigentlich nichts miteinander zu tun haben, macht das Geschehen ebenfalls typisch für den «europäischen» Autorenfilm. Man ist sogar geneigt, im Verweis auf Stromboli und dem Motiv der Italienreise eines Liebespaars gleich zwei Filme wieder zu erkennen, die Roberto Rossellini mit Ingrid Bergman gedreht hat: **STROMBOLI** (1949) und **VIAGGIO IN ITALIA (REISE IN ITALIEN)** (1953). Diese Genre-Assoziationen zum europäischen Autorenkino und zum post-klassischen Hollywoodfilm wirken gemessen an der vorgeblich improvisatorischen Form von Achternbuschs Film und seinen Themen allerdings nicht wirklich erhellend, denn sie tragen dessen spezifischen Verunsicherungsstrategien dem Zuschauer gegenüber wenig Rechnung. Dies gilt auch für die Störfaktoren hinsichtlich des

Zeitablaufs, der Kausalität und der Handlungslogik in *DAS LETZTE LOCH*, ganz abgesehen von den absurden Situationen und kalauernden Sprüchen im Film. Die Geschichten und Fragmente derselben sind dermassen ineinander verschachtelt, dass sich (mit Achternbusch gesprochen) die Frage stellt, ob es überhaupt noch eine «Schachtel» gibt, in die das alles hineinpasst.

Trauerarbeit: Vater und Söhne, nicht versöhnt?

Von unserer Problemstellung her gesehen geht es hier neben der Frage, welche Genrebezeichnung für *DAS LETZTE LOCH* am passendsten wäre, auch um die Verbindung einer Liebes-, Abenteuer- und Detektivgeschichte, die, so wäre die These, als «Tarnform der Trauer» einen eher ungewöhnlichen Beitrag zur «Verarbeitung» des Holocaust aus deutscher Sicht liefert. Ohne noch einmal die Diskussion der so genannten Trauerarbeit aufnehmen zu wollen, kann zweierlei festgehalten werden: Erstens, dass man einen Verlust verspüren muss, um selbst zu trauern. Um die Trauer des anderen zu teilen, muss man sich in dessen Verlust hinein versetzen können; es bedarf also einer Empathie, die die eigene Lage relativiert, ohne sie auf den anderen zu projizieren. Zweitens, dass die Deutschen um die jüdischen Opfer des Holocaust nicht haben trauern können, gilt als Tatsache. Ihr historischer Kompromiss aus diesem Dilemma – auch das gilt inzwischen als bewiesen – bestand darin, sich nur insofern mit ihnen zu identifizieren, als sie sich selbst als Opfer sehen durften. Ob als Opfer von Hitlers Verführungskünsten, der fatalen Logik der deutschen Geschichte oder als Opfer der Russischen Armee und der Bomben der alliierten Flugzeuge hing jeweils vom politischen und moralischen Bewusstsein der diesbezüglichen Gruppe oder Person ab. Ihre Söhne und Töchter hingegen identifizierten sich mit den jüdischen Opfern des Holocaust, besonders in den Fällen, in denen sie sich selbst als Opfer ihrer Familiengeschichte oder des Patriarchats sahen, und versuchten sich von der «Väter- und Tätergeneration» rigoros abzugrenzen. Die «Abrechnungen» der nachfolgenden Generation mit den Vätern wurden Mitte der siebziger Jahre in der westdeutschen Literatur und im Neuen Deutschen Film ausführlich dokumentiert, jedoch selten so direkt wie bei Achternbusch. In seinem Abschiedsbrief schreibt Nil: «Ich musste herausfinden, was in den Deutschen drin ist, und ich sage Dir, es ist Mord, fleissigster Mord.» So vehement und beinahe hysterisch ist diese Absage an «die Deutschen» und «das Land der Mörder», dass man vermutet, Achternbusch zitiere hier die zum Klischee geworde-

nen Parolen der RAF über die «Naziverbrecher» in der Bundesregierung und die «Mörder» im Talar des Staatsapparats.

Dass damit aber die Frage der Schuld ebenso wenig gelöst war wie die der Trauerarbeit, wurde in den Nachfolgejahren der RAF evident. Achternbusch greift deshalb in *DAS LETZTE LOCH*, wie auch in anderen Filmen (zum Beispiel *HEILT HITLER* [1986] und *HADES* [1995]) dieses anscheinend unlösbare Dilemma der sich unschuldig gebenden ersten «Täter»- Generation und der sich schuldig fühlenden zweiten «Opfer»-Generation auf, wobei insbesondere *DAS LETZTE LOCH* auch als eine Art «Gegenentwurf» zu den der post-achtundsechziger Revolte nahestehenden Werken verstanden werden kann. So stellt Achternbusch der Vater-Sohn Konstellation «Szenen einer Ehe» gegenüber. Dadurch nimmt das Opfer-Täter-Verhältnis eine andere Form der psychischen Verflechtung an, bei der nicht die (narzisstische) Subjektposition des Opfers, sondern eine Intersubjektivität, bis hin zur schmerzlichen Überidentifikation mit dem anderen, zum Motor wird. Damit verändert sich bei Achternbusch zugleich die Bedeutung der Fantasie vom Mutter-Imago, das in den Vater-Sohn-Geschichten den affektiven (prä-ödipalen) Fluchtpunkt sicherte.

Kommen wir auf Éizeks Analyse von *LA VITA È BELLA* zurück, und insbesondere auf die Konstellation von Vater und Sohn. Was den Film zur Komödie macht (als struktureller Gegenpol zur Tragödie) ist die Art des *employment*, bei dem die Handlung vom Opfer (Vater) zum Überlebenden (Sohn) fortschreitet und so eine Entwicklung nachzeichnet, bei dem der Überlebende den (sinnlosen) Opfern der Nazis ein Opfer gegenüberstellt, dessen Tod Sinn stiftet: den Vater nämlich, der seinen Sohn tatsächlich retten und an die Mutter zurückgeben kann. Auch in *SCHINDLER'S LIST* verbindet ein ähnliches *employment* von Opfer und Sinn stiftender Rettung über die Generationenfolge die Grossfamilie der «Schindlerjuden». Žizek zufolge aber ist der Preis dafür – besonders in *LA VITA È BELLA* – zu hoch: Die Lösung ist eigentlich keine, denn hinter ihr steckt, zivilisationsgeschichtlich gesprochen, eine vielleicht noch grössere Katastrophe. Ein solcher Vater, der die Realität zum schönen Schein erklärt und sie konsequent uminterpretiert, erlaubt dem Kind keinen Eintritt in die symbolische Ordnung. Er macht so seinen Sohn zum Schizo und lässt ihn in der prä-ödipalen Phase – mit all ihren Dämonen der Paranoia und der fehlenden Abgrenzung des Ichs vom anderen – verharren.

Diese post-Lacan'sche Lesart der Vater-Sohn Beziehung ist im Hinblick auf die Vergangenheitsbewältigung in Deutschland insofern aufschlussreich, als es ja nicht nur um Opfer, sondern auch um Täter gehen sollte. Doch gerade hier hat sich, wie gesagt, in den Filmen der siebziger und achtziger Jahre eine Art

(pseudo-)tragischer Konflikt zwischen überlebenden Tätern und unschuldig schuldig werdenden Opfern angedeutet, der sich ebenfalls vorzugsweise auf der Achse der Generationenfolge abspielt. Als Nachgeborene fühlten sich die Söhne (und Töchter) selbst als Opfer. Die Schiefelage dieser Subjektposition kompensierten sie oft dadurch, dass sie sich mit anderen Opfern (unterdrückte Frauen, Ausländer, soziale Randfiguren) überidentifizierten. Dies geschah auch als Folge des unter der Vätergeneration demonstrativ zur Schau getragenen Philosemitismus, auf den wiederum die Söhne und Töchter oft mit einem ebenso demonstrativen «Antizionismus» reagierten. Zuweilen reichte das sich-Einfühlen in die Position des anderen⁸ bis in die körperlich-mimetische Identifikation. Doch konnte dies die Schuldgefühle nicht tilgen. Auch hier kam es zu einem double-bind-Konflikt um die Positionen der Opfer und der Täter, wie zum Beispiel in Markus Imhoofs Film **DIE REISE** (1986), der auf Bernward Vespers gleichnamigem Roman basierte. Wer das Dilemma, sich als Opfer zu fühlen, aber zur Nation der Täter zu gehören, nicht lösen konnte, dem schien nur noch die Flucht in den Mord und den Selbstmord, in den Terror und die Gewalt dem Unerträglichen – nämlich dem Auseinanderfallen der symbolischen Ordnung des Patriarchats – ein Ende bereiten zu können. Mit am eindringlichsten zeigt dieses Dilemma der Film **DEUTSCHLAND IM HERBST** (1978). Hier wird die doppelte Vater-Sohn Konstellation zwischen Hans Martin Schleyer und seinem Sohn sowie dem Feldmarschall Erwin Rommel und seinem Sohn gegen die der rebellierenden RAF-Söhne (und Töchter) ausgespielt bzw. deren politische und familiäre Gewichtung umgekehrt.⁹

Éizeks Analyse anwendend, müsste man argumentieren, dass die Söhne ihre Nazi-Väter quasi noch einmal als monströse Täter neu erfinden mussten, um so die klare Subjektposition des Opfers schuldlos einnehmen zu können. Žizek demonstriert diesen Mechanismus der nachträglichen Projektion auf den Vater anhand des bekannten Dogma-Films **FESTEN (DAS FEST)** (1998) von Thomas Vinterberg. Seiner Auffassung nach re-inszeniere dieser Film im Sinne des *false memory syndrome* den Vater auf offensichtlich klischeehafte, pseudo-ent-hüllende Weise als Vergewaltiger der Kinder. Diese Re-inszenierung, wiederum ein psychisches Schutzschild, ermögliche es, dem noch grösseren Dilemma einer vaterlosen Gesellschaft zu entgehen. Besser ein Missbrauch treibender Vater wie bei Vinterberg, so Éizeks Fazit, als ein «verspielter» Vater wie bei Benigni, wenn es um den Erhalt der männlichen Identität und damit der symbolischen Ordnung geht.

Zur Ambivalenz der Vater-Figur haben sich natürlich im Laufe der Jahrzehnte auch viele andere deutsche Filmemacher geäußert – Margarethe von

Trotta, Helma Sanders-Brahms, Bernhard Sinkel, Volker Schlöndorff, Nico Hoffmann, Roland Suso Richter.¹⁰ Vor diesem doppelten historischen Hintergrund – dem überstrapazierten Vater-Sohn- bzw. Hamlet-Konflikt im Neuen Deutschen Film der siebziger bis neunziger Jahre einerseits und Éizeks «post-ödipaler» Lesart aus den neunziger Jahren andererseits – ist Achternbuschs Beitrag zu diesem Thema neu zu orten.

Negative Symbiose

Auffällig ist, dass es sich bei Nil, dem Protagonisten von *DAS LETZTE LOCH*, nicht um einen Sohn handelt, sondern um einen (Ehe-)partner. Insofern hier einer Vaterfigur zentrale Bedeutung zukommt, ist es der Nervenarzt: Anstatt aber als Symbol für die Tätergeneration zu stehen, wird er als Sohn eines KZ-Arztes eingeführt, womit sich seine potenzielle Funktion als Übervater auf die des Katalysators eines absurden Rechenexempels reduziert. Die Szene beginnt mit einer typischen Umkehrung: Nil klagt über die toten Juden, deren Erinnerung er tagsüber mit Bier zu bändigen, aber nicht zum Verschwinden zu bringen vermag. Damit er sie aus seinen Alpträumen verscheuchen kann, will er vom Arzt etwas verschrieben bekommen. Gleichzeitig fühlt Nil sich aber als ein von allen anderen im Stich gelassener Verantwortlicher, denn «irgendjemand muss ja der Gerechtigkeit Genüge tun». Während der Arzt in Nils Anliegen nur ein rechnerisches Problem sieht, wofür er «etwas auf Lager (hat)», quält Letzteren das bei seinen Mitbürgern nicht vorhandene Gewissen. Solcherart entmythologisiert und der bürokratischen Routine verpflichtet, stellt die Figur des Arztes einen wesentlich direkteren Bezug zum Problem der Schuld, der Sühne und der unmöglichen Versöhnung her, als dies in anderen Filmen deutscher Regisseure geschieht, die dazu die (natürliche und manchmal biblische) Generationenfolge bemühen. Indem Achternbusch Nils Schuld(gefühle) als eine Art Pathologie darstellt, die ärztlich behandelt werden muss, während es doch umgekehrt deren Fehlen sein sollte, das der Therapie bedarf, pointiert er dieses Missverhältnis durch Satire. So entgeht er zunächst der Versuchung, das Verhältnis zwischen Deutschen und Juden über eine Metapher zu analogisieren. Stattdessen werden die Opfer («sechs Millionen») direkt benannt, allerdings gleichzeitig verdreht und in ihrer Referenzebene verschoben: «Die Susn» im Wirtshaus denkt, es gehe um sechs Millionen Mark; beim Arzt beginnt ein groteskes Abzählmanöver, bei denen die 6 Millionen durch 0,2 geteilt werden, wobei dann dennoch ein «Rest» bleibt, der mit Hilfe eines väterlichen *deus ex machina* beseitigt werden

muss. Für «die Blöde Wolke» schliesslich gehören die Juden zu den «sechs Millionen Fremdwörtern», mit denen man ihm auf der Schule das Leben schwer gemacht hatte, gerade so als zitiere er den Satz von Theodor W. Adorno, nach dem die Fremdwörter «die Juden der Sprache» seien.

Bei Achternbusch stehen oft Tableaux (starre Einstellungen auf ein Figuren-Ensemble) – vor allem im Wirtshaus oder am Tresen – für die Katatonie, den Starrkrampf und die Amnesie eines Gemeinwesens, in dem nur Erinnerungsfetzen aus dem mürrischen Schweigen, dem redundanten Wortgeplänkel und dem stur vor-sich-Hinstarren momentan oder abrupt auftauchen. So auch die Szene in *DAS LETZTE LOCH*, als eine Frau über ihrem Bier von einem Geräusch erzählt, das sie immer wieder heimsucht: ein Schlurfen von Schuhen, auf der Stiege und dem Strassenpflaster, das sie daran erinnert, wie «damals» die kranke Nachbarin, die zu schwach war, um selbst zu laufen, dennoch beim Abtransport der Juden mitgeschleppt wurde. Offensichtlich hatte die Frau weggeschaut, aber ihre Ohren konnte sie nicht verschliessen, so dass sich die sie heimsuchende Erinnerung nun im Geräusch der schlurfenden Schuhe erhalten hat.

Solche verräterischen Momente des Erinnerns sind jedoch selten. Häufiger verheddern sich Achternbuschs Figuren in der Sprache, sie stolpern über Worte und verdrehen Redewendungen; die öffentlichen Repräsentanten (wie zum Beispiel die Polizei) verdächtigen den Falschen oder vergreifen sich im Zungenschlag; ihre verbalen Fehlleistungen sind die eigentliche «Leistung» der Aufklärungsarbeit und Teil des Abarbeitens an den nicht zugelassenen Traumata. Dies scheint immer dann einzutreten, wenn eine Gemeinschaft, wie die am Stammtisch, zu ihrer eigenen «Geschichte» keine Geschichten mehr erzählen kann. Das gilt auch für die breitere Öffentlichkeit. Man denke an die nicht enden wollenden Kontroversen zu diesem Thema im Deutschland der achtziger und neunziger Jahre, von Fassbinders Frankfurt-Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* bis zum gemeinsamen Besuch von Reagan und Kohl in Bitburg, von Jennings Rede bis zu der von Walser: Wann immer man sich nicht auf die Erzählperspektive einigen konnte, aus der die Vergangenheit betrachtet wurde oder die deren traumatischen Kern assimilierte, kam es zum Eklat.

Bei Achternbusch dienen besonders verbale Ausrutscher dem Zweck, in ihrer grotesken Überhöhung das zentrale Dilemma anzusprechen, nämlich wie Deutsche eine moralisch gültige «Währung» finden können, bei der «Schuld» nicht in der Form der kleineren Münze von ‚Schulden‘ aufgerechnet und damit auch abgerechnet wird. Wie schon vor ihm Fassbinder hat auch Achternbusch versucht, für das Inkommensurable im Verhältnis der Nachkriegsdeutschen zu den

Nazi-Opfern und ihren Nachkommen die Sprache, Situationen und Bilder zu finden, die der Unmöglichkeit, «der Gerechtigkeit Genüge zu tun», entsprechen.¹¹ DAS LETZTE LOCH inszeniert dies mit schiefen Vergleichen (Hasen / Menschen), abstruser Rechenakrobatik (Bier / Schnaps) und dem beiläufigen Herausplappern schrecklicher Tatbestände (Polizei / Mörder). Dabei greift Achternbusch zu Wortklaubereien, wie «lebenslänglich» (für «ein Leben lang»), friss / frisiert oder «auf Lager», als ob er auch damit zu verhindern suche, dass ihm seine Geschichte zur wohlfeilen Metapher würde, das heisst, dass in der Symbolik der Handlung oder aus Rücksicht auf Taktgefühl und den guten Geschmack bei einem so heiklen Thema die Rechnung doch wieder zugunsten der poetischen Gerechtigkeit und somit der Normalität aufginge.

Geht man von der These aus, dass gerade durch die Abwesenheit der direkten Darstellung der Judenvernichtung und der Bezugnahme auf Auschwitz in den Filmen der siebziger Jahre eine traumatisch-traumatisierende Präsenz gewährleistet ist, dann würde Achternbusch dem eine weitere Spielart hinzufügen.¹² Denn obwohl bei ihm der Holocaust thematisiert wird, ist dessen beharrliches Nachleben das eines (Ver-)Stör-Faktors, der sich in Form von Fehlleistungen, von mehr oder weniger absurden Verdrehungen oder auf der sprachlichen Ebene als Versprecher manifestiert, also als «schwarzes Loch».

Für die missglückte Trauerarbeit stehen bei Achternbusch also erst einmal die nicht abreissende Kette von Kalauern («ein Papier» / «ein paar Bier») und wörtlich genommener Metaphern («vögeln» / »fliegen»), daneben aber auch eine Reihe lyrischer Assoziationen und surrealer Bild-Montagen. So wird der Name seines Helden zum Anlass poetischer Ergüsse ebenso wie seichter Vergleiche: «Nil» steht für den Fluss, der hier schon lange ausgetrocknet ist, weshalb Susn den Dachboden mit einer Giesskanne bewässert, um sich wieder einmal in ihm baden zu können. Diese Fluss-Metapher wird von Nil selbst gegenüber «der letzten Susn» aufgegriffen, nun aber eher lyrisch-erotisch als sexuell-anzüglich. Susn soll ihrer Gesundheit zuliebe nach Ägypten, wofür ihr aber das Geld fehlt. Sie reagiert resigniert, lebt sie in Deutschland doch sowieso in einer Wüste, worauf er ihr erklärt: «Lass mich Dein Nil sein.» Als er sie auf ihrem Zimmer im Wirtshaus findet, sagt sie: «Und du bist der endlos lange Nil, der so endlos lang nicht gekommen ist, den ich so endlos lang geliebt habe.»

Die Wassermetaphorik zieht durch den ganzen Film, womit sich ein semantisches Feld auftut, das einerseits vom Wasser zum Bier und zum Schnaps führt, andererseits thematisch-symbolisch auch das Vergessen (das heisst den Fluss Lethe) und den Tod konnotiert. Allgemein bilden in DAS LETZTE LOCH das Wasser, das Feuer (zum Beispiel in der Kindheitserinnerung an die erste Nacht

mit Susn vorm Feuer), die Erde (das Hügelloch, in dem Nil haust) und die Luft eine Art elementares Koordinatensystem der Erinnerung und der möglichen Erlösung, das für die Figuren eine verortende Rolle spielt, sie aber letztlich auch im Stich lässt. Wasser wird schon ganz zu Anfang mit dem Schicksal der Juden verknüpft, wenn Nil zu Susn auf dem Dachboden sagt: «Das ist kein Kuss, das ist etwas Nasses von Deinem Mund zu meinem Mund. Für mich ist ein Kuss etwas anderes. Weisst du, was für mich ein Kuss ist? Dass ein paar Juden in Auschwitz gezeichnet haben, das ist für mich ein Kuss.»

Aufdringlich-provokant versucht Achternbusch hier das Verhältnis von Deutschen und Juden innerhalb einer primär emotionalen, erotischen Bindung zu situieren. In der Paarbeziehung von Mann und Frau findet er die Hass-Liebe einer als unerträglich schmerzlich empfundenen Partnerschaft, in der sich die beiden Partner gegenseitig zu Gefangenen machen. Damit setzt er sich von einer anderen Art der Paarbeziehung ab, wie zum Beispiel der zwischen zwei Männern, wie sie Fassbinder *IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN* (1978) schildert. Mehr aber noch steht er in Distanz von den späteren Versuchen, sich das Verhältnis zwischen Deutschen und Juden als eine entfaltende, oder auf eine im Nachhinein doch noch ein Happy End erlebende Liebesgeschichte vorzustellen, wie zum Beispiel in *COMEDIAN HARMONISTS* von Josef Vilsmäier (1997), in *MESCHUGGE* von Dani Levy (1998) oder in *AIMÉE UND JAGUAR* von Max Färberböck (1998).

Im Gegensatz zu diesen eher versöhnlich-sentimentalen Filmen der neunziger Jahre bedient *DAS LETZTE LOCH* sich einer zutiefst verstörten und zerstörerischen Paarsituation, um das Verhältnis Opfer-Täter dramaturgisch anders zu gestalten. Die Innenansicht dieser Zwangs-Gemeinschaft bekommt der Zuschauer insgesamt dreimal in verschiedenen Variationen und von verschiedenen Standpunkten vorgespielt: auf dem Dachboden in der Anfangssequenz, im Zug nach Genua beim Monolog der «Letzten Susn» und schliesslich in dem von Nil an Susn adressierten Amulettbrief, den diese am Ende des Films vorliest: zuerst also aus beider Sicht (im «rechthaberischen» Dialog, der mit einem Mord endet), dann aus ihrer Sicht (im verzweifelten Monolog, in dem sie noch einmal durchlebt, wie sie Nil blutig geschlagen hat, um ihn aus seiner überheblichen Teilnahmslosigkeit zur Gegenattacke zu provozieren) und aus seiner Sicht (im ebenfalls tröst- und hoffnungslosen Monolog einer Hasstirade und Liebeserklärung, die damit endet, dass er die Suche nach ihr aufgibt, obwohl sie direkt vor ihm steht). Wie nicht anders zu erwarten, stellt sich dabei heraus, dass beide Partner sich als Opfer fühlen, jeder aber vom anderen auch als Täter gesehen wird. So stellen die Rolle der Susn drei verschiedene Schauspielerinnen dar,

und deshalb kann Susn, nachdem sie in der ersten Szene von Nil mit einem Messer erstochen worden ist, in der nächsten Szene wieder als Bedienung am Tresen stehen. Der Wiederholungszwang wird offensichtlich, wie auch das Verschieben der Zeitebenen und das Umkehren der Adressaten, wenn Nil sich von «der Letzten Susn» einen Brief vorlesen lässt, den er selbst an sie geschrieben hat, und in dem er sich von ihr mit den Worten verabschiedet: «Es wäre schön, Dich noch einmal zu sehen!»

Das absurde Nicht-Zueinander-Finden – in seinen komprimierten, unkommunikativen Monologen den Stücken Becketts oder Pinters verwandt – wird so implizit zur Alternative der Hamlet-Situation in den siebziger Jahren (oder zum Romeo-und-Julia-Motiv der neunziger Jahre), wobei die Analogien nur deshalb einleuchten mögen, weil deutsche Filmemacher immer noch im klassischen Repertoire der Genres und dramaturgischen Vorbilder nach Paradigmen für das nicht-vorhandene Verständnis und die nicht funktionierende Kommunikation zwischen Deutschen und Juden «nach» dem Holocaust suchen. Hier deutet sich die Möglichkeit einer «tragischen» Darstellung des historischen Antisemitismus und des Genozids aus der Sicht der Deutschen an: Unterstellt man, dass Täter und Opfer in einer emotionalen und existenziellen Bindung zueinander stehen, so würde von einer Art tragischer «Verblendung» die Rede sein, der ein, wenn auch zu spät kommendes «Wieder-Erkennen» folgen könnte. Solche Deutungsversuche hat es gegeben, bei denen behauptet wurde, Juden und Deutsche seien jeder des anderen «Schicksal». Die «tragische Ironie» dabei wäre, dass bei dem wahnwitzigen Versuch, sich durch den Massenmord von diesem Schicksal zu lösen, die Deutschen ihre Zukunft und ihre Identität als Nation nur noch unausweichlicher mit dem jüdischen Volk verbunden haben, anstatt als zwei Ethnien oder «Völker» in der Gemeinschaft einer (deutschen) Nation weiter mit- und nebeneinander zu koexistieren – weshalb nun so oft von einer «negativen Symbiose nach Auschwitz» gesprochen wird.¹³

Der Verweis auf diese «negative Symbiose» könnte auf einer weiteren Bedeutungsebene erklären, warum in **DAS LETZTE LOCH** die (zweite) Susn noch am Leben ist, selbst nachdem sie schon von Nil getötet wurde. Denn das «Problem» des Anblicks des unerträglichen Anderen wäre (für die Deutschen) mit dem Mord (an den Juden) gerade nicht aus der Welt geräumt, sondern bliebe tatsächlich, «lebenslänglich». Dem entspricht im Gegenzug, dass die (dritte) «Letzte Susn» sich schon kaum mehr am Leben fühlt, als Nil sie auf ihrem Zimmer im Wirtshaus findet und mit nach Italien nimmt: «Ich bin so schwach, dass ich nicht mehr sterben kann. (...) Alles geht viel zu langsam unter.» Was

sich zu einer allegorischen Deutung eignen könnte, wenn man das Überleben (von Auschwitz) als ein Schon-Gestorben-Sein interpretiert, wird jedoch rückbezogen auf die Sehnsüchte und Enttäuschungen dieser emotional so innig gezeichneten Beziehung, deren drei verschiedene Liebesobjektive immer wieder um dieselbe Lücke kreisen und schon deshalb nur einen Namen haben.

Schuld, Sühne und Susn

Allerdings müssten solche Versuche einer «Allegorese» sicher als unschicklich und sogar als unerträglich erscheinen, würden sie sich nicht tarnen, das heisst, wären sie nicht auch als absurde Parodien und groteske Satiren inszeniert. Fast wie bei Fassbinder in seinem Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1976) bewegt sich Achternbusch in der Nähe antisemitischer Klischees, um so einer affektbesetzten, historisch glaubwürdigen Grundlage für seine ironischen Umkehrungen habhaft zu werden. Diese zielen vor allem, wie angedeutet, auf eine andere Verbindung von Schuld und Sühne, von Opfer und Täter – was sowohl die Kausalbezüge angeht, als auch das gewollt-ungewollte Verstricken in Verantwortung und Rechenschaft.

Besonders das Verschränken der Liebesgeschichte mit einer Abenteuergeschichte hinterfragt parodistisch die kausalen Zusammenhänge, wenn es wie hier um das Entkommen vor den Konsequenzen zweier Morde geht, wobei das eine Opfer noch lebt und der andere Mord auf einer Verwechslung beruht. Ebenso wie die chronologische Folge des Geschehens zugunsten eines Nebeneinanders der Handlungen und eines Durcheinanders der Akteure aufgelöst wird, so tut sich eine quasi seitenverkehrte Nachträglichkeit von Ursache und Wirkung auf. In der Bahnfahrt nach Genua sind deshalb zwei Täter und ein Opfer auf der Flucht, wobei alle drei in einem komplizierten Schuldverhältnis bzw. in einem unübersichtlichen und sogar reziproken Verhältnis von Täter / Opfer / Überlebender zueinanderstehen: Nil ist der Mörder von Susn, die jedoch sowohl Opfer als auch Überlebende ist, aber gerade in ihrem Überleben auch Nils lebendige Schuld verkörpert. Nil selbst ist Überlebender der Polizeiaktion, nicht aber indem er sich gerettet hat, sondern indem er überlebt, weil ein anderer – der Polizist «Blöde Wolke» – die Täterschuld auf sich geladen hat. Nil ist also «gerettet durch fremde Schuld» (wie Alexander Kluge in seinem Film *DIE MACHT DER GEFÜHLE* eine solche Situation nennen würde). Susn wiederum wird zum leibhaftigen Schuldgefühl, indem sie überlebt, obwohl sie schon tausendmal an Nils Lieblosigkeit gestorben ist; und «Blöde Wolke» wird zum Täter, obwohl er eigentlich nur Hüter des Gesetzes sein will – womit Achtern-

busch vielleicht seinen eigenen Kommentar auf die so oft beschworenen «schuldlos schuldigen» Deutschen liefert.

DAS LETZTE LOCH kreist also ganz bewusst um eine Konstellation, in der Schuld und Sühne, Verbrechen und Vergeltung, Täter und Opfer auf eine Weise miteinander verquickt sind, dass es anscheinend keine Lösung geben kann, zumindest nicht auf dieser Ebene. So lässt sich dann die mehrmalige Wiederholung der einzelnen Situationen als die Notwendigkeit lesen, in diesen verfahrenen Komplex eine womöglich noch radikalere Geschichte einzubetten, um aus ihr – wenn nötig mit Gewalt – auszubrechen. Das passiert zum Beispiel, indem die Reise nach Genua und weiter zum Vulkan auf Stromboli auch ganz andere Zug-Reisen und ihre Stationen evoziert: vom plötzlich auftauchenden Friseur, der «der Blöden Wolke» einen Haarschnitt verpasst, zur Schreckensvision der «zerrissenen Sonne» des Feuerofens; von den unvermittelt im Meer endenden Bahngleisen zu dem einen weissen (Arzt-?)Battel und Stahlhelm tragenden Nil; und von dem in Vulkan-Asche verschütteten Schädel zu Nils letztem Akt, dem freiwilligen Hineinspringen in das brennende Loch des Vulkans.

Auch hier geht es strikt genommen nicht um eine Metapher, sondern eher um einen Darstellungsmodus, bei dem sich Erinnerung und Einbildung, Vergangenes und Gegenwärtiges, Banales und Zeichenhaftes überlagern, allerdings unter dem Druck einer Wissens- und Gewissensverstrickung, deren Präsenz in Form permanenter Gereiztheit und dumpfer Aggression ihre Ungreifbarkeit umso schärfer vermittelt. Die nicht enden wollende Zugreise verkörpert mimetisch (und parodiert zugleich) etwas «so schreckliches, dass ihr es nicht ertragen könnt», ohne sich anzumassen, es damit zu interpretieren oder zu symbolisieren. Ohne legitime Instanz des Gesetzes und der Gerechtigkeit, so könnte man sagen, sucht hier eine Schuld ihre Tat und findet sie vergeblich im Aus-Agieren mehr oder weniger grotesker Situationen und Szenarien, die den Gag nicht scheuen (Nil gräbt mit zwei Tennisschlägern, «weil ich keinen Partner habe»). So bleibt auch die Detektiv-Geschichte, die in die Liebes- und Abenteuer-geschichte sozusagen als deren Angelpunkt eingelassen ist, ganz im Gegensatz zu ihrer traditionellen Rolle, nämlich die Handlung auf eine Lösung hin vorwärts zu treiben, richtungs- und folgenlos. Nil der Nazi-Jäger, der sich als psychiatrischer Patient ausgibt, um seinem «634. Fall von einem deutschen Schwein» auf die Spur zu kommen, schreibt später in seinem Brief an Susn, er habe sich nur als Privatdetektiv ausgegeben, um in den Trümmern Deutschlands nach ihr suchen zu können.

Vor allem ein Moment verdeutlicht in Bezug auf den üblichen Vergangenheitsbewältigungsfilm des deutschen Nachkriegskinos Achternbuschs parodi-

stisches Vorgehen, dessen tragikomische Dimension nicht unterschätzt werden sollte: die (ödipale) Fantasie der Rückkehr zur Mutter. Denn die Tatsache, dass alle Frauen für Nil «Susn» heissen, könnte, auf einer dritten Bedeutungsebene, ein sicheres Zeichen sein, es handle sich um eine männliche Projektion, hinter der sich das primäre Liebesobjekt, die Mutter abzeichnet. Häufig ist darauf hingewiesen worden, wie beim Neuen Deutschen Film der Hass auf die Väter oder schlichtweg deren Fehlen als affektiver Fluchtpunkt die Rückkehr zur Mutter impliziert. Das ist den Filmen von Wim Wenders (die oft fast ohne Frauen auskommen) ebenso eingeschrieben wie den «Frauenfilmen» von Fassbinder. Alexander Kluge hatte sogar einmal zur Gestaltung der «Ur-szene» dieses Genres aufgerufen, als er anregte, der WDR solle eine Reihe von Filmen unter dem Titel «Die Ehen unserer Eltern» in Auftrag geben. Wie bekannt, kam es dazu nur insofern, als Kluge *DIE PATRIOTIN* drehte, Fassbinder *DIE EHE DER MARIA BRAUN*, Jeanine Meerapfel *MALOU* und Helma Sanders-Brahms *DEUTSCHLAND BLEICHE MUTTER*. Die (von Sanders-Brahms bei Brecht entlehnte, aber viel ältere) Metapher von der Nation als der Leid geprüften oder sogar vergewaltigten Mutter taucht auch in Volker Schlöndorffs *DIE BLECHTROMMEL* auf, bis sie dann von Helke Sander in *BEFREIER UND BEFREITE* zwischen den Krieg führenden Männern und Nationen historisch geortet und statistisch-lebensgeschichtlich benannt wird.

Auf den ersten Blick scheint auch in *DAS LETZTE LOCH* das Trauma der Schuld an den Juden dadurch abgewehrt zu werden, dass eine von Hass erfüllte Absage an die Väter sozusagen im Schutz des mütterlichen Schosses und ihrer Opferrolle das kompensieren muss, was die nicht zustande gekommene Verständigung mit den jüdischen Opfern an «Wahrheit und Versöhnung» hätte leisten sollen. Allerdings lebt bei Achternbusch das Mutter-Bild – in seiner Mischung aus Flucht vor der lästigen eigenen Identität und Trauer um den Verlust der geliebten Person – von einer so offen zur Schau gestellten Überidentifikation, dass es sich damit gerade jenem Versöhnungspathos verweigert, das zum Beispiel Hanno Loewy im Motiv der Rückkehr zur Mutter auch in den Filmen der achtziger und neunziger Jahre, also nach dem Neuen Deutschen Film, festgestellt hat.¹⁴

Die Mutter-Figur bei Achternbusch: Norman Bates im Würmbad

Wie aggressiv und explizit die inzestuöse Verschmelzung mit der Mutter im Werk Achternbuschs erfolgen kann, zeigen auch seine anderen Filme und Schriften. Entwickelt sich die Geschichte von Nil und Susn noch zu einer äus-

erst asymmetrischen Beziehung, bei der der Mann in der Frau ein Idealbild sucht, das der Mutter gleicht, während die Frau beim Mann versucht, ihr Anderssein und damit ihre Liebe zu ihm als etwas Einzigartiges bestätigt zu bekommen, so hat Achternbusch zum Beispiel in seinem Theaterstück *Ella* (1978) eine Mutter-Sohn-Beziehung ins Zentrum gestellt. In den Regieanweisungen heisst es: «Im Vordergrund (...) sitzt Ella und schaut in einem Fernseher das Tagesprogramm. Oder *River of no Return* von Preminger (...) Josef ist der Sohn. Er trägt eine selbstgemachte Perücke aus Hühnerfedern und trägt eine Haushaltsschürze. Er lässt keine Zweifel, dass er die Mutter ist. (...) Ella ist eine Fortsetzung von Hitchcocks *Psycho*.»¹⁵

Die Erfahrung und das Gefühl, die in diese Szene einfließen, sind durchaus autobiografisch zu verstehen, wie auch das Stück *Mein Herbert* (1985/86) zeigt. Achternbuschs Mutter, eine ehemalige Meister-Schwimmerin, die an den Olympischen Spielen von 1936 teilnahm, dort aber keine Medaille gewann – was für den Sohn gerade deshalb zur Auszeichnung wird –, beging 1974 Selbstmord. Achternbusch hat ihr mehrere Filme gewidmet, unter anderem *Die Atlantikschwimmer* (1975) und *Die Olympiasiegerin* (1983). Immer wieder hat er betont, wie stark sein Filmemachen vom Tod seiner Mutter mitbestimmt war. Dies bestätigt auch sein Bericht über das Drehen seines ersten Films:

Nie wird meine Mutter meine Frau! Wenn ich lache, sehe ich ihr am ähnlichsten. 1974 zerriss ein Schuss ihr schönes Gesicht. Als man ihre paar Gramm Asche verscharfte, zuckte ich, als wäre ich winzig doch noch auf dem Abtreibungsbesteck meines Onkels gelandet. (...) Nicht glücklich sein zu müssen, ist das Höchste. Später wurde ich Maler, Farben kaufte mir meine Mutter. (...) Was wäre ich ohne sie geworden? Von ihrer Beerdigung fuhr ich in die erste Einstellung des *Andechser Gefühls* (...) Margarethe von Trotta, die die Hauptrolle spielte, gab mir Mut. Sie kann meiner Mutter sehr ähnlich sehen. Dann drehte ich den *Atlantischwimmer* (...) Erholungsbedürftig wie am ersten Tag auf der Welt, denn es war so anstrengend, vorm Zugriff aller Aasgeier meine Idee zu wahren, nahm ich die Kleider meiner Mutter, ihr Täschchen, ihr Geld und ihren Sohn mit seinen Freunden und begann im Gasthof zum Würmbad, wo solche Leute wie in meiner Kindheit sind (...) Die Haare meiner Mutter, die ich vom Blut gereinigt hatte, hielt ich als Frau am Atlantik. Erstaunliches Mädchen, mehr zu bewundern, als zu beweinen. Wie selten: ein Mädchen wie ein Mann. Wenn ich lache, sieht sie mir am ähnlichsten. Weinen kann ich nicht, weil ich bei der Warterei auf meine Mutter alles Gefühl verloren habe. Ich schreibe und filme einer erotischen Lust inne zu werden. Ausserhalb wird nichts zu einem Bild.¹⁶

In diesem Nachdruck auf das Bild und dessen Bezug auf den Wunsch, der gleichzeitig unbändig und differenziert genug ist, sich als direkte Identifikation

mit der toten Mutter zu äussern, definiert Achternbusch sein Kino und Filmmachen als eine Form der Trauer, die gleichzeitig Ausdruck der Bewunderung ist. Gearbeitet wird an einem Verlust und einer Abwesenheit, die im Bild wieder in Besitz genommen wird, allerdings in einem Bild, dessen Kraft der Verführung so stark ist, dass es zur Hommage wird, die wiederum vom Wunsch getrieben wird, ihr überall zu begegnen. Projektion, Über-Identifizierung und Selbst-Auslöschung gehören zusammen, als ob sich ohne Verschmelzung kein Bild ergibt und ohne Bild keine Begierde wach wird.

Was hier über die Parallelen des Filmmachens und der Trauerarbeit am Verlust des Mutter-Bilds hinaus besonders auffällt, ist die Zeitform, die aus der ungelösten Spannung zwischen der Suche nach – und schliesslich dem Finden – der Mutter-Figur (der «Letzten Susn») und dem Tod auf Stromboli entsteht. Während Nil für «die Letzte Susn» der Geliebte ist, mit dem auch sie sich – wie ihr Monolog im Zug auf zugleich brutale wie zärtliche Weise zeigt – bis zur Selbstaufgabe identifiziert, ist sie für ihn – im Monolog des Briefes – begehrenswert und unerreichbar zugleich. Als dermassen klassische Mutter-Ikone aber beweist sie, sozusagen *ex negativo*, warum die Substitution der Mutter durch ein anderes Liebesobjekt (die «normale» ödipale Lösung des Inzest-Wunsches) nicht mehr funktioniert. Im Mutter-Bild hat sich ein «Rest» an Zeit und Nachträglichkeit gehalten, der im Verschieben der Bezugspersonen als physische Distanz bestehenbleibt, welche die beiden auf immer trennen wird. An gewissen Stellen des Films sorgt die diskontinuierliche Erzählstruktur mit ihren Lücken und Ungereimtheiten für eine Unbestimmtheit von Zeit und Raum, die – trotz der linearen Struktur der Reise – ein Gefühl vermittelt, als ob sich eine Vergangenheit über die Gegenwart stülpe. Wenn Nil Gespenster und Tote im Rasierspiegel sieht oder gegen Hemden und Bettlaken kämpft, so lassen sich die Sprünge und Wiederholungen psychologisch auf seinen Gemütszustand beziehen, denn Nil nimmt die Welt wahr in der Schweben zwischen Suff und Schlaflosigkeit, Alpträumen und Wahnvorstellungen.

In der Schlusszene des Films dagegen, beim Verlesen des Briefes, findet Achternbusch eine perfekte Topografie, die nichts mit Psychologie zu tun hat. Zunächst könnte es sich um die (möglicherweise männliche, vor allem aber kindliche) Fantasie handeln, sich selbst nach seinem eigenen Tod beobachten und dabei zuschauen zu können, wie es den anderen Leid tut, dass sie einen so verkannt oder missachtet haben: eine Fantasie also des verwundeten Narzissmus (so zum Beispiel bei Hans, der Hauptperson in Fassbinders **HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN** [1972]); aber auch eine traumatische Szene, bei der sich das Subjekt selbst machtlos zuschauen muss; allerdings mit der Umkehrung,

dass es nun die Perspektive des Toten ist, der die Szene sieht, und nicht der Lebendige, der Zeuge des sich in Todesgefahr befindenden Subjekts wird, wie in Sigmund Freuds Geschichte vom Kind, das ruft: «Vater, siehst du nicht, dass ich brenne?». Dazu passt die Erzählperspektive der Schluss-Einstellung in *DAS LETZTE LOCH*: Die zwei Personen im Vordergrund («Blöde Wolke» und «Barbara») halten das Brief-Amulett, «die letzte Susn» nähert sich aus der Tiefe des Raums vom Meer her, genau auf der Achse der Kamera. Diese sieht alle drei aus dem Blickwinkel des inzwischen im Stromboli-Vulkan verschwundenen Nil, das heisst also, aus der Perspektive eines schon nicht mehr Lebenden und noch nicht Toten. Dieser Eindruck wird zudem dadurch verstärkt, dass sich die Kamera gerade dort befindet, wo der ausgegrabene Totenschädel liegt, so dass Susn ihn beim Lesen an der Stelle des schon im Stromboli-Vulkan verschwundenen Nil anschaut. Im Brief, den «die Letzte Susn» vorliest, sagt er: «Als Selbstmörder gehöre ich zum Totenberg der Opfer, denn zum Totenberg der selbstgerechten Deutschen möchte ich nicht gehören.» Die Logik des Films verlangt dieses Ende insofern, als die so zeit- und ortsversetzt in der Schwebe gehaltene Kommunikation zwischen «der Letzten Susn» und Nil beweist, dass immer noch ein Toter (der nicht aufgehende Rest beim Arzt?) der Versöhnung im Wege steht, wie intensiv und leidenschaftlich die Liebeserklärung auch sein mag.

Ihre Liebesgeschichte, die ja auf beiden Seiten – von «der letzten Susn» wie auch von Nil in diesem letzten Brief – als erinnerte Hoffnung oder als sehnsüchtige Erinnerung erlebt wird («ich habe ich Dich gesucht, Dich, die Zärtlichkeit, die Einsicht [...] und den Stolz, dieses Leben mit Würde zu überstehen»), dient eben auch als eine Reihe von Deckerinnerungen, durch die die Konturen der Erinnerung an den Massenmord sich ahnen lassen. Schon von ihrem ersten Beisammensein berichtet Nil, dass beide die ganze Nacht in den glühenden Ofen geschaut haben, und er zu ihr sagte, «soll ich nachlegen?». Und Susn in ihrem Monolog weiss: «Ich bin für dich gestorben. Aber weil du mich nicht umgebracht hast, habe ich dir einen kleinen Hitler für zwei Tage gewünscht, damit er dich durch den Kamin hinausgelassen hätte.» Die Suche nach Susn «in der dreissigjährigen Brutalität des Nachkriegsdeutschlands» scheint Nil wie die nach einer vermissten, umgekommenen oder verschütteten Person. Auch in den Szenen der gegenseitigen Über-Identifikation und gewaltsamen Selbst-Differenzierung auf dem Dachboden und im Zug liegen die Verweise auf fatal gescheiterte Assimilation und pathologische Ausgrenzung auf der Hand. So bleibt das Scheitern bis zum Ende bestehen, ohne dabei weder an abwehrender Gewalttätigkeit noch an zugewandter Zärtlichkeit zu verlieren. Diese immer wie-

der pointierte Mischung der sich körperlich manifestierenden Affekte und verbal artikulierten Emotionen machen es schwer, die Tonlage und damit das Genre eines Achternbusch-Films wie *DAS LETZTE LOCH* zu definieren. Die Widersprüche der Gefühle finden jedoch ihren gemeinsamen Nenner am ehesten in dem Zustand der Trauer, bei der sich ja nach Freud in der ersten narzisstischen Verletzung Aggression und Identifikation Überganglos abwechseln können.

Manches in Nils Abschiedsbrief deutet an, dass er sich als Opfer sieht, aber meines Erachtens trifft dies nicht zu. Im Gegenteil, gerade in der Art, wie *DAS LETZTE LOCH* die Gegenüberstellung und gleichzeitige Verbindung von Opfern und Tätern durchbricht, liegt das Besondere des Films. Denn letztlich will Nil nichts sehnlicher, als ein Toter zu sein: nicht, um sich der Verantwortung zu entziehen, sondern aus der vielleicht anderen Vorstellung heraus, was es bedeutet, sich einer Schuld zu stellen: einen radikalen Perspektivenwechsel und eine ganz andere Subjektposition. Was er nicht will, ist, Überlebender zu sein – womit sich die «Stunde des Todes» nicht als die Stunde der Wahrheit, wohl aber als der einzige Ort einer möglichen Gerechtigkeit erweisen kann.

Das Letzte Loch: Abgrund des Seins oder grundloser Grund für Optimismus?

«Blutrund, Blutloch / Blutendes Loch / Verschlinge mich doch», ruft Nil ganz zu Anfang und weist damit auf seinen Freitod im Feuer des Stromboli-Vulkans voraus. Gleichzeitig bittet Susn Nil inbrünstig, doch sein «letztes Loch» sein zu dürfen. Grab oder Mutterschoss, kafkaesker Bau des sich Vergrabens («Hügelloch») oder Kaninchen-Loch wie in *Alice im Wunderland*, das ihn in die «verkehrte Welt» versetzt: Worauf sich der Titel auch jeweils beziehen mag, es geht in allen Fällen um einen Abgrund, einen logisch wie ontologisch grundlosen Grund, auf dem sich die Protagonisten ganz anders orten müssen, wollen sie sich in der Landschaft von Schuld und Selbsthass, von Liebe, Mord und Melancholie zurechtfinden. Die so stark auf das Subjekt bezogene Topografie des «letzten Lochs» fordert dazu seine eigene Zeitform, deren apokalyptisches Tempus jedoch weniger endzeitlich als nach-zeitlich ist. Auf ihn passt das so häufig gebrauchte Präfix «post-», bedenkt man, dass auch in *DAS LETZTE LOCH* die Handlung – wie in fast allen Achternbusch-Filmen – unter dem Motto aus *DER JUNGE MÖNCH* (1978) steht: «also, es beginnt, dass ois kaputt is.»¹⁷

«Alles geht viel zu langsam unter», sagt Susn von ihrem Leben und über Nil: «Immer, wenn gar nichts mehr geht, kommt er zu mir zurück.» DAS LETZTE LOCH zeigt Menschen in einer Zeit «nach der Katastrophe», also in einer wie auch immer bedingten «Nachträglichkeit», wo jeder noch zu unternehmende Schritt schon zu spät kommt. Wenn dies noch einmal deutlich macht, warum Achternbuschs Held Nil heisst – abgeleitet von Nihil, dem Nichts –, so muss man sich doch hüten, aus seinem Namen nur Resignation oder Nihilismus herauszuhören. Eher schon ist er die Bestätigung einer gerade deshalb besonders notwendigen Umorientierung im grundlosen Grund des Seins, das durchaus seine heroischen Dimensionen kennt bzw. das gerade in seiner Verneinung seine Bestätigung findet. Achternbusch hat einen Sponti-Spruch der achtziger Jahren geprägt, bei dem nicht immer wahrgenommen wird, dass er von ihm stammt: «Du hast keine Chance, aber nutze sie» (*DieAtlantikschwimmer*). Wenn der Spruch im politischen Kontext an Jugendliche gerichtet war, deren Zukunft nur Arbeitslosigkeit versprach, oder in den ersten Jahren der Wiedervereinigung als Parole nicht nur von linken Anarchisten, sondern auch von Rechtsextremen verwendet wurde, so erkennt man natürlich Achternbuschs eigenen Anarchismus, der mit einer absurden verbalen Verdrehung einen neuen Wahrheitskern zutage bringt. Dieser läge vielleicht darin, dass das negative Urteil, das die Gesellschaft über die jüngere Generation fällt, auch wieder eine unerwartete Hebelwirkung entwickeln kann.¹⁸

Wie nun klärt ein solcher Umweg durch die Sponti-Welt die Genre-Problematik, mit der wir begannen? Erst einmal scheint es so, als ob Achternbuschs Film in seiner Form selbst die Mechanismen des «phantasmatischen Schutzschildes» in Szene setzt, die nach Zizek für die Wendung zur Komödie verantwortlich sind. Denn er zeigt, wie sich in den formalen Verkehungen und sprachlichen Ausrutschern die Motive tarnen und gleichzeitig manifestieren, die sonst nicht zur Oberfläche kommen könnten. Dann stellt die Genreproblematik des Holocaustfilms unweigerlich die Frage nach der gesellschaftlichen Zielsetzung bei einer solchen «Bewältigung» der Vergangenheit mit ästhetischen Mitteln. Denn Genres sind immer auch das Interface zwischen einer Gemeinschaft und ihren jeweiligen Leitmedien oder Kunstformen, seien es Theater, Literatur, Fernsehen oder Film, in denen die geltenden Normen der sozialen Ordnung bestätigt bzw. durch die Normverletzungen, die nur der Kunst erlaubt sind, die Grenzen neu ausgelotet und mögliche Verschiebungen auch für das Zusammen- (und Über-)leben ausgehandelt werden. Oder wie es Achternbusch selbst wesentlich eleganter und knapper auf den Punkt bringt: «das Letzte Loch / Versuch es doch / Jede Form / Ist abnorm / Jede Erscheinung / Ist eine Meinung / Von wem.»

Folgen wir Hanno Loewy, der sich wie kein anderer mit der Inventarisierung und Analyse der Genres im Holocaustfilm allgemein und insbesondere im deutschen Vergangenheitsbewältigungsfilm auseinandergesetzt hat, so lässt sich eine Übereinstimmung mit Zizek darin ausmachen, dass weder für die jüdischen Überlebenden oder deren Nachfahren, noch gar für die Deutschen, der Holocaust ein Tragödienstoff sein kann. Der manchmal eingesetzte Modus des Tragischen verschleierte nur, dass es sich dabei lediglich um eine «Sehnsucht nach dem Tragischen» handelt.¹⁹ Auch für eine Romanze, das heisst eine Abenteuergeschichte, bei der ein Held mehrere Male auf die Probe gestellt wird, ehe er sich gegen das Böse bewährt, eignet sich der Holocaust aus deutscher Sicht wohl kaum, wenngleich das Hollywoodkino diesen Genretypus für fast alle seine (auf männliche Figuren zentrierten Geschichten) bevorzugt. Was Loewy dagegen für deutsche Vergangenheitsbewältigungsfilme feststellt, ist ihr Schwanken zwischen der «angemassten Tragödie» und der «Surrogat-Komödie», wobei letztere all jene Filme umfasst, bei denen sich eine Art Versöhnung entweder über die Generationen hinweg oder zwischen den Nachkommen anbahnt – also genau das Muster, dem Achternbusch so beflissentlich entgehen möchte. Vielleicht könnte eine wahre Komödie nur aus der Perspektive der jüdischen Betroffenen gedacht werden, aber wiederum unter dem Vorbehalt, dass sie die Struktur eines jüdischen Witzes haben müsste, also eigentlich zum Genre der Satire gehörte. Loewy zitiert dazu Theodor Reik, der über den jüdischen Witz schrieb: «there is behind the comic façade not only something serious, which is present in the wit of other nations, too, but sheer horror» und schliesst mit «der Gewitztheit desjenigen, der dem Tod eine Maske umhängt und *diesem Gesicht* in dasselbe lacht.»²⁰ Insofern auch Achternbusch zu einer solchen Geste fähig ist und sein «ois kaputt» mit Reiks Begriff vom jüdischen Witz Verwandtschaft zeigt, nimmt seine Abgründigkeit in *DAS LETZTE LOCH* wie auch der Witz seiner absurden Sprüche und Valentin'schen Redensarten tatsächlich die Form der Satire an, wenn sie auch nicht, wie oben angedeutet, den impliziten Bezugsrahmen gemeinsamer Erfahrungen weiter stecken kann als die Tragikomödie der Paarbeziehung. Dagegen hat nun Zizek die Komödie als die Form definiert, bei der das Leben triumphiert, allerdings auch «der Ekel degenerierter Sterblichkeit» sowie das, was am Leben «am opportunistisch einfallreichsten» ist. Komödie als das Genre unverwüstlichen Lebens ist für Zizek das Reich der Perversion: «in dem perversen Universum kann ein Mensch jede Katastrophe überleben, die Sexualität der Erwachsenen wird auf ein kindisches Spiel reduziert, man ist nicht gezwungen zu sterben oder eines der beiden Geschlechter zu wählen (...) Der Grundstoff der Komödie ist genau dieses sich wiederholende, ein-

fallsreiche Leben, das plötzlich auftaucht» – und das wir aus der Welt der Tom- und-Jerry-Comics kennen – «ungeachtet dessen, wie finster die Lage ist, können wir doch sicher sein, dass der kleine Mann einen Ausweg findet.»²¹

Diesen Bezugsrahmen will Žižek im Hinblick auf den Holocaustfilm aufbrechen und ihm einen anderen Fluchtpunkt, sozusagen jenseits der Tragödie und der Komödie, gegenüberstellen. Er zitiert dazu Giorgio Agamben und seinen Begriff des *homo sacer*, womit einst im römischen Recht der Zustand der Entkleidung einer Person aller menschlichen Eigenschaften und das Absprechen aller zivilen und spirituellen Rechte umschrieben war. Als Extremzustand einer «objektiven» Wertlosigkeit und subjektiven *abjectio* hatte Agamben den *homo sacer* in denjenigen unter den Lagerhäftlingen wieder erkannt, die als «Muselmänner» bezeichnet wurden, denjenigen, die jeden Lebenswillen aufgegeben hatten. Žižek zieht daraus für seine Genretheorie folgende Konsequenzen:

Auf der entsetzlichsten Stufe im Kosmos des Konzentrationslagers ist es nicht mehr möglich, die Kluft zwischen der Realität und der ätherischen Domäne unendlichen Lebens aufrecht zu erhalten. Die Muselmänner sind so Not leidend, dass sie nicht länger als «tragisch» betrachtet werden können: sie haben das Minimum an Würde hinter sich gelassen, sind reduziert auf die Hülle einer Person, ihnen fehlt jeglicher Funken an Geist (...) Andererseits wird, obwohl die Muselmänner sich so verhalten, wie es echter Komik entspricht (automatische, kopflose sich wiederholende Gesten, teilnahmslose Nahrungssuche etc.), die Wirkung tragisch sein, wenn wir versuchen würden, sie als komische Figuren darzustellen (...) Der Muselmann ist der Nullpunkt, wo der Gegensatz zwischen Tragödie und Komödie, zwischen Erhabenem und Lächerlichem, zwischen Würde und Verspottung aufgehoben ist, der Punkt, an dem ein Pol unmittelbar in sein Gegenteil übergeht (...) Wir betreten die Domäne, die sich ausserhalb, oder besser gesagt unterhalb, des elementaren Gegensatzes zwischen der würdevollen hierarchischen Struktur von Autorität und ihrer karnevalesken Kehrseite befindet, zwischen dem Original und seiner Parodie, seiner spottenden Wiederholung. Kann man sich einen Film vorstellen, der dies leistet?²²

Tarnformen der Trauer, oder «so unvermeidlich ist die Lächerlichkeit, um den Ernst zu wahren»

Ob Achternbuschs Film dieser Anforderung Genüge tun kann, möchte ich hier nicht entscheiden. In gewissen Aspekten bewegt er sich jedoch in dieser von Žižek oder Agamben aufgezeigten Richtung. Jedenfalls wäre er im Sinne Loe-

wys eine Satire, insofern er alle die Klischees des deutschen Vergangenheitsbewältigungsfilms zitiert und parodiert, allerdings auf eine Weise, die wiederum eine Camouflage seines eigenen Anliegens darstellt und Letzteres mit einem bescheideneren Anspruch antreten lässt. Sein Projekt bleibt die immer wieder als unmöglich bezeichnete (hetero-)sexuelle Paarbindung («die Liebe»), die – innerhalb einer der «nachgeborenen» (das heisst von Kriegen und Genoziden verschonten) Generation zugänglichen persönlichen Erfahrungswelt von «Opfern» und «Tätern» – am ehesten ein authentisches Modell und damit ein Genre im oben diskutierten Sinn liefern kann, mit dem die negative deutsch-jüdische Symbiose nicht so sehr «dargestellt» wird, sondern in ihrer Unmöglichkeit die ihr adäquate «Stilfigur» (im Sinne von Hayden Whites «rhetorischer Trope»²³) finden kann. Dies steht im Gegensatz zu dem im öffentlichen Leben der Berliner Republik immer wieder geforderten «Dialog», der notgedrungen nur die medial inszenierten, wiederum generationsbedingten verbalen Ringkämpfe alter (Bubis / Walser) und junger (Fried-/ Mölle)- «Männer» liefert. Somit handelt es sich bei Achternbusch eben nicht um eine Parodie, sondern um deren negativ-positiv gepoltes, aggressiv-zärtlich besetztes Spiegelbild, das ich hier als «Tarnform» bezeichnen will.

Um noch einmal die Hauptzüge meines Arguments zusammenzufassen: Achternbusch verweigert sich der Versöhnung zwischen den Generationen; er verweigert sich der Hoffnung versprechenden Paarbildung innerhalb der Nachfolgeneration, indem er auf das für die meisten Menschen schmerzlichste und vertrackteste aller erlebten Formen des «Andersseins» zurückgreift, nämlich auf die Beziehung zwischen den Geschlechtern. Das liefert zunächst eine eher alltägliche, wenn auch anrührende Geschichte über «Szenen einer Ehe»: das Trauern um eine Jugendliebe, die Suche nach dem mütterlichen Idealbild, die immer wieder enttäuschte und viele Tode sterbende Liebende und schliesslich der Tod des Mannes im Feuer der Selbstvernichtung und seine mögliche Läuterung.

Liest man aber die in dieser Geschichte so häufig anklingenden Versprecher, Verdrehungen und Absurditäten als Warnzeichen und Tarnformen für etwas, was anders nicht zu Wort kommen kann, weil es dafür weder eine Sprache noch eine Geschichte gibt, dann kann die Trauer um die nicht (mehr) mögliche Liebesbeziehung tatsächlich für eine Trauer über die in einem ganz anderen Feuer umgekommenen Juden stehen, ohne einem falschen Analogieschluss anheim zu fallen. Auch das Motiv des «Suffs» als Folge des Liebeskummers ist in der Vulgata der Folklore so gut eingeführt, dass das absurde «Vergessen» der Juden im Schnaps gerade deshalb eine passende «Schnaps-Idee» ist und keine Blas-

phemie. Gerade die skandalöse Unangemessenheit wird durch das Insistieren auf genaues Messen («2cl pro Jude») und der bürokratischen Haarspalterei («ein Jude bleibt übrig») so unterstrichen, dass es auf das als «normal» betrachtete Aufrechnen «unserer» gegen «ihre» Opfer weisen kann, mit dem man in der Bundesrepublik der Schuldfrage so oft zu Leibe gerückt ist. Damit wäre auch dem Verhältnis von Opferbefindlichkeit und Täterschuldgefühl in Deutschland *nach* dem Holocaust ein anderer emotionaler – wie auch rhetorischer – Bezugsrahmen gegeben, der allerdings kein Rahmen ist, wenn man bedenkt, auf welchem ontologischen Grund sich Achternbuschs «Nil» bewegt.

Das wäre eine Version. Die andere wäre, dass Achternbusch sein Dauerthema, dass Mann und Frau nicht zueinanderkommen können, noch einmal bemüht; hier nun um die deutsch-jüdische Gegenwart zu «bewältigen». Achternbusch weiss um dieses Risiko, und das **DAS LETZTE LOCH** lässt beide Lesarten zu, ja begünstigt sogar deren Umkehrbarkeit: Wie schon erwähnt, sagt Nil zum Nervenarzt, er sei zum Privatdetektiv geworden, um Nazi-Verbrechen aufzudecken. Susn aber schreibt er, er sei Privatdetektiv geworden, um überall nur nach ihr zu suchen.

«Keine Deckung, warum keine Deckung?», fragt Susn, nachdem sie Nil in ihrem Schmerz einen kleinen Hitler wünscht, der ihn «durch den Kamin jagt». Die Dinge kommen also bei Achternbusch bewusst nicht zur Deckung. Man könnte demnach von Tarnformen in beiderlei Richtungen sprechen: Beziehungsarbeit als Tarnform der (nicht geleisteten) Trauer-Arbeit an der deutsch-jüdischen Katastrophe oder die (negative) deutschjüdische Symbiose als Tarnform der Beziehungsarbeit nach dem deutschen Opfer-Täter-Schema. Die Umkehrbarkeit und Ambivalenz dieser Tarnmanöver würde wiederum beweisen, wie unauslotbar der «Grund» ist, auf dem sich ein solches (Nach-)Leben abspielen muss, um wahrhaftig zu bleiben.

1 Achternbusch über HADES. Zitiert nach: *Die Filme von Herbert Achternbusch*, im Internet: <http://www.xenix.ch/archiv/juni98/achtern.html> (12.02.03) – 2 Slavoj Žižek: «Camp Comedy». In: *Sight and Sound* April 4 (April 2000), S. 26-29; im Internet: http://www.bfi.org.uk/sightand-sound/2000_04/camp.html, (12.02.03), S. 1-5. Sämtliche Zitate aus diesem englischsprachigen Text wurden für den vorliegenden Beitrag ins Deutsche übersetzt. – 3 «Daran ist so durch und durch falsch die Art, wie die Szene» zwischen dem Kommandanten und seiner jüdischen Küchenhilfe «den Verstand des Nazis – hier die Spaltung zwischen (erotischer; *T. E.*) Anziehung und (rassistischer, *T. E.*) Abscheu – als seine unmittelbare psychologische Selbst-Erfahrung zu vermitteln ver-

sucht: eine trügerische ‚Humanisierung‘, insofern es falsch ist anzunehmen, dass die Nazischerger die Widersprüche ihrer rassistischen Haltungen in Form eines psychologischen Zweifels erfahren haben.» Slavoj Žižek: «Camp Comedy» (s. Anm. 2), S. 27 bzw. S. 1. – Man vergleiche hierzu die bewusst nicht psychologische Dramatisierung der Widersprüche zur «Endlösung» unter der Nazi-Führung in dem auf dem Wannseekonferenzprotokoll basierenden Fernsehfilm CONSPIRACY (USA/GB 2001) in der Regie von Frank Pierson. – **4** Hanno Loewy: «Tragische Märchen? Deutsche Generationsdramen». In: Institut für Deutsche Geschichte der Universität Tel Aviv (Hg.): *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*. Göttingen 2003, S. 311–334, ders.: «Fiktion und Mimesis. Holocaust und Genre im Film» in diesem Band. – **5** Der Begriff des «emplotment» stammt von Hayden White. Vgl.: Hayden White: «Historical Emplotment and the Problem of Truth». In Saul Friedländer (Hg.): *Probing the Limits of Representation*. Cambridge, Massachusetts 1992, S. 37–53. – **6** Auf besonders eindrucksvolle Weise zum Beispiel in DER VERLORENE von Peter Lorre (1951). – **7** Zitiert nach Johannes Gawert: «Das letzte Loch». In: Richard Joos / Isolde Mozer / Richard Stang (Hg.): *Deutsche Geschichte ab 1945: Zwischen Vergangenheitsbewältigung und utopischen Entwürfen, Filmanalytische Materialien* Frankfurt/M. 1990), S. 32 f. – **8** Man denke an das Tragen des unvermeidlichen *Keffiya*, des Palästinenser-Kopftuchs, als modisch-militäntem Accessoire in den siebziger Jahren unter «Sympathisanten». – **9** Zur RAF, dem «Deutschen Herbst» und dessen Reinterpretation in den neunziger Jahren siehe Thomas Elsaesser: «Antigone Agonistes. Urban Guerilla or Guerilla Urbanism». In: Joan Copjec / Mark Sorkin (Hg.): *Giving Ground. The Politics of Proximity*. London 1998, S. 267–302. – **10** Vgl. hierzu Hanno Loewy: «Tragische Märchen? Deutsche Generationendramen» (s. Anm. 4), S. 311–334. – **11** Vgl. hierzu das Kapitel zu IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN in: Thomas Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin 2001, S. 315–346. – **12** Ders.: «Die Gegenwärtigkeit des Holocausts im Neuen Deutschen Film». In: Deutsches Filminstitut (Hg.): *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*. Frankfurt/M. 2001, S. 54–67. – **13** Der Begriff stammt von Dan Diner. – **14** Zu Bernhard Sinkels VÄTER UND SÖHNE (1986) schreibt Loewy: «Wonach die Fabel des Films drängt, ist (...) die Suche nach dem paradiesischen Zustand vor dem Sündenfall – hier: symbiotisch vereint zu sein mit der Mutter». Und über Nico Hoffmanns LAND DER VÄTER, LAND DER SÖHNE (1987): «Doch für den Plot sind die Gewissensbisse der Mutter unverzichtbar, um der Versöhnung mit dem Sohn den Weg offen zu halten.» Schliesslich, in Roland Suso Richters NICHTS ALS DIE WAHRHEIT (1999), «findet Rohm, der Vaterlose, nicht (seinen Vater). Aber die emotionale Vereinigung mit der Mutter führt ihn schliesslich auch mit seiner – schwangeren – Frau zusammen.» Hanno Loewy: «Tragische Märchen?» (s. Anm. 4), S. 318, 320, 323. – **15** Herbert Achternbusch: *Die Atlantikschwimmer*. Frankfurt/M. 1978, S. 329. – **16** S. 253–254. – **17** Eine Liste sämtlicher Filme von Achternbusch mit Zitatentexten ist zu finden unter: <http://il.15srv.vu-wien.ac.at/~staff/schmalw/achternbusch/achternboo.html> (12.02.03) – **18** Vgl. hierzu Josef Bierbichler/ Harald Martenstein/ Christoph Schlingensiefel (Hg.): *Bensheimer Rede/Engagement und Skandal*. Berlin 1998. «War das Politik? Oder doch nur Theater? Nach einer Antwort auf diese Frage suchen der Schauspieler Sepp Bierbichler und der Journalist Harald Martenstein in einem langen, originell mäandernden Gespräch mit Christoph Schlingensiefel. Natürlich scheitern sie. Absichtlich.» (*Der Tagesspiegel*, 7.10.1998). – **19** Hanno Loewy: «Tragische Märchen?» (s. Anm. 4), S. 313. – **20** Ders.: «Fiktion und Mimesis» in diesem Band. – **21** Slavoj Žižek: «Camp Comedy» (s. Anm. 2), S. 29 bzw. S. 5. – **22** Ebd. – **23** Vgl. Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt/M. 1991 (engl. Ausgabe: Baltimore 1973), besonders S. 50–57.

Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah?

Zur Rezeption von LA VITA È BELLA

Als 1998 Roberto Benignis Tragikomödie LA VITA È BELLA (DAS LEBEN IST SCHÖN) in die Kinos kam, wurde sie von grossen Teilen der Kritik mit begeisterten Worten aufgenommen: mutig, herrlich, brilliant, unvergesslich, herzerwärmend, ein bewegendes Meisterwerk. Aber es wurde auch die bange Frage laut, ob das denn erlaubt sei, eine Komödie über die Nazis und die Judenverfolgung und Clownerie im Todeslager. Zumindest unter der Oberfläche blieben viele in der *political correctness* befangen: Darf man bei Szenen, die im KZ spielen, wirklich lachen? Das andere Ende des Spektrums repräsentierten die Kritiker, die die Darstellung unumwunden als «grotesk unpassend» empfanden.¹

Heute sind die Kritiken weitgehend verstummt, nicht zuletzt wegen des unbestreitbaren kommerziellen Erfolgs, der viel dazu beitrug, das anfängliche Unbehagen zu überwinden. Auch wäre es etwas kleinkariert erschienen, einen Film zu kritisieren, der immerhin mit drei Oscars und zahlreichen internationalen Preisen, darunter dem Jewish Experience Award in Jerusalem, ausgezeichnet worden war. Dazu kam, dass mittlerweile neue, problematischere künstlerische Produkte die öffentliche «Toleranz für Shoah-Darstellungen» strapazieren.

In der Ausstellung «Mirroring Evil» zum Beispiel setzten sich 2002 im New Yorker Jewish Museum jüngere Künstler mit dem «Shoah business» auseinander, der kommerziellen Nutzung des Holocaust und seiner «Botschaft». Ein Lego-KZ oder das berühmte Foto von halb verhungerten Insassen von Buchenwald als Hintergrund für ein Selbstporträt des Künstlers mit einer Dose *Diet Coke* in der Hand schockierten und provozierten das Publikum sehr viel stärker. Hier wurde die Bedeutung (oder fehlende Bedeutung) der Shoah für die dritte bis vierte Generation, die gegenüber der geforderten politisch-moralischen Aufladung, die dieses historische Ereignis einfach zu haben «hat», etwas abgestumpft scheint, öffentlich gemacht, was (teils empörte) Diskussionen auslöste. Die Frage des Lachens wurde zu einem Teilaspekt einer Neuverhandlung der Etikette (samt der dazugehörigen Selbstzensur), die für die öffentliche Darstellung von so unaussprechlichem Horror gelten soll.

So meinte Thane Rosenbaum in seiner Besprechung der Ausstellung, die so genannte künstlerische Freiheit könne «sich als Arroganz auswirken, besonders wenn Kunst sich mit Gräueltaten befasst». Er beklagt, dass viele Künstler jedes künstlerische Gewissen gegenüber dem Holocaust verloren hätten. Natürlich sollten auch neue Ideen präsentiert werden können, aber «ohne die Verunglimpfung und Herabsetzung der millionenfach vernichteten Menschen.»² In diese Bedenken schliesst Rosenbaum auch den seiner Ansicht nach «abstossenden» und «grob verfälschenden» Film von Benigni ein. Die Frage, wem die Shoah «gehört» oder wer sie wie und nach welchen Kriterien öffentlich darstellen darf, ist zu einer offenen Auseinandersetzung geworden.

Die Entwicklungslinien der Empfindlichkeiten gegenüber den künstlerischen Darstellungen der Shoah zeigen, wie sich das private und öffentliche Verständnis der Shoah verändert hat. Mit ihrer Hilfe lässt sich auch die Rolle untersuchen, die künstlerische Bearbeitungen dieses überwältigenden Themas im Rahmen der Kulturindustrie spielen. Die bilanzierende Analyse der Rezeption von *LA VITA È BELLA* ist dazu geeignet, prototypisch einen Wendepunkt in den Normen der künstlerischen Darstellung der Shoah aufzuzeigen. Gleichzeitig berührt sie einen wichtigen Aspekt der umfassenderen Frage, wie sich die Erinnerung an die Shoah, ihre Lehren und ihre Bedeutung bewahren und über ihre historische Präsenz hinaus an die dritte Generation und die weiteren Generationen überliefern lässt.

Die Wiederentdeckung des komischen Hitler

Bekanntlich eignet sich der Humor gerade in extremen Situationen zur Bewältigung, ja sogar im Wortsinne als Mittel zum Überleben. Mel Brooks hat einmal über die Verbreitung und das Spezifikum des jüdischen Humors gesagt: «Wer lacht, der kann nichts anderes tun, für den Moment des Lachens wenigstens. Er ist besiegt und entwaffnet. (...) Wer über den Juden lacht, von ihm zum Lachen gebracht wird, der wird sich das Pogrom, vielleicht, noch einmal anders überlegen, für den Moment des Lachens jedenfalls.»³ Hitler war, wie zum Beispiel Gilman⁴ breit illustriert, während und auch nach dem Krieg eine beliebte Zielscheibe des Spotts und der Witze. Grotesken, Satiren und Komödien über den Holocaust haben, wie die Filmografie im Anhang dieses Bandes zeigt, eine lange Tradition, die in der Literatur und der bildenden Kunst noch viel deutlicher ist. Die Frage «Darf man heute über Hitler lachen?» verfehlt oder vergisst die offenbar universelle Tendenz, gerade im schrecklichsten Unglück in Humor

und im Lachen (einen bitteren) Trost zu suchen und zu finden.⁵ Sie vernachlässigt auch die reiche künstlerische Tradition des Humors und des Lachens in der Auseinandersetzung mit Hitler und dem Holocaust. Besser und genauer wäre es also zu fragen: «Wie kommt es, dass wir vergessen haben, dass (auf verschiedene Weise) immer über Hitler und den Holocaust gelacht wurde?» Anders gefragt: Wie erklären wir das Wiederaufleben komischer Bearbeitungen des Holocaust?

Natürlich war es den Opfern des Holocaust immer erlaubt, ihrer Erfahrung mit Lachen zu begegnen. Lachen ist zunächst eine unwillkürliche Reaktion, keine moralische Handlung. Wenn man hinterher, nachdem es «passiert» ist, das Lachen moralisch bewerten muss, sollte man zumindest zwischen dem antiautoritären Lachen der Unterdrückten über ihre Unterdrücker und dem grausamen Gelächter der Unterdrücker über die Verletzlichkeit der Unterdrückten unterscheiden. «Galgenhumor» ist nur dem Verurteilten möglich, nicht dem Henker und auch nicht den Zeugen einer Hinrichtung. Obwohl sich diese beiden Arten des Lachens sehr leicht unterscheiden lassen, war Gelächter im Getto oder im Lager lange Zeit kein oder ein eher peinliches, anstössiges Thema. «Witze in Auschwitz», das klingt noch heute anstössig, wahrscheinlich ganz besonders für die zweite Generation. Und es gab ja auch wirklich andere, wichtigere Phänomene zu verstehen, zu dokumentieren und zu betrauern.

Dazu war Humor und Gelächter in dieser Situation sehr schwer vorstellbar. Ein «absolutes» Opfer des KZ war nach herrschender Auffassung vom Terror-Regime völlig zerstört. Dokumentation und Forschung konzentrierten sich darauf, das ganze Ausmass des überwältigenden Schreckens, der technokratischen Effizienz der Unterdrückung und Zerstörung und des unbeschreiblichen Leides festzuhalten und zu erheben. Besonders für die zweite Generation bestand die vordringliche Aufgabe darin, die Verleugnung in der Familie (durch Opfer- und besonders durch Täter-Eltern) und in der weiteren Gesellschaft, die sich auf den Alltag des «Wiederaufbaus» und einer neuen «Normalität» konzentrieren wollte, zu durchbrechen oder zu verhindern. Der Drang, die «Wirklichkeit» des Geschehenen zu sichern, konzentrierte sich auf «harte Fakten». «Shoah Gelächter» konnte da nur unwichtig, wenn nicht gar tabuisiert sein. In der zweiten Generation wurde die Shoah historisch objektiviert. Doch diejenigen, die die zunächst so wichtige Aufgabe des Aufdeckens der Tat und der Verteidigung der Opfer übernehmen, werden mit der Zeit rasch zu unnachgiebigen Hütern der Fakten. Daraus entsteht dann in Verbindung mit der Tatsache, dass es sich um Erfahrung aus zweiter Hand handelt, eine ganz eigene Art von historischer «Wirklichkeit», und darin hat das Lachen gewiss keinen Platz.

Wer die Lager unmittelbar erlebt hat, dem ist das Gelächter über die Absurditäten der Situation vertraut. Überlebende beanspruchen vielleicht ein Monopol auf solches Gelächter, aber sie verleugnen es nicht. Dazu passt es, dass Überlebende, wie die *New York Jewish Week* am 19. März 1999 berichtet, mit *LA VITA È BELLA* meist etwas anfangen können. «Das bedeutet nicht, dass sie ihre Haltung zu den bestimmenden Erinnerungen ihres Lebens ändern, sondern dass sie die erleichternde Möglichkeit bekommen, einen Aspekt ihrer Erfahrung zuzulassen, den andere schwer verstehen. Viele Überlebende können komische Episoden aus dem Lagerleben erzählen, Ereignisse, die ihnen halfen, nicht den Verstand zu verlieren, die aber aus der Perspektive einer anderen Zeit oder ohne einen europäischen Hintergrund unpassend erscheinen.»

Es hat auch früher schon Versuche gegeben, das Verbot des Lachens zu brechen, nicht zuletzt durch Mel Brooks. Aber die durchgängige Komik und Clownerie eines (nicht) üdischen Italieners in *LA VITA È BELLA* stellte verschärfte Anforderungen an das Publikum wie an die professionellen Kritiker. Selbst Leute, denen der Film gefiel, waren sich nicht sicher, ob eine solche positive Reaktion denn auch «richtig» und erlaubt sei. Solche Vor- und Umsicht hat ihre positiven Seiten: Sie entspricht einer allgemein erhöhten Sensibilität für die Gefühle anderer⁶ und verweist darüber hinaus auf eine hohe persönliche wie kulturelle Reflexivität hinsichtlich der komplizierten Frage, wer wann und warum worüber lacht.

Es sagt viel über den Zustand einer Gesellschaft aus, wie sie in den verschiedenen Genres ihrer Kunst und in anderen Bereichen öffentlich mit dem eigenen Leiden und dem Leiden anderer umgeht. In der Chronologie der Formen, in denen dieses überwältigende Thema künstlerisch bearbeitet wird, der gewählten Medien und Genres und der Rezeption durch verschiedene Segmente der Öffentlichkeit bilden sich Phasen der Gesellschaftsentwicklung ab. Die Spannweite der zulässigen Darstellungsformen hilft uns insbesondere, die subtilen kulturellen Normen zu identifizieren, denen künstlerische Auseinandersetzungen mit der Shoah unter den Bedingungen der Kulturindustrie unterliegen.

