

Lachen nach Auschwitz?
Herausforderungen der Filmkomödie zum Holocaust

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches 05
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von
Marija Sruk

aus Bad Pyrmont

2015

Dekan: Prof. Dr. Magnus Huber

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Uwe Wirth

2. Berichterstatter: Prof. Dr. Joachim Paech

Tag der Disputation: 17. Februar 2016

Dank

Eine ganze Reihe von Personen hat mich während der Promotion mit Rat und Tat unterstützt, wofür ich ihnen an dieser Stelle ganz herzlich danken möchte. Zuallererst möchte ich mich bei Prof. Dr. Uwe Wirth für die Betreuung dieser Arbeit, seine wertvollen wissenschaftlichen Anregungen und seine Unterstützung bei etlichen praktischen Anliegen während meiner Promotionszeit bedanken. Ich danke ebenso Prof. Dr. Joachim Paech, der mein Forschungsprojekt bereits seit der Bewerbungsphase unterstützt hat und dessen E-Mails mich immer zum Weiterdenken motiviert haben.

Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) gebührt ein großer Dank für die Förderung meiner Promotion mit einem Jahresstipendium für NachwuchswissenschaftlerInnen. Meinen Kollegen und Kolleginnen im Internationalen Promotionsprogramm „Literary and Cultural Studies“ (IPP) und im International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC) an der Justus-Liebig-Universität Gießen danke ich für die regen Diskussionen und die Lektüre von vielen Kapiteln meiner Dissertation in der Entstehungsphase. Den Mitgliedern der Sektion „Holocaust und Erinnerung“ ein herzlicher Dank für das unermüdliche „Filme-mit-Schauen“. Wichtige Denkipulse für meine Arbeit verdanke ich außerdem den Mitgliedern des Forschungskreises „Holocaustliteratur und -kultur im mittleren und östlichen Europa“, von denen ich im Rahmen unserer Workshops in Prag und Gießen sehr viel über Holocaustliteratur, -film und -theater lernen konnte.

Farzad Boobani, Simon Cooke, René Dietrich, Mirjam Horn-Schott und Jutta Weingarten möchte ich von ganzem Herzen danken, dass sie nicht nur mit vielen Ratschlägen und Taten die Arbeit an dieser Dissertation unterstützt haben, sondern auch gute und stets hilfsbereite Freunde waren. Dies gilt auch für Tobias Gabel, dem ich nicht genügend für sein unermüdliches Korrekturlesen und seinen konzentrierten Blick noch auf die kleinsten Fußnoten danken kann.

Mein größter Dank geht an Ivan Žgela, der mir aus dem sonnigen Süden mutig in das deutsche Abenteuer gefolgt ist und in all den Jahren unserer Zweisamkeit mitlachen und mitweinen wusste.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung – „Kann man, darf man so über Auschwitz reden?“	1
1.1 Korpus	9
1.2 Methodik: Erkenntnisgewinn und Informationsverlust	11
2. Theoretische Grundlagen und Diskussionen	18
2.1 Theorien der Komik und des Lachens	18
2.1.1 Komik und Humor: Begriffe und theoretische Zugänge	20
2.1.2 Lustvolles Lachen über die Fehler der Anderen, enttäuschte Erwartungen und Entlastung	22
2.1.3 Die Norm als Anlass zum ambivalenten Lachen	38
2.2 Lachen: Zeiten, Varianten und Medien	42
2.2.1 Der lachende Körper in Freude und Verzweiflung	43
2.2.2 Lachen im Nationalsozialismus: Lachen der und über die Täter	47
2.2.3 Lachen als Selbsterhaltung: Lachen der Opfer	50
2.2.4 Lachen und Film	56
2.3 Die Filmkomödie als Genre, die Tragikomödie als Symptom eines Zeitalters	60
2.3.1 Kernelemente der Filmkomödie und Plädoyer für einen offenen Genrebegriff	62
2.3.2 Die Krise des Genres und die Holocaust-Komödie	68
2.4 Ethische und ästhetische Herausforderungen der Holocaust-Komödie	72
2.4.1 Polarisierungen und Debatten	73
2.4.2 Die Holocaust-Etikette, die <i>Caretakers</i> und Adornos Diktum	79
2.5 Die Konjunktur der Holocaust-Filmkomödie in den 1990er-Jahren	85
2.5.1 Wechsel von ideologisierten Vergangenheitsdeutungen zu universalen Alltagsgeschichten	89
2.5.2 Emotionalisierte Auseinandersetzung der zweiten Generation mit der Vergangenheit	94
2.5.3 Gegen die ‚Holocaust-Etikette‘ und Abnutzung der Darstellungsformen	98

3. Anti-Nazi-Satiren der frühen 1940er-Jahre – <i>The Great Dictator</i> (1940)	
und <i>To Be or Not to Be</i> (1942)	105
3.1 <i>The Great Dictator</i>	108
3.1.1 Parodierung des Kriegsfilms: Tollpatschiger Soldat und beseelte Maschinen	109
3.1.2 Lange Rede, kurzer Sinn: Hynkel oder „you know who“	111
3.1.3 Die melodramatisch-komische Liebesgeschichte des Ghettos und die Groteske des Diktatorpalasts	115
3.1.4 Die Verwechslungskomödie als anarchische Subversion der Rassenreinheitslehre und der Bruch der vierten Wand	120
3.2 <i>To Be or Not to Be</i>	123
3.2.1 Spiel im Spiel im Spiel im Spiel	124
3.2.2 Eitle Schauspieler und sympathische Nazis	128
3.2.3 Der Jude: Einer, der nicht erwähnt werden darf	132
3.2.4 Sein oder Nichtsein im Jahr 1983	136
3.3 Gefährliches Lachen: Kriegs- und Nachkriegsrezeption von Chaplins und Lubitschs Satiren	140
4. Jakob in der DDR und Jakob in Hollywood - <i>Jakob der Lügner</i> (1974)	
und <i>Jakob the Liar</i> (1999)	151
4.1 Der Rahmen: Einmal Gedankenprovokation, einmal Rechtfertigung der Komik	156
4.2 Der Jude auf dem Gestaporevier, und der Nazi auf der Toilette: Unterschiede in der Komisierung derselben Geschichte	161
4.3 Fantasieren über den glücklichen Ausgang: Tod und Kitsch	168
5. An der Vergangenheit teilnehmen - <i>Mutters Courage</i> (1995)	179
5.1 Träume und Traumata der zweiten Generation – zwischen Fakt und Fiktion	180
5.2 Schwarzer Humor und die Komik der absurden Wirklichkeit	184
5.3 Bewusstsein von der Darstellungstradition und ihre Alternierung	188
5.4 Die Groteske als Mittel realistischer Mimesis	191
5.5 Empathisches Lächeln über das Kleben an der Form	194
5.6 Eine glückliche Rettung und kein glückliches Ende	195

6. Der Trost der humoristischen Haltung - <i>La vita è bella</i> (1997)	201
6.1 Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie im Lager: Von der märchenhaften Idylle zum grotesken Lager	202
6.2 Komik der Gegenbildlichkeit und lebenserhaltende humoristische Haltung: Vom unheroischen zum grotesken Helden	210
6.3 Die Unaufhaltsamkeit der Katastrophe: Bruchstellen und Umwandlung der Komödie in ein tragisches (Melo-)Drama	213
6.4 Kitsch, Realitätsferne und problematischer Lustgewinn	217
7. Komisch-märchenhafte Wiederherstellung eines Shtetls - <i>Train de vie</i> (1998)	227
7.1 Melancholische Erzählung eines komischen Märchens: Rahmen- und Binnengeschichte	229
7.2 Verwirrte Täter und einfallsreiche Opfer: Spielerische Herausforderung der Holocaustikonografie	234
7.3 Typisch jüdisch oder typisch antisemitisch? Jüdischer Witz und Gewitztheit, Konstruktion und Destruktion von Stereotypen	237
7.4 Purim, Karneval und die traurige Lachgemeinschaft	245
7.5 Werkimmanente Brüche des Komischen, diskursive Brüche der Normen	250
7.6 Laute Italiener, betroffene Deutsche: Reaktionen und Lachen in verschiedenen Kulturen	254
8. Fazit: Nach Auschwitz lachen – an Auschwitz erinnern	259
Filmverzeichnis	270
Literaturverzeichnis	272

1. Einleitung - „Kann man, darf man so über Auschwitz reden?“

Hätte er von den Schrecken der deutschen Konzentrationslager gewusst, dann hätte er sich über den mörderischen Wahnsinn der Nazis nicht lustig machen können, beteuerte Charles Chaplin zwei Jahrzehnte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs über seine 1940 entstandene Filmsatire *The Great Dictator (Der große Diktator)*.¹ Es gibt nämlich Bereiche des Lebens und der Geschichte, und dies spricht Chaplins Aussage implizit an, über die zu lachen sich verbietet. Auschwitz ist, als „Symbol eines Vernichtungssystems“², sicherlich eines davon. Die Geschichte der Komödie ist eine Geschichte des Lachens, die Geschichte des Holocaust hingegen eine Geschichte von Blut, Mord und Trauma, eine Realität, die dem Lachen nicht ferner sein könnte.

Holocaust steht als geläufigster Begriff³ – genauso wie die Bezeichnungen Shoah oder Churban⁴ – für die jahrelange systematische Verfolgung, Ghettoisierung, Enteignung, Versklavung und Vernichtung europäischer Juden und Jüdinnen durch das

¹ Vgl. Chaplin, Charles (1989): *Die Geschichte meines Lebens*. Übers. von G. Danehl und H. J. Koskull. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 399f.

² Vgl. Levy, Daniel, und Sznajder, Natan (2007): *Erinnerung im globalen Zeitalter. Der Holocaust*. Aktualisierte Neuauflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 184.

³ Vgl. Hayes, Peter, und Roth, John K. (2010): „Introduction“. In: diess. (Hg.) (2010): *The Oxford Handbook of Holocaust Studies*. Oxford: Oxford University Press, S. 1–22, hier S. 2; sowie Laqueur, Walter (2001): „In Place of a Preface“. In: ders. (Hg.) (2001): *The Holocaust Encyclopedia*. New Haven/London: Yale University Press, S. XIII–XIX., insb. S. XIII. Während bis in die späten 70er-Jahre für die systematische Vernichtung der Juden in der NS-Zeit Bezeichnungen wie ‚Verderben‘ oder ‚jüdische Katastrophe‘ in der Öffentlichkeit kursierten, verbreitete sich seit den 60er-Jahren zunehmend der Begriff ‚Holocaust‘. Vgl. Rapaport, Lynn (2005): „The Holocaust in American Jewish life“. In: Kaplan, Dana Evan (Hg.) (2005): *The Cambridge Companion to American Judaism*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 187–208, hier S. 191. Die Initialimpulse gingen dabei von Elie Wiesel sowie von den Journalisten aus, die das Wort im Kontext des Eichmann-Prozesses verwendeten. Als Begriff etablierte sich ‚Holocaust‘ schließlich in den 70er-Jahren, hauptsächlich infolge des immensen Erfolgs der NBC-Serie *Holocaust*. Vgl. Levy und Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter*, S. 138. In Deutschland wurde ‚Holocaust‘ im Jahr 1979 sogar zum Wort des Jahres proklamiert. Zu der Kritik des Begriffs und den Diskussionen siehe bspw. Novick, Peter (2003): *Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 178ff.; Agamben, Giorgio (2003): *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003; sowie Young, James Edward (1992): *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, S. 142–146.

⁴ Zu den aus dem Hebräischen stammenden Bezeichnungen ‚Shoah‘ (= Sturm, Untergang, Verderben) und ‚Churban‘ (= Zerstörung des Ersten und Zweiten Tempels) sowie zu dem aus dem Griechischen abgeleiteten ‚Holocaust‘ (= Brandopfer) und der theologischen Aufladung dieser Begriffe, was zugleich ihren Gebrauch problematisch macht, siehe Young, *Beschreiben des Holocaust*, S. 142–146, hier S. 145f.: „[S]o problematisch die theologischen Implikationen von *Shoah* und *Churban* auch sein mögen, so befinden sich diese doch eher im Einklang mit der jüdischen Tradition als die dem Begriff *Holocaust* anhaftenden Konnotationen Opfer und Brandopfer.“ Vgl. auch Kertész: „[S]chon das Wort selbst, ‚Holocaust‘, [ist] ein fast sakraler Deckname für die tägliche Massenmord-, Vergasungs- und Erschießungsroutine, die Endlösung, die Menschenvernichtung.“ Kertész, Imre (2004): „Die exilierte Sprache“. In: ders. (2004): *Die exilierte Sprache. Essays und Reden*. Aus dem Ungarischen von Kristin Schwamm et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 206–221, hier S. 211. Im Rahmen dieser Arbeit wird ‚Holocaust‘ als im internationalem Raum geläufigster Begriff mit der vor allem im hebräischen Sprachraum bevorzugten Bezeichnung ‚Shoah‘ austauschbar verwendet.

nationalsozialistische System. Dabei kann keiner der Begriffe ausreichend die Ausmaße einer Reihe von Ereignissen beschreiben, die eine tiefe Zäsur in der Weltgeschichte, insbesondere in der Geschichte des Judentums und der europäischen Kultur, verursacht und schmerzhaft Spuren für mehrere Generationen von Nachgeborenen hinterlassen haben. Durch ihre schreckliche Realität löst die Shoah nach wie vor Desorientierung, Unbehagen und Grauen aus. Wie kann es dann sein, dass die Shoah mit dem Komischen, also mit Lust, Entlastung, Spaß, mit dem Spielerischen und Unernstem, und nicht zuletzt mit dem Lachen in Verbindung gebracht wird? Wenn vom Holocaust die Rede ist, dann sind Komik und Lachen eigentlich ein Tabu.

Der Anfang der vierziger Jahre über die mörderische Politik des Nationalsozialismus noch verständlichermaßen uninformierte Chaplin war jedoch nicht der letzte, der sich mit den Mitteln der Komik an die Shoah – die sich erst während des Kriegs zu den heute bekannten schrecklichen Ausmaßen entwickelte – heranwagte. Auch wenn der generelle Informationsstand über die Gräueltaten des Holocaust mit der Anzahl an primären und sekundären Quellen in den unmittelbaren Nachkriegsjahren und den folgenden Jahrzehnten voranschritt, ging der komische Impuls eines Charles Chaplin oder seines Zeitgenossen Ernst Lubitsch – des Regisseurs von *To Be or Not to Be (Sein oder Nichtsein, 1942)* – trotzdem nicht verloren. Die komischen Darstellungen waren zwar nie eine Dominante in der Geschichte der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust, sie sind allerdings sporadisch immer wieder, bis in das 21. Jahrhundert hinein, aufgetaucht. Vor allem waren es die 1990er-Jahre, die eine Reihe von fiktionalen Filmen hervorbrachten, die sich dem Thema Holocaust, d. h. dem historischen Geschehen selbst sowie seinen Nachwirkungen, mit Elementen der Komödie, Satire, Grotteske, des schwarzen Humors, kurzum: mit den Mitteln der Komik annäherten. Das über fünf Jahrzehnte angehäuften Wissen über die Shoah änderte also nichts an der Tatsache, dass sich die Filmkomödien zum Holocaust – in der Forschung auch Holocaust-Komödien genannt⁵ – vom ursprünglich satirischen Impuls der 40er-Jahre zu verschiedenen Formen in vielen europäischen und einigen außereuropäischen Ländern (hier sind vor allem Israel und die Vereinigten Staaten zu nennen), unter der künstlerischen Leitung

⁵ Vgl. kürzlich im Vorwort des Sammelbandes *Mediale Transformationen des Holocausts*, hg. von Ursula von Keitz und Thomas Weber, 2013, Berlin: Avinus, S. 15; heuristisch wird auch bei Sandra Nuy von ‚Holocaust-Komödie‘ gesprochen, auch wenn es sich spezifisch um Genres wie Farce, Grotteske, Satire, Komödie handele, um „sowohl soziale als auch kognitive Aspekte von Komik im Zusammenhang mit der medialen Rezeption des Holocausts beschreiben zu können.“ Nuy, Sandra (2013): „Lachen über den Holocaust? Komik und ihre Funktionen in der Erinnerungskultur am Beispiel zweier Filme von Dany Levy und Quentin Tarantino.“ In: Keitz und Weber (Hg.), *Mediale Transformationen des Holocausts*, S. 299–326, hier S. 300.

von Drehbuchautoren und Regisseuren jüdischer und nichtjüdischer Herkunft weiter entwickelten und kurz vor der Jahrtausendwende sogar einen Aufschwung erlebten.

Heikel blieb und bleibt die Holocaust-Komödie jedoch nach wie vor.⁶ Während Chaplins Satire seines begrenzten Kenntnisstandes und ihres frühen Entstehungszeitpunktes wegen vielleicht auch keiner Entschuldigung des Autors bedurfte, stellt sich die Frage, was die Beweggründe der späteren Filmemacher gewesen sind, die Geschichte des Holocaust mit Mitteln der Komik aufzuarbeiten. Sind die Holocaust-Komödien unmoralisch, indem sie etwa ‚Lacher‘ auf Kosten der Opfer erzielen, die Geschichte des Holocaust unernst darstellen, um nicht zu sagen verfälschen? Oder sollte man die Problematik komplexer denken? Schließlich erschöpft sich – so eine der Thesen dieser Arbeit – die Komik nicht in Spaß, Unernst, Lachen oder in der Entlastung; sie kann durchaus auch das Tragische betonen, Denkipulse liefern und, genauso wie andere Formen der künstlerischen Darstellung auch, auf ihre Weise der Opfer gedenken. Des weiteren kann man fragen, ob die Holocaust-Komödie als spezifische Reaktion auf die Darstellungskonventionen und Umgangsformen des Holocaustdiskurses verstanden werden kann, wie beispielsweise Lena Knäpple und Matthias Lorenz in einer Definition der Holocaust-Filmkomödie vorschlagen, indem sie von „Auseinandersetzungen mit der Shoah“ sprechen, die „die veristisch-ernsthaften Darstellungskonventionen des Genres Holocaust-Film bewusst verletzen, um einen neuen Zugang zum Thema zu entwickeln“.⁷

Diese und ähnliche Fragen bewegten nicht nur die zeitgenössische Rezeption der Holocaust-Komödien, insbesondere in den 90er-Jahren, sondern auch die kulturwissenschaftliche Forschung, die an das Aufkommen von filmischen Holocaust-Komödien und die in den Feuilletons ausgetragenen Debatten über die Moralität der komischen Darstellungen der Shoah angeknüpft hat. Trotzdem ist das Thema Holocaust-Filmkomödie bis heute ein relativ unerforschtes Feld geblieben. Während einzelne wissenschaftliche Texte und Buchkapitel⁸ sowie einige wenige Sammelbände⁹ sich in den

⁶ So stellen bspw. die Herausgeber Susanne Kaul und Oliver Kohns in der Einleitung zum Sammelband *Politik und Ethik der Komik* (2012) nach einer Reihe von Fragen über das Verhältnis zwischen Ethik und Komik bzw. Lachen an prominenter Stelle fest: „Ein besonders empfindliches Thema im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Komik und Ethik in den Künsten ist der Nationalsozialismus und insbesondere der Holocaust.“ Kaul, Susanne, und Kohns, Oliver (Hg.) (2012): *Politik und Ethik der Komik*. München: Fink, S. VIII.

⁷ Knäpple, Lena, und Lorenz, Matthias N. (2009): „Holocaust als Filmkomödie“. In: Fischer, Torben, und Lorenz, Matthias N. (Hg.) (2009): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. 2. unveränd. Aufl. Bielefeld: Transcript, S. 332–334, hier S. 332.

⁸ Siehe bspw. einzelne Kapitel bei Schultz, Sonja M. (2012): *Der Nationalsozialismus im Film. Von ‚Triumph des Willens‘ bis ‚Inglourious Basterds‘*. Berlin: Bertz + Fischer; Ebbrecht, Tobias (2011): *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld: Transcript; Kerner, Aaron (2011): *Film and the Holocaust — New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films*. New York/London: Continuum; Corell, Catrin (2009): *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des*

letzten Jahren diesem Thema gewidmet haben, mangelt es in der Forschung an umfassenderen Abhandlungen zur Holocaust-Filmkomödie, und zwar insbesondere an solchen Arbeiten, die sich neben den zweifelsfrei wichtigen Diskussionen um die ‚Frage des Dürfens‘ – also etwa: Darf man eine Komödie zum Thema Shoah machen? Oder: Darf man über den Holocaust lachen? – detailliert mit den Merkmalen einzelner Werke beschäftigen. In diesem Zusammenhang vermag die vorliegende Dissertation, den Horizont der Forschung zur Holocaust-Filmkomödie an der Schnittstelle zwischen den so genannten *Holocaust Studies*, der Komik- sowie der Filmforschung zu erweitern, indem sie in einem den Analysen vorangestellten Diskussionsteil die Anbindung der Holocaust-Komödien an die Komik im Nationalsozialismus erörtert, außerdem die Frage des Genres und seiner ethischen und ästhetischen Herausforderungen diskutiert, sowie Thesen über die Konjunktur der Holocaust-Komödie in den 1990er-Jahren aufstellt. Der Analyseteil geht dann, anknüpfend an die Erkenntnisse aus dem Diskussionsteil, auf einzelne Filmwerke hinsichtlich der benannten Untersuchungsziele detailliert ein, wobei Theorien der Komik und des Lachens wie auch Mittel der klassischen Filmanalyse als methodisches Instrumentarium dienen.

Nachdem in einem ersten Schritt also ein Überblick über die wichtigsten Theorien der Komik und des Lachens (Kapitel 2.1), sowie über Varianten und historische Erscheinungen des Lachens (Kapitel 2.2) mit Fokus auf der NS-Zeit gegeben worden ist, soll in einem zweiten Schritt die (Holocaust-)Filmkomödie als Genre diskutiert werden. In einem dritten Schritt wird darüber nachgedacht, wie sich die Holocaust-Komödie angesichts der Herausforderungen im ethisch-moralischen und historisch-politischen Spannungsfeld¹⁰ respektive in der Debatte über die Darstellbarkeit, Fiktionalisierung und Kommerzialisierung der Geschichte der Shoah positioniert (Kapitel 2.4). Ausgehend von der Annahme, dass jeder

filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie. Bielefeld: Transcript. Herausgestellt seien außerdem maßgebende Artikel zum Thema wie: Žižek, Slavoj (2000): „Camp Comedy“, in: *Sight & Sound*, April 2000, online: <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/17/> (Mai 2011); Picart, Caroline Joan (Kay), und Perrine, Jennifer (2004): „Laughter, Terror, and Revolt in Three Recent Holocaust Films“. In: *The Holocaust Film Sourcebook. Volume 1, Fiction*. Hg. von Caroline Joan (Kay) Picart. London/Westport, Connecticut: Praeger. S. 402–413. Gilman, Sander L. (2000): „Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films“, in: *Critical Inquiry* 26.2 (2000), 279–308; sowie Des Pres, Terrence (1988): „Holocaust Laughter?“ In: Lang, Berel (Hg.) (1988): *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier, S. 216–233. Einen guten Überblick über den Forschungsstand in der kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Holocaustfilm, der -literatur, u. a. bieten Hayes und Roth, *The Oxford Handbook of Holocaust Studies*.

⁹ An dieser Stelle sei vor allem auf den einschlägigen Sammelband *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, hg. von Margrit Frölich, Hanno Loewy und Heinz Steinert, 2003, München: Ed. Text & Kritik, hingewiesen. Zur komischen Literatur und Filmkomödie erschien 2009 in französischer Sprache der Sammelband *Rire, Mémoire, Shoah*. Hg. v. Andréa Lauterwein und Colette Strauss-Hiva. Paris: Editions de l’Éclat.

¹⁰ Vgl. Dopheide, Dietrich (2000): *Das Grotteske und der schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths*. Berlin: Weißensee Verlag, S. 28.

Holocaustfilm, also auch eine komische filmische Darstellung der Shoah, ein Film über die Vergangenheit, jedoch auch über die Gegenwart und ihr spezifisches Verhältnis zu den vergangenen Ereignissen ist, wird im Anschluss an diese drei Schritte im Diskussionsteil außerdem auch den Fragen nachgegangen, warum Holocaust-Filmkomödien vor allem in den 1990er-Jahren produziert und entsprechend in der breiten Öffentlichkeit wahrgenommen wurden, inwieweit sie auf die spezifischen Eigenschaften des Holocaustdiskurses wie etwa die Gedenkpraktiken, die Darstellungsdominanten und das Publikumsverhalten, sowie die generationelle Dynamik in diesen Jahren reagieren (Kapitel 2.5). Eine solche Auseinandersetzung mit der Holocaust-Komödie wird nicht nur Erkenntnisse über den Bezug der Holocaust-Komödie zur Vergangenheit und dem Holocaust als historischem Ereignis ermöglichen, sondern auch eine tiefere Einsicht in das Verhältnis der Filme zu ihrer eigenen Gegenwart geben. Denn, wie Waltraud ‚Wara‘ Wende betont,

jeder Film, der ein historisches Ereignis verarbeitet, ist stets auf zwei Zeitschienen zu verorten, und er ist zudem natürlich auch auf die kulturellen – sozio-historischen – Rahmenbedingungen seiner eigenen Genese zu beziehen. Kinobilder sind also nicht nur ein Erinnerungsdokument dessen, was in der Vergangenheit geschehen ist, sondern sie sind gleichzeitig immer auch ein Zeugnis des jeweiligen Umgangs mit dieser Vergangenheit, ein Dokument der jeweiligen Interpretation.¹¹

Für die anstehende Untersuchung ist es also wichtig, einzelne Filme sowohl im Kontext ihrer Entstehungs- und Rezeptionsgegenwart zu verstehen als auch ihr Verhältnis zu dem behandelten Ereignis als Teil der Vergangenheit zu bestimmen, und dies trotz ihrer fiktionalen und komischen Natur, denn jedes sekundäre Werk mit einem direkten oder indirekten Bezug zur Shoah wird selbst zum Teil eines Archivs zum Thema Holocaust respektive Teil des kulturellen Gedächtnisses.¹²

Auch wenn eine fiktionale filmische Holocaust-Komödie keinesfalls eine Repräsentation – im Sinne einer Abbildung – der Vergangenheit darstellt, sondern sich dieser durch einen Akt der Interpretation und Inszenierung annähert, bleibt für jede Untersuchung nach wie vor erforderlich, die Komödie auch hinsichtlich ihres Bezugs zu dem historischen Ereignis zu betrachten. Bereits die Bezeichnung Holocaust-Komödie, wie paradox diese auch

¹¹ Vorbemerkung der Herausgeberin in Wende, Waltraud ‚Wara‘ (Hg.) (2007): *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*. Heidelberg: Synchron, S. 7. Vgl. auch Friedländer: „Explizit oder implizit muß sich jede Schilderung der Vergangenheit auf ein Wertesystem stützen, und letzten Endes ist eine solche Schilderung nicht nur ein Bild dieser Vergangenheit, sondern auch ein Spiegel der Gesellschaft, in der diese Schilderung entstanden ist.“ Friedländer, Saul (1986): *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. Aus dem Französischen von M. Grendacher. Vom Autor durchgesehene und erw. Ausgabe. München: DTV, S. 129; sowie Kracauer, Siegfried (2005): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 8.

¹² Zum kulturellen Gedächtnis siehe Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, insb. S. 55–9.

erscheinen mag,¹³ räumt dem historischen Ereignis genauso viel Wichtigkeit ein wie dem komischen Genre. Auch wenn darüber längst nicht mehr gestritten wird, dass, wie Gertrud Koch betont, Repräsentation heutzutage die Art und Weise bedeutet, „Dinge zu präsentieren, Dinge zu sehen und zu interpretieren, Dinge zu erzählen, Dinge zu benennen, anzuordnen und darzustellen, um die anderen dahinzubringen, unsere Sicht der Dinge zu teilen“, wäre, wie die Autorin erinnert, der Auschwitz-Leugner der letzte, der an die absolute Wahrheit glaubte.¹⁴ In diesem Sinne geht es in der vorliegenden Untersuchung auch um die Frage, in welchem Verhältnis die Komödien zur Shoah stehen. Hier bleibt zu klären, ob sie als neue, wertvolle Interpretationsweisen des Geschehens gelten können, die außerhalb von etablierten Darstellungskonventionen ein neues Publikum und ein neues Interesse für das Thema erwecken und somit das Holocaustgedächtnis sozusagen auffrischen; oder ob sie die schreckliche Geschichte zu rein kommerziellen Zwecken nutzen. Anschließend stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob die Komödien durch das Lachen bei den Zuschauern eine Entlastung vom Erbe der Vergangenheit erreichen oder durch ihre (versöhnlichen?) Szenarien sogar ein Wohlgefühl erzielen.¹⁵ Bei der Behandlung dieser und ähnlichen Fragen geht es nicht darum – wie Margrit Frölich, Hanno Loewy und Heinz Steinert betonen – normative Urteile, „Frei- oder Schuldspruch“, zu fällen,¹⁶ sondern vielmehr darum, die konkreten Filmangebote zu analysieren und dabei ein potenzielles Lachen nach dem Holocaust im Bezug auf den Holocaust – wie dies im Titel dieser Dissertation bereits angedeutet ist – zu diskutieren.

In einem beeindruckenden Text über die Zukunft der Erinnerung und des Holocaustgedächtnisses, anlässlich der damals aktuellen Feuilleton-Debatten über Roberto Benignis Komödie *La vita è bella* (*Das Leben ist schön*, 1997), schreibt Imre Kertész über die

¹³ Vgl. Christian Schneider: „Die Realität des Holocaust fordert Eindeutigkeit. Der Witz hingegen ist in sich zweideutig verfasst.“ Schneider, Christian (2003): „Wer lacht wann?“ In: Frölich, Loewy und Steinert, *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?*, S. 135–154, hier S. 151. Vgl. auch Yosefa Loshitzky: „Die Holocaust-Komödie – diese Verbindung zweier Konzeptualisierungen von Erfahrungen hat für viele [...] 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.“ Loshitzky, Yosefa (2003): „Verbotenes Lachen. Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie“. In: Frölich, Loewy und Steinert, 2003, S. 21–36, hier S. 21.

¹⁴ Koch, Gertrud (1999b): „Handlungsfolgen: moralische Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust“. In: dies. (1999) (Hg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*. Köln: Böhlau, S. 295–313, hier S. 295.

¹⁵ Vgl. Knäpple und Lorenz, „Holocaust als Filmkomödie“, S. 334; sowie Frölich, Margrit Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (2003): „Lachen darf man nicht, lachen muss man. Zur Einleitung.“ In: dies., *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?*, S. 9–18, hier S. 9.

¹⁶ Ebd.

nicht selten zu beobachtende Pauschalität der Urteile mit Bezug auf komische Darstellungen des Holocaust:

Ich glaube, da [im Fall von *La vita è bella*] läßt sich wieder ein Chor von Holocaust-Puritanern, Holocaust-Dogmatikern, Holocaust-Usurpatoren hören: ‚Kann man, darf man so über Auschwitz reden?‘ Aber was heißt, genauer betrachtet dieses so? Nun, so humorvoll, mit den Mitteln der Komödie – würden die wohl sagen, die den Film mit den Scheuklappen der Ideologie gesehen (genauer: nicht gesehen) und nicht ein Wort, nicht eine Szene daraus verstanden haben.¹⁷

Dass die Komödie und weitere verwandte Genres, oder, noch allgemeiner gesagt, Komik als Darstellungsmodus¹⁸ in der Vorstellung einer breiten Öffentlichkeit mit den seit der Antike tradierten und insbesondere im jüdisch-christlichen Lachverbot verwurzelten Vorurteilen wie Amoralität, Aggressivität, Leichtsinnigkeit, Zeitvertreib oder auch Konsumismus assoziiert werden,¹⁹ haben auch die meisten Diskussionen um die Holocaust-Filmkomödie gezeigt. Statt auf die Details und Unterschiede in den Varianten der Komik einzugehen, wurde so das Komische in den Holocaustfilmen seitens der Feuilletonisten und weiteren Kritikern öfters pauschal als (abzulehnender) Tabubruch etikettiert.²⁰ Statt so zu verfahren, möchte sich die vorliegende Arbeit an solche Diskussionen und Forschungsarbeiten anschließen, die, mit Kertész gesprochen, das „so“ der Darstellungen in den Blick nehmen. Aus diesem Grund wird in der Dissertation möglichst detailliert auf die Spezifika der jeweiligen Filme eingegangen, vor allem hinsichtlich ihres Komikangebots. Dabei werden auch der Entstehungs- und Rezeptionskontext der Filme in die Betrachtung mit einbezogen, um Werke als Teil eines breiten diskursiven Raums der Holocausterinnerung und des Holocaustgedächtnisses zu verstehen.

Die Analysen werden hierbei von folgenden Fragestellungen geleitet: Was wird in den ausgewählten Filmen komisch dargestellt, wo sind die Bruchstellen des Komischen und von welchen Arten des Komischen kann in den analysierten Werken die Rede sein? Es wären also die Verfahren der Komisierung – der komischen Darstellung – auf ihre Techniken und Strategien hin zu unterscheiden. Offen bleibt zudem die Frage, ob Komik in den untersuchten Filmen gegenstandsgebunden ist oder vielmehr mit der Art der Darstellung zu tun hat. Die

¹⁷ Kertész, Imre (1998): „Wem gehört Auschwitz“. In: *Die Zeit*, 48/1998, online: http://www.zeit.de/1998/48/Wem_gehoert_Auschwitz_ (Dezember 2013).

¹⁸ Zur Komödie als Genre und als Darstellungsmodus siehe Kapitel 2.3.

¹⁹ Zu einem Überblick über die Theorien des Komischen, der Komik und des Lachens, siehe Kapitel 2.1.

²⁰ Vgl. Umberto Eco's Kritik an dem sich gegenüber der Massenkultur ablehnend-aristokratisch verhaltenden Apokalyptiker und folglich Eco's Plädoyer für konkretes analytisches Vorgehen: „Dem Apokalyptiker ist vorzuwerfen, daß er niemals eine konkrete Analyse der Produkte und der Formen, in denen ihr Gebrauch und Verbrauch sich abspielen, versucht. Er reduziert nicht nur die Konsumenten unterschiedslos auf den Fetisch des ‚Massenmenschen‘, sondern er verkürzt auch das Massenprodukt auf den Fetisch [...]. Statt das Massenprodukt im einzelnen zu analysieren, negiert er es, insgesamt.“ Eco, Umberto (1989): *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Aus dem Italienischen von Max Looser. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag, S. 25.

vorliegende Arbeit strebt außerdem an, auch die Wirkungspotenziale²¹ der analysierten Filme zu diskutieren beziehungsweise der Frage nachzugehen, ob das Komikangebot der untersuchten Filme potenziell lautes, freudiges, bitteres Lachen oder etwa trauriges, mitleidendes, beschämtes Lächeln hervorruft. Angesichts der problematischen Beziehung zwischen der Natur des Komischen und des Holocaust ist es hier besonders wichtig zu fragen, ob das Publikum durch Komik zu einem *Lachen über* (den Holocaust/die Opfer/die Täter) oder zu einem *Lachen mit* (den Opfern/den Tätern) gereizt wird.²² Zu den Zielen dieser Arbeit gehört es außerdem zu klären, ob und inwiefern die analysierten Werke Bezug zu der Komik aus der Zeit des Nationalsozialismus und der Shoah, beispielsweise zu dem Flüsterwitz oder dem sonstigen Humor in den Lagern, nehmen, sowie, ganz generell, ob Komik als ein wichtiger Bestandteil des jeweiligen Werks zu identifizieren ist oder eher eine sporadische Erscheinung darstellt. Ähnlich kann auch nach dem Stellenwert der Shoah in den Filmen gefragt werden, nämlich ob die Shoah die Position eines vorherrschenden Themas im Film festhält oder nur als Setting für das fiktionale Geschehen dient.²³

Neben diesen Fragestellungen, die vor allem die werkimmanenten Analysen der Filme leiten werden, widmet sich die vorliegende Dissertation auch den Sachverhalten, die über die Grenzen einer werkimmanenten Interpretation hinausführen, weil sie wertvolle Erkenntnisse über die Komödien in ihrem situativen Kontext bringen und somit die Analysen vervollständigen. So wird nicht nur nach der eventuell von den Filmemachern ausformulierten Intention sowie Rezeption der analysierten Filme gefragt, sondern auch nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den Holocaust-Komödien sowie nach ihrem Stellenwert im diskursiven Kontext. Sowohl im Diskussionsteil als auch im Analyseteil wird der Frage nachgegangen, warum in einzelnen Werken die Geschichte des Holocaust, oder genauer gesagt, die einzelnen Aspekte dieser Geschichte, mit verschiedenen Mitteln der Komik dargestellt werden, und warum dieses Phänomen hauptsächlich in den 1990er-Jahren zum

²¹ Vgl. Winfried Fluck, der im Sinne einer interpretatorischen Heuristik von „Funktionspotentialen der Literatur“ spricht, da über die tatsächliche Realisierung einer sozialen Funktion in einem komplexen gesellschaftlichen Handlungsfeld keine verlässlichen Aussagen möglich seien. Fluck, Winfried (1997): *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 12.

²² Vgl. Jauß, Hans Robert (1976): „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden.“ In: Preisendanz, Wolfgang und Warning, Rainer (Hg.) (1976): *Das Komische*. München: Fink, S. 103–132, insb. S. 107ff.