Die literarischen Normen der Shoah-Darstellung

In einem viel zitierten Essay hat Terrence Des Pres (1988) drei Konventionen für die Darstellung der Shoah identifiziert.⁷ Diese drei Grundregeln, deren Gültigkeit auch durch die «Ausnahmen», das heisst einen gelegentlichen Regelbruch, bestätigt wird, lauten:

1. Der Holocaust soll als eine eigene Totalität dargestellt werden, als ein einzigartiges Ereignis, als ein Sonderfall und ein abgezirkelter Bereich, vor oder nach aller Geschichte oder getrennt von ihr.

2. Darstellungen des Holocaust haben so genau wie möglich zu sein und den Fakten und Bedingungen des Ereignisses gerecht zu werden; es gibt keine legitimen, auch keine künstlerischen Gründe für Veränderungen oder Manipulationen.

3. Man soll sich dem Holocaust als einem bedeutenden, vielleicht sogar religiösen Ereignis nähern, mit einer Ernsthaftigkeit, die alle Reaktionen ausschliesst, von denen seine aussergewöhnliche Bedeutung verdunkelt oder der Tod so vieler Menschen entehrt werden könnte.

Des Pres ist nicht so sehr daran interessiert, wie diese Normen entstanden sind und von wem und für welche Zwecke sie aufrechterhalten werden. Vielmehr interessiert er sich für ihre Auswirkungen auf die künstlerische Produktion. Entsprechend ist für ihn das dritte Kriterium entscheidend, das «Gebot der Ernsthaftigkeit». Diese Norm leitet sich von der Methode der Geschichtswissenschaft und ihrer spezifischen Forderung nach «Wahrheit» ab und dehnt sie auf literarische Darstellungen und letztlich sämtliche künstlerische Äusserungen aus. An diesem Massstab orientierten sich auch viele Kritiker in ihren Reaktionen auf LA VITA È BELLA.

Robert Manne, ein anerkannter australischer Intellektueller, Sohn jüdischer Eltern, die aus Deutschland nach Australien geflohen sind, attestiert dem Film eine Diskrepanz zwischen «den ästhetischen Erfordernissen des Märchens und den ethischen Verpflichtungen der Erinnerung an den Holocaust».⁸ Das Thema müsse im Geist von Hannah Arendt und Primo Levi «ohne Sentimentalität, ohne billige Tröstungen und ohne falsche moralische Erbauung» abgehandelt werden. Diese grossen Philosophen seien bewundernswert und vorbildlich, weil sie «in das Herz der Finsternis blicken konnten, ohne zurückzuschrecken». Sie hätten den Holocaust dargestellt, «wie er war», und ohne künstlerische Techniken, die «die Wahrheit» notwendig verfälschen.

Wie viele andere Kommentatoren, die mit LA VITA È BELLA nicht glücklich waren, vermisst Manne den «Realismus». Er klagt: «In Wirklichkeit erlitten die, die in die Lager transportiert wurden, so extreme Angst, körperliches Leid und moralische Erniedrigung, dass sie menschlich schon halb zerstört dort ankamen. In LA VITA È BELLA scheinen die Menschen bei der Ankunft im Lager wenig mehr als hungrig, traurig und ermüdet zu sein.» Nach dieser Denkweise ist alles, was hinter solchem «Realismus» zurückbleibt, «ein Verrat an der Achtung, der den sechs Millionen Juden und den Millionen Nichtjuden, die im Holocaust zugrunde gingen, gebührt».⁹

Diese Kritiker fürchten sich nicht ohne Grund vor dem, was die Kulturindustrie aus einem «ernsten Thema» machen kann. Jede Moral lässt sich, absichtlich oder unabsichtlich, für Verkaufszwecke benutzen. Das geschieht freilich auch und gerade dann, wenn das moralische Kriterium der «Ernsthaftigkeit» strikt befolgt wird, denn das muss dem heiligen Gral der Kulturindustrie, dem Verkaufserfolg, durchaus nicht im Weg stehen. Schon die TV-Serie HOLOCAUST (1978), die das Thema (und das Wort «Holocaust») in den USA und anderen Ländern populär machte, verwandelte das «Einmalige» und Unerhörte in eine Erzählung, die sich, ausser bei den gezeigten Gräueltaten, mit den Erwartungen eines durchschnittlichen Kenners und Liebhabers (oder Sponsors) von Fernsehserien sehr gut vertrug.

Die Logik dieser Befürchtungen und ihre Auflösung in der Forderung nach «Realismus» ist eng mit Elie Wiesels Mahnung verwandt: «Ein Roman über Auschwitz ist entweder kein Roman oder nicht über Auschwitz.»¹⁰ Nach dieser Ansicht ist es nicht möglich, oder jedenfalls viel zu riskant, sich in der Erinnerung an den Holocaust der Kunst statt der Wissenschaft zu bedienen oder gar anzuvertrauen. Robert Manne etwa kritisiert genauso auch Steven Spielbergs SCHINDLER'S LIST. Dieser Film verharmlose durch sein Happy End das «wahre» politisch «Böse» und die «Tiefe der menschlichen Barbarei» der Shoah.

Diese Position, konsequent weitergedacht, erklärt Kunst und Shoah für unvereinbar. Eine moderatere Position (wir könnten sie die Position der «liberalen zweiten Generation» nennen) erlaubt auch unorthodoxe (also nicht nur quasi-dokumentarische) künstlerische Darstellungen, allerdings unter strengen Auflagen. Diese konstituieren eine weitere Schicht der Normen der Shoah-Darstellung, mit deren Identifikation Des Pres begonnen hat. In den ablehnenden Reaktionen auf LA VITA È BELLA kann man zumindest zwei weitere Kriterien erkennen, die jetzt erfüllt werden müssen:

4. Darstellungen des Holocaust sollen im Bereich der «Hochkultur» stattfinden. Populäre Produkte sind automatisch verdächtig und jedenfalls weniger bedeutend. Komödien sprechen meist ein Publikum an, das nicht zwangsläufig hoch gebildet ist, und haben es daher schwerer, zur Hochkultur gerechnet zu werden.

Der scharfe Gegensatz von Hoch- und Populärkultur hat sich unter dem Diktat der Mechanismen der Kulturindustrie im 19. und 20. Jahrhundert erstmals ausgebildet. Die dabei entwickelten Kategorien werden heute von Publikum und Kritikern ganz selbstverständlich angewandt (lustvoll aufgehoben wird die Unterscheidung nur ganz avantgardistisch, etwa in «Freude am Kitsch»). Der Markt ist natürlich am «Blockbuster» interessiert und damit an der Populärkultur. Aber die Differenzierungen haben zugenommen und viele Nischen ermög-

licht. Die Aufrechterhaltung der Unterscheidung dient bis heute dazu, Klassenkulturen zu markieren und zu reproduzieren.

Die Vorstellung: «Populär ist gleich krass und vulgär», und ihr Gegenstück: «Kunst ist unzugänglich und langweilig», sind immer noch lebendig. Parallel dazu gelten die Vorstellungen: «Populär ist erfolgreich und lukrativ», und: «Kunst ist kommerzieller Selbstmord.» Diese Unterscheidungen lassen eine ganze Reihe von Genres zu; wesentlich für den kommerziellen Erfolg ist jedoch, dass sich die einzelnen Produkte eindeutig einem Genre zuordnen lassen. Mischformen und Angebote, die nicht mit einer bekannten Erfolgsformel korrespondieren, haben es im Filmgeschäft jedenfalls schwer. Zumindest in Hollywood müssen sich Filme zuordnen lassen und vorhersehbar sein, das heisst sie müssen beispielsweise leicht als «romantische Komödie» oder «Action» erkennbar sein.¹¹ Robert Altman hat die sich daraus ergebende künstlerische Malaise in *THE PLAYER* (1992) satirisch dargestellt. Was immer Film-Schreiber einem Produzenten anbieten, muss sich in den Kategorien eines bewährten Erfolgsfilms darstellen lassen: «Das ist wie *PRETTY WOMAN* trifft *OUT OF AFRICA*.» Benignis Film ist das Risiko eingegangen und hat sich einer leichten Zuordnung entzogen. Sein Gegenstand gehört zwingend in die Kategorie «Hochkultur», aber aus den Rezensionen spricht der Verdacht, er könne bei einem breiten Publikum Anklang finden (und so war es dann ja auch).

LA VITA È BELLA ist bestimmt kein «realistischer» Film und erhebt auch keinerlei Anspruch darauf. Dennoch hat man Benigni immer wieder seine zahlreichen «Fehler bei den Fakten» vorgeworfen: Die Jahreszahlen stimmten nicht mit der Geschichte der Deportationen in Italien überein, die dortigen Rassen-Gesetze hätten keine Heirat zwischen einer Nichtjüdin und einem Juden zugelassen, das Ausmass an Hunger, Degradierung und Gewalt sei zu gering und so weiter. Ironischerweise sind Kritiken, die auf der Suche nach Fehlern etwa notierten, dass es in Auschwitz keine Kinder gegeben habe, auch noch falsch, denn es gab in den Lagern, was traurig genug ist, sehr wohl Kinder. Benigni wird vorgehalten, er neutralisiere, beschönige oder trivialisiere die Erfahrung des Lagers. Andere wieder kritisierten die «Melodramatik» der Geschichte.¹² Der amerikanische Vertrieb des Films fürchtete den Vorwurf einer unrealistischen Darstellung so sehr, dass er am Beginn den warnenden Hinweis einblenden liess, man solle den Film nicht für eine Darstellung der Wirklichkeit halten.

Während die einen kritisierten, *LA VITA È BELLA* sei ein miserabler Dokumentarfilm, klagten andere, er sei nicht einmal eine unbeschwerte Komödie. Es

gelang der Kritik nicht, die ganz eigene Form dieses Films zu entschlüsseln, der sich in der Tat nicht bruchlos in ein gängiges Genre einfügt. Viele konnten die Verbindung zwischen den beiden Teilen, der Burleske des verliebten Clowns, und dem dunklen und traurigen zweiten Teil, nicht erkennen: «Benigni versteht es, uns lachen zu machen, aber er hat noch nicht herausgefunden, wie er uns zum Weinen bringen kann.»¹³ Andere taten den Film ab als «Hollywood-Produkt, in dem man ausgiebig weinen und sich zugleich gut fühlen kann.»¹⁴ Manchen war sein Charakter der Fabel oder des Märchens besonders unverständlich. Die Märchenhaftigkeit wurde überheblich, was das Publikum, und herablassend, was das Thema angeht, als kindisch und naiv interpretiert. Eine andere Klage lautete, bei dem Film handele es sich insgesamt gesehen um bloss «zusammengewürfelte Teile, die sich wie aufgewärmter magischer Realismus anfühlen.»¹⁵ Andere wiederum werteten, wie wir noch sehen werden, den Publikumserfolg des Films an sich schon als Gefahrensignal.

Schliesslich scheint man sich mühsam auf die «Tragikomödie» als Genre des Films geeinigt zu haben. Tatsächlich aber hat sich der Film, wie es gute Kunst immer tut, eine eigene Kategorie geschaffen und die vorhandenen Genre-Regeln erweitert. In der Shoah-Darstellung bedient er sich des «Absurdismus». Der Film stellt die «Rationalität» der Nazis auf den Kopf. Indem er die verrückte Logik des Rassismus vorführt, gewinnt der Clown (hier gewissermassen als Repräsentant der dritten Generation) etwas wie Befreiung aus der überwältigenden Hilflosigkeit. Benigni weigert sich, die Shoah als zwar tyrannische, aber in sich (technisch) «rational» vollzogene Tat der Nazis darzustellen. Die verführerisch einfache Fabel zeigt stattdessen, dass ein solches Ereignis einfach zu absurd ist, als dass man ihm eine Logik zuschreiben könnte. Und der Film erinnert, was wahrscheinlich die wichtigste Aussage ist, an die menschlichen Werte, die allein einem tyrannischen System entgegengesetzt werden können.¹⁶

Die Moralisten der zweiten Generation aber lesen, vielleicht ohne sich dessen bewusst zu sein, Benignis Aussage in der umgekehrten Richtung. Wo Benigni zur dritten Generation spricht, sehen sie einen Vorwurf an die erste: Selbstverständlich konnte man in der Realität des Lagers keine Spiele spielen. Offensichtlich konnte man die brutale und rücksichtslose Herrschaft nicht real besiegen. Aber in solchen Fehlinterpretationen des Films schwingt der Schmerz darüber mit, dass *damals* nicht anders gehandelt wurde. Die hoffnungsvolle Fantasie, die der Film für heute aufbaut, wird als für die damalige Zeit nicht realistisch abgetan.

Viele Kritiker, die bereit sind, unorthodoxe Formen der Shoah-Darstellung zuzulassen, tun das nur unter der Bedingung absoluter «Aufrichtigkeit» und

moralischer Unangreifbarkeit des Künstlers. Damit gibt es eine weitere Bedingung für zulässige Shoah-Darstellungen:

5. Der Künstler soll die richtige Haltung und die richtige Motivation haben: Altruismus, beste Absichten, die richtigen moralischen und didaktischen Ziele. Selbst wenn das Produkt komisch ist, soll der Künstler die angemessene Ernsthaftigkeit zeigen.

Roberto Benigni besass nicht denselben «Vertrauensvorschuss», den die Grössen der Filmkomik wie Chaplin oder «jüdische» Komiker wie Jerry Lewis und Mel Brooks genossen. Schliesslich ist er ein «Aussenseiter», kein Jude, und (obwohl diese Tatsache kaum erwähnt wird), wenn auch kein Deutscher, dann doch Staatsangehöriger einer der ehemaligen Achsenmächte. Vor allem aber ist er ein Clown, der Star leichtgewichtiger, kleiner Filme mit, zugegeben, grossem Publikumserfolg, aber kein als «engagiert» ausgewiesener, das heisst für das Thema der Shoah selbstverständlich bewährter Künstler.

Benigni waren diese Probleme sehr wohl bewusst. Allen Berichten zufolge hat er das Thema gründlich recherchiert: Er hat den Rat italienischer Juden gesucht, er hat das Buch Überlebenden zu lesen gegeben, um zu gewährleisten, dass er sie nicht unabsichtlich verletzt. Er hat offen zugegeben, dass ihn das Thema ursprünglich deshalb gereizt hat, weil es ihm Gelegenheit bot, seine Kunst als Komiker an einer extremen Situation zu erproben. Dieses Motiv war für die Öffentlichkeit nicht ausreichend, so dass er zur Legitimation seines künstlerischen Anliegens ein Element aus seiner Familiengeschichte hinzufügen musste: Wir erfuhren, dass sein Vater nach dem Seitenwechsel Italiens Kriegsgefangener in einem deutschen Lager gewesen war. Sein Vater, so Benigni, kehrte aus dem Lager «als Skelett, kaum noch am Leben» zurück: «Mein Vater erzählte uns die Geschichte vom Lager, immer wieder die Lagergeschichte, weil sie ihm, wie allen Überlebenden, zur Obsession geworden war. Jeden Abend erzählte mein Vater vom Lager, aber so, dass wir lachen mussten, um uns nicht zu erschrecken.»¹⁷

Eigentlich hätte es keiner weiteren Begründung bedurft, wenn ein talentierter Komiker mit seinen Mitteln die Shoah – sofern eine angemessene Sensibilität und Rücksichtnahme gewahrt bleiben – behandelt. Aber der kulturindustrielle Starkult erzwingt gelegentlich sogar völlig frei erfundene Beziehungen zwischen einem Künstler und seinem Gegenstand. Die Biografie und Psychologie des Künstlers (und dazu zählen beim Film selbstverständlich Regisseur und Hauptdarsteller) sind zu entscheidenden Aspekten nicht nur für die Vermarktung des Produkts geworden, sondern auch für seine Annahme durch Publikum und Kritik.¹⁸

Werturteile über Kunst müssen aber durch das Werk begründet werden. Wie es entstanden ist und was für ein Mensch der Künstler ist, hat damit nichts zu tun. Wie Benigni selbst sagt: «Ich brauche diesen Film nicht zu verteidigen, weil er so verletzlich ist. Er ist wie ein nacktes Baby – *uno bambino nudo*. Der Film, er verteidigt mich!»¹⁹

Die Rezeption von *LA VITA È BELLA* ist ein klares Beispiel dafür, dass der Künstler seine guten Absichten und seine «Moral» als Person beweisen muss. Benignis ursprüngliche Erklärung, er sei an «Humor in der äussersten Situation» interessiert gewesen, ist ein taktvolles Angebot, persönliche Indiskretionen und die abstossende Konkurrenz um den geborgten Status als Opfer zu vermeiden. Aber bei diesem Thema reichen Talent und Interesse nicht aus.

Die Regeln für «akzeptable» Shoah-Darstellung, sowohl die, die Des Pres beschrieben hat, als auch die beiden hier neu identifizierten, lassen sich an dem Verriss von David Denby, dem renommierten Filmkritiker des *New Yorker*, gut illustrieren.

Neue Normen für künstlerischen Wert: eine Fallstudie

David Denby hat *LA VITA È BELLA* zweimal im *New Yorker* besprochen.²⁰ (Das passiert bei Filmen selten, genauer gesagt: Es ist einmalig.) Die erste Kritik vom 16. November 1998 war die Routine-Besprechung, die alle Filme von einiger Relevanz im *New Yorker* bekommen, wenn sie in New York anlaufen. Die zweite vom 15. März 1999 war ein längerer Verriss nicht nur des Films, sondern auch seines Erfolgs. Sie erschien wenige Tage vor der Oscar-Verleihung und wurde durch eine Spiegelman-Karikatur illustriert, auf der ein KZ-Insasse eine Oscar-Statuette im Arm hält. In beiden Kritiken werden die bekannten Vorwürfe aus der «Holocaust-Veritas»-Schule erhoben: «Aber das Lager in dem Film, aus den Überresten einer alten italienischen Fabrik aufgebaut, sieht mit seinen hohen Mauern und dem Hof in nichts wie Auschwitz oder Treblinka aus (...) Er weiss doch bestimmt, dass ein Kind in Auschwitz sofort umgebracht worden wäre und dass in allen Lagern Leute ohne Grund geprügelt und erniedrigt wurden. Davon zeigt er nichts.»

Aber in beiden Besprechungen geht er weit über die von Des Pres aufgestellten Regeln hinaus. Nach Denby ist *LA VITA È BELLA* ein ernsthafter «künstlerischer Fehlgriff» eines amüsanten und populären Unterhalters. Er betont, er trage das Benigni nicht nach und liebe «diesen fröhlichen, lauten, männlichen Clown» sogar. Das folgende Porträt, das er dann von dem Schauspieler und Re-

gisseur zeichnet, ist aber alles andere als schmeichelhaft. «Wenn Benigni den Mund weit öffnet, zeigen seine grossen Zähne das Grinsen eines Esels, aber in seinen Augen strahlt etwas Überraschendes – das Licht eines Sieges.»

In der zweiten Besprechung wird das expliziter: Denby verurteilt die Arroganz des populären Unterhalters, der sich auf diesen quasi geheiligten Grund verirrt hat. Er weist darauf hin, dass in Benignis anderen, leichtgewichtigen Filmen der Clown durch seine «Rücksichtslosigkeit» gewinne:

Er besiegt die Börsartigkeit der Welt durch eine Explosion des Burlesken: Er schreit und springt, streckt seinen Rumpf vor, zieht die Augenbrauen hoch und hinunter und fuchelt mit den Händen, die in der Luft Figuren nachzeichnen. Wenn er unter seiner eigenen Regie spielt, werden Tempo und Stil jeder Szene von dem bestimmt, was er als Komiker erreichen will. Befangen in seinem stürmischen Traum bildet er das Zentrum der Dinge, und seine Regietechnik – das wenige, das er davon besitzt – dient dazu, ihn selbst ins Rampenlicht zu rücken.

Denby beschliesst seine erste Kritik mit dem Gedanken, «rührend ist nicht so sehr, wie sich Benigni um den kleinen Buben bemüht, als vielmehr sein Bedürfnis, an Komik als Rettung zu glauben». Daran anknüpfend behauptet er in der zweiten Kritik, der Film sei eine einzige «Selbstverliebtheit», eine «sinnlose Prahlerie mit der Kraft der Komik». Denby erklärt Benigni für arrogant. Als Kritiker aus der «liberalen Fraktion der zweiten Generation» ist Denby natürlich nicht grundsätzlich gegen Komik in der Darstellung des Holocaust oder sogar der Todeslager. «Es ist nicht unmöglich, sich das vorzustellen.» Aber die Herausforderung ist so gewaltig, dass niemand ausser den ganz Grossen den Versuch wagen sollte: «Sogar ein so stolzer Künstler wie Chaplin musste zugeben, dass der ‚Grosse Diktators seine Satire auf Hitler und Mussolini, seinem Gegenstand nicht gerecht wurde.» Nur eine Komik, die «völlig unerschrocken ist – eine Komik, die sich auf einen Kampf, sogar auf Komplizenschaft mit dem Terror einlässt, (kann gelingen) (...) Kafka und Bruno Schulz haben an einem solchen Extrem von Schmerz und Schönheit gearbeitet; auch Mahler im Scherzo seiner 9. Symphonie, Godard in WEEKEND und Kurosawa in seinen blutig-witzigen Samurai-Epen.»

Denby ist der Ansicht, Benigni hätte, «um aus diesem Film etwas zu machen, einen enormen Sprung aus seinem Stil in das Surreale oder Hyperreale machen müssen. Er hätte ein viel härterer Mann sein müssen, als er ist.» Umgekehrt weiss David Denby ganz genau, dass der Film schon deshalb nichts sein kann, weil er den Leuten gefällt. «Ich höre dauernd von Leuten, die den Film ‚wunderbar‘ finden.» Der Erfolg des Films alarmiert ihn: «Der enorme Erfolg des

Films auf der ganzen Welt lässt vermuten, dass das Publikum vom Holocaust überanstrengt ist, dass es zu Tode erschöpft ist von der nicht enden wollenden Verstörung, die das Thema auslöst. Diese Stimmung des Publikums kann man verstehen, aber Künstler sollten aus härterem Holz geschnitzt sein, und ganz sicher kann ein Künstler nicht überwinden, was er nie kennenlernt.»

Die Implikationen einer auf die Person gerichteten Kritik und Zensur sind unerfreulich. David Denby spricht weniger über den Film als über seine Beziehung zu dem Mann Benigni und seinem vermuteten Publikum. Daraus bezieht er seine Schlussfolgerung: «*LA VITA È BELLA* ist eine freundliche Version der Holocaust-Leugnung. Das Publikum kommt erleichtert und glücklich aus der Vorführung und verleiht Benigni Preise dafür, dass er ihm endlich einen Fluchtweg eröffnet.» Der Türsteher (und Rausschmeisser) der zweiten Generation setzt neue, unerfüllbare und kontraproduktive Normen für die künstlerische Behandlung dieses entscheidend wichtigen Gegenstands.

Die Bewertung von künstlerischen Shoah-Darstellungen

Die kritische Rezeption von *LA VITA È BELLA* zwingt uns zum Nachdenken über sinnvolle und faire Bewertungen künstlerischer Shoah-Darstellungen. Für Imre Kertesz ist der Unterschied zwischen Kitsch und Kunst ausschlaggebend;²¹ ein «Realismus» der Darstellung, der angeblich die Shoah so wiedergibt, wie sie war und dabei über das hinausgeht, was selbst die sich vorstellen können, die dabei waren, beleidigt ihn. Er hört aus dem «Chor von Holocaust-Puritanern, Holocaust-Dogmatikern, Holocaust-Usurpatoren» eine moralische Selbstgefälligkeit heraus, die darauf aus ist, eine Wirklichkeit festzuhalten, die sie glücklicherweise nie erlebt haben und von der niemand annehmen kann und sollte, sie akkurat «reproduzieren» zu können.

Er verteidigt *LA VITA È BELLA* gegen die Angriffe der «Holocaust-Veritas»-Schule, indem er diesen «Realismus» zu Kitsch erklärt. Kitsch ist für ihn «jede Darstellung, die unfähig – oder nicht willens – ist zu verstehen, welcher organische Zusammenhang zwischen unserer in der Zivilisation wie im Privaten deformierten Lebensweise und der Möglichkeit des Holocaust besteht». Holocaust-Kitsch ist für ihn auch, «wenn Auschwitz zu einer Angelegenheit bloss zwischen Deutschen und Juden» gemacht wird, «wenn man von der politischen und psychologischen Anatomie der modernen Totalitarismen absieht». Auschwitz ist eine universelle Erfahrung und nicht auf die unmittelbar Beteilig-

ten beschränkt. Am wichtigsten aber ist, dass ein Kunstwerk über die Shoah «die weit reichenden ethischen Konsequenzen von Auschwitz» ansprechen muss. Doch lässt sich dies nach Auffassung von Kertesz keineswegs dadurch einlösen, dass in der Darstellung «der mit Grossbuchstaben geschriebene MENSCH – und mit ihm das Ideal des Humanen – heil und unbeschädigt aus Auschwitz hervorgeht». Wie Imre Kertesz abschliessend anmerkt, ist Benigni, Jahrgang 1952, «Vertreter einer neuen Generation, die mit dem Gespenst von Auschwitz ringt und die den Mut und auch die Kraft hat, ihren Anspruch auf dieses traurige Erbe anzumelden». Benigni tut das, indem er eine einzigartige Geschichte von grosser Freundlichkeit im Absurden erzählt.

Der Erfolg von LA VITA È BELLA beruht darauf, dass Benigni den elementaren Unterschied zwischen der «Wirklichkeit» der Shoah und einer Geschichte über sie verstanden hat. In einer guten Geschichte sind die Opfer aktive Menschen, die einem Alltagsleben nachgehen. In ihr ist Massenmord die äusserste und unvorstellbare Absurdität. In ihr ist die Shoah nicht nur die endlose (und daher unerträgliche oder abstumpfende) Wiederholung unsäglicher Quälereien und schrecklichen Leids. Diese Dinge werden in ihr schon vorkommen, man kann sie nicht vermeiden, aber sie sind nicht der Zweck der Darstellung. Es geht nicht darum, sie zu beweisen oder in Erschütterung umzumünzen. LA VITA È BELLA macht das Elend der Shoah zum Ausgangspunkt, nicht zum Ziel. Diese künstlerische Freiheit ist nicht nur erlaubt, sie ist notwendig, wenn wir die Relevanz der Shoah für uns heute bewahren wollen.

Benignis grossartiger Film verfolgt das Ideal, das Kunst sich selbst setzt – nicht «Wahrheit» im Sinne der Darstellung einer äusseren Wirklichkeit, sondern «Authentizität», die objektivierte Wiedergabe einer Erfahrung. Das ist eine viel schwierigere Herausforderung. Benigni erzählt die Geschichte nicht aus der Perspektive eines Opfers oder eines Kindes oder eines jüdischen Überlebenden und auch nicht als der Sohn einer faschistischen Familie. Wir nehmen an Benignis Geschichte des hoffnungslosen und notwendigen Widerstands eines Clowns teil, durch den sich die Menschlichkeit der Opfer gegenüber der Entmenschlichung behauptet. In dieser Darstellung ist der Holocaust nicht länger ein überwältigendes Ereignis, das spezifisch und lokal gespiegelt wird.

Im Prolog wird erklärt, es sei «eine einfache Geschichte, aber schwer zu erzählen». Benigni gelingt es, von der Shoah auf zauberische Weise zu erzählen, die moralische Ermahnung und moralischen Druck weit hinter sich lässt. Die einfache, aber radikale Einsicht in Benignis Meisterwerk ist die Unmöglichkeit des Widerstands dann, wenn wir uns das Denken und die Grundannahmen der

Unterdrücker zu Eigen machen. Um die Tyrannei zu besiegen, so die Botschaft dieses ermutigenden Films, müssen wir auf den bereits vorhandenen sozialen Umgangsformen und Praxen der Menschlichkeit aufbauen.

LA VITA È BELLA sagt über die «Endlösung», was Kafka in *Der Prozess* und *In der Strafkolonie* über Gesetz und Strafe formuliert hat: Was damals geschah, war so grotesk, dass die Opfer selbst es kaum glauben konnten, geschweige denn die übrige Welt – womit sich zugleich Primo Levis Alptraum verwirklicht.²² Diese Position der Absurdität ist zugleich ironisch: Die Shoah ist keineswegs das Extrem-Beispiel für die konsequente Durchsetzung von technischer, instrumenteller Rationalität, vielmehr ist sie gerade durch diesen Charakter irrational.

Das wichtigste Argument der «Holocaust-Veritas»-Schule für ihre Forderung nach «Realismus» lautet, andernfalls würden wir die Ereignisse des blutigen 20. Jahrhunderts immer abstrakter werden lassen, sie falsch darstellen, vergessen, schliesslich sogar leugnen. Die genaue, unverfälschte Darstellung der wahren Geschichte der Shoah, so die Implikation, wird politisches Engagement und demokratische Orientierungen unterstützen und so dazu beitragen, dass sich Derartiges nicht wiederholen kann. Benignis anti-realistischer Gedanke, der Holocaust sei einfach zu absurd, um vom menschlichen Vorstellungsvermögen erfasst werden zu können, erreicht dieses Ziel viel effektiver. Die Perspektive der Absurdität spielt mit der Marx'schen Behauptung, die Geschichte wiederhole sich – als Farce nach der Tragödie. LA VITA È BELLA fordert uns auf, das Element der Farce wahrzunehmen und der Wiederholung der Geschichte entgegenzutreten.

Benignis Anti-Realismus stellt zugleich die Holocaust-Leugnung auf den Kopf. LA VITA È BELLA lässt sich nicht auf einen Beweis-Wettbewerb ein, der abstossend und nicht zu gewinnen ist. Hier geht es nicht um künstlerische «Beweise», Tatsachen gegen Propaganda, Zahlen gegen Rhetorik oder Behauptung gegen Leugnung. Das ist nicht die Rolle der Kunst. Die historischen Ereignisse werden nur grob umrissen. Die massenmörderische Dimension der Geschichte des Faschismus und Nationalsozialismus wird als gegeben, bekannt und als Teil der kollektiven Erinnerung vorausgesetzt. Benignis Fabel ist auf etwas viel Schwierigeres aus als auf «blossen» Realismus.

Als quasi-dokumentarisch, als eine Form der politischen Rhetorik, als Geschichtsunterricht ist Kunst nicht nur keine Kunst, sondern gewöhnlich auch zu offensichtlich und salbungsvoll, um politisch wirksam zu sein. Im Gegensatz zu den Behauptungen mancher Kritiker bleibt Benigni erbarmungslos genau in der Darstellung des historischen Ergebnisses: Der Clown ist tot. Es wird uns

kein dramaturgisch motivierter Ausweg gelassen.²³ Paradoxerweise haben gerade die «realistischen» Holocaust-Filme gewöhnlich ein Happy End. Diese Geschichten handeln fast immer von Überlebenden, die durch unwahrscheinliche Glücksfälle davonkommen. Spielbergs Versammlung der Geretteten (und ihrer Darsteller) auf dem Friedhof am Schluss von SCHINDLER'S LIST ist das Parade-, Szpilmans glorioses Klavierkonzert am Schluss von Polanskis THE PIANIST das jüngste Beispiel. Der angeblich so frivole Benigni lässt einen solchen tröstlichen Ausweg nicht zu.

Künstlerischer Realismus für Erwachsene ist nicht davon abhängig, dass die Details der Geschichte «wahr» und die Requisiten «echt» sind. Er erfordert vielmehr eine «soziale Wahrheit», die in der Übereinstimmung zwischen der erzählten Geschichte und den performativen Aspekten des Erzählens und des Erzähltbekommens besteht. Es interessiert uns also, was in der Geschichte als selbstverständliches Wissen vorausgesetzt wird und was sie mit dem Publikum macht, kurz gesagt: Es interessiert das «Arbeitsbündnis»²⁴ der Erzählung. Die Erfahrungen der Enttäuschung, die uns ein Kunstwerk vermittelt, weisen besonders deutlich auf das (von uns und von dem Kunstwerk) selbstverständlich Vorausgesetzte, also auf relevante Elemente des «Arbeitsbündnisses» hin. In LA VITA È BELLA erwarten wir hartnäckig, dass der Clown überlebt. Wir sehen seine Erschiessung nicht, wir hören sie nur und sehen dann den Mörder zurückkommen – und gegen alle Wahrscheinlichkeit hofft das Publikum. Wenigstens am Ende, so erwarten wir, wird der Clown wieder auftauchen und durch Glück und Magie überlebt haben. Benigni hat über die Wirkung dieser Erschiessung auf das Publikum gesagt, das sei so, als habe man Donald Duck umgebracht. Mit diesem Tod hat er rücksichtslos gegen die Genre-Regeln und die entsprechenden Publikumserwartungen verstossen.

Dadurch macht uns seine «unrealistische» Fabel auf die traurige Wahrheit aufmerksam, dass die Shoah unseren Wünschen an eine «gute Geschichte» nicht gerecht wird: Es ist «in Wirklichkeit» sehr wohl möglich, Millionen von Menschen umzubringen, es ist möglich, sie dafür auf «Menschenmaterial» zu reduzieren, es ist möglich, sie zu entmenschlichen – es ist sogar relativ leicht möglich, all das herbeizuführen. Es ist auch nicht unüberwindlich schwer, andere dazu zu bringen, die nötigen Akte des Tötens, des Folterns, des Organisierens und des Planens durchzuführen. Der Realismus des «Arbeitsbündnisses» besteht darin, dass wir auf unseren starken Wunsch aufmerksam werden, den Erzählungen über Faschismus, Nationalsozialismus und die Shoah ein Ende zu geben, das wenigstens erträglich, am liebsten aber heroisch und versöhnlich ist.

Diese Geschichte, die uns dazu zwingt, uns der Irrationalität solcher Wünsche zu stellen, ist in ihrem Kern ohne Hoffnung und Illusionen.

Aber Benignis Perspektive der Absurdität besteht auch darauf, dass diejenigen, die so leicht entmenschlicht werden können, Menschen, und zwar handlungsfähige Menschen, sind. Das Kind ist der Publikums-Repräsentant eines naiven Realismus, der Clown ist der Publikums-Repräsentant der Hoffnungslosigkeit und des gleichzeitigen Beharrens auf Menschlichkeit – eine schwierige und widersprüchliche Haltung, die eine starke, erwachsene Seele voraussetzt, die sich vom Absurden nicht einschüchtern lässt.

1 Das Material für die hier vorgelegte Analyse der Reaktionen auf LA VITA È BELLA wurde durch eine Lexus-Nexus-Suche Ende November 1998 gewonnen. Es umfasst damit alle Äusserungen zu Benigni und LA VITA È BELLA in englischsprachigen Zeitungen und Zeitschriften bis zu diesem Zeitpunkt – viele hundert Seiten Text: Filmbesprechungen, Interviews, Nachrichten, Kommentare (mit ziemlich viel Wiederholung, wie es sich aus den Bedingungen journalistischen Arbeitens ergibt). Rund um die Oscar-Verleihung (März 1999) wurde eine weitere, weniger systematische Suche im Internet durchgeführt. – **2** *Tikkun* Mai/Juni 2002, S. 69. – **3** Zitiert nach Peter W. Jansen: «Mel Brooks oder Das System Kaminski». In: ders. / Wolfram Schütte (Hg.): *Woody Allen / Mel Brooks*. München 1980, S. 101. – **4** Sander L. Gilman: «Is Life Beautiful? Can the Shoah be funny? Some thoughts on recent and older films.» In: *Critical Inquiry* Jg. 26 (Winter 2000) Nr. 2, S. 279-308. – **5** Zum Beispiel haben Viktor Ullmann und Peter Kien 1943 in Theresienstadt die Oper *Der Kaiser von Atlantis oder: Die Todverweigerung* geschrieben. (Sie wurde 1997 in New York mit Hilfe des «Elysium-Projekts», einer Kooperation zwischen den USA, der Tschechischen Republik, Österreich und Deutschland aufgeführt, um das künstlerische Schaffen der jüdischen Insassen von Theresienstadt zu rekonstruieren.) Die Geschichte ist eine Fabel, in der der Tod den Plan des Kaisers für einen «totalen Krieg aller gegen alle: keine Überlebende» durch die Weigerung durchkreuzt, jemanden sterben zu lassen. Die Geschichte wird in grotesker und absurder Form durchgeführt und stellt insgesamt den Triumph künstlerischer Produktivität über eine ungeheuerliche Wirklichkeit dar. – **6** Vgl. Kathy Laster / Patrick O'Malley: «New age sensitive laws: the rediscovery of emotional harm». In: *International Journal of the Sociology of Law* Jg. (1994) Nr. 1, S. 21-40. – **7** Terrence Des Pres: «Holocaust *Laughter!*». In: Berel Lang (Hg.): *Writing and the Holocaust*. New York, London 1988, S. 217 ff. – **8** *The Age* 15. Juli 1999. – **9** Phil Blazer, Herausgeber von *Jewish News*, zitiert nach *Los Angeles Times*. 10.1998. – **10** Zitiert nach Terrence Des Pres: «Holocaust *Laughteti*» (s. Anm. 7), S. 218. – **11** Kathy Laster / Heinz Steinert: «Reflexivität à la Hollywood. Oscars und verweigerte Oscars». In: *Wespennest* Nr. 127 (2002), S. 105-110. – **12** Um ein paar weitere Beispiele zu geben: In einer Kritik anlässlich der Vorführung in Cannes hiess es, der Film «behandelt eines der tragischsten Ereignisse der modernen Geschichte mit ungehöriger Leichtigkeit» (*Agence France Presse* 22.5.1998). Die *Washington Times* bemängelte, es sei nicht möglich, «Slapstick Farce mit historischer Katastrophe» zu vereinen. Der Film «unterwirft sich einem falsch verstandenen Pathos» und ist nicht mehr als ein «gesäubertes Faksimile» (12.11.1998). Die *New*

Republic fand LA VITA È BELLA «geschmacklos (...) offensichtlich unmöglich (...) verlogen» (November 1998). Für das *OC Weekly* stellt der Film einen «albernen Faschismus» mit «idiotischer Unbekümmertheit» dar (23.10.1998). – **13** *The Washington Post* 30.10.1998. – **14** *Entertainment Weekly* 13.11.1998. – **15** *San Francisco Chronicle* 30.10.1998. – **16** Kathy Laster / Heinz Steinert: «LA VITA È BELLA'. Absurdismus und Realismus in der Darstellung der Shoah.» In: *Mittelweg 36* Nr. 4 (1999), S. 76-89. – **17** Interview mit Benigni in: *Toronto Star* 11.9.1998. – **18** Ein besonders interessanter Fall ist Woody Allen, dessen Filme immer wieder als autobiografische Äusserungen des Autors interpretiert werden. Woody Allen wird nicht so sehr als genialer Autor, Regisseur und Schauspieler gewürdigt, sondern mit der filmischen Persona identifiziert, die er entwirft. Wenn er, einer der produktivsten und erfolgreichsten Regisseure der Filmgeschichte, einen Film über einen Regisseur als Versager macht, gibt es Kritiker, die das nur als Ausdruck einer persönlichen und künstlerischen Krise des Autors interpretieren können. (So David Denby in seiner Besprechung von HOLLYWOOD ENDING in: *The New Yorker*, 20.5.2002.) Steven Spielberg ist das eklatanteste Beispiel dafür, dass ein Regisseur selbst diese Verbindung zwischen Werk und Biografie herstellt. Mit SCHINDLER'S LIST stellte Spielberg für sich eine neue Identität als Sohn seines Vaters und als jüdischer Hollywood-Regisseur her. Trotz des überwältigenden Erfolgs seiner vorangegangenen Filme bewies er sich erst mit diesem Film als «ernster» Regisseur – und als «ernste» moralische Person. (Vgl. dazu Yosefa Loshitzky: «Holocaust Others». In: dies. [Hg]: *Spielbergs Holocaust. Critical Perspectives on SCHINDLER'S LIST*. Bloomington, Indianapolis 1997, S. 107.) – **19** Zitiert in: *Village Voice* 28.10.1998. – **20** Die folgenden Zitate beziehen sich auf diese beiden im *New Yorker* erschienenen Besprechungen und wurden für diesen Beitrag ins Deutsche übersetzt. – **21** Imre Kertész: «Wem gehört Auschwitz?». In: *Die Zeit* 19.11.1998, S. 55 f. – **22** Der Holocaust-Überlebende Aharon Appelfeld, der als achtjähriges Kind aus einem Lager fliehen konnte, erkennt später als Schriftsteller, dass man diese Geschichte nicht als und wie «selbst erlebt» beschreiben kann, dass sie vielmehr erst glaubwürdig gemacht werden muss: «Wie wir wissen, ist die Wirklichkeit immer stärker als die menschliche Phantasie. Nicht nur das, aber die Wirklichkeit kann es sich erlauben, unglaublich, unerklärlich, völlig jenseits aller Massstäbe zu sein. Bedauerlicherweise kann sich eine literarische Arbeit das alles nicht erlauben. Die Wirklichkeit des Holocaust übersteigt alle Einbildungskraft. Wenn ich mich an die Fakten gehalten hätte, würde mir niemand glauben.» Interview in: Philip Roth: *Shop Talk*. London 2001, S. 28. – **23** Das anstößigste Beispiel für einen solchen Einsatz der Hollywood-Dramaturgie ist die «Gaskammer»-Szene in SCHINDLER'S LIST. – **24** Der Begriff stammt aus der psychoanalytischen Behandlungslehre, wird hier aber in verallgemeinerter Bedeutung verwendet. Nicht nur in der Therapie, sondern in jeder sozialen Interaktion ist ein Set von Normen und Wissensbeständen selbstverständlich vorausgesetzt, ohne das diese Art von Interaktion nicht möglich wäre. Diese Normen und Wissensbestände werden erst auffällig (und verhandlungsbedürftig), wenn Beteiligte sie nicht teilen oder einhalten. Kunst an sich, einzelne Genres und individuelle Kunstwerke lassen sich durch die Angabe ihres jeweiligen «Arbeitsbündnisses» beschreiben und interpretieren. Vgl. dazu ausführlicher Heinz Steinert: *Kulturindustrie*. Münster 1998, S. 58 ff.

Happy End nach der Katastrophe?

LA VITA È BELLA zwischen Medienreferenz und «Postmemory»

«... wenn man den Zufall für unwürdig hält, über unser Schicksal zu entscheiden, ist es bloss ein Rückfall in die fromme Weltanschauung ...»¹

Die erbittertsten Kritiker von Roberto Benignis *LAVITA È BELLA* (*DAS LEBEN IST SCHÖN*)² waren unter denjenigen zu finden, die auf dem Unterschied zwischen «hoher» und «niedriger» Kultur insistieren und ihrerseits der «high brow culture» huldigen. Zu diesem Ergebnis kommt Maurizio Viano in einer Analyse der in den USA kurz nach der Premiere des Films erschienenen Rezensionen.³ Sie kritisierten, dass der Holocaust trivialisiert und zur Komödie herabgewürdigt worden sei.

Lange Zeit war es ungeschriebenes Gesetz, dass die Visualisierung der Nazi-verbrechen – wenn sie denn überhaupt möglich und sinnvoll sei – entweder den blosser Dokumentation verpflichteten Genres und Medien wie der Fotografie oder der ernsthaften, den Schrecken und das Grauen sublimierenden Kunst überlassen bleiben müsse. An dieses Gesetz haben sich jedoch «illegitime Künste» wie das Kino bekanntlich nicht immer gehalten, man denke an die zahlreichen pornografischen Produktionen, die sich der Bilder des Nationalsozialismus als Inventar ihrer Inszenierungen bedienen. Vergleichbares gilt für Comics. Mehr als zehn Jahre vor *LA VITA È BELLA* hatte schon ein anderer ein herrschendes Darstellungstabu gebrochen und *Die Geschichte eines Überlebenden* in dem traditionell nicht sehr hoch geschätzten, weil populären Genre des Comic erzählt. Art Spiegelmans zweibändiges Werk *Maus*⁴ provozierte zunächst eine ähnliche Kritik, wie sie gegenüber Benignis Film geäußert wird (später wurde er auch als «Künstler» anerkannt). Angesichts der Übertragung einer Geschichte des Holocaust in ein populäres Medium, dessen Gebrauch von anderen Regeln bestimmt ist als Kunst oder Denkmäler und Gedenkstätten, und angesichts der Darstellung der Juden als Mäuse konnte man Spiegelman ein zwei-faches Sakrileg vorwerfen, ein Vergehen gegen «Gegenstände und Stätten religiöser Verehrung.»⁵

Der Vorwurf der «Trivialisierung» des Holocaust verpasst die in Spiegelmans Arbeit ebenso wie in Benignis Film enthaltene Auseinandersetzung mit den tradierten und allzu selbstverständlich gewordenen Formen des Gedenkens an den nationalsozialistischen Genozid und dessen Opfer. Diese Formen und ihre Wir-

kungen zu überdenken ist heute wichtiger denn je, auch angesichts des Wechsels der Generationen.

Der Vorwurf, *LA VITA È BELLA* habe aus dem Holocaust eine «Komödie» gemacht, verfehlt zudem die Bedeutung der Zweiteilung des Films, der als In- und Nebeneinander von Komödie und Tragödie beschrieben werden kann.⁶ Gerade der zweite Teil des Films, auf den meine folgende Analyse fokussiert ist, lässt sich als Kommentar zum Lachen oder auch zu den Möglichkeiten eines Komödianten nach Auschwitz lesen.

Lachen «über Auschwitz» oder die (Un)Möglichkeit der Darstellung

Die verschiedenen Mittel ironischer Verfremdung, mit denen Spiegelman das Überleben seines Vaters in und nach Auschwitz darstellte, waren bereits Anlass zu einer Debatte um die Legitimität des Lachens angesichts des Holocaust. Terrence Des Pres hatte in *Holocaust Laughter* die These formuliert, dass das komische Schreiben über die Judenvernichtung etwas Besonderes und Wichtiges bewirke – ein Gelächter, das «die Autorität der Existenz» nicht anerkenne, das «Wie es ist» verhöhne und so eine Distanz zum Geschehenen verschaffe, die der zeitlichen Entfernung angemessener sei als ein vermeintlicher Realismus.⁷ Spiegelmans Comic sollte ein exemplarisches Beispiel dafür sein. Er hat auch das Nachdenken darüber angestoßen, was das Spezifische des Lachens ist, das *Maus* auf unterschiedlichen Ebenen zu provozieren vermag. Ole Frahm hat herausgearbeitet, dass *Maus* ein Lachen provoziert, das nicht komisch ist, «sondern ein Lachen, das nie glücklich wird, denn es weiss, dass das, was Auschwitz war, in die Gegenwart reicht und doch Geschichte ist.»⁸ Ein solches reflexives Lachen lacht nicht nur darüber, *wie* Auschwitz dargestellt wird, sondern es «insistiert auf der Notwendigkeit, dass Auschwitz dargestellt wird.»⁹ Und nur so, könnte man fortfahren, kann verhindert werden, dass die Rede «nach Auschwitz» nicht zu der Illusion verleitet, wir seien «über Auschwitz hinaus» gelangt.¹⁰

Die von Spiegelman eingesetzten Strategien – die Zeichnung der Figuren mit Tierköpfen, Montagen von ikonischen und sprachlichen Zeichen, die Verknüpfungen und Überlagerung von erzählter Zeit und Erzählzeit – dienen einer Verfremdung und einer Verschiebung der Bilder, die von Auschwitz bzw. von dem, für das dieses Wort steht, gemacht wurden. In der Erzählung von «Mauschwitz» geht es nicht um die Infragestellung oder Distanzierung von Auschwitz, sondern eben um die Distanzierung von «Auschwitz», das zur – von der Geschichte abgelösten – Metapher geworden ist. Sie droht die Geschichte und ihre Nicht-

darstellbarkeit bzw. ihre Nichteinholbarkeit zu verdecken und ist nahezu beliebig auf andere menschlich verursachte Katastrophen übertragbar geworden.¹¹ Frahm hat analysiert, wie Spiegelman hier die «metaphorischen Verwendungen von Auschwitz» parodiert, «die behaupten, die authentische, realistische oder wahre Bedeutung von Auschwitz zu entschleiern». Das Lachen gelte nicht Auschwitz, nicht dem Grauen, sondern der «Unmöglichkeit, ihm nahezukommen.»¹² Einerseits also wird darauf beharrt, dass die Darstellungen nötig und auch zu vervielfältigen sind – gegen die Rede, dass Auschwitz, dass der Holocaust nicht darstellbar, «unvorstellbar» und «unaussprechlich» sei: Derartige Charakterisierungen hat Ruth Klüger als «Kitschwörter» bezeichnet, als «sentimentale Flucht vor der Realität», denn die Gewalttätigkeiten lassen sich doch «deutlich aussprechen und vorstellen».¹³ Andererseits aber gibt es die Formen der Parodie, des Lächerlichmachens und das Lachen. Sie sind nicht mehr nur auf die Täter des Nationalsozialismus bezogen, deren satirische Darstellung nicht erst seit Chaplin als legitim galt.¹⁴ Formen der Parodie, Mittel der Komik werden auch in der Darstellung der Geschichte der Opfer eingesetzt. Das provozierte Lachen gilt jedoch nicht ihrer Geschichte, sondern der Unmöglichkeit, sie authentisch (er)fassen zu können – und sie dennoch darstellen bzw. aussprechen zu müssen.¹⁵ So kann dort Bewegung ermöglicht werden, wo häufig blasse Erstarrung war, Sprachlosigkeit und «Betroffenheit» als Effekt der Konfrontation mit den Bildern des Grauens.

«Das transzendente Subjekt lacht nicht ..»¹⁶

«Lächerlich kann das Furchtbare erst gemacht werden, wenn es entsakralisiert und auf Menschenmass reduziert ist».¹⁷ Lachen wurde offenbar in der tradierten westeuropäischen Kultur nicht besonders hoch geschätzt. Über die notorische Humorlosigkeit der christlichen Theologie mit einer «langen Traditionsreihe grimmiger Theologen» (nach Luther) hat Peter L. Berger geschrieben: «(...) christliche Heilige lachen selten.»¹⁸ Berger rekonstruiert in seiner Studie *Erlösendes Lachen* die Tradition der Verachtung des Lachens durch die Philosophen seit Platon.

Ein Lachverbot gibt es auch im dominanten Diskurs der Kunst, die in der Moderne den Ort der Religion beansprucht und ihre «Tempel der Kunst» noch lange nicht restlos geräumt hat. Auch die so genannte Postmoderne hat uns davon nicht erlöst. Und der Anspruch auf sakrale Räume wird vermutlich weiter geltend gemacht werden, solange die Suche nach Transzendenz die Suche nach einer dauerhaften Überschreitung des Alltäglichen ist – eine Transzendenz, die Kontingenzen durch grosse und auch kleine Heilserzählungen zu tilgen sucht.

Und wie sich solcher Art säkulare Kunstreligion mit säkularisierter «Staatsreligion» zu verbinden vermag, kann man nicht nur aus den historischen Inszenierungen etwa der Französischen Revolution lernen, sondern auch noch an den Debatten und Entwürfen des zentralen Denkmals für die ermordeten Juden Europas in Berlin verfolgen.¹⁹

Nicht zufällig scheinen es Formen und Medien der Populärkultur zu sein, in denen mit dem Lachverbot gebrochen und das Furchtbare entsakralisiert wird (wobei ein Umkehrschluss nicht möglich ist). Es ist jedoch auch ein interessanter Unterschied zwischen den verschiedenen Medien bzw. Gattungen auszumachen: Waren es in der Literatur Überlebende, die nach ihrer Befreiung aus den Konzentrationslagern den «Diskurs des Lächerlichen» entwickelten²⁰ und die Erzählungen über den Holocaust mit «Humor, Komik und Grotteske» verbanden – am bekanntesten sind wohl Edgar Hilsenrath und Jurek Becker –, so sind es in den visuellen Medien vor allem Angehörige der so genannten zweiten Generation, Kinder von Überlebenden, die das Lachen aus dem Diskurs über Auschwitz und seine Folgen nicht mehr ausschlossen, wie eben Art Spiegelman (Jahrgang 1948) und Roberto Benigni (Jahrgang 1952).

Die Nachträglichkeit der Darstellung

Visuelle Überlieferungen und deren Bearbeitungen haben eine spezifische und herausgehobene Bedeutung im Kontext eines «Postmemory». Diesen Begriff hat Marianne Hirsch vorgeschlagen, um die spezifischen Erinnerungen zu beschreiben, die Kinder von Holocaust-Überlebenden teilen – aufgewachsen in einem Kontext, der bestimmt ist von Narrativen, die ihrer Geburt vorhergingen, durch Geschichten der vorhergehenden Generation, die geprägt sind durch traumatische Ereignisse, die weder verstanden noch rekonstruiert werden können. «Postmemory» – Nacherinnerung – ist etwas, das im Unterschied zu einer gegenwärtigen Sammlung von über Generationen übermittelten Erzählungen durch imaginativen Einsatz konstruiert werden muss.²¹ Womit nicht gesagt sein soll, dass Erinnerung in anderen Kollektiven «an sich», unvermittelt geschehe und wirke, aber dass sie auf direktere Weise mit einer leichter zu rekonstruierenden Vergangenheit verknüpft werden kann. Hirsch betont zudem, dass der Begriff «Postmemory», wenn auch im Hinblick auf Kinder der Holocaust-Überlebenden entwickelt, ebenso nützlich sein könnte für die Beschreibung der Erinnerung nachfolgender Generationen im Kontext anderer Gemeinschaften, deren Geschichte durch traumatisierende Ereignisse bestimmt ist.

Als ein exemplarisches Beispiel für das, was «Postmemory» meint, kann Spiegelmans Comic auch gerade wegen seiner Auseinandersetzungen mit Fotografien, die in Hirschs Überlegungen eine zentrale Rolle spielen, angeführt werden. Spiegelman hat seinerseits betont, dass sein Wissen über den nationalsozialistischen Genozid durch vorgeprägte Bilder, durch Fotografien und durch Filme vermittelt ist, mithin durch Nicht-Authentisches.²² Und in *Maus* erzählt er nicht nur die Geschichte eines Überlebenden vor, in und nach Auschwitz – die Geschichte seines Vaters Wladek –, sondern auch von den Schwierigkeiten der Rekonstruktion dieser Geschichte, die mit vielen Widerständen von Seiten des Vaters rechnen musste. In der Rekonstruktion seiner Geschichte spielen visuelle Hinterlassenschaften und deren «Authentizität» eine bedeutende Rolle. Der Vater zeigt dem Sohn Artie Fotos – nur ganz wenige sind ihm geblieben. Sie werden im Comic als Fotos von Mäusen gezeichnet;²³ ein Katzenfoto, das in dem Büro von Arties Psychiater, den er regelmässig besucht, aufgestellt ist, wird dagegen im Panel markiert: «Gerahmtes Katzenfoto, echt».²⁴ Das einzige «authentische» Foto eines Menschen, das in *Maus* (als Zeichnung) eingefügt ist, zeigt uns Wladek in einer KZ-Uniform (Abb. 1): Dieses «Erinnerungsfoto» hatte der ehemalige KZ-Häftling nach seiner Befreiung in einem Fotogeschäft von sich machen lassen, das eine KZ-Uniform – «neu und sauber» – zur Verfügung gestellt hatte.²⁵ Dieses «authentische» Foto zeigt uns also einen Überlebenden, wie er gewesen sein will.



Abb. 1: Art Spiegelman: *Maus. Geschichte eines Überlebenden*, Bd. II. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999, S. 134

Das Problem, dass jede Erzählung notwendig nachträglich ist, wird in *Maus* mehrfach expliziert und in Erinnerung gehalten. Die Unterschiede zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit werden markiert und damit stets bewusst und in Spannung gehalten. Die unhintergehbare Nachträglichkeit der Erzählung über den Holocaust wird zugespitzt artikuliert in «Die Zeit verfliegt ...» (Abb. 2): Art Spiegelman zeigt sich als Autor und reflektiert seine Position als sekundärer Zeitzeuge im Rahmen eines «Shoa-Business», eine Position, die sich immer schon jenseits des Vergangenen befindet und zugleich in Gefahr ist, das Vergangene abzuschliessen. Wir sehen den Autor «über» den aufgehäuften Mäuseleichen. Das «Fliegen» der Zeit verbindet sich mit den Fliegen über den Toten. Zugleich wird das Problem des bildlichen Fixierens artikuliert, das Fixierte ist immer auch schon ausgelöscht, vergangen: «Schiessen wir los» («We are ready to shoot»), fordern die Fernsehreporter, die des sekundären Zeitzeugen habhaft werden und seine Vermarktung als Künstler voran treiben wollen.

Spiegelmans Comic kann auch als Arbeit gegen einen voyeuristischen Blick der Nachgeborenen beschrieben werden. Ausgeschlossen werden «automatische Mitleidsreaktionen». ²⁶ Und vielleicht noch weitergehend lässt sich *Maus* auch als eine Arbeit gegen «Effekte sekundärer Traumatisierung» beschreiben, die, Geoffrey Hartmann zufolge, eben auch durch Bilder des Grauens ausgelöst werden können, durch das Zusehen-Müssen der Überlebenden – zwischen Schuld- und Ohnmachtsgefühlen –, durch die nachträgliche Übernahme der Blickposition derjenigen, die über Leben und Tod verfügen konnten. Von «Überlebenden» kann man hier im erweiterten Sinn sprechen, wie Klüger es formulierte: «(...) alle, die nach Auschwitz leben, vor allem die, die in westlichen Ländern leben, (haben) Auschwitz in ihrer, in Europas Geschichte (...), so dass wir alle, selbst die Nachgeborenen, gewissermassen Überlebende des Holocaust sind.» ²⁷

«Postmemory» im und als Film

Strategien, den voyeuristischen Blick der Nachgeborenen in Frage zu stellen, lassen sich auch in *LA VITA È BELLA* ausmachen. So gibt es auch im zweiten Teil des Films, der dem Überleben im Konzentrationslager gilt und in dem das Genre der Komödie verlassen wird, keine Bilder unmittelbarer körperlicher Gewalt, die zum Tode führt. Leichen der Ermordeten werden nicht zu sehen gegeben. Das einmalig und nur für wenige Sekunden eingeblendete, etwas verschwommene Bild eines Leichenbergs, das aus einem Nebel – gleichsam wie



Abb. 2: Art Spiegelman: *Maus. Geschichte eines Überlebenden*, Bd. II. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999, S. 41



Abb. 3: LA VITA È BELLA (1997), Bildarchiv Wenk

ein Traumbild ausserhalb der Bühne des Geschehens, vor der Benignis Hauptfigur auftaucht –, erscheint eher wie ein gemaltes Prospekt, als Zitat eines Bildes, vieler Bilder. Die Ermordung der Hauptfigur, Guido, gegen Ende des Films sehen wir nicht, wir hören nur die Schüsse, die uns auf seinen Tod schliessen lassen.

Bei allen Unterschieden der Genres – Comic und Film – bleibt in *LA VITA È BELLA* Vergleichbares zu *Maus* festzuhalten, insbesondere die Ausstellung oder Explizierung des Blicks auf das Geschehene. Der Blick auf die Vergangenheit wird als ein immer schon durch die Gegenwart bestimmter kenntlich gemacht – im Fall des Films durch die Bilder, die von «Auschwitz» existieren. Das Lager ist von Benigni ohne jeden Authentizitätsanspruch als ein Ort inszeniert,²⁸ der sowohl in Auschwitz als auch anderswo sein könnte. Die Inszenierung bleibt als solche deutlich. Durch Kamera- und Lichtführung, die eher auf andere Filme verweist als auf dokumentarische Aufnahmen, wirkt das Lager zugleich auch immer wie eine Bühne. Man wird an Darstellungsstrategien des epischen Theaters erinnert, über die die Möglichkeit der Einfühlung in die Protagonisten auf der Bühne gestört bzw. unterbrochen wird. So auch in der vorletzten Szene, in der die Häftlinge nach der Befreiung das Lager verlassen: In der Totale erscheinen sie wie Schauspieler und Komparsen, die ihre Rollen und die Bühne verlassen.



Abb. 4: THE GREAT DICTATOR (1940), Bildarchiv Wenk

Damit geht es auch in Benignis Film nicht darum, das historische Auschwitz in Frage zu stellen, sondern die Bilder, die davon gemacht wurden und werden. Wiederholt wird auf Bilder von Auschwitz aus anderen Filmen angespielt. So zum Beispiel in der Darstellung der Arbeit im Lager. In der Giesserei werden die Gefangenen gezwungen, Ambosse zu transportieren: Diese Szene gründet nicht in historischer Recherche, sie zitiert vielmehr einen italienischen Film, nämlich Pasolinis *ACCATONE* (*WERNIE SEIN BROT MIT TRÄNEN ASS*) von 1961. Dessen Hauptfigur, ein Zuhälter, versucht für seine Geliebte Geld durch Arbeit zu erwerben. Er muss Ambosse schleppen und beschwert sich, das sei ja «wie in Buchenwald».²⁹ Das heisst, Benigni zitiert eine Vorstellung, die man sich im Film von KZ-Arbeit machte; oder er bezeugt, dass uns Geschichte vor allem als Film entgegentritt.

Noch offenkundiger sind die Verweise auf Charlie Chaplin, so bereits die Eingangsszene von *LAVITA È BELLA*. Durch einen unglücklichen Zufall, der zufällig in einen glücklichen Zufall umschlägt, entgehen der von Benigni gespielte Guido und sein Freund einem Unfall. Die Bremsen ihres Autos versagen, und es droht ein Zusammenstoss mit den Menschen, die am Strassenrand den König erwarten. Sie missverstehen jedoch Guidos Armbewegung, die «weg da» bedeuten soll, als faschistischen Gruss und jubeln ihm zu (Abb. 3 u. 4). Gerettet wird Guido

also durch ein Missverständnis, das sich zufällig ereignet. Hier wird auf Szenen aus Chaplins *THE GREAT DICTATOR* (*DER GROSSE DIKTATOR*) angespielt, in dem der Friseur als Führer «Hynkel» verkannt wird. Benigni unterstreicht diesen Verweis, indem er wenige Sequenzen später seinen Protagonisten sich mit Chaplins Stock präsentieren lässt. Damit ist seine Rolle eingeführt, der Clown als Figur, der an das Wunder glaubt. Ist sein Weg auch durch unglückliche Zusammenstöße bestimmt, so vermag er aus ihnen doch glückliche zu machen. Im weiteren Verlauf des Films erfahren wir, wie Guido spezifische Taktiken in der Wendung unglücklicher Zufälle zu perfektionieren versucht – und dies auch versteht, eben dann, wenn ihm ein weiterer Zufall zu Hilfe kommt.

Ein Film über die Komödie nach Auschwitz

Man hat Benignis *LA VITA È BELLA* häufig mit den beiden historischen, in den USA produzierten Filmen über die Judenverfolgung im Medium der Komödie verglichen, mit *THE GREAT DICTATOR* (1940) von Charlie Chaplin ebenso wie mit *TO BE OR NOT TO BE* (*SEIN ODER NICHTSEIN*) (1942) von Ernst Lubitsch. Diese Vergleiche wurden jedoch auch zurückgewiesen und die Unmöglichkeit jeder Wiederholung einer Komödie betont, da man nach 1945 und erst recht 1997 mehr über die Ungeheuerlichkeit der Verbrechen weiss.

Benigni zitiert jedoch nicht nur wiederholend die genannten Filme, er kommentiert sie auch – vom Standort der Nachgeborenen. So wird, darin liegt bereits ein wichtiger Unterschied zu den beiden genannten Filmen, das Genre der Komödie verlassen, wenn die Geschichte im Lager beginnt, wenn Guidos Leben «plötzlich wie mit einem Axtschlag zerstört wird.»³⁰ Die Zweiteilung des Films selbst lässt sich bereits als eine Stellungnahme zur Geschichte des Komödianten oder des Lachens nach Auschwitz lesen. Bemerkenswert ist in diesem Kontext auch, dass der Titel des Films *LAVITA È BELLA* auf eine Äusserung Trotzki anspielt, die er in einer Situation machte, als er längst wusste, dass sein Leben in höchster Gefahr ist.³¹

Insbesondere die Inszenierung der Schlusseinstellungen des Films *LA VITA È BELLA* führt über ein blosses Zitat hinaus und lässt sich als Kommentar zu Chaplins *THE GREAT DICTATOR* entziffern. In dessen Schlusszene wird die pazifistische Rede Chaplins bzw. des vermeintlichen Führers «Hynkel» gegen geschnitten mit Bildern seiner Geliebten und der jüdischen, nach Austerlitzsch geflüchteten Familie. Sie befinden sich in einer idyllischen Landschaft – Wein-

ranken rahmen das Bild ein –, doch die Flüchtlinge werden bereits von den einrückenden Truppen Hynkels bedroht. Chaplin bzw. der als Führer «Hynkel» verkannte jüdische Friseur schliesst seine an anderem Ort improvisierte Rede gegen den Terror mit den Worten: «Hanna, hörst Du mich?» Im Gegenschnitt wird Hanna gezeigt, wie sie die Stimme vernimmt und sich aufrichtet (Abb. 5, s. S. 210). Schliesslich wird sie, ihren Blick gen Himmel richtend, monumental in Untersicht präsentiert, der Stimme Chaplins bzw. des Friseurs lauschend, der nun Hoffnung verspricht. Diese Schlusszene ist, nebenbei bemerkt, die kitschigste Szene des Films von Chaplin, in der er das Genre der Komödie mit einem melodramatischen Ende abschliesst. Die Einstellung, in der Hanna gleichsam als Personifikation des jüdischen Volkes der Stimme des Erlösers lauscht, geht über in den Abspann des GROSSEN DIKTATORS: Sie bleibt als Bild der Hoffnung.

Das Ambiente, in dem Benigni das Wiederfinden von Sohn und Mutter ausserhalb der Welt des Lagers inszeniert, ähnelt verblüffend dieser Hoffnungsszene in Chaplins Film, als Szene des gelobten Landes, in dem neues Leben versprochen wird. Jedoch hat sich bei Benigni die personelle Konstellation verschoben (Abb. 6, s. S. 211):³² Hier lauscht die Mutter dem Sohn, der seinerseits jubelnd glaubt: «Wir haben gewonnen.» Zugleich ist aus der Botschaft der Hoffnung auf ein anderes Land nicht nur eine des Überlebens, sondern auch des Weiterlebens geworden. Diese Botschaft ist jedoch keineswegs eindeutig, geschweige denn einfach optimistisch. Was wurde eigentlich «gewonnen»? Auf den ersten Blick kann man sagen, die Befreiung, das Leben. Doch folgen wir der Film-erzählung und deren Logik, ist der eigentliche Triumph von Giosuè, dass er ein Spiel gewonnen hat und den versprochenen Preis, einen Panzer. Dieses moderne Symbol vermeintlich unanfechtbarer soldatischer Männlichkeit macht einen Unterschied zu der von einem humanistischen Pazifismus bestimmten Hoffnungs-idylle Chaplins.

Um einen Panzer geht es auch in einer kurzen, aber signifikanten Szene in Lubitschs *TO BE OR NOT TO BE*. Von der Gestapo wird einem kleinen Jungen ein Spielzeugpanzerversprochen, wenn er seinen Vater verpfeift, der Witze über die Nazis erzählt; dies allerdings in einer «gebrochenen» Spielform, denn sowohl der Gestapo-chef, wie auch das Kind gehören zum «Teatr Polski», das ein Anti-Nazi-Stück probt. Hier wird der Knabe zum Denunzianten, zum Verräter, weil sein Wunsch nach einem Panzer stärker ist als die Liebe zu seinem Vater (Abb. 7, s. S. 212). So steht das Panzergeschenk bei Lubitsch gegen ein Überleben durch Witz, wodurch zugleich die Bedrohung der Schauspielergruppe in *TO BE OR NOT TO BE* ausgemalt ist.



Abb. 5: THE GREAT DICTATOR (1940), Bildarchiv Wenk

In Benignis Film macht der Vater zum Zwecke des Überlebens des Sohns einen «echten» Panzer zum Versprechen des Spiels, an dessen Regeln sich der Sohn halten soll. Das Spiel geht – für den Sohn – gut aus, er «gewinnt». Doch der Gewinn stellt sich als Fiktion, als Selbstbetrug heraus, der möglich wurde durch eine zufällige Übereinstimmung des vom Vater versprochenen und des einrollenden Panzers der Alliierten. Der Panzer ist nicht der, den der Vater versprochen hat (auch wenn er besser sein mag), aber er wird dem Sohn nie gehören (Abb. 8, s. S. 213). Jedoch ist dieser überzeugt, den versprochenen Preis gewonnen zu haben. Eine Täuschung, ein Selbstbetrug, wenn man so will, wird die Basis für die Zukunft des Lebens.

Das ist meine Lektüre der in *LA VITA È BELLA* erzählten Geschichte – als Geschichte über die Erzählungen des Überlebens, wie sie zwischen mündlichen Erzählungen, «dokumentarischen» Fotografien und Filmen überliefert wurden. Interessanterweise konnte ich vergleichbare Lektüren in den mir vorliegenden Rezensionen des Films nicht finden. Häufiger sind – von Seiten der Befürworter – Beschreibungen des Films als ein zutiefst dem Humanen verpflichtetes fundamentales Plädoyer für Menschlichkeit und Liebe, letztlich auch Vaterliebe.³³



Abb. 6: LA VITA È BELLA (1997), Bildarchiv Wenk

Imre Kertész³⁴ wurde nicht selten als Gewährsmann für eine derartige Interpretation zitiert. Kertész hat aber eben solche schlichten humanistischen Deutungen in Frage gestellt: Er argumentiert gegen Vorstellungen, die um den in Grossbuchstaben geschriebenen MENSCH kreisen.³⁵ Diese tendierten dazu, Auschwitz zu exterritorialisieren, auch indem sie das, wofür Auschwitz steht, als etwas nur Eingrenzbare beschreiben, als «Angelegenheit nur zwischen Deutschen und Juden». Dem klein geschriebenen Menschlichen dagegen sei Auschwitz nicht fremd, und eben von diesem Wissen, dass nichts heil aus Auschwitz hervorgehen konnte, sollte sich auch die Lektüre von Benignis Film leiten lassen. Dass jedoch die Lesart, der Film zeige die Kraft der Liebe, die selbst Auschwitz überwinden könne, so einschlägig ist, erzählt weniger über den Film als vielmehr über «unsere Wünsche (...), über Faschismus, Nationalsozialismus und Shoah Geschichten zu hören, die wenigstens erträglich, aber wenn möglich heldenhaft und versöhnt (...) enden»³⁶ – über den Wunsch der Nachgeborenen, den Schrecken zu bewältigen, den Auschwitz provoziert. Die Erinnerung daran ist «eine einzige Kränkung der Eigenständigkeit» und deswegen, schreibt Ruth Klüger weiter, haben wir «die Nostalgie erfunden, d.h. den Kitsch der Erinnerung die Verklärung(...)».³⁷ Zu



Abb. 7: Joseph Tura (Jack Benny) verspricht als «Gestapo-Chef» dem Hitlerjungen einen Panzer – für die Denunziation seines Vaters, Ernst Lubitschs *TO BE OR NOT TO BE* (Filmverleih Die Lupe), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

konzedieren bleibt jedoch auch, dass Benignis Film offenbar für derart «erlösende» Lektüren seine Anhaltspunkte *auch* bereithält. Somit ist jede Analyse, wie auch mein hier vorgetragener Versuch, ein Beitrag zu einer (notwendigen) Kontroverse um die Herstellung der Botschaft und Bedeutungen des Films.

Eine andere Lesart lautet, *LA VITA È BELLA* sei einfach ein Märchen. Vielleicht müsste man jedoch genauer sagen: ein Märchen über Märchen. Denn: Wie viele Märchen kennen wir, in denen die Lügen «keine kurzen Beine» haben? Zutreffender erscheint die folgende Beschreibung: Der Film «erzählt einen Traum und warnt zugleich vor dem Träumen.»³⁸ Eine derartige Warnung könnte darin gesehen werden, wie Leben und Überleben der Hauptfigur Benignis durch Zufälle bestimmt wird. Zufälle versteht Benignis Hauptfigur Guido zu seinen Gunsten zu glücklichen Zufällen zu wenden; sie ermöglichen es, dass er dem Glauben schenken kann, was ihm sein Freund von Schopenhauer erzählt: dass es möglich sei, die Welt nach seinem Willen und seiner Vorstellung zu wenden. Sind es Zufälle, aus denen Guido seine Taktik fabriziert, so ist der



Abb. 8: Einen Panzer für Giosuè (Giorgio Cantarini), *LA VITA È BELLA* (Scotia Film), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

Film jedoch auch unmissverständlich in der Aussage, dass die Taktik nur ausreicht, wenn weitere Zufälle hinzukommen. So entkommt Guidos Sohn der Gaskammer zum Beispiel nur, weil er nicht duschen will und dies gegen den Willen seines Vaters durchsetzt. Letztlich ist die Rettung des Sohnes keineswegs einfach das Werk des Vaters. Guido ist kein Held, auch wenn seine Geschichte immer wieder so erzählt werden mag. Diese Wendung ist jedoch dem Film nachträglich auferlegt. Dafür spricht auch, dass in der amerikanischen Fassung von *LA VITA È BELLA* der Schlusszene ein «Voice Over» hinzugefügt wurde, in der der (erwachsene) Sohn aus dem Off seinem Vater dafür dankt, dass er ihn durch sein Opfer gerettet hat.³⁹ Die filmische Konstruktion enthält aber weiterhin eine Gegenargumentation: Guido selbst kommt nicht um, weil er seinen Sohn retten will, er stirbt keinen Opfertod.⁴⁰ Er «stirbt, weil er seine Frau sucht».⁴¹

Komisches und Makabres

Gegen den Heldenmythos sprechen auch die Einstellungen des Films, in denen Guido zum letzten Mal zu sehen ist. Auf der Suche nach seiner Frau spielt der Protagonist des Films noch einmal mit verschiedenen Mitteln der Komödie – Verkleidung und Übertreibung – und scheitert, tödlich. Wir sehen ihn im Lichtkegel der Verfolger, unser Zuschauerblick ist hier (soweit ich sehe, das einzige Mal) mit dem der Verfolger in eins gebracht. Der Verkleidete wird von dem Scheinwerfer erfasst und identifiziert. Schliesslich erstarrt das Bild für einen Moment: Es präsentiert sich eine groteske Figur, in mehrfacher Weise verrenkt und klassische kategoriale Ordnungen störend (Abb. 9).⁴² Während Guido von seinem Verfolger gefasst und das Gewehr im Rücken das – unser – Blickfeld verlässt, spielt er noch ein letztes Mal den Clown des Slapstick, indem er den militärischen Schritt dessen, der ihn umbringen wird, parodierend wiederholt.

Die artifizielle Übertreibung – das körperliche Agieren wie eine mechanisch agierende Gliederpuppe oder wie ein Automat – hatte Chaplin seinerzeit in

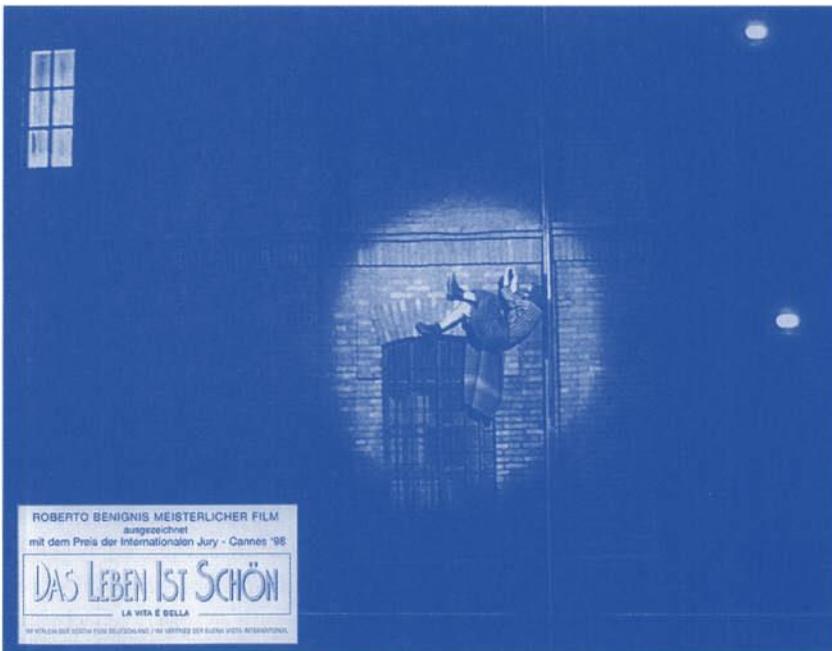


Abb. 9: Guido Orefice (Roberto Benigni) wird entdeckt, LA VITA È BELLA (Scotia Film), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main



Abb. 10: Totentanz, Gemälde, um 1700 (nach dem Totentanz der St. Marien-Kirche, Lübeck, Ausschnitt), Bildarchiv Wenk

MODERN TIMES (MODERNE ZEITEN) (1932-35) als etwas inszeniert, das kein Ende finden kann und das einen lachen macht. Aus dem Stolpern als Grundelement des Komischen, das sich von der Thrakischen Magd bis hin zum modernen Stummfilm verfolgen lässt, ist das Ausgeliefertsein an einen Mechanismus geworden.⁴³ Doch anders als bei Chaplin führt in Benignis LA VITA È BELLA kein Weg aus den Katastrophen in ein Happy End – zumindest nicht für den Protagonisten. Sein Spiel geht auf Leben und Tod.

In dieser letzten Szene, in der noch einmal der Komödiant auftritt – verkleidet als Frau und somit das klassische Repertoire der Komödie nutzend –,⁴⁴ wird das Komische zum Makabren, zu einer «Spielart des Imaginären, die die Tendenz hat, mit dem Entsetzen vor den Imagines des Todes Scherz zu treiben, statt es zum Erhabenen zu sublimieren.»⁴⁵

Die Erinnerung an die Darstellungstradition des Totentanzes drängt sich auf (Abb. 10). Man kann diesen als eine kulturelle Form begreifen, mit dem unweigerlichen Lachreiz umzugehen, der sich bekanntlich als Schockreaktion einstellen kann, wenn man mit Leichen, dem Tod als äusserster und letzter Form des Ausgeliefertseins konfrontiert ist. Nach dem nationalsozialistischen Genozid scheint jedoch die Form des Makabren unmöglich geworden zu sein.⁴⁶ Schliesslich ist das Ausgeliefertsein durch Menschen produziert, und seine Bilder evozieren immer auch Fragen von Schuld und Verantwortung. Aber es gibt eine über 50 Jahre währende Tradition der Bilder, die uns die Blicke auf die Gequälten und Ermordeten bzw. auf die Bilder ihrer Leichen immer wieder wiederho-



Abb. 11: Nandor Glit, Denkmal in Gedenkstätte Dachau, 1968, aus: Adolf Rieth: *Den Opfern der Gewalt. KZ-Opfermale der europäischen Völker*. Tübingen: Wasmuth, 1968

len liess – zwischen Schrecken und voyeuristischer Faszination,⁴⁷ die keine Sprache fand. Derartige Bilder wurden auch in Denkmälern fixiert, wie zum Beispiel in dem von Nandor Glit geschaffenen Denkmal, das 1968 in der Gedenkstätte Dachau (und auch in Yad Vashem) (Abb. 11) aufgestellt wurde, und sie wurden in säkulare Passions- und Heilserzählungen überführt.⁴⁸

Benigni nimmt solche Bilder auf und unterbricht die in ihnen implizierten Erzählungen. In einer Art Inversion der Todesbilder und in einer Verdichtung, die bezogen auf die Bilder vom Nationalsozialismus neuartig scheint, vermag er es, schlagartig zu verdeutlichen, wie es mit unserem Blick auf die Opfer steht. Er spitzt die Ambivalenzen unseres Blicks in einer unheimlichen Weise zu: Er provoziert den Voyeurismus ebenso wie den Lachreiz; die Schaulust, ebenso wie den Versuch, ihrer Ambivalenz zu entkommen. Eine tradierte Form, ihr zu entkommen, ist die Idealisierung der Opfer, nicht selten zu schönen Opfern, oder weitergehend noch die verbreitete Tendenz einer Feminisierung der Opfer zu einer schönen Leiche,⁴⁹ die man wiederum auch als Inversionen tradierter

weiblicher Todespersonifikationen beschreiben könnte.⁵⁰ In Benignis Film zeigt sich uns im Lichtkegel der Verfolger nichts weiter als ein ganz gewöhnliches Männerbein (Abb. 9). Nach dieser Ungeheuerlichkeit folgt die bereits beschriebene Schlusszene mit Mutter und Sohn.