²³ Vgl. beispielsweise die Beobachtung Wolfgang Preisendanz’ anhand der Analyse einiger Romane aus der Nachkriegszeit: „Sie [die Geschichtserfahrung] bedeutet manchmal für den jeweiligen Erzähler nur einen Erfahrungsbereich neben mehreren, sie bildet in den erzählten Geschichten, Erlebnissen und Erinnerungen nur eine Dimension unter anderen. [...] Zweitens tritt Komisches keineswegs nur oder auch nur besonders in Verbindung mit Geschichtserfahrung auf, also dort, wo die sogenannte Zeitgeschichte Bezugswelt der Darstellung oder historisches Substrat der dargestellten Wirklichkeit ist.“ Preisendanz, Wolfgang (1976a): „Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit“. In: Preisendanz und Warning (Hg.), *Das Komische*, S. 153–164, hier S. 154.

Vorschein gekommen ist. Weiterhin wird diskutiert, wie sich die Holocaust-Komödie im Bezug auf die Konventionen der Holocaust-Darstellung positioniert beziehungsweise in die Geschichte der filmischen Darstellung der Shoah einordnen lässt: Inwieweit bestätigt sie die zur Norm gewordenen Erzählweisen oder fordert sie diese heraus? Nicht zuletzt werden in beiden Teilen der Dissertation immer wieder etliche Herausforderungen im Bezug auf die komischen Darstellungen des Holocaust erörtert, wie: Spricht das Komische tabuisierte Bereiche der Geschichte des Holocaust an oder vielmehr die Darstellungstabus selbst? Geht die Komödie unmoralisch vor und lacht sie die Opfer aus? Ändert sie die breit herrschende Vorstellung von Komödie als trivialem Unterhaltungsgenre? Und schließlich: Kann die Komödie wertvolle Impulse für das Gedächtnis im Zeitalter der aussterbenden Zeitzeugen liefern?

1.1 Korpus

Das Untersuchungskorpus dieser Arbeit umfasst acht Filme, von denen zwei als Anti-Nazi-Satiren zu den frühen Vorläufern und einigermaßen auch zu den Vorbildern der Holocaust-Komödien gehören, nämlich Charles Chaplins *The Great Dictator* (*Der große Diktator*, 1940) und Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be* (*Sein oder Nichtsein*, 1942). Frank Beyers Film *Jakob der Lügner* (1974) und Alan Johnsons Remake von *To Be or Not to Be* (1983) gelten als frühe Holocaust-Komödien und unmittelbare Vorläufer der in dieser Dissertation fokussierten Holocaust-Komödien der 1990er-Jahre, weshalb sie, genauso wie Chaplins und Lubitschs Filme, im Analyseteil genauer untersucht werden. Da die Holocaust-Komödie in den 1990er-Jahren eine international wahrgenommene Konjunktur (kleinen Ausmaßes) erlebte, wird sie im Korpus dieser Arbeit mit vier Filmen aus jener Zeit repräsentiert: Michael Verhoevens *Mutters Courage* (1996), Roberto Benignis *La vita è bella* (*Das Leben ist schön*, 1997), Radu Mihaileanus *Train de vie* (*Zug des Lebens*, 1998) und Peter Kassovitz' *Jakob the Liar* (*Jakob der Lügner*, 1999).

Es handelt sich jeweils um Filme, die trotz ihrer Hybridität und generischen ‚Unreinheit‘ in der breiten Öffentlichkeit und in der Forschung als Komödien, und zwar als Holocaust-Komödien wahrgenommen werden. Es handelt sich ja um Holocaustfilme,²⁴ die

²⁴ Selbst der Begriff ‚Holocaustfilm‘ ist nicht unproblematisch, unter anderem auch wegen der Schwierigkeiten mit Blick auf den Umfang des Begriffes ‚Holocaust‘ selbst. Yosefa Loshitzky wirft bspw. die Frage auf, was eine Holocaust-Filmkomödie sei: „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?“ Loshitzky, „Verbotenes Lachen“, S. 22. Auch Aaron Kerner stellt eine ähnliche Frage: „Frankly, the boundaries of what the Holocaust is are murky for me. Does the Holocaust exclusively apply to the death camps, or might we also include in this the labor camps, which would mean recognizing the suffering of political prisoners alongside the

sich durch eine hohe Dichte an komischen Elementen auszeichnen, auch wenn diese unterschiedlich ausgeprägt sein können. Wie Geoff King in seiner Studie zur Filmkomödie als Genre in Erinnerung ruft: „To be clearly defined as a comedy, a film should be dominated to a substantial extent by the comic dimension [...] but the exact balance varies considerably from one example to another.“²⁵ Selbstverständlich mögen die Holocaust-Komödien im Vergleich zu den Werken eines Woody Allen oder etwa den mit Komikern wie Jim Carrey oder Robin Williams besetzten Filmen relativ komikarm erscheinen; es sollte jedoch nicht vergessen werden, dass dies durch das *Setting* der Geschichte beziehungsweise durch den Holocaust als den historischen Bezugspunkt der Filme bedingt ist. Die Dichte an Komik erzeugenden Elementen soll im Fall von Holocaust-Komödien also als Grundlage für eine *relative* Genrebezeichnung begriffen werden.

Im Unterschied zu den Anti-Nazi-Satiren – wie den in dieser Arbeit untersuchten *The Great Dictator* und *To Be or Not To Be* (inklusive des Remakes aus den 80er-Jahren) – in denen das Auslachen und Parodieren der Nazifiguren im Mittelpunkt steht, haben die Holocaust-Komödien (der Regisseure Verhoeven, Benigni, Mihaileanu, Kassovitz, sowie Beyer) einen klaren inhaltlichen Bezug zum Holocaust, d. h. zu der Vertreibung und Vernichtung der europäischen Juden unter der nationalsozialistischen Herrschaft. Im Unterschied zu den Satiren zeichnen sich die späteren Komödien nämlich dadurch aus, dass ihr Fokus – selbst wenn mit den Nazis weiterhin satirisch umgegangen wird – auf den Opfern liegt. Darüber hinaus werden Orte wie das Ghetto, das Lager oder der Deportationszug zu filmischen Hauptschauplätzen. Da das Interesse dieser Arbeit den Komisierungsstrategien und dem Phänomen der Holocaust-Filmkomödie gilt, wird also eine tiefgehende Auseinandersetzung mit den Anti-Nazi-Satiren und Hitler-Parodien vermieden, während die eigentliche Holocaust-Komödie in den Mittelpunkt gesetzt wird – mit der Ausnahme von den erwähnten Filmen Chaplins und Lubitschs, die wichtige Impulse für die fokussierten Holocaust-Komödien geliefert haben und am Anfang der Tradition einer komischen Darstellung des Nationalsozialismus und des Holocaust stehen.

endeavor to eradicate European Jewry? Does the Holocaust include the mobilized Einsatzgruppen, or because these operations pre-date the initiation of the Final Solution, as dictated by the Operation Reinhard in 1942, does this – although undeniably horrific – fall outside the parameters of what we call the Holocaust? What about the ghettos, do we characterize the establishment of ghettos as part of the Holocaust? To be a ‚Holocaust victim‘ must one have been exterminated in a systematic way – mobile gas van, gas chamber – what then of those that succumbed to hunger, or disease? What about resistance fighters – irrespective of those that died, were injured, or survived, fought in urban landscapes, or the forest – do they fall under the umbrella of the Holocaust?“

Kerner, *Film and the Holocaust*, S. 280, Fußnote 8.

²⁵ King, Geoff (2002): *Film Comedy*. London: Wallflower Press, S. 2.

Ein weiteres Ausschlusskriterium betrifft diejenigen Filme mit Holocaustbezug, die zwar Komikelemente aufweisen, jedoch nicht direkt die historische Zeit der Shoah thematisieren. Die zu dem Korpus gehörenden Holocaust-Komödien spielen nämlich alle in der Zeit der NS-Herrschaft beziehungsweise der Judenvertreibung und -vernichtung. Es sind also verfilmte Geschichten, die im werkimmanenten Angebot die Erfahrung der ersten Generation der Holocaustopfer in den thematischen Mittelpunkt stellen, mit anderen Worten, keine Filme über die Nachkriegszeit oder die späteren Generationen, wie etwa Elijah Moshinskys *Genghis Cohn* (*Der Tanz des Dschingis Cohn*, 1993), Francine Zuckermanns *Punch Me in the Stomach* (1997) oder Dani Levys *Meschugge* (1997/98). In den meisten Fällen handelt es sich bei den ausgewählten Filmen darüber hinaus um Darstellungen, die zur Zeit ihrer Entstehung bzw. Vorführung, stärkere Resonanz bei dem Publikum, in der Filmkritik und in der Forschung bewirkt haben. Es sind Werke, die mehrheitlich in einem größeren internationalem Raum wahrgenommen wurden, manchmal sogar feuilletonistische oder gar gesellschaftliche Debatten auslösten, und im Allgemeinen die Vorstellung von der Holocaust-Filmkomödie sowie die Gedächtniskultur des Holocaust geprägt haben.²⁶

1.2 Methodik: Erkenntnisgewinn und Informationsverlust

Das ‚Wie‘ der filmischen Komik zu erforschen, erweist sich als ein komplexes und teilweise problematisches Unterfangen. Zieht man bei der Analyse der Komik im Film ausschließlich die renommierten Komiktheorien – denen sich das folgende Kapitel widmet – zu Rate, gerät man schnell in Schwierigkeiten. Zum einen konzentriert sich eine Mehrheit der Theorien auf das ‚Was‘, d. h. auf das Phänomen Komik und/oder Lachen, und nähert sich diesem mit einem philosophischen, anthropologischen oder psychologischen Interesse an. Zum anderen – auch wenn sich manche der Komiktheorien, wie etwa die linguistischen Theorien auf das ‚Wie‘ der Komik beziehungsweise die Komisierungsstrategien konzentrieren – bieten diese keine spezifischen und doch nur teilweise anwendbare Kategorien für die Analyse der filmischen Komisierung an. Dass jedoch eine Untersuchung der Phänomene Komik und Lachen ohne eine Analyse der Mechanismen der Komisierung unvollständig wäre, ist selbst in den phänomenologisch orientierten Theorien der Komik öfter hervorgehoben worden. So widmet beispielsweise Arthur Koestler in seiner Studie zur Bisoziation ein besonderes

²⁶ Einige der analysierten Filme – Beyers *Jakob der Lügner*, Verhoevens *Mutters Courage*, Benignis *La vita è bella*, sowie Mihaileanus *Train de vie* – gehören bspw. zum Korpus des von der Bundeszentrale für politische Bildung und dem Institut für Kino und Filmkultur geleiteten Projekts „Kino gegen Gewalt“, während Ernst Lubitschs *Sein oder Nichtsein* als einer der dreißig ausgewählten Filme zum Filmkanon der Bundeszentrale für politische Bildung gehört.

Interesse den komisierenden Techniken der Wiederholung, Übertreibung, Vereinfachung, Überraschung, Emphase, Ökonomie und Implikation,²⁷ während Sigmund Freud, der in seiner Beschäftigung mit dem Witz Techniken wie Ersatzbildung, Verkürzung, Spiel mit dem Doppelsinn, u. a. identifiziert, in diesem Zusammenhang betont, man erfahre mehr vom Wesen des Komischen, wenn man die Mittel studiere, welche zum Komischmachen dienen.²⁸ Da das Komische im Film öfter auf mehreren Ebenen stattfindet (Komik der Handlung, der Charaktere, der Sprechsituationen, der Musik, usw.) und insbesondere als Zusammenspiel oder Inkongruenz der visuellen und der auditiven Informationen entsteht, erweist sich eine einzelne Theorie der Komik für die gesamte Analyse kaum oder nur begrenzt anwendbar auf sämtliche spezifischen Teilaspekte der Filmkomik, wie etwa den Witz im Film. Diese Problematik wird implizit auch in folgender Beobachtung Murray Davis' angesprochen:

It is fruitful to apply Hobbes' superiority theory to aggressive jokes, Bergson's mechanization theory to farce, Freud's sexual theory to dirty jokes, and Northrop Frye's anthropological theory to Aristophanic Old Comedy ... But humor is too complicated to be comprehended by such single-factor theories, no matter how well they explain one of its aspects.²⁹

Dies bringt uns zu der Schlussfolgerung, dass eine Analyse, die Filmkomödien zum Forschungsthema nimmt, aus methodischer Sicht sowohl die Erkenntnisse der Theorien des Lachens und der Komik³⁰ als auch die Methoden der klassischen Filmanalyse in ihre Untersuchung mit einbeziehen muss. Ein produktiver Austausch zwischen diesen beiden Bereichen ermöglicht tiefere Einsichten in die Formen und Funktionsweisen der filmischen Komisierungstechniken am Beispiel der Filmkomödie zum Holocaust. Während die Theorien der Komik und des Lachens die Annäherung und das tiefere Verständnis dieser beiden Phänomene ermöglichen, werden die Ergebnisse einer Filmanalyse, die über die Werkimmanenz hinaus auch den filmexternen Kontext in die Betrachtung einschließt, Einsichten in die konkreten Techniken der Komödien, Intentionen und ihre potenziellen Wirkungen geben. Nur dadurch kann die Frage ‚Was wird komisch dargestellt und wie?‘ mediengerecht beantwortet werden.

Einen Film und seine Kontextfaktoren systematisch zu untersuchen, beansprucht im günstigsten Fall eine umfassende, historisch verankerte Analyse der innerfilmischen Realität

²⁷ Vgl. Koestler, Arthur (1966): *Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft*. 1. Aufl. Bern/München: Scherz, S. 78–83, 94.

²⁸ Vgl. Freud, Sigmund (2009): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*. 9., unveränd. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag, S. 211f.

²⁹ Davis, Murray (1993): *What's So Funny? The Comic Conception of Culture and Society*. Chicago: University of Chicago Press, S. 7.

³⁰ Vgl. auch Kallwies-Meuser, 2008, S. 26: „In Ermangelung spezifischer Theorien zur filmischen Komik ist auf allgemeine Komik-Theorien zurückzugreifen [...]“. Kallwies-Meuser, Nicole (2008): *Leichte Tiefe – komischer Ernst. Die französische Filmkomödie im ausgehenden 20. Jahrhundert*. Remscheid: Gardez!-Verlag.

sowie der außerfilmischen Prozesse.³¹ Das von Helmut Korte entwickelte Idealmodell zur Analyse der werkimmanenten und -externen Aspekte des Films umfasst vier Dimensionen, die einander bedingen und sich auch überschneiden können: die Filmrealität, die Bedingungsrealität, die Bezugsrealität und die Wirkungsrealität. Dabei werden unter den vier „Realitäten“ keine einzelnen Analyseschritte oder strikt begrenzte Bereiche verstanden, sondern vielmehr Teilaspekte eines systematischen Ganzen der Filmanalyse.³² Während der auf die Filmrealität bezogene Teil der systematischen Filmanalyse sich auf durch die Handlung miteinander verbundene visuelle und auditive Dimensionen des Filmes bzw. auf die immanente Bestandsaufnahme fokussiert, beziehen sich die weiteren drei „Realitäten“ auf die Phänomene und Prozesse, die dem Film in gewissem Sinne voraus- bzw. nachgehen.

Der auf die Bezugsrealität bezogene Analyseaspekt wird von der Frage geleitet, in welchem Verhältnis der Film zu dem realen Problem oder einem historischen Ereignis steht.³³ Es ist ein Aspekt der Filmanalyse, der im Bezug auf den Holocaustfilm und die damit verbundenen Herausforderungen an die Erinnerung und das Gedächtnis besonders wichtig erscheint. Selbst wenn der Spielfilm zum Thema Holocaust ja eine fiktionale Darstellungsform ist, wird er im breiteren gesellschaftlichen Rahmen vor dem Hintergrund des realen Geschehens wahrgenommen, interpretiert und diskutiert, denn jeder Holocaustfilm, gleich ob Dokumentation oder Fiktion, kann als Auseinandersetzung mit dem größten europäischen Trauma des 20. Jahrhunderts und als Annäherungsversuch an diese Vergangenheit gesehen werden. Zudem wird für eine Mehrheit der nach dem Krieg geborenen Generationen der Holocaustfilm zum wichtigen Erinnerungsmedium und dem vielleicht auch prägendsten ‚Bild von der Vergangenheit‘, wie unter anderem auch empirische Studien zeigen.³⁴ Tobias Ebbrecht betont in dieser Hinsicht, dass eine Diskussion und Analyse der Darstellungsformen der Shoah den Bezug zum Ereignis nicht außer Acht lassen sollte, weil sie selbst eine gewisse Suche nach dem historischen Ereignis und seinen Nachwirkungen, wenn auch keinen direkten Bezug, darstellt:

Viele Untersuchungen über die Darstellung des Holocaust in Film und Fernsehen folgen [...] der Tendenz, den Untersuchungsfokus vollständig von den Ereignissen auf ihre mediale Vermittlung zu verschieben. Auf diese Weise werden die Verbrechen, aber auch die auf diese zurückweisenden persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen diskursiviert und historisiert. Solche Untersuchungen verlieren in der Darlegung der strukturalen Ordnung von Gedächtnis und Erinnerung ihren Gegenstand, die Shoah, nahezu vollständig aus dem Blick. Diese wird zunehmend zum Material, zu einem mehr oder

³¹ Vgl. Korte, Helmut (2004): *Einführung in die systematische Filmanalyse*. 3. überarb. und erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt, S. 23.

³² Vgl. ebd., 24.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Bspw. die Studie von Welzer, Harald, Moller, Sabine und Tschuggnall, Karoline (2002): *„Opa war kein Nazi“*. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer.

weniger zufällig gewählten Ausgangspunkt in einer Fülle von anderen schrecklichen oder prägenden Ereignissen in der Weltgeschichte. Solche Beschränkung auf die Darstellungsformen verschiebt das Nachdenken über Auschwitz zur ausschließlichen Beschäftigung mit seiner Darstellung. [...] [Mediale Vermittlungsformen] ermöglichen keinen direkten Bezug zum Ereignis, sondern fordern eine konfrontative Auseinandersetzung mit dem eigenen Nachdenken über Auschwitz. Denn in ihren Formen schaut uns Geschichte an [...].³⁵

In welchem Verhältnis die Filmrealität zu der Bezugsrealität eines Films steht, wird in dieser Arbeit an mehreren Stellen diskutiert – im einzelnen bei der Analyse der ausgewählten Filmbeispiele und im Allgemeinen mit Blick auf die Frage nach dem spezifischen Subgenre der Komödie/des Holocaustfilms.³⁶

Um ein vollständigeres, über die filmimmanente Ebene hinausgehendes Verständnis von einem Filmwerk zu gewinnen und dieses kontextbewusst interpretieren zu können, ist auch die Dimension der Bedingungsrealität ausschlaggebend, weil sie sich mit der Frage beschäftigt, warum dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert wird.³⁷ Im Bezug auf die Filmkomödien zum Holocaust stellt sich in diesem Zusammenhang beispielsweise die Frage, warum diese Komödien gerade in den 1990er-Jahren einen Aufschwung erleben. Eine vollständige Aufarbeitung des historischen Kontextes ist – vor allem wenn dieser Jahrzehnte zurück liegt wie im Fall der Satiren der 1940er-Jahre – aufgrund ihrer Komplexität und des Bedarfs an einem interdisziplinären Vorgehen im Rahmen einer Filmanalyse kleinen Formats kaum zu leisten. Damit dieser wichtige Aspekt jedoch nicht völlig außen vor gelassen wird, wird der Kontext der analysierten Filme im Rahmen der vorliegenden Arbeit möglichst durch das Heranziehen von Informationen über den politischen Kontext, Gedächtnistendenzen, Dominanten und Konstanten der Holocaustdarstellung, konkrete Produktionsbedingungen, Entstehungszeit und -ort, Intention, Vorbilder usw. zumindest selektiv rekonstruiert.

Nicht zuletzt schließt eine systematische Filmanalyse auch die Dimension der Wirkungsrealität ein, indem sie Wirkungspotenziale eines bestimmten Films erfragt und Informationen über die tatsächliche Rezeption in den Blick nimmt. So können sich Aussagen oder Dokumente über die dominante zeitgenössische Rezeption und Vergleiche mit der eventuellen späteren Rezeption sowie Informationen über die Publikumsstruktur, die Laufzeiten und -orte des Films und die (un-)realisierten Intentionen des Produktionsteams für die Analyse als fruchtbar erweisen.³⁸ Je älter der Film jedoch ist, desto schwieriger wird es, verlässliche Informationen über die zeitgenössische Rezeption zu finden, da die vorhandenen

³⁵ Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 28, kursiv im Original.

³⁶ Siehe Kapitel 3–7 bzw. Kapitel 2.3.

³⁷ Korte, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, S. 23.

³⁸ Vgl. ebd., S. 24.

Filmkritiken aus der Entstehungszeit oft nur einen Teilaspekt der Rezeption veranschaulichen können. Wie Korte ausführt, ist es anhand dieser wenigen Texte problematisch, allgemeine Schlussfolgerungen zu ziehen:

Hier ist man überwiegend auf die sorgfältige Rekonstruktion des jeweiligen gesellschaftlich-kulturellen Rezeptionshintergrundes und die konkreten Rezensionen als Quelle angewiesen, um die am Film ermittelte dominante Rezeption zumindest ansatzweise an realen Wahrnehmungen messen zu können. Eine primäre Bevorzugung der Rezeptionsdokumente, verbunden mit direktem Schluß auf die generelle zeitgenössische Wirkung, wäre allerdings höchst problematisch, da sie vorwiegend Aussagen bestimmter – in der Regel kulturell und gesellschaftlich privilegierter und professioneller – Rezipienten enthalten und vielfach für einen Verwertungszusammenhang funktionalisiert sind, also über das historische Wahrnehmungsspektrum des ‚normalen‘ Publikums nur bedingt etwas aussagen.³⁹

Empirische Studien über das Rezeptionsverhalten sind aus verschiedenen Gründen (fachlichen Begrenzungen, finanzieller und zeitlicher Aufwand usw.) in der Filmforschung noch relativ selten, allerdings wird dieser Aspekt durch verfügbare Rezensionen, Informationen über das Zielpublikum, Preise, und Ähnliches teilweise kompensiert,⁴⁰ was auch im Rahmen dieser Arbeit zu berücksichtigen sein wird. Wie bereits erwähnt, wird jedoch im Laufe der Untersuchung viel mehr von den durch die immanente Filmanalyse begründeten Wirkungs- oder Funktionspotenzialen eines Films als von der tatsächlichen Rezeption die Rede sein.

Im Rahmen dieser Arbeit können nicht alle bei Korte erwähnten Aspekte der Film-, Bezugs-, Bedingungs- und Wirkungsrealität gleichermaßen und in vollem Umfang analysiert werden. Der Frage nach den Gründen für die Darstellung des Holocaust in der komikerzeugenden Form (Frage der Bedingungsrealität), und zwar vor allem in den 1990er-Jahren, widmet sich vor allem das Kapitel 2.5, das Antworten im politischen und ästhetischen Bereich, sowie in der Generations- und Gedächtnisdynamik sucht. Viele Aspekte dieser Diskussion überschneiden sich mit der Frage, in welchem Verhältnis die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des Problems steht (Frage der Bezugsrealität), einer Frage, der vor allem in den Kapiteln 2.2 und 2.3 nachgegangen wird. Anknüpfend an die Erkenntnisse dieser allgemeinen Diskussionen werden sich die Analysen ausgewählter Holocaust-Filmkomödien hauptsächlich der Untersuchung werkimmanenter Eigenschaften widmen, um die Frage zu beantworten, was komisch dargestellt wird und wie komisiert wird (Kapitel 3–7). Dabei werden möglichst auch über die Werkimmanenz hinausgehende Informationen in die Untersuchung einbezogen, die anhand von erreichbaren Rezensionen,

³⁹ Ebd., S. 25.

⁴⁰ Vgl. ebd., Korte spricht an dieser Stelle von einem „Minimalmodell“ für Analyse der Wirkungsrealität, die keine empirische Untersuchung einbezieht: „Ausgehend von den Erkenntnissen der Produkt-/und Kontextanalyse („dominante Botschaft“) unter Einbeziehung der erreichbaren Rezensionen und Informationen über Vermarktung, Zielpublikum etc. mit dem Konstrukt eines ‚kompetenten Betrachters‘ den Rezeptionsprozeß ‚simulierend‘ erfahrbar zu machen.“

Feuilletondebatten, Interviews etc. über die Intentionen der Filmemacher und die Publikumsreaktionen, also den Entstehungs- und den Rezeptionskontext Auskunft geben. Somit wird ein „doppelter Zugang“ zum Filmangebot erreicht, der neben einer filmimmanenten auch eine „filmtranszendierende Analyse“ einschließt, um den Film als gesellschaftliches Phänomen in seinen „plurimedialen Vernetzungen“ zu diskutieren.⁴¹

Dabei werden in der Analyse des werkimmanenten Angebots ausgewählter Filme jeweils Sequenzen in Detail untersucht, die im Bezug auf das Komikangebot des Films repräsentativen Charakter haben. Neben solchen Sequenzen – d. h. den nach dem Prinzip der Wahrnehmungslogik und dem Handlungszusammenhang eingeteilten Gliederungseinheiten, die in der Regel als Mikrostrukturen auf die Makrostruktur des Filmes verweisen⁴² – werden auch der Anfang beziehungsweise die Exposition sowie das Ende des jeweiligen Films als Schlüsselsequenzen⁴³ näher untersucht. Es muss dabei erwähnt werden, dass ein solches analytisches Vorgehen mindestens mit einer zweifachen Reduktion des ursprünglichen Werks rechnen muss: Durch das Analyseverfahren verliert einerseits das Filmische, andererseits das Komische an Ausdruckskraft und Wirkung, sofern diese zwei Bereiche überhaupt sauber voneinander getrennt werden können.

Die Filmanalyse, die „die im ganzheitlichen Wahrnehmungsvorgang während der Filmbetrachtung vorhandene Simultaneität verschiedener Faktoren [...] in ein überschaubares Nacheinander“⁴⁴ auflöst, schließt ihre Erkenntnisse argumentativ in der Sprache zusammen. Durch die „Versprachlichung“⁴⁵ der analysierten filmischen Sequenzen wird, mit anderen Worten, aus einem komplexen Zusammenspiel verschiedener Faktoren eine lineare sprachliche Darstellung. Diese methodische ‚Überführung‘ aus dem einen Medium in das andere ist immer mit einem gewissen Informationsverlust verbunden, auch wenn sie selbstverständlich mit den Zielen der Bewusstmachung des Filmangebots und des Erkenntnisgewinns erfolgt. Die Sprache kann allerdings, wie Korte betont, die Interdependenz von Bild, Ton und Schnittrhythmus, sowie die sinnlich-affektiven Wirkungsmomente nur unzulänglich erfassen.⁴⁶ Die Gesamtgestalt des Films werde somit, so Knut Hickethier,

⁴¹ Erll, Astrid und Wodianka, Stephanie (2008): „Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘“. In: diess. (Hg.) (2008): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin/New York: de Gruyter, S. 1–20, hier S. 6ff.

⁴² Vgl. Hickethier, Knut (2007a): *Film- und Fernsehanalyse*. 4. aktual.u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 141; sowie Kallwies-Meuser, *Leichte Tiefe – komischer Ernst*, S. 55.

⁴³ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 117ff.

⁴⁴ Korte, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, S. 26.

⁴⁵ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 26.

⁴⁶ Vgl. Korte, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, S. 47.

destruiert, denn eigentlich finde der Film seinen besonderen ästhetischen Ausdruck „im Zusammenspiel der verschiedenen, gerade auch nichtsprachlichen Mitteilungsebenen“.⁴⁷

Ähnliches gilt auch für die Analyse von Komik. Das Komische, das nicht selten aus dem Zusammenspiel mehrerer Faktoren im Film entsteht (Handlungsebene, Musik, Einstellungsgröße usw.) wird in Einzelteile zerlegt und somit ‚seziert‘. Dadurch versteht man zwar das Komikangebot und seine Prozesse besser, das Komische verliert jedoch seine ursprüngliche Wirkung und Unmittelbarkeit, erscheint letztlich durch seine ‚Auflösung‘ weniger oder sogar überhaupt nicht mehr komisch und, wie Joachim Ritter im folgenden Zitat bemerkt, das Lachen verstummt, indem seine Ambivalenz zutage tritt:

Man hat gesagt, daß das Nachdenken über das Lachen melancholisch macht. Indem das, was im Lachen erscheint, das Lächerliche, als solches bedacht wird, verstummt das Lachen, es treten diejenigen Elemente des Lebens hervor, in denen es seine Brechungen, seine Zacken und Kanten, seine innere Zweideutigkeit hat.⁴⁸

Schließlich ist nicht zu vergessen, dass jede Filmrezeption, und dies gilt sicherlich auch für die Aufnahme von Komikangeboten, eine „durch individuelle, situative und historisch-gesellschaftliche Variablen beeinflusste *Konstruktion des Zuschauers*“⁴⁹ ist. Wie Freud festhält, taucht das Komische auf und schwindet mit dem Standpunkt der einzelnen Person, ein absolut Komisches gebe es nur in Ausnahmefällen.⁵⁰ Wolfgang Preisendanz weist entsprechend darauf hin, dass, trotz den Beispielen empirischer Übereinstimmung, das Komische immer „unvordenklich, unberechenbar, unvorhersagbar“ bleibt.⁵¹ Aus diesen Gründen wird im Rahmen dieser Arbeit nicht von den ‚offensichtlichen Komikangeboten‘ die Rede sein, sondern vielmehr vom potenziell Komischen⁵² – in der Hoffnung, dass die Analysen ein möglichst intersubjektives Spektrum an solchen potenziellen filmischen Komikangeboten umfassen, denn, wie es zu zeigen bleibt, eine Komik vor dem Hintergrund des Ausschwitz und ein eventuell darauf folgendes Lachen sind alles andere als unwiderstehlich, offensichtlich und eindeutig.

⁴⁷ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 26.

⁴⁸ Ritter, Joachim (1989): „Über das Lachen“. In: ders. (1989): *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 62–92, hier S. 62.

⁴⁹ Korte, *Einführung in die systematische Filmanalyse*, S. 16, kursiv im Original.

⁵⁰ Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 233.

⁵¹ Preisendanz, „Zum Vorrang des Komischen“, S. 156.

⁵² Vgl. Kallwies-Meuser, *Leichte Tiefe - komischer Ernst*, S. 42: „Intersubjektivität über die angebotene Komik in ihren mannigfaltigen Nuancen kann ermöglicht werden, indem die Komik einer Filmsequenz mikrostrukturell analysiert wird. Zwar kann der eine oder andere Zuschauer über eine bestimmte Art von Komik vielleicht nicht lachen, dennoch kann er erkennen, dass sie potentiell komische Wirkung hat.“

2. Theoretische Grundlagen und Diskussionen

In diesem Kapitel wird nach einigen begrifflichen Klärungen an erster Stelle ein Überblick über die verschiedenen Perspektiven und Erkenntnisse der bisherigen Theorien der Komik und des Lachens gegeben (Kapitel 2.1), wodurch eine theoretische Grundlage für die Untersuchung der Holocaust-Filmkomödie geschaffen wird. Im Anschluss an diesen Überblick über die prominenten Theorien des Komischen fokussiert das Kapitel 2.2 das Phänomen Lachen, indem unter anderem ein besonderes Augenmerk dem Lachen und dem Humor im Nationalsozialismus gelten wird, bei den Tätern, aber insbesondere bei den Opfern. Anschließend wird auch das Verhältnis zwischen dem Lachen und dem Medium Film erörtert. Bereichert um die Erkenntnisse über die Komik und das Lachen untersucht das Kapitel 2.3 die Filmkomödie als Genre, mit einem besonderen Interesse an der Genrebestimmung der Holocaust-Filmkomödie, die anschließend, im Kapitel 2.4., unter dem Aspekt ethischer und ästhetischer Herausforderungen diskutiert wird. Da die Filmkomödie zum Holocaust, wie in der Einleitung bereits aufgeworfen, erst in den 1990er-Jahren vermehrt in das Licht der Öffentlichkeit geraten ist und in dieser Zeit auch ein Großteil der Holocaust-Komödien produziert wurde, begibt sich das Kapitel 2.5 schließlich auf die Suche nach einer Antwort auf die Frage, warum Filmemacher ausgerechnet am Ende des 20. Jahrhunderts, etwa fünfzig Jahre nach der Shoah, komische Szenarien vor dem Hintergrund der Holocaustgeschichte entwerfen und welche Position diese Werke im Holocaustdiskurs um die Jahrtausendwende einnehmen.

2.1 Theorien der Komik und des Lachens

„Wie destillieren wir die Substanz heraus, die so verschiedenen Dingen das gleiche, bisweilen aufdringlich starke, bisweilen ganz diskrete Aroma verleiht?“, fragt Henri Bergson gleich zu Beginn seiner Studie über den Begriff des Komischen.¹ Bergson selbst, wie auch den großen Philosophen von Aristoteles bis zu den Theoretikern des Komischen im 20. und 21. Jahrhundert, ist es kaum gelungen, die Substanz herauszudestillieren, die das Komische ausmacht, mit anderen Worten, eine einzig gültige, weit verbreitete und allgemein angenommene Definition des Komischen zu etablieren. Das Phänomen, das einem so leicht „unter der Hand zerrinnt, verschwindet, gar nicht dagewesen ist und sich doch wieder aufwirft“² stellt nach wie vor eine große Herausforderung an das philosophische und also

¹ Bergson, Henri (1948): *Das Lachen*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain, S. 7.

² Ebd.

auch an das kulturwissenschaftliche Denken. Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird in der Komikforschung geradezu regelmäßig darauf hingewiesen, dass die jahrhundertelange Beschäftigung mit der Komik, wie Siegfried Schmidt beobachtet, nur den Eindruck verfestigt habe, dass sich die stark vom situativen Kontext abhängige Komik schließlich jeder allgemein gültigen Definition und den Feststellungen über ihre „Gesetzmäßigkeiten“ entzieht, weshalb Schmidt schlussfolgert:

Eine allgemein gültige Definition des Komischen wäre nur dann möglich, wenn es gelänge, anthropologische, psychologische und soziologische *Gesetzmäßigkeiten* zu finden, die eine ahistorische (sozusagen sozio-biologische) Personen- und Konstellationstypik aufzustellen erlaubten, die zeitlos gültige Strukturen komischer Gegebenheiten und Wirkungen darstellen könnten. Nach allen mir bekannten Arbeiten gibt es solche allgemeinen Gesetzhypothesen bis heute nicht.³

Eine jahrhundertelange Suche nach den Gesetzen des Komischen, auch wenn es diese vielleicht gar nicht gibt, hat dennoch das Verständnis dieses Phänomens bereichert. Im Grunde genommen ist die Komikforschung im Rahmen verschiedener Disziplinen wie Philosophie, Anthropologie, Psychologie, Literaturwissenschaft u. a. in der Antike, genauso wie heute, von ähnlichen phänomen-, objekt- und subjekt- respektive wirkungsbezogenen Fragestellungen im Bezug auf das Komische getrieben worden, nämlich: Was ist Komik? Was ist allen komischen Formen und Inhalten gemeinsam? Was, wodurch und für wen ist etwas komisch? Was ist der Unterschied zwischen einer alltäglichen, unbeabsichtigten Komik und dem künstlich erzeugten Komischen? Durch welche Techniken wird erreicht, dass eine Figur, ein Objekt oder Situation komisch wirkt? Ist ein Sachverhalt an sich selbst oder nur durch das wahrnehmende Subjekt komisch? Diese Fragen der Komikforschung werden noch komplexer durch die Einbeziehung des Phänomens Lachen in die Untersuchung. Denn auch wenn die Komik und das Lachen empirisch nicht immer verbunden sein müssen, wie Wolfgang Preisendanz betont, „erweist die ganze Geschichte der Theorie des Komischen, dass das Lachen als hypothetisches bzw. virtuelles Komplement des Komischen unabdingbares Element dieser Theorie ist“.⁴ Also stellt die Komikforschung diesbezüglich auch Fragen an das Komische, die stark lach-orientiert sind, mit dem Ziel, das Lachen als Reaktion beziehungsweise Antwort auf die Komik zu definieren und umgekehrt die Komik als zielgerichteten Lachanreiz zu verstehen, um nicht zuletzt zu diskutieren, ob es das Komische ohne einen lachenden Beobachter überhaupt gibt.

³ Schmidt, Siegfried J. (1976): „Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele“. In: Preisendanz und Warning (Hg.), *Das Komische*, S. 165–189, hier S. 168f.

⁴ Preisendanz, „Zum Vorrang des Komischen“, S. 154.