Weiterleben – jenseits des Happy End

Benigni führt in der abschliessenden Szene seines Films die Bodenlosigkeit der Zukunft vor. Das Lachen über das geglückte Ende, über das Gewinnen muss einem im Halse steckenbleiben. Klar wird, die Gründung der Zukunft auf eine Geschichte, die «aufgeht», ist eine Lebenslüge, gegründet auf ein zufälliges Zusammentreffen von Fiktion, Überlebensspiel und Befreiung in einem – für den Sohn – durchaus glücklichen Moment. Man könnte es auch so zusammenfassen: Auch das Ankommen in der Zukunft ist nicht ganz ohne Lüge zu bewerkstelligen oder allgemeiner: die Be-Gründung einer Zukunft in der Geschichte ist nicht ohne Selbstbetrug möglich. Und doch ist darin das Glück – sagt der Film. Aber er insistiert auch darauf, dass darin eine Selbsttäuschung liegt.

Im Abspann des Films bleibt eine Spiegelung verliebter Blicke von Mutter und Sohn: eine Spiegelung, die auch «am Anfang» war – «ohne Anfang und Ende ...»?⁵¹ Das Drehbuch ist etwas realistischer: Die Frau sieht ihren Sohn, «wieder und wieder, sprachlos vor Freude», wie es im Drehbuch heisst. Giosuè ruft aus: «Tausend Punkte. Ich lach' mich kaputt! Sieger! Wir fahren mit einem Panzer nach Hause ... Wir haben gewonnen!» Sie gibt «mit einem Lächeln» zu: «Ja, wir haben gewonnen!» – Sie schwingt ihn «hoch in die Luft. Und er lacht.»⁵²

Im Lachen übernehme es der Körper, auf eine unmögliche Situation, in der Unvereinbares zusammentritt, zu antworten, schrieb Helmuth Plessner,⁵³ im Lächeln nehme man Abstand. Benignis Film lädt uns mit seiner Erzählung über den Komödianten zur Distanzierung von Erlösungserzählungen nach Auschwitz ein.

Über den klassischen Clown konnte man schreiben, er werfe bei seinen Versuchen, «aus der Verdunkelung der Fallsucht ins Licht zu treten, das Entsetzliche zu transzendieren» einen «messianischen Vorschein».⁵⁴ Folgen wir Benignis Erzählung, so geht es nach Auschwitz um ein «Reich des Möglichen», das kein jenseitiges ist. Es geht um das Weiterleben, um nicht mehr und auch nicht um weniger. Und darin liegt ein historischer Einspruch gegen jede Form der Heroisierung.

1 Sigmund Freud: «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci». In: ders.: *Gesammelte Werke*. Band VIII, Frankfurt/M. 1999, S. 210. – **2** Der Film mit Roberto Benigni als Regisseur und Hauptdarsteller wurde 1997 in Italien uraufgeführt, in deutschen Kinos lief er 1998 an. Für die amerikanische synchronisierte Version wurden später neun Minuten von Benigni herausgeschnitten und ein «Voice Over» des erwachsenen Sohnes Giosué hinzugefügt. Diese Version wurde auch in Italien als Video freigegeben (vgl. http://german.imdb.com/Alternate_Versions, 03.05.00). Die deutsche Videofassung ist seit 1999 erhältlich (Atlas Pictures); die italienische Fassung mit dem (unveränderten) Drehbuch von Roberto Benigni und Vincenzo Cerami erschien bei Einaudi, Turin. Die deutsche Übersetzung des Buchs wurde 1998 im Suhrkamp Verlag publiziert (Roberto Benigni / Vincenzo Cerami: *Das Leben ist schön*. Frankfurt/M. 1998). – **3** Maurizio Viano: «Life is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter». In: *Jewish Social Studies: History, Culture and Society* (1998), Bd. 5, H. 3, S. 47-66. – **4** Art Spiegelman: *Maus. Geschichte eines Überlebenden*, I: *Mein Vater kotzt Geschichte aus*. Reinbek bei Hamburg 1999 (Originalausgabe: New York 1986); II: *Und hier begann mein Unglück*. Reinbek bei Hamburg 1999 (Originalausgabe New York 1991). – **5** So definiert der Duden (*Das Fremdwörterbuch*, Mannheim, Wien, Zürich 1982) den aus dem lateinischem sacrilegium abgeleiteten Begriff. – **6** Nach der Aristotelischen Bestimmung der Tragödie liegt der darin dargestellte Umschlag vom Glück ins Unglück in einem Fehler des Helden begründet, etwa einer falschen Einschätzung der Situation. In Benignis Film begeht der Held den «Fehler», unter Bedingungen extremster Repression dennoch das Leben «schön» machen zu wollen. – **7** Terrence Des Pres: «Holocaust Laughter?». In: Barel Lang (Hg.): *Writing and Holocaust*. New York, London 1988, S. 217. – **8** Ole Frahm: «Das weisse M. Zur Genealogie von MAUS (CHWITZ)». In: *Jahrbuch des Fritz Bauer Instituts*. Frankfurt/M., New York 1997, S. 333. Vgl. auch die jüngst abgeschlossene Dissertation von Ole Frahm: *Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmans MAUS A Survivors Tale*. Fachbereich Sprachwissenschaften der Universität Hamburg (2002). – **9** Ole Frahm: «Das weisse M. Zur Genealogie von MAUS(CHWITZ)» (s. Anm. 8), S. 333. – **10** Ich nehme hier eine Wendung von Geoffrey Hartman auf: *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*. Berlin 1999, S. 18. – **11** Vgl. James Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt/M. 1992; Detlef Clausen, «Veränderte Vergangenheit. Über das Verschwinden von Auschwitz». In: Nicolas Berg / Jess Jochimsen / Bernd Stiegler (Hg.): *Shoah – Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. München 1996, S. 77-92; Tom Cole: *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How history is bought, packaged and sold*. London, New York 2000. – **12** Frahm: «Das weisse M. Zur Genealogie von MAUS(CHWITZ)» (s. Anm. 8), S. 332. – **13** Ruth Klüger: «Missbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch». In: dies.: *Von hoher und niedriger Literatur*. Göttingen 1996, S. 43. – **14** Die satirischen Elemente in dem ersten Teil von LA VITA È BELLA, auf die ich im Folgenden nicht näher eingehe, sind meines Wissens nie von der Kritik problematisiert worden. – Die Szene in der Schule (Szene 19), in der Benigni, «die Haltung einer Denkmalsskulptur» einnehmend (Roberto Benigni / Vincenzo Cerami: *Das Leben ist schön* [s. Anm. 2], S. 56), die «überlegende Schönheit unserer Rasse» vorführt, gehört sicherlich zum Besten, was in diesem Genre produziert wurde. Sie erinnert zugleich an eine Fotomontage von John Heartfield aus dem Jahr 1933 mit dem Titel «Neuer Lehrstuhl an den deutschen Universitäten: Völkische Tiefenschau» (Abb. in: *John Heartfield und die Kunst der Fotomontage*. Deutsche Akademie der Künste. Berlin 1957, Abbildungsteil ohne Seitenangabe). – **15** In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf *Maus* verwiesen: Sein Analytiker zitiert Samuel Beckett: «Jedes Wort ist wie ein unnötiger Fleck auf dem Schweigen und dem Nichts». Die Antwort Spiegelmans lautet: «Andererseits hat er's GESAGT.» Art Spiegelman: *Maus*. Bd. II: *Und hier begann mein Unglück*, (s. Anm. 4), S. 45. – **16** Klaus Heinrich: «„Theorie“ des Lachens.» In: Klaus Herding / Gunter Otto (Hg.): *Nervöse Auffangorgane des inneren und äusseren Lebens. Karikaturen*. Giessen 1980, S. 12. – **17** Hermann H. Wetzel 1981, zitiert nach

Rüdiger Steinlen: «Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur». In: Manuel Köppen (Hg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993, S. 97. – **18** Peter L. Berger: *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin, New York 1998, S. 235. Ein eigenes Kapitel widmet Berger dem jüdischen Humor (Kap. 6). – **19** Ausführlich dazu Silke Wenk: «Identifikation mit den Opfern und Sakralisierung des Mordes. Symptomatische Fehlleistungen des Berliner Denkmalprojekts für die ermordeten Juden.» In: *Jahrbuch des Fritz Bauer Instituts zur Geschichte und Wirkung des Holocaust*. Frankfurt/M., New York 1997, S. 341-375. Vgl. ferner die jüngsten Debatten um die Gestaltung des «Ortes der Information» unter dem Denkmal nach dem Entwurf Peter Eisenmans. Die Ergebnisse eines Symposiums über den «Ort der Information» wurden publiziert im Band 1 der «Schriftenreihe der Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas», Stuttgart, München 2002. – **20** Rüdiger Steinlen: «Das Furchtbarste lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur» (s. Anm. 17), S. 101. – **21** Marianne Hirsch: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge (MA), London 1997, insbesondere S. 22. – **22** «My notions are born of a few scores of photographs and a couple of movies. I'm bound to something inauthentic.» Zitiert nach Andreas Huyssen: «Von Mauschwitz in die Catskills und zurück: Art Spiegelmans Holocaust-Comic ‚Maus‘». In: Manuel Köppen / Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln, Weimar, Wien 1997, S. 176. – **23** Art Spiegelman: *Maus*. Bd. II: *Und hier begann mein Unglück*, (s. Anm. 4), 113-116. – **24** Ebd., S. 43. – **25** Ebd., S. 114. – **26** Andreas Huyssen: «Von Mauschwitz in die Catskills und zurück» (s. Anm. 22), S. 179. – **27** Ruth Klüger: «Missbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch.» (s. Anm. 13), S. 31. – **28** «Man darf dort nichts Realistisches suchen. Edgar Allan Poe sagte, dass man am Rande des Abgrunds nicht hinunterschaut, weil der Schrecken unermesslich ist.» (Roberto Benigni / Vincenzo Cerami: *Das Leben ist schön* [s. Anm. 2]), S. 195. Benigni ist es wichtig, «ganz klar zu sagen, dass ich ganz bewusst ein fiktives Lager zeige, mich weder mit einem Namen noch sonstwie auf ein KZ in Italien, Deutschland oder Polen beziehe. Hätte ich das getan, wäre der historisch begründete Vorwurf berechtigt, dass es so wie in meinem Film nicht war» (ebd., S. 197). – **29** Darauf hat auch schon Viano hingewiesen: Maurizio Viano: «Life is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter» (s. Anm. 3), S. 66. – **30** Roberto Benigni / Vincenzo Cerami: *Das Leben ist schön* (s. Anm. 2), S. 196. – **31** Laut Benigni findet sie sich am Ende von Trotzki's Tagebuch. Ebd. – **32** Angemerkt sei hier auch, dass sich diese Konstellation zwischen Vater-Mutter-Sohn auch von der in Spiegelmans *Maus* unterscheidet: Dort ist die Mutter abwesend, zum Schweigen verdammt, und Assoziationen zum Mythos von Orpheus und Eurydike liegen nahe. Siehe dazu auch Marianne Hirsch: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* (s. Anm. 21), S. 34 ff. – **33** Bemerkenswerterweise ist häufig auch die Kritik an Benigni von dieser Deutung bestimmt: So schreibt Brigitte Werneburg: «Benigni erzählt tatsächlich nur ein sentimentales Märchen der Vaterliebe (...) Und wenn es gleich (...) des grössten Verbrechens dieses Jahrhunderts bedarf, um diese Geschichte einer Vaterliebe zu erzählen, dann darf man darin durchaus eine Form des Männlichkeitswahns erkennen.» Brigitte Werneburg: «Benignis allein im KZ». In: *Die Tageszeitung*, 12.11.1998. Vgl. auch Sander L. Gilman: «Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films». In: *Critical Inquiry*, Jg. 26 (Winter 2000) Nr. 2, der die in Benignis Film seiner Meinung nach enthaltene Erlösungserzählung kritisiert. – **34** Imre Kertesz: «Wem gehört Auschwitz? Aus Anlass des umstrittenen Films ‚Das Leben ist schön.›» In: *Die Zeit* 19.11.1998, S. 55 f. – **35** Eine derartige Missinterpretation von Kertesz' Äusserung findet sich zum Beispiel bei Bettina von Jagow, «Mythische Denkmuster in der Nachzeit der Shoah. Erinnerung zwischen Fiktion und Wahrheit in Imre Kertesz' Roman eines Schicksallosen und Roberto Benignis Film La vita è bella». In: dies. (Hg.): *Topographie der Erinnerung. Mythos im strukturellen Wandel*. Würzburg 2000, S.247. – **36** Kathy Laster / Heinz

Steinert: «„La vita è bella“. Absurdismus und Realismus in der Darstellung der Shoah». In: *Mittelweg* 36. *Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung* 8. Jg., H. 4, August/September 1999, S. 88. – **37** Ruth Klüger: «Missbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch.» (s. Anm. 13), S. 30. – **38** Georg Seesslen: «Kalter Blick und kleine Hoffnung.» In: *Die Zeit*, 13.11.1998. – **39** Siehe Anm. 2. Es ist allein dieser später hinzugefügte Schluss, der es erlaubt, von einer «archetypal story of a father's sacrifice for his family» zu sprechen (Stuart Liebman: «If only Life were so beautiful». In: *Cinéma*, H. 24 [1999], Nr. 2-3, S. 22). – **40** Eine solche Botschaft kann bekanntlich auch als anstössig empfunden werden. Zu den Schwierigkeiten verschiedener Erinnerungsgemeinschaften bzw. Opfergruppen, akzeptieren zu müssen, dass die Leiden und das Sterben in den Konzentrationslagern keinen «Sinn» hatten und zu den damit verbundenen, schwer auflösbaren «Dilemmata der Anerkennung» siehe jüngst Jean-Michel Chaumont: *Die Konkurrenz der Opfer. Genozid, Identität und Anerkennung*. Lüneburg 2001, insbesondere S. 49 ff. Ferner Ronit Lentin: «Das Geschlecht des Schweigens. Israelischer Zionismus und die Shoah». In: Insa Eschebach / Sigrid Jacobeit / Silke Wenk: *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*. Frankfurt/M., New York 2002, S. 97-113. – **41** So der Regisseur selbst (Roberto Benigni / Vincenzo Cerami: *Das Leben ist schön* [s. Anm. 2]), S. 198). – **42** Zum Grotesken als Vermischung von Zeichen und Kategorien unterschiedlicher Ordnungen, als Mischung von Unvergleichlichem und Kipphänomen siehe auch Peter Fuss: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln, Weimar, Wien 2001, insbesondere S. 364 ff. – **43** Die Komik von Gesten, die an Mechanismen erinnern, ist ein zentraler Topos in Bergsons Überlegungen zum Lachen: Henri Bergson: *Das Lachen*. Jena 1914. Siehe dazu auch Karsten Visarius: «Ohne Sinn und Verstand. Annäherungen an die Lachkultur». In: Ernst Karpf / Doron Kiesel / Karsten Visarius (Hg.): «*Ins Kino gegangen, gelacht*.» *Filmische Konditionen eines populären Affekts*. Arnoldshainer Filmgespräche. Bd. 14. Marburg 1997, S.9-15. – **44** Dazu Benigni: «Nel film il mio personaggio resta un clown in un campo di concentramento ehe prova a sopravvivere in una situazione estrema. Un uomo travestito da donne è il livello più basso della farsa. Ma questo travestimento arriva nel momento più tragico del film: quando il mio personaggio sta per morire. Allora io utilizzo il trucco più terra terra della farsa per fame una tragedia, è l'ultima risata in quell' orrore, una risata ehe ci resta di traverse in gola. La scena mi piace perche li non sono più comico, ma orribile.» (Benigni in: Roberto Benigni / Vincenzo Cerami: *Das Leben ist schön* [s. Anm. 2], S. X). – **45** Ursula Link-Heer: «Versuch über das Makabre. Bilder vor und nach Auschwitz.» In: Manuel Köppen (Hg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz* (s. Anm. 17), S. 83. – **46** Dazu grundsätzlich: Ebd., S. 83-96. – **47** Siehe dazu auch Silke Wenk: «Rhetoriken der Pornografisierung – Rahmungen des Blicks auf die NS-Verbrechen.» In: Insa Eschebach / Sigrid Jacobeit / Silke Wenk: *Gedächtnis und Geschlecht* (s. Anm. 40). – **48** Siehe dazu Kathrin Hoffmann-Curtius: «Denkmäler für das KZ Dachau». In: Claudia Keller/literaturWERKstatt Berlin (Hg.): *Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag. Antifaschismus, Geschichte und Neubewertung*. Berlin 1996, S. 280-309 (insbesondere S. 301-304); Detlef Hoffmann: «Menschen im Stacheldraht. Das Denkmal auf dem Gelände des Schutzhaftlagers Dachau.» In: *Wiener Jahrbuch für jüdische Geschichte, Kultur & Museumswesen*. Hg. v. Jüdischen Museum der Stadt Wien. Bd. 3 (1997/98), S. 97-126. – Assoziiert werden kann auch John Heartfields Fotomontage «Wie im Mittelalter, so im Dritten Reich» von 1934, in der ein männlicher Körper wie auf ein mittelalterliches Foltergerät auf ein monumentales Hakenkreuz gespannt ist. – **49** Siehe dazu auch Kathrin Hoffmann-Curtius: «Feminisierung des Faschismus». In: Claudia Keller/literaturWERKstatt Berlin (Hg.): *Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag*. (s. Anm. 48), S. 45-69. – **50** Zur insbesondere im 19. Jahrhundert verbreiteten Darstellung des Todes als Frau siehe Karl S. Guthke: *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*. München 1997, insbesondere S. 211 -250. Erinnert sei hier auch an die «hagere Kokette» in Charles Baudelaire «Danse Macabre» in «Fleurs du Mal» von 1857. – **51** Julia Kristeva: «Das Rad

des Lächelns». In: dies.: *Die neuen Leiden der Seele*. Hamburg 1994, S. 179. – **52** Roberto Benigni / Vincenzo Cerami: *Das Leben ist schön* (s. Anm. 2), S. 192, Hervorhebungen d. Verf. – **53** Helmuth Plessner: «Das Lächeln». In: ders.: *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*. Frankfurt/M. 1982, S. 432. (Lächeln zeige an, dass ein Mensch über seiner Situation stehe «als trage [das Menschliche] einer Göttin Kuss auf seiner Stirn.») «Offenbar ist das Lachen im Kino eine Einrichtung, die uns davor bewahrt, den Verstand zu verlieren», schreibt Klaus Kreimeier, «Aber dieses Lachen ist mit dem Wahnsinn liiert und trägt seine Spuren.» Klaus Kreimeier: «Komische Mechanik. Zur Spezifik des Lachens im Kino». In: Ernst Karpf / Doren Kiesel / Karsten Visarius: *«Ins Kino gegangen, gelacht.»* (s. Anm. 43), S. 27-34. – **54** Constantin von Barloewen: *Clown. Zur Phänomenologie des Stolperns*. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1984, S. 174.

**Ist das Leben schön? –
«Holocaustkomödien», Parodien, Remakes**

Von der Schmierenkomödie zur Broadway-Show: To BE OR NOT TO BE und der polnische Widerstand Mel Brooks' Nazi-Spott und seine exzentrische Position

Wenn es um Lachen über Hitler geht, ist an erster Stelle Mel Brooks zu nennen. Schon 1967 kam sein Film *THE PRODUCERS* heraus (ursprünglich sollte er *SPRINGTIME FOR HITLER* heissen), ein extremes Beispiel für solchen Spott.¹ Und 1983, als bereits berühmter Meister der Genre-Parodie, legte Mel Brooks in einem Remake Ernst Lubitschs Klassiker *To BE OR NOT TO BE* (1942) in einer «modernisierten» Fassung wieder auf.² *THE PRODUCERS* wird nach seinem jüngsten (2001 ff.) Sensations-Erfolg als Broadway-Musical wohl die Produktion bleiben, mit der Mel Brooks in die Film- und Theater-Geschichte eingeht.³ Verglichen damit, wird das Lubitsch-Remake eher in den Hintergrund treten. Zusammen aber machen diese beiden Filme und das Musical Mel Brooks zu einem der kontinuierlichsten Verfechter des «Lachens über Hitler» – und zugleich zum schärfsten Kritiker der kulturindustriellen Ausnutzung der Nazi- und Hitler-Faszination.

Im Gegensatz zur begeisterten Aufnahme des Musicals steht die zum Teil heftige Kritik, mit der zur selben Zeit (März bis Juni 2002) die Ausstellung *Mirroring Evil – Nazi Imagery / Recent Art* im Jewish Museum New York beachtet wurde. Obwohl man alles getan hatte, um keine Gefühle zu verletzen – es gab Warntafeln und das Angebot, den Rundgang abzukürzen und dadurch einen offenbar als besonders «riskant» geltenden Saal zu umgehen –, zog die Ausstellung Kritik auf sich, vor allem von Holocaust-Überlebenden. Der Unterschied ist offensichtlich: Im Museum fanden sich neben Werken, die die Nazi-Faszination in Produkten der populären Kultur kritisieren, auch solche, die eine Verbindung zwischen heutigem Luxus und damaligem Elend herstellen und damit sowohl auf das Vergessen wie das Instrumentalisieren des Holocaust verwiesen, während *THE PRODUCERS* in erster Linie als Verspottung der Nazis, der Deutschen und der «Hitler-Industrie» gesehen werden kann.⁴ Heute ist es wohl in der Öffentlichkeit weitgehend akzeptiert, Hitler als absurden Verrückten und die Nazis als pompöse Clowns darzustellen. Da können auch Deutsche herzlich mitlachen. Aber wenn man die Grausamkeit und Gefährlichkeit der Nazis und

die Leiden der Opfer ins Bild bringt, begibt man sich auf unwegsameres Terrain: Man unterbricht das Lachen; die Überzeugungskraft solcher Nazi-Kritik findet ein Ende. Der Respekt vor den Opfern erfordert es, die Nazis als brutale Schlächter und die Opfer als tragisch Unterdrückte darzustellen. In diesem Kontext können die Nazis keine *absurden* brutalen Unterdrücker sein und die Opfer nicht *antiautoritär* dargestellt werden.

Die «Überlebenden», ob real oder antizipiert, sind die moralische Autorität – die Personen, die unsagbare Grausamkeiten gesehen und erlebt und mit Glück überlebt haben, aber für immer davon gezeichnet sind, dass sie erfahren haben, wie leicht der Mensch zum hilflosen Objekt gemacht und auf ein Bündel von Überlebensinstinkten reduziert werden kann, und wie leicht Menschen dazu veranlasst werden können, anderen das anzutun. Das Opfer verliert nicht nur das Vertrauen in die Menschheit, es muss auch mit der Demütigung umgehen, ein Opfer (gewesen) zu sein. Es gibt zwei Möglichkeiten, die «Ehre» zu retten: Man verleiht der Erfahrung etwas «Geheiligt» und macht daraus ein besonders verehrungswürdiges numinoses «Opfer», einen «Holocaust», ein «grosses Unglück» von erhabener Einzigartigkeit – oder, im areligiösen Sinne: Das Opfer bleibt unversöhnt, nicht bereit und willens zu vergessen, bitter – sozusagen Elie Wiesel gegen Jean Amery. Das schliesst Gelächter keineswegs aus: Überlebende haben immer Witze über die Absurditäten des Lagerlebens erzählt, aber sie haben das unter sich getan, nicht mit oder vor «Aussenstehenden». Wer die Erfahrung nicht selbst gemacht hat, hat keinen Anteil an ihrem grimmigen Humor.

Spätere Generationen sind in einer anderen Situation: Ihre Erfahrung ist aus zweiter Hand, medial vermittelt und damit zunehmend abstrakt. Ein Teil dieser Vermittlungen ist öffentlich: die medialen Darstellungen der Nazis, ihrer Opfer und der Vorgänge in den Lagern. Sie kennen die historischen Fakten (oder glauben sie zu kennen). Ein anderer Teil ist privat vermittelt: die familiären Tradierungen, die «Familien-Saga» – und das familiäre Beschweigen. Hier sind die Unterschiede zwischen den Nachkommen der Opfer und denen der Mitläufer und Täter gravierend. Auch wird das öffentlich Vermittelte vor diesem Hintergrund unterschiedlich auf- und wahrgenommen. Trotzdem kann man davon ausgehen, dass die Gemeinsamkeiten der Erfahrung in diesen beiden Gruppen über die Generationen zunehmen. Wahrscheinlich vermischt sich in der zweiten Generation solches Wissen mit dem familiären Generationenkonflikt (der dadurch unterdrückt oder angeheizt, jedenfalls gefärbt wird). Erst die dritte Generation scheint wieder imstande zu sein, die Grosseltern mit freundlicher Distanz zu betrachten. Erst in dieser Position verliert das Lachen den Aspekt der Ver-

bitterung, hier können die Nazis absurde Figuren, hier können die Opfer komische Helden und Virtuosen des Überlebens sein. Aus diesem Abstand erscheinen die Nazis und ihre Mitläufer, zunehmend «historisiert», als altmodisch und skurril, brutal und grössenwahnsinnig. Ihr Anspruch, die «Herrenrasse» zu sein, ihre angemassten «kriegerischen» Eigenschaften, ihre bertüchtigte Effizienz, das alles reduziert sich jetzt auf die Wirklichkeit von Machtkämpfen, Korruption, Habsucht, Opportunismus, von ziemlich gewöhnlicher menschlicher Gemeinheit. Die Nazis sind damit auch nicht länger dämonisch der Gipfel des «Bösen»,⁵ vielmehr ein Fall von grotesker Selbstüberhebung, wenn auch mit grässlichen Folgen. Man kann, «historisiert», über sie lachen.

Mel Brooks wuchs als jüdisches Kind, als Immigrant der zweiten Generation (die Eltern waren aus Danzig und Kiew eingewandert) vaterlos (sein Vater starb, als der Sohn zwei Jahre alt war) in Brooklyn auf. In der skizzierten Abfolge der Generationen nimmt er eine exzentrische Position ein. Die Brüche bilden sich in den wechselnden Familiennamen ab: Den Namen des Grossvaters kennt er nicht, die Grossmutter hiess Bruckmann, was in Amerika zu Brookman wurde. Sein Vater hiess Kaminsky, ein «gekaufter Name», wie er sagt.⁶ Er selbst nahm eine gekürzte Version des mütterlichen Namens an: Brooks. Von Verwandten, die in Europa blieben und die Shoah miterleben mussten, wird nicht berichtet. Aber er selbst war 1945 als Angehöriger der US-Army in Europa. Damit ist ihm die Shoah in ihren Wirkungen bekannt, aber nicht mit Verlusten in der Familie belastet. Man kann vermuten, dass diese Kombination – eine gewisse persönliche Distanz, verbunden mit unmittelbaren Erfahrungen in Europa 1945 – es ihm leichter gemacht hat, seine bevorzugte Waffe, das Lachen, so früh und konsequent auf Hitler zu richten.

Lachen besitzt eine grossartige soziale Eigenschaft: Es ist ansteckend. Das gilt auch für das Lachen über die Nazis, ja sogar für das Holocaust-Gelächter. Auch wenn es vielleicht aus einer exzentrischen Position leichter initiiert werden kann, so steckt es doch andere an, die allein und von sich aus dazu nicht imstande gewesen wären. Das bittere Lachen der Überlebenden kann (mit aller Vorsicht) von ihren Söhnen und Töchtern aufgenommen werden und sie trösten. Wahrscheinlich ist die zweite Generation am wenigsten zu diesem Lachen imstande. Aber die Generationen können sich im Lachen treffen, zum Beispiel in der antiautoritären Freude über die Möglichkeit, die autoritäre Dummheit mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen. (Das ist die einfachste Form der Militärkomödie, das Hauptmann-von-Köpenick-Element, auch bei Chaplin und Lubitsch.) Die Generationen können einander dabei helfen, das Lächerliche und

Pompöse der Nazis zu erkennen – und die Möglichkeit, sie wenigstens im Rückblick durch gemeinsames Auslachen zu überwinden.

In der dritten Generation treten Angst und Schuld und Demütigung noch stärker in den Hintergrund und machen Platz für energischere Fantasien vom Sieg über das feindliche System. Der historische und auch familiäre Abstand erlaubt von vornherein eine grössere Distanz, die dem Lachen zuträglich sein kann. Nazi- und Holocaust-Gelächter entstehen aus Bündnissen zwischen verschiedenen Positionen in der Abfolge der Generationen und anderen Formen der Nähe und Ferne zum Trauma.⁷

Der Spass an To BE OR NOT TO BE

To BE OR NOT TO BE, der Lubitsch-Film von 1942, ist einer der beiden Klassiker des in der Nazi-Zeit entstandenen Anti-Nazi-Films. Die raffinierte Handlung mit ihren vielen Wendungen und Überraschungen ist gar nicht leicht zu behalten, aber das Thema des Films, «Wirklichkeit und Theater», wird gleich in der ersten Sequenz als «Hitler in Warschau» höchst wirkungsvoll eingeführt. Begleitet von der Erzählung und dem Kommentar einer Stimme aus dem Off sehen wir zuerst die entsetzten Reaktionen der Passanten und erst dann das Objekt ihres Schreckens: Hitler, der durch Warschau spaziert. Der jetzt allwissende Erzähler erläutert, das habe alles im Gestapo-Hauptquartier in Berlin begonnen, wohin wir in der nächsten Einstellung versetzt werden. Diese Szene mit ihrer Komik wird vom Regisseur des Schauspiels «Gestapo» unterbrochen, und wir erkennen sie als Ausschnitt einer Probe des Stücks am Teatr Polski. Die Auseinandersetzungen zwischen Regisseur und Schauspielern, die dabei zugleich in aller Kürze, aber treffend charakterisiert werden, eskalieren bis zu dem Punkt, an dem Bronski, wenn er schon Chargen-Darsteller bleiben soll, wenigstens beweisen will, dass er in der Hitler-Maske überzeugen kann. «Und so kam Adolf Hitler im August 1939 nach Warschau» – bis ein kleines Mädchen fragt: «Kann ich ein Autogramm haben, Herr Bronski?» Hitler, so zeigt sich in einer kurzen Szene, ist tatsächlich nicht mehr als «ein kleiner Mann mit Schnurrbart», aber ohne die geeignete Bühnen-Umgebung bleibt Bronski auch in der Hitler-Maske ein trauriger Chargen-Schauspieler.

Als zweiten Teil der Exposition sehen wir Maria Turas Flirt mit dem jungen Leutnant Sobinski, der die grosse Diva verehrt. Er drängelt sich aus seinem Platz in der zweiten Reihe, um Maria Tura in ihrer Garderobe zu besuchen, als Joseph Tura auf der Bühne zum Hamlet-Monolog ansetzt: «Sein oder nicht sein...» Die private Komödie von Untreue, Eifersucht und Eitelkeit wird durch

die Bombardierung Warschaus und den Einmarsch der Nazis in Polen unterbrochen. In dem unvermittelt einsetzenden Ton eines Kriegsdramas werden der polnische Widerstand und die polnische Flieger-Staffel in England eingeführt, der Sobinski nun angehört. Als letzte wichtige Protagonisten lernen wir «Konzentrationslager-Ehrhardt», SS-Gruppenführer und Kommandant der Gestapo in Warschau, durch seine Unterschrift auf Wandplakaten mit bedrohlichen Verlautbarungen sowie den Verräter Professor Siletsky kennen. Siletsky besucht als angebliches Mitglied des polnischen Widerstands auf dem Weg nach Warschau die jungen polnischen Flieger und sammelt die Adressen ihrer Angehörigen in Polen ein, angeblich um ihnen Nachrichten zukommen zu lassen. Wenn diese Liste in die Hände der Gestapo geriete, wäre der polnische Widerstand am Ende. Er verrät sich, weil er Maria Tura nicht kennt – das ist bei jemandem, der in Warschau gelebt haben will, ganz unvorstellbar. Sobinski, der junge Held, wird nach Warschau geschickt, um die Liste abzufangen, bevor Siletsky sie abliefern kann. In Warschau setzt er sich mit Maria Tura in Verbindung. Sie versteckt ihn, und die Theatertruppe richtet mit Hilfe der Kulissen und Requisiten ihres Stücks ein «Gestapo Hauptquartier» im Theater ein. Dorthin will man Siletsky bestellen, ihm die Liste abnehmen und ihn dann umbringen. Es soll wie ein Selbstmord wirken, Maria, die von Siletsky zu einem abendlichen Treffen in seinen Räumen abgeholt werden soll, soll den Selbstmord-Brief fingieren und bei ihm hinterlegen. Bei diesem Treffen spielt Tura den Gruppenführer Ehrhardt. Zwei Kleinigkeiten gehen schief: Siletsky hat noch eine Kopie der Liste im Hotel und Maria kann seine Räume nicht verlassen, weil er den Wachen im Hotel keine entsprechende Anweisung gegeben hat. Die Lösung: Tura verkleidet sich als Siletsky und holt die Liste und dabei auch gleich seine Frau aus dem Hotel. Das neue Problem: Im Hotel wartet bereits der Adjutant von Gruppenführer Ehrhardt, der Siletsky sofort sehen will. Die Szene des Treffens wiederholt sich, nur spielt Tura diesmal die andere Rolle, die des Professors Siletsky. Er tut das so geschickt und überzeugend, dass er am Ende Ehrhardt so weit bringt, ihm und Frau Tura ein Flugzeug für die möglichst schnelle Rückreise nach London zu organisieren. Die Einzelheiten sollen am nächsten Tag besprochen werden.

Aber natürlich taucht ein neues Problem auf: Der Führer wird Warschau besuchen, das von den Nazis geschlossene Teatr Polski wird für eine Gala-Veranstaltung zu seinen Ehren wieder geöffnet und dabei die Leiche Siletskys gefunden. Ehrhardt (der ein Auge auf Maria geworfen hat) kondoliert ihr. Dadurch begreift sie, dass Tura, der bereits als Siletsky verkleidet auf dem Weg zu Ehrhardt ist, auffliegen muss. Tatsächlich konfrontiert Ehrhardt ihn auch mit dem

toten Siletsky, lässt ihn aber lange genug mit der Leiche allein, dass Tura ihn den Bart abrasieren und stattdessen einen falschen ankleben kann (den er als Schauspieler natürlich stets bei sich führt). In einer legendär gewordenen Szene bringt Tura Ehrhardt dazu, den toten Mann am Bart zu ziehen. Damit hat er den Beweis in der Hand, dass dieser der falsche Siletsky war. Wieder scheint alles geregelt, das Flugzeug nach London ist in Sicht. Aber auch Turas Freunde sind nicht untätig und versuchen, ihn zu retten: Sie erscheinen als General Seidelmann mit seinem Gefolge, der für die Sicherheit des Führers verantwortlich ist, entlarven nun auch noch den zweiten falschen Siletsky, der ja ebenfalls einen falschen Bart trägt, und nehmen ihn fest. Ein verstörter Ehrhardt bleibt allein auf der Szene zurück.

Um doch noch zu einem Flugzeug für die Flucht nach England zu kommen, muss die Theatertruppe nun als Höhepunkt noch ihre Abschluss-Vorstellung organisieren. Während der Gala für den Führer lenkt Greenberg – der endlich den Shylock-Text sprechen darf – die Wach-Soldaten ab, was es Bronski ermöglicht, abermals als Hitler aufzutreten. Auch General Seidelmann (jetzt von Tura gespielt) und seine Leute treten wieder auf. Seidelmann empfiehlt dem Führer, Warschau sofort zu verlassen – die ganze Gruppe setzt sich zum Flugzeug des Führers in Bewegung. Es gibt ein letztes Zusammentreffen mit Ehrhardt in Maria Turas Wohnung – bei dem Ehrhardt erfahren muss, dass er einer Dame nachsteigt, die vom Führer persönlich (Bronski natürlich) abgeholt wird. Wir hören noch einen Pistolenschuss – sein einziger Ausweg. Die Flucht nach England gelingt und Tura spielt dort wieder den Hamlet. Als er mit dem Monolog beginnt, erleben er und diesmal auch Sobinski, der still im Publikum sitzt, die bekannte Szene: Ein junger Mann drängelt sich aus der zweiten Reihe ...

Der Film fügt sich in die beste Tradition der antiautoritären Komödie: Wir lachen über die pompöse und Furcht erregende Herrschaft, die zwar mit offenem Widerstand umzugehen weiss (indem sie ihn brutal niederschlägt), aber nicht mit dem subversiven Einsatz ihrer eigenen Regeln (wobei solche Subversion umso besser gelingt, je oberflächlicher die Regeln sind und je ritualistischer sie von allen befolgt werden). Das Genre, in dem das am besten gelingt, ist die Militärkomödie, die Komödie des Hochstapelns und der «Amtsanmassung», wie etwa die (wahre) Geschichte des Hauptmanns von Köpenick, bzw. in der entgegengesetzten Form des «Tiefstapelns» und ritualistischen Gehorsams, wie etwa der «Schwejskiade».⁸ Die Geschichte der Theatertruppe in Warschau, die dank eines Anti-Nazi-Stücks über die notwendigen Kostüme und Requisiten verfügt und sie in einer Reihe subversiver Strategien gegen die realen Nazis einsetzt, nutzt auf unnachahmliche Weise alle Tricks des Genres und

verbindet dies darüber hinaus mit einer Satire auf Schauspieler und das Theater. Die Grundstruktur von Lubitschs *To BE OR NOT TO BE* – Schauspieler als (falsche) Nazis, Nazis als (schlechte) Schauspieler – ist eine interessante Variante der antiautoritären Militärkomödie, in der nicht ein antiautoritärer Einzelner, sondern eine Gruppe der strikten Einhaltung (dummer) Regeln gegenübergestellt wird, die bei ihren Improvisationen die Regeln nutzt, ohne sie zu achten, und damit dem Ritualismus der anderen Seite lustvoll überlegen ist.

Die antiautoritäre Komödie ist auch antiheroisch. Sie stellt die Normalität des Alltags gegen die heroische Aussergewöhnlichkeit «grosser Zeiten». Sie beharrt darauf, dass die einfachen Dinge des Lebens wichtiger sind als irgendwelche historischen Ziele und Missionen. Die kleinen zwischenmenschlichen Dramen, Liebe, Eifersucht und Eitelkeit, aber auch Solidarität, Freundlichkeit und Freundschaft, Zugehörigkeit und Teamarbeit, stehen weit über abstrakten Idealen und politisch-administrativen Notwendigkeiten. Die Grundstruktur der Lubitsch-Komödie ist in der Tat antiheroisch. Das heisst aber keineswegs, dass antiheroische Aktionen keinen Mut erforderten: Freunde müssen mit ziemlich riskanten Manövern gerettet werden, die menschlichen Schwächen (Eifersucht, Eitelkeit) können eine Strategie platzenlassen, sind aber auch der Hintergrund der Aktionen und der Grund dafür, dass man solche Risiken eingehen muss. («Wenn ich nicht zurückkomme, verzeihe ich dir die Affäre mit Sobinski – komme ich aber zurück, ist das etwas anderes.»)

Die antiautoritäre Komödie ist so etwas wie eine «Propaganda der Schwäche» – sie zeigt den Kaiser nackt, arbeitet nicht mit moralischer Empörung und macht aus dem Gegner kein Monster. Indem die Komödie sogar die Gestapo-Maschinerie lächerlich macht, bietet sie Ermutigung, wo das hohe Drama zu Fatalismus führen kann. (Solchen Heldenmut, wie man ihn offenbar braucht, werden wir nie aufbringen – was können wir also überhaupt tun?)

To BE OR NOT TO BE war sofort ein grosser Erfolg. Doch wurde auch kritisiert, der Film nehme den polnischen Widerstand nicht ernst genug – ein Vorwurf, der nur aus der Situation im Krieg zu erklären und heute kaum mehr nachzuvollziehen ist. Abgesehen davon trifft er nicht zu: Der Film konzentriert sich sehr stark auf den polnischen Patriotismus und die Misshandlung Polens und der Polen durch die Nazis. Er kann ohne Weiteres als Beitrag zu den Bemühungen Hollywoods verstanden werden, den Kriegseintritt der USA vorzubereiten. (Lubitsch war Mitglied der Anti-Nazi League, deren Ziel es war, die Wahrheit über Nazi-Deutschland in den USA zu verbreiten. Vielleicht war Lubitsch, verglichen mit anderen Propagandafilmen, zu subtil in seinen Miteln.)

Nach der einleitenden Sequenz über Hitler / Bronski und Wirklichkeit / Theater finden sich in dem Lubitsch-Film längere Sequenzen, die aus der Kriegswochenschau oder einem heroischen Kriegsfilm stammen könnten. In diesen Sequenzen (die sich am Schluss wiederholen) ist der polnische Widerstand heldenmütig und äusserst erfolgreich. Der Schnitt von den explodierenden Gebäuden zu den komischen Schauspielern als Mitgliedern des Widerstands ist hart und nur glaubwürdig durch die gewisse Eleganz der Nazi-Darstellung und die Intensität des Gruppenhandelns. So eitel und lächerlich sie einerseits sind, so selbstverständlich sind sie andererseits polnische Patrioten. Den gesamten Widerstand bringt Lubitsch mit Nationalismus in Verbindung: Der polnische Stolz ist gekränkt worden, was in gewissem Sinn nicht weniger eitel ist als der Drang zur Hochkultur bei den Schauspielern.⁹ Es kann sein, dass diese Gleichsetzung im Film doch spürbar war und den Vorwurf erklärt, Lubitsch nehme den Widerstand nicht ernst – obwohl der Film Sequenzen enthält, die aus einem Propagandafilm der polnischen Exil-Regierung stammen könnten.

Das weist auch daraufhin, dass sich in dieser Komödie (wie wohl in allen grossen Komödien) die Genres mischen: Komödie und Abenteuer, Komödie und Drama. (In diesem Mix gibt es einen klaren Unterschied zwischen Lubitsch und Brooks' Remake: Lubitsch mischt Komödie und Abenteuer, Brooks Komödie und Drama; die Abenteuer-Elemente hat er ausgelassen.) Diese Mischung erzeugt die Ironien, das Aufeinandertreffen unvereinbarer Elemente im Witz, die Reflexivität der Darstellung in Bezug auf ihr Medium. Nicht alle Mischungen dieser Art funktionieren, und was Lubitsch tut, bewegt sich am Rand des Möglichen. Wir können über die Nazis lachen, weil sie aufgeblasene Laienschauspieler in einer Heldenrolle sind, die sie nur mit Gemeinheit und Brutalität durchhalten können, wobei trotzdem jederzeit die Gefahr besteht, von den hierarchisch über ihnen Stehenden bis hin zum Führer selbst zur Marionette degradiert zu werden – von einem Führer, den jeder Schmier-Komödiant täuschend echt verkörpern kann, jedenfalls für ein Nazi-Publikum (im Theater, für Gruppenführer Ehrhardt), wenn auch nicht für ein kleines Mädchen (in der Eingangs-Sequenz). Die Nazis sind blöde, und ihr militärisches System macht sie noch blöder. Die einzig intelligente und entsprechend gefährliche Figur auf der Nazi-Seite ist der polnische Verräter Professor Siletsky, der ausserhalb der Befehlshierarchie steht. Wir lachen umso unbeschwerter, weil die Gegner der Nazis keine Helden sind, sondern sehr eitle, sehr aufgeblasene, aber auch sehr professionelle Schauspieler. Was sie den Nazis entgegensetzen, sind die menschlichen Eigenschaften, die von den Nazis in ihrer heroischen Selbstüberhöhung geleugnet werden: Eitelkeit, Eifersucht, Konkurrenz und jugendlicher Über-

eifer. Die Auseinandersetzung sieht man gern, weil die Schauspieler so menschlich und unheldisch sind, und wir lachen, weil es gerade diese Eigenschaften sind, die ihnen ihre Überlegenheit verleihen.

Freilich ist diese geniale Mischung aus Militärkomödie und Theater-Satire auch «harmlos»: Alle (von hart gesottenen Nazis abgesehen) können daran ihren Spass haben. Der Einwand, der Film verspottete den polnischen Widerstand, ist nicht besonders stichhaltig und beruht auf einem Missverständnis. Das vage Gefühl, die Stimmung sei vielleicht ein wenig zu fröhlich, hat dem Erfolg über die Jahrzehnte und die Generationen hinweg keinen Abbruch getan. Durch das Auslassen des Antisemitismus und das Changieren zwischen den Genres umgeht der Film die wirklich schwierigen Fragen und kann einfach als antiautoritäre Komödie genossen werden – insbesondere von späteren Generationen. Die erste Generation sieht ihn vielleicht als ein wenig irrelevant an, aber er beleidigt sie nicht. Die Modifikationen, die Mel Brooks in seinem Remake anbringt, machen den Film relevanter – und anstössiger.



Abb. 1: Anna Bronski (Anne Bancroft) und Frederick Bronski (Mel Brooks), *Alan Johnsons To BE OR NOT TO BE* (FOX – Twentieth Century Fox of Germany), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

Eine höchst respektvolle Adaptierung: Mel Brooks im Bündnis mit Ernst Lubitsch

Mel Brooks' Remake von 1983 ist genauso bemerkenswert wegen seiner Treue zur Vorlage wie wegen seiner Revisionen. Wie alle Mel-Brooks-Filme wurde auch dieser wegen seiner «geschmacklosen» Scherze kritisiert. Das (Virgin-) Filmlexikon sagt dazu: «Obwohl nicht so gut, ist es eine durchaus ansehbare, wenn auch überflüssige Hommage an das Original, wobei Bancroft besser abschneidet als Brooks.» Und: «Die Geschichte ist ziemlich dieselbe wie in E. Ls. Original, nur wird alles auf Lacher zugespitzt (...) Was fehlt, ist die Relevanz, die der Film 1942 hatte, als Deutschland Polen besetzt hielt.»¹⁰ Das klingt herablassend. Mel Brooks selbst gibt in der ZDF-Produktion «Lachen über Hitler?» von 1988 eine andere Einschätzung: Erweist daraufhin, dass Lubitsch damals nicht erfasste, wie ernst die Situation schon in den dreissiger Jahren war – deshalb sei sein eigener späterer und entsprechend besser informierter Film «tiefer und reicher an menschlichen Beziehungen, aber Lubitsch ist natürlich der Meister der Komödie, der Champagner-Qualität». Mel Brooks' Remake ist sehr mutig: Es zeigt auch die Gefahr, die Angst und die Opfer – jenseits der nationalen Kränkung. Das macht die Geschichte menschlich und anrührend, obwohl er mit krasserem satirischen, grotesken und clownesken Mitteln arbeitet.

Remakes erfolgreicher Filme¹¹ können rein kommerzielle Gründe und Hintergründe haben. Der alte Kassenerfolg soll mit neuen Gesichtern und Kulissen wiederholt werden. Das Remake kann dieselben Motive haben wie am Theater: Neue Regisseure wollen sich an einer interessanten Neuinterpretation eines alten Stoffs versuchen. Bei einem Remake kann aber auch ein Element der Notwendigkeit dazukommen: Neue Einsichten lassen es ratsam erscheinen, die alte Geschichte zu verändern, zu aktualisieren und damit zu «retten». Bei Brooks' *TO BE OR NOT TO BE* haben sicher auch die beiden ersten Motive eine Rolle gespielt, aber das dritte war besonders stark daran beteiligt. Der Lubitsch-Film ist veraltet, weil er (1941/42) ohne Kenntnis der Vernichtungslager und der Shoah gedreht wurde. Brooks bringt ihn auf den Kenntnisstand von 1983. Und er korrigiert ihn auch in Hinblick auf die Weiterentwicklung des Mediums: von der Schmierkomödie zur Broadway-Show. Mel Brooks' Adaptation (selbstverständlich in Farbe) behält die Grundzüge der Geschichte weitgehend bei: die Ausgangssituation am Theater, die Untreue und Eifersucht, die Missverständnisse und unglücklichen Zufälle, die Auflösungen, den Schluss. Die Veränderungen lassen sich am leichtesten anhand des Personenverzeichnisses beschreiben:

Tura, der männliche Star des Ensembles, Bronski, die erfolglose Charge, den einzig die Fähigkeit auszeichnet, Hitler imitieren zu können, und Dobosh, der Theaterdirektor, werden zu einer Figur: Frederick Bronski. Diese neue Figur, die Mel Brooks selbst spielt, ist im Wesentlichen eine gröbere Neuauflage Turas mit seiner Selbstverliebtheit und der an Grössenwahn grenzenden Eitelkeit – aber er ist selbstbewusst jüdisch. Greenberg, bei Lubitsch Bronskis ebenso erfolgloser Kompagnon, ist jetzt der junge, selbstbewusste Lubinski – ebenfalls sehr «jüdisch», bis an die Grenze zur Karikatur. Eine neue Hauptfigur wird eingeführt: Sasha, der homosexuelle Garderobier von Anna Bronski. Dazu kommt eine neue Gruppe von Personen: zehn oder mehr namenlose Juden, die im Keller des Theaters versteckt werden. Sie liefern auch die entscheidende Veränderung der Handlung: Diese hilflosen Leute, denen Deportation und Ermordung droht, müssen gerettet werden.

Das zieht eine weitere auffallende Veränderung nach sich: das Verschwinden des polnischen Widerstands und damit der Dimension des polnischen Nationalismus. In Mel Brooks' Version geht es ums Überleben. Hier tritt keine Untergrundarmee gegen eine Besatzungsarmee an, hier versuchen Zivilisten, ihre Haut zu retten. Schon die erste Szene macht sich über den polnischen Nationalismus lustig: «Sweet Georgia Brown» wird von Brooks und Bancroft zwar elegant gesungen und getanzt, aber der einfache Trick, dass ein polnischer Text benutzt wird, macht die Vorführung komisch. Verletzter polnischer Nationalstolz ist kein Thema, ein quasimilitärischer Widerstand durch stolze Polen in Warschau steht nicht zur Debatte. Man überlebt durch schlaue Subversion.¹² Nationalistische Motive fehlen, die Theatertruppe ist völlig unpolitisch. («Wir werden genau das tun, was Schauspieler im Krieg zu tun haben – uns verstecken und warten, bis es vorbei ist.») Nicht sehr aufdringlich, aber unübersehbar drückt sich das auch darin aus, dass aus dem «Teatr Polski» jetzt das «Bronski Theater» geworden ist.

Entsprechend entspringen alle mutigen Taten der alltäglichen Solidarität. Sasha bietet den Bronskis, nachdem die Nazis ihr Haus konfisziert haben, Unterkunft in seiner winzigen Wohnung. Und es steht ausser Frage, dass man versuchen muss, Sasha zu retten: Wir kennen ihn, er ist «unser» Sasha. Als Bronski angesichts der versteckten Juden fragt: «Aber wie können wir sie alle mitnehmen?», lautet die einfache Antwort: «Wie können wir sie *nicht* mitnehmen?» Das Theater muss sich gegen die Nazis wehren, weil es Ort und Tätigkeitsfeld derjenigen ist, die von den Nazis verfolgt werden: «Ohne Juden, Schwule und Zigeuner gibt es kein Theater.» Das wird drastisch in einer Show-Nummer aus

einer Revue namens «Ladies» vorgeführt, einer zunächst höchst konventionellen Nummer mit einer Girl-Gruppe in Rosa, in der Bronski singt und tanzt. Aber dann mischt sich Sasha auf der Flucht vor der Gestapo und ebenfalls in Rosa zwischen die Girls. Er ist zu gross, zu schwer und zu ungeschickt, um mehr als eine Slapstick-Vorführung zu geben – worüber das Publikum im Film (und im Kino) zunächst lacht. Doch dann wird Sasha auf der Bühne von der Gestapo misshandelt und abgeführt. Die Vorführung wird unterbrochen, das Publikum wird heimgeschickt. In einer früheren Szene macht sich Sasha abends zum Ausgehen fertig. Er muss ein rosa Dreieck am Mantel tragen und erklärt Anna, das sei für Homosexuelle jetzt Vorschrift und er hasse es wirklich, weil sich Rosa mit praktisch allen anderen Farben beisse. Immerhin aber würden Homosexuelle im Gegensatz zu Juden nicht deportiert – noch nicht.

Mel Brooks hat in Interviews über den Film erklärt, seine Version von **TO BE OR NOT TO BE** verstärke das «menschliche» Element der Geschichte. Diese Verstärkung führt zur Schwächung des patriotisch bis nationalistisch motivierten Heldentums. Das bringt Lubitschs ursprüngliche Geschichte auf den heutigen Stand und nimmt ihr einiges von der historisch bedingten Harmlosigkeit. Eine zweite wichtige Dimension der Version von Brooks ist seine Reflexion der medialen Situation. Sie wird der Tatsache gerecht, dass wir heute (und das galt auch schon 1983) auf eine «vermittelte» und medial aufbereitete Shoah reagieren, dass wir in der Dunkelheit und in den bequemen Polstersesseln des Kinos Bilder sehen, in denen Nazis ihre Opfer misshandeln – und dass dies eine hoch problematische Situation ist und die Darstellung uns auf diese Situation aufmerksam machen muss.

Diese Reflexivität lässt sich auf drei Ebenen identifizieren:

a) Ganz oberflächlich gesehen, führt der Film die Medien-Situation etwas näher an die Gegenwart heran: weg von der provinziellen Theatertruppe und hin zum Broadway-Revuetheater der 30/40er – wie man es in Warschau kopieren konnte. Bei Lubitsch sahen wir die ernste Bemühung eines – der Aufgabe nicht ganz gewachsenen – Ensembles um Klassikeraufführungen auf dem Niveau der grossen Theater der Welt. Bei Mel Brooks wird professionell und auf Broadway-Niveau gesungen und getanzt, aber der Respekt vor der «Hochkultur» fehlt völlig: Die Shows heissen «Highlights from Hamlet», «Ladies», «Gypsy Lovers» oder «The New Bronski Follies of 1939». Nicht das ernsthafte Stück «Gestapo» muss abgesagt werden, sondern die Show «Naughty Nazis».

Damit verändert sich die Schauspieler-Komödie: Wir lachen nicht mehr über schlechte Schauspieler, sondern über eine Industrie, die mit den alten Standards



Abb. 2: Frederick Bronski (Mel Brooks) und seine Anti-Nazi-Revue, Alan Johnsons
TO BE OR NOT TO BE (FOX – Twentieth Century Fox of Germany), Deutsches Filminstitut,
Frankfurt am Main

der Hochkultur und ihren Ansprüchen an die Schauspielerei aufgeräumt hat. Stattdessen bekommen wir aufpolierte Banalitäten, grosse Ausstattung, Sex-Appeal und Selbstironie geboten. Auf die Ankündigung des Hamlet-Monologs reagiert das Publikum mit einem enttäuschten Seufzer – nicht etwa, weil es eine lausig gespielte Szene erwartet, sondern weil die Clowns viel amüsanter sind als Shakespeare. Bronski ist kein schlechter Schauspieler – er ist gar kein Schauspieler, sondern ein professioneller Showman. Sein aufgeblasenes Ego stammt nicht aus der Eitelkeit des Schauspielers, der seine eigenen Grenzen nicht wahrnehmen kann, es ist vielmehr notwendiger Bestandteil eines erfolgreichen Direktors, der sich selbst verkaufen muss. Dieser Aspekt der PR-Persönlichkeit wird auch offensichtlich, wenn an Anna Bronski dargestellt wird, dass alles, was Sobinski über sie zu wissen glaubt, PR-Erfindung ist – was in der Brooks-Version stärker elaboriert und weniger naiv vorgetragen wird. Lubitsch diskreditiert Maria Tura, wenn er sie den Vorschlag machen lässt, in einer Szene im KZ ein aufreizend-elegantes Abendkleid zu tragen. Diese Naivität ist bei Anna Bronski undenkbar. Die Bemerkung des SS-Gruppenführers über Tura: «Was er mit Shakespeare gemacht hat, das machen wir jetzt mit Polen», klingt im Rückblick bei Lubitsch un-

passend und wirkt eher wie ein Mel Brooks- als wie ein Lubitsch-Scherz. Lubinski (Greenberg bei Lubitsch) ist keine etwas hilflose alternde Charge, sondern ein selbstsicherer, klassischer Schauspieler, der es im Show-Business nicht leicht hat. In Mel Brooks Version lachen wir nicht über Schauspieler und ihre persönlichen wie beruflichen Schwächen, sondern über die groteske Kulturindustrie.

b) Auf der zweiten Ebene sind die zahlreichen Verweise auf das Publikum wichtig. Lubitsch zeigt das Publikum selten (vor allem in den Szenen, in denen sich Sobinski während des Hamlet-Monologs hinausdrängt), eine aktive Funktion hat es nicht. Bei Brooks hingegen wird das Publikum von der ersten Szene an, in der vor allem Anna Bronski mit ihm – und uns – flirtet, als enthusiastisch und gut gelaunt vorgeführt. Das Publikum wird in allen Show-Nummern gezeigt, so zuletzt auch das Wehrmachts- und SS-Publikum in der Flucht-Szene.¹³ In dieser dramatischen und berührenden Szene sollen die Juden, die im Keller verborgen waren, während der Gala-Vorstellung für den Führer als Clowns verkleidet aus dem Theater gebracht werden. Die Clownstruppe bewegt sich singend, scherzend und lachend von der Bühne durch den Zuschauerraum mit den bedrohlichen Uniformen. Alles scheint gut zu gehen, bis ein altes Ehepaar auftritt: «Ich kann es nicht, ich kann es nicht», flüstert sie in Panik. Die Nazis werden aufmerksam und misstrauisch – bis einer der professionellen Clowns den beiden lachend Judensterne aufklebt, sie als «Juden! Juden!» verspottet und sie mit einer Pistole bedroht, aus der er eine Hakenkreuz-Fahne schießt. Damit macht er ihre Angst zum Teil der Vorstellung, bringt die Nazis zum Lachen, indem er ihre Vorurteile anspricht, und rettet so die Situation. Witze und Scherze arbeiten mit den Vorurteilen der Zuschauer, das zeigt uns diese Szene. Lachen kann ein Akt der Grausamkeit sein – aber eine geschickte Vorstellung kann sogar daraus noch etwas machen. Das gilt besonders bei so gut gedrillten Vorurteilen wie denen der Nazis, auf deren automatenhafte Reaktion man sich verlassen kann. Das macht sie lächerlich und komisch.

Damit kommen wir zur dritten und wichtigsten Ebene der Reflexivität in Mel Brooks' Film, auf der er unsere Erwartungen als Publikum benutzt und damit verfügbar macht:

c) Wenn wir über einen komischen Hitler lachen, vor allem aber, wenn uns ein als Chorus-Girl verkleideter Schwuler oder als Clowns verkleidete Juden, die sich in Todesgefahr befinden, als Slapsticks vorgeführt werden, werden wir zu Komplizen gemacht. In diesen Situationen ertappen wir uns bei dem sprichwörtlichen «Lachen, das im Hals steckenbleibt». Dabei sind diese Szenen wirklich komisch, sie sind nur zugleich für ihre Protagonisten lebensgefährlich. Unser Lachen durchläuft einen Prozess: von der Reaktion auf den Slapstick über

das Erschrecken zum erleichterten Lachen über die Klugheit, mit der die Nazis überlistet werden, und über die Möglichkeit der Unterlegenen, davonzukommen. Wir werden als Zuschauer in diese sehr raffiniert konstruierten «schwierigen» Situationen gebracht, die uns zur Erfahrung werden: Wir können über Hitler und die Nazis lachen, wenn sie nicht nur komisch, sondern auch tödlich brutal sind – und umgekehrt.

In Lubitschs Original ist diese Mischung von Gelächter und Angst sehr selten. Am nächsten rückt sie in den Szenen, in denen Tote für Betrugsmanöver eingesetzt werden (die toten Widerstandskämpfer, deren Namen Tura als die der Anführer mitteilt; der tote Siletsky und sein – richtiger und falscher – Bart). Aber unsere emotionale Beteiligung erreicht dabei nie die Intensität, die Brooks durch Sasha und die als Clowns verkleideten Juden herstellt. Erst diese neuen Figuren bringen uns in eine Situation, in der wir über unser eigenes Lachen nachdenken, in der wir erfahren können, wie prekär unser erleichtertes Lachen darüber ist, dass die Nazis durch Gelächter hereingelegt werden können. Verglichen damit, ist das über die Militärkomödie bei Lubitsch zu einfach: Es vernachlässigt den tödlichen Ernst der Nazi-Brutalität.

In *THE PRODUCERS* macht uns Mel Brooks als Zuschauer übrigens noch stärker zu Komplizen des Nazi-Kitschs. Dort sind vorweggenommene Publikumsreaktionen ein tragendes Element der Handlung. Die beiden Produzenten tun alles, um das Publikum und seine Empfindlichkeiten zu beleidigen: Das Buch der Show stammt von einem verrückten Nazi, der mit einem Wehrmachts-Helm auf dem Kopf herumläuft; ihr Hitler wird von einem ahnungslosen und zugekifften Hippie gegeben; die Ausstattung ist voller Hakenkreuze, darunter auch das Hakenkreuz, das die Chorus-Girls, von oben gesehen, bilden; sie dekorieren Pin-up-Girls mit Bayrischen Brezeln, Bierkrügen, Lederhosen und SS-Uniformen. Und dann wird uns vorgeführt, wie den Zuschauern zunächst der Mund offensteht und wie sie dann beschließen, das alles für Ironie und ausgezeichnete, raffinierte Unterhaltung zu nehmen und herzlich zu lachen. Die Bereitschaft, sich von Hitler-Kitsch unterhalten zu lassen, und die Tatsache, dass diese Bereitschaft in den sechziger Jahren leicht unterschätzt wurde, sind das Thema von *THE PRODUCERS*. Dieselbe Bereitschaft behandelt Mel Brooks in seiner Version von *To BE OR NOT TO BE* radikaler und schmerzlicher.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Brooks' Remake aktualisiert den Lubitsch-Film und macht daraus die Darstellung von Zivilcourage und anarchistischer Gruppenimprovisation, die der Rettung von Freunden dient – und von gefährdeten Menschen, die sich nur zufällig in der Nachbarschaft aufhalten. Er zeigt die antiautoritäre Freude an der Überlistung einer autoritären, tödlich bru-

talen Macht. In ihrer (unterschiedlichen) Reflexion der Kulturindustrie beziehen sich Original und Remake auf unterschiedliche Stadien der Theaterentwicklung; allerdings ist das Bewusstsein, dass es sich um Geschichten über Geschichten handelt, bei Brooks schon durch die Tatsache grösser, dass es sich um ein Remake handelt: Wer Lubitsch kennt, sieht bei Mel Brooks einen laufenden Kommentar des Originals – und damit mehr als ein Remake. Durch die neuen Elemente (Verfolgung von Juden und Homosexuellen) wird aus der Militär-plus-Theater-Komödie eine, in der wir wirklich über Hitler und die Nazis lachen: nicht nur in ihrer autoritären Dummheit, sondern auch in ihrer lebensgefährlichen Brutalität.

Noch einmal Lubitsch: Ist ein heutiges Remake denkbar?

Aus Remakes erfahren wir etwas über die kulturellen Veränderungen, die sie notwendig gemacht oder wenigstens nahegelegt haben. Es ist daher interessant sich vorzustellen, wie ein zeitgenössisches Remake dieses Films aussehen könnte. Diese Vorstellung kann Hinweise dafür liefern, was die Motive dieser Geschichte heute bedeuten. Zunächst fällt auf, dass es gar nicht leicht ist, sich ein solches Remake vorzustellen – weil die Gruppensolidarität wenig plausibel erscheint und weil das Dreieck Frau-Mann-Liebhaber heute ganz anders funktionieren würde. Dafür stünde die Kulturindustrie noch mehr im Vordergrund. Komödie wie Drama würden sich um den Status des Ruhms und seine Verpflichtungen drehen.

Ein heutiges Remake würde sich also auf die Traditionen der Hochstapler wie der Star-Geschichten beziehen. Beispiele wären Istvan Szabos **MEPHISTO** and Steven Spielbergs **SCHINDLER'S LIST**. Aus beiden könnte man übrigens in einem Remake Komödien machen. Diese Konstruktion erhellt den Unterschied zwischen Komödie und Pseudo-Dokumentation: In der Komödienversion von **SCHINDLER'S LIST** hätten die Massenszenen (KZ, Getto) keinen Platz; aus dem historischen Doku-Drama würde eine Hochstapler-Komödie mit Flucht- und Rettungs-Szenen ähnlich wie die bei Brooks.¹⁴ Wahrscheinlich wäre Itzhak Stern, der Buchhalter, die Hauptperson oder der Erzähler. Die **MEPHISTO**-Komödie könnte sich wie das Drama um Opportunismus und die Verpflichtungen des Ruhms drehen, aber die Gewichtung verschieben. (Vielleicht ist Woody Allens **CELEBRITY** gar keine schlechte Annäherung an einige Elemente dieser gedachten Mischformen.)

Solche Überlegungen unterstreichen, dass Mel Brooks' Version von **TO BE OR NOT TO BE** kaum veraltet ist. Sie entspricht auch dem heutigen Informa-

tionsstand und den Gefühlen gegenüber der Shoah. Sie hat das Thema des Ruhms und seiner Verpflichtungen bereits angesprochen. Eine weitere Modernisierung der Medien-Situation würde den historischen Rahmen völlig sprengen. Die Reflexivität in Bezug auf die Situation der Zuschauer ist ohnehin schwer zu übertreffen. Die meisten Möglichkeiten würde wohl ein Rahmen eröffnen, der die Geschichte zu einer Erinnerung macht, die schon oft erzählt und wiedererzählt wurde. Damit wäre auch ein modernes Medium, etwa eine Talk-Show im Fernsehen, möglich. Auch könnte die Suggestion aufgehoben werden, dass die Geschichte am Schluss zur Normalität von Eitelkeit, Betrug und Eifersucht zurückkehrt. Stattdessen könnte ein solcher Erinnerungsrahmen zeigen, dass es nach der Shoah kein Zurück zu einer Vergangenheit gibt, die selbst alles andere als unschuldig war.

Solche Überlegungen unterstreichen auch, wie sehr das Remake von **TO BE OR NOT TO BE** Mel Brooks' **THE PRODUCERS** überlegen ist. Der sensationelle Broadway-Erfolg macht sich über Hitler und die Nazis und die Hitler-Industrie lustig. Das ist heute, im Gegensatz zu 1968, als der Film herauskam, für niemanden mehr anstößig. Damals provozierte und amüsierte Mel Brooks ein Publikum der zweiten Generation, das den Nationalsozialismus nachträglich bekämpfte und daher besonders ernst nahm. Heute kann man die zweite und dritte, ja nach all der vergangenen Zeit sogar die erste Generation mit einer Nazi-Komödie nicht mehr provozieren. In der Generationenfolge ist **THE PRODUCERS** harmlos geworden. Dagegen ist die Bearbeitung von **TO BE OR NOT TO BE** radikaler: Die neu eingefügte Dimension des «Holocaust-Gelächters», die Reflexion der Medien und die Härte, mit der wir dort zum Lachen gebracht werden, wo wir gleichzeitig Angst und Bedrohung erleben, bewahrt die Geschichte vor vergleichbarer Harmlosigkeit.

1 Das (Virgin) Filmlexikon hat eine ziemlich hohe Meinung von dem Film: Er wird eingeführt als «sein erster und komischster, eine Parodie auf Broadway-Shows, die zu Recht eine treue Kult-Gemeinde gewonnen hat.» The (Virgin) Film Guide. Von James Pallot und den Herausgebern von Cine Books. London 1992 ff. (jährliche Neuausgaben). – 2 Brooks ist Produzent und Hauptdarsteller, hat den Film aber weder geschrieben noch Regie geführt. Der (Debut-) Regisseur, Alan Johnson, war schon bei **THE PRODUCERS** (1968) dabei, später bei **BLAZING SADDLES** (1974) und **HISTORY OF THE WORLD: PART I** (1981), dazwischen bei Gene Wilders **SHERLOCK HOLMES' SMARTER BROTHER (SHERLOCK HOLMES' CLEVERER BRUDER)** (1975) – immer als Choreograf. Die zwei Autoren des Films, Thomas Meehan and Ronny Graham, haben auch **SPACEBALLS** (1987) geschrie-

ben, Ronny Graham war an zahlreichen Mel Brooks Filmen zwischen HISTORY OF THE WORLD und ROBIN HOOD: MEN IN TIGHTS (ROBIN HOOD: HELDEN IN STRUMPFHOSEN) (1992) als Schauspieler beteiligt, er spielt auch den Sondheim in TO BE OR NOT TO BE. Wie andere Komiker, die ihre eigenen Filme schreiben und Regie führen, hat auch Mel Brooks eine Neigung, mit einem festen Team zusammenzuarbeiten. Es bleibt alles in der Familie – einer Familie, die wir «Mel Brooks» nennen können. – **3** Das Musical wurde von Mel Brooks und Thomas Meehan geschrieben und enthält mehr Musik als der Film. Es hatte im April 2001 im St. James Theatre in der 44. Strasse Premiere und war sofort weit im Voraus ausverkauft. Später im Jahr wurden Tickets versteigert und erzielten, so jedenfalls das Gerücht, Preise bis zu \$ 500. Es erhielt eine erstaunliche Zahl von Tony-Awards (darunter – an Mel Brooks persönlich – für Beste Musik, Bestes Buch und Bestes Musical 2000/01) und hat angeblich seine beachtlichen Produktionskosten von über \$ 10 Millionen schon nach 35 Wochen eingespielt. Es soll bis April 2003 laufen, aber eine Verlängerung würde niemanden überraschen, auch nicht eine Übernahme nach London und in andere Städte. Auch die CD verkauft sich gut, wie man liest. – **4** In Deutschland erhielt diese «Hitler-Industrie» 1983 breite Aufmerksamkeit durch den Skandal der «Hitler-Tagebücher», für die das (bis dahin) renommierte Magazin *Stern* viel Geld ausgab, bevor sie sich als gefälscht herausstellten. Der erfolgreiche Film SCHTUNK! von Helmut Dietl (1991) verstärkte und stabilisierte den Spott über die leichtgläubigen Herren beim *Stern* und die ganze Subkultur der Sammler von Nazi-Devotionalien aus der Oberschicht. – **5** Es ist auffallend, wie sehr Neo-Nazis heute das Bild des «Dämonischen» und des «Bösen» der Nazis akzeptieren und pflegen, um auch für sich selbst die Eigenschaften von Stärke, Disziplin und tragischem Heldentum und damit von Herrenmenschentum zu beanspruchen. Eine Reduktion der Nazis auf gewöhnliche und gemeine Menschlichkeit ist für die mit ihnen identifizierten Neo-Nazis die schlimmste Bedrohung. Vgl. Heinz Steinert: «Genre Selbstdarstellung: Zur Einordnung des Films ‚Beruf Neonazi‘ von Winfried Bonengel». In: Hans-Dieter König (Hg.): *Sozialpsychologie des Rechtsextremismus*. Frankfurt/M. 1998, S. 320-331. – **6** «Mel Brooks Interview», geführt von Christa Maerker. In: Peter W. Jansen / Wolfram Schütte (Hg): *Woody Allen / Mel Brooks*. München 1979, S. 155-178. – **7** Vgl. dazu Christian Schneider: «Wer lacht wann?» in diesem Band. – **8** Thomas Manns *Felix Krull* vereinigt beide Formen: Felix Krull, im zivilen, bürgerlichen Leben Hochstapler, entzieht sich dem Militär durch eine Schwejkade. Bertolt Brechts *Schwejk im Zweiten Weltkrieg* zeigt, dass unter den Bedingungen von Nazi-Herrschaft und -Krieg auch die Schlaueit Schwejks nicht fürs Überleben ausreicht. (Ähnlich genügt auch der Opportunismus der «Mutter Courage» nicht, um das Überleben der Söhne zu sichern.) – **9** Herta-Elisabeth Renk fasst das scharf zusammen: «Lubitsch stilisierte die Nazis nicht zu Superschurken, sondern machte sie als Schmierkomödianten lächerlich. Und sogar das hält Dobosch seinen Polen vor: ihre Schmiere, ihren Größenwahn, ihren schlechten Geschmack. Es läuft eben darauf hinaus, dass die Polen und damit auch die Zuschauer den Nazis ähnlicher sind, als vielen und besonders den Emigranten gefallen konnte (...) Solche Empathie war für den Künstler Lubitsch die selbstverständliche Basis seiner Arbeit – und hat ihn ebenso wenig wie die Turas gehindert, moralisch anders zu entscheiden. Das eben trennt Tura von den Nazis, denen er sonst so ähnlich ist: Lieber lässt er sich als lächerlicher Held erschießen, als dass er seine Freunde verrät.» Herta-Elisabeth Renk: *Ernst Lubitsch*. Reinbek 1992, S. 129 f. Knapper sagt es Peter Barnes: «By approaching the Nazis in this way he makes them ridiculously evil, instead of heroically evil.» Peter Barnes: *TO BE OR NOT TO BE*. London 2002, S. 8. – **10** The (Virgin) Film Guide (s. Anm. 1). – **11** Remakes haben es bei der Filmkritik ziemlich schwer. In der Regel kommen sie schlechter weg als das Original. Übereinstimmung scheint es nur darin zu geben, dass Howard Hawks HIS GIRL FRIDAY von 1940 mit Cary Grant, das Remake von Lewis Milestones FRONT PAGE von 1930 mit Adolphe Menjou, dem Original überlegen ist – das nochmalige Remake durch Billy Wilder 1974 mit Jack Lemmon und Walter Matthau ist vielleicht

eine weitere Steigerung. Um solche Qualitätsurteile geht es hier aber nicht. – **12** Interessanterweise wird diese Gegenüberstellung von polnischem Nationalstolz (samt seiner Verbindung mit dem Antisemitismus) und dem klugen Mut, den man zum Überleben braucht, von Brooks nicht zum Thema gemacht – wie es Peter Glenville in *ME AND THE COLONEL (JACOBOWSKY UND DER OBERST)* (1958) getan hat. Dort findet sich genau diese Gegenüberstellung und die allmähliche beiderseitige Versöhnung in dem klugen jüdischen Überlebenskünstler Jakobowsky (Danny Kaye) und dem polnischen Oberst (Curd Jürgens), dessen Widerstand gegen die Nazis sich gut damit verträgt, dass er ein Trinker, Frauenheld, Chauvinist und Antisemit ist. – **13** Der Zuschauerraum und das Publikum werden bei Brooks in mehr als 30 Szenen gezeigt, dazu kommt noch Lachen und Applaus aus dem Off. Der Grossteil davon sind Gegenschüsse (die Zuschauer, wie man sie von der Bühne aus sieht), der Rest sind Aufnahmen des Auditoriums von hinten, mit der Bühne in grosser Entfernung. Von allen Show-Nummern hat die erste, *Sweet Georgia Brown*, die meisten Publikums-Gegenschnitte. Der Film beginnt mit der Off-Mitteilung, dass die politische Situation immer bedrohlicher werde, die Leute in Warschau sich aber im Bronski-Theater von ihr ablenken liessen. Er endet mit den Verbeugungen der Schauspieler vor dem applaudierenden Publikum (im Vordergrund), darüber rollt der Abspann. – **14** Übrigens enthält *SCHINDLER'S LIST* schon jetzt zahlreiche Komödientituationen: Hochstapelei, Überlisten und Korruption, ja selbst die klassische Situation, in der die Geliebte am Morgen auf die zurückkehrende Ehefrau trifft. Aber sie werden so «heruntergespielt», dass mögliches Lachen ausbleibt. So wird aus dem antiautoritären Spieler Schindler eine heldenhafte Lichtgestalt gemacht. Vgl. Hanno Loewy: «Schindler: Held, Spieler oder Kapitalist? Über unterschiedliche Methoden, im Kino die Augen zu schliessen». In: *Historische Anthropologie*, Jg. 3, H. 2 (1995), S. 309-323.

Märchen und Mythos

Von JAKOB DER LÜGNER ZU JAKOB THE LIAR

Ich hatte noch nie ein Filmatelier betreten, doch meine Neugier war seltsam gering. (...) Zwei Seitentüren standen offen, sie führten zu einem Hof, wo sich die Filmleute die Füße vertragen. Ich ging hinaus und sah Martha in einer kleinen Gruppe stehen; auf ihrer Brust prangte ein Judenstern.

Neben mir hockte ein junger Mann, mit geschlossenen Augen, und sonnte sich; auch er hatte einen Judenstern aufgenäht, sein Gesicht war dick geschminkt. Ich betrachtete es ausgiebig und fand, dass es dem Vorurteil von jüdischem Aussehen entsprach. Sofort war mir das gesamte Unternehmen zuwider, und alle Argumente gegen Marthas Beteiligung daran, die mir bisher eingefallen waren, kamen mir auf einmal viel zu gelinde vor. Warum mussten Juden im Film von echten Juden dargestellt werden? Als Martha diese Rolle angeboten worden war, hätte sie antworten müssen: Nur wenn auch die SS-Männer echte SS-Männer sind.¹

Jurek Beckers Roman *Bronsteins Kinder* (1986), dem dieser Ausschnitt entnommen ist, erzählt in der Rückblende eine Geschichte, die im Jahre 1973 in der DDR spielt – das heisst, unmittelbar bevor DEFA-Regisseur Frank Beyer 1974 in Zusammenarbeit mit dem Autor dessen weltberühmten Roman *Jakob der Lügner* verfilmte. Bronsteins Kinder – das sind Sohn und Tochter eines jüdischen Überlebenden des Holocaust:² Hans, der achtzehnjährige Ich-Erzähler, und seine in einer psychiatrischen Klinik untergebrachte ältere Schwester Elle. Eines Tages entdeckt Hans, dass sein Vater und dessen Freunde, allesamt Überlebende, einen ehemaligen KZ-Aufseher gefangenhalten.³ Der Sohn, der das Tun seines Vaters missbilligt, beschliesst, den Entführten zu befreien; der Vater hingegen erleidet einen Herzinfarkt und stirbt.

In obiger Passage, in der Hans sein Missfallen über die Mitwirkung seiner Freundin Martha an einem von der DEFA gedrehten Holocaust-Film artikuliert, geht es ganz offensichtlich um Stereotype und um Fragen jüdischer Identität.⁴ Letzterer wünscht sich der in der DDR aufgewachsene Hans zu entledigen, um möglichen Stigmatisierungen – und sei es der, als Sohn eines «Opfers des Faschismus» zu gelten – zu entgehen. Darüber hinaus verdeutlicht die Textstelle aber auch die makabre Absurdität, die die Bemühungen um Realismus in den filmischen Darstellungen des Holocaust, konsequent weitergedacht, implizieren.

Realismus, Authentizität, der Holocaust und das Komische

Seit Steven Spielbergs kontrovers diskutiertem Monumentalfilm SCHINDLERS LIST nehmen Holocaust-Spielfilme wieder verstärkt Authentizität, Detailgenauigkeit und Faktizität als Gütesiegel für sich in Anspruch. Damit versuchen sie, dem von der Öffentlichkeit eingeforderten Gebot nach Realitätshaltigkeit des Fiktionalen in der Darstellung des Holocaust Genüge zu tun, das – ungeachtet der Veränderungen des öffentlichen Bewusstseins – weiterhin gilt. Der Mythos des «Authentischen»⁵ lässt sich, wie jüngst etwa in Roman Polanskis THE PIANIST (2002), auch in der Neuverfilmung des Becker sehen Romans JAKOB THE LIAR (1999) erkennen, einer französisch-amerikanischen Koproduktion in der Regie von Peter Kassovitz.⁶ Dementsprechend hebt das Presseheft zum Film hervor, dass der Film «an Originalschauplätzen in Osteuropa mit viel Liebe zum authentischen Detail inszeniert wurde».⁷ Der 1938 in Ungarn geborene, in Frankreich lebende jüdische Regisseur, der (ähnlich wie seinerzeit Jurek Becker) allein schon qua Biografie Authentizität verspricht, fügt hinzu: «Ich wollte die Welt, in der ich selbst aufwuchs, so realistisch wie möglich neu erschaffen.» Und er versichert: «Jedes Kostüm, jede Drehortausstattung basiert auf Fotodokumenten jener Zeit. (...) Wir gaben uns grosse Mühe diese Zeit authentisch auf Film einzufangen.»⁸ Quer zu diesem Anspruch auf grösstmögliche Wirklichkeitsnähe, der sich in einer besessenen Suche nach authentischen Details ausdrückt, scheint auf den ersten Blick die Komik zu stehen. Slavoj Žižek, der die Neuverfilmung JAKOB THE LIAR in Zusammenhang mit Roberto Benignis LA VITA È BELLA und Radu Mihaileanus TRAIN DE VIE nennt, argumentiert, dass diese Filmbeispiele der letzten Jahre, die die Komik als Stilmittel wählen, im Gegensatz zu tragischen Darstellungsformen von vornherein ihr Unvermögen eingestehen, den Horror des Holocaust vergegenwärtigen zu können;⁹ und zwar, so mag man ergänzen, unabhängig davon, ob sie das wissen oder nicht. Dass es auf die Wirklichkeitstreue des Gegenständlichen gar nicht ankommt, sondern sich darin ein bloss vordergründiger Naturalismus ausdrückt, darauf hat Imre Kertesz hingewiesen. Viel eher entspräche das Komische der grauenhaften Welt des Holocaust, weil diese selbst eine abgrundtief absurde gewesen sei. In seinem Plädoyer für Benignis LA VITA È BELLA schreibt er: «Hier geht es um etwas ganz anderes: der Geist, die Seele dieses Films sind authentisch, dieser Film berührt uns mit der Kraft des ältesten Zaubers, des Märchens.»¹⁰ Auch Beyers inzwischen zum Klassiker avancierte Verfilmung von JAKOB DER

LÜGNER¹¹ weist im Unterschied zur Version von Kassovitz eine Affinität zum Märchen auf, wenn auch Humor und Komik des DEFA-Films im Verhältnis zu Benignis exaltem Absurdismus vergleichsweise moderat wirken.

Der Film: die Fakten und die Fabel

Das Filmvorhaben von Frank Beyer und Jurek Becker geht bis in die frühen sechziger Jahre zurück, konnte aber erst ein gutes Jahrzehnt später realisiert werden. Zwei Drehbuchfassungen hatte Jurek Becker seinerzeit der DEFA vorgelegt (1963 ein erstes Exposé, 1965 eine zweite Drehbuchfassung). Doch scheiterte das anfängliche Filmvorhaben, nachdem der Regisseur Frank Beyer infolge der kulturpolitischen Restriktionen, die auf dem berüchtigten 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 beschlossen worden waren (sein Film SPUR DER STEINE wurde verboten), bis auf Weiteres keinen Film mehr realisieren durfte. Nach dem gescheiterten Filmprojekt entstand der gleichnamige Roman, mit dem Jurek Becker 1969 als Schriftsteller debütierte und weltweit bekannt wurde. Erst in der kulturpolitischen Tauwetterphase der frühen siebziger Jahre gelang 1974 schliesslich doch die Durchsetzung des Filmvorhabens bei der DEFA. Zeitweise hatte es auch ein Interesse des ZDF an einer Verfilmung des Stoffs gegeben. Heinz Rühmann wurde für die Rolle des Jakob vorgeschlagen, der auch bereit gewesen wäre, in einem DEFA-Film mitzuwirken. In Sander Gilmans Biografie über Jurek Becker ist nachzulesen, dass Rühmann ein Telegramm an Becker schickte, in dem er den Wunsch äusserte, die Rolle zu spielen.¹² Dieser Gedanke war für Beyer durchaus verlockend, hätte es doch den populären Erfolg des Films diesseits wie jenseits der deutschen Grenze garantiert. Dass die Rolle dann doch nicht mit Rühmann (was Erich Honecker höchstpersönlich entschied), sondern mit dem tschechischen Schauspieler Vlastimil Brodsky¹³ besetzt wurde, hatte kulturpolitische Gründe: Die DDR befand sich zu der Zeit auf Abgrenzungskurs und hatte sich von der Idee einer gemeinsamen deutschen «Kulturnation» soeben verabschiedet.

Anfang der Sechziger Jahre hätte Beckers Projekt keineswegs so herausragend allein gestanden wie dann in den siebziger Jahren, als im gesamten Ostblock kein anderer Film mehr zu dieser Thematik gedreht wurde. Filmregisseure wie zum Beispiel Jan Kadär und Elmar Klos, Jan Nemeč, Zbynek Brynych, Jiri Weiss und Juraj Herz in der CSSR, Aleksandr Askoldov in der Sowjetunion, Istvan Szabo und Andras Kovacs in Ungarn, Andrzej Munk in Polen hatten in ihren Filmen jedoch zuvor den Holocaust auf eine Weise thematisiert,

die keineswegs den Regeln eines doktrinären sozialistischen Realismus entsprach; ihre Auseinandersetzung mit dem Holocaust, die zuweilen zum Medium einer unterschwelligten Kritik auch an den herrschenden Zuständen im Sozialismus geriet, beruhte nicht selten auf Strategien der Tragikomödie oder der Groteske.

Beckers 1963 zum ersten Mal entwickelte Idee basiert auf einer Geschichte aus dem Getto Lodz, die der ansonsten über die Zeit der nationalsozialistischen Verfolgung eher auskunftsunwillige Vater Max Becker seinem Sohn Jurek erzählt hatte: Er kannte im Getto einen Mann, der einen Radioapparat besaß, was bei Todesstrafe verboten war. Dieser Mann versorgte die Mitbewohner des Gettos mit den Nachrichten der englischen und russischen Sender, bis er eines Tages verhaftet und erschossen wurde.¹⁴ Über diesen mutigen Mann, so der Wunsch des Vaters, sollte der Sohn eine Geschichte schreiben und ihm so ein Denkmal setzen. Doch Jurek Becker bereitete das Heldenhafte an dieser Geschichte Unbehagen, und sie geriet zunächst in Vergessenheit, bis er den Einfall hatte, die Geschichte eines Gettobewohners daraus zu machen, der gar kein Radio besitzt, aber durch Zufall die Nachricht von der herannahenden Roten Armee aufschnappt.

Der Vorspann des Films von Frank Beyer und Jurek Becker dementiert die historische Faktizität des Erzählten, betont jedoch den potenziellen Wahrheitsgehalt der Fiktion: «Die Geschichte von Jakob dem Lügner hat sich niemals zugetragen. Ganz bestimmt nicht. Vielleicht hat sie sich aber doch so zugetragen.» Becker, laut Pass im Jahr 1937, möglicherweise aber auch erst später als Kind jüdischer Eltern in der polnischen Stadt Lodz geboren, hat seine Kindheit bis 1943 im dortigen Getto und anschließend in den Konzentrationslagern Ravensbrück und Sachsenhausen verbracht. Doch sind weder Roman noch Drehbuch das Produkt eigener Erinnerungen, sondern eine auf sorgfältigen Recherchen beruhende nachträgliche Rekonstruktion,¹⁵ die an ein Motiv der vom Vater erzählten Geschichte anknüpft, doch dem Fabulieren höchste Priorität einräumt. Nach eigenem Bekunden verfügte Becker, der nach seiner Befreiung aus dem Konzentrationslager mit seinem Vater nach Ostberlin übersiedelte, über keinerlei abrufbare Kindheitserinnerungen aus der Zeit vor 1945:

Ich kann mich an nichts erinnern. Dennoch habe ich Geschichten über Ghettos geschrieben, als wäre ich ein Fachmann. Vielleicht habe ich gedacht, wenn ich nur lange genug schreibe, werden die Erinnerungen schon kommen. (...) Ohne Erinnerungen an die Kindheit zu sein, das ist, als wärst du verurteilt, ständig eine Kiste mit dir herumzuschleppen, deren Inhalt du nicht kennst. Und je älter du wirst, umso schwerer kommt sie dir vor, und umso ungeduldiger wirst du, das Ding endlich zu öffnen.»¹⁶

Wenige Monate vor Auflösung des jüdischen Gettos in Lodz im Sommer 1944 und der Deportation der noch verbliebenen Bevölkerung in Konzentrationslager notiert der im Getto internierte Oskar Rosenfeld in einer überlieferten Tagebucheintragung vom 29.3.1944 eine vorläufige Bilanz seines Alltags: «Seit 4 Jahren leben wir ohne: Bücher, Zeitungen, Zeitschriften, Musik, Radio, Gramophon, Lied, Gesang, Sport, Briefwechsel, Landschaft, Luft, Wald, See, Schwimmen, Baden, Spaziergang, Café, Restaurant, Geselligkeit (...) Mit: Angst, Schreck, Alpdrücken, Hunger, Not, Herzenspein, Kälte, Frost, Todesahnung, Massensterben (...)».¹⁷ Ein Wissen oder doch zumindest eine Ahnung von den Lebensumständen im Getto, in dem die weitestgehende Tilgung von Sinnenfreude und die Isolation von der Aussenwelt ebenso zur Programmatik des Nazi-Terrors gehörte wie die Vernichtungspolitik als solche, setzen Frank Beyer und Jurek Becker bei den Zuschauern ihres Films voraus, der einem dokumentarisch getreuen, tragischen Realismus eine Absage erteilt. In JAKOB DER LÜGNER entwerfen sie einen Mikrokosmos, in dem Elend und Grauen längst zur Routine des Alltags gehören.

Eines Abends, so erzählt der Film, wird dem arglos die Strasse entlanglaufenden Jakob Heym von einem Nazi befohlen, sich im deutschen Revier zu melden, weil er angeblich die nächtliche Ausgangssperre missachtet hat. Obwohl bisher (abgesehen von den Spitzeln) kein einziger Jude das Revier wieder lebend verlassen hat, geschieht das Unbegreifliche: Der Dienst habende Soldat schickt Jakob wieder nach Hause. Unbeschadet übersteht Jakob auch ein – als chaplinesker Slapstick inszeniertes – Missgeschick, das ihm auf dem Revier unterläuft: Als er heimlich dem Radio lauscht, verfängt er sich mit dem Saum seines Jacketts in einer Bürotür, die unerwartet geschlossen wird, und kann sich nur mit Mühe und Not befreien. Zufällig hat er jedoch aus dem Radio erfahren, dass die Rote Armee 400 km entfernt bei der Stadt Bezanika steht. Dies lässt den ersehnten Tag der Befreiung in unmittelbare Nähe rücken. Da Jakob nicht als Spitzel verdächtigt werden möchte und ihm sonst niemand glauben wird, dass er auf dem Revier war, behält er die gute Nachricht erst einmal für sich. Um jedoch Mischa, der wie Jakob beim Verladen von Gütern am Bahnhof beschäftigt ist, von dem riskanten Unternehmen abzuhalten, aus einem Waggon Kartoffeln zu stehlen und damit sein Leben aufs Spiel zu setzen, erzählt er ihm die Nachricht von der herannahenden Roten Armee. Damit der junge Mann ihm auch glaubt, erfindet Jakob eine Lüge hinzu: Er habe ein Radio versteckt. Wie ein Lauffeuer verbreitet sich die Nachricht im Getto. Der schlichte, ängstliche Jakob (ein klassischer Schlemihl), der bislang eher am unteren Ende der sozialen Skala des Gettos stand, wird von einem Tag zum anderen zur beliebtesten Person. Die



Abb. 1: Jakob (Vlastimil Brodsky) hält Mischa (Henry Hübchen) von einer Dummheit ab, JAKOB DER LÜGNER (Progress Film-Verleih), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

Gettobewohner bewundern den vermeintlichen Radiobesitzer nun wegen seines Mutes; vor allem aber wollen sie von ihm ständig mit neuen Nachrichten versorgt werden. Wider Willen zum Helden und zugleich zum Lügner geworden, sträubt Jakob sich, diese Rolle zu erfüllen. Aus diesem Konflikt entfalten sich absurd-witzige und spannungsvolle Episoden, die sich um Jakob und das Radio drehen. Die Lüge wird zur mentalen und physischen Überlebenshilfe, die den Gettoalltag verändert: Es werden wieder Zukunftspläne geschmiedet, und die Selbstmordraten sinken auf null. Doch schliesslich erweist sich die Hoffnung auf Befreiung als Illusion, der Betrug als Selbstbetrug, und das ausweglose Ende zeichnet sich ab.

Tragik, Komik und die Umkehrung der Verhältnismässigkeit

Kein Gegenstand schliesse die Komödie von vornherein aus, äusserte Jurek Becker 1975 anlässlich der Premiere des Films JAKOB DER LÜGNER.¹⁸ Doch war er sich der Provokation bewusst, die es bedeutete, den jüdischen Get-

toalltag während der Nazizeit mit den Mitteln der Komik und der Ironie darzustellen. Seiner Auffassung nach setzt ein solcher Umgang mit dem Thema eine zeitliche Distanz von den historischen Ereignissen und einen vorhandenen Wissensstand der Zuschauer voraus:

Ich kann mir vorstellen, dass 1950 Leute einen solchen Film als Unverschämtheit empfunden hätten. Und ich kann mir vorstellen, dass ich ihnen Recht gegeben hätte. Unmittelbar nach dem Krieg wäre dem Betrachter eine solche Behandlung des Themas wie Blasphemie erschienen. (...) Mit so einer Geschichte kann ich mich nur an Leute wenden, die fünfundzwanzig oder dreissig Jahre lang geradezu bombardiert worden sind mit Informationen über diese Zeit.¹⁹

Der Roman, der 1969 in der DDR und 1970 in der Bundesrepublik erschien, wurde in beiden Teilen Deutschlands mit Begeisterung aufgenommen. Die Kritiker überschlugen sich in ihrem Lob. Doch löste das fehlende Pathos der Darstellung offensichtlich auch Verunsicherungen darüber aus, ob die Darstellung des Holocaust mit den Mitteln der Komik nicht eine unzulässige Verharmlosung der Wirklichkeit sei (ein Einwand, der auch gegen Benignis *LA VITA È BELLA* erhoben wurde).²⁰ Dass Jurek Becker mit *Jakob der Lügner* etwas Aussergewöhnliches gelungen war, erkannte insbesondere der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki (wie Becker ein Überlebender). Reich-Ranickis uneingeschränkte Befürwortung der abgründig humorvollen Schilderung des Gettoalltags dürfte den Erfolg des Romans im westdeutschen Literaturbetrieb massgeblich befördert haben: «Jurek Becker scheint genau zu wissen, dass die ‚Endlösung‘ zu jenen extremen Themen gehört, denen gerade mit extremen künstlerischen Mitteln überhaupt nicht beizukommen ist.»²¹ Anstatt in eine «der vielen Fallen» zu tappen, «in die hier jeder Schriftsteller geraten kann», als da sind «einerseits Pathos, Larmoyanz und Sentimentalität und andererseits Verharmlosung und Verniedlichung», vertraue Becker auf Understatement und Ironie. Und dies zu Recht, denn, so argumentiert Reich-Ranicki weiter: «Bei einem so düsteren Thema lässt sich mit Düsterei am wenigsten ausrichten, eher schon mit hellen und heiteren Kontrasteffekten, mit Witz und Komik. Das allerdings ist eher schwierig und waghalsig. Aber Becker hat es geschafft.»²²

In *JAKOB DER LÜGNER* deutet sich die Überblendung von Tragik und Komik bereits im Titel an: Der Eigename – Jakob –, der die Individualität der Figur ins Blickfeld rückt, weist, wie in Henri Bergsons berühmter Studie über das Lachen nachzulesen ist, analog der klassischen Vorbilder von Hamlet bis Othello auf ein tragisches Schicksal hin. Das zum Substantiv gewordene Attribut – der Lügner –, das der Charakterbeschreibung dient, erinnert hingegen an Komödien, die sich, vom Menschenfeind bis zum Zerstreuen, mit Typen befas-

sen.²³ Doch ist JAKOB DER LÜGNER nichts weniger als eine Komödie, sondern vielmehr, wie Hanno Loewy vorschlägt, «die bittere Parodie einer Tragödie, die keine ist, weil der Tod keine Katharsis bedeutet, die Schuld des Lügners nichts ist, gegenüber dem, was ihm geschieht, und schon gar kein ‚Schicksal‘.»²⁴

Wie aber ist es um den Lügner in der abendländischen Kultur bestellt? Zwar kennt die Antike Figuren wie Homers Odysseus, der durch List, Einfallsreichtum und Blendungsgabe zu imponieren versteht. Auf die Frage, ob er das Lügen nicht für hässlich halte, lässt Sophokles Odysseus antworten: «Nicht in dem Fall, dass Lüge Rettung bringt.»²⁵ In der christlich geprägten Kultur von Augustinus bis Kant aber gilt die Lüge als das schlechthin Böse. Die Namensgebung in JAKOB DER LÜGNER spielt ausserdem auf den biblischen Jakob im Alten Testament an,²⁶ der seinem Bruder Esau das Erstgeburtsrecht nahm und ihn mittels List und Lügen um den väterlichen Segen betrog. Mit seiner Figurenzeichnung rührt Becker an antisemitische Stereotype vom «lügenden Juden»,²⁷ die sich ebenfalls auf diese biblische Figur beziehen. Ihnen setzt er das Porträt eines Antihelden entgegen, eines einfachen «kleinen» Mannes, der zwar moralisch fehlbar ist, aber mit seinen Lügengeschichten den Überlebenswillen der Gettobewohner stärkt.

Aus dieser Polarität der Figur resultiert der «tragische» Konflikt, den Beckers Fabel entwirft. Dadurch, dass Jakob die Lüge von seinem vermeintlichen Radiobesitz in die Welt setzt, um der Nachricht von der näherrückenden Roten Armee, die er tatsächlich gehört hat, Glaubwürdigkeit zu verleihen, rettet er, wie nebenbei, ein Menschenleben (Mischa). Doch im Verlauf der Handlung lastet die «Schuld» der Lüge zunehmend schwerer auf seinem Gewissen, und die Angst vor Denunziation trübt sein unbekümmertes Naturell. Je aufwändiger sich zudem die Aufrechterhaltung des Lügengebäudes gestaltet, desto stärker wird Jakobs Verlangen, sich davon zu befreien. Aber sämtliche Versuche scheitern: Sein Freund Kowalski erhängt sich, als er erfährt, dass Jakob gar kein Radio besitzt. Um nicht noch mehr «Schuld» auf sich zu laden und weitere Selbstmorde wegen Hoffnungslosigkeit zu verhindern, bleibt Jakob keine andere Wahl, als immer weitere Lügen zu erfinden. Zwar spendet er so den Gettobewohnern Hoffnung und mildert die Entbehrungen und Schrecken des Alltags, doch anders als der listige Odysseus vermögen seine Lügen letztlich keine Rettung herbeizuführen.

Beckers Erzählprinzip beruht hier auf der Umkehrung der Verhältnismässigkeit: Angesichts der eigentlichen Katastrophe, die Jakob widerfährt – die widrigen Lebensumstände im Getto und die darauffolgende Deportation in die Todeslager – ist der «tragische» Konflikt des «Helden», sind die Kollisionen, in



Abb. 2: Jakob (Vlastimil Brodsky) und Kowalski (Erwin Geschonneck), JAKOB DER LÜGNER (Progress Film-Verleih), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

die er gerät, ganz und gar nichtig. Indem aber dies scheinbar Nichtige als existenzielles Dilemma in den Mittelpunkt tritt, verkehrt sich die Tragik in Komik. Zu dieser Umkehrung gehört auch, dass der entfaltete Konflikt sich nicht etwa in erster Linie zwischen Juden und Nazis abspielt (Letztere treten, obwohl als latente Bedrohung stets spürbar, meist nur am Rande in Erscheinung), sondern vielmehr zwischen Jakob und den Bewohnern des Gettos.

Bergson, dem seinerzeit das Mechanische und sein Verhältnis zum Lebendigen als dynamisches Prinzip des Komischen auffiel, bemerkt, dass es das Unfreiwillige einer Handlung (das Missgeschick, wie beim Stolpern und Fallen) ist, das uns Lachen macht.²⁸ In JAKOB DER LÜGNER basiert die Komik auf der Unfreiwilligkeit, mit der der gutmütige Jakob seine nach Neuigkeiten dürstenden Leidensgefährten mit stets neuen Geschichten beliefern muss, die er angeblich im Radio gehört hat. Dieses Prinzip der Komik wird zum Beispiel erkennbar, wenn Jakob (wie der orthodoxe Herschel, der das Radio aus religiösen Gründen ablehnt) einen unerwarteten Stromausfall als «Geschenk des Himmels» wertet, weil es ihn momentan davon entbindet, weitere Neuigkeiten erfinden zu müssen oder wenn er sich, als ihm die Einfälle ausbleiben, tollkühn Zugang zu einem (selbstverständlich nur den

Deutschen vorbehaltenen) Toilettenhäuschen verschafft, weil er dort Zeitungspapier vermutet, das er als Materialgrundlage für neue Geschichten benutzen kann (und dabei beinahe von einem deutschen Bewacher überrascht wird, vor dem ihn nur das Ablenkungsmanöver des Freundes Kowalski retten kann, der dafür seinerseits gerade noch mal mit einem im wörtlichen Sinne blauen Auge davon kommt). Wie Bergson weiss, bedarf die Komik aber auch «einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können.»²⁹ Und so müssen wir Jakobs Situation, damit wir sie komisch finden können, «von der Gefühlsmusik, die sie begleitet»³⁰ ablösen, das heisst von unserem Wissen, dass das eigentlich Unfreiwillige seiner Situation der Aufenthalt im Getto als solcher ist.

Impulse: Der tschechoslowakische Film OBCHOD NA KORZE (DER LADEN AN DER HAUPTSTRASSE) (1965)

Anregungen für die filmische Inszenierung des «Schwebezustand(s) der Geschichte zwischen Tragik und Komik»,³¹ die Beyer anstrebte, fand er im osteuropäischen Film. Zu nennen ist hier insbesondere der berühmte tschechoslowakische Film OBCHOD NA KORZE (DER LADEN AN DER HAUPTSTRASSE) (1965) von Jan Kadar und Elmar Klos, der in Stil und Figurenzeichnung Parallelen zu JAKOB DER LÜGNER aufweist, auch wenn er eine andere Perspektive in den Mittelpunkt stellt. Zwar gibt es keinerlei Zeugnisse, in denen Beyer sich auf OBCHOD NA KORZE bezieht, doch da er sein Filmstudium in Prag absolviert hat, wird er diesen Film gewiss gekannt haben, denn zu der Zeit, als Jurek Becker bereits zwei Szenarien zu JAKOB DER LÜGNER geschrieben hatte und mit Frank Beyer im Gespräch über dessen Verfilmung stand, gewann OBCHOD NA KORZE den Oscar in der Kategorie des besten ausländischen Films.

Er thematisiert die Arisierung jüdischen Vermögens, die Deportation der slowakischen Juden sowie die Kollaboration mit den Nazis. Der im Film gestaltete Konflikt – ein Protagonist, der sich zur Simulation eines den Tatsachen nicht entsprechenden Scheins gezwungen sieht, und die daraus resultierende Situationskomik – erinnert an JAKOB DER LÜGNER. In beiden Filmen steht ein typischer Antiheld im Mittelpunkt. OBCHOD NA KORZE spielt in einer Kleinstadt der «unabhängigen» Slowakei zur Nazizeit. Der gutmütige, doch glücklose Schreiner Tono Brtko wird von seinem Schwager, einem Angehörigen der faschistischen Miliz, im Zusammenhang mit der Arisierung jüdischen Vermögens als Verwalter eines jüdischen Kurzwarengeschäfts eingesetzt. Dessen Besitzerin ist die alte, taube Rozalie Lautmann, die nicht begreift, was um sie her-

um geschieht. Es stellt sich bald heraus, dass der Laden keinerlei Gewinn abwirft, sondern in Wirklichkeit durch Zuwendungen der jüdischen Gemeinde getragen wird. Tono lässt sich auf folgendes Arrangement ein: Er verschont die alte Frau vor der Wahrheit, und die jüdische Gemeinde setzt ihre Unterstützung des Geschäfts fort. Aus Tonos Bemühen, den äusseren Schein nach beiden Seiten hin zu wahren, ergeben sich eine Reihe komischer Situationen: Vor Rozalie Lautman muss er so tun, als sei er ihr Angestellter, sie hingegen wundert sich über sein merkwürdiges Verhalten. Prompt meint sie, Tono erst einmal einarbeiten zu müssen, und will ihn daran hindern, am Schabbat den Laden zu öffnen. Gegenüber seinem sozialen Umfeld und seiner antisemitischen Ehefrau, die ihn drängt, sich an der jüdischen Ladenbesitzerin zu bereichern, muss Tono hingegen die Rolle des arischen Geschäftsverwalters spielen, ohne Argwohn zu wecken. Das Dilemma spitzt sich zu, als die Juden des Städtchens deportiert werden sollen. Tono befindet sich mit Rozalie in ihrem Laden und versucht, die ahnungslose Frau davor zu bewahren, sich zu verraten (was freilich auch ihn gefährden würde). Hin und her gerissen zwischen widerstreitenden Emotionen und aus Angst vor Entdeckung sperrt er Rozalie, die mittlerweile begriffen hat, dass so etwas wie ein Pogrom im Gange ist, und deshalb fliehen will, in einen Schrank. Als er sie aus dem Schrank befreien will, findet er sie tot und bringt sich daraufhin um. Unmittelbar vor seinem Tod zeigen montierte Bilder seine Fantasie von besseren Zeiten, in denen er Arm in Arm mit Rozalie durch den Stadtpark spaziert.

JAKOB DER LÜGNER, seine Rezeption und der Antifaschismus-Diskurs

Innerhalb des Antifaschismus-Diskurses in der DDR stellt JAKOB DER LÜGNER einen Meilenstein dar. Erstmals in einem in der DDR erschienenen Werk wurde der Holocaust aus jüdischer Perspektive geschildert, erhielten die jüdischen «Opfer des Faschismus» eine in der Öffentlichkeit wahrnehmbare Stimme.³² Bei Betrachtung der – durchweg positiven – DDR-Rezensionen des Films sticht ins Auge, dass sie das soziale Milieu des Antihelden hervorheben, das dem von Chaplins namenlosem jüdischen Friseur in *THE GREAT DICTATOR* entspricht. So betonen die zeitgenössischen DDR-Rezensionen stets das Kleinbürgerliche des Protagonisten. Soziologisch betrachtet mag diese Beschreibung auf den ehemaligen Kartoffelpufferbäcker zwar zutreffen, doch zeigt sich daran, wie schwer sich die offizielle Rezeption in der DDR mit einem Protagonisten

tat, der so gar nicht dem traditionellen Bild des antifaschistischen Helden entsprach.³³ Selbst der Regisseur Frank Beyer schien sich noch 1975 gezwungen zu sehen, in seiner Legitimation des Films auf dieses vermeintliche Defizit Bezug zu nehmen, was dann fast wortwörtlich in nahezu allen Rezensionen des Films wieder auftaucht. Im *Neuen Deutschland* schrieb er damals: «Der Held ist ein jüdischer Kleingewerbetreibender, keine der handelnden Figuren erhebt sich über einen kleinbürgerlichen Horizont, und doch hat die Geschichte den grossen Atem unseres marxistischen Humanismus.»³⁴

Bereits bei Erscheinen des Romans war zudem – und nicht nur in der DDR-Rezeption – die Schicksalsergebenheit der jüdischen Gettobewohner problematisiert worden, die aus Jakobs Lügen zwar Hoffnung schöpfen, andererseits aber gerade durch seine Lügen vom aktiven Widerstand abgehalten werden.³⁵ Dieses Befremden über die fehlende Darstellung des antifaschistischen Widerstands prägte auch noch die Rezeption des Films. In einer Kritik führte dies zu folgender Einschätzung, die ihrerseits der unfreiwilligen Komik nicht ganz entbehrt: «Komik entsteht hier durch die Unangemessenheit kleinbürgerlichen Handelns und ihm zugrundeliegenden Denkens, im Vergleich zum Welt- und Gesellschaftszustand, dem die Figuren des Films ausgesetzt sind.»³⁶

Lüge, Täuschung und die Illusion des Märchens

In unterschiedlicher Form variiert JAKOB DER LÜGNER das Thema, wie aus dem Wunsch, einer elenden Wirklichkeit zumindest gedanklich zu entfliehen, die Illusion entsteht. Zum bestimmenden Motiv des Films wird so das Märchen, das Jakob der achtjährigen Lina erzählt, die als Waisenkind bei ihm lebt. Das Märchen ist Teil der simulierten «Radiosendung», die Jakob inszeniert, um Linas Neugier nach dem Radio zu stillen. Es handelt von einer kranken Prinzessin, die glaubt, nur dann wieder gesund werden zu können, wenn sie eine Wolke bekommt. Nachdem es keinem gelungen ist, der Prinzessin ihren Wunsch zu erfüllen, fragt der Gärtnerjunge sie, woraus Wolken bestünden. Aus Wutte lautet ihre Antwort; und folglich bringt er ihr die ersehnte Wolke (in Form eines grossen Wuttebausches). Tatsächlich wird die Prinzessin wieder gesund, und beide schweben tanzend aus dem Schloss.

Während Jakob eine Radiosendung inszeniert, wird Linas Märchenfantasie ins Bild gesetzt. Gleichzeitig rufen die nachgeahmten Klänge eines Walzers Jakobs nostalgische Erinnerungen an seine ermordete Geliebte hervor. Wieder-



Abb. 3: Jakob (Vlastimil Brodsky) und Lina (Manuela Simon), JAKOB DER LÜGNER (Progress Film-Verleih), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

holt werden solche subjektiven Erinnerungsbilder und wunschbildhafte Antizipationen einer besseren Zukunft nach dem Getto in den Film eingestreut. Wie die surrealen Bilder des Märchens unterscheiden sie sich durch den farblichen Kontrast der satten, kräftigen Bonbonfarben (gedreht auf DDR-eigenem ORWO-Filmmaterial im Gegensatz zum Kodak-Filmmaterial, das für den restlichen Teil verwendet wurde) radikal von der Tristesse des Gettoalltags (mit seinen ausschliesslich Braun- und Grautönen; das Fehlen von Pflanzen und Bäumen im Getto vermittelt der Film durch nahezu völligen Verzicht auf die Farbe Grün).

So wird das Märchen in JAKOB DER LÜGNER zur Parabel über die Funktion der Illusion und entwirft eine dialektische Poetik der Lüge, der Fiktion. Im Märchen wird die Unerfüllbarkeit des Wunsches der Prinzessin durch die Metapher umgangen, die ein Stück Watte an die Stelle der Wolke setzt. Wie die Wolke aus Watte sind auch Jakobs Lügen wohlmeinende Täuschungen, die dem Überleben dienen und aus denen die Gettobewohner Hoffnung schöpfen sollen. Ihnen haftet aber naturbedingt das Manko an, dass sie eben nicht das sind, was sie vorgeben zu sein. Im Märchen bleibt die Illusion insofern intakt, als die vermeintliche Wolke die Prinzessin tatsächlich genesen lässt, da sie nicht weiss,

was eine wirkliche Wolke ist. Ebenso wenig weiss Lina, was ein wirkliches Radio ist.

Ähnlich wie Guido in *LA VITA È BELLA* seinen Sohn Giosuè inmitten des Lagers vor dem Grauen, das ihn umgibt, zu schützen versucht, indem er es als ein gigantisches Überlebensspiel präsentiert, will auch Jakob für Lina durch das Märchen und die Simulation des Radios eine imaginäre Gegenwelt schaffen, die sie der desillusionierenden Wirklichkeit des Gettos enthebt und vor ihr bewahrt. Wo jedoch im Märchen am Ende stets die Rettung winkt, gibt es hier keinen guten Ausgang, sondern alle Gettobewohner werden ins Vernichtungslager deportiert. Die Wirkungsmächtigkeit von Jakobs Täuschungen wird in ihrer Ambivalenz kaum je so schmerzhaft deutlich wie in Linas unbefangenen, freudigen Ausruf, mit dem sie auf die bevorstehende Deportation reagiert: «Wir verreisen, wir verreisen!»

Auf der Zugfahrt artikuliert sich noch ein letztes Mal der bitter-süsse Charme von Linas kindlich-naivem Verständnis – und damit zwar (vorläufig noch) der Triumph der Illusion, nicht aber der Triumph des Überlebens: Überraschend hat sie sich, aller scheinbaren Aufgeklärtheit zum Trotz (denn Lina hatte bei Jakobs Radioinszenierung heimlich hinter die Kulissen geschaut und seine Täuschung gesehen), die Illusion des Märchens bewahrt. Während Lina durch die Luftschlitze des Güterwaggons die grünen Bäume betrachtet, an denen der Zug vorbeifährt, den blauen Himmel und die weissen Wolken, endet der Film mit ihrer Frage: «Aber Wolken sind doch aus Watte, oder?» In ihrem Erstaunen zeigt sich das Spezifische ihrer kindlichen Wahrnehmung, worauf Sander Gilman hingewiesen hat:³⁷ Für Lina tut sich zwischen Wunder und Wirklichkeit gar kein Graben auf. Für sie sind Wolken eben aus Watte (warum sollten sie es auch nicht sein?), ebenso wie für sie das Radio nichts anderes ist und nur das, was Jakob für sie inszeniert.

«Post-Memory», das Illusionskino und der Holocaust

In der Neuverfilmung von *JAKOB DER LÜGNER*, *JAKOB THE LIAR*,³⁸ die 1999 in die Kinos kam, entsteht unter Einbeziehung von Originalschauplätzen und Studiobauten sowie bildsprachlicher Konventionen ein mythischer Raum des Illusionskinos.³⁹ Den Anspruch auf Authentizität und Detailgenauigkeit, mit der sich der Film von Peter Kassovitz einer Generation von Zuschauern präsentiert, für die der Holocaust zum grössten Teil nicht mehr Erinnerung, sondern Geschichte – medial vermittelte «Post-Memory»⁴⁰ (Marianne Hirsch) – ist, löst er entgegen seiner eigenen Zielsetzung im Endeffekt allerdings nicht ein.

Die Eröffnungssequenz lässt entscheidende Akzentverschiebungen gegenüber der früheren Verfilmung von Frank Beyer erkennen: Eine männliche Stimme aus dem Off erzählt einen Witz: «Hitler geht zu einer Wahrsagerin und fragt: ‚Wann sterbe ich?‘ Die Wahrsagerin antwortet: ‚An einem jüdischen Feiertags Hitler fragt: ‚Woher wissen Sie das?‘, woraufhin die Wahrsagerin antwortet: ‚Egal, wann Sie sterben, es wird ein jüdischer Feiertags‘ Während die Stimme aus dem Off diesen Witz erzählt, setzt das Bild ein: Wir sehen eine Strasse im Getto; die Kamera senkt sich langsam nach unten und bringt das Gesicht von Robin Williams in der Rolle des Jakob (den Blick nach oben, der Hoffnung auf Zukunft entgegengewandt) ins Bild. Rasch wird so die sekundenlange Desorientierung darüber, wer hier spricht und von welchem Ort aus er dies tut, aufgehoben: Robin Williams ist es, der hier spricht. Eine kurze Einblendung «irgendwo in Polen, Winter 1944» (da gab es allerdings schon keine Gettos mehr) suggeriert historische Faktizität. Eine Lautsprecheransage der Nazis kündigt die in Kürze beginnende Ausgangssperre an; die Bewohner des Gettos verlassen eilig die Strasse. Es folgen, in einem fiktiven Zwiegespräch mit den Zuschauern, Robin Williams' Erläuterungen über die Funktion des Witzes als Überlebensstrategie im Holocaust: «Und da fragt ihr mich als Juden: ‚Wie konntest Du einen solchen Witz erzählen in einer solchen Zeit?‘» Seine Antwort lautet: «Nur so haben wir überlebt. Das gehörte zu den wenigen Dingen, die uns noch durchhalten liessen. Alles andere hatten uns die Deutschen genommen. Sie hatten hohe Mauern mit Stacheldraht gebaut, um uns ins Ghetto zu sperren. Jahrelang waren wir so von allem abgeschnitten, ohne zu erfahren, was in der Welt vor sich ging. Also waren wir auf die kleineren Dinge angewiesen: einen düsteren Witz, einen sonnigen Tag, ein hoffnungsvolles Gesicht. (...)»

Neben ihrer pädagogisch-didaktischen Wirkung erzielt der Einsatz der Stimme in dieser ersten Szene einen wichtigen narrativen und psychologischen Effekt: Kassovitz übernimmt die Multiperspektivik von Jurek Beckers Roman – dort kommt neben dem Protagonisten Jakob noch ein anonym bleibender Erzähler vor, der als Überlebender Jakobs Geschichte erzählt – konzentriert sie jedoch in einer Person. Jakob ist hier zugleich Protagonist und Erzähler. Dadurch, dass der Protagonist gleichzeitig als Erzähler auftritt, der vom Getto aus spricht, aber seine damalige Situation einer heutigen Generation erklärt, können wir ihn bereits vom ersten Moment an beruhigt als einen zukünftigen Überlebenden identifizieren. («Nur so haben WIR überlebt»). Weil der Gedanke daran, dass sich das Überleben dem reinen Zufall und der Willkür verdankte, womöglich allzu unerträglich ist, wird hier das Überleben des Holocaust kausal

auf die Wirkungskraft jüdischen Humors, genauer gesagt auf das Erzählen von Witzen bezogen. Damit erfolgt zugleich eine Festschreibung dessen, was die Essenz jüdischer Identität ausmacht, die Jurek Becker für sich in dieser Form vermutlich zurückgewiesen hätte.⁴¹ Im Verlauf des Films wird dies dann allerdings, wie Sander Gilman feststellt, zugunsten eines Allgemeinmenschlichen, das Robin Williams verkörpert, wieder zurückgenommen.⁴²

Ums Überleben geht es wesentlich auch in einer der Anfangssequenz hinzugefügten Episode, die weder in Beckers Romanvorlage, noch in der DEFA-Verfilmung vorkommt: Nachdem Jakob das deutsche Revier wieder verlassen hat, ohne dass ihm dort übel mitgespielt wurde, muss er über Eisenbahngleise zurück ins Getto. Kassovitz bemüht hier die bekannte Ikonografie des Holocaust (Schnitt zu einer rauchenden Lokomotive) und lässt just in dem Moment, als Jakob dabei ist, die Gleise zu überqueren, einen Zug durchfahren und auf der Strecke kurz zum Halten kommen. In einer quasi symbolischen Geburtsszene katapultiert Linas Mutter, die sich unter den Deportierten im Zug befindet, die Tochter durch ein Loch im Boden des Waggon in die Freiheit und rettet sie so, zumindest vorläufig, vor dem Tod. Nur dass Lina nicht in die Freiheit entkommt, sondern auf Jakob trifft und so ins Getto gerät. Durch dieses neu hinzu-



Abb. 4: Jakob (Robin Williams) findet Lina (Hannah Gordon-Taylor), JAKOB THE LIAR (Columbia TriStar Film), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

gefügte Moment, das weder im Roman noch in der DEFA-Verfilmung vorkommt (dort lebt Lina von Anfang an bei Jakob), entsteht eine folgenreiche Akzentverschiebung: Die physische Rettung des Bundes – als Inkarnation der Hoffnung auf Zukunft – wird, wie Sander Gilman richtig erkannt hat, bei Kassovitz, ähnlich wie in Benignis *LA VITA È BELLA*, zum handlungsbestimmenden Telos.⁴³

Verschiebungen der Erinnerung und die Faszination des Holocaust in der populären Kultur

Bis zu dem Moment, in dem Jakob für Lina die Radioübertragung inszeniert, folgt die Handlung weitgehend der früheren Version. Die Märchensequenz, die im Roman wie im DEFA-Film von zentraler Bedeutung ist, fehlt bei Kassovitz völlig; damit entfällt auch die Funktion des Märchens als Parabel über das Verhältnis von Realität, Lüge und Fiktion. Waren in der DEFA-Verfilmung das Radio und auch die Musik reine Illusion, von Jakob mittels eines alten Blechanisters produziert, so dominiert bei Kassovitz die Realität der technischen Geräte über die Simulation: Zufällig steht im Keller ein verstaubtes Grammophon (dessen Besitz im Getto ebenso verboten war wie der eines Radios), auf dem auch noch eine Schallplatte liegt. Mit den technischen Geräten verschwindet die Ironie und Ambivalenz, die Linas kindliche Naivität in der DEFA-Verfilmung hatte, und Lina⁴⁴ wirft auch keinen Blick hinter die Kulissen, um Jakob bei der Simulation des Radios zu beobachten.

Während in der DEFA-Verfilmung die Musik Jakobs Erinnerungen an seine ermordete Geliebte (hier Ehefrau) weckten, kommt diese in der Neuverfilmung bildlich so gut wie gar nicht, sondern lediglich als Jakobs fiktive Ansprechpartnerin und Ratgeberin vor; auch gibt es (mit einer noch zu erwähnenden Ausnahme) keinerlei eingesprengte Erinnerungsbilder, wie etwa das von Jakob und seiner Geliebten beim Tanz. Bei Kassovitz tanzt Jakob mit Lina, und die beiden werden in dieser Szene quasi zum romantischen (wenn auch nicht erotischen) Paar.

Zudem erzielt die Radioszene einen nicht unerheblichen subliminalen Effekt, der sich aus der Besetzung der Rolle des Jakob mit dem amerikanischen Comedy-Star Robin Williams erschliesst. Man mag sich fragen, warum Kassovitz, der in diesem Film so minutiös um Authentizität bemüht ist, diese Rolle nicht etwa mit einem jüdischen Schauspieler besetzt hat – obwohl Williams sein Bestes tut, um durch Gestus und Sprachduktus (in der englischen Fassung spricht er mit jiddischem Akzent) das Kolorit ostjüdischer Streitkultur wieder zu bele-



Abb. 5: Radio-Moderator Adrian Cronauer (Robin Williams) GOOD MORNING, VIETNAM (Buena Vista International), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

ben. Gewiss dürfte bei der Besetzung (abgesehen davon, dass Robin Williams' Produktionsfirma den Film mitproduziert hat) eine Rolle gespielt haben, dass der Comedy-Star sich seit seiner Darstellung des ausserirdischen Mork in der Fernsehkomödie «Mork & Mindy» aus den siebziger Jahren beim amerikanischen Publikum äusserster Beliebtheit erfreut. Eine der zahlreichen Rollen, die er mit Erfolg gespielt hat, war die des Radio-DJ Adrian Cronauer in Barry Levinsons GOOD MORNING, VIETNAM (1987), der die Moral der in Vietnam stationierten Soldaten durch seine heiteren Moderationen heben soll. Tatsächlich weist seine Darstellung in der Radioszene mit Lina eine verblüffende Ähnlichkeit mit der früheren Rolle als Radio-Entertainer auf. (Und ist es etwa ein Zufall, dass Lina in der Kassowitz-Verfilmung mit Nachnamen Kronstein heisst, während bei Becker und Beyer kein Familienname genannt wird?)

An den beiden Charakterrollen von Williams, die sich in der Wahrnehmung (zumindest des nordamerikanischen Publikums) überlagern, wird deutlich, dass sich die Erinnerung an den Holocaust in der postmodernen Mediengesellschaft nicht allein in einem unentwegten Reproduzieren und Neuzusammensetzen von

Bildern über den Holocaust äussert. Vielmehr zeigt dieses Beispiel, wie sich durch die Besetzung der Rolle mit Robin Williams im kollektiven Bildgedächtnis unversehens zwei völlig verschiedene Themen – Holocaust und Vietnamkrieg – miteinander vermischen. Eine plausible Erklärung für dieses Phänomen liefert die Filmwissenschaftlerin Miriam Hansen. In Zusammenhang mit *SCHINDLER'S LIST* entwickelt sie die These, dass die Faszination, die der Holocaust auf die Amerikaner ausübt, die Funktion einer Deckerinnerung im Freud'schen Sinne erfüllt, die darin besteht, ein anderes traumatisches Ereignis zu verdecken.⁴⁵ Die Faszination des Holocaust liesse sich so als eine Art «Deckallegorie» verstehen, mittels derer um angemessene Erinnerungsformen an ganz andere traumatische Ereignisse gerungen wird, die der eigenen Geschichte näher stehen, im Falle Amerikas (zumindest vor dem 11.9.2001): der Vietnamkrieg.

Die Wiederkehr des Heroischen

An die Stelle des Märchens tritt bei Kassovitz der Mythos des Heroischen. Er mildert den Gedanken, das Überleben des Holocaust verdanke sich dem reinen Zufall und der Willkür, nicht der eigenen Anstrengung und dem Verstand. Der Unerträglichkeit dieser Vorstellung stellt er das Pathos entgegen. Indem die Neuverfilmung eine Heldengeschichte erzählt, erfüllt sie den ursprünglichen Wunsch von Jurek Beckers Vater. Bei Kassovitz gibt es sogar gleich zwei Helden: Jakob und den Kardiologen Kirschbaum – dargestellt von Armin Müller-Stahl, der in der DEFA-Verfilmung den Bruder des orthodoxen Juden Herschel Schramm spielte. Kirschbaum ist der einzige, der Jakob durchschaut und ahnt, dass das Radio gar nicht existiert. Da er die «heilende» Wirkung der Lüge erkennt, bewundert und unterstützt er Jakob. In einer bedeutungsvollen Nebenhandlung, die im Roman zwar vorkommt, auf die die DEFA-Verfilmung jedoch verzichtet, tritt die Figur des Kardiologen in den Vordergrund. In einer längeren Episode wird gezeigt, wie der zur Liquidation des Gettos angereiste Scherge Hardtloff, eine entsprechend der üblichen Klischees gezeichnete Figur, die in Beckers Roman fehlt, einen Herzanfall erleidet.

Bei Kassovitz gewinnen so die deutschen Verfolger, die bei Beyer und Becker im Hintergrund bleiben, deutliche Konturen. Hardtloffs Herzattacke ist der Anlass dafür, dass Kirschbaum, der ehemals weltberühmte Berliner Kardiologe (im Roman ist er aus Krakau), ins Quartier der Nazis gebracht wird, um Hardtloff zu behandeln. Im Roman begegnen sich die beiden nicht, weil Kirschbaum bereits auf der Fahrt ins Revier Gift schluckt und stirbt. Bei Kassovitz kommt



Abb. 6: Jakob (Robin Williams) umringt von Neugierigen, JAKOB THE LIAR (Columbia TriStar Film), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

es hingegen zu einem verbalen Showdown zwischen Kirschbaum und Hardtloff, in dem sich Kirschbaum standhaft den Anordnungen des Nazi-Schergen, ihm ärztliche Hilfe zu leisten, sowie allen Versuchen, ihm durch Versprechungen Informationen über den vermeintlichen Radiobesitzer zu entlocken, wider-

setzt. Mit dem aufrechten Kirschbaum, der sich den Befehlen der Nazis durch Selbstmord entzieht, statt seine Integrität aufzugeben, bringt Kassovitz das Motiv des Widerstands – und damit Pathos – ins Spiel. Es formiert sich sogar eine Widerstandsgruppe unter Jakobs Führung, die allerdings nie in Aktion tritt. Auch dies kommt weder in der DEFA-Verfilmung noch im Roman vor.

Der Mythos des Heroischen, der sich mit dem Motiv des Widerstands verknüpft, kulminiert schliesslich in Jakobs Märtyrertod. Nachdem die Gestapo von der angeblichen Existenz eines Radios erfahren hat, zwingt sie mit der Androhung, die Gettobewohner zu ermorden, den vermeintlichen Radiobesitzer, sich selbst auszuliefern. Um den zunehmenden Terror zu stoppen, stellt Jakob sich der Gestapo, die ihm die Wahrheit allerdings zunächst nicht glaubt. Schliesslich aber wird er – nunmehr von der Folter verunstaltet – den zusammengetriebenen Gettobewohnern auf einem Podest auf dem Marktplatz vorgeführt. In dieser Szene, die einer mittelalterlichen Hinrichtungsszene gleicht, soll er widerrufen und öffentlich gestehen, dass er gar kein Radio besitzt. Dadurch wollen die Nazis einen eventuell noch vorhandenen Widerstand unter den Gettobewohnern brechen. Als Jakob sich weigert zu widerrufen – er schweigt wie ein tragischer Held (der er nicht ist) –, wird er erschossen. Seine Stimme jedoch, die nun, wie schon zu Anfang, wieder zur Erzählstimme wird, lebt über seinen physischen Tod hinweg fort: «Und so ist es ausgegangen. Ich bin nicht mehr dazu gekommen, ein grosser Held zu sein und meine grosse Rede zu halten. Ja, ich hatte eine Rede vorbereitet, über Freiheit und dass man nie aufgeben darf. Aber ja, so ist es ausgegangen.» Jakobs Leiche bleibt auf der Tribüne liegen, und ellipsenhaft zeigen die nächsten Einstellungen die Spuren der Deportation der jüdischen Gettobewohner: Plötzlich ist der eben noch gefüllte Marktplatz menschenleer, und nur einige liegen gebliebene Koffer erinnern an das Geschehene.

Camp Culture und der Holocaust

Bei Kassovitz erfolgt das Ende in zwei Schritten. Beide werden von Jakobs Stimme erzählt. Damit knüpft Kassovitz an Beckers Romanvorlage an, in der am Schluss zwei alternative Versionen stehen. Bei ihrer Ausgestaltung weicht er aber fundamental von der Romanvorlage ab. Im Roman gibt es zwei Schlussversionen, erstens eine fiktive (denn kein einziges Getto wurde von der Roten Armee befreit; alle wurden vorher aufgelöst), und zweitens eine pessimistische (in Beckers Worten «nichtswürdige»), die den historischen Tatsachen jedoch

am ehesten entspricht. Letzterer folgt die DEFA-Verfilmung, die mit der Deportation aller Gettobewohner endet. Auch bei Kassovitz werden im ersten Schritt die Gettobewohner deportiert, nur: Jakob ist nicht mehr unter ihnen, nachdem er zuvor einen Märtyrertod auf dem Marktplatz gestorben ist. Im Roman ist die erste Schlussvariante, die Becker «gelungen» nennt und die er ursprünglich auch in seine beiden Drehbuchfassungen übernommen hatte, ein satirischer Schluss: Jakob wird darin weder zum Helden noch zum Märtyrer, sondern stirbt einen sinnlosen, absurden Tod. Sein Tod erscheint darin als reinste «Ironie des Schicksals», die daraus resultiert, dass er seinen eigenen Lügen nicht traut: Jakob, der als einziger weiss, dass seine Geschichten erfunden sind, glaubt nicht wie die anderen Gettobewohner an die Befreiung durch die Rote Armee. Just in der Nacht, bevor das Getto aber tatsächlich von der Roten Armee befreit wird, unternimmt er einen Fluchtversuch und wird dabei erschossen. Die Vision der Befreiung durch die Rote Armee ist das Hoffnungsmoment dieser satirischen Variante. Konterkariert wird diese «Wirklichkeit» gewordene Befreiungsfantasie jedoch dadurch, dass der satirische Schluss als reine Fiktion des Erzählers gekennzeichnet ist. Bei Kassovitz hingegen verschwimmen narrative Binnen- und Metaebene, weil es eine nur partiell auktoriale Erzählperspektive gibt, der Erzähler zugleich der Protagonist ist, dessen Stimme überlebt, obwohl er einen Märtyrertod gestorben ist.

In der DEFA-Verfilmung überschattet am Ende die Desillusionierung der Hoffnung auf Überleben Linas auf einem Missverständnis beruhendes Urvertrauen in die Wahrhaftigkeit des Märchens, in dem Wunder und Wirklichkeit ineinander fliessen. Auch wird dort die Perspektive des Kindes von der der Erwachsenen klar unterschieden, ebenso wie zwischen Wirklichkeit und Wunschbild. Kassovitz hingegen wirft in eklatantem Bruch zum restlichen Film den eigenen Realismus- und Authentizitätsanspruch in einem irritierend fulminanten Schlussbild über Bord und führt so seine eigene Logik, nämlich die des Illusionskinos, ad absurdum. Im Finale wird Jakobs Wunschtraum von der Rettung des Mädchens zur fantastischen Wirklichkeit und die Wirklichkeit so zum Simulakrum: Vor Linas staunenden Augen nähern sich zwei russische Soldaten mit Mundharmonika quer übers Feld dem Zug; dazwischen wird eine kurze Bildfolge von Linas Polkatanz mit Jakob als Flashback, dem jedoch die originale Tonspur fehlt, in Zeitlupe montiert. Wie Jakob in einer seiner Lügengeschichten prophezeit hatte, taucht tatsächlich ein Panzer auf: Mitten in der polnischen Landschaft nahe dem Getto und den Vernichtungslagern ertönt unerwartet Swing; und der Panzer verwandelt sich in einen amerikanischen; darauf eine Jazz-Band mit drei Sängerinnen «als Gestalt gewordener Radio-Traum»⁴⁶

(Georg Seesslen). Auf Linas tonlosen Lippen formt sich als letztes Wort der Ausruf «Jakob». Dieses Schlussbild einer fantastisch-grotesken Befreiung, das den Mythos der Unterhaltungsindustrie zelebriert, vereint nicht nur Russen und Amerikaner, sondern auch, durch Verschmelzung von Erinnerung und Wunschbildern: Jakob und Lina.

1 Jurek Becker: *Bronsteins Kinder*. Frankfurt/M. 1988 (1. Aufl. 1986), S. 196 f. – **2** Verfilmt wurde der Roman 1991 von Jerzy Kawalerowicz. Weitere Werke, in denen Jurek Becker sich mit dem Holocaust und dessen Folgen für die jüdischen Überlebenden in der DDR beschäftigt, sind der Roman *Der Boxer* sowie die weniger bekannte Kurzgeschichte *Die Mauer*, die wie *Jakob der Lügner* im Getto spielt. 1995 wurde sie, auch von Frank Beyer, unter dem Titel WENN ALLE DEUTSCHEN SCHLAFEN verfilmt. – **3** Dass solch sinister Stoff auch für Komödien taugt, zeigt neuerdings der israelische Film MADE IN ISRAEL (2001) des Regisseurs Ari Folman. In dieser bizarren Komödie sind es die israelischen Sicherheitsbehörden, die in einer unbestimmten Zukunft den letzten Nazi an der syrischen Grenze in Gewahrsam nehmen. Auf dem Weg durch den Golan wird der Sicherheitstransport mit dem Inhaftierten jedoch von einem russischen Killer und dessen Gefährtin überwältigt. Ihr Auftraggeber ist der Sohn eines Überlebenden des Holocaust, der befürchtet, die israelische Justiz könne den Nazi freisprechen, und daher das Familienvermögen dafür einsetzt, den Nazi eigenhändig zu exekutieren. – **4** An anderer Stelle des Romans ist vom Lachen des Überlebenden die Rede – einem befremdlichen, nahezu irrsinnigen Lachen, in dem sich die Traumatisierung unübersehbar spüren lässt. Als gegen Ende der Vater seinem Sohn von seinem fragwürdigen Tun berichtet, erzählt er, dass der offensichtlich herzkrankte SS-Aufseher, den er mit seinen Freunden entführt hat, sie auf die Möglichkeit hingewiesen habe, dass er sterben könnte, wenn er seine Medikamente nicht erhalte: «Für Augenblicke herrschte Stille, dann brach Vater in ein so unbändiges Lachen aus, wie es nur Betrunkene überkommt. Wenn er gerade bei Atem war, schrie er immer wieder: ‚Wie wir dann dastehen!‘, und dabei liefen ihm Tränen übers Gesicht. Ich fand, dass er eher gequält als fröhlich aussah, und wenn er bei diesem Lachen fotografiert worden wäre, hätte man ihn auf diesem Bild bestimmt für einen Weinenden gehalten.» Jurek Becker: *Bronsteins Kinder* (s. Anm. 1), S. 270. – **5** Zu Authentizität und Authentisierungsstrategien vgl. Sven Kramer: *Auschwitz im Widerstreit: Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden 1999, bes. S. 31 ff. Über den Mythos des Authentischen vgl. Hanno Loewy: «Fiktion und Mimesis. Holocaust und Genre im Film» in diesem Band. – **6** Kassovitz war bis dahin vor allem durch Arbeiten fürs Fernsehen hervorgetreten. – **7** Im Internet: www.jakob-der-luegner.de, S.2 (19.2.03). – **8** Ebd., S. 5 (19.2.03). – **9** Slavoj Žižek: *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*. London, New York 2001, S. 68 f. Vgl. ebenso: ders.: «Camp Comedy». In: *Sight and Sounds* (2000), im Internet: www.bfi.org.uk/sightandsound/2000_04/camp.html, (19.2.03). – **10** Imre Kertész: «Wem gehört Auschwitz?». In: ders.: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschiessungskommando neu lädt*. Reinbek bei Hamburg. 2. Aufl. 2002 (1999), S. 152. – **11** JAKOB DER LÜGNER war der erste DDR-Film, der 1975 auf den Berliner Filmfestspielen gezeigt wurde. Der tschechische Schauspieler Vlastimil Brodsky wurde dort für seine Rolle des Jakob Heym ausgezeichnet.

1977 erhielt JAKOB DER LÜGNER – als einziger DDR-Film überhaupt – eine Oskar-Nominierung in der Kategorie für den besten ausländischen Film. – **12** Sander L. Gilman: *Jurek Becker. Die Biographie*. Berlin, München 2002, S. 125. – **13** Vlastimil Brodsky hatte bereits in Beyers erstem Film, BLÁZNI MEZI NÁMI (DIE IRREN SIND UNTER UNS) (1955), den er an der Prager Filmhochschule gedreht hatte, mitgewirkt. – **14** In der Chronik des Gettos Lodz («*Unser einziger Weg ist Arbeit*»: *das Getto in Lodz, 1940-44, eine Ausstellung des Jüdischen Museums Frankfurt am Main*. Redaktion Hanno Loewy und Gerhard Schoenberner. Wien 1990, S. 255) findet man einen Hinweis darauf, dass am 7. Juni 1944 mehrere Personen von der Gestapo wegen unerlaubten Radiobesitzes verhaftet und dabei zwei Radiogeräte gefunden und eingezogen wurden. – **15** Auf der Suche nach Motiven, Drehorten und Schauspielern sowie zur gründlichen Recherche der historischen Fakten waren Becker und Beyer im Frühjahr 1966 gemeinsam nach Polen gereist. Nachdem ihnen von den polnischen Kulturbehörden zunächst Unterstützung für ihr Projekt zugesagt worden war, wurde diese jedoch schnell wieder zurückgezogen. Vgl. Ralf Schenk (Hg.): *Regie: Frank Beyer*. Berlin 1995, S. 62; Frank Beyer: *Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben*. München 2001, S. 184, 187. Der Grund für die ablehnende Haltung der polnischen Kulturbehörden war der im damaligen Polen virulente Antisemitismus, an den das Sujet rührte – ein Jahr später zwang eine antisemitische Kampagne fast alle in Polen lebenden Juden zum Verlassen des Landes. Als weitere Folgeerscheinung eines vorhandenen Antisemitismus wurde der später entstandene Film vom Programm des Moskauer Filmfestivals gestrichen. – **16** Jurek Becker: «Die unsichtbare Stadt». In: «*Unser einziger Weg ist Arbeit*» (s. Anm. 14), S. 10. – **17** Oskar Rosenfeld: *Wozu noch Welt. Aufzeichnungen aus dem Ghetto*. Hg. v. Hanno Loewy, Frankfurt/M. 1994, S. 281. – **18** «Über die Historie hinaus.» BZ-Gespräch mit Jurek Becker zum Fernseh- und Kinofilm JAKOB DER LÜGNER. In: *Berliner Zeitung* 20.12.1974. – **19** Jutta Voigt: «Jakob der Lügner». Gespräch mit Jurek Becker.» In: *Sonntag* 20.4.1975. – **20** Auf dem Symposium «Literatur und Moralphilosophie» 1982 in Toronto wurde die Frage nach dem moralischen Gehalt des Romans diskutiert. Die Darstellung der Gettobewohner als «normale Menschen», nicht als Opfer, wird als ein problematisches Rezeptionsangebot gewertet, erlaube es doch eine so enge Annäherung an die Opfer, dass Gefahr bestünde, ihrem Leiden den nötigen Respekt zu verweigern. Zudem potenziere Jurek Beckers humorvolle Erzählweise das generelle Problem des angemessenen Schreibens über den Holocaust. Vgl.: «Moral Issues in Jurek Beckers Jakob der Lügner». Contributions to a Symposium». In: *Seminar*, Jg. 19, H. 1 (1983), S. 265-292. – **21** Marcel Reich-Ranicki: «Roman vom Ghetto.» In: Irène Heidelberger-Leonard (Hg.): *Jurek Becker*. Frankfurt/M. 1992, S. 133 f. – **22** Ebd., S. 134. – **23** Henri Bergson: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Neuwied 1988 (*Le Rire*. Paris 1900), S. 20; S. 105 ff. – **24** Siehe den Beitrag «Fiktion und Mimesis. Holocaust und Genre im Film» von Hanno Loewy in diesem Band. – **25** Sophokles: «Philoktet.» In: Rudolf Schottlaender (Hg.): *Sophokles. Werke*. Berlin 1970, S. 56. – **26** Jakob ist eine Figur aus dem Ersten Buch Mose (25): der Hinterlistige, der mit List und Lügen zu Privilegien kommt (25.22 -35.11). – **27** So etwa in Otto Weiningers Schrift *Geschlecht und Charakter*. Wien, Leipzig 1903. – **28** Henri Bergson: *Das Lachen* (s. Anm. 23), S. 17. – **29** Ebd., S. 15. – **30** Ebd. – **31** Frank Beyer: *Wenn der Wind sich dreht* (s. Anm. 15), S. 183. – **32** Insbesondere die Rettungsgeschichte eines jüdischen Kindes, die Bruno Apitz in seinem 1958 erschienenen Erfolgsroman *Nackt unter Wölfen* schildert, und den auch Frank Beyer verfilmt hatte, war ein zentraler und Sinn stiftender Mythos in der DDR. Nicht der Genozid an den Juden, sondern die glückliche Rettung des jüdischen Kindes durch politische Häftlinge im Konzentrationslager Buchenwald steht im Zentrum der Handlung. Die Figur des geretteten Kindes wurde so zum Symbol für Sieg und Befreiung, für das heldenhafte moralisch-menschliche Engagement des politischen Widerstands. – **33** Vgl. dazu: Sander L. Gilman: «Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films.» In: *Critical*

Inquiry Jg. 26 (2000) Nr. 2, S. 299 ff. Ebenso: ders.: «Die kulturelle Opposition in der DDR. Der Fall Jurek Becker». In: Moshe Zuckermann (Hg.): *Zwischen Politik und Kultur-Juden in der DDR*. Tel Aviv 2002, S. 175 ff. – **34** Frank Beyer: «Traum vom besseren Leben». In: *Neues Deutschland* 17.12.1975. – **35** Vgl. Werner Neubert in der Beilage des *Neuen Deutschland* vom 14.5.1969. – **36** Brigitte Thum: «Kraft und Versagen einer Illusion». In: *Film und Fernsehen* 3 (1975), S. 30. – **37** Sander L. Gilman: «Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny?» (s. Anm. 33), S. 298. – **38** Bereits zu Lebzeiten Jurek Beckers hatte Kassovitz die Filmrechte an *Jakob der Lügner* vom Autor erworben. Becker begrüßte die Idee einer englischsprachigen Neuverfilmung, die einen grossen Zuschauerkreis erreichen würde. Bevor die Dreharbeiten nach langer Verzögerung im Oktober 1997 beginnen konnten, war Becker im März desselben Jahres gestorben. – **39** Die Rezeption des Films sowohl in den USA als auch in Deutschland war bis auf wenige wohlwollende Stimmen vorwiegend kritisch bis ablehnend. Vgl.: Franziska Meyer: «„Die Amerikaner haben uns unsere Geschichte weggenommen« Frank Beyers und Peter Kassovitz’ JAKOB DER LÜGNER». In: Waltraud ,Wara’ Wende (Hg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart 2002, S. 214-251. – **40** Marianne Hirsch: «Maus, Morning and Post-Memory». In: *Discourse* Jg. 15, H. 2 (1992-93), S. 3-29. – **41** In heftiger Zurückweisung jeglicher Fremdzuschreibung hatte Jurek Becker in einem Aufsatz mit dem Titel «Mein Judentum» geschrieben: «Denn die Merkmale, die einen Menschen der Gruppe der Juden zuordnen, scheinen mir ganz und gar willkürlich zu sein, bis auf eine Ausnahme: dieser Mensch *will* zu ihr gehören.» Hans-Jürgen Schultz (Hg.): *Mein Judentum*. Stuttgart 1974, S. 14. – **42** Sander J. Gilman: «Is Life Beautiful? Can The Shoa Be Funny» (s. Anm. 33), S. 308. – **43** Ebd., S. 306. – **44** Lina weist in der Version von Kassovitz deutliche Ähnlichkeiten zu der Figur der Anne Frank in der Verfilmung von George Stevens auf. Tatsächlich hat Hannah Gordon-Taylor inzwischen in einer neuen Verfilmung des Tagebuchs der Anne Frank für den amerikanischen Fernsehsender PBS die Rolle der Anne Frank gespielt. – **45** Miriam Bratu Hansen: «*Schindler's List* Is Not *Shoah*’. The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory». In: *Critical Inquiry* 22 (1996), S. 311. – **46** Georg Seesslen: «Jakob und seine Brüder. Neue Spielfilm-Bilder von Faschismus und Holocaust.» In: *Die Zeit* 11.11.1999.

«Diejenigen, die selbst beim Lachen keinen Spass haben»

Im Vorspann zu Lina Wertmüllers Film PASQUALINO SETTE BELLEZZE (SIEBEN SCHÖNHEITEN) aus dem Jahre 1975 werden eine Reihe Schwarzweissbilder aus dokumentarischen Kriegsfilmen abgespult: Hitler, Mussolini, marschierende Soldaten bis hin zu Kriegsflugzeugen, fallenden Bomben, Explosionen und Kriegstoten.¹ Die unablässige rhythmische Sequenz von Filmausschnitten, die mit entspannender Hintergrundmusik unterlegt ist, wirkt innerhalb kurzer Zeit hypnotisierend. Das Chaos und die Anarchie der Zerstörung, vermischt mit der geordneten Formation marschierender Soldaten, vermitteln den Eindruck reinen Wahnsinns, einer aus dem Lot geratenen Welt, in der die Schauspieler ihre Rollen in einem absurden Theaterstück spielen.

Die potenziell bedrückende Wirkung der Filmausschnitte wird durch die lässige Stimme eines männlichen Erzählers gedämpft, die einsetzt mit: «diejenigen, die selbst beim Lachen keinen Spass haben.»² Über die gesamte Länge der fünfminütigen Bilderfolge ist die allwissende tiefe Stimme des Erzählers zu hören. Eine schläfrige Trunkenheit liegt in seiner Stimme. Er rezitiert vielsagende, zuweilen obskur klingende, unvollständige Sätze, die alle mit «diejenigen, die ...» beginnen, aber deren Hauptaussage wir erraten müssen, um zu verstehen, wer diejenigen sind, «die weitermachen, nur um zu sehen, wie es endet», oder «diejenigen, die Angst vorm Fliegen haben», während im Bild Flugzeuge Bomben abwerfen. Die meisten dieser unvollständigen Aussagen enden auf Englisch, mit einem einprägsamen, müden «oh yeah», das mitunter wie eine zweifelnde Frage klingt. Dieses lakonische, doch häufig lang gezogene «oh yeah» hat einen düsteren, verächtlichen Unterton. Alles scheint zu sagen: «Ihr wisst schon!», und die Filmausschnitte erscheinen dabei so vertraut wie eine alte Geschichte, die wir auswendig können, oder wie ein Witz, den wir bereits etliche Male gehört haben.

Bezüge zum Lachen rahmen den Vorspann ein. Bevor wir in die eigentliche Filmhandlung eingeführt werden, rufen die letzten Worte des Erzählers deren Anfang wieder ins Gedächtnis zurück: «Diejenigen, die sagen:

Jetzt wollen wir uns alle köstlich amüsieren' ... oh ... yeah». Es folgt die Wiederholung des «oh yeah», das so gedehnt klingt, dass die implizite Aufforderung zu lachen bloss Ironie sein muss. Währenddessen sehen wir Pasqualino, den Anti-Helden des Films, in einem Wald – offensichtlich auf der Flucht –, wie er sich in den weissen, blutgetränkten Bandagen verfängt, die sich von seinem Kopf gelöst haben und über die er schliesslich stolpert und fällt. Dieser Auftritt unterstreicht den Kontrast zwischen der einsetzenden fiktionalen Geschichte, die der Film erzählt, und den vorangegangenen historischen Filmaufnahmen – ein Kontrast, der zwar zunächst nahezu unmerklich ist, doch schnell offensichtlich wird, sobald der Ton der Filmhandlung die beschwörende Stimme des Erzählers ablöst und eine Komödie an die Stelle der Satire tritt. Obwohl der Übergang den Anschein vermittelt, als ob der Held unmittelbar aus den historischen Filmausschnitten heraus in Erscheinung tritt, suggerieren sein komischer Auftritt und dementsprechendes Gebaren nicht historische Wahrheit, sondern eine Komödie.

Der Eindruck von Irrealität wird den ganzen Film hindurch beibehalten, sei es durch Absurdität und Übertreibung oder durch eine oft vernebelte, traumähnlich wirkende Szenerie. Doch in der Rezeption des Films waren gerade die Übertreibung und verzerrte Darstellung höchst umstritten, da ja das, was verzerrt dargestellt wird, historische Wahrheit sei. Gewiss stellt der Film eine Fülle von Bezügen zu den historischen Tatsachen her. Seine Eröffnungssequenz, die sich aus historischen Filmbildern aus dem Zweiten Weltkrieg zusammensetzt, bestimmt den historischen Kontext. Im weiteren Verlauf der Handlung wird unser historisches Wissen vorausgesetzt: dass es sich beispielsweise bei dem Protagonisten nicht einfach um einen Italiener handelt, der sich durch einen deutschen Märchenwald schlägt und schliesslich in einem erbarmungslosen Gefängnis landet, wo die Insassen willkürlich getötet werden. Wir verstehen, dass Pasqualino ein italienischer Soldat ist, der aus einem Zug entflohen ist, der ihn zur Verstärkung der deutschen Armee nach Stalingrad bringen sollte. Die gestreifte Kluft der Häftlinge, die Berge ausgezehrter Leichen, die Galgen sind weitere Anhaltspunkte, die uns vermuten lassen, dass das deutsche Gefängnis, in dem er landet, ein Konzentrationslager der Nazis ist.

Doch sind die historischen Tatsachen lediglich die Kulisse für Pasqualinos Abenteuer, der die Welt weitgehend wie ein Kind erlebt und tatsächlich wenig von dem begreift, was um ihn herum geschieht. Als er sich im Lager umschaute, sehen wir Berge von Leichen und leblose Körper, die an Galgen baumeln, akzentuiert durch Grossaufnahmen von Pasqualinos fassungslosen Augen, welche die gesamte Bildfläche ausfüllen. Er ist ebenso schockiert und entsetzt darüber

wie zuvor, als er und sein Freund Francesco vor ihrer Gefangennahme eine Gruppe von Juden sahen, die an einer Grube im Wald erschossen wurden. Damals hatte Pasqualino keine Vorstellung davon, wer da erschossen wurde und warum. Francesco hatte es ihm erklärt und die Tatsache beklagt, dass sie beide als Soldaten der italienischen Armee diesen Massenmord begünstigt hätten. Doch Pasqualino konnte das kaum glauben. Obwohl die Entscheidungen, die er trifft, fragwürdig sind, hält er sich selbst für unschuldig, da er kein politisches Bewusstsein besitzt. Er ist ein durch und durch korrupter Einfaltspinsel, dessen eigenes Überleben sein Handeln motiviert. Seine unzerstörbare Vitalität hält ihn um jeden Preis am Leben.

Durch Rückblenden in seine Vergangenheit in Italien erleben wir ihn als lächerliche Figur, so eifrig um seine Würde besorgt – er versucht die Familienehre wiederherzustellen, indem er den Zuhälter seiner Schwester ermordet –, dass ihm nicht auffällt, dass sein eigener *modus operandi* Prostitution ist. Deren Höhepunkt ist erreicht, als er um Hilde, die korpulente Lagerkommandantin, wirbt. Nach fehlgeschlagenen Versuchen, ihr während des Appells zuzublinzeln und angedeutete Küsse zuzuwerfen, muss er zur Strafe die ganze Nacht im Hof des Lagers stehen. Doch nimmt er dies als Gelegenheit, noch ein weiteres Mal seine Lippen wie zum Kuss zu formen und ein paar armselige Töne in Hildes Richtung zu pfeifen. Die Sorge um seine Würde ist tatsächlich nur Tarnung seiner Schamlosigkeit. Seine grotesken Versuche wecken bei Hilde die Lust, mit ihm zu spielen. Schliesslich macht sie Pasqualino zum Kapo und erteilt ihm die Aufgabe, sechs Männer zu selektieren, die erschossen werden sollen. Obwohl er mitunter ein Gewissen erkennen lässt, ein moralisches Empfinden, gerät er unentwegt in Situationen, die seiner eigenen inneren Logik zufolge unvermeidlich scheinen und ihn ohne augenscheinliche Wahl in die nächste Situation treiben. Nie hält er inne – bis zur letzten Szene des Films: Als er, nachdem er einen Freund erschossen und einen weiteren dazu gebracht hat, in eine Jauchegrube zu springen, nach dem Krieg nach Hause zurückkehrt, scheint er, während er sich im Spiegel betrachtet, einen Moment der Reflexion zu erleben.

Es gibt nicht viele italienische Komödien, die in einem Konzentrationslager spielen. Daher überrascht es nicht, dass einige Filmkritiker sich im Kontext mit Roberto Benignis *LA VITA È BELLA* an diesen Film aus dem Jahre 1975 erinnern.³ Um einen solchen Vergleich geht es mir hier allerdings nicht. Als markantes Beispiel karnevalesken Humors sollen *PASQUALINO SETTE BELLEZZE* sowie

die künstlerischen Arbeiten von Susan Erony und Erika Marquardt und zwei Erzählungen von Tadeusz Borowski, *Bitte, die Herrschaften zum Gas und Und sie gingen ...*, als Modelle dienen, an denen ich untersuchen will, inwieweit das Karnevaleske ein für die Darstellung des Holocaust relevantes Genre ist. Die ausgewählten Beispiele veranschaulichen jeweils unterschiedliche, bedeutsame Manifestationen des Karnevalesken. In der Darstellung des Holocaust wird das Karnevaleske nur selten als künstlerischer Modus in Anspruch genommen. Das mag zum Teil am subversiven Charakter des Karnevalesken liegen, dem nichts heilig ist, das sich über alles lustig macht und ausserdem keine Erlösung anbietet, zumindest nicht auf der Ebene der Darstellung, wenn auch möglicherweise in seiner performativen Dimension oder im Ausagieren. Da das Karnevaleske, wie ich ausführen werde, Aspekte des Holocaust auf entscheidende Weise nachahmt,⁴ erweckt eine karnevaleske Interpretation eher den Anschein einer Inszenierung als den einer Darstellung des historischen Sachverhalts. Es ist also ein gewisser Grad an Mimesis vorhanden. Viele Künstler und Filmregisseure werden eine solche Gestaltung lieber vermeiden wollen, da sie das Publikum traumatisieren könnte.