2.1.1 Komik und Humor: Begriffe und theoretische Zugänge

Über die Komik und das Lachen wurde zu verschiedenen Zeiten zum einen als Erscheinungen des alltäglichen Lebens nachgedacht (zufällige Komik, gesellschaftliche Rolle der Komik und des Lachens, psychologische Auswirkungen des Komischen an den Produzenten oder Rezipienten), zum anderen als Phänomene ‚sekundärer Ordnung‘, d. h. als Inhalte und Formen der Darstellung (Komisierung) samt Wirkungspotenzialen und tatsächlichen Reaktionen der Leser, Zuschauer oder Rezipienten im Allgemeinen (Lachen und seine Varianten). Heutzutage ist die theoretische Auseinandersetzung mit der Komik und dem Lachen vor allem im Rahmen der interdisziplinären *humor studies* angesiedelt,⁵ da der aus dem angelsächsischen Raum stammende Begriff ‚Humor‘ (brit. *humour*, am. *humor*, aus dem Lateinischen *humor* = Körperflüssigkeit; Blut, Schleim, schwarze und gelbe Galle), im Unterschied zu seiner einstigen Bedeutung, heutzutage international als eine Art Sammelbezeichnung für diverse ‚Spaß- und Lachangebote‘ verwendet wird.⁶ Im Eintrag zum Humor in dem begriffsgeschichtlichen Wörterbuch der *Ästhetischen Grundbegriffe* erläutert Dieter Hörhammer nämlich, wie der Humor, als vor allem im 18. Jahrhundert eine spezielle Art der Wahrnehmung bezeichnender Begriff, im Laufe der Zeit semantisch „aufgeweicht“ und „provisorisch gehandhabt“ wurde, weshalb wir heute von einem durchaus unspezifischen und breit gefassten Humorbegriff ausgehen müssen.⁷

Sowohl im alltäglichen Gebrauch als auch im Rahmen der interdisziplinären *humor studies* beziehungsweise Komikforschung werden Komik und Humor nicht selten als flexible Oberbegriffe und Sammelbezeichnungen für das Lustige, Lächerliche, Satirische, Grotteske, Parodistische, Ironische u. a. verwendet. Unter Komik oder Humor werden weiterhin auch Gattungen wie Witz, Cartoon, Karikatur, Filmkomödie oder etwa Stand-Up Comedy subsumiert. Ähnlich werden in der vorliegenden Arbeit das Komische und die Komik als eine Art Überbegriff für verschiedene Formen wie das Ironische, Grotteske, Satirische neben dem Komischen im engeren Sinne des Lustig-Lächerlichen gebraucht, wobei allerdings zwischen dem Humor und der Komik in der Tradition der deutschsprachigen Komikforschung unterschieden wird. Während also mit der Bezeichnung ‚Komik‘ ein Konglomerat an Formen

⁵ Vgl. den von Mahadev Apte geprägten Begriff *humorology* bzw. Humorologie, der, in Worten Victor Raskins, als Amalgam verschiedener disziplinärer Annäherungsweisen an Humor, Komik und Lachen zu verstehen ist. Raskin, Victor (2008): „Theory of humor and practice of humor research: Editor’s notes and thoughts.“ In: ders. (Hg.): *The Primer of Humor Research*. Berlin/New York: de Gruyter, S. 1–16, hier S. 6.

⁶ Vgl. Hörhammer, Dieter (2010): „Humor“. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.) (2010): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 3. Studienausgabe. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 66–85, hier S. 66f. Zu der geschichtlichen Entwicklung des Begriffs im angelsächsischen Raum vom 16. bis ins 19. Jh. und seine Verbreitung im deutschsprachigen Raum im 19. Jh. siehe ebd., S. 66–78.

⁷ Ebd., S. 77, 67.

und Erscheinungen, die im weitesten Sinne als ‚komisch‘ bezeichnet werden können, also potenziell eine komische, Lachen erregende Wirkung haben, erfasst wird, wird unter dem Begriff ‚Humor‘ die „subjektive Wahrnehmungsfähigkeit“⁸ einer Person, ihr „Sinn für das Komische“⁹ verstanden. Wie Helmut Bachmaier im Nachwort der von ihm herausgegebenen Anthologie von Texten zur Theorie der Komik betont: „Komik wird inszeniert, humorvoll *ist* eine Person“.¹⁰ Dass diese zwei Bereiche, die Komik und der Humor in einer engen Korrelation gedacht werden müssen, ist allerdings vorausgesetzt, denn, wie Nicolai Hartmann hervorhebt, ohne Komik gibt es keinen Humor, und umgekehrt:

Das Komische ist Sache des Gegenstandes, seine Qualität, – wenn auch nur ‚für‘ ein Subjekt, was ja für alle ästhetischen Gegenstände gilt, – der Humor dagegen ist Sache des Betrachters oder des Schaffenden (des Dichters, des Schauspielers). Denn er betrifft die Art, wie der Mensch das Komische ansieht, aufgreift, wiederzugeben oder dichterisch zu verwerthen weiß. [...] Der humoristische Mensch ist nicht komisch, man lacht nicht über ihn, sondern mit ihm über etwas anderes, nämlich über den Gegenstand seines Humors; und zwar darum, weil er das Komische an diesem Gegenstande zu zeigen versteht. [...] Ebenso umgekehrt: der komische Mensch ist nicht humoristisch, meist fehlt ihm sogar sehr der Humor, die eigene Komik zu sehen; und gerade das macht ihn noch komischer [...].¹¹

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Komischen, dem Humor und dem Lachen, die vor dem 20. Jahrhundert hauptsächlich im Rahmen der Philosophie und verschiedener Philologien untersucht wurde, gewann im 20. Jahrhundert zunehmend an Interdisziplinarität, was einen produktiven Austausch zwischen Kulturwissenschaftlern, Soziologen, Anthropologen, Linguisten, Psychologen, Medizinern und Angehörigen anderer Disziplinen ermöglichte. Was die Theorien des Komischen betrifft, hat sich in den letzten Jahrzehnten die Aufteilung der Komiktheorien in Überlegenheits-, Entlastungs- und Inkongruenztheorien durchgesetzt.

Diese drei verschiedenen Theoriegruppen schließen, generell betrachtet, einander nicht aus, sondern werden vielmehr im Hinblick auf ihre Untersuchungsperspektive differenziert. So betonen die Überlegenheitstheorien das dominierende, herablassende, manchmal sogar aggressive Verhältnis des (Aus-)Lachenden gegenüber dem sich komisch Verhaltenden. Die Entlastungstheorien sprechen vom Lachen (darunter auch Verlachen) als einer entlastenden Reaktion und der Komik als einer Art Ventil, das verschiedene (psychische) Spannungen abführen oder abbauen kann. Die Inkongruenztheorien hingegen rücken ihren Fokus auf die

⁸ Berger, Peter L. (1998): *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin: de Gruyter, S. XI.

⁹ Plessner, Helmuth (1970): *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*. Hg. von Günter Dux. Frankfurt am Main: Fischer (Conditio humana), S. 100.

¹⁰ Bachmaier, Helmut (2005): „Nachwort“. In: ders. (Hg.): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam, S. 122–134, hier S. 125. Aus demselben Grund betont Susanne Kaul, man sollte eigentlich, statt vom ‚schwarzen Humor‘ zu reden, den Begriff ‚schwarze Komik‘ verwenden. Kaul, Susanne (2012): „Komik und Gewalt“. In: Kaul und Kohns, *Politik und Ethik der Komik*, S. 125–131, hier S. 125.

¹¹ Hartmann, Nicolai (1966): *Ästhetik*. 2. unver. Aufl. Berlin: de Gruyter, S. 415.

Mechanismen der Komik selbst und erklären, dass das Komische aus dem inkongruenten Verhältnis mindestens zweier untereinander inkompatibler Elemente entstehe, von Elementen also, die normalerweise nicht in einer engen Beziehung stehen oder im gleichen Kontext auftreten – wie beispielsweise in der Scherzfrage wie viele Elefanten in einen VW Käfer hineinpassen.¹²

Auch wenn Thomas Hobbes beispielsweise als der bekannteste Vertreter der Überlegenheitstheorien und Sigmund Freud als der prominenteste Name der Entlastungstheorien gilt, können die meisten Theorien nur selten strikt in nur eine der drei benannten Gruppen eingeordnet werden. Viel mehr als von einer strengen Einteilung sollte die Rede von Schwerpunkten einzelner Theorien sein. Denn viele Theoretiker haben sowohl das aggressive, auslachende Moment der Komik als auch ihr Entlastungspotenzial, darüber hinaus auch noch die Inkongruenz in der Wahrnehmung der Komik oder bei der Herstellung derselben argumentiert. So finden sich in der Komiktheorie Arthur Koestlers beispielsweise die Elemente der Inkongruenz- (vor allem in der Definition und der Bestimmung der Bisoziation als grundlegendem Prinzip der Komik), Entlastungs- (Entladung der gesammelten Affekte) und der Überlegenheitstheorie (Aggressionsmoment des Humors). Der folgende Überblick über die bekanntesten Theorien der Komik und des Lachens wird in diesem Sinne auf die Einteilung in Überlegenheits-, Entlastungs- und Inkongruenztheorien an diejenigen Stellen hinweisen, wo dies von besonderer Bedeutung ist. Ansonsten wird er einem mehr oder weniger chronologischen Organisationsprinzip folgen, wodurch nicht nur die Entwicklung der Komikforschung sichtbar gemacht wird, sondern auch die Perspektivenverschiebungen einzelner Epochen im Hinblick auf das Komische und das Lachen.

2.1.2 Lustvolles Lachen über die Fehler der Anderen, enttäuschte Erwartungen und Entlastung

Das Gefühl der eigenen Überlegenheit und die Herabsetzung des Anderen wurden bis in das 18. Jahrhundert als die Haupteigenschaften des Komischen gesehen. Jahrzehnte lang besaßen so die Überlegenheitstheorien des Komischen und des Lachens die Vorherrschaft in der Diskussion der Komik, wie wir sie bereits in der griechischen Antike in Schriften Platons und seines Schülers Aristoteles vorfinden können.

Lächerlich sei derjenige, wird in Platons Dialog *Philebos* erklärt, der das Gegenteil von Selbsterkenntnis im Bezug auf sein Vermögen, seine physische Erscheinung oder Tugend

¹² Zwei vorne, zwei hinten und einer im Kofferraum.

darstellt. Wenn sich also einer für reicher, größer, schöner oder tugendhafter hält, als er tatsächlich ist, dann lacht man über seine mangelhaften Einsichten über sich selbst, belehrt Sokrates seinen Gesprächspartner Protarchos in der genannten Schrift.¹³ Aus dem Dialog wird jedoch klar, dass das Lachen als höhnischer Lustgewinn über die fehlende Selbsteinschätzung eines Anderen, insbesondere eines Befreundeten, also ein Lachen, das eine Art Schadenfreude bereitet, nicht dem moralischen Verhalten im Sinne Platons entspricht. Denn, wie Sokrates im *Philebos* anhand des Beispiels der Bühnenkomödie erklärt, findet beim Komischen eine Mischung von Lust und Unlust statt, wie beispielsweise von Neid mit „eine[r] gewisse[n] Freude über Mißgeschick, das den Mitmenschen widerfährt“¹⁴: „Wenn wir also über die lächerlichen Seiten unserer Freunde lachen, so mischen wir demnach, wie die Beweisführung zeigt, Lust mit Neid und somit Lust mit Unlust.“¹⁵

Aristoteles' Hauptwerk zur Komödie, das zweite Buch der *Poetik*, ist zwar nicht erhalten geblieben, doch aufgrund der Textstellen aus dem erhaltenen ersten Buch der *Poetik*, aus der *Rhetorik* und der *Nikomachischen Ethik*¹⁶ wird ersichtlich, dass Aristoteles dem Lachen, ähnlich wie Platon, prinzipiell eine aggressive, oder zumindest in seiner moralischen Qualität ambivalente Tendenz zuschreibt. In der *Poetik* wird die Komödie, im Unterschied zur Tragödie, die bessere Menschen nachahmt, als „Nachahmung von schlechteren Menschen“ definiert,

aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.¹⁷

¹³ Vgl. Platon (1988): *Philebos. Sämtliche Dialoge*. Band IV. Hg. von Otto Apelt. 4. Aufl. Leipzig: Felix Meiner Verlag, S. 100f. (48–49 St.).

¹⁴ Ebd., S. 100 (48 St.).

¹⁵ Ebd., S. 103 (50 St.). Wie Otto Apelt in der Einleitung zum Dialog an mehreren Stellen erläutert, hält Platon die Mischung von Lust und Unlust für Einbildung, unwahre Lust, die dem Verstand fern ist.

¹⁶ Einige Teile von Aristoteles' Komiktheorie können mit Einschränkungen durch die post-aristotelische griechische und lateinische Tradition rekonstruiert werden. Der in diesem Zusammenhang am meisten erwähnte Text *Tractatus Coislinianus*, – ein Manuskript aus dem 10. Jahrhundert, das in der Forschung lange Zeit als eventuelle Zusammenfassung des verlorenen Teilstücks der *Poetik* gehandelt wurde – stellt nach neueren Erkenntnissen allerdings keine verlässliche Quelle zur aristotelischen Komödientheorie dar. Vgl. Destrée, Pierre (2009): „Die Komödie (Kap. 5)“. In: Aristoteles (2009): *Poetik*. Hg. von Otfried Höffe. Reihe „Klassiker auslegen“. Band 38. Berlin: Akademie Verlag, S. 69f. In der *Nikomachischen Ethik* (4. Buch, Kapitel 14) empfiehlt Aristoteles einen mittleren Weg, die „mittlere Disposition“, zwischen Humorlosigkeit und Vulgarität. Die Wichtigkeit der Angemessenheit, des Feingefühls, Anstands und der Vornehmheit beim Komikmachen verbindet Aristoteles mit der Unterscheidung zwischen der alten Komödie, die „schmutzige Reden“ als Vehikel nutzt, und der neuen Komödie, die hingegen viel mehr mit Anspielungen arbeitet. Vgl. Aristoteles (2011): *Nikomachische Ethik*. Übers. und hg. von Ursula Wolf. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 155ff.

¹⁷ Aristoteles (1993): *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, S. 17 (Kapitel 5). Zu dem Unschädlichkeitspostulat, wie von Aristoteles tradiert, siehe Monika Socha: „Der neueren Komik-Forschung nach kann alles, selbst Schädliches, zum Gegenstand des Komischen werden. Aristoteles' Gedanke, das Objekt müsse harmlos sein, um Komik erzeugen zu können, ist damit aber nicht vollständig aus der Komik-Theorie verabschiedet worden. Denn um etwas komisch werden zu lassen, muss es zumindest als harmlos dargestellt werden. Übertreibung, Ausblendung von Ursachen, Folgen und entsetzlichen

Der eng mit Hässlichkeit (*aischos* = ein Makel, wahrnehmbare Schlechtigkeit im Allgemeinen) verbundener Fehler (*hamartêma*, unter dem wahrscheinlich eine falsche Handlung oder Entscheidung, Schwäche oder Unzulänglichkeit zu verstehen sind)¹⁸ bringt laut Aristoteles den Menschen zum Lachen. Das Lachen ist für Aristoteles ein spezifisch menschliches Merkmal, das ihn von den Tieren unterscheidet, weshalb der Autor den Menschen diesbezüglich als ‚das lachende Tier‘ bezeichnet.¹⁹ Weiterhin geht aus Aristoteles’ Beobachtungen hervor, dass der Zuschauer einer Komödie auf der Bühne die verzerrte Maske beziehungsweise den lächerlichen Maskenträger aus einer überlegenen Position beobachtet, was seinem Lachen eine aggressive Qualität gibt. In diesem Zusammenhang hebt Pierre Destrée hervor, dass Aristoteles in seiner Erläuterung des Lächerlichen bei der Maske immer das Gesicht eines Menschen mitdenkt:

[D]ie Art des Häßlichen, auf die sich Aristoteles in dem Maskenbeispiel bezieht, ist eindeutig eine körperliche Häßlichkeit: Die Maske ist gewissermaßen die *mimêsis* eines häßlichen und verzerrten Gesichtes (im Griechischen bezeichnet *prosôpon* sowohl Gesicht als auch Maske). [...] Wenn wir also die Maske als ein klares Beispiel dafür nehmen, wie das Lächerliche im allgemeinen zu verstehen ist, dann gibt es keinen Zweifel, daß Aggressivität, Verachtung und Geringschätzung hier eine zentrale Rolle spielen.

Das spottende Lachen wird die Beobachtungen über das Komische lange Jahrhunderte dominieren. Von Cicero, der vor dem Auslachen der Verbrecher, der Unglücklichen und der Beliebten warnt,²⁰ über die spätantike und mittelalterliche christliche Theologie, die das

Details, Enthebung aus einem realistischen Kontext, Platzierung des Geschehens in einen zeitlich oder/und räumlich entfernten Ort sind mögliche Verfahren, um etwas Schädliches zu verharmlosen. Sobald das Dargestellte den Rezipienten nicht (be-)trifft, erlebt er es als harmlos und ist in der Position darüber zu lachen.“ Socha, Monika (2012): „Was uns lachen macht, muss nicht harmlos sein – Überlegungen zur aristotelischen Harmlosigkeitsthese“. In: Kaul und Kohns, *Politik und Ethik der Komik*, S. 33–41, hier S. 38.

¹⁸ Vgl. Destrée, „Die Komödie“, S. 80, sowie Horn, András (1988): *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 41.

¹⁹ Vgl. Aristoteles’ Abhandlung über die Tiere, *De Partibus Animalium*, III.10. Dort schreibt Aristoteles, dass das Lachen eine nur für die Menschen charakteristische Eigenschaft ist, betrachtet es allerdings hauptsächlich als Kitzelreflex. Die Idee vom Menschen als *animal ridens* wurde in der Theorie der Komik öfters wiederholt und variiert. So heißt es bei Koestler, der Mensch sei „die lachende Bestie“, bei Simon Critchley wiederum wird er zum lächerlichen „homo risibilis“, und Henri Bergson beobachtet: „Manche haben den Menschen definiert als ein Tier, welches lacht. Sie hätten ihn aber auch ein Tier nennen können, das lachen macht, denn wenn das ein anderes lebendes Wesen oder ein toter Gegenstand tut, so geschieht das nur auf Grund irgendeiner Ähnlichkeit mit dem Menschen, auf Grund irgendeines Zuges an ihm, der vom Menschen herrührt oder auf Grund des Gebrauchs, den der Mensch von ihm macht“. Bergson, *Das Lachen*, S. 8.