Der Karneval des europäischen Mittelalters und der Renaissance wird von Michail Bachtin als eine Absage an die traditionelle Ordnung und ihre Gesetze beschrieben, als eine Feier des Lebens in seiner unfertigen Form, im unaufhörlichen Werden und Wandel. In seiner einflussreichen Studie über François Rabelais, den französischen Dichter des 16. Jahrhunderts, vermittelt Bachtin wichtige Einblicke in die mittelalterliche Volkskultur und die zeitweilige Aussetzung der sozialen Ordnung während des Karnevals. Seine Definition des Karnevalesken wird immer wieder als Modell zur Analyse von Filmen, Kunst und Literatur herangezogen. Bachtin untersucht den populären Humor aus dem Blickwinkel einer kontinuierlichen Opposition zur herrschenden Klasse. Für ihn stellt der Karneval eine zwar flüchtige, aber regenerative und revolutionäre Befreiung von unterdrückenden Machtstrukturen dar, indem fest verankerte kulturelle Werte und Institutionen verspottet werden. Er beschreibt die zeitweilige Aussetzung aller hierarchischen Unterschiede und Barrieren zwischen den Menschen sowie der Normen und Verbote des Alltagslebens während des Karnevals.⁵ Das Individuum taucht in einem kollektiven Ganzen unter und lässt dabei die partikulare Identität zurück. Teilnehmende sind alle, da der Karneval «keine Unterscheidung zwischen Darstellern und Zuschauern» kennt.⁶

Zahlreiche Wissenschaftler haben an Bachtins ausgesprochen idealistischer Ausrichtung und seiner utopischen Dimension Anstoss genommen. Bachtin schrieb dem Karneval ein regeneratives, sogar reformatorisches Potenzial zu. Dem wird oft entgegengehalten, dass der Karneval ein bloss zeitweiliges Forum bietet, in dem die Menschen ihre Fantasien ausleben können, bevor sie in ihr

normales Leben zurückkehren.⁷ Michael André Bernstein argumentiert, dass es spätestens «zu den Zeiten von Dostojewski und Celine überhaupt keine Gewissheit über eine Rückkehr zur ‚Normalität‘ mehr gibt; daher stellt das Erzählerische in der Tat eine karnevaleske Welt dar, die einer ständigen Umkehrung aller Werte unterworfen ist, doch sind die sich daraus ergebenden Konsequenzen weitaus tödlicher und brutaler als alle von utopischen Kritikern ins Auge gefassten triumphierend ‚regenerativen‘ Folgen.»⁸ Demnach zeigt sich die dem Karneval eigene Ambivalenz auch in der symbolischen Fallkurve seiner ritualistischen und spontanen Exzesse. Florens Christian Rang bemerkte seinerzeit, dass «im Mysterium maskierter nächtlicher Tänze der empörerische Rausch jede Schandtät, jeden Mord, jede Ausschweifung verübte, die Willkür und Wahnwitz zu träumen gewagt.»⁹ Stallybrass und White erinnern daran, dass «der Karneval schwächere, nicht stärkere, soziale Gruppen – Frauen, ethnische und religiöse Minderheiten, eben jene, die nirgendwo dazu gehören – oft in einem Prozess *verlagerter Erniedrigung* gewaltsam missbraucht und dämonisiert.»¹⁰ Aus dieser Sicht ist im Karnevalen nicht nur das Potenzial einer Wiedergeburt und eines Aufstands der Unterdrückten gegen die etablierte Ordnung enthalten, sondern auch eine Verschiebung, die sich in gewaltsamen Übergriffen gegenüber den Machtlosen entladen kann. Genau diese Ambivalenz des karnevalesken Verhaltens und seiner Darstellung, die die angeblichen Extreme Spiel und Ernst, utopische Erneuerung und alptraumhafte Zerstörung umfasst, macht es so gefährlich. Nicht nur, dass sein beissender Witz meist doppelbödig ist, sein Wortspiel mit harten Bandagen kämpft und die Objekte des Spotts eher unvorhersehbar sind, das Karnevaleske oszilliert auch zwischen harmlosem Scherz und ernster Gefahr, zwischen Darstellung und Realisierung oder zwischen Schauspielerei und Handeln. Es ist vor allem diese Sprengkraft des Karnevals – seine Fähigkeit zum ernststen Spiel und zu Polyvalenzen – die hier relevant sind.

Ernstes Spiel

Man kann nur Widerwillen empfinden, wenn man dreissig Jahre später den abscheulichsten und erniedrigendsten Mord so dargestellt sieht, als ob es sich um einen befreienden Akt handelte – der schändlichste Tod, so dargestellt, als ob er komisch wäre.¹¹

An die Frage, inwiefern das Karnevaleske als Modell zur Untersuchung von Darstellungen des Holocaust tauglich ist, knüpft sich eine weitere: Ist das Karnevaleske überhaupt ein angemessener Modus zur Darstellung des Holocaust?

Ich werfe diese Frage nicht leichtfertig auf, und die Antwort lässt sich auch nicht auf ein einfaches Ja oder Nein reduzieren, in der Art, wie sie oft gestellt wird: Ist die Komödie der Darstellung des Holocaust angemessen? So formuliert, bleibt wenig Raum für eine Antwort. Dennoch war es diese einfache und direkte Frage, von Bruno Bettelheim 1976 in seiner ausführlichen Besprechung von PASQUALINO SETTE BELLEZZE gestellt, die mich veranlasste, in meinen Überlegungen zu dem Film innezuhalten.

Bettelheim fragte damals, ob 30 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs «die unvorstellbaren Greuel – der unaussprechliche Horror von gestern» heute «ein passendes Thema für eine Farce»¹² sein könne. Seine polemische und rhetorische Frage impliziert zwei Antworten: Ja, augenscheinlich sind sie ein passendes Thema, und nein, sie sind kein passendes Thema für eine Farce. Bettelheims Begründung für seinen Einwand ist so logisch (nahezu tautologisch), dass, wollte man ihm widersprechen, dies auf einer anderen Ebene zu geschehen hätte. Eine solche Ebene hätte, entsprechend derselben Logik, ethische Belange zu ignorieren. Bettelheims Missfallen rührt daher, dass es in der Tat Diskrepanzen zwischen der Realität der Lager und deren Schilderung im Film gibt, und begründet sich ferner durch das, was er als die Botschaft des Films sieht. Demzufolge billigt der Film letztendlich den Faschismus, indem er akzeptiere, dass die Stärksten und moralisch Korruptesten überleben werden, wohingegen diejenigen, die sich von moralischen Überzeugungen leiten lassen, weder überleben noch eine Veränderung herbeizuführen in der Lage sind. Diese Prämisse des Films lehnt Bettelheim als eine Verzerrung der Realität ab.

In einem Artikel über die Tradition der karnevalesken Komödie in Wertmüllers Filmen bewerten Joan und William Magretta Bettelheims Vergleich des Films mit der historischen Wirklichkeit als Fehlinterpretation. Sie behaupten, Bettelheim habe einen «Genrefehler» begangen, indem er den karnevalesken Charakter des Films ausser Acht gelassen habe.¹³ Während unklar ist, ob Bettelheims Auffassung vom Genre des Films gänzlich «fehlerhaft» ist – immerhin begreift er das Genre des Films als Komödie und daher nicht als direkte Spiegelung der wirklichen Welt –, mag man sich die Frage stellen, ob nicht Bettelheim, sondern Wertmüller den «Genrefehler» beging, indem sie das Genre dem Thema für angemessen hielt. Es hat den Anschein, dass die filmische Übertretung, die Bettelheim wahrnimmt, nicht nur mit der *Art* des Humors zu tun hat, sondern vor allem mit den *Gegenständen* des Spotts. Schliesslich verschont PASQUALINO SETTE BELLEZZE nichts und niemanden, nicht einmal die Opfer. Wenn Pedro, Pasqualinos anarchistischer Freund, in die Latrine springt und schreit: «Der Mensch in Aufruhr!» – wobei seine anarchistischen Auffassungen

tatsächlich lächerlich gemacht werden, insofern er schliesslich in der (symbolischen) Unordnung stirbt, die er zuvor verteidigt hat – erscheint sein Tod nicht als heroisch, sondern als erbärmlich. Kann es etwas Elenderes geben als in einem Becken voller menschlicher Exkremente zu sterben?

Entgegen der üblichen Praxis, die Würde der Toten zu wahren, ist dem karnevalskesken Gelächter nichts heilig. Die Szene, in der Pedro sich in die Jauchegrube stürzt, ist zum Teil deswegen so verstörend, weil sie ein komisches Element zu enthalten scheint: das stärkste Extrem skatologisches (und infantilen) Humors. Darüber hinaus lässt uns sein Tod gleichsam am Rande der Jauchegrube zurück mit dem Wissen, dass uns der einzige kleine Ausgleich, den wir darin hätten sehen können, dass Pedro sich jetzt in einer besseren Welt befindet, genommen wurde. Selbst wenn die Jauchegrube der Welt des Faschismus, des Opportunismus und der Konzentrationslager vorzuziehen ist, findet sich darin weder Erlösung noch Würde. Würde ist kein Charakteristikum der Farce.

Führen wir uns einige karnevaleske Beispiele aus dem Film vor Augen. Wie es für den Karneval und für karnevaleske Gestaltungen, etwa in der Commedia dell'Arte – die augenscheinlich einen grossen Einfluss auf Wertmüller ausgeübt hat – typisch ist, gibt es in PASQUALINO SETTE BELLEZZE eine beträchtliche Anzahl stilisierter Figuren, die in Übereinstimmung mit ihren stereotypen Rollen agieren.¹⁴ Da ist beispielsweise Pasqualino, der in seinem weissen Anzug und mit weissem Hut, glänzendem, geschniegeltem Haar und dem Blick eines jungen Schnösel durch die Strassen von Neapel stolziert. Pasqualino, ein unbedeutendes Schlitzohr und Schürzenjäger, ist neben acht Frauen der einzige Mann in der Familie. Seine sieben Schwestern sind allesamt hässlich und dick. Erstmals begegnen wir Pasqualinos älterer Schwester Concertina, einer gealterten Frau mit einem behaarten Muttermal auf der Wange, als sie in einem heruntergekommenen Kabarett einen armseligen Varieté-Tanz aufführt. Totonno, Concertinas Zuhälter, verspricht sie zu heiraten, denkt aber gar nicht daran, sein Versprechen zu halten. Er hat den Zuschnitt eines typischen Mafioso, stämmig und mit Zigarre im Mund. Um «die Ehre der Familie» zu retten, bringt Pasqualino ihn um, tut dies aber unehrenhaft, kaltblütig. Sein Mafia-Boss rät ihm, die Leiche loszuwerden. Pasqualino benutzt eine Säge, um die Leiche zu zerstückeln, die jedes Mal furzt, wenn er ihre Lage verändert. (Die Betonung der körperlichen Funktionen und der Sexual- und Ausscheidungsorgane ist typisch für das Karnevaleske.) Nachdem er die einzelnen Körperteile in drei Koffern an verschiedene Bestimmungsorte geschickt hat, liefert Concertina ihn an die Polizei aus, bezahlt aber dann Pasqualinos Anwalt mit sexuellen Gefälligkeiten. In dem er geistige Unzurechnungsfähigkeit geltend macht, gelangt Pasqualino

vom Gefängnis in die Irrenanstalt, zum Militär und schliesslich ins Konzentrationslager. Dort begegnen wir der erbarmungslosen Lagerkommandantin Hilde, einer wuchtigen Walküre. Stiefel, eine Peitsche und ein deutscher Schäferhund vervollständigen das Bild ihrer Person. Weitere stereotype Figuren im Film sind der magere, bebrillte, sozialistische Professor und Pedro, der bärtige Anarchist mit den feurigen Augen, dessen Entsetzen über Pasqualinos unmoralisches Handeln ihn dazu treibt, in die Latrine zu springen, wo er sofort erschossen wird. Daraufhin läuft Francesco, Pasqualinos anderer Freund, Amok und versucht, die anderen Häftlinge zur Rebellion anzustiften, woraufhin Hilde Pasqualino befiehlt, Francesco zu erschiessen. Nach langem Zögern und Francescos Flehen, ihn doch endlich zu erschiessen, bevor er sich in die Hose macht, kommt Pasqualino dem Befehl nach. Als Pasqualino nach dem Krieg nach Neapel zurückkehrt, sind nicht nur all seine Schwestern Prostituierte geworden, sondern auch die unschuldige Jungfrau, die auf seine Rückkehr gewartet hatte. Resigniert bittet er sie, ihn zu heiraten und möglichst viele Kinder in die Welt zu setzen.

Abgesehen von verschiedenen anderen karnevalesken Tropen in PASQUALINO SETTE BELLEZZE, wie beispielsweise der Betonung der Körperfunktionen (der Körper wird meist essend, verdauend und kopulierend dargestellt), gibt es Beispiele für das Spiel mit der Idee der Umkehrung, die ebenfalls typisch für das Karnevaleske ist. Wo wir normalerweise einer weiblichen Gefangenen begegnen würden, die von einem SS-Wachmann zu sexuellen Gefälligkeiten gezwungen wird und dadurch vielleicht für eine Weile vom Tod verschont bleibt, haben wir es hier mit einem männlichen Häftling zu tun, der die Lagerkommandantin verführt. In einer höchst absurden und ziemlich quälenden Szene erlaubt Hilde Pasqualino schliesslich, sie zu besteigen. Dies gelingt ihm jedoch erst, nachdem sie ihm eine Schüssel mit etwas Essen auf den Boden gestellt und hinzugefügt hat: «Erst isst du, dann fickst du... wenn du nicht fickst, stirbst du!» Eine Art Umkehrung findet auch an einer Stelle statt, die wie ein stereotypes SM-Szenarium anmutet und in der Hilde, mit einer Peitsche ausgerüstet und in einfacher weisser Männerunterwäsche, die nicht der üblichen Kluft einer Dominatrix entspricht, in Erscheinung tritt.

Das Karnevaleske überhöht den grotesken Körper; und zwar nicht nur als den, über den gelacht wird, sondern auch als den, der selbst lacht. Hildes Rede nach dem Geschlechtsakt ist hier von Bedeutung: «Du machst mich krank. Dein Kampf ums Überleben ist widerlich (...) Du unmenschliche mediterrane Larve, du findest sogar die Kraft, eine Erektion zu bekommen. Darum werdet ihr schliesslich die Gewinner dieses Krieges sein (...) keine Ideale oder Ideen (...)



Abb. 1: Pasqualino (Giancarlo Giannini) und Hilde, die Kommandantin (Shirley Stoller), PASQUALINO SETTE BELLEZZE, Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

und wir, mit unseren Träumen von einer überlegenen Rasse (...) es ist viel zu schwierig». Ihre Worte, offenkundig eine Reflexion der Beziehungen zwischen Italien und Deutschland,¹⁵ stellen uns vor ein Problem: Wir hören unsere eigene abwertende Beurteilung Pasqualinos aus dem Mund einer SS-Kommandantin, einer Kreatur, die ihrerseits Abscheu hervorruft, und werden manipuliert, ihr zuzustimmen.

Die einzigen Figuren mit einem politischen Bewusstsein – der Sozialist, Pedro und Francesco – sterben einen armseligen Tod, während das Überleben eine verabscheuenswürdige Angelegenheit ist, Sex entweder Vergewaltigung oder Prostitution bedeutet und der Unterschied zwischen Essen und Scheisse unwesentlich ist. Der Nihilismus ist damit vollkommen. Der Film scheint sich gegen die geltenden Standards der Darstellung des Holocaust (Schwere, Ernst, Respekt für die Opfer) aufzulehnen und verzichtet zudem darauf, eine unmissverständliche Haltung gegenüber dem Faschismus und seinen Praktiken einzunehmen. Das folgende Beispiel ist repräsentativ für die diskreditierende Kritik des Films: «Wertmüller verwandelt Leiden in Variete (...) Das Leiden wird auf Tollhaus-Spiele reduziert. (...) Der Kassenerfolg des Films steht für den Triumph der Gefühllosigkeit.»¹⁶

«**Have we gone too far?**» («Sind wir zu weit gegangen?»)

Der humorvolle Umgang mit einem ernstesten Sujet erinnert eher an Tabubrüche, an Ausagieren und karnevaleskes Lachen als an Praktiken des Gedenkens. Wenn man die knallig bunten, collageartigen Gemälde von Susan Erony und Erika Marquardt betrachtet, einem in den USA lebenden Künstlerinnenduo, ist

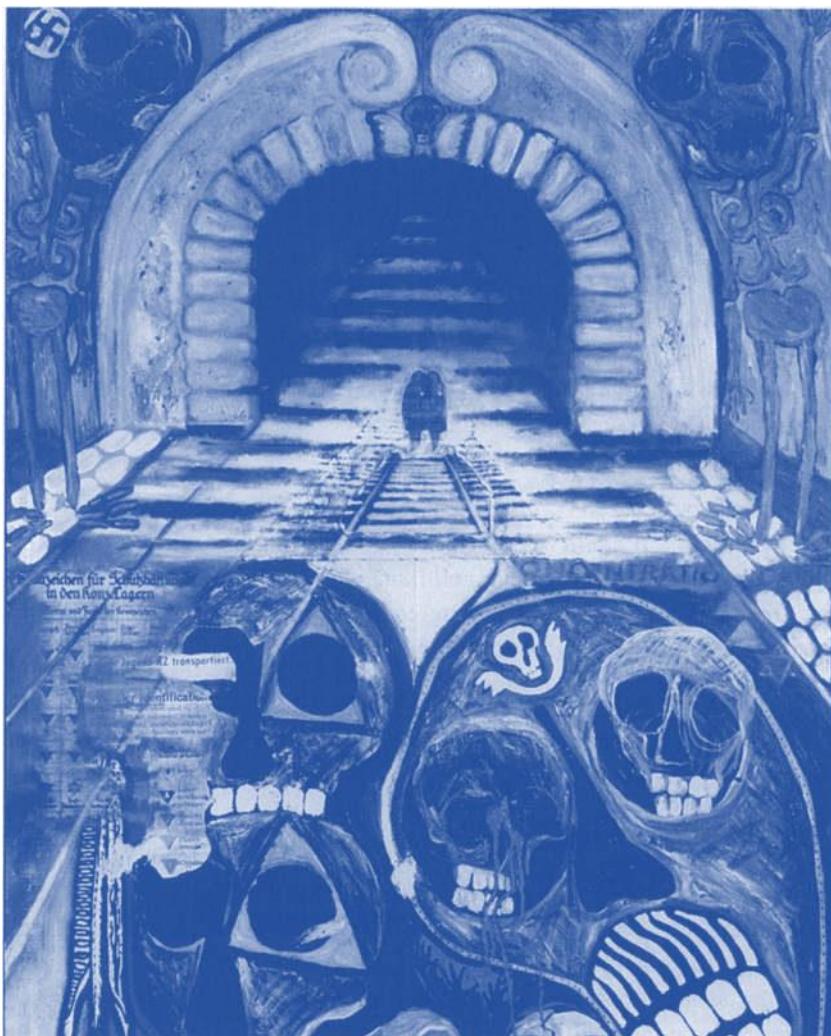


Abb. 2: Susan Erony and Erika Marquardt, *My hell above and yours below*, 1996, mixed media on canvas, 122 x 91,5 cm. © Susan Erony und Erika Marquardt

man von dem gewagten Umgang mit den Themen «Drittes Reich» und «Holo-caust» beeindruckt. Um es mit den Worten eines Kritikers zu sagen: Sie «vermitteln einen Eindruck davon, was es bedeuten würde, im unmittelbaren Umfeld einer Explosion zu leben.»¹⁷ Die Gemälde werden von grob gemalten Skeletten und gespenstischen Strichfiguren dominiert, von aufgehängten Figuren, tropfendem Blut, grinsenden Schädeln und sich windenden Eingeweiden. Die gemalten Körper in diesen Kunstwerken sind offen und ungeschützt, selbst ihr Inneres liegt bloss: Rote Zungen ragen aus Mündern, männliche Genitalien, mitunter in leuchtenden Farben, treten hervor, Gedärme schlängeln sich aus Bäuchen und aufgerissenen Mündern. Es ist dies eine sinistre Version des karnevalesken Körpers, obwohl es vielleicht nicht ganz dem entspricht, was Bachtin im Sinn hatte, als er den offenen, grotesken Körper des Karnevals, der sich unentwegt in einem Zustand des Werdens befindet, dem verschlossenen, begrenzten und monolithischen Körper des Klassizismus gegenüberstellte. Die gemalten Schädel – symbolisch für den Tod, für Eugenik und die SS-Totenkopfstandarte – sind vereinfachte, kindliche Darstellungen, die ausser einigen überdimensionalen Zähnen und riesigen Augenhöhlen keinerlei Details aufweisen. Alles Mögliche kann aus einer Augenhöhle hervortreten: Eingeweide, kleine Schädel, eine Briefmarke, «X»e oder Augen, die ihnen ein stereotyp schauriges Aussehen verleihen. Der historische Rahmen wird dargestellt durch Hakenkreuze, Davidsterne, Bilder des Brandenburger Tors, Eisenbahngleise, Nazis in Uniformen, Öfen und unverblünte Schriftzüge wie «Juden raus» und «Giftgas». Neben einem gemalten Adolf Hitler steht das Wort «Arschloch». Diese prosaische Bezeichnung für eine so monströse und beispiellose Figur ist freilich vollkommen unangemessen; sie ähnelt der rachsüchtigen Formulierung eines Kindes oder eines Menschen, der immer schon einmal laut aussprechen wollte, was verboten ist.

Wie die Spuren einer rituellen Raserei zeugen die entblösten und verletzten Körper von Wut und Horror, bloss dass sie in einem höchst freudvollen, kindlich unschuldigen Stil wiedergegeben sind. Die in Zusammenarbeit entstandenen Gemälde erinnern an die Tableaus für den «Cinco de Mayo», das mexikanische Fest zu Ehren der Toten. Ähnlich wie diese sind sie makaber, witzelnd und scheinbar unschuldig.

Einer Kritikerin zufolge bevorzugt Marquardt tatsächlich den Begriff «leuchtendes Engelshaar» für das Flittergold, das von den Flugzeugen der Alliierten während des Zweiten Weltkriegs abgeworfen wurde, um die deutsche Flugabwehr irrezuführen. Dabei schwärmt sie von den «wundervollen regenbogenfarbenen Bombensplittern», die sie als Kind sammelte.¹⁸ Marquardt wurde 1937 in Deutschland geboren. Ihr Vater war ein Soldat in der Wehrmacht. Erony, eine



Abb. 3: Susan Erony und Erika Marquardt, *Silesia on my mind*, 1996, mixed media on canvas, 122 x 91,5 cm. © Susan Erony und Erika Marquardt

amerikanische Jüdin, kam nach dem Krieg zur Welt. Ihr Vater war 1930 vor den Pogromen in der Ukraine geflohen. Es scheint, als ob Erony in den Gemälden nach der Geschichte sucht, die ihr zum Glück erspart geblieben ist, während Marquardt sich ihrer vom Krieg beschädigten Kindheit mit überwältigend schreienden Farben annähert. Was auf den ersten Blick wie ein glitzernder Totentanz erscheinen mag, wie ein universelles Zelebrieren unserer temporären

Existenz, lässt einen spezifischen Bezug auf die grausame Maschinerie Nazi-Deutschlands erkennen. Das Kunstwerk wird somit zur Wiedergabe eines apokalyptischen Horrors, nicht etwa eines regenerativen Zyklus von Leben und Tod. Doch bewahren die Gemälde einen Rest dieser universellen Färbung und schwanken daher zwischen fröhlicher Unschuld und der Schuld des Wissens. Da die sprichwörtliche Grausamkeit, der Kinder sich hingeben oder die sie auszuüben fähig sind, gewöhnlich verziehen wird, ist sie weniger auffällig und bedrohlich. Aber wenn «Alte Sau!» unter einem kleinen Gruppenporträt dreier gemalter Schädel steht, über denen wir in kleinerer Schrift «Arbeit macht frei»¹⁹ lesen können, scheint damit alles seiner Bedeutung beraubt zu werden.

Zwischen das Gemalte sind dokumentarische Materialien geklebt: Fotos, anatomisch dargestellte Körper und Schädel, zerrissene Buchseiten und historische Ephemera wie Briefmarken des Deutschen Reichs, auf denen Hitler abgebildet ist, oder Briefumschläge der Feldpost. Die freizügige Vermischung von gestischem Ausdruck und naturwissenschaftlichem sowie dokumentarischem Bildmaterial ermöglicht das uneingeschränkte Oszillieren zwischen unterschiedlichen Darstellungsbereichen, zum Beispiel zwischen Spiel und Ernst, und verleiht dem Kunstwerk eine bedrohliche Ausstrahlung. Zuweilen fügen diese unterschiedlichen Darstellungsbereiche den Bildern eine zusätzlich spöttische und verstörende Note hinzu. In «Why so many paintings about this one piece of history?» («Warum so viele Gemälde über dieses eine Stück Geschichte?») befindet sich unmittelbar unter einer Reihe Hakenkreuzfahnen ein kleines Foto, auf dem sechs in einer Reihe aufgehängte Männer abgebildet sind. Wenn man die schlaffen Körper der Ermordeten mit den Fahnen vergleicht, liegt der Schluss zwingend nahe, dass die Gehängten für die Deutschen wohl ein ebenso anregender Anblick waren wie die Hakenkreuzfahnen.

Ein gleichermassen sinisterer Humor ist am Werk, wenn entweder inkongruente oder ethisch nicht zueinander passende Realitäten kontrastiert werden. Zum Beispiel sind in einem Diptychon vier Schädel zu Füßen einer Madonna mit Kind aufgereiht, über deren Kopf wie ein Heiligenschein ein Wappen mit Adler und Hakenkreuz schwebt. Ein Stück Papier mit einer ordentlichen Kinderhandschrift spottet: «ha, ha, ha». Der Fetzen einer Buchseite mit der Überschrift «How to be happy» («Wie man glücklich ist») taucht unmittelbar neben einem anderen Stück Papier auf, auf dem steht: «Straight to the gas chamber» («Direkt in die Gaskammer»). Die Schadenfreude, die sich in dem «ha, ha, ha» ausdrückt und die Verbindung des Strebens nach Glück mit der Gaskammer sind Versatzstücke, die sich zu einem boshaften Humor zusammenfügen. Er



Abb. 4: Susan Erony und Erika Marquardt, *Why so many paintings about this one piece of history?*, 1996, mixed media on canvas, 122 x 91,5 cm. © Susan Erony und Erika Marquardt

ähnelt dem des einleitenden Satzes in PASQUALINO SETTE BELLEZZE, der sich lustig macht über «diejenigen, die sagen: Jetzt wollen wir uns alle köstlich amüsieren' ... oh ... yeah». Sollen wir da etwa nicht lachen?

Da Irrationalität und Absurdität den Kern karnevalesken Humors ausmachen, ist der Sinn des Dargestellten destabilisiert. Da der Humor gewissermassen auch über sich selbst lacht, lässt sich kein fester Standpunkt ausmachen. Man

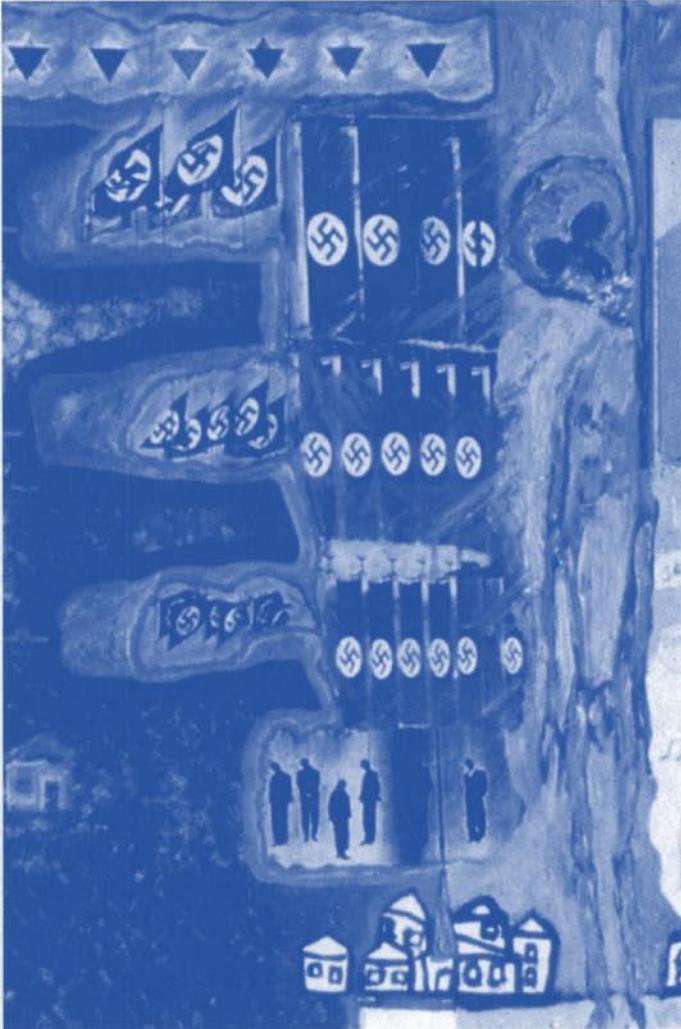


Abb. 4 a: Susan Erony und Erika Marquardt, *Why so many paintings about this one piece of history?* (detail), 1996, mixed media on canvas, 122 x 91,5 cm

würde Erony und Marquardts Arbeiten gerne als «Unsinn» abtun, doch führen die Kunstwerke auf etwas Tödernes zurück. In Hinblick auf das Karnevaleske, das innerhalb eines Rahmens von Extremen angesiedelt ist, weisen Stallybrass und White daraufhin, dass «symbolische Polaritäten von hoch und niedrig, offiziell und populär, grotesk und klassisch sich gegenseitig konstruieren und de-

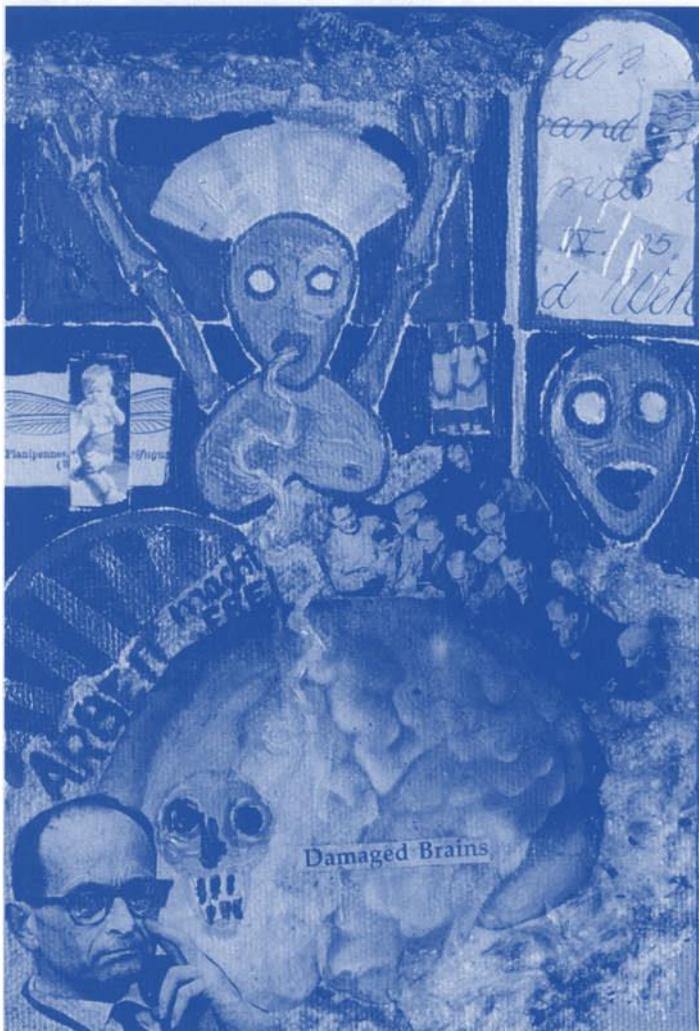


Abb. 5: Susan Erony und Erika Marquardt, from *Have we gone too far?*, 1996-2002, mixed media on canvas, 18 x 13 cm

formieren»²⁰ – eine treffende Beschreibung für die beträchtlichen Kontraste bei Erony und Marquardt: hoch und niedrig, wie im »Vitruvian Man« mit einer blutenden und nackten grotesken Figur; oder Täter und Opfer, wie auf dem Bild, wo Hitler neben einem Lagerhäftling zu sehen ist. Als einen weiteren «Kontrast» beziehen die Künstlerinnen ihre eigenen Identitäten ins Spiel mit dem Repertoire stilisierter Figuren ein: die Jüdin und die Deutsche.

«Have We Gone Too Far?» besteht aus eintausend Gemälden, eines für jedes Jahr des von Hitler geplanten «Tausendjährigen Reichs». Dem charakteristischen Stil von Erony und Marquardt entsprechend, enthalten die 18x13 cm grossen Bilder als Grundfiguren Schädel, Skelette und Hakenkreuze. Da jedes der Bilder ein Jahr darstellt, scheint es, als ob sich diese Stereotypen alljährlich zum Ritual eines lärmenden Karnevalstreibens versammelten. Die in einem Gitter angeordneten Gemälde ähneln den gerahmten Bilderfolgen eines Comic; gesteigert wird dies durch die implizite Zeitschiene und einen gelegentlichen Gegenstand, der wie bei den Standfotos eines Films in aufeinander folgenden Gemälden wieder auftaucht. In einem Interview mit den Künstlerinnen bemerkt Blume, es sei «fast wie ein Pokerspiel», wenn die beiden «die entsetzlichste Bildersymbolik ausspeien: Okay, ich habe fünf Schädel. Ich will sehen und erhöhe um zwei grosse tiefende Därme.»²¹

Typischerweise verstärkt die karnevaleske Gestaltung den performativen Aspekt: jenen Bereich, in dem Realität und Spiel, Wahrhaftigkeit und Darstellung keine voneinander getrennten Einheiten sind. Die Kunstwerke von Erony und Marquardt vermitteln ein Gefühl des Rauschs, auf den ein Erwachen folgt; als würden die Akteurinnen auf das blicken, was sie geschaffen haben, um sich dann entsetzt anzustarren und zu sagen: «Schau dir diese Schweinerei an! Sind wir zu weit gegangen?» Wenn alles erlaubt und vorstellbar ist, ist ein Witz nicht länger lustig, da das rationale Universum, das es möglich macht, etwas lustig zu finden, per definitionem nicht mehr existiert. Man kann sich nicht einmal mehr darüber lustig machen, dass man sich lustig macht. Was bleibt, ist vielleicht ein aussichtsloses Restlachen. Obwohl es vom Bachtin'schen Karnevalsgelächter abweicht, wirkt es ebenso befreiend: als Ausdruck der Freiheit von doktrinären Zwängen und von Frömmigkeit. Es ist ein trunkenes, nihilistisches Lachen.

«Und das dumpfe, spöttische Lachen von Generationen»²²

Der SS-Mann weist auf die sich entfernende Menge. Der alte Mann schüttelt den Kopf, zieht sich die Hose hoch und läuft ulkig hoppelnd der Gruppe hinterher. Man schmunzelt amüsiert, wenn man einen anderen Menschen sieht, der es so eilig hat, in die Gaskammer zu kommen.²³

Dieser alte Mann, dessen äusserste Degradierung und Fügsamkeit in Tadeusz Borowskis Erzählung *Und sie gingen ...* als amüsanter beschrieben wird, besitzt noch weniger Würde als Pedro in PASQUALINO SETTE BELLEZZE, der in

die Latrine springt.²⁴ Borowskis Erzähler distanziert sich von seinem eigenen Schmutzeln durch ein verallgemeinerndes «man». Doch es deutet auch auf Resignation hin, auf Empörung darüber, wie tief er gesunken ist und auf einen Appell, gerichtet an eine Welt, in der jedes Lächeln als unethisch gilt.

Spott ist auch der vorrangige Tenor in Borowskis Erzählung *Bitte, die Herrschaften zum Gas*, deren Titel von beissendem Sarkasmus und offensichtlich schlechtem Geschmack zeugt. Der polnische Autor Borowski, ein Überlebender von Auschwitz und Dachau,²⁵ schrieb die Erzählung 1945 in einem Displaced-Persons-Lager in Deutschland. Sie zieht uns in eine Welt, in der die sozialen Regeln, welche die Leser nach Vermutung des Erzählers für selbstverständlich halten – daher die zynisch wirkende Höflichkeitsformel im Titel –, nicht mehr gelten. Es handelt sich um eine Art von Humor, wie er vermutlich unter den Nazis selbst geläufig gewesen sein wird. In der Tat ist der Ich-Erzähler sowohl Opfer als auch Täter. Er erzählt uns von einem gewöhnlichen Tag in Auschwitz, an dem er hilft, die ankommenden Transporte an der Rampe in Empfang zu nehmen. Hier müssen die Neuankömmlinge ihr Eigentum zurücklassen, während er sich mit neuen Essensvorräten versorgen kann. In spöttischem, kaltem Ton beschreibt er die ihn umgebende befremdliche und entwürdigte Welt, die ihren eigenen Gesetzen gehorcht. In der Erzählung wird diese Entfremdung stets mit einer gewissen Routine kontrastiert, bis die Hauptfigur schliesslich ihren Halt verliert und die Fassade spöttischer Distanz zusammenbricht.

In Borowskis Erzählung resultiert der Humor daraus, dass das «Abnorme als das Normale»²⁶ erscheint; dabei bezieht er sich aber immer auf *beide* Realitäten. Am deutlichsten erkennbar ist dies in ihrem Titel. Indem das Unvorstellbare in einer höflichen Redewendung unverhohlen ausgesprochen wird, findet jene Täuschung der Nazis, die den Häftlingen das Ziel ihrer Reise vorenthielt, bei Borowski eine Umkehrung. Während Humor oftmals auf Strategien der Auslassung und Täuschung basiert, beruht er hier im Unterschied dazu auf dem Aussprechen der Wahrheit und dem Auseinanderklaffen von höflicher Anrede und barbarischem Anlass. Borowski nimmt sowohl die Realität der Täuschung in Anspruch, die in den Konzentrationslagern vorhanden war, als auch die Realität historischen Wissens im Bewusstsein seiner Leser.

Durch die gesamte Erzählung zieht sich der Nachhall eines verzweifelten Appells: sich an die Welt zu erinnern, die vor den Konzentrationslagern existierte. Gegenwärtig ist er in dem sardonischen Ton, in dem der Erzähler die Absurdität des Universums der Konzentrationslager und des industrialisierten Mordens artikuliert. Seine Metapher für die aus dem Lot geratene Welt bezieht er, wie der

erste Abschnitt der Erzählung veranschaulicht, aus seiner realistischen Betrachtungsweise: «Die Entlausung hatten wir (...) bereits hinter uns, und unsere Kleider waren wieder zurück von den Tanks mit im Wasser aufgelöstem Zyklon B, ein erfolgreiches Mittel gegen Läuse in Kleidern sowie Menschen in Gaskammern. (...) Das Lager war strikt abgesperrt. Kein Gefangener, keine Laus hätten die Vermessenheit gehabt, das Tor zu passieren.»²⁷

Mit sardonischem Humor distanziert sich der Erzähler von einer unerträglichen Wirklichkeit: «,Und wenn es keine Kamintransporte mehr gibt?’ warf ich ärgerlich ein. (...) So manches ,wird wegen der Verordnungen gesprochen (...). Sonst, verdammt noch mal, gehen denen die Leute aus.’»²⁸ Sein bewusst abgestumpfter und beissender Ton wird für den Leser den Horror zwar steigern; doch zugleich zieht er uns auf seine von Gewissensbissen und Anstand momentan entlastete Bewusstseins-ebene. Die grausige Entrücktheit des Lagers wird durch die gefühllose, spöttische Stimme desjenigen vermittelt, der so viel gesehen und erlebt hat, dass er nur lachen kann.

Die hier besprochenen, sehr unterschiedlichen Arbeiten sind extrem provokativ, und nicht etwa nur wegen ihres Humors, sondern weil dieser oft den Humor der Nazis und deren Blickpunkt widerspiegelt. Dadurch gerät der moralische Standpunkt der Arbeiten ins Wanken.²⁹ Somit gibt es auch keinen Raum für selbstgefällige Identifikation. Wenn es beim Karnevalesken um Freiheit von geltenden Normen geht, um Entbindung von sozialen Zwängen, um Regression zum materiellen Körper und seinen Funktionen und um die Auflösung entscheidender Tabus, so scheint die Welt der Konzentrationslager all dies zu spiegeln. Die Nazis schufen eine Welt der Extreme: Es gab harte bürokratische und auch militärische Gesetze ebenso wie verfügte Gesetzlosigkeit; streng organisierte Nazi-Paraden ebenso wie wilden Vandalismus; es gab die Idee von Reinheit und Ordnung ebenso wie schmutzige, blutige Massenmorde. Und es gab makabre Umkehrungen, wie etwa im Fall eines Hundes in Treblinka, der Menschen in Stücke riss, wenn der Lagerkommandant ihm befahl: «Mann, fass diesen Hund!». Innerhalb eines bestimmten Rahmens war es den Deutschen erlaubt, in einem Akt kollektiver Transgression mit den Juden umzugehen, wie es ihnen beliebte. Und den Schnappschüssen einiger Wehrmachtssoldaten und SS-Männer nach zu urteilen, hatten viele von ihnen dabei eine ausgelassene Zeit und durften sich endlich gehenlassen.

Karnevaleske Darstellungen reproduzieren wesentliche Bestandteile des Holocausts; und zwar nicht nur, indem sie transgressives Verhalten wiedergeben. Exzess findet in vielfacher Hinsicht einen starken Nachhall, beispielsweise in den künstlerischen Arbeiten von Erony und Marquardt, die daher mimetischer

sind als realistische Darstellungen.³⁰ Das betrifft sogar die Ebene, auf der die beiden Künstlerinnen, Jüdin und Deutsche, eine visuelle Konfrontation miteinander austragen, da auch im Karneval die Akteure Typen und Personifizierungen sind. Da Typen ihren Rollen entsprechend agieren, tritt ein Gefühl der Mechanisierung und der Unvermeidlichkeit zutage. Es ist nicht schwer, sich die Gründe vorzustellen, die beispielsweise Wertmüller dazu bewogen haben werden, ein Konzentrationslager als Schauplatz für eine ihrer trostloseren karnevalesken Dramatisierungen zu wählen. Die Rollen der Beteiligten sind dort so streng definiert wie sonst kaum. Was an den karnevalesken Gestaltungen des Holocaust besonders beunruhigend wirkt, ist nicht nur ihre Ähnlichkeit mit dem dargestellten Stoff. Bedrohlich ist überdies das Ausagieren der Figuren innerhalb der Grenzen der Darstellung, was nicht bedeuten muss, dass die Darstellung innerhalb geltender Grenzen verweilt.

Übersetzt von Margrit Frölich

Mein Dank an Andrew Weinstein für seine wertvollen Kommentare.

1 Man beachte, dass die Filmausschnitte keine Bilder von den Lagern, von Leichenbergen und dergleichen enthalten. – **2** Sämtliche Zitate aus dem Film orientieren sich am italienischen Original bzw. dessen englischen Untertiteln und wurden für den vorliegenden Beitrag ins Deutsche übersetzt. – **3** Vgl. Carlo Celli: «The Representation of Evil in Roberto Benignis *Life Is Beautiful*». In: *Journal of Popular Film & Television* 28 (2000) 2, S. 74-80; Slavoj Žižek: «Laugh Yourself to Death! The NewWave of Holocaust Comedies». Im Internet unter: <http://www.arthist.lu.se/discontinuities/texts/zizek.html> (19.2.03); Kurt Jacobsen: «Camping Out: Roberto Benignis *Life Is Beautiful*». In: *New Politics!* (1999), S. 3. – **4** Vgl. Terrence Des Pres: «Holocaust *Laughter*». In: Berel Lang (Hg.): *Writing and the Holocaust*. New York 1988, S. 219. – **5** Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*. Frankfurt/M. 1987, S. 59. – **6** Ebd., S. 55. – **7** Siehe Terry Eagleton: *Walter Benjamin, or, Towards a Revolutionary Criticism*. London 1981, S. 148. Siehe auch Peter Stallybrass / Allon White: *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca 1986, S. 14-16. – **8** Michael André Bernstein: *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton 1992, S. 20. Sofern nicht anders vermerkt, wurden englischsprachige Zitate für den hier vorliegenden Beitrag eigens übersetzt. – **9** Florens Christian Rang: *Historische Psychologie des Karnevals*. Berlin 1983 (Koblenz 1909), S. 31. – **10** Peter Stallybrass / Allon White: *The Politics and Poetics of Transgression* (s. Anm. 7), S. 19. – **11** Bruno Bettelheim: «Reflections». In: *New Yorker* 52 (1976), S. 50. – **12** Ebd., S. 31. – **13** Joan and William Magretta: «Lina Wertmüller and the Tradition of Italian Carnavalesque Comedy». In: *Genre* 12 (1979) 1, S. 25. Vgl. auch: Sophy Williams: «Seven Beauties». In: *CTEQ annotations on film: a critical guide to the national cinémathèque*, Metro 1. Juni 1998, S. 90. – **14** Vgl. Patrick Fuery: *New Developments in Film Theory*. New York 2000, S. 119; ebenso Joan and William Magretta: «Lina Wertmüller and the Tradition of Italian Carnavalesque Comedy» (s. Anm. 13), S. 27-

32. – **15** Von der Anfangssequenz mit den Bildern von Hitler und Mussolini zieht sich das Motiv der Beziehung zwischen Italien und Deutschland wie ein roter Faden durch den Film. Das offensichtlichste Beispiel dafür ist Pasqualinos Geschlechtsakt mit Hilde. – **16** Pauline Kael: «Seven Fatties». In: *New Yorker* 51 (1976), S. 109. Vgl. auch Michael Wood: «All Mixed Up». In: *New York Review of Books* 23 (1976) 4, S. 8; Gina Blumenfeld: «The (Next to) Last Word on Lina Wertmüller». In: *Cinéaste* 7 (1976) 2, S. 4; Jerzy Kosinski: «„Seven Beauties“ – A Cartoon Trying to Be a Tragedy». In: *The New York Times*, 7. März 1976, S. 4; und Bruno Bettelheim: «Reflections» (s. Anm. 11), S. 31. – **17** Harvey Blume: «Two Women Reflect on War: Susan Erony and Erika Marquardt: Aftermath». In: *Art New England* August/September 1995, S.61. – **18** Bärbel Jäschke: «Paradies und Inferno». In: *Freitag* 23.6. 2000, S. 17. – **19** Detail aus Susan Erony und Erika Marquardt, aus *Have We Gone Too Far?*, 1995-2002. – **20** Peter Stallybrass / Allon White: *The Politics and Poetics of Transgression* (s. Anm. 7), S. 16. – **21** Harvey Blume: «The Same Canvas». Interview mit Susan Erony und Erika Marquardt. Zeitgeist Gallery. Cambridge, 1996. Zu dieser Serie vgl. auch: Christine Temin: «Two Painters, Partners in Chaos». In: *Boston Globe* 19.12.2001, S. C1. – **22** Aus dem Gedicht *Song* von Tadeusz Borowski, veröffentlicht in *Gdziekolwiek Ziema* immer die Erde), (Untergrundpublikation, Polen 1942). Zitiert in Jan Kott: «Introduction». In: Tadeusz Borowski: *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*. New York 1976, S. 15. Auf Deutsch erschien die Sammlung von Erzählungen mit einem Nachwort von Andrzej Wirth unter dem Titel *Bei uns in Auschwitz*. München 1999 (1963). – **23** Die Übersetzung lehnt sich eng an das polnische Original an (Tadeusz Borowski: «Ludzie ktorzy szli». In: *Wybór Opowiada*. Warschau 1964, S. 150.) Ich danke Christoph Rafi Pudelko für seine wortgetreue Übersetzung aus dem Polnischen ins Englische. Eine etwas «sanierte» deutsche Übersetzung findet sich unter dem Titel: «Und sie gingen...». In: Tadeusz Borowski: *Bei uns in Auschwitz* (s. Anm. 22), S. 200. – **24** Slavoj Žižeks Überlegungen über die so genannten Muselmänner in den Lagern, Menschen, die passiv geworden waren und jeglichen Lebenswillen verloren hatten, sind in diesem Zusammenhang von Interesse. Nach seiner Auffassung sind die «Muselmänner» so «Not leidend, dass sie nicht länger als ‚tragisch‘ betrachtet werden können. (...) Wenn wir versuchen würden, sie tragisch zu zeigen, wird die Wirkung komisch sein. (...) wenn wir versuchen würden, sie als komische Figuren darzustellen, wird die Wirkung tragisch sein.» Slavoj Žižek: «Camp Comedy». In: *Sight and Sound* 4 (April 2000), http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2000_04/camp.html (20.2.03). – **25** Tadeusz Borowski war ein nicht-jüdischer polnischer Häftling und wurde als solcher nicht «zum Gas» selektiert, da man drei Monate vor seiner Inhaftierung damit aufgehört hatte, «Arier» zu vergasen. – **26** Sidra DeKoven Ezrahi: «After Such Knowledge, What Laughter?». In: *The Yale Journal of Criticism* 14 (2001) 1, S.298. – **27** Tadeusz Borowski: «Ludzie ktorzy szli» (s. Anm. 23), S.79. – **28** Ebd., S.80. – **29** Andrew Weinstein weist daraufhin, dass die meisten Künstler, die sich mit dem Holocaust beschäftigten, zwar ein visuelles Spiel betreiben mögen, «ihre Absicht jedoch darin besteht, ein unzweideutiges moralisches Statement über Mord und Verlust» abzugeben. Andrew Weinstein: «Art after Auschwitz and the Necessity of a Postmodern Modernism». In: Alan Rosenberg / James R. Watson / Detlef Linke (Hg.): *Contemporary Portrayals of Auschwitz: Philosophical Challenges*. Amherst 2000, S. 163. – **30** Terrence Des Pres argumentiert in «Holocaust Laughter!» (s. Anm. 4), dass die Tragödie mimetisch und die Komödie nichtmimetisch ist und dass Humor ein passenderer Modus für die Darstellung des Holocaust ist als eine feierlich tragische Form.

Das Absurde als Element der Komik

Anmerkungen zum Film TRAIN DE VIE von Radu Mihaileanu

«Ich wollte (...) die Komödie nutzen, um den Blick für die Tragödie zu schärfen. Lachen ist schliesslich eine andere Form des Weinens.» (Radu Mihaileanu)

TRAIN DE VIE (ZUG DES LEBENS) – im März 2000 mit zwei Jahren Verzögerung in die deutschen Kinos gekommen (ein deutscher Verleih hatte sich zunächst nicht gefunden) und jenseits der Filmzeitschriften in Deutschland deutlich weniger beachtet als in Frankreich – gehört zu jenen Filmen, die in der Presse vor allem im Hinblick auf ihre Aussagekraft als «Holocaust-Film» diskutiert wurden. Es gab zwar durchaus positive Stimmen,¹ aber häufiger wurde in Rezensionen und Diskussionen das komische Genre sowie die klischeeartige, typisierte Gestaltung der Figuren beanstandet. Vernachlässigt, wenn auch nicht ganz übersehen wurde hingegen ein anderer, meines Erachtens essenzieller Aspekt des Films, der im Folgenden unter dem Aspekt einer Theorie des Absurden untersucht werden soll: die Bedeutung des Erzählrahmens mit seiner übergeordneten narrativen Instanz. Anhand der sprachlichen und visuellen Effekte, die mit diesem Rahmen verbunden sind, soll gezeigt werden, dass dieser Film sich nicht als ein Kohärenz stiftender Text interpretieren lässt. Seine visuellen Elemente fungieren vielmehr als figurative Bedeutungskonstituenten, die im Film als absurde Elemente auftreten. Sie fordern dazu heraus, die lineare und mimetische Darstellung in Frage zu stellen und bilden eine Achse zwischen den Kategorien der Vernunft und der Absurdität, zwischen erzählerischer Linearität und absurdem Einbruch des Nichtlinearen, Kontingenten in die Erzählung, also dem, was nicht sein darf.

Der Film

TRAIN DE VIE erzählt die Geschichte einer osteuropäischen Stetl-Gemeinde, die sich vor den heranrückenden nationalsozialistischen Truppen auf eine ganz besondere Art zu retten versucht: Die Bewohner beschliessen, sich als Nazi-Aufseher und Deportierte zu verkleiden und den Versuch zu wagen, in einem als Deportationszug getarnten Zug die russische Grenze und damit die Freiheit zu

erreichen. Sie inszenieren die ihnen drohende Deportation also selbst und verkehren sie damit in ihr Gegenteil.

Wie kommen die Dorfbewohner auf diesen verrückten Einfall, und aus welcher Perspektive wird erzählt? In der ersten Einstellung blickt ein in Grossformat aufgenommener Erzähler den Zuschauer direkt an und leitet eine Märchen-erzählung ein mit den Worten: «Il était une fois un petit stetl ...» / «Es war einmal ein kleines Stetl ...», die dann in einer Überblendung sogleich fortgesetzt wird: Der in der Grossaufnahme gezeigte Erzähler entpuppt sich als Schlomo, der Dorfnarr. Er hastet Hals über Kopf durch den Wald nach Hause, um dem Rabbi die schreckliche Neuigkeit mitzuteilen und seine Mitbürger zu warnen: Er hat die Nazis vor der Ortschaft entdeckt und macht es sich zur Aufgabe, dies seinen Freunden – und auf der übergeordneten narrativen Ebene dem Kinopublikum – zu erzählen.

Die lebensrettende Funktion des Zuges deutet sich bereits in der Tonspur dieser einleitenden Sequenz an, in der die Atemzüge, der erregte Herzschlag des keuchenden Schlomo und ein leises, schnaufendes Zuggeräusch einer Dampflok rhythmisch ineinander fliessen. Schlomo läuft um das Leben seines Stetl; später wird der Zug diese Bewegung übernehmen. Auf der Tonspur wird Schlomos Eintreffen auf dem Dorfplatz von einem konzertierten Höllenlachen begleitet. Er wendet sich an den Rabbi, der kurzfristig einen Rat der Männer einberuft, damit alle Bürger von der unheilvollen Nachricht über die nahenden Nazis erfahren und eine Entscheidung treffen können, wie mit der Situation umzugehen ist.

Schlomo ist also in der ersten Einstellung ein klassischer Erzähler und wird unmittelbar darauf zur Figur in der von ihm begonnenen Erzählung. Diese erzählerische Rahmung mag als eine Aufforderung an das Publikum verstanden werden, sich das Dargestellte als Dargestelltes und somit die mediale Situation und kommunikative Konstellation zu vergegenwärtigen. Die Versammlung der jüdischen Männer ist ebenfalls von grosser Bedeutung für die Situierung der Geschichte, da innerhalb dieses Rates zwei unterschiedliche Erzählmodi vertreten sind: zum einen das fantasievolle Denken und die poetische Sprache des Dorfnarren, des Empfindsamsten und Seltsamsten unter ihnen, zum anderen der Pragmatismus und die sprachliche Sachlichkeit des Rabbi. In diesem Kampf der unterschiedlichen Verbalisierungen wird zudem das Erzählen selbst reflektiert – eine Metaebene, die dem Zuschauer allerdings nicht ostentativ präsentiert wird. Insofern hat diese Sequenz eine doppelte Funktion: Schlomo und der Rabbi konkurrieren in ihrer witzigen Diskussion um die angemessene Art der Interpretation bzw. Erzählung der Furcht einflössenden Ankündigung. Ersterer formuliert seine dunklen Vorahnungen über das gesamte jüdische Schicksal in

dichterischen Bildern, Letzterer zieht eine eindeutige und klar verständliche Aussage vor, bei der es um eine lediglich beschreibende Stellungnahme zur geschilderten aktuellen Lage geht. Er unterbricht Schlomos Schicksalsprophetieungen, ergreift selbst das Wort und erklärt kurz und bündig: Die Nazis kommen!

Die Idee zu dem getarnten Zug entstammt dem Einfallsreichtum des Dorfnarren. Sie wird zunächst verworfen, dann aber angesichts mangelnder Alternativen – ein bewaffneter Widerstand kommt nicht in Frage – wieder aufgegriffen. Doch schon bei der Entscheidung über die Besetzung der Rollen der Nazis ergeben sich logische bzw. religiöse und moralische Probleme, die im Verlauf der Unternehmung immer wieder auftauchen, etwa ob ein Stahlhelm eine angemessene Kopfbedeckung für das Gebet sein kann. Aus dem Spiel mit Rollen und Camouflage entstehen zahlreiche klassisch komische Situationen, die auf dem Gefüge disparater Elemente basieren. Häufig werden Parallelen zu Ernst Lubitschs berühmtem Film *To BE OR NOT TO BE* (1942) und dem darin entfalteten Verwirrspiel zwischen Theater und Wirklichkeit hergestellt. Wie in Lubitschs Klassiker fließen auch in Mihaileanus Film im Verlauf der Handlung Rolle und Wirklichkeit der jüdischen Flüchtigen ineinander, siewachsen gleichsam in ihre Uniformen hinein.

Rollenmuster werden zur Parodie, indem sie in der Verkleidung nicht nur gespielt, sondern auch wiederholt werden. Einerseits verschwimmt der Gegensatz zwischen Juden und Nazis, indem sich Juden als Nazis verkleiden und vor ihresgleichen damit eine Herrscherposition einnehmen. Der Rolle des SS-Offiziers kommt im Zuge der Handlung eine zunächst scheinbar angemasste, dann aber auch ganz reale Verantwortung für das Schicksal der anderen zu. Andererseits wird durch diese verdeckte Situation die Diskrepanz zwischen den echten und den falschen Nazis unterstrichen. Das ausgeklügelte Camouflagespiel macht zum einen die Unterschiede zwischen echten und falschen Nazis deutlich, weicht aber zum anderen die «Substanz» der kopierten Vorbilder durch die Imitation eines soldatischen Verhaltens auf und lässt die lächerliche Seite der Nazis hervortreten, wenn etwa Mordechai vor einem «realen» SS-Mann erfolgreich einen Kommandanten mimt und dem SS-Mann damit imponiert, dass er die talmudische Analytik und Rhetorik beherrscht (und vor seinem feindlichen Gegenüber anwendet). Letzterer verabschiedet ihn ehrfürchtig und übernimmt selbst einen jüdischen Brauch, den er bei Mordechai abgeschaut hat. Ganz nebenbei verweist der Film so auf die Abgründigkeit (wenn nicht die Absurdität) eines Antisemitismus, der sich in seinem Gegenüber als negativem Spiegelbild definiert.

Aufkommende Entscheidungsprobleme über die Vereinbarkeit mit dem jüdischen Gesetz werden im Film des Öfteren nach der Tradition des Talmud diskutiert, immer dann nämlich, wenn es in schwierigen Situationen gilt, die eigene Haut zu retten, eine gesetzte Logik ad absurdum zu führen oder eine starre Regel der individuellen Situation anzupassen. Antinomische Strukturen werden in differenziertere Beziehungen aufgespalten, die sich durch hinzukommende Oppositionsbeziehungen weiter verwirren. Auf's Korn genommen werden die Streitereien zwischen Frau und Mann und zwischen einer kommunistischen Gruppe unter den jüdischen Flüchtlingen und der «Nazi»-Fraktion, das heisst jenen, die in SS-Uniformen die anderen scheinbar (und irgendwann auch real) zu überwachen beginnen. Die Figuren, in denen die genannten Gegensatzpaare verkörpert sind, sind so holzschnittartig konzipiert, folkloristisches Kolorit und klischeehafte Ausstaffierung so typisiert, dass sie im Film als bewusste Parodie jüdischer Ikonografie erscheinen. Dieser Film macht es sich sicher nicht zur Aufgabe, jüdische Kultur darzustellen!² Vielmehr könnte man Figuren und Handlungen in ein achsenartig angelegtes Schema um Prinzipien des Denkens anordnen, das im Umgang mit den Geschehnissen die Vernunft dem absurden Denken, die Pragmatik der Fantasie gegenüberstellt, jeweils vertreten von Figuren, die weit mehr als Projektionen geläufiger «positiver» (philosemitischer) oder parodistischer Klischees angelegt sind denn als komplexe Charaktere.



Abb. 1: Mordechai (Rufus) und Shlomo (Lionel Abeianski), TRAIN DE VIE (Movienet Film), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

Der Erzählrahmen

Zu Beginn des Films suggerieren zwei gegensätzliche Signale (wahre Geschichte oder Märchen) eine Ambivalenz der Diskursform. Diese setzt sich, was beim ersten Rezeptionsvorgang unbemerkt bleiben kann, im erzählerischen Innenraum fort, wenn auf der Gemeindeversammlung die Frage nach dem Erzählmodus diskutiert wird. Somit bleibt eine thematische Kontinuität (die Frage nach dem Wahrheitsstatus des Erzählens und des Erzählten) über den Wechsel der Ebenen von der Eingangssequenz bis in die Erzählung bestehen. Vom Gesicht des erzählenden Schlomo wird überblendet zu Schlomo, der durch den Wald läuft. Dies signalisiert den Schnitt von Erzähl(er)position zu erzählter Geschichte, aber die beiden Ebenen werden von der Tonspur zusammengehalten. Im weiteren Verlauf schaltet sich der Erzähler (als Erzähler) nicht mehr ein, sondern bleibt ausschliesslich Figur innerhalb der Handlung. Erst das Ende des Films knüpft wieder an den Rahmen an. Bis hierher hat das Projekt «Zug des Lebens» Erfolg gehabt, kurz vor der Grenze zu Russland, just auf dem Grenzstreifen aber kommt der Zug zum Stillstand und wird von Bombern beschossen. Dass wunderbarerweise keine der Bomben trifft,³ löst bei den Geretteten Jubel aus, zu denen sich mittlerweile ebenfalls als Nazis und mit einem Deportationsunternehmen getarnte Zigeuner gesellt haben. Am Ende der Geschichte wird die Grenze zur Freiheit berührt, die als unberührbarer Ort erscheint. Der Zug bleibt verschont und rückt damit ins Jenseits der handlungsimmanenten Realität. Dies erweckt den Eindruck, der Zug falle aus der Geschichte heraus und die imaginierten Möglichkeiten von Zusammenstössen zwischen unseren Helden und ihren Feinden seien ausgeschöpft: Während tanzende Menschen und flitzende Raketen das Bild noch in Bewegung halten, ist der nun zum Stillstand gekommene Zug der Flüchtenden auf wundersame Weise unversehrt – und damit unberührbar – geblieben.

In einer langsamen Überblende, in der Schlomos Gesicht ähnlich wie in der ersten Einstellung des Films auftaucht, fährt der in Rauch gehüllte Zug wieder an; er gleitet durch Schlomos Kopf und verschwindet. Bereits in dieser Einstellung erweist sich die vom Zuschauer mit Anrührung und Hoffnung verfolgte Flucht als ein Produkt der erzählerischen Imagination Schlomos. Hier enthüllt die Filmkunst ihr spezifisches selbstreflexives Potenzial: Mit dem Ausblenden der Bilder, die die märchenhafte Geschichte ausmachen, verstummt die überschwängliche Musik. Es bleibt die Grossaufnahme von Schlomo, der die Zuschauer fixiert. Dabei beteuert er mit begeisterter Stimme die Wahrheit seiner Schilderungen, um sie anschliessend zu korrigieren. Signifikanterweise erfolgt diese Korrektur auch auf der Bildebene: Die Kamera erweitert den Bildaus-

schnitt zu einer amerikanischen Einstellung, so dass das Publikum unversehens über Schlomos «wirkliche» (Erzähler-)Position eines anderen belehrt wird. Er beendet seine Erzählung mit den Worten «C'était la vraie histoire de notre Shtetl ou disons, *presque* la vraie histoire ...» / «Dies war die wahre Geschichte unseres Stetls, oder sagen wir, beinahe die wahre Geschichte ...»⁴ Dabei hält er mitten im Satz kurz inne, und nun wird erkennbar, dass Schlomo in Häftlingsmontur hinter dem Zaun eines KZ steht. Die Kamera bleibt vor dem Zaun, dessen Stacheldraht, der zuvor durch den oberen und unteren Bildrand verdeckt war, sein Gesicht horizontal rahmt.

Das eingangs gesprochene Märchensignal «il était une fois» / «es war einmal», das den mythisch-imaginativen Charakter und insbesondere die zeitliche Entrückung betont, löst sich hier in eine sowohl sprachlich als auch visuell inszenierte absurde Erzählgegenwart auf: Kein KZ-Häftling hat wohl je über einen Zaun hinweg seine Geschichte erzählen können. Und durch das leise formulierte «*presque*» – hier der euphemistisch-ironisch eingesetzte Hinweis auf einen geringfügigen Unterschied –, das genau in dem Moment ertönt, als Schlomo als Lagerinsasse erkennbar wird, wird in Verbindung mit dem, was nun erkennbar wird, Lachen zugleich evoziert und suspendiert. Damit erfährt der Rezipient erst zum Schluss, dass er die Geschichte und die Bilder als eine Folie, einen Ersatz dessen aufzunehmen hat, was nicht gezeigt wurde. Der *Freeze-frame*, mit dem unser Blick auf Schlomo endet, deutet die Unmöglichkeit des Weitererzählens an.

Der «Zug des Lebens» fungiert als Bewegungsfigur einer ersehnten Rettung, was durch die Inversion der bekannten Mission eines Deportationszuges so absurd wie gleichzeitig in seiner Aussagekraft gesteigert wird. Er fungiert als Bewegungsfigur einer erhofften Erlösung, aber auch einer abschliessbaren Erzählung, die jedoch an der Grenze zur Freiheit letztendlich nicht mehr narrativ dargestellt und damit eingelöst wird.

TRAIN DE VIE als Metapher des Absurden

Als einziger Deportationszug, der Leben bewahren soll, bezeichnet der «Zug des Lebens» zunächst semantisch den dichotomen Gegensatz zu den tatsächlichen Todeszügen.⁵ Die Selbstdeportation lässt sich als Mimikry betrachten, insofern sie dem Verhalten eines Lebewesens gleicht, das sich durch Anpassung an seine natürliche Umwelt unkenntlich macht und dadurch der Gefahr entzieht. Die metaphorische Ebene des Zuges, die Reise durch das Leben, mag zusätzlich zum Verweis auf philosophisch-anthropologische Prolegomena einladen, auf

das wahrnehmende Verhältnis des Menschen zu seinem «Schicksal», das ihn alsbald in das Absurde führt, nämlich in die Erkenntnis der unaufhebbaren Spannung zwischen dem Wunsch nach Selbstbestimmung und einem unabwendbaren Ausgeliefertsein. Eben darum geht es in dem so waghalsigen wie fantasievollen Projekt der Selbstbefreiung der Bewohner des jüdischen Stetl, das der geläufigen und durch die entsprechenden Bilder genährten Vorstellung über die widerstandslose Haltung der Juden zur Deportation entgegensteht. Das Absurde liegt aber auch in der Spannung zwischen der eigenen *conditio* und der Möglichkeit ihrer Darstellung, die im Laufe des Films zutage tritt. Im Folgenden werde ich mich nicht auf spezifische Werke zur Shoah, sondern versuchsweise auf Theorien des Absurden stützen.

Das Absurde im Film

Grundmodell des Absurden ist in der abendländischen Philosophie die Duplizität der Weltaspekte und ihrer Interpretationen, die Doppelbödigkeit bzw. -sinnigkeit und Unbeständigkeit jeglicher Erscheinungen der Welt, auf die bereits der weise Salomon, der zweite König Israels, hingewiesen hat: Alles birgt seinen eigenen Widerspruch in sich bzw. mündet in ein anderes, so auch das Verhältnis von Leben und Tod. Dies ist natürlich kein angenehmer Gedanke, und so wird in der griechischen Logik das Absurde zum Atopos erklärt, etwas, das nicht am rechten Ort und somit unziemlich ist. Es wird zum «Abfallprodukt logischer Ausgrenzung».⁶ Eine Definition an sich wurde ebenso abgewiesen (da für unmöglich befunden) wie das Bezeichnete selbst: Das Absurde ist etwas, das nicht mit sich selbst übereinstimmt und niemals an einen festen Ort kommen kann, folglich verweigert es sich auch einer eindeutigen semantischen Begriffsbestimmung. Dem lateinischen, aus dem Griechischen abgeleiteten Wortsinn nach ist das Absurde synonym mit dem Fremden – *alienus*-, dem nicht Verortbaren, das Abscheu und Angst hervorruft.⁷

Das Absurde verweist demnach auf die Inkommensurabilität zwischen der Welt und ihrer erwünschten Verständlichkeit bzw. *ist* dieses asymmetrische Verhältnis. Nicht nur für den französischen Philosophen Jean-François Lyotard ist der Holocaust ein unvergleichbares Ereignis und daher durch narrativ mimetische Repräsentation nicht darstellbar. In seinem Hauptwerk *Der Widerstreit* beschreibt Lyotard die daraus resultierende unauflösliche Spannung zwischen dem Bedürfnis und der Unmöglichkeit, etwas zu sagen: «Der Widerstreit ist der instabile Zustand und der Moment der Sprache, in dem etwas, das in Sätze ge-

bracht werden können muss, noch darauf wartet. Dieser Zustand enthält das Schweigen als einen negativen Satz, aber er appelliert auch an prinzipiell mögliche Sätze.»⁸

Ganz in diesem Sinne endet der Film mit dem Schweigen über das Schicksal der Stetl-Juden, das der Erzähler durch die uns vorgeführte fantastisch anmutende Geschichte ersetzt. Jedoch ist das Schweigen und die soeben gesehene Geschichte mit ihrem karnevalesken Ausgang gewissermassen ein Appell an das Ausgesparte: an den tatsächlichen Verlauf der Deportation und das tatsächliche Leiden im Konzentrationslager, möglicherweise jenseits dieses «offensichtlich» Verschwiegenen auch an das Trauma der Opfer, die durch ihre Peiniger instrumentalisiert worden sind. Es verweist auf die Geschichte der Judenräte und der jüdischen «Polizei» in den Gettos, die gezwungen waren, sich an der Organisation ihrer eigenen Deportation (und der des ganzen Gettos) zu beteiligen. Zu deren Selbstverständnis gehörte durchaus die Vorstellung, den Rest ihrer Gemeinden irgendwann einmal nach Palästina zu führen. Rumkowski, der Judenälteste von Lodz, liess sich im Getto als zweiter Mordechai feiern; auch der falsche «Kommandant» in TRAIN DE VIE hört auf den Namen Mordechai, den Retter des Volkes aus dem Buch Esther und Helden des Purim-Spiels.⁹

Immer wieder wird auf das Purim-Fest angespielt: durch die Namen der Akteure, das Gebäck, das für die Reise bereit wird, die Maskerade der Juden, die ihre fingierte Selbstdeportation organisieren. Auch im Purim-Spiel ist schliesslich nicht nur die Rolle Mordechais zu vergeben, sondern auch die Hamans, des persischen Wesirs, der nach dem Leben der Juden trachtet. Dass der Mordechai in Mihaileanus Purim-Spiel zugleich in die Uniform Hamans schlüpfen muss, ist nicht nur absurd, sondern zugleich auf schreckliche Weise realistisch; realistischer, als es die vordergründige Absurdität des Films nahelegt.

Die Filmerzählung verweist auf die streng geplante und durchgeführte Deportation von Millionen von Menschen im Nationalsozialismus, indem sie ihre Nachahmung in Form einer logischen Inversion inszeniert. Die Juden deportieren sich selbst, Ziel der Aktion ist nicht die Vernichtung, sondern die Rettung von Menschenleben, wie der Titel des Films signalisiert. Die Unfassbarkeit der tatsächlichen historischen Ereignisse wird in der Fiktion des Lebenszuges lediglich durch lauter absurde – und komische – Einzelkonflikte um Liebe und Hass, Jude und Nazi usw. evoziert, die nach der Manier vorgeblich talmudischer Analyse interpretiert und gelöst werden. Die euphemistische Behandlung des eigentlichen Dramas um das Überleben über verhältnismässig nichtige Rangeleien ermöglicht dem Zuschauer ein freies Lachen.

Die Geschichte des Zuges dient weder als Referenzsystem noch gar als logische Formgebung eines historischen «Originals», vielmehr wird die Fiktionalität durch wiederholtes Zitieren und Parodieren, durch Rollenübernahme und Nachahmung inszeniert und reflektiert, wobei diese Reflexion die historischen Referenzen dennoch erkennen lässt. Der getarnte Zug und die verkleideten Figuren, die supplementär eingesetzte Geschichte selbst – nichts von alledem ist in seiner Erscheinung identisch mit seinem Referenten und erst recht nicht am «richtigen» Ort. «Das als ‚absurd‘ Bezeichnete ist das, was nicht mit sich selbst übereinstimmt und solcherart niemals an einen festen Ort kommen kann».¹⁰ Eine weitere Definition des Begriffs beruht folglich keineswegs auf einer Mangelhaftigkeit, sondern auf einer deiktischen Struktur, die in der Kommunikation über den Holocaust ihre Entsprechung findet: eine Verweisstruktur, die gerade durch das Vorenthalten einer semantischen, visuellen und historischen Eindeutigkeit auf einen Gegenstand aufmerksam macht. Diese Struktur finden wir in TRAIN DE VIE durch den erzählerischen Rahmen, der den zunächst angenommenen Erzählverhältnissen eine zeitliche und kategorische Differenz einschreibt: Das Erzählen erweist sich nicht als retrospektiv, sondern als eine Erzählung, die sich über eine verschwiegene Geschichte legt und mit Hinweisen auf das Verdeckte operiert. Mit dem *Freeze-frame* des schulterzuckenden KZ-Häftlings Schlomo in der letzten Einstellung, in der die ersehnte Selbstrettung und die historische Wahrheit schmerzlich aufeinanderprallen, eröffnet sich in aller Intensität die absurde Grundsituation des Erzählers und seines Hirngespinnsts, dessen Genialität und Komik er in den Dienst eines Hoffnungsschimmers stellte.

Das Rahmenparadox nach Gregory Bateson

Am Ende des Films sagt Schlomo, er habe «beinahe die wahre Geschichte» erzählt. Aber was ist schon «beinahe» die Wahrheit? Indem er plötzlich als Lagerinsasse erkennbar wird, zerschlagen sich sämtliche Hoffnungen auf eine Rettung, die im Verlauf der Handlung aufgebaut wurden. Die hier demonstrierte Unvereinbarkeit von Wort und Bild erinnert strukturell und funktional an das Paradoxon des Epimenides. Gregory Bateson, der der literarischen Anthropologie wesentliche Elemente lieferte, befasst sich in *Eine Theorie des Spiels und der Phantasie* mit der Paradoxie. Seine Erörterungen bilden eine Folie für die Funktionsweise des narrativen Rahmens in TRAIN DE VIE. Bateson beschäftigt sich in diesem Aufsatz mit dem Phänomen der Metakommunikation und der damit verbundenen Erkenntnis unter Kommunizierenden, dass «Signale Signale

sind».¹¹ Sprechakte werden als bewusst gesetzte Signale verstanden, deren Kontext der Empfänger kennen muss, um sie zu verstehen, so wie der Teilnehmer eines Spiels die Spielregeln beherrschen muss. Das Phänomen des Spiels, das Bateson zur Untermauerung seiner Hypothese untersucht hat, vereint Kommunikation und Metakommunikation, indem Handlungen vollzogen, aber zugleich als nicht ernsthaft gemeinte, nicht reale Akte gekennzeichnet sind, die ausserhalb der Dauer des Spiels keine Gültigkeit besitzen. So gibt es in einem gespielten Kampf keine Verletzungen.

Anhand verschiedener Beispiele erörtert Bateson, dass es stets so etwas wie ein Gültigkeitsterrain für Signale oder Sätze gibt – oder ein solches bewusst umrissen wird –, das die Vorgaben für das Verständnis einer Aussage setzt. Des Weiteren entdeckt Bateson eine Paradoxie, die darin besteht, dass das Signal: «Dies ist ein Spiel» (also Fiktion) eine negative Aussage ist (nämlich die Aussage: «Nicht die Wirklichkeit»), die wiederum eine «implizite negative Metafeststellung enthält»: «Diese Handlungen, in die wir jetzt verwickelt sind, bezeichnen nicht, was jene Handlungen, für die sie stehen, bezeichnen würden.»¹² Kommunikation bedarf des Bewusstseins von der Differenz zwischen einer Sache oder einer Handlung und ihrer Bezeichnung bzw. ihrer Darstellung, beispielsweise in einem Rollenspiel. Insofern besteht eine doppelte Relation zwischen Sache und Bezeichnung, nämlich die referenzielle Festlegung, aber auch der grundsätzliche Unterschied zwischen Wort / Bild und Objekt. Diese doppelte Relation ist Grundlage für kommunikative Vorgänge wie Spiel, Theater, künstlerische Darstellung. Und stets schwingt das Bewusstsein mit, dass die Handlung nicht das bezeichnet, «was jene Handlungen, für die sie stehen, bezeichnen würden.» Gerade auf der Grundlage des Bewusstseins, dass die Handlung Fiktion ist, wird Realität inszeniert. Durch Paradoxien in Satzreihenfolgen wird der Rezipient verwirrt; ausschlaggebend für die Rezeption ist das kontextuelle Wissen – wie eben die Regeln eines Spiels. Eines der von Bateson untersuchten Beispiele erscheint mir interessant für die Struktur des Films.

So wie der Schluss von *TRAIN DE VIE* das farbenfrohe Märchen jäh beendet und damit den Wahrheitsgehalt der Geschichte in Frage stellt, kann in einer Satzreihenfolge ein Satz den vorherigen ungültig machen. Dennoch ist der vorangehende Satz rezipiert worden, was auch durch die darauf folgende Negation nicht rückgängig zu machen ist. Die Bezeichnung einer Sache und die Sache selbst sind grundsätzlich nicht dasselbe, sie sind materiell voneinander getrennt («das Wort ‚Katze‘ kann uns nicht kratzen»¹³). Im Bewusstsein des Rezipienten

stellen sie jedoch stets eine Relation her.¹⁴ Bateson gruppiert drei, wie er meint, unvereinbare Sätze in einem Rahmen und erörtert deren sukzessive Rezeption:

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> (1) Alle Behauptungen innerhalb dieses Rahmens sind unwahr (2) Ich liebe Dich (3) Ich hasse Dich |
|--|

Abb. 1

Ist Satz (1) wahr, dann widerspricht er bereits der eigenen Aussage und ist somit falsch. Ist die Aussage unwahr, dann muss sie jedoch wahr sein. Dieser Satz ist per se paradox. Wahrnehmungspsychologisch betrachtet wird jedoch die Paradoxie, die durch die folgenden beiden Sätze entsteht, erst bei erfolgter Lektüre *beider* Sätze wahrgenommen. Der Rezeptionsvorgang selbst, wobei erst *nach* der Lektüre die gesamte Satzkombination in Zweifel gezogen werden kann, verdeutlicht die Differenz zwischen dem Dargestellten, dem Referenten und dem tatsächlichen Rezeptionsvorgang, zwischen Darstellung und Referenz an sich. Satz (1) wird zur Prämisse seiner eigenen Bewertung und ist insofern per se reflexiv. Er müsste eigentlich ausserhalb des Rahmens stehen, um eine logische Gültigkeit zu erlangen. Da TRAIN DE VIE durch eine Rahmenerzählung eingeleitet und beschlossen wird, die den Inhalt des Films am Ende revidiert bzw. eine radikale Differenz zwischen dem Dargestellten und einem Referenten betont, bietet ein Vergleich von Batesons Schema mit der Rahmenkonstruktion des Films Aufschluss über die Funktion eben dieses Rahmens. Ein vergleichbares Schema könnte folgendermassen aussehen:

- | |
|--|
| <ul style="list-style-type: none"> (1) «Märchen» – «1941»: Dies ist (k)eine wahre Geschichte (2) Geschichte der Rettung mit dem Zug des Lebens (3) Keine Rettung, wie in der letzten Einstellung ersichtlich wird |
|--|

Abb. 2

Der Film insgesamt wäre somit der Inhalt des Rahmens, in dem dann ein Erzählrahmen die Geschichte einschliesst. Dieser Erzählrahmen liefert die Vorgaben für die inhaltliche Rezeption. TRAIN DE VIE greift hier ein klassisches Gestaltungsmittel der Literatur auf. Die Literaturgeschichte kennt zahlreiche Werke, die Wahrheitsbehauptungen in einem Erzählrahmen unterbringen. Sol-

che Einleitungen, die die Erzählposition verdeutlichen, dienen der Legitimation des im 18. Jahrhundert schlecht angesehenen Romans. Und mit diesen rahmenden Erzählerstimmen wurde selbstverständlich auch gespielt: Je stärker der Wahrheitsgehalt behauptet wird, desto deutlicher ist die Fiktionalität der einleitenden Sätze. Dennoch beeinflusst dieser Kunstgriff die Rezeption in doppelter Weise: ein Realismussignal verstärkt die Wirkung der Fiktion. In *TRAIN DE VIE* beinhaltet der erste Satz (1) die sich widersprechenden Aussagen «il était une fois / es war einmal», also die Standardformel des Märchens, und die durch die Jahreszahl 1941 suggerierte historische Faktizität. Somit wird gleichzeitig ein Fiktionssignal (das einen guten Ausgang verspricht) gegeben als auch ein Wahrheitsanspruch formuliert.

Es folgt (2) die witzige, von schwarzem Humor durchzogene und völlig illusionistische Darstellung eines Stoffs, der zugleich immer wieder an historische Tatsachen erinnert. Mit Blick auf die historischen Bezüge der Geschichte erscheint die fantastisch anmutende und karnevalesk in Szene gesetzte Vorstellung der Selbstdeportation so «absurd» nicht: Sie verweist auf das Dilemma der Zwangsvertretungen der jüdischen Gemeinden (ob Judenräte oder die so genannte Reichsvereinigung im Deutschen Reich), die Züge entweder selbst zu beladen und damit die zu Deportierenden zu selektieren oder dies den Nazis zu überlassen. Während anfangs noch Hoffnung bestand, dass die Züge vielleicht doch nicht direkt in den Tod führten, redete man sich dies mit fortschreitendem Wissen nur noch ein.

Fantastik und Historie überlagern sich, ohne dass dabei ein eindeutiges Rezeptionssignal gegeben würde. Die gesamte Geschichte des Zuges kann mit Satz (2) bezeichnet werden. Satz (3), der nach Batesons Schema dem vorangehenden Satz (2) widerspricht, entspräche dann der letzten Sequenz des Films, welche die – im doppelten Sinne – Auflösung der Geschichte zeigt. Mit der Lektüre des Satzes (3) ergibt sich sowohl der Widerspruch zu (2) als auch die Unvereinbarkeit von (2) und (3) mit (1).

In der letzten Einstellung betont Schlomo erneut die Wahrhaftigkeit der Geschichte, um sie dann durch das «beinahe» zu entkräften, wobei die Kamerafahrt seine Aussage endgültig revidiert. Satz (3) ist daher in sich paradox und enthält im Gegensatz zu Bateson keine eindeutige Aussage. Erst durch die Synthese von Wort und Bild begreift der Zuschauer den Aussagegehalt: «Keine Rettung für die Juden des Stetl.» Der Film demonstriert, dass er trotz der eingearbeiteten historischen Signale eine Illusion vorgeführt hat. Widersprüche gibt es nicht nur innerhalb der Satzkombination: Der Film enthält zum einen die Widersprüche zwischen den Aussagen, zum anderen die zwischen den einzelnen Aussagen und dem historischen Wissen der Rezipienten, denn hinter der

Geschichte steht von Anfang an unser Wissen, dass die Deportierten nicht fliehen und sich nicht retten konnten. Dennoch entfaltet sich vor dem Hintergrund der historischen Tatsachen die Wirkung der Filmhandlung, die wir als Fiktion mit eigenen Realitäten akzeptieren. Der Film wird zum Spiel zwischen den filmimmanenten Widersprüchen bzw. Absurditäten (also zwischen den einzelnen Sätzen) und den Paradoxien, die zwischen dem aus (1) und (3) gebildeten Rahmen und der Geschichte (2), aber auch zwischen der Geschichte und dem Wissen des Rezipienten um die Realität entstehen. Sobald zusätzlich zum Filminhalt der Wissenskontext und die mögliche Rezeptionshaltung des Zuschauers mit einbezogen werden, die in Batesons Schema nicht vorkommen, wird die Sache komplizierter und wirft strukturelle Ungenauigkeiten beim Vergleich auf. Folglich ist nicht, wie bei Bateson, nur Satz (1) in sich widersprüchlich. Satz (3) greift den ersten wieder auf. Er präsentiert sich als ebenso doppeldeutig wie (1), negiert aber hier einen möglichen Wahrheitsanspruch durch die visuelle Korrektur der Aussage Schlomos.

Satz (1) ist eine paradoxe Aussage und verwischt seine eigene Position, da er zwischen den Behauptungen «wahr» und «unwahr» (Märchen) oszilliert. Die Schliessung des Rahmens, Satz (3), ist eine Reprise des Filmanfangs und destabilisiert ihn. Dazwischen befindet sich die Geschichte (2), ein fantastisches Märchen mit Bezügen zur historischen Situation des Jahres 1941. Was letztendlich absurd wirkt, ist weder die Idee der Selbstdeportation noch die doppeldeutige Aussage des Rahmenerzählers, sondern seine Erzählposition, also die kommunikative und mediale Situation. Dies hebt den Erzählrahmen, der normalerweise einer Ordnung und Verständnis schaffenden Aufnahme des Inhalts dient, aus den Angeln.¹⁵

Was geschieht nun hier mit dem Rahmen? Die Bedeutung von Schlomos doppeldeutiger Retrospektive («Es war einmal in einem kleinen Stetl im Jahre 1941») tritt im Laufe des Films zunächst in den Hintergrund, während sich das illusionistische, fesselnde Potenzial des Kinofilms entfaltet. Später fällt aber auf, dass in den ersten Minuten der eigentlichen Geschichte weiter über die Problematik des Erzählens und der Zeugenschaft philosophiert wird und so die Trennung von dem, was im Rahmen und was ausserhalb von ihm liegt, zumindest thematisch aufgeweicht wird: Der Erzähler entpuppt sich als der Dorfnarr, der die Nachricht der herannahenden Nazis zu überbringen hat. Dabei vertieft er sich in poetische Gedanken und Prophezeiungen, die aber seine Landsleute nicht verstehen. Der Rabbi übersetzt Schlomos Prophezeiungen in klare Worte, die jedoch nur die Pragmatik des Augenblicks wiedergeben. Am Schluss beendet Schlomo seine Erzählung, wobei die Paradoxie des Rahmens zutage tritt:

Schlomo erzählt nicht aus einem örtlichen und zeitlichen Abstand, sondern er offenbart wohl einen Traum, den er in dem Moment erzählt, da er hinter dem Zaun steht. Für den Rahmen gelten dieselben Gesetzmäßigkeiten wie für die Geschichte (2). Es wirkt auf den Zuschauer verwirrend, dass Satz (1) *innerhalb* des Rahmens (wie bei Bateson) steht, obwohl er doch als ordnende Prämisse gelten müsste, die den Inhalt verständlicher macht. Rezeptionslogisch findet ein Sprung aus dem Rahmen heraus statt, der es dem Zuschauer unmöglich macht, die Rahmenerzählung als zuverlässiges Rezeptionssignal aufzufassen, zwischen Innen und Aussen zu unterscheiden.

Indem der eingangs auftretende Erzähler am Ende als Häftling erkennbar wird, der seine Geschichte als Deckerinnerung erzählt, verschiebt sich das ursprüngliche Verhältnis von Rahmen und Geschichte. Dies hat zur Folge, dass es keine verlässliche Position mehr gibt, von der aus erzählt wird. Zudem ist Schlomos Erzählposition – die des über den Stacheldrahtzaun hinweg seine Geschichte erzählenden KZ-Häftlings – fiktiv bzw. unmöglich, denn es handelt sich ja nicht etwa um den dokumentarischen Zeugenbericht eines alten Mannes. So wenig der Erzähler sich verorten lässt, so zweifelhaft sind rückblickend seine Ankündigungen. Ebenso verhält es sich mit Satz (1) aus Batesons Beispiel, der zwar innerhalb des Rahmens steht, aber sich selbst als Prämisse (und damit als Rahmen) für (2) und (3) präsentiert.

Warum diese Konstruktion, dieses Zusammenspiel von Realismus- und Märchensignalen? Vielleicht suchte Mihaileanu nur nach einem «politisch korrekten» Schluss, um diese durchsichtig gemachte Deckerinnerung einzurahmen, hinter der sich die traumatisch besetzte «Korruption» der Opfer umso wirkungsvoller verbergen kann. Durch das Oszillieren der Geschichte im Rahmen fiktiver und realer Elemente (und durch ihre gegenseitige Durchdringung) wird der klassische Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit aufgehoben und eine dritte Dimension ins Spiel gebracht: die Dimension der Imagination.¹⁶ Eine selbstreflexive Ebene verweist auf die Medialität des Gezeigten sowie auf die kommunikative Konstellation, die sich zwischen der Welt und ihrer künstlerischen Abbildung befindet.

Das Denken des Absurden als Bewegungsfigur und als Differenz

Die Funktion des Rahmens, aus der sich das selbstreflexive Potenzial des Films ableitet, verweist auf die Selbstreflexivität als wesentliches Merkmal des Absurden. Die Entwicklung der Rahmenfiguration entspricht der Denkbewegung des Absurden, was auch mit dem geläufigen Begriff «ad absurdum führen» be-

schrieben werden kann. Der Rahmen erweitert sich nach aussen und vermag seine trennende, Verständlichkeit schaffende Funktion nicht mehr zu halten. Schon in der griechischen Antike suchte das Denken des Absurden nach logischen Ausflüchten, die jedoch auf die Absurdität zurückverweisen und somit paradoxlogisch eine selbstreflexive Figur erzwingen. Es liegt im Wesen der Logik, Paradoxien zu erzeugen, so Zenon von Elea.¹⁷ Dies lässt die Grenzen des Denkens hervortreten, die sich bei jedem Versuch, eine neue Position des Denkens einzunehmen, von der aus alles zu denken und zu interpretieren wäre, immer weiter verschiebt – wie Zenons aussichtslose Anregung, sich einen fliegenden Pfeil in einer Ruheposition vorzustellen. Insofern ist jede neue Definition der Grenze eine osmotische: Sie schirmt nicht ab, sondern stellt Kontakt her zwischen dem Eingeschlossenen und dem Ausgeschlossenen, dem Verständlichen und dem Unbegreiflichen. Denken und die Vorstellung über das Gedachte verhalten sich korrelativ. Sie stehen in einem stets veränderbaren Differenzverhältnis, so wie die Erzählerposition (als Rahmung) und die durch sie erwirkte Perspektivierung (und somit Einordnung) der Erzählung.

Einander widersprechende Positionen werden durch ihre gegenseitige Ausschliessung in einer Art Oszillation als Verhältnis aufrechterhalten: Dieses Verhältnis kann nach Gregory Bateson «double bind» genannt werden, denn jede Unterscheidung verbindet zugleich auf einer wahrnehmungspsychologischen und einer linguistischen Ebene. Die vom Paradox auf den Weg gebrachte Selbstbezüglichkeit der Grenze schärft den Blick für die Beziehungen zwischen den Dingen als einem «Muster, das verbindet» und weist darauf hin, dass eine Philosophie des Absurden die Umstellung der Perspektive auf das Prozesshafte des Denkens und auf das «Zwischen»¹⁸ fortlaufend vollziehen muss, um in den Zwischenräumen die eigene Stellung in der Welt neu zu bestimmen. In beiden Modellen vollziehen sich Verschiebungen zwischen den Definitionsgrenzen, die zu einer dynamischen Differenz führen und eine starre Eindeutigkeit von Unterscheidungen unmöglich machen. So auch Gilles Deleuze, dem es in *Differenz und Wiederholung* darum ging, Gegensatz-, Identitäts- und Analogiedenken zu überwinden. Die Differenz verweigert sich einer Wahrheitsbeschreibung im Sinne der Kategorien, die ihr Form, Grenzen und somit eine Identität geben. Der Zwischenbereich, der die Differenzen anerkennt, ist der Ort des menschlichen Schicksals. Die Vorstellung eines Lebens diesseits und eines anderen Lebens jenseits der Grenze beruht auf einem naiven Denken, das die Unterschiede festschreiben zu können glaubt.¹⁹ Dank seiner durch die Rahmendynamik eingebauten und in Bewegung gebrachten Differenzstruktur findet die Thematisie-

zung des Holocaust in TRAIN DE VIE gewissermassen zwischen der erzählten Geschichte und dem «offensichtlich» Verschwiegenen statt.

Inwiefern geht von der Inszenierung dieser Differenz auch das Komische aus, das durch Camouflagespiel und Überraschungseffekte inszeniert wird? Wie hängen die Tragik des Ereignisses und die Komik seiner Darstellung zusammen? In TRAIN DE VIE gibt es etwas zu lachen, wenn eine Erscheinung wesentlich nicht mit dem Wesen der Sache übereinstimmt, sondern sich auf ihre Erscheinung beschränkt, eine Parodie von etwas anderem darstellt: Mordechai als Kommandant, Jankeies kommunistische Emphase, mit der er seinen heimlichen Liebeskummer überwinden will. Oder wenn sich jüdische Rituale und soldatisches Erscheinungsbild ineinander verschränken, so die in Soldatenuniformen und Helmen betenden Juden, regelmässig gruppiert und in ihre rhythmischen und synchronen Verbeugungsbewegungen des Schabbesgebets versunken: Das visuelle Aufeinanderprallen von einander ausschliessenden Ideologien und ihrer Symbole im Verschmelzen der Bilder von Kriegsbereitschaft und einem friedlichen Gebet.

Die Unmöglichkeit der Deixis und Friedrich Nietzsches Kunsttheorie

Bei Nietzsche steht das Absurde in engem Zusammenhang mit erkenntnistheoretischen Fragen und ihrer Darstellung. In Bezug auf das Absurde spricht Nietzsche von der Selbstreflexivität in jeglicher Darstellung, da er das Verhältnis von Bezeichnendem und Bezeichnetem nicht für ein Identitätsverhältnis im Sinne der Mimesis hält (und so der Differenzphilosophie einiges vorwegnimmt). Dieser Aspekt ist meines Erachtens in TRAIN DE VIE zentral, insbesondere durch die unerwartete Enthüllung des Rahmens: Das bislang Wahrgenommene muss in Frage gestellt und neu eingeordnet werden, es gibt keinen glaubhaften Erzähler und kein unschuldiges Märchen. Er zeigt sich nicht zuletzt auch im komplexen Rollenspiel der Stetl-Juden, das eindeutige Unterscheidungen verwischt und damit demontiert. Ebenso wird das lineare, eindeutige Erzählschema unterlaufen: Die Dinge sind nicht so, wie sie scheinen und erzählt werden.

Nietzsches Kunstverständnis weist zudem Parallelen zu dem oben erläuterten Modell der dialektischen Verschränkung einer rein logischen Definition der Welt und des Absurden auf. In *Die Geburt der Tragödie* erläutert er das Verhältnis des Komischen und Tragischen zum Absurden. Entweder findet die Kunst als (Aus)weg die Tragödie, in der ein unauflösbares Dilemma im Mittelpunkt steht, oder eben die Komödie. Die Suche nach Auswegen aus dem unzugänglichen und verderblichen Absurden, die nach Nietzsches Kunsttheorie da-

zu führt, dass man bei dem Versuch, die Sinnlosigkeit jeglichen Handelns zu überwinden, das Absurde einbeziehen muss, bildet meines Erachtens auch das Grundmodell für die Struktur und den Verlauf von TRAIN DE VIE. Nietzsches berühmtes Zitat könnte als Epitaph zu diesem Film dienen:

... es gibt nur eine Welt, und diese ist falsch, grausam, widersprüchlich, ohne Sinn ... Eine so beschaffene Welt ist die wahre Welt... Wir haben Lügen nötig, um über diese Realität, diese ‚Wahrheit‘ zum Sieg zu kommen, das heisst, um zu leben ... (...): die Aufgabe, so gestellt, ist ungeheuer. Um sie zu lösen, muss der Mensch von Natur schon ein Lügner sein, er muss mehr als alles Andere noch Künstler sein ... (Die Kunst) ist die grosse Ermöglicherin des Lebens, die grosse Verführerin zum Leben, das grosse Stimulans zum Leben.²⁰

Die Fähigkeit, das Absurde (als Sinn- und Ortlosigkeit) zu überwinden, indem man es akzeptiert, wird für Nietzsche zur Grundlage der Tragödie, wobei die Haltung zum Absurden ihm im griechischen Sinne der *aisthesis* als ein Wahrnehmungsproblem gilt.²¹ In seiner Übertragung des Erkenntnismodells (Logik vs. Absurdes) auf das Kunstschaffen stellt er die Ablösung des dionysischen durch das apollinische Prinzip dar, das danach strebt, das unerträgliche Chaos, das Absurde und Dunkle, zu verbannen. Doch bricht nach dem paradoxlogischen Prinzip zwangsläufig das chaotische Dionysische in das ordnende Apollinische, den «schönen Schein», wieder ein und unterstreicht so noch stärker die Intentionen der apollinischen Kunst, unharmonische Wahrnehmungen und Ambivalenzen nicht zuzulassen: «Der Apollinische Traumkünstler, der das Schreckliche des Daseins umdenkt und solcherart erträglich macht, muss erkennen, dass sein Traum bzw. sein Denken in genau dem wurzelt, dem er entkommen wollte.»²²

Das Komische als Darstellungsweise des Absurden

Die Verlaufsstruktur von TRAIN DE VIE kommt diesem Prinzip gleich, ganz im Gegensatz zur Erlösungsformel in Roberto Benignis LA VITA È BELLA. Im ersten Fall wird eine Erzählsituation in sich gebrochen und auf ihr Verhältnis zum abwesenden Referenten gewiesen, so dass die empfundene Komik der Geschichte nicht in ein erlösendes Lachen mündet. Die Negation des Dargestellten macht hier ihre historische Vorlage bewusst und zeigt in einem zweiten Schritt die Problematik einer Negativ-Positiv-Dichotomie bzw. deren Repräsentation

auf. Dies vollzieht sich in *TRAIN DE VIE*, indem die Juden, denen die Rolle der Nazis zugewiesen wurde, die Machthaber nach einer Weile nicht nur mimen, sondern sich bei auftauchenden Konflikten ansatzweise auch in sie verwandeln, wodurch komische Effekte entstehen. Doch besteht das Anliegen des Films hier nicht etwa darin, die Grenze zwischen Gut und Böse aufzuheben, sondern das Gebaren der die Rolle von Nazis spielenden Juden zeigt vielmehr, wie lächerlich ihre Machtausübung im Vergleich zu der der historischen SS-Leute ist. Wie mir scheint, wird doch das wahre Ausmass des Leidens der Opfer verschwiegen.

In Benignis Film ist es die illusionsspendende Fantasie, mit dem es dem Vater gelingt, die Wirklichkeit des KZ von seinem Sohn fern zu halten, die zum Lachen reizt. Die Leitfrage dieses Films lautet: Wie weit reicht der eigene Wille und wo ist das übermächtige Schicksal am Werk? Nur Giosuè's kindlich standhafte Weigerung, duschen zu gehen, und der eigene Tod entziehen sich Guidos unerschöpflicher Willenskraft, die in seiner übersprudelnden Fantasie wirksam wird. Die Symmetrie zwischen dem ersten und dem zweiten Teil, die sich durch die Übertragung des absurden Regelsystems, das scheinbar das Schicksal zu bezwingen vermag, auf den zweiten Teil ergibt (Guido ist der Lenker, *guido*, ital. = ich lenke/leite), schafft einen in sich geschlossenen fiktionalen Raum mit immanenten (Spiel-)Regeln.

In *TRAIN DE VIE* hingegen gibt es keinen geschlossenen Erzählraum, bleiben Gegensätze nicht eindeutig. Dies hat komische Wirkungen, etwa wenn wir die verkleideten Juden sehen, die zugleich ihre politischen und ihre Geschlechterverhältnisse zu klären haben, die sich munter ineinander verschränken. So fordert der Aufruf: «Vereinigt euch!» des Nachwuchskommunisten Jankele nicht zur politischen Solidarität auf, sondern zu sexuellen Orgien. Die letzte Sequenz der Zugfahrt zeigt den Freudenrausch der vermeintlich Geretteten; sie hüpfen gemeinsam mit ebenfalls als Nazis getarnten Zigeunern zu folkloristischer Tanzmusik um den Zug herum, bevor die ausgelassene Melodie durch die Off-Stimme Schlomos unterbrochen wird und verhallt. Die Unberührbarkeit des auf der Grenzlinie zum Stand gekommenen Zuges und der Feiernden mitten im (computeranimierten) Bombenhagel enthebt die Geschichte eines Ausganges, wie er nach Benignis Regeln hätte funktionieren müssen. Der Stillstand des Zuges kündigt den Stillstand der Ereignisse und somit auch der filmischen Narration an. Dieser Moment wiederum löst das substitutive Verhältnis zwischen der Deportation und der Geschichte des Lebenszuges auf und begründet ein supplementäres Verhältnis, dem die oben beschriebene deiktische Struktur der Differenz innewohnt.

Die Korrelativität von Rahmen und Komik liegt somit in einem Kippverhältnis. So wie Helmuth Plessners philosophischer Anthropologie zufolge das Lachen eine letzte Bestrebung des überwältigten Subjekts ist, dem Absurden und Unerträglichen durch Distanznahme zu begegnen, so ist Schlomos Imagination eine dialektische Form von Flucht und Thematisierung zugleich. Das Lachen zerstört die Möglichkeit einer eindeutigen Zuweisung von Bedeutung, aber auch einer illusionistischen Mimesis. Denn das Lachen, das im Halse steckenbleibt, zeigt die Reflexivität dieses emotionalen Ausdrucks, nicht eine auf das historische Ereignis selbst gerichtete Verunglimpfung. Das von Wolfgang Iser beschriebene Kipp-Phänomen der Komik kommt hier zum Zuge: «Geht man davon aus, dass die im Komischen zusammengeschlossenen Positionen sich wechselseitig negieren, so bewirkt dieses Verhältnis ein wechselseitiges Zusammenbrechen dieser Positionen. Jede Position lässt die andere kippen. Daraus folgt die Instabilität komischer Verhältnisse, nicht zuletzt, weil das Kollabieren der einen Position nicht notwendigerweise die andere triumphieren lässt, sondern diese in die Kettenreaktion ständigen Umkippens miteinbezieht.»²³

Das Kippen lässt eine neue Sichtweise auf die andere Position entstehen, verschiebt sie aber auch ins Unerreichbare. Schlomos Erzählposition konstituiert eingangs eine Situation der Retrospektive. Diese wird zuletzt, durch den Rücksprung in den Erzählrahmen, in ihrem zeitlichen Verhältnis korrigiert und selbst als «absurd» enttarnt, wobei das Sichtbare das Gesagte «beinahe / presque» erklärt. Das zeitlich verschobene Verhältnis bestimmt auch die Dynamik von Imagination, Tragik und Komik. Die Komik ist das Supplement der nicht repräsentierten Tragik, die eine Geschichte, die im Grunde eine Deportationsgeschichte ist, überschreibt (als Differenz wiederholt) oder überblendet und damit auch unterbricht. So berühren sich in dieser Überblendung die Tragödie bzw. das Erhabene und die Komödie (Plessner) auf einem Kontingenten des Absurden, ohne einen erlösenden Ausgang, wie Benignis Film ihn anbietet.

Zusammenfassung

Der Zug und das Schicksal der Reisenden können als Metaphern für ein Denkmuster analysiert werden, das, indem es das Absurde zu verbergen sucht, es gerade als solches zutage treten lässt. Grenze und Grenzverschiebung sind in ständiger Bewegung – bis zum Stillstand der Bilder im *Freeze* am Ende. Das Absurde ist in TRAIN DE VIE das, was nicht mit sich identisch ist. Der Abbruch der Narration wirft die Frage nach dem Anspruch an historische Referenz

und die Infragestellung eines diesen Anspruch erfüllenden Referenzsystems auf. Der Film erscheint als eine Kritik an Darstellungsweisen, die die Vergangenheit hinter einer festgelegten und reduzierenden Ikonografie zum Verschwinden bringen. Wie darstellen, wenn die nachfolgenden Generationen vor der Unvorstellbarkeit des Holocaust, weniger vor seiner begreifbaren Repräsentation in Worten und Bildern stehen?

Für die dritte Generation nach dem Zweiten Weltkrieg ist dieser Film ein Angebot, sich *auch* zu amüsieren. Aber viel stärker ist er ein asymptotischer Annäherungsversuch ohne das Angebot einer Ein- oder Auflösung bei der Annäherung an die Grenzen des Fassbaren. In einer Zeit, in der ein zur Ikonografie erstarrtes Bilder- und Begriffsrepertoire zur opaken Oberfläche zu verkommen droht, dient das Bildmedium Film als Ort der Reflexion über die ikonografische Konstruktion von Geschichte. Was hier als Grenzen des Begreifbaren und Beschreibbaren bezeichnet wird, ist nicht nur ideologisch-normativ gemeint, sondern auch epistemologisch. Der absurde Regressprozess, der in *TRAIN DE VIE* inszeniert wird, demonstriert seine eigene repräsentative Grenze im *Freeze-frame* einer deiktischen Selbstverunmöglichung. Mit dieser Wendung stellt sich der Film selbst in Frage, gleichzeitig aber auch den gesellschaftlichen Auftrag eines Mediums, das sich der darstellenden Aufarbeitung des Holocausts verschrieben hat, insofern es die Wahrheit ungeschminkt abzubilden vermag und dem auch im fiktionalen Genre immer wieder Glauben geschenkt wird. So wird in *TRAIN DE VIE* stets nur das Ausbleibende, das es noch zu sagen gilt, als unerfüllbarer Versuch angedeutet.

1 «(...) das Lachen gegen den Horror wirkte selten so befreiend wie hier.» *Cinema*, März 2000. «So witzig wie bewegend. Eine märchenhafte Grotteske über den Humor als Waffe gegen das Grauen». In: *TV Today* Juli 2000. – 2 Vgl. dazu beispielsweise ein Interview von Stefan Steinberg mit dem Regisseur vom 8.4.2000. Im Internet: www.WSWS.de (20.2.03). – 3 Die visuelle Stilisierung der durch die Lüfte zischenden Bomben per Computeranimation und im Stil des Zeichentrickfilms, die Abwendung vom Realfilmischen macht den fiktionalen Charakter hier offensichtlich. – 4 Übersetzung der Verfasserin. – 5 «Train de vie» bedeutet aber im Französischen auch «Art der Lebensführung», «Lebensphilosophie». Im weiteren Sinne geht es also um die Wahrnehmung, die Interpretation des Lebens, Grundlage jedes Handelns. «Train de vie» mag, bei akribischem Durchspielen möglicher Bedeutungen, als eine ambivalente zwischen aktiver und passiver Stellungnahme angesiedelte Lebenshaltung anmuten: Im schlichten Wortsinne bedeutet es Lebensführung; im an den

technischen «Zug» angelehnten Sinne ein Sich-Ziehen-Lassen. – **6** Oliver Dier: *Die Lehre des Absurden. Eine Untersuchung der Philosophie Nietzsches am Leitfaden des Absurden*. Würzburg 1998, S. 19. – **7** Albert Camus führt mit *Le Mythe de Sisyphe* die Thematik der absurden Stellung des Menschen auf die Antike zurück, indem er die Stein-rollende Figur als *den* absurden Helden ins Zentrum seines Essaybandes stellt. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris 1966, S. 162: «Sisyphe est le héros absurde. Il l'est autant par ses passions que par son tourment (...) sa passion pour la vie lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever.» Ähnlichkeiten mit Schlomo lassen sich nicht von der Hand weisen. – **8** Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*. München 1987, S. 33. – **9** Mein Dank für entsprechende Hinweise auf die Analogien zum Purim-Spiel sowie zur Rolle und zum Dilemma der Judenräte gilt Hanno Loewy. – **10** Oliver Dier: *Die Lehre des Absurden* (s. Anm. 6), S. 19. – **11** Gregory Bateson: «Eine Theorie der Phantasie und des Spiels». In: ders.: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt/M. 1985, S. 243. – **12** Ebd., S. 244. – **13** Ebd., S. 245. – **14** Nach A. Korzybski. Vgl. Gregory Bateson: «Eine Theorie der Phantasie und des Spiels» (s. Anm. 11), S. 245. – **15** Vgl. auch Georg Simmel: «Der Bildrahmen. Ein Versuch». In: ders.: *Abhandlungen 1901-1908*, Frankfurt/M. 1995, S. 101-108. – **16** Wolfgang Iser, der in seinem Werk zur literarischen Anthropologie für diese dritte Kategorie plädiert und sich dabei auf Bateson beruft, argumentiert, das Imaginäre bringe «das Fiktive (...) in den Blick.» Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/M. 1993, S. 18. – **17** Zenon von Elea, geb. ca. 490 v. Chr., wollte mit seinen Beispielen die Unfähigkeit, Bewegung als solche zu denken, dialektisch verdeutlichen und demonstrierte damit, dass scheinbar einleuchtende Argumente paradoxologische waren. – **18** Oliver Dier: *Die Lehre des Absurden* (s. Anm. 6), S. 23. – **19** Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. München 1997, S. 39 und S. 53 ff. – **20** Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. München 1967, S. 47. – **21** Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung* (s. Anm. 19), S. 45. – **22** Karl Schlechta / Ivo Frenzel (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Nachlass 1887-89*. München 1967, S. 415. – **23** Wolfgang Iser: «Das Komische, ein Kipp-Phänomen.» In: Wolfgang Preisendanz (Hg.): *Das Komische. Poetik und Hermeneutik*. Bd. 7. München 1976, S. 399 ff.

«Nochmal! Nochmal!»

Erpresstes Lachen im deutsch-jüdischen Melodram der Gegenwart

I

Aus durchaus verständlichen Gründen hat sich die Literatur zum Thema des Holocaust-Gelächters im Spielfilm bislang vor allem auf normativethische Gesichtspunkte konzentriert. In den einschlägigen Arbeiten zu den Filmen Ernst Lubitschs, Frank Beyers, Radu Mihaileanu, Roberto Benignis und Peter Kasovitz dominiert die Frage, ob überhaupt über Hitler gelacht werden darf und inwiefern die Mittel der Komödie, Satire oder Grotteske der Erinnerung an Auschwitz je gerecht werden können. Im Hintergrund steht dabei zumeist die Annahme, dass die moralische und erinnerungspolitische Authentizität eines Holocaustfilms seiner formalen Gestaltung selbst eingeschrieben ist. Mit anderen Worten: Mögliche Rezeptionshaltungen werden an der Art und Weise abgelesen, mit der bestimmte Filme formale Strategien der Selbstreflexivität einsetzen, um die traumatische Erfahrung des Holocaust zu vergegenwärtigen. Sander Gilmans provokative Frage: «Can the Shoah be Funny?»,¹ ist insofern falsch gestellt, als es ja auch in seiner Erörterung des Holocaustfilms weniger um eine historische Auseinandersetzung mit dem Dargestellten als vielmehr um eine normative Verhandlung der formalen Mittel der Darstellbarkeit selbst geht.

Obwohl wenig Grund besteht, die normativ-ethische Ausrichtung der gängigen Literatur zur Holocaustkomödie in Frage zu stellen, muss festgestellt werden, dass sie aus filmtheoretischer Perspektive nicht selten sowohl auf unhistorischen Genrekonzepten als auch auf einer verengten Sichtweise der narrativen Funktion filmischen Lachens beruht. Einerseits wird irrtümlicherweise allzu häufig davon ausgegangen, dass der gattungsspezifische Ort des Lachens allein die Komödie, die Satire oder die Grotteske sei, wobei derartige Genres als Amalgam syntaktischer und semantischer Elemente verstanden werden – als platonische Ideen, in deren Horizont sich inhaltliche und strukturelle Identifikationsmerkmale die Waage halten. Was dabei aus dem Blick verloren wird, ist erstens, dass die Konturen gewisser Filmgenres zugleich vor dem Hintergrund inner- und ausserfilmischer, symbolischer und industrieller Prozesse verstanden werden müssen. Filmgenres fungieren als Vermittlungsinstanzen. Sie re-

flektieren sowohl die kommerziellen Interessen der Filmindustrie als auch historisch variable und die symbolische Struktur eines einzelnen Filmtexts bei Weitem überschreitende Zuschauererwartungen. Der Begriff des Genres beschreibt somit nichts anderes als den durch kulturelle, soziale, ästhetische und ökonomische Konventionen geregelten Kontext, in dessen Horizont bestimmte Filme produziert, gesehen, konsumiert, verstanden und kritisiert werden können. Die entscheidende Aufgabe von Genrestudien liegt deshalb weniger darin, gewisse Filmgenres als gleichsam mythische Kodierungen kollektiver Normen zu bestimmen und zu bewerten,² als vielmehr in der Entwicklung des Genrebegriffs zum heuristischen Werkzeug, mit dessen Hilfe sich die kritische Analyse gewisser Filme oder Filmzyklen verfeinern lässt.³ Zweitens läuft die primär normativ argumentierende Auseinandersetzung mit der Holocaustkomödie zu meist darauf hinaus, die Pragmatik und historische Veränderbarkeit von Genrekategorien unter den Tisch zu kehren.⁴ Genres sind alles andere als stabil. Sie müssen als «offene und veränderbare Schemata»⁵ verstanden werden. Die Frage hingegen, ob über Hitler im Rahmen einer Komödie gelacht werden darf, setzt tendenziell das, was überhaupt erst zu entwickeln wäre, als schon geklärt voraus. Genres sind keine Schubladen, deren Inhalt einfach darauf harrt, von der Kritik beurteilt zu werden. Der Blick der Kritik hat vielmehr selbst Anteil daran, Gattungsgrenzen zu konstituieren und Genrezugehörigkeiten zu verändern. Drittens schliesslich entgeht der rein normativ-ethischen Betrachtung der Holocaustkomödie allzu oft, dass der Status der Komödie als Gattung sich von dem anderer Genres wie zum Beispiel dem Western oder dem Musical fundamental unterscheidet. Komödien mögen Gelächter auslösen und auf ein Happyend angewiesen sein. Gelacht jedoch wird nicht nur in Komödien, und die Produktion von Gelächter bedarf auch nicht unbedingt umgreifender narrativer Arrangements. Die Komödie, die in dieser Hinsicht dem Melodrama verwandt ist, lässt sich vielleicht eher als hybride Aussageweise begreifen, als Metagenre oder Modus, der sich in Genretexten an bestimmten Orten einnisten kann, ohne notwendigerweise deren Konventionen zu stören.⁶ Holocaustgelächter muss dementsprechend auch dort aufgespürt und analysiert werden, wo wir es zu nächst vielleicht gar nicht erwarten.

So wie die Frage nach der erinnerungspolitischen Angemessenheit von Holocaustkomödien nicht selten auf einer enthistorisierten Sichtweise von Filmgenres beruht, so führt sie andererseits oft auch zu einer Ontologisierung des Lachens, die der. unhistorischen Perspektive massgeblicher Theorien des Komischen in nichts nachsteht. Marcel Gutwirth hat vorgeschlagen, dominante Theorien des Lachens in zwei prinzipielle Lager zu scheiden.⁷ Das eine Lager

– die Rationalisten (Hegel, Swabey, Bergson) – betrachtet das Lachen als vorübergehende Erschütterung der herkömmlichen Ordnung. Lachend überschreiten wir den Ernst des Alltags, verarbeiten Angstzustände oder artikulieren gar eine subtile Form der Gewalt, ohne jedoch die Normen der Ordnung wirklich in Frage zu stellen. Kurzfristig mag das Lachen die Normalität aufrütteln, langfristig jedoch stabilisiert es den status quo. Das andere Lager hingegen – die Irrationalisten (Schopenhauer, Nietzsche, Bachtin) – betrachtet das Lachen als subversive Aktion, die nichts so lässt, wie es ist. Gelacht wird hier weniger, um Werte und Normen einfach auf den Kopf zu stellen, sondern um zum Ausdruck zu bringen, dass die Ordnung der Dinge weitaus chaotischer, zufälliger und absurder ist, als sie es von sich behauptet. Gutwirths Einteilung hat zwei für die kritische Analyse des Ausschwitzgelächters wichtige Konsequenzen. Erstens verdeutlicht sie, dass die Bedeutung des Lachens ganz und gar kontextgebunden ist. Ohne die Rahmenbedingung genauer zu bestimmen, innerhalb derer gelacht wird, lässt sich keine fundierte Aussage über das Ethos des Lachens treffen. Für die Untersuchung filmischer Texte heisst dies, nicht nur darzulegen, wer innerhalb der Handlung über was mit wem in welchem Moment der Narration und unter welchen Umständen lacht, sondern auch, mit welchen Mitteln ein Film den Zuschauer als lachenden Zuschauer positioniert, wie bestimmte diskursive, gattungsspezifische und industrielle Kontexte den Rahmen des zuschauenden Lachens abstecken und auf welche Weise ein Film die Normen der dargestellten Zeit mit den Zuschauererwartungen der Gegenwart in Verbindung setzt. Zweitens weisen Gutwirths Erläuterungen daraufhin, dass wir Gelächter nicht nur dort theoretisieren müssen, wo lauthals gelacht wird. Das Lachen bringt eine dem ästhetischen Spiel verwandte Utopie sinnlicher Unmittelbarkeit, Spontaneität und Unbeschwertheit zum Ausdruck. Wie die Struktur ästhetischer Wahrnehmung und Erfahrung unterliegt jedoch auch die Sinnlichkeit des Lachens historischen Verwandlungsprozessen und muss deshalb als historisch vermittelt und potenziell ideologisch gedacht werden. Um Formen des Lachens genauer erfassen zu können, müssen wir sie also als Teil der «Geschichte der Sinne»⁸ rekonstruieren. Für die Analyse des Lachens über Hitler im Spielfilm beinhaltet dies zum Beispiel, die spezifische Rolle der technischen Medien genauer zu betrachten, mit deren Hilfe die sinnlichen Wahrnehmungs-, Ausdrucks- und Erinnerungsformen sowohl der Handelnden als auch der Zuschauer organisiert werden. Das Lachen mag «ein Fenster zu einer besseren, freieren Existenz öffnen»,⁹ zu einer von Sorge und Angst befreiten Heiterkeit. Der utopische oder ideologische Gehalt lachender Heiterkeit kann jedoch nur dann angemessen

verstanden werden, wenn wir ihn auf der Folie historisch kontingenter und medientechnisch vermittelter Formen der Sinnlichkeit entfalten.

Auf den folgenden Seiten soll versucht werden, die Möglichkeiten einer derart geöffneten Betrachtungsweise des Lachens zu erproben. Weder die genrespezifische noch die narrative Funktion des Lachens in Holocaustfilmen, so meine Ausgangsthese, kann hinlänglich erfasst werden, ohne dass wir die diskursiven Kontexte, medientechnischen Vermittlungsinstanzen und filmindustriellen Rahmenbedingungen in Betracht ziehen, in deren Horizont innerhalb und ausserhalb bestimmter Filmtexte gelacht wird. Im Mittelpunkt meiner Betrachtung steht der Film *AIMÉE & JAGUAR* (1999, Regie: Max Färberböck), doch lassen sich die dabei gewonnenen Erkenntnisse auch auf andere deutsche Melodramen der späten neunziger Jahre beziehen, die – wie ich am Ende meines Essays vorschlage – als so genannte *Heritage*-Filme beschrieben werden können: episch angelegte und an Hollywood ausgerichtete Historienfilme wie *COMEDIAN HARMONISTS* (1997, Regie: Joseph Vilsmair), *VIEHJUD LEVI* (1999, Regie: Didi Danquart), *EIN LIED VON LIEBE UND TOD – GLOOMY SUNDAY* (1999, Regie: Rolf Schübel), *MARLENE* (2000, Regie: Joseph Vilsmair) und *GRIPSHOLM* (2000, Regie: Xavier Koller), die ausserordentliche Momente der Nationalgeschichte als Quellen positiver Identifizierung marktgerecht verpacken. Mein Hauptinteresse gilt jedoch Färberböcks Melodrama *AIMÉE & JAGUAR*, in dem – wie zu zeigen sein wird – lachender Unernst eine wichtige Rolle spielt, die Geschichte des Holocaust neu zu erzählen und zu vergegenwärtigen. Die folgenden Überlegungen zu *AIMÉE & JAGUAR* werden von der Absicht geleitet, den historischen Index des Lachens in einem Film zu bestimmen, der gerechtfertigterweise weder von der Filmindustrie noch von der Kritik oder vom Publikum dem Genre des Komischen zugerechnet worden ist. Ziel meiner Untersuchung ist es, das Lachen im Gegenwartsfilm als hoch vermittelten Ausdruck sinnlicher Unmittelbarkeit zu historisieren, ohne damit allerdings einer Absage an normative oder erinnerungspolitische Behandlungen des Holocaustgelächters das Wort zu reden. Vielmehr sollen sie so auf eine aus filmtheoretischer und filmhistorischer Sichtweise solidere Grundlage gestellt werden.

II

Zeitreise im Jahr 1999. In einer Halbnahaufnahme sehen wir eine Frau mit blonden Haaren, deren Augen Euphorie und Ekstase ausstrahlen. Ihre rechte Hand arbeitet sich an einem alten Fotoapparat ab. Aber sie hat weder Zeit noch Ge-

duld, um sich auf die rein mechanischen Aspekte des Bildauslösens zu konzentrieren. Unmöglich erscheint es ihr, den Blick vom Objekt ihres Begehrens abzuwenden. Das Blitzlicht ihrer Kamera ragt weit über den Bildrahmen hinaus, bereit, das zu illuminieren, was wir zunächst nicht sehen. Unsere Fotografin läuft gegen die Zeit an. Sie versucht, das Glück der Gegenwart als Vergangenheit ihrer Zukunft zu verewigen. Visuelle Wahrnehmung und technische Reproduzierbarkeit sollen sich ihr zu einem Augenblick absoluter Selbstpräsenz vereinen.

Die nächste Einstellung zeigt die Perspektive der Fotografin. Wir sehen eine andere Frau, mit gewellten dunklen Haaren. Ihr Ausdruck ist von vergleichbarer Ausgelassenheit geprägt. Heiter und lachend posiert sie vor dem Auge der Kamera. Ihr Blickwinkel ist dem der ersten Frau angeglichen. Nichts scheint so zwischen den beiden zu stehen, nicht einmal das Objektiv des Fotoapparats. Auf den ersten Blick erweckt die Einstellung den Eindruck, als teste die dunkelhaarige Frau bestimmte Gesten, um sich als jemand anderes auszugeben. Sie erprobt, so könnte man denken, gewisse Mienen der Heiterkeit mit der Absicht, sich zu maskieren oder ihr Leben neu zu inszenieren. Was der Zuschauer jedoch in dieser zweiten Halbnahaufnahme in Wahrheit zu sehen bekommt, ist als Ausdruck reiner Spontaneität und Sinnlichkeit gemeint, als Rausch mimetischen Verhaltens. Zwar mag die Frau vor der Kamera die Haltung eines Fotomodells imitieren. Der Akt spielerischen Nachahmens soll hier jedoch nicht als Verdrängung, sondern vielmehr als Intensivierung des Realen verstanden werden. Lachend flieht die Frau nicht vor der, sondern in die magische Materialität des Augenblicks.

Plötzlich entfärbt sich das Bild, wird für den Bruchteil einer Sekunde weiss, als seien Film und Handlungsraum vom Blitz der Fotografin geblendet worden. Bezeichnenderweise jedoch blendet die Kamera danach einfach wieder auf und zeigt uns weder ein Standfoto der Fotografierten noch die durch einen Bildsucher gebrochene Perspektive der Fotografin. Vielmehr sehen wir jetzt wiederum die Fotografierte. Sie schaut unmittelbar in die den Standort des Fotoapparats einnehmende Filmkamera und damit direkt in unsere Augen. Ihr Interesse gilt jedoch nicht ihrem fotografischen Abbild, sondern allein der Frage, wie eine flüchtige Gegenwart im Auge der Betrachterin den Status des Zeitlosen und Ewigen gewinnen kann. Sie versteht es, physische Realitäten zu retten, noch bevor der Auslöser eines Fotoapparats die Gegenwart als Erinnerung der Zukunft fixiert. Sie versperrt sich der Logik der Repräsentation und ermöglicht gerade dadurch Erlebnisse der Unmittelbarkeit, in denen der menschliche Blick erwidert, unbeschwertes Lachen freigesetzt und der Tod mit seinen eigenen

Waffen geschlagen wird. Ein paar Sekunden später wird der Bildschirm schwarz, nach einem harten Schnitt, nicht nach einer melancholisch langsamen Ablende. Die Stimme der Fotografin trägt uns über den Abgrund dieses Schnittes. «Nochmal! Nochmal!», ruft sie, als das Bild ihrer Geliebten schon längst nicht mehr sichtbar ist, als liesse sich der Augenblickscharakter des lachenden Glücks so gleichsam ausser Kraft setzen. Ihre Stimme verklingt schliesslich in der Dunkelheit. Der Film ist vorbei. Die Heiterkeit und der Rausch der letzten Einstellung jedoch bleibt der Erinnerung des Zuschauers unauslöschlich eingeschrieben.

Der Ort dieser zwei Einstellungen, die Max Färberböcks historisches Melodram *AIMÉE & JAGUAR* zum Abschluss bringen, ist eine Berliner Wohnung im Jahr 1944. Das Interieur ist weder von Spuren der Naziherrschaft noch des Krieges gezeichnet. Der Mahlstrom der Geschichte scheint vor der Tür dieser Wohnung Halt zu machen. Er hat nicht die Macht, das rauschhafte Lachen der Frauen zum Schweigen zu bringen. Heitere Spontaneität verdrängt hier den Imperativ totaler Mobilmachung. Lachen kann die, die das Private gegen das Politische zu schützen vermag. Und dennoch trägt das scheinbar ungezwungene Lachen der beiden Frauen das Mal der Geschichte, einer Geschichte, die jene Kodierungen zu überwinden sucht, mit deren Hilfe in der Nachkriegszeit der nationalen Vergangenheit gedacht worden ist. Denn was Färberböck dem Zuschauer in dieser Schlusszene vor Augen führt, soll nichts anderes als die ungleichen Erfahrungen von Juden und Nicht-Juden in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts miteinander versöhnen. Das ungezwungene Lachen der beiden Frauen fungiert als Medium, mit dem Juden und Nicht-Juden als Mitglieder ein und derselben Schicksalsgemeinschaft integriert werden, in der sowohl Träume als auch Traumata miteinander geteilt werden.

Lilly Wust (Juliane Köhler), die rasende Fotografin, galt einst als archetypische Nazifrau, eine Gebärmaschine für Führer und Vaterland, die Juden anhand ihrer Nase zu identifizieren verstand. All das ändert sich jedoch, als sie sich in Felice Schragenheim (Maria Schrader) verliebt, die nicht nur im Untergrund gegen die Nazis kämpft, sondern zudem Jüdin ist. Obwohl Lillys und Felices unwahrscheinliche Beziehung den Krieg nicht überdauern wird, wird sie in diesem Film als deutsches Melodrama ersten Ranges erinnert. Beide Frauen verstehen es, dem tödlichen Sog der Geschichte Momente ekstatischen Glücks, der Heiterkeit und des unbeschwerten Lachens abzutrotzen. Ihre Liebe und ihr Lachen stehen im Mittelpunkt eines Films, der – getreu der Definition des Melodrams durch Peter Brooks – von einer Ästhetik der Polarisierung und Hyperdramatisierung angetrieben wird. Als Ausdruck eines postsakralen Zeitalters

gibt sich das Melodrama laut Brooks mit den in der Realität vorherrschenden Repressionen, Halbwahrheiten, Kompromissen und Enttäuschungen nicht zufrieden. Vielmehr lebt es von Exzess und Übertreibung, steigert Konflikte und Emotionen, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf fundamentale Lebensfragen zu richten, die zwar nicht länger durch transzendente Glaubenssysteme zufrieden stellend beantwortet werden können, aber nichtsdestoweniger von grundlegender Bedeutung für die moralische Existenz des Einzelnen zu sein scheinen.¹⁰ Färberböcks Film erzählt die Geschichte seiner zwei Protagonistinnen ganz in diesem Sinne. Am Ende soll die melodramatische Inszenierung deutsch-jüdischer Heiterkeit nicht nur die Irrtümer der nationalsozialistischen Rassenideologie aufdecken, sondern zugleich ein Beispiel multikultureller Solidarität feilbieten, das den Katastrophen der Geschichte entwichen ist und heutigen Zuschauern als Gegenstand emotionaler Identifizierung gelten kann.

Nur selten ist es dem deutschen Nachkriegskino – West oder Ost – gelungen, angemessene Bilder zu entwerfen, um das Leiden jüdischer Opfer während der Nazizeit darzustellen. Das diskursive Feld war eng umschrieben.¹¹ Einerseits fand die – mehr oder weniger kritische – Auseinandersetzung mit dem Wahn oder Narzissmus der Täter weitaus grössere Resonanz als jeglicher Versuch der Erinnerung an die Auslöschung des europäischen Judentums mit Hilfe komplexer Erzählmodelle. Andererseits basierte die Ikonografie jüdischer Gestalten zumeist auf philosemitischen Prämissen, die gerade durch die blosser Inversion von Nazistereotypen deren Autorität gleichsam durch die Hintertür wieder einführten. Die Judenfiguren des Nachkriegskinos waren so von multiplen Wunschprojektionen und Überblendungen geprägt. Das Gespenst Ferdinand Marians, den deutsche Zuschauer während des «Dritten Reiches» in seiner Rolle in *JUD SÜSS* zu hassen liebten, verfolgte das Kino der Nachkriegszeit mit nicht zu überschätzender Wirkung. Der Nichtjude Marian spielte in Harlans Film einen Juden, der sich als Nichtjude maskiert, um die Trennung der Rassen zu unterwandern. Seine Judenfigur war «ein fiktives Monster und eine monströse Fiktion».¹² Indem er Oppenheimer als chamäleonartiges Objekt der Begierde und des Abscheus verkörperte, bewies Marian am Ende insgeheim jedoch, dass der Jude vielleicht doch nicht so anders sei als der Deutsche; dass der Antisemit den Juden braucht oder gar erfindet, um sein fragiles Ich zu stabilisieren.

Marians paradoxe Wirkung beruhte darauf, dass er sich in seiner Rolle seiner Umwelt ähnlich machte, um die Macht zu beweisen, mit der die Nazis die Umwelt sich selbst ähnlich zu machen suchten. Als Gegenidentität konzipiert, verdeutlichte Marian-Oppenheimer so insgeheim, dass im Antisemitismus falsche

Projektion echte Mimesis verdrängt. Das Lachen Maria Schraders in der Rolle der Felice Schragenheim, so meine These, wiederholt Marians Zwiespältigkeit unter umgekehrten Vorzeichen. In ihrem Lachen gehen Mimesis und falsche Projektion eine eigentümliche Verbindung ein. Felices Umwelt ist nur geringfügig von dem geprägt, was konventionellerweise als filmisches Inventar der letzten Kriegsjahre gilt. Weder die Schlacht um Berlin noch die Gleichschaltung des Lebens durch die Nazis scheint wirkliche Spuren in den Dramen des Alltags zu hinterlassen, ausser dass sie das Dekor für melodramatische Intensitäten liefern. Färberböcks «Drittes Reich» erscheint von Grund auf amerikanisiert. Swing und Jazz dienen selbst der militärischen Elite während des Fronturlaubs als Mittel der Zerstreung. Und Felice versteht es perfekt, die Unterhaltungsmöglichkeiten dieser Gesellschaft zum Zwecke gesteigerten Lustgewinns auszunutzen. Inmitten von Ruinen diskutiert sie die letzte Mode mit ihren Freundinnen. Ihr Begehren ist mobil, ihre Sexualität ungebremst. Sie arbeitet für den Untergrund, versteht es aber dennoch, ihr Leben bis zur Neige zu geniessen. Felice ist die Fleisch gewordene Moderne. Sie verkörpert eine Frau ohne Vergangenheit, deren Gegenwart nicht darunter leidet, dass sie keine Zukunft haben mag. Mimikry und Verstellung gelten ihr als Instrumentarium des Überlebens, und doch versteht sie es, jedem Akt der Maskierung ihr persönliches Vergnügen abzugewinnen. Wie bei Heidegger ist ihr Sein zum Tode hin entworfen. Existenzielle Authentizität lässt sich für Felice allein mit Blick auf das Faktum des Todes erzielen. Je aussergewöhnlicher die historischen Gefahren, desto grösser der Lohn, die Heiterkeit des Augenblicks.

Laut Horkheimer und Adorno schreibt der Antisemit das, was er in sich selbst nicht tolerieren mag, nämlich Mangel, Begehren, Spontaneität und unbefangene Sinnlichkeit, als physisches Manko dem jüdischen Opfer zu. Projektion, ohne die das Subjekt nicht zu überleben verstünde, wird im Faschismus zu einem paranoiden Mechanismus umgebogen und systematisch in den Dienst der Macht gestellt. «Was als Fremdes abstösst, ist nur allzu vertraut. Es ist die ansteckende Gestik der von Zivilisation unterdrückten Unmittelbarkeit: Berühren, Anschmiegen, Beschwichtigen, Zureden.»¹³ Sowohl in ihrer Rolle als Jüdin oder – wie in Dani Levys *MESCHUGGE* (1998) – als eine sich als Jüdin missidentifizierende Nazienkelin erzeugt Maria Schrader die Illusion, dass im deutschen Kino der Gegenwart die unterdrückte Natur wieder zum Sprechen gebracht werden könne. In Wahrheit jedoch gewinnen Schraders Gesten heiterer Unmittelbarkeit, ihre Spontaneität und Sinnlichkeit, Kontur allein vor dem Hintergrund antisemitischer Stereotypen. Ihr Lachen ist das Positiv eines die Nachkriegsgeschichte in Bann haltenden Negativs. Was den Anschein des Unmittel-

baren hat, stellt sich bei genauerem Hinsehen als zutiefst vermittelt heraus. Schraders Sinnlichkeit dient als Projektionsfolie für eine Vergangenheit, die nicht zu enden scheint, und doch fordert ihr Lachen dazu auf, sich in der Gegenwart einzurichten. Am Ende des Films vermittelt Felices Lachen, ihre mimetische Sinnlichkeit, den Überlebenden eine zeitgemässe Lehre. Das jüdische Opfer entpflichtet die Deutschen von Scham, Schuld und Trauer, in dem es sie dazu auffordert, die Last der Geschichte abzuwerfen, dem verklemmten Leben introvertierter Reflektion zu entkommen und die Kunst einer Heiterkeit zu praktizieren, der es selbst im Angesicht der totalen Katastrophen nicht an Selbstbewusstsein mangelt.¹⁴ Während die Zuschauer der vierziger Jahre Ferdinand Marian zu hassen liebten, lädt Schraders Lachen in *AIMÉE & JAGUAR* die Zuschauer der späten neunziger Jahre dazu ein, durch spielerische Gesten des Berührens und Anschmiegens historische Schuld zu beschwichtigen.

Das Genrekino der späten neunziger Jahre ist reich an Szenen, in denen mimetisches Verhalten Augenblicke deutsch-jüdischer Kooperation und Versöhnung ermöglicht. Multikulturelle Eintracht findet in diesem Kino gerade dann statt, wenn die Zensurinstanz rationalen Denkens scheinbar ausgeschaltet wird, um dem Körper freien Lauf zu lassen. In Vilsmaiers *COMEDIAN HARMONISTS* gelingt dem deutsch-jüdischen Sängerensemble der Durchbruch zu perfekter Harmonie bezeichnenderweise im Zustand gemeinsamen Suffs. Gedacht als Allegorie positiver Symbiose, beruht der Einklang unterschiedlicher Stimmen in Vilsmaiers Film am Ende weniger auf Training, Disziplin und rationaler Arbeitsteilung, sondern vor allem auf der Fähigkeit der einzelnen Sänger, die Grenzen ihres normalen Ichs mimetisch zu übersteigen und sich einem grösseren Ganzen anzuschmiegen. In der extrem kinetischen Hochzeitsszene lädt Vilsmaiers gleichsam entfesselte Kamera gar den Zuschauer dazu ein, am rauschhaften Tanz von Juden und Nichtjuden sinnlich teilzunehmen. Rasende Kamerafahrten und Schwenks positionieren den Zuschauer im Geschehen selbst, während der Filmschnitt den Takt diegetischer Klezmermusik in atemberaubende optische Rhythmen transponiert. Auch in *GLOOMY SUNDAY* ist es das dionysische Medium der Musik, das historische Brüche zwischen Juden und Nichtjuden in der Erinnerung überbrücken soll. Konventionalisiert als das, was jenseits von Repräsentation und Konvention liegt, bricht Andräs' (Stefano Dionisi) sentimentales Klavierspiel die Dämme der Ratio und ermöglicht gerade dadurch die Integration des Juden László (Joachim Krol) in das erinnerte Bild der nationalen Gemeinschaft.

Nirgendwo jedoch ist die Darstellung sinnlicher Unmittelbarkeit als Ort deutsch-jüdischer Versöhnung auffallender als in den letzten zwei Einstellun-

gen von AIMÉE & JAGUAR, in Lillys Versuch also, Felices Lachen und Lebenslust für die Nachwelt aufzubewahren. In seinen letzten Arbeiten zur Theorie der Geschichte betonte Siegfried Kracauer, dass die Fremdheit und Alterität vergangener Erfahrungen am besten durch Fotografien bewahrt werden könnten, gerade weil jedem fotografischen Bild das historisch Spezifische der Wahrnehmung des Fotografen eingeschrieben sei.¹⁵ Die letzten zwei Einstellungen von AIMÉE & JAGUAR, die den Prozess des fotografischen Erinnerns als Film festzuhalten versuchen, widersetzen sich Kracausers Theorie in zweifacher Hinsicht. Einerseits zeigt Färberböck hier die Handlung des Fotografierens als ununterscheidbar vom Akt des reinen Sehens. Lillys Fotoapparat besitzt magische Eigenschaften. Er erwidert den Blick. Er fixiert das Vergangene, nicht als etwas Fremdes oder Anderes, sondern als etwas, zu dem die Gegenwart direkten Zugang haben kann. Lillys Bilder sind folglich genauso real wie das Reale – so real, dass wir sie als Zuschauer nicht einmal zu sehen brauchen. Da die letzten Einstellungen von AIMÉE & JAGUAR eine frühere Szene des Films wieder aufnehmen, legen sie andererseits nahe, dass in modernen Mediengesellschaften der Unterschied zwischen organischen und maschinellen Erinnerungsformen anachronistisch geworden ist. Lillys Fotografien verwandeln das Lachen des Augenblicks in ein animiertes Bild, das mühelos zwischen den Zeiten zu wandern und unterschiedliche Betrachter zu berühren vermag. Felice mag schon längst gestorben sein. Die Apparate technischer Reproduzierbarkeit besitzen hier jedoch die göttliche Macht, die Toten der Geschichte zum Leben zu erwecken und die Vergangenheit – als Film und Foto – ewig zu wiederholen. Anstatt den unüberbrückbaren Abgrund zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu belichten, projizieren Färberböcks letzte Einstellungen Bilder, in denen Schraders Lachen die Möglichkeit sympathetischer, zeitenthobener Identifizierung beweisen soll. Als Statthalter seiner eigenen Kamera nivelliert Lillys Fotoapparat notwendige Differenzen. Sie macht die Vergangenheit als Ort einer nicht länger unterdrückten Natur der Gegenwart zugänglich, verbirgt so aber die geschichtlichen Traumata, die Deutsche und Juden, Mitläufer und Opfer, voneinander trennen.

III

Das Lachen, so Adorno und Horkheimer in einer polemischen, an Freud gemahnenden Passage der *Dialektik der Aufklärung*, begleitet Augenblicke, in denen Furcht vergeht: «Es zeigt Befreiung an, sei es aus leiblicher Gefahr, sei es aus den Fängen der Logik. Das versöhnte Lachen ertönt als Echo des Entron-

nenseins aus der Macht, das schlechte bewältigt die Furcht, indem es zu den Instanzen überläuft, die zu fürchten sind.»¹⁶ Felices Lachen am Ende von *AIMÉE & JAGUAR* scheint auf den ersten Blick ein Lachen der Versöhnung darzustellen. Es entspringt einem Moment, in dem sich die deutsche Jüdin der Macht der Geschichte entronnen und von den Imperativen strategischer Selbstbehauptung befreit glaubt. Gelacht wird darüber, dass es in dieser Gesellschaft eigentlich nichts zu lachen gibt. Und doch erschallt Felices Lachen als Echo der Hoffnung, man könne leiblicher Gefahr durch Spiel und Mimesis entweichen und das Private trotz aller Widerstände als Nische unzensierter Gefühle und deutsch-jüdischer Symbiose gewinnen. Färberböcks Film unternimmt so nichts anderes, als die Traumata der deutschen Geschichte gegen den Strich zu lesen. Färberböcks letzte Einstellungen allegorisieren das Bemühen, die deutsche Vergangenheit vom Standpunkt der Erlösung neu zu betrachten. Weder das Auge des Fotoapparats noch die Verwerfungen historischer Zeit trennen hier reformierte Nazis und lebenslustige Juden. Weder Schuld noch Scham plagen Lillys Begehren, der Zeit durch die Tricks technischer Reproduzierbarkeit einen



Abb. 1: Felice (Maria Schrader) und Lilly (Juliane Köhler) mit Kamera, *AIMÉE & JAGUAR* (Senator Film), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

Streich zu spielen. Vielmehr gilt Felices Heiterkeit ihrem und Färberböcks Blick als Medium, die Geschichte von Deutschen und Juden als versöhnte an unsere eigene Gegenwart weiterzugeben. Gerade so jedoch wird Felices Lachen insgeheim zum Objekt von Instanzen, die gefürchtet werden müssen.

Tendenziell steckt im Lachen laut Dieter Wellershoff «immer ein Erkennen und Zugeben des Unerwarteten, also eine Grenzerweiterung wenigstens für Augenblicke.»¹⁷ Zugleich jedoch verhandelt das Lachen die Demarkationslinie zwischen Innen- und Aussenzuständen. Lachen ist angstmindernd. Eine Gruppe drückt durch gemeinsames Lachen affektive Gleichgestimmtheit aus und bestimmt so die Grenzen ihrer Identität. Gemeinsames Lachen bestärkt die Konformität einer Gruppe. Wer nicht mitlacht, ist ein Spielverderber, ein Störenfried, ein Aussenstehender, der am Konsens der Gruppe nicht teilhaben kann oder teilzuhaben verdient. Ganz in diesem Sinne überschreitet das Lachen in *AIMÉE & JAGUAR* die Grenzen des Erwarteten, allein um am Ende neue Normgrenzen zu definieren. Felices Unernst und Lillys Schaulust stecken die Privatsphäre als liminalen Raum gelingender Multikultur und authentischen Selbstausdrucks ab. Sowohl Felice als auch Lilly wenden sich lachend von der Macht der Geschichte – dem Holocaust – ab, um trotz widriger Umstände die Möglichkeit emotionaler Solidarität und intuitiver Kommunikation zu bewahren. Das Lachen am Ende des Films hat so die Funktion eines Tests, der die Zuschauer des Jahres 1999 daraufhin prüft, ob sie an dieser Solidarität und Kommunikation teilzunehmen bereit sind oder nicht. Wer, so müssen wir demnach fragen, kann oder möchte am Ende nicht mitlachen? Wer wird von Färberböcks Inszenierung des Lachens ausgegrenzt? Wer gilt dem lachenden Einvernehmen zwischen Lilly und Felice als Aussenseiter und Spielverderber? Mit anderen Worten: Welchen Ort nimmt Felices Heiterkeit im Umgang der Gegenwart mit der Vergangenheit ein?

Eine Antwort auf diese Fragen scheint unmöglich, ohne *AIMÉE & JAGUAR* sowohl in seinem historischen als auch seinem genrespezifischen Kontext genauer zu verankern, das Lachen des Films also vor dem Hintergrund dessen zu verstehen, was Steve Neale als die kulturelle und die gattungsspezifische Plausibilität eines Genretexts bezeichnet.¹⁸ *AIMÉE & JAGUAR* wurde am 11. Februar 1999 in Berlin uraufgeführt, genau vier Monate nach dem Beginn der so genannten Walser-Bubis Debatte.¹⁹ Ohne die Beiträge dieser Auseinandersetzung hier im Einzelnen nochmals erörtern zu wollen, lässt sich zusammenfassen, dass Martin Walser mit seiner Friedenspreisrede nichts anderes als eine Neuorientierung der deutschen Geschichtspolitik einklagen wollte.²⁰ Indem er gegen die angebliche Funktionalisierung des Holocaust für gegenwärtige Zwe-

cke polemisierte, unternahm Walser den Versuch, dem öffentlichen Gedenken an die traumatische Erfahrung der Judenvernichtung ein Ende zu setzen. Was Walser als öffentliche Rituale der Schuld- und Schaminszenierung versteht, verhindert in seiner Perspektive nicht nur die Möglichkeit historischer Versöhnung zwischen Juden und Deutschen, sondern auch die Hoffnung auf eine authentische Formulierung nationaler Identität. Laut Walser kann wahres Eingedenken der Vergangenheit allein durch individuelles Erinnern, allein im Gewissen des Einzelnen stattfinden. Da für Walser die instrumentelle Sprache des Alltags und der Politik das Bild der Erinnerung entstellt, kann der Ort der Vergangenheit einzig im Medium poetischer Sprache und ästhetischer Erfahrung vermessen werden. Was bleibt, stiften weder Museumsdirektoren noch Kulturpolitiker, weder Holocaustmahnmale noch öffentliche Gedenktage, sondern wieder einmal nur die Dichter und ihre Fähigkeit, den Eigensinn der Geschichte durch das Spiel mimetischer Zeichen gleichsam zu verflüssigen. Wie Ignatz Bubis' Replik und die anschließende Debatte verdeutlicht haben, basierte Walsers Lob der poetischen Sprache auf dem populistischen Wunschbild, die Wunden der deutschen Vergangenheit zu schliessen und die Berliner Republik als normale Nation ins 21. Jahrhundert eintreten zu lassen. Zugleich jedoch artikulierte Walsers Friedenspreisrede eine aggressive Variante paranoiden Denkens, das Juden im gegenwärtigen Deutschland dafür brandmarkt, die Deutschen permanent an die historische Schuld ihrer Nation zu erinnern. Walser stellt das individuelle Gedenken über das kollektive, das private Erinnern über das öffentliche, das Gewissen über die Reflektion, die Ästhetik über die Politik, in der Absicht, Juden und Nicht-Juden als Mitglieder ein und derselben Schicksalsgemeinschaft zu begreifen. Walsers Utopie eines ästhetischen Ausgleichs mag ursprünglich nicht unbedingt antisemitisch gemeint gewesen sein. Seine krypto-theologische Suche nach historischer Aussöhnung jedoch lief auf die These hinaus, dass Juden heute allein dann sich als Deutsche verstehen können, wenn sie bereit sind, die Erinnerung an Auschwitz vom öffentlichen Raum fern zu halten und derart die Zukunft Deutschlands vom Gedenken an seine brutale Vergangenheit zu emanzipieren.

Obwohl Walsers Drang nach historischer Normalisierung nichts wirklich Neues zum Ausdruck brachte, hat die von der Friedenspreisrede ausgelöste Debatte die Begriffe, Narrationen und Dispositive verschoben, mit deren Hilfe die Erinnerung an den Holocaust in Deutschland verhandelt wird. Walsers paranoider Populismus hat einen bissigen Mangel an Respekt und Perspektive hoffähig gemacht. Seine Kritik an der «Moralkeule Auschwitz» bestritt die konkreten Traumata, die Juden und Nicht-Juden in Deutschland voneinander trennen, und

legte zugleich offen, «wie dünn und brüchig die demokratisch-normative Decke im deutsch-jüdischen Verhältnis und im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit noch ist.»²¹ Walsers Verschiebungen der deutschen Erinnerungspolitik, so meine erste These zum historischen Index des neuen historischen Melodramas, hat vor dem Popularkino der selbst ernannten Berliner Republik nicht halt gemacht. Die Darstellung deutsch-jüdischer Beziehungen in deutschen Filmen der späten neunziger Jahre ist zutiefst von Walsers Verfolgungswahn gezeichnet. Ähnlich wie Walser gelingt es aber auch AIMÉE & JAGUAR oder COMEDIAN HARMONISTS nicht, die Willkür vollständig zu maskieren, mit der hier deutsch-jüdische Versöhnungsszenen rückblickend diktiert werden, um das die nationale Erinnerung befleckende Bild des jüdischen Opfers zu tilgen.

Die letzten Einstellungen von AIMÉE & JAGUAR illustrieren die projektive Paranoia des Gegenwartsfilms auf anschauliche Weise. Obwohl die eigentliche Handlung schon zu einem Ende gekommen ist, weisen die letzten Bilder des Films die Fotografin Lilly als Denunziantin von Felices Lachen und Begehren aus. Felice erscheint im Bild, während allein Lilly die Autorität besitzt, den Modus der Repräsentation zu bestimmen, das Lachen ihrer Geliebten an die Gegenwart weiterzureichen und somit die Identifikation des Zuschauers zu lenken. Wie bei Walser zerschlägt ästhetische Erfahrung am Ende von AIMÉE & JAGUAR die instrumentelle Logik der Selbstbehauptung und ermöglicht deutsch-jüdischen Einklang. Als eigentliches Trauma der Nazizeit wird so jedoch nicht die Auslöschung der europäischen Juden begriffen, sondern das Ende multikultureller Liebe und Unmittelbarkeit, von der Deutsche und Juden in gleicher Weise betroffen sind. Felices und Lillys gemeinsames Lachen gilt Färberböck als Legitimation, Lilly als Sprachrohr der Erinnerung, den Film und damit das Schicksal deutscher Juden während des «Dritten Reiches» erzählen zu lassen. Felices und Lillys Heiterkeit positioniert Deutsche und Juden als Teil ein und derselben Schicksalsgemeinschaft, die ihre Identität im Jenseits von Politik und Geschichte nie verloren hat. Was derart negiert wird, ist nicht nur die traumatische Erfahrung deutscher Juden während des Nationalsozialismus, sondern die Tatsache, dass traumatische Erlebnisse sich gerade linearer Erzählbarkeit und singulären Perspektiven widersetzen. Indem sie sich gleichsam hinter Lillys Rücken versteckt und Felices Lachen als *tableau vivant* darbietet, verschleiern Färberböcks Kamera diese Asymmetrien des Erinnerns und Erzählens noch weiter. Die letzten Bilder des Films mögen zwar die jüdischen Opfer der deutschen Geschichte wieder zum Leben erwecken. Sie verwirklichen das jedoch unter Bedingungen, die notwendige Differenzen zwischen der Gemeinschaft der Opfer und der der Täter einebnet.

Ähnlich wie die mimetische Stosskraft der poetischen Sprache bei Walser dient das Lachen bei Färberbock so als Mittel der Erinnerung, an ein Bild von Geschichte zu erinnern, wie sie so nie stattgefunden hat. Nichts ist täuschender als der Eindruck spontaner Unmittelbarkeit in den letzten Einstellungen des Films: Felices Lachen ist erpresst, um die deutsche Geschichte von dem Schatten der jüdischen Opfer zu befreien.

Ideologie- und diskurskritische Lesarten wie diese reichen jedoch nicht aus, um den historischen Index lachender Versöhnung zwischen Deutschen und Juden im Geschichtsdrama der Jahrtausendwende genauer zu bestimmen. Die Transaktionen der Aufheiterung, die in Filmen wie *AIMÉE & JAGUAR* zwischen Deutschen und Juden stattfinden, sind zugleich Ausdruck eines fundamentalen Wandels der deutschen Filmindustrie, der sich seit Mitte der achtziger Jahre vollzieht. Der Nachdruck, mit dem das deutsche Kino der späten neunziger Jahre Themen der deutschen Geschichte aufgreift und in Melodramen ersten Ranges zu verwandeln sucht, reflektiert intensive, durchaus nicht auf Deutschland beschränkte Versuche, Geschichtlichkeit als Katalysator für die Erneuerung nationaler Kinos zu verwerthen. Die schiere Möglichkeit historischer und oft kostenintensiver Melodramen basiert dabei auf dem Zusammenspiel unterschiedlicher Entwicklungen, die den deutschen Filmmarkt seit dem Ableben des Neuen Deutschen Films prinzipiell verändert haben: auf neuen transnationalen, staatlichen und regionalen Subventionsmassnahmen, einem grösseren Einfluss von Fernsehanstalten und Filmboards auf Finanzierungsentscheidungen, auf neuen Arrangements zwischen Filmakademien, Fernsehprogrammen und kommerziellen Produzenten und, last but not least, auf bedeutenden Investitionen prominenter amerikanischer Verleihfirmen – Warner, UIP, Columbia, Buena Vista, Fox und Polygram – in Gewinn versprechende deutsche Genreproduktionen.²²

Färberböcks Bilder deutsch-jüdischer Unmittelbarkeit, so meine zweite These zum historischen Ort des Lachens in *AIMÉE & JAGUAR*, dienen der Selbstlegitimation des deutschen Kinos als populärem Genrekino, das Hollywood nicht länger mehr als Antipoden nationaler Differenzen betrachtet. Sie haben Teil an der Begründung dessen, was Andrew Higson mit Blick auf den britischen Film der letzten 20 Jahre als nationales «Heritage Cinema» bezeichnet hat.²³ *Heritage*-Filme zeichnen sich durch relativ hohe Produktionswerte und populären Anklang aus. Im Unterschied zum europäischen Autorenkino der sechziger und siebziger Jahre versuchen *Heritage*-Filme nicht länger die Rolle Hollywoods auf dem Weltmarkt durch formale Experimente herauszufordern. Vielmehr greifen sie auf dominante, sich an Hollywood orientierende Erzähltechniken zurück,

um die globale Hegemonie Hollywoods auf nationaler Ebene zu supplementieren. *Heri*-Filme wie *A ROOM WITH A VIEW* (ZIMMER MIT AUSSICHT) (1985), *A PASSAGE TO INDIA* (REISE NACH INDIEN) (1984), *HOWARDS END* (WIEDERSEHEN IN HOWARDS END) (1992) und *SENSE AND SENSIBILITY* (SINN UND SINNLICHKEIT) (1996) greifen literarische Quellen und nationale Kulturtraditionen als Markenzeichen nationaler Authentizität auf. Sie stellen *Mise-en-scène* über narrative Kausalität, flüssige Kamerabewegungen über rapide Schnittfolgen, spektakuläre Panoramaeinstellungen über Nahaufnahmen, um die nationale Vergangenheit als musealen Gegenstand dem Blick des Zuschauers darzubieten. *Heritage*-Filme stellen die Textur nationaler Geschichte als massgebliches Logo nationalen Filmschaffens aus. Sie verpacken lokale Vergangenheiten als Konsumgegenstände, mit deren Hilfe nationale Filmindustrien an der transnationalen Herrschaft Hollywoods partizipieren können.

Die deutsch-jüdischen Melodramen der Jahrtausendwende müssen als Produkt dieser neuartigen nationalen Akzentuierung Hollywoods verstanden werden. Filme wie *COMEDIAN HARMONISTS*, *AIMÉE & JAGUAR*, *GLOOMY SUNDAY* und *GRIPSHOLM* verwandeln die deutsche Vergangenheit in einen Schaukasten materieller oder symbolischer Vermächtnisse. Aufgrund eines anderen politischen, sozialen, ökonomischen und kulturellen Kontexts jedoch weicht der deutsche *Heritage*-Film sowohl in ästhetischer als auch in ideologischer Hinsicht von seinem britischen Vorläufer ab:

1. Während der britische *Heritage*-Film der achtziger Jahre die Erfahrung einer multikulturellen Gegenwart mit pastoralen Bildern imperialer Grösse zu verdrängen suchte, bemühen sich deutsche Varianten darum, einer traumatischen Geschichte Momente kulturellen Übereinkommens abzugewinnen. Im Unterschied zum britischen *Heritage*-Film, der die nationale Geschichte zu meist durch die Augen der sozialen Elite der Vergangenheit fokussiert, zeigen deutsche Filme historische Eliten – das heisst die Nazis – als die eigentliche Nemesis der multikulturellen Geschichte der Nation.

2. Im Unterschied zu der prominenten Rolle anspruchsvoller Literatur im britischen *Heritage*-Film bemühen sich deutsche Filme vor allem darum, die Traditionen der deutschen Populärkultur auszustellen. Sie präsentieren deutsche Massenkultur als Quelle expressiver Authentizität, die einst sogar Hollywood das Wasser reichen konnte. In manchen Fällen feiern deutsche *Heritage*-Filme die Populärkultur als die eigentliche Klammer nationaler Identität – eine Klammer, die allein unter dem historischen Druck des Nationalsozialismus ihre Integrationskraft verlor, die aber von deutschen Filmemachern der Gegenwart wieder aktiviert werden kann und soll.

3. Während die visuelle Gestaltung der britischen *Heritage*-Filme an das frühe Kino der Attraktionen erinnerte,²⁴ bemühen sich die deutschen Melodramen der späten neunziger Jahre immer wieder darum, die Vergangenheit als akustisches Spektakel zu inszenieren. Immer wieder begreifen sie gerade den Hörsinn als das Zentralorgan, mit dem nationale Identität erneuert und am wirkungsvollsten konsumiert werden kann.

Felices Lachen in *AIMÉE & JAGUAR*, verstanden als Test deutsch-jüdischer Normgrenzen am Ausgang des 20. Jahrhunderts, ist von konstitutiver Bedeutung für die Verwandlung des deutschen Gegenwartskinos in ein Erbe- und Erlebniskino. Heitere Bilder und Töne deutsch-jüdischer Unmittelbarkeit gelten diesem Kino als Quelle nationaler und internationaler Erneuerung. Als diegetischer Stellvertreter von Färberböcks eigener Apparatur allegorisiert Lillys Fotokamera derartige Bestrebungen. Lillys Kamera hält eine durch Felices Lachen als versöhnt erscheinende deutsch-jüdische Vergangenheit als Erbgut fest – als Objekt nationaler Identifizierung und internationaler Exportierbarkeit. Lillys Kamera erhascht ein Bild des Juden, das historische Schulden scheinbar tilgt und Walsers Paranoia zu beschwichtigen vermag. Das Bild des lachenden Op-



Abb. 2: Felice (Maria Schrader) und Lilly (Juliane Köhler) vor den Trümmern Berlins, *AIMÉE & JAGUAR* (Senator Film), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

fers dient der deutschen Filmindustrie als Freibrief, selbst die dunkelsten Kapitel der deutschen Geschichte als Kassenmagneten zu verwerten. Lillys Lachen erlaubt es dem neuesten deutschen Film, genau jene Nischen zu füllen, die bislang von Hollywood noch nicht besetzt worden sind, ohne freilich die globale Hegemonie Hollywoods herausfordern zu wollen.