²⁰ Vgl. Cicero, Marcus Tullius (1986): *De oratore. Über den Redner*. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hg. von Harald Merklin. 2. durchg. und bibl. ergänzte Aufl. Stuttgart: Reclam, S. 361 (2. Buch, 237–39): „Wie weit der Redner aber in der Anwendung des Lächerlichen gehen darf, die Frage [...] ist mit besonderer Sorgfalt zu prüfen. [...] Verbrecher soll man nämlich mit einer schweren Waffe als der der Lächerlichkeit verwunden und Unglückliche nur verspotten, wenn sie sich etwa brüsten. Besondere Rücksicht aber muß man auf die Sympathie der Menschen nehmen, um keine unbesonnenen Angriffe gegen Leute zu richten, die sich allgemeiner Beliebtheit erfreuen.“ In dem an dem Gespräch über die Redekunst teilnehmenden Kreis erörtert Caesar in einer längeren Passage (236–290) den Katalog an Möglichkeiten für die Einsetzung des Witzes und der sonstigen Heiterkeit und Komik erregenden Redetechniken (Anekdote, Andeutung, Ironie, etc.), betonend, dass der Redner

Lachen zu einem obszönen Zeichen des Selbstkontrollverlustes erklärt,²¹ bis in das 17. Jahrhundert wird das Komische und das damit verbundene Lachen vor allem negativ als Aggressions- und Verachtungsausdruck begriffen. So hallt bei Thomas Hobbes die Komödientheorie des Aristoteles, wie sie in Teilen erhalten und verbreitet wurde, an vielen Stellen nach, insbesondere dann, wenn Hobbes das Lachen als Reaktion aus dem Gefühl der eigenen Vortrefflichkeit definiert. Man lache, so Hobbes, wenn man an einer fremden Person (mit der Ausnahme von Freunden oder Familienangehörigen) plötzlich einen Fehler bemerke, den man selber nicht besitze. Das Lachen über den inferioren Anderen entspringt aus dem Vergleich zwischen dem Selbst und dem Anderen und wird zum Moment des plötzlichen (Selbst-)Ruhms („sudden glory“):

Sudden glory, is the passion which maketh those *grimaces* called LAUGHTER; and is caused either by some sudden act of their own, thath pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves [...] And therefore much laughter at the defects of others, is a sign of pusillanimity.²²

Die Inkongruenztheorien, deren Geburt relativ zeitgleich sowohl im angelsächsischen als auch im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts verortet werden kann, greifen die Hauptthese der bis dato geläufigsten antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Überlegenheitstheorien auf und negieren oder relativieren die Ansicht, dass das Lachen eine exzessive und egoistische Reaktion auf das Lächerliche sei. So entsteht eine der ersten Inkongruenztheorien,²³ die von Francis Hutcheson in *Reflections upon Laughter* (1725),²⁴ als direkte Kritik gegen das Argument Hobbes' über das Lachen aus einer Überlegenheitsposition. Hutcheson relativiert die kausale Verbindung zwischen dem Lachen

zielbewusst und geistvoll die komischen Effekte einsetzt und sich dadurch von einem Spaßmacher, der bloß lächerlich wirkt, unterscheidet. Cicero, *De Oratore*, S. 367 (2. Buch, 247, 251).

²¹ Siehe bspw. John Morreall, der darauf hinweist, dass die Schriften der mittelalterlichen und spätantiken Theologen (Ambrosius von Mailand, Hieronymus, Basilius von Caesarea u. a.), die griechische Philosophie und die christliche Theologie in der Beschreibung des Lachens als verpönte Reaktion vereinen. Als beispielhaft für die mittelalterliche christliche Theologie nennt Morreall Thomas von Aquins Warnung vor dem Lachen als Ausdruck der Obszönität, Feindlichkeit und Unverantwortlichkeit in seiner *Summa Theologiae*. Vgl. Morreall, John (2008): „Philosophy and Religion“. In: Raskin (Hg.), *The Primer of Humor Research*, S. 211–242, insb. S. 217ff.

²² Hobbes, Thomas (1996): *Leviathan*. Hg. und eingeleitet von J. C. A. Gaskin. Oxford/New York: Oxford University Press, S. 38 (Teil 1, Kapitel 6) (Hervorhebungen im Original). Hobbes äußert sich hier über das Lachen im Kontext eines Katalogs von Beobachtungen über verschiedene menschlichen Gemütszustände („voluntary motions, commonly called passions“) und ihre Ausdrucksarten, wie Hoffnung, Mut, Liebe, Religion, Eifersucht, u. a. Zu Hobbes' (knappen) Ausführungen über das Lachen bzw. das Komische siehe bspw. Ewin, Robert E. (2001): „Hobbes on Laughter“. In: *The Philosophical Quarterly* 51.202, Januar 2001, S. 29–40.

²³ John Morreall weist darauf hin, dass Elemente der Inkongruenztheorie bereits bei Aristoteles und Cicero gefunden werden können, und zwar in der *Rhetorik* (3,2) bzw. in *De Oratore* (Kapitel 63), wo die Enttäuschung einer im ersten Schritt vom Redner aufgebauten Erwartung als eine Strategie empfohlen wird, um das Lachen bei dem zuhörenden Publikum zu erzielen. Siehe Morreall, John (2009): *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, S. 11.

²⁴ Es handelt sich von drei Briefen (*letters*) bzw. Essays über Lachen, die zuerst 1725 in *The Dublin Journal* erschienen sind.

und dem Überlegenheitsgefühl, indem er Beispiele für das nicht-überlegene Lachen anführt (Burleske, Parodie, das Lachen über sich selbst), betonend, dass nicht jede Überlegenheit in Lachen resultieren muss, sondern auch Mitgefühl oder sogar Tränen hervorrufen kann (ein Gesunder im Verhältnis zu einem Kranken ist dabei Hutchesons Beispiel).²⁵

In dem 1764 entstandenen Essay „On Laughter and Ludicrous Composition“ von James Beattie wird, so die Vermutung der heutigen Komikforschung, zum ersten Mal der Terminus Inkongruenz im Bezug auf das Komische und das Lachen verwendet. Beattie setzt ein unerwartetes, inkongruentes Verhältnis zweier oder mehrerer Sachen jeder Art des Komischen voraus. Dabei hebt er allerdings hervor, dass nicht jede Art von Inkongruenz zwangsläufig komisch sein muss, sondern auch etwa unheimlich oder furchteinflößend erscheinen kann.²⁶ Über das Wesen des Lachens schlussfolgert Beattie:

[L]aughter arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts of circumstances, considered as united in one complex object or assemblage, or as acquiring a sort of mutual relation from the peculiar manner in which the mind takes notice of them [...].²⁷

Zu den bedeutendsten Nachfolgern der Gedanken Hutchesons und Beatties im angelsächsischen Raum Anfang des 19. Jahrhunderts wird William Hazlitt mit dem Essay „On Wit and Humour“ (1819) gerechnet. Auf die wahrgenommenen Inkongruenzen und Absurditäten des Lebens in ernsthaften Sachen reagiere der Mensch, so Hazlitt, mit Tränen, während die Inkongruenzen und Erwartungstäuschungen in belanglosen und heiteren Sachverhalten hingegen das Lachen bewirkten. Mit den Worten des Autors:

Man is the only animal that laughs and weeps; for he is the only animal that is struck with the difference between what things are, and what they ought to be. We weep at what thwarts or exceeds our desires in serious matters: we laugh at what only disappoints our expectations in trifles. We shed tears from sympathy with real and necessary distress; as we burst into laughter from want of sympathy with that which is unreasonable and unnecessary, the absurdity of which provokes our spleen or mirth, rather than any serious reflections on it.²⁸

In der deutschen Tradition des Philosophierens über die Komik von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts – bei Jean Paul, Adam Müller,

²⁵ Vgl. Hutcheson, Francis (1750): *Reflections upon Laughter, and Remarks upon The Fable of the Bees*. Glasgow: R. Urie for D. Baxter, S. 8–11. Zu Hutchesons Theorie des Komischen und des Lachens siehe Telfer, Elizabeth (1995): „Hutcheson’s Reflections upon Laughter“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53.4 (Herbst, 1995), S. 359–369.

²⁶ Vgl. Beattie, James (1778): *Essays: On Poetry and Music, as They Affect the Mind; On Laughter, and Ludicrous Composition; On the Utility of Classical Learning*. Edinburgh: Printed for E. and C. Dilly, S. 351, 433.

²⁷ Ebd., S. 347.

²⁸ Hazlitt, William (1819): „On Wit and Humour“. In: ders.: *Lectures on the English Comic Writers*. London: J. M. Dent, S. 5–30, hier S. 5. Zu Hazlitts Theorie des Lachens siehe auch Morreall, John (2008): „Philosophy and Religion“, in: Raskin (Hg.), *The Primer of Humor Research*, S. 211–242, insb. S. 223.

G. W. F. Hegel, K. W. F. Solger, Friedrich Theodor Vischer u. a. –²⁹ ist das Komische eng verbunden mit einer gewissen Größe beziehungsweise Tiefe der Wahrnehmung und des Denkens. Das Komische wird als ästhetischer Begriff in Verbindung mit dem wahrnehmenden, dem „denkenden und fühlenden ‚bürgerlichen‘“ Subjekt gedacht.³⁰ Das Komische, das im Rahmen der Kunst die Fähigkeit besitzt, Reflexivität und Vergnügen zu verbinden, wird demnach vom banalen Lächerlichen (dem Narrenhaften, Possenhaften) unterschieden und in Relation mit dem Erhabenen (nicht mit dem Tragischen) erörtert.³¹ Wie Klaus Schwind hervorhebt:

Gegenüber dem Lächerlichen und den negativ konnotierten Anteilen des Lachens, die im Begriff des Komischen nun explizit ausgegrenzt werden, kann die über das Komödienmodell vorstrukturierte Wahrnehmung als bewußte immer auch reflexiv werden und legitimiert sich damit als Genußerfahrung gegenüber von außen dagegen gesetzten Ansprüchen.³²

Die bekanntesten deutschen Vertreter der später so genannten Inkongruenztheorie des Komischen, Immanuel Kant und Arthur Schopenhauer, betrachten das Komische in solch einer Tradition des Denkens. Komisch sei demnach, was das denkende und fühlende Subjekt in Folge des Vergleichs zwischen einer Person, einem Objekt oder einer Situation mit dem Erhabenen und der Idee als Inkongruenz wahrnimmt.

Für Kant ist das erschütternde Lachen, das eine lustvolle „*Schwingung* der Organe“ induziert und somit gesundheitsfördernd wirkt, widersinnig, weil der Verstand an derselben Sache kein Wohlgefallen finden könne:³³ „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. Eben diese Verwandlung, die für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist, erfreuet doch indirekt auf einen Augenblick sehr lebhaft.“³⁴ Indirekt wird bei Kant auch zu den Überlegenheitstheorien Bezug genommen. An einem Beispiel wird nämlich erklärt, dass man über einen Unwissenden nicht aus dem Grund lache, dass man sich ihm gegenüber als Wissender überlegen fühlt, sondern weil die Erwartung des Beobachtenden enttäuscht wird.³⁵

Kants Schüler Arthur Schopenhauer widmet dem Komischen und dem Lachen mehrere Stellen in seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), indem er

²⁹ Eine Auswahl an Textausschnitten dieser Autoren zum Komischen und dem Lachen bietet die Anthologie *Texte zur Theorie der Komik*, hg. von Helmut Bachmaier, 2005.

³⁰ Schwind, Klaus (2010): „Komisch“. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.) (2010): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 3. Studienausgabe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S.332–384, hier S. 333.

³¹ Vgl. ebd., S. 339.

³² Ebd., S. 333.

³³ Vgl. Kant, Immanuel (1996): *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Wilhelm Weischedel, Werkausgabe Band X, 14. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 273 (Kapitel 54).

³⁴ Ebd., S. 273.

³⁵ Vgl. ebd., S. 273f.

zuerst die Theorie Kants, sowie die von Jean Paul, Cicero und Hutcheson für „unzulänglich“ erklärt.³⁶ Das Lachen sei, so Schopenhauer, eine vergnügliche, „krampfhaft Erschütterung“,³⁷ die nur dem Menschen eigen ist.³⁸ Es markiert den Sieg des Anschaulichen respektive der anschauenden Erkenntnis über das Denken, das „mit seinen abstrakten Begriffen nicht herabkann zur endlosen Mannigfaltigkeit und Nüancierung [sic] des Anschaulichen“.³⁹ Schopenhauer erläutert an vielen Beispielen (an Witzen, Wortspielen, komischen Situationen) seine These, dass das Lachen als gemütliche Reaktion auf eine unerwartete Subsumtion des Wahrgenommenen unter einen Begriff erfolgt. Mit den Worten des Autors:

Das Lachen entsteht jedesmal aus nichts Anderem, als aus der plötzlichen wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht worden waren, und es ist selbst eben nur der Ausdruck dieser Inkongruenz.⁴⁰

Es ist nicht schwer zu erkennen, dass die Erkenntnisse dieser frühen angelsächsischen und deutschen Inkongruenztheorien auf die späteren Komiktheorien, von denen noch die Rede sein wird, wie etwa die Bisoziationstheorie von Arthur Koestler oder die Semantic-Script-Theorie von Victor Raskin großen Einfluss ausgeübt haben. Bevor jedoch auf die Komiktheorien des 20. Jahrhunderts eingegangen wird, sind noch zwei einflussreiche Theorien des Komischen im 19. Jahrhundert zu erwähnen, eine von dem Philosophen Friedrich Nietzsche, eine von dem Poeten Charles Baudelaire.

Nietzsche verbindet seine Ausführungen über das Komische mit der Kritik am abendländischen Rationalismus und bürgerlichen Wertekanon,⁴¹ indem er eine „fröhliche Wissenschaft“, „*la gaya scienza*“ proklamiert. Eine solche Wissenschaft würde in Augen Nietzsches das Komische in der Tradition des Spielerischen und des Narrenhaften wieder aufleben lassen. Das Komische, das dem Vorurteil entgegen auch reflexive und selbstkritische

³⁶ Schopenhauer, Arthur (2005): *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 3. verbesserte und beträchtlich vermehrte Aufl. Paderborn: Voltmedia, S. 631f. (Band 2, Kapitel 8).

³⁷ Ebd., S. 638.

³⁸ Ebd., S. 639: „Wegen des Mangels an Vernunft, also an Allgemeinbegriffen, ist das Thier, wie der Sprache, so auch des Lachens unfähig. Dieses ist daher ein Vorrecht und charakteristisches Merkmal des Menschen. Jedoch hat, beiläufig gesagt, auch sein einziger Freund, der Hund, einen analogen, ihm allein eigenen und charakteristischen Akt vor allen andern Thieren voraus, nämlich das so ausdrucksvolle, wohlwollende und grundehrliche Wedeln.“

³⁹ Ebd., S. 638.

⁴⁰ Ebd., S. 84 (Band 1, Kapitel 13).

⁴¹ Vgl. Heiko Christians in seinem Beitrag zu Nietzsche: „Die von der physiologischen Ästhetik aus bekämpften Unterscheidungen der Philosophie werden nun im kulturkritischen Kontext in den Dienst eines antibürgerlichen Wertekansons gestellt. [Nietzsche] identifiziert Wissenschaft mit Bürgerlichkeit, v. a. mit einem Sekuritätsbestreben, das als Sammelzitat den ganzen topischen Komplex der Modernität trifft.“ Christians, Heiko (2008): „Nietzsche, Friedrich Wilhelm“. In: Nünning, Ansgar (Hg.) (2008): *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 542–545, hier S. 543.

Dimension beinhalten kann,⁴² wird bei Nietzsche als eine Art gesunder, kreativer Ausgleich betrachtet und als eine Rückkehr zu dem ursprünglichen, naiven, ideallosen Stadium, das nichts von der „verlogenen Wissenschaft“ und der „ängstlichen Steifheit“ hat,⁴³ gepriesen. Wie Nietzsche ausführt:

Wir müssen zeitweilig von uns ausruhen, dadurch, daß wir auf uns hin und hinab sehen und aus einer künstlerischen Ferne her, *über* uns lachen oder *über* uns weinen: wir müssen den *Helden* und ebenso den *Narren* entdecken, der in unsrer Leidenschaft der Erkenntnis steckt, wir müssen unsrer Torheit ab und zu froh werden, um unsrer Weisheit froh bleiben zu können! Und gerade weil wir im letzten Grunde schwere und ernsthafte Menschen sind, so tut uns nichts so gut als die *Schelmenkappe*: wir brauchen sie vor uns selber – wir brauchen alle übermütige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst, um jener *Freiheit über den Dingen* nicht verlustig zu gehen, welche unser Ideal von uns fordert.⁴⁴

Am Beispiel der Karikatur, die das Schöne, das Hässliche und das Heitere verbinde, führt Charles Baudelaire in seinem Essay „Vom Wesen des Lachens“ (1855), wie er selbst bemerkt, „so etwas wie eine Theorie des Lachens“⁴⁵ und des Komischen aus. Anknüpfend an die christliche Theologie und ihre Vorstellung vom Lachen als eine der Weisheit entgegengesetzte Reaktion („der Weise fürchtet das Lachen“),⁴⁶ entwickelt Baudelaire den Gedanken, dass jede Art des Komischen einer Vorstellung von der Überlegenheit des Menschen über die Natur entspringe. Für den Autor zählt daher das Komische zu einem „unverkennbar satanischen Merkmal“ des Menschen und ist einer der „zahlreichen Kerne des symbolischen Apfels“.⁴⁷ Ähnlich wie später Helmuth Plessner unterscheidet Baudelaire allerdings zwischen dem „signifikanten und verweisenden“ Komischen, das aus der Nachahmung resultiere und leicht verständlich sei (etwa die Komik der Sittenlehre), und der Groteske, dem „absolut Komischen“, dem „etwas Tiefes, Axiomatisches und Ursprüngliches anhaftet“ (hierin nimmt Baudelaire E. T. A. Hoffmann zum Beispiel):⁴⁸

Das signifikant Komische ist eine für den gemeinen Mann sehr viel klarere, leichter verständliche und vor allem leichter zu durchschauende Sprache, da es offensichtlich zweierlei bietet: die Kunst und den

⁴² Vgl. *Die fröhliche Wissenschaft*, 4. Buch, Kapitel 327: „Der Intellekt ist bei den allermeisten eine schwerfällige, finstere und knarrende Maschine, welche übel in Gang zu bringen ist: sie nennen es ‚die Sache ernst nehmen‘, wenn sie mit dieser Maschine arbeiten und gut denken wollen – oh wie lästig muß ihnen das Gut-Denken sein! [...] Und ‚wo Lachen und Fröhlichkeit ist, da taugt das Denken nichts‘ – so lautet das Vorurteil dieser ernstesten Bestie gegen alle ‚fröhliche Wissenschaft‘. – Wohlan! Zeigen wir, daß es ein Vorurteil ist!“ Nietzsche, Friedrich (2009): *Die fröhliche Wissenschaft*. Köln: Anaconda., S. 222, (4. Buch, Kapitel 327), Kursiv im Original. Das Vermögen, über sich selbst lachen zu können, erklärt Nietzsche zu einer Art Grundvoraussetzung der „fröhlichen Wissenschaft“. Vgl. ebd., S. 34 (1. Buch, Kapitel 1).

⁴³ Ebd., S. 127f. (2. Buch, Kapitel 107).

⁴⁴ Ebd., S. 128. Zum reflexiven Wert der Komik bei Nietzsche siehe ebd., S. 222 (4. Buch, Kapitel 327).