Henri Bergson hat in seiner berühmten Studie die gesellschaftliche Funktion des Lachens dahingehend bestimmt,²⁵ dass es dem Lachenden erlaubt, den Anblick zwanghafter Mechanisierungen des Lebendigen zu korrigieren und so der Verdinglichung des Menschen Einhalt zu gebieten. Gelacht wird bei Bergson nicht über jede dem Leben auferlegte Mechanik, sondern nur über solche Zwänge, die einer bestimmten Handlungsintention zuwiderlaufen, ohne dass derartige Fremdbestimmungen vom Handelnden selber bemerkt würden. Indem wir über das insgeheim zwanghafte Verhalten des anderen lachen, glauben wir, uns selbst von automatisierten Ausdrucksbewegungen kathartisch reinigen zu können. Das Lachen deutschjüdischer Melodramen der Gegenwart versucht nichts anderes, als Bergsons These umzudrehen, ohne jedoch die konformitäts-erzeugende Kraft des Bergsonschen Lachens aufzugeben. Gelacht werden soll nicht über das, was die Handschrift des Mechanischen trägt, sondern vielmehr über das, was sich gerade der Zwanghaftigkeit der Geschichte entzieht. Als historische Erbmasse verdinglicht, avanciert der Anschein lachender Zwanglosigkeit zum Ausweis geschichtlicher Normalität, die als Film nicht nur endlos wiederholt, sondern auch sorglos konsumiert werden kann. Felices Lachen soll sowohl den deutschen Zuschauer als auch die deutsche Filmindustrie der Jahrtausendwende vom Wiederholungszwang einer nicht zu bewältigenden Geschichte kathartisch reinigen. Und doch, so ist abschliessend festzuhalten, gelingt es dem deutsch-jüdischen *Heritage*-Film nicht vollständig, den Zwang und die Mechanik zu verschleiern, mit denen hier der deutschen Geschichte Bilder zwanglosen Lachens abgepresst werden. «Nochmal! Nochmal!», so hören wir Lillys Stimme auf der Tonspur rufen, als das Bild Felices schon längst abgeblendet ist und Färberböcks Kamera ihre Arbeit eingestellt hat. Gemeint als Ausdruck höchsten Glücks, bezeugt Lillys Appell insgeheim doch auch die imperative Mechanik, mit der in diesem Film gelacht wird. Als fremdbestimmt erweisen sich am Ende nicht nur die Lachenden, sondern auch jene, die das Lachen als Zeichen historischer Erlösung an die Zukunft weiterreichen wollen. Anders als bei Bergson jedoch kann dem halbwegs differenzierenden Zuschauer angesichts derartiger Zwanghaftigkeit nur das Lachen vergehen.

1 Sander L. Gilman: «Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films». In: *Critical Inquiry*, Nr. 2 (2000), S. 279-308. Gilmans Aufsatz ist auch als Antwort zu verstehen auf Terrence Des Pres' wegweisende Untersuchung: «Holocaust *Laughter*». In: Berel Lang (Hg.): *Writing and the Holocaust*. New York 1988, S. 216-233. Siehe ebenfalls Slavoj Žižek: «Camp Comedy». In: *Sight and Sound*, Nr. 4 (2000), S. 26-29; Maurizio Viano: «Life Is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter». In: *Film Quarterly*, Nr. 1 (1999), S. 26-34. – **2** Siehe Thomas Schatz: *Hollywood Genres*. New York 1981. – **3** Siehe Tom Ryall: «Genre and Hollywood». In: John Hill / Pamela Church Gibson (Hg.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford 1998, S. 327-338. – **4** Zum Begriff der Pragmatik von Genrestudien siehe Rick Altman: *Film / Genre*. London 1999. – **5** David Bordwell: *Making Meaning*. Cambridge, MA 1989, S. 148. – **6** Steve Neale / Frank Krutnik: *Popular Film and Television Comedy*. London 1990, S. 18. Siehe hierzu auch Kathleen Rowe: «Comedy, Melodrama and Gender: Theorizing the Genres of Laughter». In: Kristine Brunovska Karnick / Henry Jenkins (Hg.): *Classical Hollywood Comedy*. New York 1995, S. 39-59. – **7** Marcel Gutwirth: *Laughing Matter: An Essay on the Comic*. Ithaca 1993. – **8** Robert Jütte (Hg.): *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*. München 2000. – **9** Marcel Gutwirth: *Laughing Matter* (s. Anm. 7), S. 79. – **10** Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. 2. Aufl. New Haven 1995, S. viii. – **11** Siehe hierzu die Beiträge in: Deutsches Filminstitut (Hg.): *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*. München 2001. – **12** Eric Rentschler: *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*. Cambridge, MA 1996, S. 163. Siehe auch Linda Schulte-Sasse: *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham 1996, S. 47-91; Ferdinand Knilli: *Ich war Jud Süß. Die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian*. Berlin 2000. – **13** Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M. 1971, S. 163. – **14** Georg Seesslen kommt zu durchaus anderen Schlussfolgerungen in seiner Filmbesprechung, «Die Bomber und das Begehren». In: *Die Zeit*, 11. Februar 1999 http://www.archiv.ZEIT.de/daten/pages/199907_aimee.html (23.2.03). – **15** Siegfried Kracauer: *History. Last Things before the Last*. Oxford 1969. Kracauers Metaphysik der Geschichte wird genauer untersucht von D. N. Rodowick: «The Last Things before the Last. Kracauer and History». In: *New German Critique*, Nr. 41 (1987), S. 109-139; Dagmar Barnouw: *Critical Realism. History, Photography, and the Work of Siegfried Kracauer*. Baltimore 1994. – **16** Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 126 (s. Anm. 13). – **17** Dieter Wellershoff: «Infantilismus als Revolte oder das ausgeschlagene Erbe – Zur Theorie des Blödels». In: Wolfgang Preisendanz / Rainer Warning (Hg.): *Das Komische*. München 1976, S. 336. – **18** Steve Neale: «Questions of Genre». In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader II*. Austin 1995. – **19** Johannes Klotz / Gerd Wiegel (Hg.): *Geistige Brandstiftung? Die Walser-Bubis-Debatte*. Köln 1999; Micha Brumlik / Hajo Funke / Lars Rensmann: *Umkämpftes Vergessen. Walser-Debatte, Holocaust Mahnmahl und neuere deutsche Geschichtspolitik*. Berlin 1999; Amir Eshel: «Vom eigenen Gewissen. Die Walser-Bubis-Debatte und der Ort des Nationalsozialismus im Selbstbild der Bundesrepublik». In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Nr. 2 (2000), S. 333-360. – **20** Martin Walser: *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1998*. Frankfurt/M. 1998. – **21** Micha Brumlik / Hajo Funke / Jan Rensmann: «Einleitung». *Umkämpftes Vergessen* (s. Anm. 19), S. 6. – **22** Eric Rentschler: «From New German Cinema to the PostWall Cinema of Consensus». In: Mette Hjørt / Scott MacKenzie (Hg.): *Cinema and Nation*. London 2000, S. 260-277. – **23** Zum Begriff des «Heritage-Film» siehe Andrew Higson: «Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film». In: Lester Friedman (Hg.): *Fires were Started. British Cinema and Thatcherism*. Minneapolis 1993, S. 109-129; Andrew Higson: «The Heritage Film and British Cin-

ema». In: Andrew Higson (Hg.): *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*. London 1996, S. 232-248; Ginette Vincendeau: «Issues in European Cinema.» In: John Hill / Pamela Church Gibson (Hg.): *The Oxford Guide to Film Studies* (s. Anm. 3), S. 440-448. – **24** Siehe Tom Gunnings wegweisende Aufsätze: «The Cinema of Attraction(s)». In: *Wide Angle*, Nr. 3-4 (1986), S. 63-70; und «An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In) credulous Spectator». In: *Art & Text*, Nr. 34 (1989), S. 31-45. – **25** Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris 1900.

Hanno Loewy
(Mitarbeit Margrit Frölich und Heinz Steinert)

Komödie und Satire in der filmischen Repräsentation des Holocaust

Eine Filmografie

Die nachfolgende Filmografie verzeichnet einerseits Filmkomödien und filmische Satiren, die die Geschichte und die Nachwirkung des Holocaust dramatisch thematisieren, wie auch andere groteske Repräsentationen der nationalsozialistischen Massenvernichtung im Spielfilm. Dabei sind auch hybride Formen berücksichtigt, wie die Tragikomödie oder tragische Satiren. Nicht alle dieser Filme reizen zum Lachen, auch wenn sie mit den Mitteln des Absurden arbeiten. Im Zweifel wurde ein Film aufgenommen, sofern er die Komödienstruktur (bipolare Plotstruktur, die auf eine Versöhnung hinausläuft) erfüllt oder satirische / groteske / absurde Elemente enthält.

1940: THE GREAT DICTATOR (DER GROSSE DIKTATOR)

USA 1940, Regie/Buch: Charles Spencer Chaplin, Darsteller: Charles Spencer Chaplin (Adenoid Hynkel / der jüdische Friseur), Paulette Goddard (Hannah), Jackie Oakie (Benzino Napaloni), Henry Daniell (Garbitsch), Reginald Gardiner (Schultz), Billy Gilbert (Herring), Maurice Moskovich (Herr Jaeckel), Emma Dunn (Frau Jaeckel), Bernard Gorcey (Herr Mann), Paul Weigel (Herr Agar), Grace Hayle (Madame Napaloni), Länge: 126’.

Ein jüdischer Friseur, der im Ersten Weltkrieg mehr aus Zufall, denn aus Heldentum einem Flugzeugpiloten das Leben gerettet hat (auch wenn beide dabei abgestürzt sind), kehrt nach vielen Jahren im Hospital nach Hause zurück und leidet unter Gedächtnisverlust. Die Verhältnisse haben sich inzwischen geändert. Sein Friseurgeschäft liegt im jüdischen Getto, das unter der Herrschaft des Diktators Hynkel (ebenfalls gespielt von Chaplin) errichtet wurde. Anfangs bleiben ihm und Hannah, der jungen Frau, in die er sich verliebt, noch romantische Momente, die sie die ihnen aufgezwungenen Lebensbedingungen fast vergessen lassen. Doch wird der Alltag im Getto zunehmend von der Brutalität der neuen Machthaber beherrscht, die eine radikal antisemitische Politik ver-

folgen. Der vom Friseur gerettete Pilot ist mittlerweile zum General aufgestiegen, schlägt sich aber auf die Seite des Widerstandes.

Hynkel, eine grotesk verzerrte Karikatur Hitlers, veranstaltet bei einem Staatsempfang des verbündeten Diktators Benzino Napaloni ein absurdes Kräftemessen. Der Grössenwahn des im wörtlichen Sinne mit der Weltkugel spielenden Hynkel kulminiert im Einmarsch seiner Truppen in Austerlich, wohin Hannah und ihre Familie inzwischen geflohen sind. Doch am Ende wird der (gemeinsam mit seinem «Bekanntem» aus dem Ersten Weltkrieg) aus dem KZ entflohen jüdische Friseur mit dem in Austerlich erwarteten Führer verwechselt – während dieser, bei einer Entenjagd aus dem Boot gefallen und von SS-Leuten als der gesuchte Flüchtling «erkannt», verhaftet und ins KZ «zurückgebracht» wird. Ohne dass er weiss, wie ihm geschieht, sieht der jüdische Friseur sich unversehens vor einer riesigen Menschenmenge stehen, die auf die Rede des Führers wartet. Zunächst zögerlich, dann mit wachsender Souveränität verwandelt sich der kleine jüdische Friseur in ein Sprachrohr der Freiheit und hält eine flammende Rede: ein Plädoyer für Humanität, das von den Zuhörern begeistert aufgenommen wird. Hannah hört seine Stimme (als Radioübertragung) aus dem Äther und schaut versonnen in den Himmel.

[Spielfilm / Slapstick-Satire / Groteske / Verwechslungskomödie]

1942: **TO BE OR NOT TO BE (SEIN ODER NICHTSEIN)**

USA 1942, R: Ernst Lubitsch, B: Edwin Justus Mayer, Melchior Lengyel, D: Carole Lombard (Maria Tura), Jack Benny (Joseph Tura), Robert Stack (Leutnant Stanislaw Sobinski), Felix Bressart (Greenberg), Lionel Atwill (Rawitch), Stanley Ridges (Professor Siletsky), Sig Ruman (Gruppenführer Ehrhardt), Tom Dugan (Bronski), Charles Halton (Produzent Dobosh), Henry Victor (Schultz), Maude Eburne (Anna), Länge: 99’.

August 1939. Auf Warschaus Strassen sorgt ein Mann für Aufregung. Adolf Hitler betrachtet die Auslagen eines Geschäfts. Doch es stellt sich heraus, dass es sich um den polnischen Schauspieler Bronski handelt. Ein Warschauer Theater probt ein Antinaziststück, in dem ein Junge für die Denunziation seines Vaters einen Panzer versprochen bekommt...

Doch das Stück wird abgesetzt, denn die Politik verlangt Vorsicht gegenüber Deutschland. So steht wieder *Hamlet* auf dem Spielplan mitsamt dem grossen Auftritt – «Sein oder nicht sein» – des eitlen Schauspielers Joseph Tura. Flieger-Leutnant Sobinski nutzt Turas Monolog dazu, dessen Frau in der Garderobe Avancen zu machen, die Maria Tura durchaus schmeicheln. Doch dann überfällt Nazi-Deutschland Polen. Das Theater wird geschlossen, Sobinski, mittlerweile

in England, bereitet sich auf seinen Einsatz vor. Er soll über Polen abspringen, um einen als polnischen Patrioten getarnten Kollaborateur der Nazis daran zu hindern, eine Liste mit Schlüsselfiguren des polnischen Widerstands an die Deutschen in Warschau weiterzugeben.

Sobinski versteckt sich bei Maria Tura, und Joseph Tura muss seine Eifersucht hintanstellen: Gemeinsam mit der Theatertruppe entsteht ein kühner Plan. Professor Siletsky, der deutsche Spion, soll abgefangen und im zur Gestapo-zentrale umdekorierten Theater aus dem Weg geschafft werden, nachdem man sich seine Liste gesichert hat. Joseph Tura spielt den Gestapo-chef «Konzentrationslager-Ehrhardt» mit Bravour. Doch der Plan geht schief, weil Siletsky misstrauisch wird. Siletsky wird auf der Bühne des Theaters erschossen, aber seine Unterlagen befinden sich in seinem streng bewachten Hotelzimmer, in dem Maria Tura wartet, die Siletsky umgarnen sollte.

Joseph Tura muss nun in die Rolle Siletskys schlüpfen und schliesslich auch «Konzentrationslager Ehrhardt» direkt gegenübertreten. Unterdessen hat Hitler seinen Besuch in Warschau angekündigt. Aus diesem Anlass wird das Theater wieder geöffnet – und der tote Siletsky gefunden. Ehrhardt konfrontiert Tura, den ahnungslosen falschen Siletsky, nun mit dessen Leiche. Doch Joseph Tura besteht auch diese Prüfung. Zum Glück besitzt er einen Ersatzbart und findet ein Rasiermesser. So verwandelt sich der echte Siletsky unter seinen Händen in einen falschen, und Tura kommt frei. Doch seine Freunde bringen alles durcheinander. In Naziuniform «entlarven» und verhaften sie Tura unter den Augen des verblüfften Ehrhardt zum zweiten Mal. Für die Flucht aus Polen brauchen sie nun eine neue Strategie, denn Siletskys Flugzeug steht jetzt nicht mehr zur Verfügung.

Im Theater kommt es zum letzten grossen Auftritt der Truppe. Bronski darf nun endlich Hitler spielen und Greenberg darf im Foyer vor den Nazis den Monolog des Shylock geben, um Verwirrung zu stiften. Während Hitler ahnungslos im Zuschauerraum sitzt, eskortiert die als Generäle und «SS-Mannschaft» getarnte Truppe (inklusive Sobinski) den falschen Hitler und den «festgenommenen» Greenberg zur Sicherheit aus dem Opernhaus und zum Flughafen, um mit Hitlers Maschine das Weite zu suchen.

Sobinski steuert das Flugzeug nach England, und Tura darf dort seinen Traum erfüllen: Hamlet im Lande Shakespeares zu spielen. Misstrauisch schaut er, als sein Monolog beginnt, auf Sobinski. Der bleibt sitzen. Doch ein Offizier der Royal Air Force ...

[Spielfilm / Komödie / Satire]

1943: HANGMEN ALSO DIE (AUCH HENKER STERBEN)

USA 1943, R: Fritz Lang, B: John Wexley / Bertolt Brecht / Fritz Lang, D: Hans Heinrich von Twardowski (Reinhard Heydrich), Brian Donlevy (Dr. Franticek Svoboda aka Karel Vanaky), Walter Brennan (Prof. Stepan Novotny), Anna Lee (Mascha Novotny), Nana Bryant (Hellie Novotny), Billy Roy (Beda Novotny), Margaret Wycherly (Ludmilla Novotny), Dennis O'Keefe (Jan Horak), Gene Lockhart (Emil Czaka), Tonio Selwart (Gestapochef Kurt Haas), Alexander Granach (Gestapo Inspektor Alois Gruber), Reinhold Schünzel (Gestapo Inspektor Ritter), Ludwig Donath (Schirmer), Länge: 140'.

Prag 1942: Der stellvertretende Reichsprotektor Reinhard Heydrich wird vom tschechischen Widerstand ermordet. Der Täter, der Arzt Franticek Svoboda, kann mit Hilfe von Mascha Novotny, der Tochter von Professor Stepan Novotny, rechtzeitig entkommen. Als die Gestapo beginnt, Geiseln zu verhaften, kommt sie auch zu Professor Novotny, der sich zufällig in Gesellschaft des Attentäters Svoboda befindet. Um die Geiseln vor dem sicheren Tod zu retten, beschliesst man, einen bekannten Kollaborateur und Spitzel, den reichen Bierbrauer Emil Czaka, als Mörder an die Deutschen auszuliefern.

[Spielfilm / Romanze / Satire]

1946: MONSIEUR VERDOUX

USA 1946, R/B: Charles Spencer Chaplin, D: Charles Spencer Chaplin (Henri Verdoux), Martha Raye (Annabella Bonheur), Isobel Elsom (Marie Grosnay), Marilyn Nash (Strassenmädchen), Robert Lewis (Maurice Bottello), Mady Correl (Mona Verdoux), Allison Roddan (Peter Verdoux), Audrey Betz (Martha Bottello), Länge: 110'.

Monsieur Verdoux ist ein durch die Weltwirtschaftskrise (1929) stellungslos gewordener Bankkassierer. Angeblich um seine invalide Frau und sein Kind zu ernähren, ermordet er wohlhabende ältere Frauen und legt ihr Vermögen Gewinn bringend an. Seine Verbrechen übt er mit äusserster Präzision aus und kehrt anschliessend, als sei nichts geschehen, ins traute Heim zurück. An einer jungen Prostituierten will er die Wirkung eines neuen Gifts – Zyklon-B – erproben. Anstatt sie zu ermorden, überzeugt er sie schliesslich davon, dass das Leben trotz allen Unglücks lebenswert ist. Als er ihr nach Jahren wieder begegnet, ist die junge Frau inzwischen Geliebte eines Waffenfabrikanten, der am Vorabend des Weltkriegs erfolgreiche Geschäfte macht. Ein neuer Zusammenbruch der Börse hat Monsieur Verdoux in den Ruin getrieben. Schliesslich liefert er sich selbst aus und wird zum Tode verurteilt. In einer letzten Rede im Gerichtssaal stellt der unscheinbare Massenmörder die heuchlerische Moral der

kapitalistischen Gesellschaft bloss. Angesichts der im Namen des Staates begangenen Verbrechen bezeichnet er sich selbst als kleinen Dilettanten. Unmittelbar vor diesem Finale erfolgt die Einblendung dokumentarischer Wochenschauaufnahmen von Hitler und Mussolini. Chaplins im Paris der Vorkriegszeit angesiedelte skurrile Komödie, die auf den ersten Blick nichts mit dem an den Juden begangenen Massenmord zu tun zu haben scheint, enthält Anspielungen auf den Holocaust und erlaubt Assoziationen mit den nationalsozialistischen Tätern und den von ihnen begangenen Verbrechen.

[Spielfilm / Grotteske / Schwarze Komödie]

1948: UNZERE KINDER

Polen 1948, R: Natan Gross, D: Shimon Dzigan, Yisroel Schumacher (sie selbst), die Kinder des Waisenhauses Helenowek (sie selbst), Länge: 80'.

Polen 1947. Kinder aus dem Waisenhaus in Helenowek, Überlebende des Holocaust, besuchen in Lodz eine Vorstellung der beiden bekannten jüdischen Komiker Dzigan und Schumacher, die vor Kurzem aus der Sowjetunion zurückgekehrt sind. Die beiden Komiker machen Spässe über das Leben im Getto, doch die Kinder stören die Vorstellung. Später müssen sich die Kinder in der Garderobe der Künstler entschuldigen und führen selbst kleine Szenen auf. Die beiden Komiker beschliessen, die Kinder in ihrer Kolonie zu besuchen.

In Helenowek spielen Dzigan und Schumacher den Kindern Sholem Aleichems Sketch «Kasrilevke Brent» vor, in dem sie gleichzeitig dutzende verschiedene Rollen in unterschiedlichen Kostümen spielen, in einer filmisch gesteigerten Performance. Die Farce erzählt auf groteske Weise vom Brand eines Gettos und spielt so unterschwellig nicht nur auf die untergegangene Welt, sondern auf den Holocaust selbst an.

Die beiden Komiker fordern die Kinder auf, selbst etwas zu erzählen, das sie als Material für ihre Vorstellungen gebrauchen können, und scheinen zugleich nicht recht mit dem umgehen zu können, was sie dadurch provozieren. Die Leiterin schickt die Kinder zu Bett. In der Nacht erzählen sich die Kinder gegenseitig ihre traumatischen Erlebnisse, spielen sie wie im Psychodrama nach. Die beiden Komiker, die selbst in der Sowjetunion überlebt haben, geistern durch das Haus, lauschen an den Türen, betroffen und überrascht. In zahlreichen Erinnerungssequenzen zeigt der Film das Schicksal der Kinder, die Schrecken und Zufälle ihres Überlebens und der Trennung von ihren Familien während des Krieges.

Am nächsten Tag aber sind die Kinder fröhlich und imitieren die Vorstellung der beiden Komiker. Dzigan und Schumacher kehren in die Stadt zurück. Und die Kinder marschieren zu den Klängen von «Mir seinen do» die Strasse entlang.

[Spielfilm / Romanze / Dokudrama]

1950: DER RAT DER GÖTTER

DDR 1950, R: Kurt Maetzig, B: Friedrich Wolf / Philipp Gecht, D: Paul Bildt (Geheimrat Mauch), Fritz Tillmann (Dr. Hans Scholz), Willy Kleinau (Mr. Lawson), Hans-Georg Rudolph (Direktor Tilgner), Albert Garbe (Onkel Karl), Helmuth Hinzemann (Oberst Schirrwind), Inge Keller (Edith Scholz), Yvonne Merin (Claudia Mauch), Länge: 117.

1933 bahnen die Chefs eines grossen deutschen Chemiekonzerns Hitler den Weg an die Macht, so beginnt die Handlung dieses Films über die Geschichte der IG-Farben. Während die Direktoren die deutsche Aufrüstung unterstützen, pflegen sie weiterhin das Geschäft mit der amerikanischen Standard Oil, um den Weltmarkt gemeinsam zu beherrschen. Einige Direktoren machen Karriere bei den Nazis, während Ingenieur Dr. Scholz, aus einer Arbeiterfamilie stammend, nichts als den wissenschaftlichen Fortschritt im Auge hat. Seine Entdeckungen im Bereich der so genannten «Hydrazin»-Forschung ermöglichen die Entwicklung eines neuen Giftgases. Vater Karl warnt seinen Sohn vor den Folgen dieser Produktion, doch Dr. Scholz will nicht wahrhaben, was er sieht. Der Chemiekonzern liefert das Gift kistenweise nach Auschwitz. Das Kriegsende öffnet ihm die Augen, doch nun wird er von den Alliierten mit der Wiederaufnahme der zivilen Produktion betraut, während die Direktoren und Vorstandsmitglieder in Nürnberg vor Gericht stehen. Aber der Prozess ist eine Farce, wie der Film mit seinen satirisch überzeichnenden Mitteln deutlich machen soll. Schliesslich übernehmen die alten Eliten im Werk, von den amerikanischen Freunden von einst unterstützt, wieder die Macht und beginnen damit, erneut Sprengstoff für den nächsten Krieg zu produzieren. Da kommt es zu einer heftigen Explosion im Werk, die zahlreiche Todesopfer fordert. Diesmal lassen sich die Arbeiter nicht mehr täuschen. Ihre Demonstration geht über in Wochenschauaufnahmen von Massenaufmärschen, die das «Weltfriedenslager» des Warschauer Pakts gegen die Aggression aus dem Westen verteidigen.

[Spielfilm / Romanze / Satire / Courtroom Drama]

1953: THIS IS YOUR LIFE: HANNAH BLOCH-KOHNER

USA 27.5.1953, NBC, R: Ralph Edwards.

Folge der beliebten Fernsehshow, in der ein Zuschauer aus dem Publikum auf der Bühne überraschend mit seinem Leben konfrontiert wird. Am 27.5.1953 überraschte Gastgeber Ralph Edwards das Publikum mit der Geschichte der Auschwitz-Überlebenden Hannah Bloch-Kohner. Die in kurzen Episoden durch Auftritte von Verwandten und Freunden im Studio live erzählte Lebensgeschichte Hannah Bloch-Kohners folgt in der «Inszenierung» durch diese Show dem Komödien-Plot «Boy meets girl – boy loses girl – boy gets girl». Hannah Bloch-Kohner wird von ihrem Verlobten Walter Kohner zu Beginn des Krieges getrennt. Kohner emigriert in die USA, während Hannah, nach Amsterdam geflohen, dort zunächst einen anderen Mann heiratet, bevor sie nach Auschwitz deportiert wird. Ihr erster Mann kommt um, während sie schliesslich in Mauthausen befreit wird und von Walter Kohner Nachricht erhält. Die beiden heiraten in den USA und sind ein glückliches Paar. Am Ende der Fernsehshow begegnet Hannah auf der Bühne des Fernsehstudios zum ersten Mal seit ihrer Zeit in Auschwitz ihrem Bruder, der seit der Befreiung in Israel lebt und durch einen Sponsor der Sendung eingeflogen worden ist.

[TV / Fernsehshow / Komödie]

1955: BUDAPESTI TAVASZ (SPRING COMES TO BUDAPEST)

Ungarn 1955, R: Félix Mariassy, B: Gabor Thurzo / Ferenc Karinthy, D: Miklos Gabor (Zoltan Pinter), Tibor Molnar (Bertalan Gazso), Gabor Rajnay (Turnovszky), Maria Mezei (Mrs. Turnovszky), Zsuzsa Gordon (Jutka), Lajos Rajczy (Marko), Ivan Darvas (Leutnant Karaganov), Elemér Tarsoly (Turumbek), Länge: 97'.

1944: Der Film spielt während der letzten Tage der deutschen Okkupation. Er konzentriert sich auf die einfache Humanität der Charaktere und weniger auf ihren ideologischen Standpunkt. Inmitten des Chaos eines Luftschutzkellers versucht eine Gräfin, ihren Lebensstil und ihr chinesisches Porzellan zu bewahren, was der Film mit trockenem Humor darstellt, während an der Donau Juden einer Massenerschiessung zum Opfer fallen und die geschlagenen Deutschen Zivilisten als Geiseln gegen die heranrückenden Russen zu benutzen versuchen.

[Spielfilm / Drama / Romanze / Grotteske]

1958: ME AND THE COLONEL (JACOBOWSKY UND DER OBERST)

USA 1958, R: Peter Glenville, B: S.N. Behrman, George Froeschel, nach dem Stück von Franz Werfel, D: Danny Kaye (S.L. Jacobowsky), Curd Jürgens (Oberst Prokoszny), Nicole Maurey (Suzanne Roualet), Liliane Montevecchi (Cosette), Akim Tamiroff (Szabuniewicz), Ludwig Stössel (Doktor Szicki), Alexander Scourby (Major von Bergen), Eugene Borden (Pierre Michel), Karen Lenay (Denise), Celia Lovsky (Madame Arle), Franz Roehn (Monsieur Girardin), Maurice Marsac (Französischer Leutnant), Martita Hunt (Schwester Oberin), Länge 110'.

S. L. Jacobowsky, ein polnischer Jude, findet sich 1940 in Paris wieder, als die deutschen Truppen im Begriff sind einzumarschieren. In einem Hotel sucht er nach einem passenden Partner für die Flucht, wenig Hoffnung hegend, noch mit dem Leben davon zu kommen. Ein anderer Hotelgast kommt ebenfalls aus Polen, Oberst Prokoszny will mit seiner Ordonnanz Szabuniewicz ebenfalls aus Paris fliehen. Er hat wichtige Dokumente bei sich und wird an der spanischen Grenze, am Atlantik, von einem U-Boot der Alliierten erwartet. Jacobowsky gelingt es, ein Automobil, ja sogar Benzin zu organisieren, aber er kann nicht Auto fahren. Prokoszny, ein eingefleischter Antisemit, ist hingegen zunächst nicht bereit, das Fluchtfahrzeug mit Jacobowsky zu teilen. Erst Jacobowskys Witz, seine Beharrlichkeit und die Not der Umstände machen schliesslich aus den beiden zankende Buddies in einem Road Movie. Der Weg führt sie über einige Umwege (Prokoszny holt erst einmal seine Geliebte, Suzanne, aus einem Dorf ab, das in der falschen Richtung liegt) durch die französische Provinz. Schliesslich gelangt das Quartett an die Grenze, wo sie voneinander getrennt werden und die Gestapo Verdacht schöpft. Jacobowsky wird verhaftet und unter Druck gesetzt, Prokoszny zu verraten. Als er das Glas mit Gift, seine letzte Fluchtmöglichkeit, schon in der Hand hat, wird Jacobowsky im letzten Moment gerettet. Prokoszny und Jacobowsky, der polnische Antisemit und der Jude, versöhnen sich am Ende augenzwinkernd, als sie gemeinsam das U-Boot besteigen.

[Spielfilm / Komödie / Roadmovie / Buddyfilm]

1962: TRANSPORT Z RAJE (TRANSPORT FROM PARADISE)

CSSR 1962, R: Zbynek Brynych, B: Zbynek Brynych / Arnost Lustig, nach seinen Erzählungen in «Nacht und Hoffnung», D: Zdenek Stepanek (David Loewenbach), Cestmir Randa (Marmulstaub), Ladislav Pesek (Roubicek), Ilja Prachar (SS-Obersturmführer Moritz Herz), Jiff Vrstala (Binde), Jindrich Narenta (SS-General Knecht), Walter Taub (Herr Spiegel), Jirina Stepnickova (Frau Fei-

ner), Jaroslav Rauser (SS-Obersturmbannführer Von Holler), Josef Abrham (Datei), Helga Cockova (Liza), Juraj Herz (Mylord), Vlastimil Brodsky (Mukl), Vladimir Hrabánek (Zrzek), Jill Nemecek (Vlastimil Fiala), Ladislav Potmesil (Kuzle), Marta Richterova (Anna), Jan Smid (Stepan), Josef Vinklar (Vagus), Frantisek Nemeec (Dany), Miroslav Svoboda (Mayer), Martin Gregor (Kurt Gerron), Länge 100' (93').

Theresienstadt 1944. SS-General Knecht besucht das Getto, während die Dreharbeiten zu einem Propagandafilm («Der Führer schenkt den Juden eine Stadt») auf Hochtouren laufen. Dutzende von Gettoinsassen müssen Kurt Gerron in verschiedenen Sprachen in die Kamera sagen: «Mir geht es gut in Theresienstadt. Mir fehlt es an nichts.» Knecht ist begeistert und lässt sich von Obersturmbannführer Von Holler die Philosophie der Selbstverwaltung erklären. An allem, was im Getto geschieht, sei in den Augen der Bewohner nur der Judenrat schuld. «Wir greifen nur ein wenn sich dieser kleine Judenstaat zu sehr in eine Judenschule zu verwandeln droht.» Theresienstadt wird für eine Inspektion des Roten Kreuzes vorbereitet, ein Musikpavillon, eine Bank und Geschäfte mit üppigen Auslagen (zum Beispiel Smokings mit Judensternen) täuschen gutes Leben vor.

Ein ankommender Transport wird ins Gettolager aufgenommen. In einer realistisch-absurden Sequenz werden unzählige Nummern aufgerufen und die Habseligkeiten der Neuankömmlinge durchsucht. Die Koffer wandern in einen Lagerraum, säuberlich nummeriert.

Im Getto werden antifaschistische Plakate gefunden und die SS befiehlt einen neuen Transport nach Auschwitz. Judenältester Loewenbach will die Deportationslisten nicht länger unterschreiben, denn er hat Gerüchte über Auschwitz gehört. Die SS sperrt ihn in den Bunker und setzt Marmulstaub, einen schwachen Charakter, an seiner Stelle ein. Im Kommandanturgebäude klagen SS-Männer über die Mühen der Bürokratie.

Versteckt im Kofferlager hat eine Widerstandsgruppe eine Druckerei eingerichtet. Nun wird sie von der SS entdeckt, einige ihrer Mitglieder (darunter Mukl und Frau Feiner) werden verhaftet. Als SS-Mann Binde Frau Feiner abführt, lässt diese sich von ihm auf der Flucht erschiessen und SS-Mann Binde wird nachdenklich.

Am nächsten Tag soll auf der Bauschowitzer Wiese eine allgemeine Zählung der Gettobevölkerung vorgenommen werden – und ein grosser Transport nach Auschwitz abgehen.

In der Nacht davor bereitet sich eine Gruppe Jugendlicher auf den Transport vor – der kleine Kuzle, Dany, der Gitarrenspieler, Liza, das Mädchen, das Marmulstaubs zweideutige Offerte, «bei ihm» vor dem Transport sicher zu sein, ausschlägt, der schöne Mylord und Datei, Lizas Freund. Nacheinander macht Liza Liebe mit den Jungen, ihr Abschiedsgeschenk. Vagus, der durch seine Beziehung zur Frau eines in der Registratur beschäftigten Mathematikers sicher

sein kann, dass sein Name nicht auf die Transportliste gerät, gibt den schützenden Ausweis an Stepan weiter, damit dieser bei seiner Freundin im Getto bleiben kann, und geht selbst mit nach Auschwitz. Kuzle schreibt einen Brief an seine Eltern. Er ist Mann geworden.

Die Zählung auf der Bauschowitzer Wiese verläuft ohne «Pannen». Auch der Transport verlässt reibungslos das Getto. Loewenbach betritt als letzter den Viehwaggon, nachdem er Sturmbannführer Herz noch daran erinnert hat: «Die Geschichte lehrt, dass die Tyrannen immer unterliegen.» Auch Herz hatte freilich etwas zum Thema Erinnerung zu sagen: «Wir werden die Menschen schon an ihre Angst zu erinnern wissen.» Marmulstaub steht am Zug und zieht vor Loewenbach den Hut. Auch General Knecht muss abreisen und sieht Theresienstadt für den Besuch des Roten Kreuzes wohlgerüstet. Von Holler bestellt Champagner und belegte Brote in die Kommandantur.

[Spielfilm / Satire]

I SEQUESTRATI DI ALTONA (LES SEQUESTRES D'ALTONA / THE CONDEMNED OF ALTONA)

I/F/USA 1962, R: Vittorio de Sica, B: Abby Mann / Cesare Zavattini, nach dem Stück von Jean-Paul Sartre, D: Maximilian Schell (Franz von Gerlach), Fredric March (der Vater), Françoise Prevost (Leni), Robert Wagner (Werner), Sophia Loren (Johanna), Armando Sifo (Polizist), Lucia Pelella (die Frau des Hausmeisters), Aldo Pecchioli (Koch), Roberto Massa (Fahrer), Alfredo Franchi (Hausmeister), Antonia Cianci (Dienstmädchen), Carlo Antonioni (Polizist), Ekkehard Schall, Mitglieder des Berliner Ensembles (sie selbst), Länge: 114'.

Eine Villa in Altona, 1959. Die Industriellenfamilie versammelt sich, denn der Vater will sie über seinen nahenden Tod informieren. Franz von Gerlach, der Sohn, hat sich seit dem Ende des Krieges in sein Zimmer eingeschlossen. Sein Vater hat von der Einrichtung, eines KZ profitiert und die Nationalsozialisten unterstützt. Franz selbst hat während des Krieges bei Smolensk Kriegsverbrechen begangen und nach der Besetzung durch alliierte Truppen einen Soldaten getötet, der sich an seiner Schwester Leni vergehen wollte. Seitdem hält seine Familie die Fiktion aufrecht, er sei nach Argentinien geflüchtet. Doch auch Franz lebt in einer Selbsttäuschung.

Leni hilft, Franz' Illusion aufrechtzuerhalten, dass Deutschland untergegangen und restlos vernichtet worden ist. Die Nachrichten vom Wirtschaftswunder und Wiederaufbau würde er nicht ertragen. Sein Bruder Werner ist Rechtsanwalt geworden. Mit seiner Frau Johanna, einer Schauspielerin, ist er für diesen Besuch nach Hamburg zurückgekehrt.

Franz ist dem Wahnsinn verfallen. In einer apokalyptisch-grotesken Fantasie, glaubt er, im Jahr 3059 zu leben und sein eigenes Jahrhundert vor einem Gericht von Krebsen verteidigen zu müssen, nachdem die Menschheit von der Erde verlitgt wurde. So will er seine individuelle Schuld und die seiner Familie in grössere Zusammenhänge einordnen.

Alle Versuche Werners und Johannas, die wie miteinander verschworene Bindung zwischen dem Vater Franz und Leni aufzubrechen, schlagen fehl. Am Ende nehmen sich Franz und sein Vater das Leben. Sartres dramatische Vorlage spielte gezielt auf das Verbrechen der Folter und damit auch auf den französischen Algerienkrieg an.

[Spielfilm / Tragödie / Groteske / Courtroom Drama / Generationendrama]

1963: JETZT UND IN DER STUNDE MEINES TODES

DDR 1963, R: Konrad Petzold, B: Egon Günther, D: Inge Keller (Ella Conradi), Ulrich Thein (Ralf Jordan), Hannes Fischer (Frank Müller), Bruno Carstens (Kommissar Hendrik), Gerhald Rachold (Hendriks Assistent), Hanns Anselm Perten (Rechtsanwalt Dr. Welk), Wolf Kaiser (Adrian Haupt), Gerd Ehlers (Polizeipräsident Gamme), Gerry Wolff (Moshe), Länge: 98'.

Die westdeutsche Journalistin Ella Conradi kehrt verzweifelt vom Eichmann-Prozess in Jerusalem zurück, über den sie sich ausserstande sieht zu berichten. Eine kurze Romanze mit Moshe, einem kommunistischen Journalisten aus New York, reicht nicht, um ihr die Augen für die wahren Hintergründe des Faschismus zu öffnen. Wieder in Frankfurt am Main, schickt Chefredakteur Müller sie zu einem «normalen» Mordprozess. Doch der des Doppelmordes angeklagte Ralf Jordan stellt sich als Werkzeug einer Verschwörung von alten Nazis, Wirtschaftsbossen und Justiz heraus. Beunruhigt durch den Eichmann-Prozess geht es ihnen darum, Adrian Haupt, einen ehemaligen SS-Mann, zum Schweigen zu bringen, der durch den Jerusalemer Prozess nervös geworden ist und sie belasten könnte. So wird zunächst ein gänzlich Unbeteiligter, dann Haupt selbst ermordet, um die Spuren zu verwischen.

Satirisch überzeichnet, erweisen sich alle Beteiligten an dem Mordprozess gegen Ralf Jordan als korruptiert – und lächerlich. Als das erste Mordopfer plötzlich unversehrt wieder auftaucht, wird Jordan freigesprochen. Einzig Ella Conradi und Kommissar Hendrik suchen auf eigene Faust weiter nach der Wahrheit. Conradi wird entlassen, denn Müller erweist sich am Ende nicht nur als Jude, sondern auch als feige und erpressbar. Auch Hendrik wird von seinen Vorgesetzten gebremst. Am Ende muss Ella Conradi sterben, denn sie weiss

nicht, was sie mit ihrem Wissen anfangen soll. Kommissar Hendrik hingegen hat verstanden, dass sein Kampf gegen die Unwahrheit auch ein Kampf gegen die Mächtigen ist.

[Spielfilm / Satire / Thriller]

1964: DÉMANTY NOCI (DIAMANTEN DER NACHT)

CSSR 1964, R: Jan Nemeč, B: J. N., nach Arnost Lustigs Erzählung *Die Finsternis wirft keinen Schatten*, D: Ladislav Jansky (1. Junge), Antonin Kumbera (2. Junge), Ilse Bischofova (eine Frau), Länge: 63'.

Zwei junge Häftlinge fliehen von einem Transport und rennen durch einen Wald. Anders als Arnost Lustigs literarische Vorlage deutet der Film den historischen Zusammenhang nur an, ohne in Kostümen und Ausstattung unmittelbar realistisch zu sein. In ausführlichen, traumartigen Rückblenden sieht man die beiden mit einem Mantel, auf den mit weisser Farbe die Buchstaben KL (für Konzentrationslager) gemalt sind. In diesen Traumoder Erinnerungssequenzen befinden sie sich in der Stadt, fahren mit einer leeren, offenen Strassenbahn. Dazwischen schieben sich Aufnahmen von einer Fahrt im Deportationszug. Einer der beiden betritt ein Treppenhaus und kommt zu einer Wohnungstür, die niemand öffnet. Im Wald regnet es, und ihre Schuhe lösen sich auf. Die beiden kommen schliesslich ausgehungert zu einem Bauernhaus. Sie erhalten von einer Frau etwas zu essen. Andere, alternierende Bilder zeigen einen der beiden, wie er die Frau erschlägt und die Nahrung raubt, doch ist dies nur eine Fantasie. Sie laufen weiter durch den Wald. Alte Männer in Zivilkleidung treten auf, die mit ihren Gewehren Jagd auf sie machen, sie schliesslich fangen. In einem leerstehenden Gebäude werden die beiden festgehalten, verhört, während die alten Männer eine Brotzeit einnehmen und miteinander tanzen. Schliesslich sollen die beiden Jungen erschossen werden. Doch die Erschiessung findet nicht statt. Die beiden laufen davon, weiter in den Wald hinein.

[Spielfilm / Romanze / Satire / Survival Film]

É A PÁTÝ JEZDEC JE STRACH (THE FIFTH HORSEMAN IS FEAR / DER FÜNFTE REITER IST DIE FURCHT)

CSSR 1964, R/B: Zbynek Brynych, nach Hana Belohradskas Roman, D: Miroslav Machacek (Dr. Braun), Cestmir Randa (Dr. Wiener), Jifi Adamfra (Herr Vesely), Zdenka Procházková (Frau Vesely), Slavka Budinova (Mädchen im Nachtclub), Bohuslav Dodek (Ruzicka), Ivo Gubel (Chefarzt), Tomas Hadi (Honzik), Zdenek Hodr (Roubicek), Eva Horankova (Tänzerin), Iva Jan-

zurova (Anicka), Lida Matouskova (Krankenschwester), Alexandra Myskova (Sängerin), Karel Novacek (Panek), Ilja Prachar (Sidlak), Jana Pracharova (Sidlaks Frau), Ruzena Preislerova (Lowyova), Olga Scheinpflugova (Musiklehrerin), Josef Vinklar (Herr Fanta), Jin Vrstala (Polizist), Fred Vroom (Polizist), Länge: 100'.

Dr. Braun, ein Arzt, der als Jude im besetzten Prag nicht in seinem Beruf arbeiten darf, katalogisiert in einer Synagoge, die von den Deutschen in ein Warenlager verwandelt worden ist, den Besitz enteigneter und deportierter Juden. Während Braun und seine Kollegen Bücher und andere Gegenstände minutiös verzeichnen müssen, arbeiten die Nazis zugleich daran, in den konfiszierten Synagogen ein «Jüdisches Museum» einzurichten. Dr. Braun lebt in einem kleinen Zimmer unter dem Dach, ohne Kontakt zu seinen Nachbarn. Eine dramatische Veränderung seines Lebens tritt ein, als die Nachbarn ihn bitten, sich um einen verwundeten Widerstandskämpfer zu kümmern, der sich im Haus versteckt hat. Brauns surreal anmutende Suche nach Morphium führt ihn in der nächtlichen Stadt in ein Bordell, einen Nachtclub und ein Irrenhaus. Mit dem dort erworbenen Morphium rettet Braun den Widerstandskämpfer, trotz der Gleichgültigkeit und Furcht der Hausbewohner. Die Gestapo durchsucht das Haus, aber zu spät, der Widerstandskämpfer ist geflohen. In seiner ausweglosen Lage nimmt sich Dr. Braun das Leben.

[Spielfilm / Drama / Grotteske]

1965: OBCHOD NA KORZE (DER LADEN AN DER HAUPTSTRASSE)

CSSR 1965, R: Jan Kadar / Elmar Klos, B: Ladislav Grosman, nach seinem gleichnamigen Roman, D: Jozef Kroner (Tono Brtko), Ida Kaminska (Rozalie Lautmann), Hana Slivkova (Evelyna Brtkova), Martin Holly (Imro Kuchar), Adam Matejka (Piti Bäci), Frantisek Zvarik (Marcus Kolkotsky), Mikulas Ladizinsky (Marian Peter), Martin Gregor (Jozef Katz), Alojz Kramar (Balko), Gita Misurova (Andoricova), Frantisek Papp (Andoric), Helena Zvankova (Rose Kolkotsky), Tibor Vadas (Tabakhändler), Eugen Senaj (Blau), Luise Grossova (Eliasova, Dankos Mutter), Länge: 128'.

Der Schreiner Tono Brtko lebt in einem kleinen slowakischen Städtchen zur Zeit des faschistischen Satellitenstaates, den die Nazis aus einem Teil der zerشلagenen Tschechoslowakei gebildet hatten. Er lebt in den Tag hinein, während seine Frau ehrgeizig auf Gelegenheiten hofft, die neuen politischen Verhältnisse zu nutzen, um zu Wohlstand zu gelangen. Evelynas Schwester Rozalie ist mit Marcus Kolkotsky, einem Führer der faschistischen Milizen, verheiratet. Als der Besitz der Juden im Ort arisiert wird, macht Kolkotsky Brtko ein Angebot. Er soll als Treuhänder den Laden der alten Frau Lautmann übernehmen

und sein Glück machen. Widerwillig nimmt Brtko, nach einer durchzechten Nacht mit seinem Schwager, das Angebot an. Doch die alte Frau Lautmann ist nahezu taub und versteht nicht, was der junge Mann von ihr will. Sein Freund, Imro Kuchar, vermittelt und lässt Frau Lautmann in dem Glauben, Brtko würde als Assistent bei ihr arbeiten. Auch das Kurzwarengeschäft erweist sich als Illusion, denn Frau Lautmann nimmt kaum etwas ein. Sie lebt von der Unterstützung der jüdischen Gemeinde, die nun auch den «Assistenten» bezahlt, um Brtko mit dieser «Lösung» zu versöhnen. Auf dem Korso wird derweil ein Denkmal der Faschisten, eine Pyramide, errichtet. Brtko freundet sich mit der alten Dame an und widmet sich nicht so sehr den «Geschäften» als dem reparaturbedürftigen Mobiliar der Wohnung. Die Lage spitzt sich zu, als die Juden deportiert werden sollen. Brtko ist innerlich zerissen zwischen dem Wunsch, Frau Lautmann zu retten, und der Angst um seine eigene Sicherheit. Kuchar, der Juden im Ort geholfen hat, ist von den Faschisten schwer misshandelt worden. Während auf dem Platz die Juden nacheinander aufgerufen werden, betrinkt sich Brtko. Frau Lautmann ärgert sich darüber, dass er am Schabbat den Laden geöffnet hat und versteht nicht, was draussen vor sich geht. Während sie im Wohnzimmer Gebete spricht, gerät Brtko in Panik und versucht, sie dazu zu bewegen, sich auf dem Platz zu melden. Doch dann wird ihm bewusst, was er tut. Frau Lautmann versteht noch immer nicht, was geschieht. Beim Anblick der Deportierten kommt ihr eine Ahnung («ist das das Ende der Welt?»), doch dann will sie vor allem eines: den Frevel beenden und den Laden endlich wieder schliessen, während gerade zwei Polizisten auf das Geschäft zukommen. Brtko reisst sie zurück und wirft sie gewaltsam in eine Kammer. Als sich die Lage draussen beruhigt, muss er feststellen, dass die alte Frau durch seinen Stoss zu Tode gekommen ist. Brtko macht auch seinem Leben mit dem Strick ein Ende. Sein letzter Traum zeigt ihn Arm in Arm mit Frau Lautmann ins Licht des Korso promenieren und tanzen.

[Spielfilm / Tragikomödie]

SHIP OF FOOLS (NARRENSCHIFF)

USA 1965, R: Stanley Kramer, B: Abby Mann, D: Oskar Werner (Willie Schumann, Schiffsarzt), Michael Dunn (Carl Glocken), Heinz Rühmann (Julius Löwenthal), Vivien Leigh (Mary Treadwell), Simone Signoret (La Condesa), José Ferrer (Siegfried Rieber), Lee Marvin (Bill Tenny), Elizabeth Ashley (Jenny Brown), George Segal (David, der Maler), Charles Korvin (Kapitän Thiele), José Greco (Pepe), Lilia Skala (Frau Hutten), Barbara Luna (Amparo), Christiane Schmidtmer (Lizzi Spokentidler), Alf Kjellin (Freitag), Länge: 144'.

1933 macht sich ein deutscher Ozeandampfer auf den Weg von Mexiko zurück nach Bremerhaven. An Bord findet sich ein illustrierter Querschnitt: amerikanische Glückssucher, deutsche Urlauber und mexikanische Arbeiter, Nazis, Mitläufer und Unentschiedene, der fanatische Antisemit Rieber und der Jude Löwenthal, die eine Kabine teilen müssen, und auch der Zwerg Glocken, mit dessen direkter Ansprache an das Publikum der Film beginnt und endet. Glocken und Löwenthal dürfen nicht am Tisch des Kapitäns sitzen. Doch Löwenthal will nicht wahrhaben, dass mit der Machtübernahme der Nazis für die deutschen Juden eine völlig neue Situation eingetreten ist. Schumann, der Schiffsarzt, weiss nicht, ob er wirklich nach Hause zu seiner Familie und nach Deutschland zurückkehren soll – und verliebt sich in die Condesa, eine morphiumsüchtige Lebedame, die von Mexiko nach Spanien deportiert wird, um dort eine Gefängnisstrafe anzutreten. Bill Tenny, ein amerikanischer Glückssucher, stellt erfolglos Mary Treadwell nach, die ihr Altwerden in Alkohol ertränkt. Und David, der Maler, nimmt die Liebe zu seiner Freundin Jenny nicht so ernst wie die Kunst. Eine Gruppe von Flamenco-Tänzern bringt die vorhandenen Spannungen zum Aufbrechen. Am Ende gehen in Bremerhaven die meisten von Bord, auch Löwenthal. Nur Schiffsarzt Schumann, der sich nicht entscheiden konnte, und kurz vor der Ankunft an einem Herzinfarkt gestorben ist, wird in einem Sarg von Bord getragen.

[Spielfilm / Tragödie / Satire / Farce]

1966: ANDREMO IN CITTA (WE'RE GOING TO TOWN)

I/YU 1966, R: Nelo Risi, B: Nelo Risi / Edith Bruck, Jerzy Stawinski / Cesare Zavattini, nach dem Roman von Edith Bruck, D: Geraldine Chaplin (Lenka), Nino Castelnuovo (Mishia), Länge: 102'.

Während des Zweiten Weltkriegs lebt die «halb-jüdische» Lenka mit ihrem blinden, fünfjährigen Bruder Mishia in einer kleinen jugoslawischen Stadt. Lenka erlebt den Tribut, den der Krieg von der Stadt fordert, die Deportation eines Teils der Bewohner, Aktionen der Partisanen und deutsche Vergeltungsmassnahmen. Aber sie erzählt ihrem Bruder nichts von diesen Dingen. Stattdessen verspricht sie ihm, dass sie einst zusammen in die grosse Stadt kommen werden, wo sie Ärzte finden wird, die ihm helfen werden. Sie hält an diesem Versprechen auch dann fest, als die SS kommt und beide auf einen Wagen lädt, der sie ins Vernichtungslager bringen soll.

[Spielfilm / Romanze / Tragikomödie]

1968: SPALOVAC MRTVOL (THE CREMATOR / THE CREMATOR OF CORPSES)

CSSR 1968, R: Juraj Herz, B: Juraj Herz / Ladislav Fuks, nach dem gleichnamigen Roman von Ladislav Fuks, D: Rudolf Hrusmsky (Kopfrkingl), Vlasta Chramostova (Lakmé), Jana Stehnova (Zina), Milos Vognis (Mili), Ilja Prachar (Walter Reineke), Länge: 102'.

Kopfrkingl arbeitet in Prag in einem Krematorium mit Überzeugung und Pünktlichkeit. 1939 wird Prag von den Deutschen besetzt. Man hört davon, dass bald grössere Krematorien benötigt werden. Kopfrkingl tötet seine «halb-jüdische» Ehefrau, um seine Karriere zu befördern. Und er ist davon überzeugt, die Reinkarnation eines tibetischen Mönches zu sein, dessen Mission darin besteht, jede Unreinheit zu beseitigen.

[Spielfilm / Grotteske / Schwarze Komödie / Horror]

PATTERNS OF FORCE

USA 16.2.1968. NBC (Episode von STARTREK), R: Vincent McEveety, B: John Meredyth Lucas, D: William Shatner (James T. Kirk), Leonard Nimoy (Spock), DeForest Kelley (Leonard H. McCoy), James Doohan (Montgomery Scott), Nichelle Nichols (Uhura), Walter Koenig (Pavel Andreievich Chekov), David Brian (John Gill), Skip Homeier (Melakon), Richard Evans (Isak), Valora Norland (Daras), William Wintersole (Abrom), Länge: 48'.

Raumschiff Enterprise untersucht das Verschwinden des früheren Geschichtsprofessors an der Akademie, John Gill. Auf dem Planeten Ekos müssen Kirk und Spock feststellen, dass dort ein neues nationalsozialistisches Reich errichtet worden ist. Der Führer ist John Gill. Kirk und Spock werden Zeugen der Verfolgung der Zeonianer. Nachdem Ekos selbst als «zeonfrei» gilt, soll nun die «Endlösung» beginnen, ein atomarer Angriff auf Zeon, den Nachbarplaneten von Ekos. Kirk und Spock tarnen sich als SS-Männer, um zu untersuchen, was vor sich geht, werden durchschaut und verhaftet. Es gelingt ihnen zu fliehen. Gemeinsam mit einer kleinen Widerstandsgruppe überlebender Zeonianer gelingt es ihnen, ins Hauptquartier der Nazis einzudringen und mit John Gill zu sprechen.

Der war davon überzeugt, die perfekte Ordnung, Vaterlandsliebe und Effektivität dieses Regimes könne ohne die «Fehler» der Vergangenheit zu einem besseren Erfolg führen. Doch nun wird er von seinem fanatischen Stellvertreter Melakon unter Drogen gehalten und als Aushängeschild benutzt. Kirk, Spock und Schiffsdoktor Pille gelingt es, den geplanten Vernichtungsschlag aufzuhalten. Melakon erschießt Gill, Isak erschießt Melakon und Raumschiff Enter-

prise überlässt es den gutwilligen Ekosianern und Zeonianern, miteinander Frieden zu schliessen, ohne dass ihnen bei diesem Abenteuer je der kurzweilig-trockene Humor abhanden kommt, der sich einmal mehr auch auf Spocks rassisches «Anderssein» bezieht.

[TV / Serie / Romanze / Science Fiction / Parodie]

1969: KADDISCH NACH EINEM LEBENDEN

BRD 28.1.1969, Radio Bremen, R/B: Karl Fruchtmann, D: Günter Mack (Peri), Zalman Lebiusch (Gurfinkel), Rudolf Wessely (Johannes Bach), Walter Bluhm (Kellner), Abraham Ronai (Pförtner), Mordechai Braitbart (Betender Jude), Ulrich Radke (SS-Mann), Peter Kner (SS-Mann), Wolfgang Schenck (SS-Mann), Klaus Bertram (SS-Mann), Peggy Parnass (Geisteskranke), Länge: 65'.

Peri, ein Büroangestellter in Tel Aviv, betritt eine Synagoge und will Kaddisch sprechen, Kaddisch nach einem Lebenden. Ein betender Mann soll ihm dabei helfen. Wie es dazu kommt, erzählt der Film.

Peri macht seine Besorgungen vor dem Beginn des Schabbat. Beim Einkauf eines Karpfens, der vor seinen Augen ausgenommen wird, muss Peri lachen. Die Handlung entfaltet sich im Wechselspiel von «dokumentarisch» inszenierten Aufnahmen und lakonischen Zwischentiteln. Warum muss Peri lachen? Der Karpfen erinnert ihn an seine Vergangenheit als Häftling im KZ. In einem Strassencafé trifft er einen Leidensgenossen, Gurfinkel, der gerade versucht, in Tel Aviv ein Geschäft aufzubauen und mit einem Bauchladen auf der Strasse unterwegs ist.

Gemeinsam erinnern sich Peri und Gurfinkel an den Häftling Johannes Bach, der ebenfalls überlebt haben und in Israel gelandet sein soll. In Rückblenden wird ihre Geschichte im Lager erzählt, die sinnlosen Strafen, Schikanen und Quälereien der SS und ihre unterschiedliche Form des Umgangs damit. Gurfinkel hat sich an jede Situation angepasst, so wie er sich auch heute in Israel anpasst und seinen Weg macht, bis aus seinem Bauchladen schliesslich ein Geschäft für Kinderspielzeug geworden ist. Bach hingegen war immer das Opfer und wurde im Lager von der SS kastriert. Peri hingegen hat immer beobachtet, was um ihn geschieht, mal teilnahmslos, mal lachend.

Und dieses Lachen verbindet den ausgeweideten Karpfen, die Gegenwart mit der Vergangenheit ihres Leidens und Bachs Verstümmelung.

Nun will Peri Bach in Israel finden. Seine Nachforschungen unter anderen Überlebenden bleiben zunächst erfolglos. Schliesslich erfährt er, dass Bach in

einer Anstalt für Geisteskranke sei und macht sich gemeinsam mit Garfinkel auf, ihn zu besuchen. Doch da ist Bach schon entlassen.

Am Ende findet Gurfinkel den früheren Kameraden und führt Peri zu ihm. Doch Bach ist nicht ansprechbar. Er steht an einer Strassenecke, mit einem Ölkännchen, um die Räder der Kinderwagen vorbeikommender Mütter zu ölen.

Peri ist es gelungen, den Frommen in der Synagoge davon zu überzeugen, ihm beim Kaddisch zu helfen und spricht das Gebet nach.

Die stilisierten Erinnerungen an das Lager scheinen von Karl Fruchtmanns eigenen Erfahrungen in Dachau geprägt, in der Frühzeit der Konzentrationslager, Mitte der dreissiger Jahre.

[TV / Fernsehspiel / Satire / Romanze]

1971: HAROLD AND MAUDE (HAROLD UND MAUDE)

USA 1971, R: Hal Ashby, B: Colin Higgins, D: Bud Cort (Harold Chasen), Ruth Gordon (Maude), Vivian Pickles (Frau Chasen), Cyril Cusack (Glaucus), Charles Tyner (Onkel Victor), G. Wood (Psychiater), Ellen Geer (Sunshine Doré), Eric Christmas (Priester), Judy Engles (Candy Gulf), Shari Summers (Edith Phern), Länge: 91'.

Harold, ein kindlicher, introvertierter junger Mann, lebt mit seiner reichen Mutter zusammen, die ihm materiell alle Wünsche erfüllt, ihn aber emotional vernachlässigt. Harold soll endlich heiraten, doch alle von seiner Mutter aufgegebenen Heiratskandidatinnen verschreckt er auf drastische Weise: Er inszeniert blutige Selbstverstümmelungen und gespielte Selbstmorde. Harold ist nekrophil, er fährt einen Leichenwagen und besucht Beerdigungen. Auf einer Beisetzung lernt er Maude kennen, eine alte, äusserst lebenslustige Dame, die seine Vorliebe für Friedhöfe teilt. Maude lebt in einem ausrangierten Eisenbahnwagen. Die beiden lernen sich besser kennen, und die Freundschaft mündet in eine Liebesbeziehung. Maude offenbart Harold ihre Vergangenheit, an die eine KZ-Nummer an ihrem Arm erinnert, und sie weckt in Harold die Lust am Leben.

Doch Maude ist eine alte Frau und als sie eines Tages stirbt, steuert Harold seinen zum Leichenwagen umgebauten Jaguar über eine Klippe. Zu den Klängen von Cat Stevens' Musik sehen wir ihn freilich am Ende davon gehen. Harold hat nur seine Nekrophilie getötet, nicht sich selbst.

[Spielfilm / Tragikomödie / Schwarze Komödie]

1972 THE DAY THE CLOWN CRIED

USA 1972, R: Jerry Lewis, B. Charles Denton / Jerry Lewis / Joan O'Brien (nach Joan O'Briens gleichnamigem Roman), D: Jerry Lewis (Helmut Doork), Harriet Andersson (Ada Doork), Anton Diffring (SS-Offizier Curt Runkel), Ronald E Hoiseck (Uhlmann), Johnny Cacao, Sven Lindberg Roberto, Länge unbekannt: Der Film kam nie in die Kinos.

Helmut Doork, früher ein bekannter und gefeierter Clown, wird aus einem Zirkus entlassen. Betrunknen in einer Bar macht Doork Witze über Hitler. Gestapomänner verhaften ihn und er landet in einem Konzentrationslager. Seine Mitgefangenen fordern ihn auf, vor ihnen aufzutreten, doch Doork weigert sich. Mit der Zeit werden auch Juden ins Lager gebracht, doch jeder Kontakt zu ihnen wird verboten.

Als Doork von den anderen Häftlingen schliesslich gezwungen wird, zu spielen, wird sein Auftritt ein Reinfall. Wieder allein und deprimiert seine Nummer noch einmal ausprobierend hört er ein Lachen. Jüdische Kinder haben ihn durch den Zaun beobachtet. Glücklicherweise findet er wieder ein Publikum, improvisiert ein Kostüm und beginnt regelmässig für die Kinder zu spielen. Sein Publikum wächst, doch ein neuer KZ-Kommandant befiehlt Doork, seine Auftritte zu beenden. Doork weigert sich. So wird er geschlagen und in Einzelhaft genommen. Bald aber haben die Nazis eine Verwendung für ihn. Sie lassen ihn zur «Beruhigung» vor den jüdischen Kindern spielen, die in Güterwagen verladen werden, um in ein anderes Lager deportiert zu werden. Doork wird irrtümlich in den selben Zug gesperrt. Gemeinsam mit den Kindern landet er in Auschwitz. SS-Offizier Runkel verlangt von ihm, auch dort vor den Kindern zu spielen – wenn sie in die Gaskammer getrieben werden. Er sei das Judasschaf, das am Leben bleiben würde. «Nun bist Du einer von uns.»

Doork verlangt, eine halbe Stunde mit den Kindern zusammen zu sein. Und er spielt vor ihnen. «Now I want everyone to put on a big smile and sit down, because we're going to have more fun than we've ever had». Auf dem Weg zur Gaskammer formieren sie eine Zirkusparade und lachend und musizierend gehen sie zum Krematorium, vor den Augen einer ungläubigen SS.

Doork wartet auf ein Wunder, doch kein Wunder geschieht. Das letzte Kind, das an ihm vorbei die Gaskammer betritt, bleibt stehen und hält ihm ganz selbstverständlich die Hand hin, um gemeinsam mit ihm diesen rätselhaften Raum zu betreten. Doork zögert einen Moment, dann greift er zu und geht mit. Nachdem sich die Tür geschlossen hat, kämpft er seine Panik nieder – und beginnt mit drei Stückchen Brot zu jonglieren. Dann wirft er sie fort und umarmt die Kinder. Gemeinsam beginnen sie zu lachen.

(Eine zweite Drehbuchfassung endet vor der Tür der Gaskammer. Von aussen hört man Doork ein Lied pfeifen und die Kinder lachen.)

Der Film kam nie in die Kinos, da es um die Rechte zu Auseinandersetzungen kam, die bis heute nicht aufgelöst wurden.

[Spielfilm / Tragikomödie]

1974: JAKOB DER LÜGNER

DDR/CSSR 1974, R: Frank Beyer, B: Jurek Becker (nach seinem gleichnamigen Roman), D: Vlastimil Brodsky (Jakob Heim), Erwin Geschonneck (Kowalski), Manuela Simon (Lina), Henry Hübchen (Mischa), Armin Müller-Stahl (Roman), Blanche Kommerell (Rosa), Länge: 100'.

Die Handlung spielt in einem jüdischen Getto in Osteuropa. Eines Abends wird Jakob Heim, der einst ein Kaffeehaus betrieb, von einem SS-Posten zum Rapport in das Gestapo-Revier geschickt, weil er die Ausgangssperre missachtet haben soll. Zufällig hört er dort durch eine offene Zimmertür im Radio einen Wehrmachtsbericht. Demzufolge befindet sich die Rote Armee auf dem Vormarsch. Um Mischa, einen jungen Mann, der mit Jakob am Bahnhof Güter verlädt, von dem waghalsigen Schritt abzuhalten, sich Nahrungsmittel aus dem Waggon eines angekommenen Zuges zu beschaffen, erfindet Jakob eine Lüge: Trotz Verbots besitze er ein Radio. Die Nachricht, dass die Russen schon kurz vor Bezanika stünden, einer wenige hundert Kilometer entfernten Stadt, verbreitet sich im Getto wie ein Lauffeuer. Immer neue Nachrichten wollen die Gettobewohner von Jakob hören, und es folgen eine Reihe komischer Episoden um das Radio und Jakobs unfreiwillige Verstrickung in das Geflecht seiner Lügen. Der achtjährigen Lina, die bei ihm lebt, seit ihre Eltern deportiert wurden, und die nicht weiss, was ein Radio ist, spielt er im Keller eine Radioübertragung vor. Auf einem Blechkanister produziert Jakob hinter einer Wand Musik, lässt die Stimmen von Politikern ertönen und hält eine Märchenstunde ab. Letztere handelt von einer erkrankten Prinzessin, die glaubt, nur genesen zu können, wenn sie eine Wolke bekommt. Ihr Wunsch geht in Erfüllung, als der Gärtner ihr eine Wolke (aus Watte) überreicht. Als Jakob sich schliesslich dem auf ihm lastenden Druck, immer neue, den Gettobewohnern Hoffnung spendende Lügen erfinden zu müssen, entledigen will und seinem Freund, dem Friseur Kowalski, gesteht, dass er in Wahrheit gar kein Radio besitzt und alles nur erfunden hat, erhängt sich dieser. Zuletzt werden sämtliche Gettobewohner in die Vernichtungslager deportiert. Noch während der letzten Zugfahrt erinnert sich Lina an das Märchen von der Prinzessin, die sich eine Wolke wünscht. Der Film

endet mit ihrer die Illusion des Märchens aufrechterhaltenden Frage: «Aber Wolken sind doch aus Watte, oder?»

[Spielfilm / Satire / Tragödie]

1975: THE MAN IN THE GLASS BOOTH

USA 1975, American Film Theatre, R: Arthur Hiller, B: Edward Anhalt, nach Robert Shaws gleichnamigem Roman, D: Maximilian Schell (Arthur Goldman / Adolf Karl Dorff), Lois Nettleton (Miriam Rosen), Lawrence Pressman (Charlie Cohen), Richard Rasof (Moshe), Leonidas Osetynski (Samuel), David Nash (Rami), Luther Adler (Vorsitzender Richter), Norbert Schiller (Schmidt), Robert Harris (Dr. Weisberg), Sy Kramer (Rudin), Henry Brown (Jack Arnold), Lloyd Bochner (Churchill), Martin Berman (Uri), Länge: 117'.

Arthur Goldman, ein Überlebender des Holocaust, ist ein erfolgreicher Geschäftsmann in New York. Eines Tages wird Goldman von Agenten des Mossad verhaftet und nach Israel gebracht. Es liegen Beweise vor, das Goldman in Wirklichkeit Adolf Karl Dorff ist, der SS-Kommandant des Konzentrationslagers, in dem Goldman überlebt haben soll. Goldman wird in Jerusalem vor Gericht gestellt und nimmt in einem Glaskasten (wie Eichmann) an den Verhandlungen teil, unter der Bedingung, seine SS-Uniform tragen zu dürfen. Dorff gibt die ihm von Staatsanwältin Miriam Rosen zur Last gelegten Taten zu, steigert sich aber in ausführliche antisemitische Rechtfertigungsreden. Die Zeugenaussagen im Prozess scheinen ebenfalls ein eindeutiges Bild zu vermitteln. Lediglich sein Sekretär Charlie Cohen zweifelt daran, dass Goldman Dorff ist. Als Gegenargument führt Cohen Goldmans Humor und sein Jiddisch an, vor allem aber: «No gentile could be as antisemitic as Mr. Goldman is.» Schliesslich nimmt der Prozess eine überraschende Wendung, als sich herausstellt, dass einige medizinische Gutachter von Goldman bestochen wurden, Röntgenaufnahmen zu vertauschen und so eine Verwechslung hervorzurufen. Staatsanwältin Rosen stellt konsterniert fest, dass die vorliegenden Dokumente zweifelsfrei Goldmans Identität beweisen. Auf die Frage des Richters, warum Goldman seine eigene Verhaftung und diesen Prozess provoziert hat, kann Goldman nicht mehr antworten. Er ist wahnsinnig geworden.

[TV / Spielfilm / Satire / Grotteske / Courtroom Drama]

PASQUALINO SETTE BELLEZZE (SIEBEN SCHÖNHEITEN)

1975, R/B: Lina Wertmüller, D: Giancarlo Giannini (Pasqualino Frafuso), Shirley Stoller (Hilde, die Kommandantin), Piero di Iorio (Francesco), Fernando Rey (Pedro, der Anarchist), Roberto Herlitzka (Sozialist), Elena Fiore (Concettina), Enzo Vitale (Don Raffaele), Lucio Amalio (Rechtsanwalt), Emelinda De Felice (seine Mutter), Franceca Marciano (Carolina), Länge: 116'.

Pasqualino «SETTE BELLEZZE», ein junger Neapolitaner, desertiert im Zweiten Weltkrieg, wird von deutschen Soldaten gefasst und in ein Lager deportiert. In langen Rückblenden wird seine Geschichte erzählt. SETTE BELLEZZE hat seinen Spitznamen nach seinen sieben unattraktiven Schwestern erhalten. Eines Tages erschießt er aus Versehen einen Freier seiner Schwester Concetta. Zu zwölf Jahren Gefängnis verurteilt und zwischenzeitlich in ein Irrenhaus eingeliefert, entscheidet er sich, sich freiwillig zum Kriegsdienst zu melden. Seine gemeinsame Flucht mit seinem Freund Francesco endet schliesslich in einem Konzentrationslager, wo der schwache und feige Pasqualino mit allen Mitteln zu überleben versucht, nicht zuletzt mit Hilfe einer «Liebesbeziehung» zu Hilde, der Kommandantin des Lagers. Monate nach der Befreiung kehrt Pasqualino nach Neapel zurück, wo seine Schwestern sich prostituieren, um leben zu können. Er selbst hat einen Plan, wie er auch die nächsten Weltkatastrophen überleben kann.

[Spielfilm / Satire / Grotteske]

1977: THE BOYS FROM BRAZIL

GB 1977, R: Franklin J. Schaffner, B: Heywood Gould, nach Ira Levins Roman, D: Gregory Peck (Josef Mengele), Sir Laurence Olivier (Ezra Lieberman), Lilli Palmer (Esther Lieberman), Jeremy Black (Bobby Wheelock und andere Hitler-Klone), James Mason (Eduard Seibert), Uta Hagen (Frieda Maloney), Bruno Ganz (Professor Bruckner), Länge: 127' (100').

Nazi-Jäger Ezra Lieberman bekommt seltsame Anrufe von einem jungen Mann aus Südamerika, der geheime Treffen von Nazis in Paraguay beobachtet. Gemeinsam mit einer Organisation von alten Kameraden und Neonazis plant Mengele von dort aus, 94 Männer im Alter von 65 Jahren zu töten. Während die ersten Morde geschehen, nimmt Lieberman die Spur auf. Die Toten, so stellt sich heraus, haben identisch aussehende 13-jährige Söhne. Mengele ist es gelungen, 94 Klone von Adolf Hitler herzustellen und vor 13 Jahren von Brasilien aus durch Adoptionen in Familien in verschiedenen Ländern, von Deutschland

bis in die USA, einzuschleusen. Ihre Väter sollen sterben, um auch die Vaterlosigkeit des realen Hitler zu reproduzieren. Lieberman gelingt es, Mengele ausfindig zu machen, und zwischen den beiden kommt es zur Konfrontation im Haus eines seiner Opfer, Henry Wheelock. Mengele wird schliesslich von dessen Adoptivsohn Bobby darin gehindert, Lieberman zu erschiessen. Konfrontiert mit der Wahrheit hetzt Bobby schliesslich drei blutrünstige Dobermänner auf Mengele und tötet ihn. Lieberman überlebt. Bedrängt von einer Gruppe jüdischer Nazijäger, die nun ihrerseits die Hitlerklone ermorden wollen, zerstört Lieberman die Liste mit den Namen der jungen Hitler-Klone, die dadurch ihrer «Bestimmung» entgehen sollen. Was aus ihnen wird, bleibt offen.

[Spielfilm / Satire / Thriller]

1981: DAS LETZTE LOCH

BRD 1981, R/B: Herbert Achtembusch, D: Herbert Achtembusch (Herr Nil), Annamirl Bierbichler (Die letzte Susn), Franz Baumgartner (Blöde Wolke), Gabi Geist (Susn), Wolfgang Ebert (Arzt), Helga Loder (Barbara), Alois Hitzenbichler (Grünes Arschloch), Waltraud Galler (Bedienung), Helmut Neumayer (Wirt), Gunter Freyse (Natogeneral), Dietmar Schneider (Ober), Alois Pongratz, Erwin Eisch, Norman Knopp, Lina Herbig, Hilde Sobock (Gäste), Länge: 93'.

Herr Nil trauert tollhüserlich um die 6 Millionen ermordeten Juden und trinkt sich ins Verderben, da sein Arzt ihm 300.000 Liter Schnaps verschreibt («Bei 2cl vergessen Sie einen Juden»). Herr Nil stürzt sich schliesslich, bevor er sich zu Tode trinkt, ins Kraterloch des Stromboli, so wie Empedokles einst bei Hölderlin in den Ätna sprang. Doch nicht, um wie dieser im Unendlichen aufzugehen, sondern um der Unfähigkeit zu trauern einen bodenlosen Akt entgegenzusetzen.

[Spielfilm / Satire / Grotteske]

1983: JÓB LÁZADÁSA (HIOBS REVOLTE)

BRD/Ungarn 1983, R: Imre Gyongyossi / Barna Kabay, B: Imre Gyongyossi / Barna Kabay / Katalin Petenyi, D: Ferenc Zen the (Job), Hédi Temessy (Roza), Gabor Fehér (Lacko), Letitia Cano (Ilka), Péter Rudolf (Jani), Länge: 94'.

Ein kinderloses jüdisches Ehepaar in Ungarn während des Zweiten Weltkrieges «adoptiert» ein nichtjüdisches Kind. Sieben Mal hatte Roza vergeblich ein Kind ausgetragen, doch sie sind alle gestorben. Nun «kauft» Job, der Schäfer, Klein-

bauer und Krämerladenbesitzer, den kleinen Lacko für zwei Kälber aus einem Waisenhaus frei. Die beiden wollen nicht kinderlos sterben, sie wollen ihren Besitz an jemanden vererben und dem siebenjährigen Jungen noch etwas mehr für das Leben mitgeben: ihre Liebe zum Leben.

Der kleine Lacko ist ein widerspenstiges Kind, beginnt aber langsam, seine Adoptiveltern zu lieben – und das Leben auf dem Bauernhof, mit Knecht Jani und Ilka, der Magd, wie auch die verschiedenen Rituale der Fruchtbarkeit zu erkunden und beobachtend zu geniessen. Obwohl Job und Roza ihm einschärfen, nicht zu vergessen, dass er kein Jude sei (denn sonst dürfte und könnte er ihr Erbe ja nicht antreten), beginnt Lacko, der seine neuen Eltern an den jüdischen Feiertagen verstohlen durchs Fenster beobachtet, sich für ihre jüdische Tradition zu interessieren.

Die frommen Juden im Ort nehmen Jobs und Rozas Entscheidung mit gemischten Gefühlen auf, doch erliegen auch sie dem Charme des kleinen Jungen. Hinter der heiteren Szenerie aber ist schon die Verfolgung zu spüren. Ungarischen Faschisten ist das Zusammenleben von Juden und Nichtjuden ein Dorn im Auge. Da hilft auch kein Pilgergang zum Grabe eines Wunderrabbis. Der Jahreszyklus der jüdischen Feiertage erreicht das Pessachfest, an dem Job und Roza von ihrem Zögling Abschied nehmen und ihn Jani und Ilka überlassen, die mittlerweile geheiratet haben.

Die Deportationen haben begonnen. Auch Job und Roza werden schliesslich von ungarischen Pfeilkreuzlern gewaltsam aus Lackos Leben entführt. Er solle bei Jani und Ilka auf den Messias warten, so haben sie ihm eingeschärft. Lacko bleibt verzweifelt am Wegrand zurück, als die Karren sich in Bewegung setzen – und beginnt den Messias zu suchen.

Die Geschichte geht auf Imre Gyöngyössys eigene Kindheit zurück.

[Spielfilm / Grotoske]

KARTKA Z PODROZY (POSTKARTE VON EINER REISE)

Polen 1983, R: Waldemar Dziki, B: Waldemar Dziki, nach dem Roman *Herr Theodor Mundstock* von Ladislav Fuks, D: Wladyslaw Kowalski (Jacob Rosenberg), Rafal Wieczynski, Maja Komorowska, Janusz Michalowski, Jerzy Treia, Länge: 81’.

Während des Zweiten Weltkriegs: In einer bewusst langsam erzählten, introvertierten Geschichte mit langen Perioden absoluter Stille bereitet sich der jüdische Angestellte Jacob Rosenberg auf seine Deportation vor. Jacob hat seine Arbeit verloren und wird gezwungen, die Strassen zu reinigen. Während er seine Runden dreht und seinen ärmlichen Alltag zu Hause erlebt, erscheinen

seine täglichen Begegnungen immer surrealer. Sein Leben ist vom Bewusstsein des kommenden Untergangs erfüllt und es gibt für ihn kein Entrinnen. Er weiss es. Alles was er tun kann, ist sich auf die letzte Reise im Güterwagen vorzubereiten.