⁴⁵ Baudelaire, Charles (1977): „Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst“. In: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. Band I: *Juvenilia–Kunstkritik (1832–1846)*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 292.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 286f.

⁴⁷ Ebd., S. 289.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 96ff. Vgl. auch bei Helmuth Plessner: „Die Kunst des großen Komikers: des Karikaturisten, Dichters, Schauspielers, Clowns weiß davon und gewinnt ihr die eigentlich treffenden, die wahrhaft unerbittlichen Wirkungen ab, die an Leuchtkraft gewinnen, je näher sie dem Dunkel der Tragik kommen.“ Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen*, S. 101.

moralischen Gedanken. Das absolut Komische hingegen, weil es der Natur sehr viel näher kommt, stellt sich als *eines* dar, das intuitiv erfaßt werden will.⁴⁹

Die Idee von einer ‚teuflischen Qualität‘ des Lachens hallt Anfang des 20. Jahrhunderts bei Henri Bergson nach, und zwar als ein Lachen, das die „Anästhesie des Herzens“ voraussetzt.⁵⁰ Bergsons einflussreicher Essay *Le Rire (Das Lachen, 1900)* steht am Anfang einer Theoretisierung des Komischen, die sich im 20. Jahrhundert zunehmend mit einem anthropologischen, psychologischen und auch empirischen Interesse dem Komischen und dem Lachen widmet. Für Bergson ist Komik eine rein menschliche Sphäre, die sich nur in einer Gemeinschaft verwirklichen kann, jedoch prinzipiell mit Gefühllosigkeit verbunden ist.⁵¹

Seelische Kälte ist sein [des Lachens] wahres Element. Das Lachen hat keinen größeren Feind als jede Art von Erregung. Ich will nicht sagen, wir könnten über einen Menschen, der uns etwa Mitleid oder gar Liebe einflößt, nicht trotzdem lachen: allein dann muß man für einen Augenblick diese Liebe vergessen, dieses Mitleid unterdrücken. [...] [Das] Komische setzt, soll es voll wirken, etwas wie eine zeitweilige Anästhesie des Herzens voraus, es wendet sich an den reinen Intellekt.⁵²

An vielen Beispielen der Charakter-, Wort- und Situationskomik erläutert Bergson seine grundlegende Idee von der Gesetzmäßigkeit des Komischen: dass dieses nämlich auf Trägheit, Ungelenkigkeit, Zerstreutheit, Automatismus, kurzum „mechanischer Starrheit“ beruhe und sich in diesem Sinne exzentrisch im Bezug auf die geschmeidige Vitalität des Lebens verhalte.⁵³ Ein von fixen Ideen besessener Mensch, wie die Figur des Don Quijote, zwei ähnliche Gesichter nebeneinander, Marionetten, ein Rollentausch oder etwa die typisierten Charaktere der Komödien eines Molière exemplifizieren bei Bergson einen Automatismus, der vor dem Hintergrund der sozialen Normen komisch erscheint. Die Fehler der Anderen seien komisch, weil ungesellig, was mit einer fehlenden Moral nicht gleichgesetzt werden sollte.⁵⁴ In diesem Zusammenhang spricht der Autor dem Lachen eine momentane spielerische Entspannung zu und betont, das Lachen sei vor allem eine Art von sozialem Korrektiv, ein Zeichen, das ein von der Norm abweichendes Verhalten signalisiert

⁴⁹ Baudelaire, „Vom Wesen des Lachens“, S. 96.

⁵⁰ Bergson, *Das Lachen*, S. 9. Der Einfluss von Baudelaires Essay wird an dieser Stelle bei Bergson deutlich erkennbar: „Er [der Karikaturist] sieht hinter der oberflächlichen Harmonie der Bildung die widerspenstige Materie. Er realisiert Disproportionen und Deformationen, die in der Natur als Möglichkeiten dagewesen sein müssen, aber, unterdrückt durch eine edlere Kraft, sich nicht ausdrücken konnten. Seine Kunst, die etwas Teuflisches hat, befreit den Dämon, den der Engel in Fesseln warf.“ (Ebd., S. 20).

⁵¹ Vgl. ebd., S. 8f.

⁵² Ebd., S. 8f.

⁵³ Vgl. ebd., S. 11ff., 15, 82. Anca Parvulescu beobachtet, dass Bergson in diesem Sinne die Theorie des Aristoteles modulierte, indem er die antike Komiktheorie an das Zeitalter der Industrialisierung anpasst. Vgl. Parvulescu, Anca (2010): *Laughter. Notes on a Passion*. Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 4.

⁵⁴ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 77.

und letztlich auch symbolisch bestraft.⁵⁵ Bergson sieht jedoch nicht nur den starren Einzelnen als exklusives Komikobjekt, sondern auch die Gesellschaft selbst, die genauso eine mechanische, an den Automatismus erinnernde, „Kruste über Lebendigem“⁵⁶ haben kann, wie dies beispielsweise die erstarrten Zeremonien oder das Beamtentum verdeutlichen.⁵⁷ Folglich besitzen die Komik respektive das Lachen eine doppelte soziale Funktion, die des Korrektors eines Individuums im Hinblick auf die sozialen Normen, sowie die Rolle des Kritikers im Bezug auf einen erstarrten kollektiven Körper.⁵⁸

Wir leben in ihr [in der Gesellschaft], von ihr, und können so nicht umhin, sie wie ein lebendes Wesen zu behandeln. Also wird jedes Bild lächerlich sein, das uns die Idee einer verkleideten Gesellschaft, einer sozialen Maskerade nahelegt. Diese Idee steigt aber in uns auf, wenn uns an der Oberfläche der lebendigen Gesellschaft Unlebendiges, Träges, ganz Fertiges, mit einem Worte: Konfektion aufstößt. Wieder ist das die Starrheit, die mit der inneren Geschmeidigkeit des Lebens disharmoniert. So steckt in feierlichen gesellschaftlichen Formen immer eine latente Komik, die nur auf die Gelegenheit wartet, um auszubrechen.⁵⁹

Interessanterweise findet sich bereits bei Bergson ein Vergleich zwischen der Komik und dem Traum,⁶⁰ den Bergsons Zeitgenosse Sigmund Freud in seinem Hauptwerk zum Komischen *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) zu einer der grundlegenden Beobachtungen über das Wesen des Komischen machen wird. Wie im Traum, dessen Arbeit mit den Techniken des Witzes vergleichbar sei,⁶¹ wird im Witz ein kurzfristiger Ausgleich zwischen dem unterdrückten libidinösen Streben (Lustprinzip der Triebwelt) und der zensierenden Kultur geschaffen, die normalerweise die Lust unterbindet.⁶² So kann das unerfüllte Streben nach Sexualität, Aggression oder auch am unvernünftigen Spiel, statt

⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 106.

⁵⁶ Ebd., S. 26.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 29.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 16, 51. Zu diesem Punkt siehe auch Jan Walsh Hokenson: „The typical misreading of Bergson’s thesis instates social norms and misses his point that the comic target is dual, reproving rigidity wherever it occurs, whether in society or individuals.“ Hokenson, Jan Walsh (2006): *The Idea of Comedy. History, Theory, Critique*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, S. 59.

⁵⁹ Bergson, *Das Lachen*, S. 29.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 102: „Nun gibt es einen normalen Geisteszustand, der Punkt für Punkt dem Wahnsinn ähnlich ist, wo man dieselben Ideenassoziationen wie bei Geistesabwesenden und dieselbe sonderbare Logik wie bei Leuten mit fixen Ideen wiederfindet. Das ist der Traum. Entweder also ist unsre Analyse unrichtig, oder sie muß in folgende These münden: *Die komische Absurdität ist von derselben Natur wie die des Traumes.*“ (Kursiv im Original).

⁶¹ Die beim Witz analysierten Techniken der Verdichtung mit Ersatzbildung, die Verschiebung, die Denkfehler, der Widersinn, die indirekte Darstellung und die Darstellung durch das Gegenteil seien den Techniken der Traumarbeit gleich, argumentiert Freud an mehreren Stellen. Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, S. 103, sowie S. 172–193.

⁶² Vgl. ebd., S. 115. Wolfgang Preisendanz bemängelt an der Theorie Freuds ihre „metapsychologische Reduktion auf die Sphäre des Privaten“ bzw. die fehlende kommunikative Dimension der Komik und des Lachens: „Denn einmal ist der Humor schon in der Lebenspraxis nicht nur ein Mittel, Unlust gegen Lust zu tauschen, nicht nur eine ausgezeichnete Möglichkeit psychischer Selbststabilisierung durch Umbesetzung und Verschiebung anstatt von Verdrängung, sondern noch einiges Wesentliche mehr: ein Medium zwischenmenschlicher Beziehung, eine Verständigungsebene, eine Verhaltens- und Verkehrstaktik, ein Positionssignal, eine okkasionelle ‚Charge‘, ein rollenähnlicher Habitus und Gestus [...]“. Preisendanz, „Zum Vorrang des Komischen“, S. 157.

gehemmt oder sogar verdrängt zu werden, im Lacheffekt des Witzes Abfuhr erleben. Dies passiert laut Freud beispielsweise im Fall eines tendenziös-feindseligen Witzes, dessen Wirkung sich bei einem Dritten (dem Zuhörer des Witzes, der jedoch kein Objekt der Aggression ist)⁶³ bestätigt und im Lachen erfüllt: „Indem wir den Feind klein, niedrig, verächtlich, komisch machen, schaffen wir uns auf einem Umwege den Genuß seiner Überwindung, den uns der Dritte, der keine Mühe aufgewendet hat, durch sein Lachen bezeugt.“⁶⁴ Im Witz bleibt demnach ein Hemmungsaufwand erspart, wodurch die Entlastung erreicht wird.

Freud, dessen Theorie als die bekannteste Entlastungstheorie des Komischen gilt,⁶⁵ unterscheidet weiterhin zwischen dem Witz, der Komik und dem Humor, die jeweils aus einer anderen Art des „ersparten Aufwands“ resultieren. Während die Lust des Witzes, wie soeben kurz umrissen, aus „erspartem Hemmungsaufwand“ hervorgeht, wird die Lust der Komik aus „erspartem Vorstellungsaufwand“ erzeugt.⁶⁶ Freud nennt hierfür den Clown als Beispiel, dessen zwecklose und übertriebene Bewegungen, also sein unnötig großer Aufwand, lächerlich erscheint; oder auch den Dummen, der hingegen einen zu geringen Aufwand macht, als ich, der Beobachter, dies tun würde.⁶⁷ Im Vorbewusstsein (der Vergleich geschieht unbemerkt, automatisch, betont Freud, sonst wäre er nicht komisch)⁶⁸ vergleiche man zwei Aufwände, was folglich entweder mit lustvoll empfundener Überlegenheit (etwa über einen Dummen) oder dem Staunen und der Bewunderung (über einen, dessen Aufwand als mehrwertig interpretiert wird) resultiere.⁶⁹ Die humoristische Lust wiederum entsteht für

⁶³ Im Unterschied zur Komik, kann sich der tendenziöse Witz, der entweder feindselig (dient der Aggression, Satire, Abwehr), obszön (dient der Entblößung) oder zynisch (dient der Kritik oder Blasphemie) nur in einer dreigliedrigen Beziehung (zwischen einem, der den Witz erzählt; dem Objekt der Aggression; dem Zuhörer, der gegen den Feind angeworben wird bzw. über den Witz lacht) verwirklichen. Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, S. 114.

⁶⁴ Ebd., S. 117.

⁶⁵ John Morreall weist darauf hin, dass Elemente der Entlastungstheorie bereits Anfang des 18. Jahrhunderts bei Shaftesbury zum Vorschein kommen: „The Relief Theory is an hydraulic explanation in which laughter does in the nervous system what a pressure-relief valve does in a steam boiler. The theory was sketched in Lord Shaftesbury’s 1709 essay ‚An Essay on the Freedom of Wit and Humor‘, the first publication in which *humor* is used in its modern sense of funniness. Scientists at the time knew that nerves connect the brain with the sense organs and muscles, but they thought that nerves carried ‚animal spirits‘ – gases and liquids such as air and blood.[...] Shaftesbury’s explanation of laughter is that it releases animal spirits that have built up pressure inside the nerves. The natural free spirits of ingenious men, if imprisoned or controlled, will find out other ways of motion to relieve themselves in their constraint; and whether it be in burlesque, mimicry, or buffoonery, they will be glad at any rate to vent themselves, and be revenged upon their constrainers.“ Morreall, *Comic Relief*, S. 16. Zu weiteren Vertretern der Entlastungstheorie des Komischen gehören auch Herbert Spencer, den Freud in seiner Studie zum Witz namentlich erwähnt, sowie John Dewey.

⁶⁶ Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, S. 249.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 202–208.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 233.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 208.

Freud aus einem Gefühlsaufwand, der sich der Lachende angesichts der Affekte wie Schmerz, Mitleid, Ärger oder sonstiger seelischen Angespanntheit erspart.⁷⁰

Mehr als zwanzig Jahre nach seinem bekannten Werk zum Witz widmet Freud dem Humor noch einen separaten Aufsatz. In dem 1927 erschienenen Text „Humor“ erweitert Freud die ursprünglichen Ausführungen zur humoristischen Lust um weitere Argumente. Vermittelt durch das Über-Ich,⁷¹ erzielt das Ich laut Freud durch den Humor einen besonders befreienden narzisstischen Lustgewinn trotz Kränkungen und Traumata der Realität.⁷² Somit gewinnt das Lustprinzip Oberhand über das Realitätsprinzip und durch den Humor wird das Ich gestärkt sowie zeitweilig unverletzbar gemacht:

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 nahegehen können, ja es zeigt, daß sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind.⁷³

Das befreiende, lebensbejahende, die (Todes-)Angst ablehnende Lachen ist eines der wichtigsten Elemente auch in Michail Bachtins prominentem Werk *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, das, obwohl in der vom Stalinismus geprägten Epoche der 1930er-Jahre geschrieben, erst 1965 in Russland veröffentlicht wurde. Bachtins Theorie des Karnevalesken prägt bis heute die Theorie der Komik und des Lachens. Das Karnevaleske – das Bachtin im mittelalterlichen und dem Karneval der Renaissance in seiner ursprünglichen Form vorzufinden glaubt, jedoch auch in den literarischen Beispielen wie der menippeischen Satire und bei Autoren wie Dostojewski, Shakespeare, Cervantes, Swift und selbstverständlich seinem Studienbeispiel Rabelais – sei durch das kollektive, universale und ambivalente Lachprinzip bestimmt,⁷⁴ zelebriere das groteske Körperlich-Materielle,⁷⁵ kehre die Hierarchieverhältnisse um und mische das Heilige mit dem Profanen.⁷⁶ Trotz der

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 245.

⁷¹ Zu der überraschenden Tatsache, dass Freud den Humor als durch das sonst Grenzen setzende, zensurierende, autoritäre Über-Ich vermittelt erklärt, siehe Simon Critchley: „We might say that in humour the childlike super-ego that experiences parental prohibition and Oedipal guilt is replaced with a more grownup super-ego, let us call it ‚super-ego II‘. Now, this super-ego is your amigo. If ‚super-ego I‘ is the prohibiting parent, scolding the child, then ‚super-ego II‘ is the comforting parent. Or better still, ‚super-ego II‘ is the child that has become the parent: wiser and wittier, if slightly wizened.“ Critchley, Simon (2002): *On Humour*. New York/London: Routledge, S. 103.

⁷² Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, S. 254.

⁷³ Ebd., S. 254.

⁷⁴ Vgl. Bachtin, Michail M. (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. 1. Aufl. Hg. von Renate Lachmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 60f.

⁷⁵ Die Groteske des Mittelalters und der Renaissance sei – so Bachtin in Anlehnung an Wolfgang Kayser – fröhlich, erneuernd, angstlos, unerschöpflich, an das utopische Moment der Rückkehr zum goldenen Zeitalter gebunden, und zwar im Unterschied zu der neuzeitlichen (Romantik-)Groteske, die die individuelle Isolation und das Schreckliche betone, sowie das Lachen reduziere. (vgl. ebd., S. 88ff.)

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 57ff.

zeitlichen Begrenzung eines Karnevals, der auf den Straßen und Plätzen einmal jährlich gefeiert wird und somit als ein „begrenzter Ausflug in eine utopische Welt“ bezeichnet werden kann,⁷⁷ verleiht Bachtin dem karnevalesken Lachen, dass alles und alle einschließt und das, weil zugleich spöttisch und triumphierend, von einer ambivalenten Natur geprägt ist, eine zeitüberschreitende Dimension.⁷⁸ Bachtin weist darauf hin, dass ab dem 17. Jahrhundert die Literatur die Rolle des Karnevals übernimmt, dass daraufhin jedoch auch das neuzeitliche Lachen seine universale, fröhliche, über die Angst triumphierende Natur verliere, und zunehmend ironisch, sarkastisch, dunkel, und isoliert werde – letztendlich mit der Konsequenz, dass das Lachen in der Literatur zu einer niedrigen Gattung erklärt wurde.⁷⁹

Die Dynamik zwischen dem durch Komik in Bewegung gesetzten Offiziellen und Inoffiziellen, dem Anerkannten und Ausgegrenzten, die bei Bachtin in der Widerstreitsidee zwischen dem monologischen Zentripetalen und dem mehrdeutigen, sich öffnenden Zentrifugalen diskutiert wird, spielt auch eine große Rolle in Joachim Ritters Abhandlung „Über das Lachen“ (1940). Ritter erklärt eine solche Dynamik für das grundlegende Prinzip unterschiedlicher Mechanismen der Komisierung, vom Wortwitz bis zur lächerlichen Verkleidung. Die Komik, so Ritter, bringt die Sachen, die von der offiziellen Ordnung ausgeschlossen blieben, allerdings dadurch nicht zu existieren aufgehört haben, wieder zur Geltung: „Was mit dem Lachen ausgespielt und ergriffen wird, ist diese geheime Zugehörigkeit des Nichtigen zum Dasein“.⁸⁰

Odo Marquard – der neben Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss und weiteren Philosophen, Literaturwissenschaftlern und Linguisten der Forschergruppe „Poetik und Hermeneutik“ 1976 an dem renommierten Sammelband *Das Komische* mitgewirkt hat – setzt die Gedankenlinie seines Lehrers Ritter fort: „Komisch ist und zum Lachen bringt, was im offiziell Geltenden das Nichtige und im offiziell Nichtigen das Geltende sichtbar werden lässt.“⁸¹ Im Verhältnis zum Öffentlichen bewegt sich der Lachende immer etwas außenseitig, in Worten Marquards „extraterritorial“, indem er sich die

⁷⁷ Ebd., S. 318.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 60f. Vgl. auch Renate Lachmann in ihrem aufschlussreichen Vorwort zu der Ausgabe von *Rabelais und seine Welt*: „Die All-Gewalt des Lachens [...], ihrer periodischen Wiederkehr bewußt, überschreitet sowohl die konkreten Medien, in denen sie sich zum Ausdruck bringt, als auch den historischen Zeit-Raum ihrer Aktualisierung. Die Interferenz des *Temporär-Ludistischen* und des *Universal-Anthropologischen* bestimmt die Bachtinsche Karnevalsaxiologie.“ Lachmann, Renate (1995): „Vorwort“. In: Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 7–46, hier S. 22, Kursiv im Original.