[Spielfilm / Drama / Grotteske]

To BE OR NOT TO BE (SEIN ODER NICHTSEIN)

USA 1983, R: Alan Johnson, B: Ronny Graham / Thomas Meehan, nach dem Film von Ernst Lubitsch, (produziert von Mel Brooks), D: Mel Brooks (Frederick Bronski), Anne Bancroft (Anna Bronski), Tim Matheson (Leutnant Sobinski), Charles Durning (Erhardt), Christopher Lloyd (Schultz), José Ferrer (Professor Siletski), Ronny Graham (Sondheim), Estelle Reiner (Gruba), Jack Riley (Dobish), Lewis J. Stadien (Lupinsky), George Gaynes (Ravitch), James Haake (Sasha), Earl Boen (Dr. Boyarski), George Wyner (Ratkowski), Zale Kessler (Bieler), Länge: 108'.

Remake des Lubitsch-Films von 1942.

Frederick Bronski führt ein Musical-Theater in Warschau, in dem er und seine Frau Anna in Revuen nicht nur «Sweet Georgia Brown» polnisch vortragen, Klassiker aufbereiten («Highlights from Hamlet») und sonst von der Bedrohung durch Hitler ablenken, sondern sich auch über die Nazis lustig machen («Naughty Nazis»). Doch diese kommen nach Warschau und es entfaltet sich die Geschichte von To **BE** OR NOT TO **BE**. Alan Johnson und Mel Brooks erzählen allerdings – bei sonst grösster Treue zu dem Lubitsch-Original – nicht nur vom Widerstand einer Schauspieler-Truppe, sondern auch von der beginnenden Vernichtung der Juden und der Verfolgung der Homosexuellen. Daher geht es jetzt, über Lubitsch hinaus, darum, eine Gruppe von versteckten Juden und Annas homosexuellen Garderobier Sasha zu retten. Die Flucht dieser grossen und zum Teil verängstigten Gruppe aus dem Theater und aus Warschau wird in einem furiosen Finale inszeniert, in dem sich eine Clowntruppe im Theater breit macht und das Nazi-Publikum so zum (teils antisemitisch motivierten) Lachen bringt, dass sie nicht mehr erkennen, was geschieht. Das Publikum wird generell als Mit-Akteur vorgeführt, wodurch auch die Zuschauer im Kino darauf aufmerksam gemacht werden, worüber sie lachen und wovon sie sich unterhalten lassen.

[Spielfilm / Komödie / Satire / Parodie / Remake]

1984: THE GHOST WRITER

USA 17.1.1984, American Playhouse, PBS, R: Tristram Powell, B: Philip Roth, nach seinem gleichnamigen Roman, D: Mark Lynn-Baker (Nathan Zuckermann), Joseph Wiseman (Judge Leopold Wapter), Sam Wanamaker (E. I. Lonoff), Paulette Smit (Amy Bellette), Claire Bloom (Hope), Länge: 90'.

Nathan Zuckermann, ein 23-jähriger angehender Schriftsteller, besucht 1956 den zurückgezogen in Upstate New York lebenden Schriftsteller E. I. Lonoff.

Nathans Eltern machen sich Sorgen um ihren Sohn. Eine von ihm geschriebene Kurzgeschichte über den Holocaust scheint ihnen gar Gefahr zu laufen, den Antisemitismus zu schüren. Der von ihnen zu Rate gezogene Richter Leopold Wapter, Newarks berühmtester jüdischer Bürger, hat Nathan geraten, eine Aufführung des Theaterstücks «Das Tagebuch der Anne Frank» zu besuchen, um seinen Sinn für jüdische Identität und guten Geschmack wiederzufinden.

Zu Besuch bei E.I. Lonoff, seinem grossen Vorbild, wird Nathan Zuckermann von diesem, erst kurze Zeit zurückliegenden Theaterbesuch wieder eingeholt. Im Haus Lonoffs lebt eine junge Frau, Amy Bellette, die Nathans Interesse weckt. Als Nathan eine nächtliche Unterhaltung zwischen Amy und Lonoff belauscht, «entdeckt» er, dass Amy «in Wirklichkeit» Anne Frank ist, die den Holocaust überlebt hat und nun in den USA wohnt. Doch sie kann ihre Identität nicht preisgeben, weil sie gegen ihre kulturindustrielle Reinkarnation nicht ankommt.

Erst am nächsten Tag stellt sich Nathans «Entdeckung» als Fantasie heraus.

[TV / Fernsehspiel / Satire]

1985: DE IJSSALON (DER EISSALON)

NL 1985, R: Dimitri Frenkel Frank, D: Gerard Thoolen (Otto), Bruno Ganz (Gustav), Rene Soutendijk (Trudi), Carol van Herwijen (Gestapochef), Kees Hulst (Hans), Gijs de Lange (Luuk) Länge: 92'.

Otto Schneeweiss, ein jüdischer Emigrant aus Berlin, lebenslustiger Optimist und Spassvogel, hat in Amsterdam einen Eissalon aufgemacht. Anfang 1941, die Nazis haben Holland besetzt, wird seine Lage gefährlicher. Doch er trifft einen früheren Freund aus Berlin wieder, Gustav, der nun ein Major der Wehrmacht geworden ist. Zwei holländische Freunde von Otto sind unterdessen in verfeindeten politischen Lagern gelandet. Hans ist Mitglied des faschistischen

NSB geworden, Luuk hingegen gehört einer antifaschistischen Untergrundorganisation an. Die Spannungen nehmen zu, während Otto und Gustav ihre alte Freundschaft erneuern. Und die Dinge werden noch komplizierter, als Luuks ältere Schwester Trudi sich in den deutschen Major verliebt.

Die nationalsozialistische Judenverfolgung in Holland wird zusehends radikaler. Auf den Eissalon wird ein gewaltsamer Überfall verübt, und Otto wird verhaftet. Nun stehen alle drei vor einer Entscheidung: Otto muss sich zwischen Tod und Verrat entscheiden, Gustav zwischen seiner Freundschaft und seiner angeblichen «Pflicht» als deutscher Offizier und Trudi zwischen ihrer Liebe und ihren Prinzipien.

Dem Plot liegt die reale Geschichte des Eissalons Koco zugrunde, einem Treffpunkt des Widerstands, der im Februar 1941 bei einer gewaltsamen Razzia zerschlagen wurde.

[Spielfilm / Tragikomödie]

HANY AZ ORA VEKKER ÜR (WIE VIEL UHR IST ES, HERR WECKER)

Ungarn 1985, R/B: Péter Bacso, D: Tamas Jordan (Árpád Weizskopf), Ildiko Bansági (Elza, Weizskopfs geschiedene Frau), Ferenc Kállai (Pfarrer), Kornel Gelley (Boronkay), György Melis (SS-Kommandant Heller), Zoltan Bezerédi (Journalist, Elzas gegenwärtiger Mann), Barbara Hegyi (Panni, Weizskopfs Lehrling), Länge: 109'.

1944, in einer kleinen ungarischen Stadt: Árpád Weizskopf, der Uhrmacher, ist bekannt als Herr Wecker, vielleicht, weil er immer weiss, wie spät es ist. Seine Frau hat ihn vor zehn Jahren wegen eines Journalisten aus Budapest verlassen. Eines Morgens, während er die Kirchturmuhr repariert, kommt Elza in die Stadt zurück. Beinahe stürzt Weizskopf vor Schreck in den Tod. Elza möchte zu ihm zurückkehren, während die Deutschen Ungarn besetzen. Weizskopfs Freund, der Pfarrer predigt noch einmal in der Kirche gegen die Besatzer, dann erreichen sie auch die kleine Stadt. Über Weizskopfs Laden wird «Jüdisches Geschäft» geschmiert, und Gestapo-Kommandant Heller lässt Weizskopf zu sich bringen. Er ist ein passionierter Uhrensammler. Weizskopf soll eine wertvolle Uhr reparieren, und Heller verlangt von ihm einen Witz zu erzählen, um zu beweisen, dass auch Deutsche Sinn für Humor haben, und keineswegs deswegen die Juden verfolgen würden, weil sie auf deren Humor neidisch seien. Weizskopf weiss keinen Witz und erfindet einen: ein Elefant kommt in einen Porzellanladen, weil er so gerne dort etwas kaufen würde. Wenig später kommt er weinend heraus. In diesem Laden gebe es nur Scherben. Heller findet diese

Geschichte gar nicht lustig sondern sehr traurig für den armen Elefanten. Dass Juden über so etwas lachen könnten, beweise einmal wieder, brüllt Heller Weiskopf drohend an, dass sie Unmenschen seien.

Kurz darauf will Weiskopf Offizier Boronkay, einem ungarischen Patrioten, seine reparierte Uhr zurückbringen. Doch Boronkay ist verhaftet worden. Auch Weiskopf wird nun beschuldigt, ein Feind des Reiches zu sein. Heller, der über Weiskopfs Witze noch immer nicht lachen kann, lässt ihn wie die anderen Verhafteten in die zum Gefängnis umgewandelte Turnhalle der Schule werfen. Dort begegnet Weiskopf ausgerechnet dem Journalisten, der das Herz seiner Frau gestohlen hatte. Der Journalist hat die Nazis provoziert, um selbst verhaftet zu werden und Boronkay eine Botschaft zu überbringen. Mit Farbeimer und Pinsel in der Hand erklärte er dem SS-Mann die antifaschistische Parole, die er in der Nacht zuvor an eine Mauer gemalt hat.

Seine Verhaftung, so erklärt der Journalist nun im Gefängnis, habe auch den Nebeneffekt, dass Elza sich nun nicht mehr von ihm scheiden lassen könnte. Da Weiskopf der einzige ist, der immer weiss, wie viel Uhr es ist, hilft er bei der vorbereiteten Flucht Boronkays. Punkt Fünf Uhr detoniert eine Bombe, die Boronkay auf dem Weg zu seinem «Geständnis» den Weg frei sprengt.

Es gibt keine Zeit mehr, sagt ein sadistischer SS-Mann mit weissen Handschuhen und gezielten Bewegungen, «wir haben die Zeit abgeschafft». Weiskopf und die übrigen Gefangenen werden von ihm misshandelt und müssen sich nackt an die Klettergerüste hängen. Doch die gesuchte Uhr wird nicht gefunden. Weiskopf, dem es nicht gelingt die Uhr, das Ticken in seinem Kopf abzustellen (die einzige Rettung die ihm vom Heller versprochen wird), soll schliesslich um zwölf Uhr Mittags hingerichtet werden. Doch Elza rettet ihn in einer phantastischen Schlusszene, indem sie sich selbst, die Mauer des Hofes und auch die SS-Mannschaft pünktlich in die Luft sprengt.

[Spielfilm / Tragikomödie]

1986: SMRT KRASNYCH SRNCU (DER TOD DER HERRLICHEN REHE)

CSSR 1986, R/B: Karel Kachyna, nach einem Roman von Ota Pavel, D: Karel Hermánek (Vater), Marta Vancurová (Mutter), Marek Valter (Prdelka), Jan Jirásek (Hugo), Jin Krampol (Hejtmánek), Länge: 91'.

Leo Popper, von Beruf reisender Staubsaugervertreter und auch ein leidenschaftlicher Angler, ist ein lebendiger und glücklich verheirateter Mann. Unter-

wegs aber genießt er die Freiheit zu ein paar Abenteuern. Wenn er in die Wälder geht, dann bewundert er die Rehe, die ihm als wunderbare, unschuldige Geschöpfe erscheinen.

Als die Nazis Prag besetzen, verliert Leo Popper seinen Job, weil er Jude ist. Und als seine Söhne deportiert werden, tötet er einen Hirsch, um ihnen etwas zu essen auf die Reise mitzugeben.

Der Film basiert auf Ota Pavels Roman, der die Geschichte seines Vaters, des einzigen überlebenden Sohnes, erzählt.

[Spielfilm / Tragikomödie]

ZASTIHLA MĚ NOC (NIGHT CAUGHT UP WITH ME)

CSSR 1986, R: Juraj Herz, B: Juraj Herz / Jaromira Kolarova, D: Jana Rihakova (Jozka Jaburkova), Jana Brejchova (Jozkas Mutter), Rudolf Hrusmsky (Dr. Pfitzner), Dagmar Veskrnova (Marycka), Sylvie Turbova (Wärterin), Andrea Bogusovska (Zdena), Zdenka Sajfertova (Wärterin).

Groteske Filmerzählung mit Motiven, die der Geschichte Milena Jesenskas in Ravensbrück entlehnt sind. Der Film zeigt in einer Szene die Frauen beim Betreten einer vermeintlichen Gaskammer, die sich dann (wie in *SCHINDLER'S LIST*) als Dusche herausstellt.

[Spielfilm / Groteske / Black Comedy / Horror]

1988: KORNBLUMENBLAU

Polen 1988, R: Lesiek Wosiewicz, B: Lesiek Wosiewicz / Jaroslaw Sander, nach dem Buch *To Silence the Dream* von Kazimierz Tyminsky, D: Adam Kamien (Tadeusz Wycyriski), Marcin Tronski (Moskwa), Piotr Skiba (Wlodek), Krzysztof Kolberger, Wieslaw Wojcik, Marek Chodorowski, Zygmunt Bielawski, Ewa Blaszczyk, Erwin Nowiaszak, Jerzy Rogulski, Wlodzimierz Musial, Adrianna Biedrzyńska, Ewa Harasimowicz, Länge: 90'.

Tadeusz Wycyriski, ein Ingenieur, wird in das Konzentrationslager Auschwitz eingeliefert. Sein musikalisches Talent rettet ihm das Leben, denn er ist bereit, jedes Stück zu spielen (auch das deutsche Lied «Kornblumenblau») und sich an alles anzupassen, um Privilegien im Lager zu erhalten. Der Film spielt in der Grauzone der durch die SS «korrumpierten» Funktionshäftlinge im Lager. Wycyriski wird zunächst durch einen deutschen Blockältesten protegiert, dann durch den jüdischen «Oberkellner» der SS-Kantine, Moskwa, einen Lebenskünstler und Zauberer. Auf der Suche nach einem sexuellen Abenteuer mit einem weiblichen Kapo, wird Wycyriski von diesem vergewaltigt. Kurz vor dem

Ende steigert sich die Kette von Gewalt und Misshandlungen zu einer absurden Schlussequenz. Während vor einem auffahrenden Motivwagen mit einer weiblichen germanischen Gottheit auf dem Appellplatz von Auschwitz ein SS-Ballett tanzt, werden Männer und Frauen vergast – wobei der Film auch den Blick in die Gaskammer auf die verzerrten Leiber nicht ausspart. Dann ist das alles vorbei und in einem Eisenbahnzug mit Überlebenden fährt Wycynski dem Leben danach entgegen.

[Spielfilm / Grotteske]

1989: ENEMIES, A LOVE STORY (FEINDE, DIE GESCHICHTE EINER LIEBE)

USA 1989, R: Paul Mazursky, B: P.M. / Roger L. Simon, nach dem gleichnamigen Roman von Isaac Bashevis Singer, D: Ron Silver (Herman Broder), Anjelica Huston (Tamara Broder), Lena Olin (Masha), Margaret Sophie Stein (Jadwiga), Alan King (Rabbi Lembeck), Judith Malina (Shifra Puah), Rita Karin (Mrs. Schreier), Phil Leeds (Mr. Pesheles), Paul Mazursky (Leon Tortshiner), Elya Baskin (Yasha Kobik), L.J. Dollinger (Reb Nissen Yaroslauer), Zypora Spaisman (Sheva Haddas), Länge: 120'.

Herman Broder, ein Überlebender des Holocaust, dessen Frau Tamara von den Nazis erschossen worden ist, lebt mit seiner zweiten Frau Jadwiga in New York, in Coney Island. Jadwiga, eine nicht-jüdische Polin, hatte als Hausmädchen bei seinen Eltern gearbeitet und ihn während des Krieges auf dem Heuboden vor den Nazis versteckt. Doch Herman, der sie aus Dankbarkeit geheiratet und in die USA mitgenommen hat, hat in New York auch ein Verhältnis mit Masha, einer jüdischen Überlebenden der Vernichtungslager, wiederaufgenommen, die er in einem DP-Camp auf deutschem Boden kennen gelernt hatte und die er nun regelmässig in der Bronx besucht, wo sie mit ihrer Mutter, Shifrah Puah, zusammenlebt.

Die nur durch Ausflüchte und Lügen aufrechterhaltene Doppelsexistenz Hermans, der sich als Ghostwriter eines wohlhabenden und zynischen Rabbiners verdingt und Jadwiga vorspielt, er würde als reisender Vertreter Bücher verkaufen, gerät endgültig aus den Fugen, als die tot geglaubte Tamara in New York bei einem Verwandten, Reb Nissen, wieder auftaucht. Herman, unfreiwillig zum Bigamisten geworden, will sich zwischen den drei Frauen nicht entscheiden und heiratet schliesslich in der Synagoge die traumatisierte, psychisch labile Masha, die ihn mit einer eingebildeten Schwangerschaft unter Druck setzt.

Am Ende des Films ist Herman aus der Geschichte, deren Fäden er nicht mehr kontrollieren kann, herausgefallen. Masha, die tragische Figur des Films, hat

Selbstmord begangen. Tamara und Jadwiga hingegen versöhnen sich und leben zusammen – und ziehen gemeinsam Hermans und Jadwigas Baby auf, dem sie Mashas Namen gegeben haben.

[Spielfilm / Tragikomödie]

1992: ME'EVER LAYAM (BEYOND THE SEA / OVER THE OCEAN)

Israel 1992, R: Jacob Goldwasser, B: Haim Marin, D: Uri Alter, Mili Avital, Motti Giladi, Yossi Graber, Yair Lapid, Oshik Levi, Aryeh Moskona, Sinai Peter, Dafna Rechter, Länge: 90'.

1962 besucht Morris in Israel Menachem, seinen Kameraden aus dem Konzentrationslager. Menachem freut sich, Morris wiederzusehen, der mittlerweile in Kanada lebt, jenem Land des Reichtums und der unbegrenzten Möglichkeiten. Doch er selbst ist von Sorgen erfüllt um die Zukunft seiner Familie im vom Krieg gebeutelten Israel. Vielleicht sollte auch er nach Toronto gehen? Menachems zehnjähriger Sohn Haim ist viel zu beschäftigt damit, zu spielen und gefährliche Vorstöße in umliegende Länder zu fantasieren, um von den Überlegungen seines Vaters etwas mitzubekommen. Und sein Schwager ist so fieberhaft darauf konzentriert, sozialistische Ideale in einem starken Israel umzusetzen, dass er gar nicht daran denkt, Israel zu verlassen. Doch Menachems Tochter hat «schlechten Umgang», und so schickt er zunächst einmal sie nach Toronto, um sie aus diesen Schwierigkeiten zu befreien. Er selbst aber zögert noch immer, zu gehen.

[Spielfilm / Komödie]

1993: GENGHIS COHN (DER TANZ DES DSCHINGHIS COHN)

GB/USA 1993 – TV: 6.11.1994, R: Elijah Moshinsky, B: Stanley Price, nach dem Roman von Romain Gary, D: Anthony Sher (Genghis Cohn), Robert Lindsay (SS-Offizier Otto Schatz), Diana Rigg (Baronin Frieda von Stängel, Lily), John Wells (Dr. Eckhardt), Juliette Grassby (Frau Koch), Martin Bell (Herr Koch), Cara König (Frau Kellner), Rowland Davies (Herr Kellner), Matthew Marsh (Herr Krüger), Paul Brooke (Innenminister), Robert Lang (Polizeichef), Peter Jordan (Reporter), Jan Benedict (Dr. Burkhardt), Peter Penry-Jones (Dr. Brauner), Cheryl Fergison (Frau Langer), Frances de la Tour (Helga), Daniel Craig (Leutnant Guth), Chris Jenkinson (Leutnant Weiss), Shaun Dingwall (Feldwebel Hübsch), Alwyne Taylor (Frau Heller), Länge: 80'.

Otto Schatz, ein früherer SS-Offizier in Dachau, hat seinen Weg in die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft problemlos gefunden und ist Polizeichef in ei-

ner kleinen bayrischen Stadt geworden. 20 Jahre nach dem Krieg holt ihn ein Gespenst der Vergangenheit wieder ein, der Geist des jüdischen Komödianten Cohn, den er in Dachau ermordet hat. Cohn stellt ihm eine teuflische Falle. Otto Schatz wird bald verdächtigt, eine Reihe von Morden begangen zu haben.

[Spielfilm / TV / Schwarze Komödie / Fantasy]

1994: HADES

D 1995, R/B: Herbert Achternbusch, D: Herbert Achternbusch (Hades), Rosel Zech, Irm Herrmann, Thomas Holtzmann, Barbara Gass, Simone Katz, Laura Olivi, Dagmar Sachse, Max Schmittner, Länge: 86'.

Ein Mann und eine Frau warten an einer Tankstelle auf einen Leichenwagen der Firma Hades. Doch der Tankwart, der verleugnete Sohn der Frau, sprengt sich, die beiden Wartenden, die Tankstelle und den Leichenwagen in die Luft.

Hades ist ein Beerdigungsinstitut auf einem Dorf in der Nähe von München, das jeden erdenklichen Service bietet. Hades nennt sich auch der Inhaber der Firma, der sie von seinem ungeliebten Vater, einem früheren Wehrmachtssoldaten, übernommen hat. Doch Hades ist Jude, denn seine Mutter ist Jüdin. Mit ihr und seiner kleinen Schwester hat er einen Teil seiner Kindheit im Warschauer Getto verbracht. Seine Mutter und seine Schwester wurden ermordet, zugleich sehen wir sie in München an einem Brunnen sitzen.

In der Gegenwart von 1994 holt Hades das Trauma wieder ein. Neonazis verüben einen Anschlag auf sein Sarglager. Sein Bruder lässt sich einen Vertrag über die Auflösung des gemeinsamen Geschäfts unterschreiben. In München marschiert eine bizarre Trachtengruppe mit der Parole «Deutsch! Deutsch!» durch die Strassen, ein mit Hades befreundeter Polizist reitet mit einem Rettungsring umher, seine kleine Schwester (oder ihr Geist) sammelt sterbende Seelen in einem Zigarrenkistchen, und Hades begegnet einer Gruppe von Neonazis, die ihn mit Pflastersteinen attackieren. Er selbst sticht einen der Nazis mit einem Schwert nieder und wird von einem Steinwurf getroffen. Bevor er stirbt, erinnert er sich an das Getto.

Achternbusch nutzt Filmaufnahmen der Nazis aus dem Warschauer Getto, Bilder von hungernden Kindern, Toten auf der Strasse und vom Abtransport der Leichen und ihrer «Beerdigung» in Massengräbern. Und ein zum Tanzen gezwungenes Kind, das er selber ist und das von einem Deutschen in einer Kis-

te mitgenommen und gerettet wird. Nach der Befreiung sind alle Soldaten für ihn «Papa», denn er hat seinen Vater zuletzt in Uniform gesehen. Doch später ist sein Vater für ihn nur noch jener Mann, der sie in Stalingrad verraten, in Stalingrad für ihren Tod gekämpft hat.

Hades stirbt auf der Strasse. Ein von einem Elefanten gezogener Leichenwagen zieht vorbei. Der Film endet mit einem grotesken Opferritual auf einer einsamen Insel.

[Spielfilm / Satire / Farce / Grotoske]

SEINFELD THE RAINCOATS

USA 28.4.1994, (Episode von SEINFELD), Sony. D: Jerry Seinfeld (Jerry Seinfeld), Michael Richards (Cosmo Kramer), Julia Louise-Dreyfus (Elaine Bennice), Jason Alexander (George Constanza).

Jerry Seinfeld hat wieder einmal eine neue Freundin, Rachel, und seine Eltern planen eine Reise nach Paris. So könnte eine wunderbare, ungestörte Zeit anbrechen. Doch Kramer erinnert Seinfelds Vater leider an eine Ladung alter Regenmäntel, die noch in einer Garage in Florida liegen und sich als Verkaufschlager erweisen könnten, wenn man sie nur herholen würde. George hat indes ganz andere Probleme. Er soll mit einem kleinen Jungen, der ihm ziemlich auf die Nerven geht, in einer Fernsehshow auftreten. Er überzeugt Seinfelds Eltern, Postkarten von ihm nach Paris mitzunehmen und von dort abzuschicken, damit er eine Parisreise fingieren kann, um sich vor dem gefürchteten gemeinsamen Auftritt mit seinem Quälgeist zu drücken.

Doch die Regenmäntel lassen auf sich warten, und der Parisurlaub von Seinfelds Eltern gerät in Gefahr. Auch Eileen hat einen neuen Freund, der ganz wörtlich allen zu nahetritt, denen er grinsend begegnet. Anders als Eileen findet er Seinfelds Eltern ganz grossartig. Und sie lassen sich von ihm ins Museum und ins Musical ausführen, was Eileen entsetzt. Derweil finden Seinfeld und Rachel keinen Ort, um sich einmal ganz ungestört zu treffen. So folgen sie dem Rat von Seinfelds Eltern, in den Film SCHINDLER'S LIST ZU gehen.

Im Kino sehen wir das Publikum in Tränen und Schrecken aufgelöst, aus dem Off erklingen deutsche Kommandos, nur Jerry und Rachel sind mit Knutschen beschäftigt. Nachbar Newman sitzt zufällig ein paar Reihen weiter hinten. Und bald wissen auch Seinfelds Eltern von diesem Skandal und machen Jerry eine Szene. Die Parisreise ist derweil ins Wasser gefallen, die Regenmäntel kommen

zu spät und sind ein Flop. Seinfelds Eltern fahren nun nach Miami in einen Billigurlaub. Eileens neuer Freund bricht am Flughafen in Tränen aus: Hätte ich diesen Ring noch hergegeben, dann hätte das Geld doch für einen Parisurlaub gereicht...

Endlich sind alle fort. Jerry geht zu Rachel. Doch auch Rachels Vater hat Wind von ihrer «Entweihung» von SCHINDLER'S LIST bekommen und wirft ihn hochkant hinaus. Rachel darf er nie wieder sehen.

[TV / Komödie / Soap / Sitcom / Parodie]

1995: MUTTERS COURAGE

D/GB/A 1995, R: Michael Verhoeven, B: Michael Verhoeven / George Tabori, nach seinem gleichnamigen Theaterstück, D: George Tabori (er selbst), Pauline Collins (Elsa Tabori), Robert Giggenbach (Cornelius Tabori), Ulrich Tukur (SS-Offizier), Natalie Morse (Maria), Heribert Sasse (Kelemen), Günter Bothur (Schnauzbart), Simon Verhoeven (Junger SS-Mann), Buddy Elias (Rabbi), Peter Radtke (Mann im Rollstuhl), Otto Grünmandl (Julius), Hanna Frejkova (Martha), Jens Harzer (Mann im Schlafanzug), Tatiana Vilhelmová (Olga), Istvan Iglodi (Usicki), Länge: 93'.

George Tabori erzählt die Geschichte seiner Mutter in einem Theaterstück, das in Berlin aufgeführt wird. Wir begegnen ihm hinter der Bühne, wo die Schauspieler zurechtgemacht werden. Doch dann führt der Film in die Vergangenheit. Elsa und Cornelius Tabori, George Taboris Eltern, leben 1944 in Budapest. Die Nazis beginnen mit der Deportation der ungarischen Juden nach Auschwitz, und auch Elsa Tabori, eigentlich auf dem Weg zu einer Romme-Runde mit ihren Freundinnen, erhält den Befehl, sich am Bahnhof einzufinden. Eine seltsame Gesellschaft kommt dort zusammen, unter den Deportierten sind auch Gestalten, die an Charlie Chaplin, Dick und Doof oder Jacques Tati erinnern.

Nach dem grotesken Ritual der Registrierung und Untersuchung setzt sich schliesslich der Zug in Bewegung. Unterwegs begegnet dem Transport mehrfach ein luxuriöser Reisezug, der einen Sonderwagen der Firma Topf und Söhne, die die Krematorien und Gaskammern von Auschwitz beliefert, mit sich führt. In dem Salonwagen spielen Vertreter führender Konzerne (IG-Farben etc.) miteinander Billard und lassen sich «Untermenschen» vorführen, über deren Vernichtung sie spassen. Elsa Taboris Transport erreicht ein provisorisches Lager auf freiem Feld, wo die Deportierten auf ihren Weitertransport warten sollen. Es gelingt ihr, in einem Moment unglaublicher Geistesgegenwart und Beherztheit – und indem sie dessen Verachtung für einen übereifrigen ungarischen Hilfsschergen ausnutzt –, einen SS-Mann davon zu überzeugen, dass ihre Deportation auf einem Irrtum beruht. Sie habe einen Schutzpass des Roten Kreuzes – zu Hause. Der SS-Offizier nimmt sie schliesslich in seinem Zug mit

zurück nach Budapest, nicht ohne mit Elsa ein intensives Gespräch über die Juden zu führen, das seinen Antisemitismus, aber auch seine tiefe Verwirrtheit offenbart. Am Bahnhof gibt er Elsa Gelegenheit, sich zu entfernen. Ein dringendes Bedürfnis ruft ihn auf die Toilette. Elsa Tabori kehrt zu ihrer Familie zurück – und zu ihrer Romme-Runde.

[Spielfilm / Komödie / Grotteske]

1997: LA VITA È BELLA (DAS LEBEN IST SCHÖN)

I 1997, R: Roberto Benigni, B: Vincenzo Cerami, D: Roberto Benigni (Guido Orefice), Nicoletta Braschi (Dora), Horst Buchholz (Dr. Lessing), Giorgio Cantarini (Giosuè), Sergio Bustric (Ferruccio Papini), Giustino Durano (Onkel), Amerigo Fontani (Rodolfo), Marisa Paredes (Laura), Gil Baroni (Präfekt), Pietro Da Silva (Bartolomeo), Raffaella Lebboroni (Elena), Francesco Guzzo (Vittorino), Länge: 121'.

Guido Orefice und sein Freund Ferruccio kommen in den dreissiger Jahren in die Stadt Arezzo, wo Guidos Onkel als Oberkellner eines Hotelrestaurants arbeitet. Die beiden beziehen eine vom Onkel nicht mehr bewohnte Wohnung voller wunderschöner Möbel und Gegenstände. Guido, der irgendwann einen Buchladen eröffnen will, beginnt als Kellner und lässt sich von seinem Onkel anleiten. Ferruccio träumt davon, ein berühmter Schriftsteller zu werden. Auf dem Weg in die Stadt begegnet Guido Dora, der «Principessa», wie er sie nennt, und beginnt, ihr auf unterhaltsame Weise den Hof zu machen. Dora, eine Lehrerin, soll gegen ihren Willen den örtlichen Parteisekretär heiraten. Guido versucht sein Leben wie ein Märchen zu leben, und seine Beobachtungsgabe macht es möglich, dass er seine Umgebung quasi durch die Macht des Wunsches manipuliert. Im Hotel freundet er sich mit einem deutschen Gast, Dr. Lessing, an, dem er dabei hilft, die unmöglichsten Rätsel zu lösen. Erste Anzeichen von Antisemitismus und Rassismus will Guido nicht ernst nehmen.

Als die Hochzeit zwischen Dora und Parteisekretär Rodolfo stattfinden soll, fliehen Dora und Guido auf dem Pferd seines Onkels, das gerade von Antisemiten grün angestrichen worden ist, denn er und sein Neffe sind Juden.

Einige Jahre später: Guido und Dora sind verheiratet, haben einen kleinen Sohn, Giosuè, und einen Laden für Bücher und Schreibwaren. Doch die Zeiten ändern sich. Guidos Geschäft wird mit antisemitischen Parolen beschmiert. Die Stadt wird von den Deutschen kontrolliert. Schliesslich werden die Juden deportiert, auch Guido, sein Onkel und Giosuè, dessen Geburtstag sie gerade fei-

ern wollten. Giosuè hat sich einen Panzer gewünscht, Dora erreicht in letzter Minute den Bahnhof und besteht darauf, mit auf den Transport zu gehen.

Die Familie wird ins Lager eingeliefert, das wie eine Kulissenarchitektur verfremdet ist. Dora wird von den anderen getrennt. Guido versucht mit allen Mitteln, vor seinem Sohne zu verbergen, wo sie sich befinden. Er spielt den Übersetzer und gaukelt Giosuè vor, dass sie an einem Spiel um einen Panzer als Hauptgewinn teilnehmen. Guido muss Zwangsarbeit leisten, während Giosuè allein in den Baracken spielt. Nur durch Zufall entgeht Giosuè der Vergasung, weil er, wie schon früher, nicht gehorcht, als er zum Duschen gerufen wird. Im Lager begegnet Guido Dr. Lessing, der nun als KZ-Arzt arbeitet. Guido erhofft sich Rettung von ihm, doch Dr. Lessing ist vollends zum Zwangscharakter geworden und denkt nur noch an seine Rätsel.

Am Ende nahen die alliierten Truppen. Die Nazis beginnen das Lager zu liquidieren. Guido gelingt es noch, Giosuè zu verstecken, dann wird er auf der Suche nach Dora gefasst und erschossen.

Das Lager ist von den Nazis verlassen, die letzten Überlebenden kommen aus den Verstecken, auch Giosuè. Da erreicht der erste amerikanische Panzer den Appellplatz, der Hauptgewinn. Auf dem Panzer fahrend findet Giosuè schliesslich seine Mutter: «Wir haben gewonnen.»

[Spielfilm / Clown Comedy / Satire / Romanze]

COMEDIAN HARMONISTS

D 1997, R: Joseph Vilsmaier, B: Klaus Richter, D: Ulrich Noethen (Harry Frommermann), Ben Becker (Robert Biberti), Heino Ferch (Roman Cycowski), Heinrich Schafmeister (Erich Abraham Collin), Max Tidof (Ari Leschnikow), Kai Wiesinger (Erwin Bootz), Meret Becker (Erna Eggstein), Otto Sander (Bruno Levy), Katja Riemann (Mary Cycowski), Noemi Fischer (Chantal), Dana Vavrová (Ursula Bootz), Länge: 126'.

Angeregt von «The Revellers», einer US-amerikanischen A-capella-Gruppe, beschliesst der 20-jährige Berliner Schauspielschüler Harry Frommermann Ende 1927, ein eigenes Vokalensemble zu gründen: die «Comedian Harmonists». Unter den Herren, die sich auf seine Zeitungsannonce bewerben, sucht er fünf aus: Robert Biberti, Roman Cycowski, Erich Abraham Collin, Ari Leschnikow und Erwin Bootz.

Die ersten Auftritte der «Comedian Harmonists» in Berlin kommen beim Publikum gut an. Durch eine Deutschland-Tournee werden sie bekannt. Es ist der Beginn eines Welterfolgs und eines glamourösen Lebens.

Die Harmonie unter den Kollegen wird beeinträchtigt, als sich Harry und Robert in die gleiche Frau verlieben: Erna. Und die sechs naiven Musiker wollen nicht wahrhaben, dass der Aufstieg der Nationalsozialisten ihre Karriere gefährden könnte.

Bald werden sie von der Realität aus dem Rausch ihres Erfolges zurückgeholt: Nach einem Konzert in München 1934 dürfen sie im Deutschen Reich nicht mehr auftreten, weil drei der Musiker Juden sind und aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen werden. (Von den realen Konflikten der Sänger untereinander erfährt man in diesem Film freilich wenig. So haben die arischen Sänger von ihren jüdischen Kollegen einen höheren Anteil verlangt, weil doch der Verdienstaustausch auf ihr Konto ginge.) Ihr allerletztes gemeinsames Konzert geben sie im Jahr darauf in Norwegen. Zuvor haben sie in den USA Erfolg, doch die «arischen» Mitglieder der Gruppe wollen nach Deutschland zurückkehren. Erwin Bootz trennt sich von seiner jüdischen Frau, die damit jeden Schutz verliert, doch seiner Versöhnung mit den übrigen «arischen» Mitgliedern der Gruppe steht das nicht im Wege, während die jüdischen «Comedian Harmonists» in einer sentimentalischen Schlusszene am Bahnhof verabschiedet werden.

[Spielfilm / Komödie / Melodram]

MENDEL

Norwegen 1997, R/B: Alexander Rosler, D: Thomas Jüngling Sorensen (Mendel), Teresa Harder (Bela Trotzig), Hans Kremer (Aaron Trotzig), Martin Meingast (David), Länge: 95’

Der neunjährige Mendel kommt mit seinen Eltern, Überlebenden des Holocaust, 1954 nach Norwegen. Die autobiografische Geschichte erzählt von der Belastung Mendels durch die Geheimnisse der Eltern. Seine Mutter ist nicht bereit, ihm zu erzählen, wer auf einem Foto zu sehen ist, das er entdeckt hat – es ist ihr Mann aus erster Ehe, der Vater seines Bruders David. Sein kettenrauchender Vater erlaubt ihm nicht, ein Buch mit Holocaust-Fotos zu betrachten – so tut er es heimlich. Und während der Vater behauptet, sie glaubten nicht an Gott, redet er doch ständig mit Gott. Sie feiern keine jüdischen Feiertage, aber Mendel darf auch keine christlichen Feiertage beachten. Mendel ist verwirrt angesichts dieser Widersprüche. Wenn er betet, dann zu «Gott, Buddha, Allah und Jesus», um nichts falsch zu machen. Die Norweger, bei denen sie zunächst wohnen, versuchen später, sie zum Christentum zu bekehren. Mendels Alpträume nehmen Besitz von allem, was sich bietet. Als ein Feuer ausbricht und

Feuerwehrlaute in Gasmasken sie retten, empfängt Mendel sie so, wie er es auf einem Foto gesehen hat: wie der Junge im Warschauer Getto mit erhobenen Armen.

[Spielfilm / Coming-of-age-Film]

PUNCH ME IN THE STOMACH

CAN 1997, R: Francine Zuckermann, B: Deb Filler / Alison Summers, Länge: 58'.

Die neuseeländische Komödiantin Deb Filler, Tochter eines Auschwitz-Überlebenden, schildert auf groteske Weise in einer Bühnenshow ihre eigene Familie, den Umgang mit der Vergangenheit und mit dem neuen Leben am anderen Ende der Welt, das Erwachen der Erinnerungen ihres Vaters, und eine Reise mit ihm zu den Lagern in Europa. Die Inszenierung dieser Show als Fernsehfilm steigert den Effekt von Deb Fillers Performance, die alle 36 Rollen selbst spielt, inklusive eines Nazis, der dem Führer meldet, dass nun auch Neuseeland dem Deutschen Reich den Krieg erklärt hat.

Während der erste Teil vor allem mit empathischem Humor die Marotten und Charaktere der eigenen Familie aufs Korn nimmt – die meisten davon sind Überlebende, die nach dem Krieg in Neuseeland ein neues Leben begonnen haben –, beginnt der zweite Teil mit dem Auftritt des Vaters in einer Fernsehshow – und damit die Rückkehr der Erinnerungen. Das Lachen wird zum Leitmotiv, denn Deb Fillers Vater erzählt, wie sie in der ersten Nacht in Auschwitz dem Absurden ihrer Situation durch Lachen begegnet sind.

Am Ende sitzt der Vater als einziger im Zuschauer raum. Von Deb Filler befragt, wie es ihm gefallen hat, beginnt er, mit ihr über kleine Details zu streiten, aber Deb Filler nimmt ihn nachsichtig am Arm und verlässt mit ihm das Theater.

[TV / Theater / Komödie / Ein-Personen-Stück / Stand up comedian]

1997/1998: MESCHUGGE (THE GIRAFFE)

D/CH 1997/98, R: Dani Levy, B: Dani Levy / Maria Schrader, D: Maria Schrader (Lena Katz), Dani Levy (David Fish), David Strathairn (Charles Kaminski), Lukas Ammann (Max Weiss / Eliah Goldberg), Nicole Heesters (Ruth Goldberg), Lynn Cohen (Fish), Daniel Mastroianni (Menachem Fish), Sylvia Kauders (Sarah Singer), Jeffrey Wright (Win), Länge: 109'.

In Deutschland verüben Neonazis einen Anschlag auf die Schokoladenfabrik eines jüdischen Holocaustüberlebenden, Eliah Goldberg.

Seine Enkelin Lena Katz lebt in New York. Ihre Mutter besucht sie an ihrem Geburtstag, doch als Lena sie im Hotel abholen will, findet sie dort eine fremde Frau in einer Blutlache liegend. Sie begleitet die Schwerverletzte ins Krankenhaus und begegnet dort deren Sohn, David Fish. Beide fühlen sich spontan zueinander hingezogen – es ist Liebe auf den ersten Blick.

Während Davids Mutter an ihren Verletzungen stirbt, verlässt Lenas Mutter fluchtartig New York. Die Tote gibt Rätsel auf. War es ein Unfall oder wurde sie ermordet? David Fish macht sich gemeinsam mit dem zwielichtigen Anwalt Kaminski daran, dem Fall nachzuspüren. Kaminski findet Lenas Familie verdächtig, doch Lenas und Davids Leidenschaft füreinander wächst. Kaminski entdeckt schliesslich Beweise dafür, dass Lenas Grossvater in Wirklichkeit ein ehemaliger SS-Mann namens Max Weiss ist, dem es gelungen ist, nach dem Krieg die Identität eines Opfers anzunehmen.

Lenas Mutter, die später einen Juden, Lenas Vater, geheiratet hat, aber längst von ihm getrennt ist, hat um das Geheimnis ihres Vaters von Anfang an gewusst und mitgespielt.

Als Lena von ihrer tatsächlichen Herkunft erfährt, gelingt es ihr zunächst nicht, David aufzuklären. Lenas Mutter, die, ohne es zu wollen, den Tod von Davids Mutter verschuldet hat – derselben Frau, mit der sie als Kind befreundet war –, nimmt sich das Leben, als die Wahrheit ans Licht kommt.

Kaminski, ein ehemaliger Aktivist einer militanten rechtsorientierten jüdischen «Selbstverteidigungsorganisation», der im Laufe seiner Ermittlungen nicht zimperlich war, wird am Ende verhaftet und wegen Vortäuschung einer Straftat in Deutschland zu drei Jahren Haft verurteilt. Max Weiss bekommt eine Strafe von acht Jahren für die Beihilfe zum Mord von 300.000 Menschen, die er aufgrund ärztlicher Atteste gar nicht erst antreten muss.

Lena und David aber sitzen am Ende gemeinsam auf einem Baum und David erzählt die Geschichte vom Hund, der über den Teich will und Unmögliches vollbringt, weil er tut, was er nicht darf.

[Spielfilm / Komödie / Thriller / Generationendrama]

1998: TRAIN DE VIE / ZUG DES LEBENS

F 1998, R/B: Radu Mihaileanu, D: Lionel Abeianski (Shlomo), Rufus (Mordechai), Clement Harari (Rabbi), Michel Muller (Yossi), Bruno Abraham-Kremer (Yankele), Agathe de la Fontaine (Esther), Johan Leysen (Schmecht), Marie-José Nat (Sura), Gad Elmaleh (Manzatou), Serge Kribus (Schtroul), Rodica Sanda Tutuianu (Golda) Sanda Toma (Yossis Mutter), Zwi Kanar (Lilienfeld),

Bebe Bercovici (Joshua), George Siatidis (Itzik), Robert Borremans (Hauptsturmführer), Razvan Vazilescu (Zigeuneroberst), Mihai Calin (Sami), Ovidiu Cunceca (Moitl), Marius Drogeanu (Mendel), Vladimir Jurascu (Von Glück), Luminita Gheorghiu (Rivka), Länge: 103'.

Ein Stetl im Osten, 1941. Shlomo, der Dorfnarr, kommt völlig aufgelöst aus dem Wald nach Hause. Er hat furchtbare Nachrichten: Hinter den Bergen werden jüdische Dörfer von den Deutschen zerstört, die Bewohner getötet oder deportiert. Bald werden die Nazis auch sein Stetl erreicht haben. Der Rabbiner und der Rat der Weisen wissen keinen Ausweg, doch Shlomo hat eine Idee: Wir deportieren uns selbst! Die Bewohner des Stetls sollen einen falschen Deportationszug zusammenstellen, die Nazis spielen und über die Frontlinie in die Sowjetunion und weiter bis nach Palästina fahren.

Shlomos Vorschlag, so unmöglich er scheint, wird angenommen. Geld wird gesammelt, Naziuniformen werden genäht, Proviant und Purimgebäck zusammengetragen, falsche Papiere hergestellt. Und der Holzhändler Mordechai wird zum «Kommandanten». Er und sein Wachpersonal müssen lernen, ohne jiddischen Akzent zu sprechen.

Stück für Stück werden Waggon und eine Lokomotive zusammengekauft und aufpoliert. Archivar Schtroul, der ein Handbuch «Wie fahre ich eine Lokomotive» gefunden hat, wird zum Chefmechaniker ernannt.

Schliesslich macht sich der «Zug des Lebens» in diesem absurden «Purim Spiel» ums Leben auf die Reise, verfolgt von Partisanen, die ihn in die Luft sprengen, und Nazis, die ihn überhaupt erst einmal finden wollen. Doch Elie Grosman, der Schachmeister, hat den Fahrplan so raffiniert zusammengestellt, dass der Geisterzug vorest unentdeckt bleibt.

Gefahr droht dem Zug von innen: Die falschen Nazis machen sich wichtig, und die neu entstandene kommunistische Bewegung ruft zum Kampf gegen die Privilegien dieser «Faschisten und Imperialisten» auf. Ein Teil der «Deportierten» flieht, Schneider Lilienfeld läuft den Nazis in die Arme und kann nur durch Shlomos Einfallsreichtum und Mordechais Courage wieder befreit werden.

Schliesslich trifft der Zug auf eine Kolonne deutscher Lastwagen, die eine Gruppe von Roma transportieren. Doch auch diese Deportation stellt sich als Fake heraus, Juden und Roma verbrüdernd sich und reisen gemeinsam weiter. Ungewöhnliche Fragen müssen geklärt werden (Gilt ein Stahlhelm als rechtmässige Kopfbedeckung am Schabbat? Ist ein Feuer, über dem ein Schwein gegrillt wurde, noch kosher? Und was ist eigentlich damit gemeint: «Männer und Frauen aller Welt, vereinigt euch!»?). Am Ende erreicht der Zug die Grenze, und alle Granaten können ihm nichts anhaben. Shlomo erzählt, dass die Juden am Ende nach Indien und die Roma nach Palästina gegangen seien. Fast.

Er selbst, so sehen wir nun, steht im Häftlingszebra hinter einem Stacheldraht.

[Spielfilm / Satire / Farce]

NICHTS ALS DIE WAHRHEIT

D 1998, R: Roland Suso Richter, B: Johannes W. Betz, D: Kai Wiesinger (Peter Rohm), Götz George (Josef Mengele), Karoline Eichhorn (Rebekka Rohm), Doris Schade (Hilde Rohm), Peter Roggisch (Staatsanwalt Heribert Vogt), Bastian Trost (Felix Hillmann), Stephan Schwartz (Daniel Ginsberg), Peter Rühling (Dr. Flüglein), Länge: 128'.

Rechtsanwalt Peter Rohm schlägt sich mit Drogendealern herum, aber zugleich hat er Grosses vor. Zusammen mit seiner Frau Rebekka, einer Journalistin, arbeitet er an einem Buch über Josef Mengele. An seinem Geburtstag wird Rohm aus dem Haus gelockt und nach Südamerika entführt. Josef Mengele, der keinesweges tot ist, steckt dahinter, denn er will Rohm davon überzeugen, ihn vor einem Gericht in Deutschland zu vertreten. Mengele lässt nicht locker. Er will seinen Prozess und er bekommt ihn auch. Und der ehrgeizige Rohm nimmt die Verteidigung auf, redet sich ein, dies sei ein Weg, den Täter und sein Handeln am besten verstehen zu lernen. Als ihm Zweifel kommen und er sich mit seiner Frau überwirft, hat Mengele ihn längst in der Falle, denn Mengele weiss um die Geschichte von Rohms Mutter, die als junge Krankenschwester an der Euthanasie beteiligt war.

Der Prozess gegen Mengele erweist sich am Ende als höchst ungläubwürdige blosse Folie für ein unfreiwillig groteskes, tränenrührendes Familiendrama, an dessen Ende Rohm, seine Mutter und seine schwangere Frau sich wieder versöhnen.

[Spielfilm / Courtroom Drama / Generationendrama / Komödie / Melodram]

VIEHJUD LEVI

D 1998, R: Didi Danquart, B: Didi Danquart / Martina Docker, nach dem Theaterstück von Thomas Strittmatter, D: Bruno Cathomas (Benjamin Levi), Caroline Ebner (Lisbeth Horger), Eva Matthes (Kresenz Horger), Georg Olschewski (Andreas Horger), Bernd Michael Lade (Paul Braxmeier), Ulrich Noethen (Ingenieur Kohler), Martina Gedeck (Fräulein Neuner), Stefan Merki (Hinke-Karle), Peter Lupp (Buckel-Philipp), Wolf Bachofner (Bahnarbeiter), Georg Blumreiter (Bahnarbeiter), Peer Martiny (Bahnarbeiter), Georg Manikowsky (Bauer), Alexander May (Wirt Oberfäll), Länge: 95'.

Jedes Jahr kommt der Viehhändler Levi in ein Schwarzwaldtal. Die Bauern dort betrachten ihn als Fremdling, machen aber gerne Geschäfte mit ihm.

1933 kommt Levi nicht nur wegen seines Handels ins Dorf. Er möchte Lisbeth, die Tochter des Horgerbauern, zur Frau gewinnen. Die hat aber schon einen Freund, Paul Braxmeier. Doch in diesem Jahr hat die Dorfidylle Risse bekommen. Ein Ingenieur der Reichsbahn und seine Arbeiter sollen einen eingestürzten Tunnel instandsetzen, und mit ihnen kommt von aussen der neue nationalsozialistische «Geist» ins Dorf. Im Wirtshaus lärmt ein Volksempfänger, den Stammtisch ziert ein Nazifähnchen. Aus dem Viehhändler Levi wird der Viehjude.

Lisbeth muss sich zwischen ihrem Freund und Levi entscheiden, der, ohne es wahrhaben zu wollen, Ziel antisemitischer Angriffe geworden ist. Anders als in Strittmatters Theaterstück muss Levi am Schluss nicht sterben, sondern darf in eine ungewisse Zukunft fahren.

[Spielfilm / Komödie / Heimatfilm]

AIMÉE & JAGUAR

D 1998, R: Max Färberböck, B: Max Färberböck / Rona Munro, nach dem Buch von Erica Fischer, D: Maria Schrader (Felice Schragenheim / «Jaguar»), Juliane Köhler (Lilly Wust / «Aimée»), Detlef Buck (Günter Wust), Heike Makatsch (Klärchen), Johanna Wokalek (Ilse), Inge Keller (Lilly Wust, 1997), Kyra Mladeck (Ilse, 1997), Dani Levy (Fritz Borchert), Elisabeth Degen (Lotte), Sarah Camp (Frau Kappler), Klaus Manchen (Herr Kappler), Margit Bendokat (Frau Jäger), Jochen Stern (Werner Lause), Peter Weck (Chefredakteur Keller), Lia Dultzkaya (Hulda), Länge: 121'.

Die Liebesgeschichte zwischen einer Hausfrau und einer jungen Jüdin im Berlin von 1943. In einem Konzert begegnen sich Felice Schragenheim, die illegal in Berlin lebt und einer Widerstandsgruppe angehört, und Lilly Wust, eine verheiratete Nazi-Mitläuferin mit vier Kindern. Die beiden Frauen verlieben sich ineinander. Felice verkörpert für Lilly, die Hausfrau, ein neues wildes Leben, eine Boheme mitten im Krieg. Eine Zeit lang kann die Nazi-Mitläuferin ihre Geliebte verstecken, während Lillys Mann an der Front ist, doch dann entdeckt die Gestapo das Geheimnis der beiden Frauen und deportiert die Jüdin nach Theresienstadt. Nach einem Versuch Lillys, Felice in Theresienstadt zu besuchen, wird Felice nach Auschwitz deportiert und ermordet. 1997 begegnen sich Lilly Wust und Ilse, eine gemeinsame Freundin aus dieser Zeit, in Berlin in einem Altersheim wieder. Lilly hatte damals Ilse Felice «ausgespannt» und Ilse hatte Lilly insgeheim vorgeworfen, an Felices Tod mitschuldig zu sein. Die beiden alten Damen erinnern sich wehmütig an ihre grossen Zeiten. Bald haben sie sich versöhnt.

[Spielfilm / Komödie / Melodram]

1999: JAKOB THE LIAR

USA 1999, R: Peter Kassovitz, B: Peter Kassovitz / Didier Decoin, nach dem gleichnamigen Roman von Jurek Becker, D: Robin Williams (Jakob Heym), Hannah Gordon-Taylor (Lina Kronstein), Liev Schreiber (Mischa), Armin Müller-Stahl (Dr. Kirschbaum), Alan Arkin (Max Frankfurter), Nina Siemaszko (Rosa Frankfurter), Bob Balaban (Kowalsky), Justus von Dohnany (Preuss), Mathieu Kassowitz (Herschel), Péter Rudolf (Roman), Ivan Darvan (Hardtloff), Länge: 120'.

Remake des Films JAKOB DER LÜGNER, dessen Plot an einigen wichtigen Stellen von Beyers Film abweicht und die tragische Satire in eine groteske Romanze mit Elementen der Komödie verwandelt.

Eines Abends wird Jakob Heym von einem SS-Posten zum Rapport in das Gestapo-Revier eines Gettos geschickt, weil er vermeintlich die Ausgangssperre missachtet hat. Zufällig hört er dort durch eine offene Zimmertür einen im Radio gesendeten Wehrmachtsbericht. Demzufolge befindet sich die Rote Armee auf dem Vormarsch.

Auf einer Bahnanlage neben einem polnischen Getto steht derweil ein Deportationszug und wartet auf Weiterfahrt. Eine Mutter versucht, ihr Kind zu retten, und lässt es durch den Boden des Waggons entkommen. Lina, das Mädchen, trifft an den Gleisen Jakob, der vom Revier zurückkehrt, und wird von ihm aufgenommen.

Am nächsten Tag arbeitet Jakob wieder am Güterbahnhof. Um Mischa, einen jungen Mann, von dem waghalsigen Schritt abzuhalten, sich Nahrungsmittel aus dem Waggon eines angekommenen Zuges zu beschaffen, erfindet Jakob eine Lüge: Trotz des Verbots besitze er ein Radio. Die Nachricht, wonach die Russen schon kurz vor Bezanika stünden, einer wenige hundert Kilometer entfernten Stadt, verbreitet sich im Getto wie ein Lauffeuer. Immer neue Nachrichten wollen die Gettobewohner von Jakob hören, und es folgen eine Reihe komischer Episoden um das Radio und Jakobs unfreiwillige Verstrickung in das Geflecht seiner Lügen. Auch Lina möchte wissen, wo er sein Radio verborgen hat. Jakob spielt ihr im verwaisten Gastraum seines früheren Kaffeehauses eine Radiübertragung vor. Jakob benutzt dazu auch ein Grammophon und tanzt mit Lina, die ihn an seine frühere Geliebte erinnert. Als Jakob sich schliesslich dem auf ihm lastenden Druck, immer neue, den Gettobewohnern Hoffnung spendende Lügen erfinden zu müssen, entledigen will und seinem Freund, dem Friseur Kowalsky, gesteht, dass er in Wahrheit gar kein Radio besitzt und alles nur erfunden hat, erhängt sich dieser am Fensterkreuz. Währenddessen haben die Nazis Wind von dem Radio bekommen und mit der Suche begonnen. Jakob wird von einer Widerstandsgruppe im Getto aufgenommen, die ihn zu ihrem Führer machen will.

Eines ihrer Mitglieder, Doktor Kirschbaum, wird vom SS-Kommandanten aus dem Getto geholt. Kirschbaum gilt als Herzspezialist und soll ihn kurieren. Doch Kirschbaum weigert sich und begeht Selbstmord vor den Augen der SS. Zuletzt sollen sämtliche Gettobewohner in die Vernichtung deportiert werden. Die SS befürchtet einen Aufstand und verhaftet Jakob, dem sie nach der Folter glauben, dass er gar kein Radio besitzt, und der dies nun stattdessen vor den versammelten Gettobewohnern gestehen soll, um ihnen die Hoffnung zu nehmen. Doch Jakob weigert sich heroisch, wird misshandelt und ermordet, bevor er seine vorbereitete, zum Aufstand aufstachelnde Rede halten kann. Seine Stimme aber kehrt aus dem Off wieder und kommentiert den Rest des Films. Die Menschen im Getto, auch Lina, werden deportiert. Doch Jakobs Stimme bietet uns noch ein «alternatives», sozusagen ein Komödien-Ende an. Wir sehen (ein Wunschtraum?), wie der Zug von den Russen befreit wird, und die «Jackson Singers» bringen auf einem amerikanischen Panzer ein Ständchen. «Jakob», ruft Lina, und so ist sie mit ihm am Ende wenigstens, so wie die Befreier aus Ost und West, in Gedanken vereint.

[Spielfilm / Romanze / Komödie / Grotteske]

2000: MUSIME SI POMÁHAT (DIVIDED WE FALL)

Tschechien 2000, R: Jan Hřebejk, B: Petr Jarchovský, nach seinem Roman, D: Boleslav Polivka (Josef Cizek), Csongor Kassai (David Wiener), Anna Sisková (Marie Cizková), Jaroslav Dusek (Horst Prohaska), Jiff Pecha (Frantisek Simacek), Simona Stasova, Jiff Kodet, Länge: 123’.

Die Vorgeschichte in Zeitraffer: 1936 fährt der Chauffeur Horst Prohaska den jüdischen Unternehmer Wiener, seinen Sohn David und den Angestellten Josef Cizek über das Land. 1939 besetzen die Deutschen die Tschechoslowakei. Die Wiener werden enteignet, ihr Betrieb arisiert, und ein Nazikommandant bezieht ihre Villa. 1941 werden die Wiener nach Theresienstadt, später nach Auschwitz deportiert. Horst Prohaska ist ein Kollaborateur der Nazis geworden. Josef Cizek und seine Frau Marie (ein dezidiert biblisches Paar) versuchen nicht aufzufallen und hoffen auf bessere Zeiten. Josef hinkt und ist unfruchtbar, so dass sie kein Kind bekommen können. 1943 kommt David Wiener überraschend in der Nacht in das kleine Städtchen. Er ist aus einem Lager geflohen, tätowiert und gezeichnet. Seine Familie ist ermordet, er selbst weiss nicht wohin. Er begegnet Josef und dieser nimmt ihn mit nach Hause, zunächst nur für eine Nacht, doch dann für zwei Jahre, um ihn zu verstecken. Horst Prohaska

umwirbt erfolglos Marie, die ihrem Mann treu bleibt. Eines Nachts, Marie lernt gerade von David Französisch, dringt er in ihr Haus ein, und Marie gelingt es, David in ihrem Bett zu verstecken und eine Krankheit vorzutäuschen. Es kommt zu einer grotesken Szene.

Doch Prohaskas Werben wird immer bedrohlicher und gewaltsamer. Zurückgestossen droht er nun damit, im Haus der Cizeks einen Nazi einzuquartieren. Josef gibt vor, Marie sei schwanger, um das Unheil abzuwehren. Doch um diese Täuschung zu vollenden, bittet er nun David darum, Marie zu schwängern. Marie und David lehnen dies zunächst empört ab, doch schliesslich wird von «Davids Stamm» ein Kind geboren. Es gelingt ihnen, David bis zum Ende des Krieges zu verstecken und gemeinsam zu überleben. Am Ende erscheint auch noch der Nazi-Kommandant, dessen Söhne für Deutschland gefallen sind, als menschliche Figur. Schliesslich fährt Josef ihr Kind stolz durch die Ruinen des Städtchens, begegnet den Geistern der Toten und hält ihnen das Baby entgegen, das auf seine Hand pinkelt.

[Spielfilm / Komödie]

CHICKEN RUN

GB 2000, R: Peter Lord / Nick Park, B: Karey Kirkpatrick, D (Stimmen): Mel Gibson (Rocky), Miranda Richardson (Mrs. Tweedy), Tony Haygarth (Mr. Tweedy), Julia Sawalha (Ginger), Jane Horrocks (Babs), Länge: 85'.

Auf der Hühnerfarm der Tweedys in England werden Eier in Baracken produziert, die an ein Konzentrationslager erinnern. Die Situation der Hühner, denen ohnehin jederzeit der Tod droht, wird noch ernster, als die finstere Mrs. Tweedy sich entscheidet, von der Produktion von Eiern auf Hühnerkonserven umzustellen. Die Vernichtung der Hühner steht unmittelbar bevor, da weckt das Eintreffen eines amerikanischen Hahns namens Rocky Hoffnungen, denn Rocky verspricht, den Hühnern das Fliegen beizubringen. Mittlerweile ist die monströse Maschine eingetroffen, die die Hühner zu Konserven verarbeiten soll, und die Zeit wird knapp. Unter der Führung des mutigen Huhns Ginger gelingt ihnen schliesslich in letzter Minute die Flucht. Der Film, dessen Charaktere animierte Plastilinfiguren sind, spielt sarkastisch mit der Ikonografie eines nationalsozialistischen Vernichtungslagers und mit Anspielungen auf verschiedene Spielfilme über die NS-Zeit.

[Spielfilm / Trickfilm]

2001: MADE IN ISRAEL

Israel 2001, R: Ari Folman, D: Jenya Dodina (Dodo), Jürgen Holtz (Egon Schultz), Menashe Noy (Eddie Zanzury), Sasson Gabai (Perach), Dror Keren (Tiktak), Igor Mikrurbanov (Vitali), Josef El-Dror (Danni Hoffman), Tzahi Grad (Segal), Länge 113’.

Der letzte lebende NS-Täter Egon Schultz wird nach einem – fiktiven – Friedensabkommen von Syrien an Israel ausgeliefert. In Tel Aviv hat der Geschäftsmann Izzio Hoffman von der Auslieferung Wind bekommen. Aus Angst, Schultz könnte aus Mangel an noch lebenden Zeugen freigesprochen werden, setzt er den Kopfgeldjäger Vitali und dessen Lebensgefährtin Dodo auf Schultz an. Sie sollen Schultz im winterlichen Golan entführen. Hoffmann will Schultz auf Mount Mars am Hermon eigenhändig erschiessen – oder seiner kleinen Tochter überlassen, die mit Computerspielen Nazis jagt. Doch Hoffmann hat nicht nur den Profikiller, sondern auch ein für Heiterkeit sorgendes Duo von Kleinganoven auf Schultz angesetzt, der im Irak geborene Perach, der ein gutes Gedächtnis für Zahlen hat, und «Tiktak», der sich mit Hunden auskennt. So entwickelt sich ein Roadmovie mit vielen grotesken Szenen, in denen die beiden Entführerpaare sich gegenseitig in die Quere kommen, Polizist Segal den «letzten Nazi» stolz in einen Gefangenentransporter «made in Israel» sperrt, eine kokette Reiseführerin Touristen die Schlachten des Sechstagekriegs erläutert, Schultz an einem amerikanischen Diner Riesenportionen Hamburger vertilgt und aus dem Radio eine aufreizende Stimme die neuesten Nachrichten säuselt. Die persönliche Motivation Hoffmanns – er ist Kind von Holocaust-Überlebenden – ist allen Entführern, ob Russen oder Sefarden, eher fremd. Perach lernt immerhin wie besessen die Deportationen auswendig, die Schultz organisiert hat. Mit von der Partie ist auch noch Eddie Zanzury, ein ebenfalls aus dem Irak stammender Trompeter, der auf dem Golan bei Trauerfeiern für getötete Soldaten spielt, als Ortskundiger von beiden Teams engagiert wird und sich schliesslich in Dodo verliebt (die im Übrigen deutlich sichtbar ein Kreuz an ihrem Halskettchen baumeln hat). Die Entführung gelingt schliesslich (mit einem Gemetzel Vitalis an den Polizisten, die Schultz bewachen), die «Hinrichtung» aber am Ende nicht, jedenfalls nicht so wie geplant.

Zunächst erschiessst Vitali die beiden Ganoven, Perach und «Tiktak» und schnappt sich Schultz. Doch Eddie und Dodo, die von ihrem brutalen «Geliebten» endlich genug hat, gelingt es, mit Schultz abzuhauen, und Vitali hilflos in einem Minenfeld zurückzulassen, in dem er sich nicht mehr bewegen kann. Hoffman wartet unterdessen am vereinbarten Treffpunkt im Schnee, doch seine kranke Tochter Liori bricht zusammen. Als Eddie und Lucia mit Schultz ein-

treffen, ist Hoffman verschwunden. Der Trompeter will Schultz nun selbst töten, doch Schultz kennt die Regel des Genres und spricht sie aus: «If you kill me, you lose your girl.» So wirft Eddie Schultz die Pistole vor die Füße und lässt ihn auf dem Berg zurück. Am Ende sieht man den Trompeter bei seinem nächsten Job am Mahnmal eines Soldaten. Lucia schmiegt sich innig an ihn. Und aus der Ferne ertönt ein Schuss.

[Spielfilm / Komödie / Roadmovie / Satire]

CONCORRENZA SLEALE (UNFAIR COMPETITION)

Italien 2001, R: Ettore Scola, B: Fulvio Scarpelli / Furio Scarpelli / Giacomo Scarpelli / Ettore Scola / Silvia Scola, D: Diego Abatantuono (Umberto Melchiorri), Sergio Castellitto (Leone Simeoni), Gerard Depardieu (Angelo), Jean-Claude Brialy (Nonno Mattia), Claude Rich (Graf Treuberg), Anita Zagaria (Margherita), Antonella Attili (Giuditta), Walter Dragonetti (Pietruccio Melchiorri), Simone Ascani (Leie Simeoni), Elio Germano (Paolo Melchiorri), Gioia Spaziani (Susanna Simeoni), Länge: 110'.

Italien in den dreissiger Jahren: Zwei Familien in Rom haben Streit miteinander. Umberto Melchiorri, ein Katholik, hat eine Massschneiderei, während Leone Simeoni, ein Jude, das Herrenmodengeschäft gleich nebenan betreibt und seine Anzüge von der Stange verkauft. Während sich die beiden immer wieder in den Haaren liegen, sind ihre älteren Söhne, Pietro und Leie, gut befreundet – und Umbertos Tochter verliebt sich in Paolo, Umbertos jüngeren Sohn. 1938 beginnt die faschistische Regierung mit rassistischen und antisemitischen Verordnungen, den italienischen Juden das Leben schwer zu machen. Die beiden Streithähne werden Freunde.

Doch auf die Simeonis wartet nichts Gutes. Noch im selben Jahr werden sie gezwungen, die Nachbarschaft in der Via Ottaviano zu verlassen und ins Ghetto zur Grossmutter zu ziehen – eine Vorahnung der Deportation der römischen Juden nach Auschwitz am 16. Oktober 1943.

[Spielfilm / Tragikomödie]

GOEBBELS UND GEDULDIG

D 2001, SWR, R: Kai Wessel, B: Peter Steinbach, D: Ulrich Mühe (Harry Geduldig / Joseph Goebbels), Eva Mattes (Magda Goebbels), Götz Otto (Brenneisen), Dieter Pfaff (KZ-Kommandant), Dagmar Menzel (Grete), Katja Riemann (Eva Braun), Jürgen Schornagel (Hitler), Katharina Thalbach (Hertha Haase), Länge: 90'.

1944: Reichspropagandaminister Joseph Goebbels entgeht mit knapper Not einem Attentat. Es wird vermutet, dass sein Gegenspieler, SS-Reichsführer Heinrich Himmler, dahintersteckt. Himmler hält einen Doppelgänger von Goebbels – den Juden Harry Geduldig – in einem Lager heimlich versteckt, um ihn irgendwann für mysteriöse Pläne einzusetzen. Als der echte Goebbels sich in das Versteck seines Doppelgängers begibt, kommt es, wie es kommen muss, zu einer Verwechslung. Harry Geduldig wird für Goebbels gehalten und kann mit Grete, seiner früheren Liebe, die er im Lager wiedergefunden hat, aus dem KZ entkommen, während Goebbels nun als Jude gefangengehalten wird. Harry Geduldig hält als Goebbels eine Rede in Nürnberg und hat Zutritt zum Führer. Es gelingt ihm nicht, Hitler davon zu überzeugen, dass sie alle zurücktreten sollten. Auch ein Anschlag mit Gift misslingt.

Die groteske Grundsituation ist aus Chaplins *THE GREAT DICTATOR* übernommen. In sie werden verschiedene Detail-Grotesken collageartig eingehängt: vor allem die Goebbels-Reden, die Geduldig als Persiflagen und Imitationen vor wechselndem Publikum hält; die Konkurrenzen zwischen den Nazi-Bonzen und besonders zwischen Magda Goebbels und Eva Braun; die Selbst-Überhöhungen der Ober-Nazis (Goebbels schreibt sich den «Dämon» zu, Hitler den Durchhaltewillen bis zum Untergang des deutschen Volkes). Die grosse Rede, die Geduldig als Goebbels in Nürnberg hält, wird nicht wie bei Chaplin in einen humanistischen Aufruf umgemünzt, sondern bleibt für die Kinobesucher doppeldeutig, für die Nazi-Gefolgschaft in ihrem Sinn begeisternd.

Magda Goebbels erkennt im Bett den Doppelgänger, ist aber bereit, Stillschweigen zu bewahren. Geduldig gelingt es, Grete zur Flucht zu verhelfen. Er schaut gedankenverloren dem Flugzeug hinterher, bevor ihn in einem Tunnel eine Bombe tötet. So bekommt der echte Goebbels eine zweite Chance, denn nun darf er als sein eigener Doppelgänger auftreten und das Reich in den Untergang reden.

[TV / Spielfilm /Groteske / Verwechslungskomödie]

Stephan Braese, geboren 1961, Dr. phil., Privatdozent für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Bremen. Publikationen unter anderem: *Das teure Experiment – Satire und NS-Faschismus* (1996); *Die andere Erinnerung – Jüdische Autoren in der westdeutschen Nachkriegsliteratur* (2001); Hg. (mit Werner Irro), *Konterbande und Camouflage – Szenen aus der Vor- und Nachgeschichte von Heinrich Heines marranischer Schreibweise* (2002).

Thomas Elsaesser, Professor für Film und Fernsehwissenschaften an der Abteilung Kunst und Kultur der Universität Amsterdam. Publikationen zur Filmgeschichte und den Neuen Medien, unter anderem; *New German Cinema: A History* (1989) (deutsch: *Der Neue Deutsche Film*, 1994); *Fassbinders Germany* (1997) (deutsch: *R. W Fassbinder*, 2001); *Weimar Cinema and After* (2000; deutsch: *Das Weimarer Kino: aufgeklärt und doppelbödig* (1999)); *Metropolis* (2000; deutsch 2001); *Filmgeschichte und frühes Kino* (2002); (mit W. Buckland) *Studying Contemporary American Film* (2002).

Margrit Frölich, Dr. phil., Literatur- und Filmwissenschaftlerin. Stellvertretende Direktorin der Evangelischen Akademie Arnoldshain und Lehrbeauftragte am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Publikationen zum Film, zur DDR-Literatur und zur interkulturellen Literatur, zuletzt: *No Body is Perfect. Körperlichkeit im Kino*. Arnoldshainer Filmgespräche 19. (Hg. mit Reinhard Mittel und Karsten Visarius) (2002).

Lutz Koepnick, geboren 1963, Dr. phil., Professur für Deutsche Literatur / Kultur sowie Film- und Medienwissenschaften an der Washington University in St. Louis. Publikationen: *The Dark Mirror: German Cinema between Hitler and Hollywood* (2002); *Walter Benjamin and the Aesthetics of Power* (1999); *Nothings Modernität: Wagners Ring und die Poesie der Politik im neunzehnten Jahrhundert* (1994). Derzeitiges Buchprojekt: *Framing Attention: Windows on Modern German Culture*.

Géraldine Kortmann, geboren 1971, Literatur- und Medienwissenschaftlerin. Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Konstanz; Stipendiatin des Graduiertenkollegs «Codierung von Gewalt im medialen Wandel» der Hum-

boldt Universität in Berlin; promoviert über «Selbstreflexive Formen in filmischen Darstellungen zum Holocaust als mediales Phänomen im Hinblick auf Film theorie, Cultural Studies und die Frage nach dem Gedenken».

Kathy Laster, geboren 1956, Rechtswissenschaftlerin und Historikerin. Geschäftsführende Direktorin der Victoria Law Foundation; Professorin an der Fakultät der Rechtswissenschaften der Latrobe University in Melbourne. Publikationen unter anderem: *Domestic Violence: Law as Culture* (2. Aufl. 2001; 1997,); *The Drama of the Courtroom: A Filmography* (mit C. Breckweg und J. King) (2000); (Hg. mit E. Erez) *Domestic Violence: Global Responses* (2000); (Hg. mit C. Arup), *For the Public Good: Pro Bono and the Legal Profession in Australia* (2001).

Ruth Liberman, geboren in Frankfurt am Main; Kunstwissenschaftlerin und freischaffende Künstlerin. Doktorandin an der New York University; promoviert über die Funktion des Humors in Repräsentationen des Holocaust. Ausstellungen und Performances unter anderem in Frankfurt am Main, Rom, Toronto, Montreal, Caracas, Boston, San Francisco, New York. Publikationen über Humor in Kunst und Film mit Holocaust-Thematik sowie über Zeugnis und Zeugnenschaft: *Playing the Holocaust* (2001); *Of Testimony, Piles, and the Poetics of Final Letters* (2000).

Burkhardt Lindner, geboren 1943, Professor für Geschichte und Ästhetik der Medien an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Zahlreiche Publikationen zu Walter Benjamin, Jean Paul, Bertolt Brecht, Peter Weiss, Theodor W. Adorno, zur Rezeptionsgeschichte des Holocaust, zur historischen Theorie der Reproduktionsmedien, zur philosophischen Ästhetik, zur Komik und zur Kulturindustrie, zuletzt: «Benjamin. Derrida. Holocaust». In: Garber / Rehm *global benjamin* (1999); «Allegorie». In: Opitz / Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Frankfurt am Main (2000); «Faust. Magie. Schein». In: Gruber / Plumpe (Hg.): *Romantik und Ästhetizismus* (1999); «Augenblick des Profanen. Kracauer und die Photographie». In: Simonis / Simonis (Hg.): *Zeitwahrnehmung und Zeitbewusstsein der Moderne* (2000).

Hanno Loewy, geboren 1961, Dr. phil., Literatur- und Medienwissenschaftler, Gründungsdirektor des Fritz Bauer Instituts von 1995 bis 2000, dessen Abteilung für Rezeptionsforschung und Erinnerungskultur er seitdem leitet. Lehrbeauftragter im Studiengang Kunst- und Medienwissenschaft an der Universität

Konstanz. Publikationen zur Geschichte der Filmtheorie, zur Rezeption des Holocaust in Literatur, Film und Fotografie und zur Kulturgeschichte der Moderne, unter anderem: *Taxi nach Auschwitz. Feuilletons* (2002); *Béla Balazs. Märchen, Ritual und Film* (2003).

Ronny Loewy, geboren 1946 in Tel Aviv. Filmhistoriker. Mitarbeiter des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt am Main und Leiter des Projekts «Cinématographie des Holocaust» in Zusammenarbeit mit dem Fritz Bauer Institut. 1987 Kurator der Ausstellung «Von Babelsberg nach Hollywood. Filmemigration aus Nazideutschland». Publikationen zum Filmexil und zum Jiddischen Kino. Regisseur mehrerer Filmdokumentationen: (mit Hans Peter Kochenrath und Walter Schobert) *DAS JIDDISCHE KINO* (1983); (mit Inge Classen) *ES WAR EINMAL EIN JIDDISCHLAND* (1992); (mit Cilly Kugelmann und Hanno Loewy) *AUSCHWITZ. FÜNF TAGE IM NOVEMBER* (1995); (mit Alexander Bohr) *WILLI MÜNZENBERG ODER DIE KUNST DER PROPAGANDA* (1995). Mitherausgeber der Zeitschrift *Film-exil*.

Yosefa Loshitzky, Professorin für Filmwissenschaft an der Fakultät für Kommunikation und Journalismus an der Hebrew University in Jerusalem. Mitherausgeberin des *Cinema Journal*. Zahlreiche Publikationen über Film, Medien und Kultur, zuletzt; *The Radical Faces of Godard and Bertolucci* (1995); *Identity Politics on the Israeli Screen*, (2001); (Hg.), *Spielbergs Holocaust: Critical Perspectives on Schindlers List* (1997). Derzeitiges Buchprojekt über den «Anderen» und den «Fremden» im Europäischen Kino nach dem Holocaust.

Joachim Paech, geboren 1942, Professor für Medienwissenschaft an der Universität Konstanz. Publikationen unter anderem zur Theorie, Analyse und Geschichte des Films sowie der Intermedialität der traditionellen und ,neuen Medien, *Literatur und Film* (1988, 1997); *Menschen im Kino* (mit Anne Paech, 2000); *Der Bewegung einer Linie folgen* (2002).

Christian Schneider, geboren 1951, Dr. phil., Soziologe und Forschungsanalytiker; bis 2001 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Sigmund Freud-Institut in Frankfurt am Main. Privatdozent an der Universität Kassel. Publikationen zur psychoanalytischen Generationengeschichte, den psychischen Folgen totalitärer Systeme, zur Kulturanalyse, unter anderem: (mit C. Stillke und B. Leinewer), *Das Erbe der Napola. Versuch einer Generationengeschichte des Nationalsozialismus* (1996); (mit dens.), *Trauma und Kritik*.

Zur Generationengeschichte der Kritischen Theorie (2000); (mit A. Simon, H. Steinert und C. Stillke), *Identität und Macht, Das Ende der Dissidenz* (2002).

Heinz Steinert, geboren 1942, Dr. phil., Professor für Soziologie an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Gründer und Leiter des Instituts für Rechts- und Kriminalsoziologie Wien von 1972 bis 2000. Publikationen zur Kritischen Theorie, besonders zu Kulturindustrie und Kunstsoziologie sowie zur sozialen Ausschliessung, Kriminalsoziologie und Sozialpolitik, unter anderem: *Adorno in Wien: Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung* (1993; Neuausgabe 2003); *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte* (1992; Neuausgabe 2003); *Kulturindustrie* (1998; englisch 2002).

Silke Wenk, Dr. phil., Professorin für Kunstwissenschaft mit dem Schwerpunkt Geschlechterforschung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Publikationen unter anderem: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne* (1996); *Henry Moore, Large Two Forms – eine Allegorie des Sozialstaates*. (1997); *Erinnerungsorte aus Beton. Bunker in Städten und Landschaften* (2001); *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids* (mit I. Eschebach und Sigrid Jacobeit) (2002).