⁷⁹ Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 88–90, 117ff.

⁸⁰ Ritter, „Über das Lachen“, S. 75.

⁸¹ Marquard, Odo (1976): „Exile der Heiterkeit.“ In: Preisendanz und Warning (Hg.), *Das Komische*, S. 133–164, hier S. 141.

Dinge vom Hals lacht.⁸² Damit wird, hebt der Autor hervor, das Offizielle zwar nicht langfristig abgeschafft, aber das Lachen behält trotzdem seine Geltung als „Exil der Heiterkeit“, „Surrogat für Ersatzhandlungen“ und „das zweitbeste Glück“.⁸³

Während Bachtin, Ritter und Marquard die Dynamik zwischen dem Offiziellen und dem im Komischen sichtbar gemachten Inoffiziellen zur Basis ihrer Komiktheorie machen, stellt Arthur Koestler in seiner großen Studie *Act of Creation* (1964) die Mechanismen der menschlichen Kreativität – der Wissenschaft, Kunst und Komik⁸⁴ – in den Fokus seiner Betrachtungen. Für Koestler liegt die Bisoziation (*bisociation*) als Muster jedem kreativen Akt zugrunde: „When two independent matrices of perception or reasoning interact with each other the result [...] is either a *collision* ending in laughter, or their *fusion* in a new intellectual synthesis, or their *confrontation* in an aesthetic experience.”⁸⁵ Jede Art von Komik entsteht laut Koestler als Resultat einer Kollision zweier inkompatibler Matrizen. Die gewohnte Gedankenlinie beim Zuschauer einer komischen Situation oder etwa beim Zuhörer eines Witzes wird durch das Komische unterbrochen, jedoch bewirkt erst das passende emotionale Klima (in dem die Situation als nicht ernsthaft empfunden wird), dass sich die entstandene Spannung im Lachen entlädt.⁸⁶ Wenn wir als Zuschauer Zeugen einer komischen Situation werden oder als Zuhörer einen Witz erzählt bekommen, wenn also zwei normalerweise nicht zusammen gedachte Matrizen, die durch fixe Spielregeln gesteuert sind,⁸⁷ in Verbindung gebracht werden (eine Person stolpert auf der Straße, ein Wortwitz bricht mit den Regeln der Sprache), entlädt sich die entstandene Spannung beim Rezipienten explosionsartig im Lachen. Der Komiker, der absichtlich Komik erzeugt und dadurch Lachen bewirkt, bricht mit den routinierten Denkprozessen, indem er zwei Matrizen in paradoxe Synthesen bringt, sodass das

⁸² Vgl. ebd., S. 143.

⁸³ Ebd., S. 143f.

⁸⁴ Koestler unterscheidet hier absichtlich zwischen Kunst und Komik: „[F]or convenience’ sake I am using throughout this book the term ‚art‘ to refer to its non-comic varieties.“ Koestler, Arthur (1964): *The Act of Creation*. London: Hutchinson, S. 71. Im Unterschied zu (nicht-komischen) Kunstbereichen und der Wissenschaft resultiert das Komische laut Koestler in einer bestimmten physiologischen Reaktion auf den Stimulus, dem Lachen: „*Humour is the only domain of creative activity where a stimulus on a high level of complexity produces a massive and sharply defined response on the level of physiological reflexes*. This paradox enables us to use the response as an indicator for the presence of that elusive quality, the comic, which we are seeking to define – as the tell-tale clicking of the Geiger-counter indicates the presence of radioactivity.“ Ebd., S. 31, Kursiv im Original.

⁸⁵ Ebd., S. 45.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 95f.

⁸⁷ Koestler definiert den Matrix als ein System, der von verschiedenen Codes bzw. fixen Spielregeln gelenkt wird. Durch Gewohnheiten und routiniertes Denken empfinde der Mensch im Prozess der Bisoziation, also in der Kollision von Matrizen, ein unerwartetes Ereignis und Kollaps seiner Denkgewohnheiten: „The code is the fixed, invariable factor in a skill or habit; the matrix its variable aspect. The two words do not refer to different entities, they refer to different *aspects* of the same activity. When you sit in front of the chessboard your *code* is the rule of the game determining which moves are permitted, your *matrix* is the total of possible choices before you.“ Ebd., S. 40f.

Publikum keine Fusion, sondern Kollision erlebt, erklärt Koestler.⁸⁸ Ein Hauch Aggression ist für den Autor immer ein Bestandteil des Komischen, auch wenn diese Dimension nicht dominant ausgeprägt sein muss und öfter, vor allem bei subtilen Arten von Humor, mit anderen Gefühlen gemischt ist: „In the subtler types of humour this tendency [die aggressiv-defensive oder selbstbehauptende Tendenz] is so faint and discreet that only careful analysis will detect it, like the presence of salt in a well-prepared dish – which, however, would be tasteless without it.“⁸⁹

Da alle Bisoziationen Koestler zufolge dreiwertig sind und fließende Grenzen haben, können sie, abhängig von dem emotionalen Klima, tragische, komische oder rein intellektuelle Wirkung haben.⁹⁰ Koestler, der als politisch aktiver Ungar jüdischer Herkunft dem Holocaust im Exil entgangen ist, nennt interessanterweise ein Beispiel aus der Nachkriegszeit, um das Muster der Bisoziation und die Möglichkeit verschiedenartiger Reaktionen auf sie zu veranschaulichen. Er zitiert nämlich folgenden Satz aus einem *Vogue*-Modeartikel, der kurz nach dem Krieg erschienen ist: „Belsen and Buchenwald have put a stop to the too-thin woman age, to the cult of undernourishment.“⁹¹ Die groteske, grauenerregende Bemerkung verbindet zwei Bilder, wie sie nicht unterschiedlicher, inkongruenter sein können, jedoch diese Zusammenbringung besitzt etwas von einer ambivalenten Komik. Wie Koestler kommentiert: „It makes one shudder, yet it is funny in a ghastly way, foreshadowing the ‚sick jokes‘ of a later decade. The idea of starvation is bisociated with one tragic, and another, utterly trivial context.“⁹²

Die Idee von Komik als Kollision verschiedener Matrizen, die prinzipiell jeder Inkongruenztheorie des Komischen zugrunde liegt, findet sich auch in der linguistischen Komikforschung wieder, die seit den 80er-Jahren⁹³ primär mit einem Interesse an der Komik kürzerer verbaler Äußerungen betrieben wird. Einer der Pioniere der neueren linguistischen Komikforschung ist Victor Raskin mit seiner so genannten *Semantic-Script Theory of Humor* (auch bekannt unter dem Kürzel SSTH), die den semantisch-pragmatischen Aspekt der

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 91–94.

⁸⁹ Ebd., S. 52.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 45.

⁹¹ Zitiert nach ebd., S. 36.

⁹² Ebd., S. 26.

⁹³ Auch wenn die Linguistik des Komischen bereits in der Antike, wie bspw. bei Plato, Aristoteles und Cicero betrieben wurde, fand die Wiedergeburt der linguistischen Komikforschung laut Salvatore Attardo erst mit einer Serie interdisziplinärer Konferenzen seit dem Ende der 1970er-Jahre und dem Erscheinen von *HUMOR: International Journal of Humor Research* sowie durch die Veröffentlichung von Victor Raskins Buch *Semantic Mechanisms of Humor* im Jahr 1985 statt. Vgl. Attardo, Salvatore (2002): „Cognitive stylistics of humorous texts“. In: Semino, Elena, und Culpeper, Jonathan (Hg.) (2002): *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, S. 231–250, hier S. 232.

humoristischen Äußerungen betont und den Humor als Verstoß gegen die Griceschen Kooperationsprinzipien (die Quantitäts-, Qualitäts-, Relations- und Modalitätsmaximen) formuliert.⁹⁴ Laut Raskin werden in einer witzigen Aussage zwei unterschiedliche semantische *scripts* (Einheiten semantischer Informationen, die mit einem Wort assoziiert oder von einem Wort evoziert werden)⁹⁵ zusammengebracht, die sonst in einem Oppositionsverhältnis stehen – wie beispielsweise im in diesem Kapitel bereits erwähnten Witz über die Elefanten im Auto: Da Autos zum Transport vor allem von Menschen und deren Gepäck dienen, erscheint bereits die Frage, wie viele Elefanten in ein Auto passen, merkwürdig und unlogisch. Durch einen „*script-switch-trigger*“⁹⁶ (Helmuth Plessner spricht diesbezüglich vom „Angelpunkt“ des Witzes)⁹⁷ wird der Übergang zwischen zwei gegensätzlichen Skripten ausgelöst – im genannten Beispiel ist das die Antwort auf die Frage: Zwei vorne, zwei hinten, einer im Kofferraum – und schließlich auch der Komikeffekt erreicht.

Salvatore Attardo entwickelte die SSTH, zusammen mit Raskin, weiter, indem die beiden Linguisten 1991 die detailliert ausgearbeitete und verfeinerte Theorie unter dem Namen *General Theory of Verbal Humor* (GTVH) veröffentlichten. Die GTVH behält das Grundlagenmodell von Raskins Oppositionsverhältnis der *scripts*, analysiert jedoch auch weitere Dimensionen von komischen Aussagen, die deren Wirkung beeinflussen können.⁹⁸ Auch wenn die weiterentwickelte GTVH ihren Fokus von kurzen komischen Äußerungen auf längere Texte ausweitete,⁹⁹ sind ihre fehlende Kontexteinbettung der

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 232, sowie Raskin, Victor (1985): *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel. Vgl. auch Umberto Eco, der einige komische Beispiele für die Nicht-Einhaltung der Griceschen Kooperationsprinzipien nennt, mit der Betonung, dass die Norm, die im Scherz ausgespielt wird, sowohl von dem Scherzenden als auch von dem Rezipienten vorausgesetzt werden muss (sonst erscheint die Aussage nicht komisch), jedoch, damit sich die komische Wirkung entfalten kann, nicht direkt angesprochen werden darf. Eco, Umberto (1984): „The Frames of Comic, Freedom“. In: Sebeok, Thomas A. (Hg.) (1984): *Carnival!* Berlin/New York/Amsterdam: Mouton, S. 1–9, hier S. 5f.

⁹⁵ Vgl. Attardo, „Cognitive stylistics of humorous texts“, S. 232, sowie Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, S. 81. So konstituieren beispielsweise semantische Einheiten wie ‚Räder‘, ‚Transport‘, ‚Öl‘, ‚Führerschein‘, u.a. das Skript von ‚Auto‘. Vgl. Raskin, „Theory of Humor“, S. 7.

⁹⁶ Vgl. Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, S. 114.

⁹⁷ Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen*, S. 103.

⁹⁸ Neben dem Oppositionsverhältnis der *scripts* ist in GTVH von weiteren fünf „Wissensquellen“ (*knowledge resources*) einer humoristischen Aussage die Rede, nämlich: *logical mechanism*, der dem Resolutionsmoment des Scherzes entspricht, *situation* oder die Elemente der Textsituation, die nicht unbedingt komisch sind, *target* oder das Ziel/die Zielscheibe des Witzes, *narrative strategy*, die mit dem Genre der Aussage gleichgesetzt werden kann und *language* bzw. das sprachliche Material von seiner syntaktischen, phonologischen u. a. Seite. Vgl. Attardo, „Cognitive stylistics of humorous texts“, S. 233. Siehe auch Attardo, Salvatore, und Raskin, Victor (1991): „Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model.“ In: *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 4.3/4 (1991), S. 293–347.

⁹⁹ Siehe Attardo, „Cognitive Stylistic of Humorous Texts“, sowie ders. (2001): *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin: de Gruyter.

sprachlichen Äußerungen, wie dies Helga Kotthoff Ende der 90er-Jahre kritisiert hat,¹⁰⁰ und ihre nur begrenzte Anwendbarkeit an andere komische Formen (filmische Komik, nicht-sprachliche komische Situationen etc.) zu bemängeln.

2.1.3 Die Norm als Anlass zum ambivalenten Lachen

Wie ein roter Faden durch die Geschichte der theoretischen Beschäftigung mit dem Komischen und dem Lachen zieht sich die Feststellung, dass das Komische als komisch empfunden wird, weil es einer gewissen Norm nicht entspricht. Ohne Norm als eine gegebene Größe, die das Komische negiert, momentan ausspielt oder nicht einhält, entfaltet sich keine komische Wirkung. So beschreibt Helmuth Plessner das Komische als ein Spezifikum des menschlichen Empfindens, denn nur der Mensch verfüge über Normen, die solche Abweichungen komisch erscheinen lassen,¹⁰¹ während Hans Robert Jauß betont: „[W]er nicht weiß oder erkennt, was ein bestimmter komischer Held negiert, braucht ihn nicht komisch zu finden.“¹⁰² Die Idee vom Komischen als „Abweichung von der Norm“ bzw. als „Deviation“ liegt in der Tat, darauf weist Uwe Wirth hin, allen Theorien des Komischen zugrunde,¹⁰³ auch wenn, wie beispielsweise Rainer Warning hervorhebt, die ambivalente Regelverletzung nicht regelhaft beschreibbar und nicht zwingend als komisch wirkende prognostizierbar sei.¹⁰⁴

In der antiken philosophischen Theorie des Komischen und der mittelalterlichen theologischen Beschäftigung mit dem Lachen bezieht sich die Norm vor allem auf das Gute, Schöne und Wahre, also Bereiche, die von der Zugehörigkeit eines Einzelnen zu einer bestimmten sozialen Schicht oder Rolle unhinterfragt oder unberührt bleiben.¹⁰⁵ In der Renaissance wurden allerdings die moralischen Werte der (hohen) Komödie in soziale ‚übersetzt‘, wie beispielsweise manche fast didaktisch angelegten Theaterstücke Molières

¹⁰⁰ Vgl. Kotthoff, Helga (1998): *Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Niemeyer, S. 47ff.

¹⁰¹ Vgl. Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen*, S. 95ff. In diesem Sinne stimmt Plessner Bergsons These nicht zu, dass Tiere uns manchmal komisch erscheinen, weil wir sie eigentlich anthropomorphisieren: „Komik an Tieren beruht nicht auf mehr oder weniger bewußten Analogien zum Menschen, sondern auf einem Konflikt zwischen einer Idee oder Norm, die wir in unserer Einbildungskraft (aus Gründen der Gewohnheit und ästhetischer Vorurteile) an die Erscheinung herantragen – in deren Licht uns die tierische Form unmittelbar erscheint –, und der jeweiligen Art des Tieres.“ Ebd., S. 95, Kursiv im Original.

¹⁰² Jauß, „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, S. 105. Jauß nennt dies „Komik der Gegenbildlichkeit“. Siehe auch Simon Critchley: „We might say that humour is produced by a disjunction between the way things are and the way they are represented in the joke, between expectation and actuality. Humor defeats our expectations by producing a novel actuality, by changing the situation in which we find ourselves.“ Critchley, *On Humour*, S. 1.

¹⁰³ Wirth, Uwe (1999): *Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens*. Heidelberg: Winter, S. 3.

¹⁰⁴ Vgl. Warning, Rainer (1976): „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“. In: Preisendanz und Warning (Hg.), *Das Komische*, S. 279–333, hier S. 303.

¹⁰⁵ Vgl. Hokenson, *The Idea of Comedy*, S. 27–31.

veranschaulichen.¹⁰⁶ Durch eine solche Übersetzung der moralischen in die soziale Norm wurde laut Jan Walsh Hokenson die soziale Norm zum dominanten, ‚harten Kern‘ der Komiktheoretisierung bis in das 20. Jahrhundert. Wie die Kulturwissenschaftlerin ausführt:

Even as the secular superseded the theocentric view of social purpose, the moral terminology deliquesced into socio-political terms (such as good and evil sifting out as right and wrong, fit and unfit.) In limiting comedy's horizons to social behavior, a social norm becomes an essential critical category, even though its rigorous defense went against the grain of contemporary intellectual inquiry, in several languages [...] [D]eviance itself was increasingly conceptualized as socially disruptive, being less moral failing than anti-social misconduct, defying social standards of (in principle) manners, decorum, or propriety, and (in comic practice) average ways of conducting marriage, law, medicine, business, and so on, and identifying class roles.¹⁰⁷

Mitte der 1970er-Jahre wies Wolfgang Preisendanz am Beispiel von zeitgenössischen Romanen mit Kriegsthematik darauf hin,¹⁰⁸ dass das Komische außerdem nicht gegenstandsbezogen sein muss, sondern aus dem Darstellungskontrast zwischen der verwendeten künstlerischen Form und der von einer Mehrheit der Leser/von der breiten Öffentlichkeit als angemessen empfundenen Vermittlungsform resultiert – eine wichtige Beobachtung, die für die vorliegende Arbeit auch von Bedeutung sein wird. Preisendanz kommt bei der Analyse seiner Beispiele also zu dem Schluss, dass in den komisierenden Romanen mit dem Bezug auf den Zweiten Weltkrieg nicht so sehr die Normen eines angemessenen (moralischen oder sozialen) Verhaltens unterwandert werden, sondern dass durch das Komische die Normen der Darstellung eines solchen Sachverhalts wie des Krieges in Frage gestellt werden. So stellt Preisendanz fest:

[D]as Komische in unseren Texten resultiert vorrangig aus der Desavouierung der primären, normalen, erwartungsgemäßen Möglichkeiten, derartige [schreckliche, entsetzliche, widerwärtige] Sachverhalte zu verarbeiten und zu behandeln. Mindestens gilt, daß der die Komik fundierende befremdliche, zynische, makabre, naive und jedenfalls exzentrische Humor selbst, als das vorherrschende Vermittlungsprinzip, jene „anstößige, beunruhigende Gegensinnigkeit“ aufweist, derentwegen H. Plessner konstatiert, der Mensch erfahre am Komischen eine Grenze, und zwar „nicht nur subjektiv als sein Unvermögen, mit der Sache fertig zu werden, sondern zugleich als Struktur der Sache, die es verbietet“. [...] Der Kontrast der Darstellung zu den unmittelbaren Auffassungsnormen des Lesers wie zu den denkbaren Normen angemessener Vermittlung ist profilierender Hintergrund unserer Wahrnehmung von Komik.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Hokenson weist jedoch darauf hin, dass die Prosa Rabelais', später auch Voltaires, und die ‚niedrigen‘ Komödien nicht dieser Dominante entsprechen. Vgl. Hokenson ebd., S. 34ff.

¹⁰⁷ Ebd., S. 36, 41. Vgl. auch Henri Bergson, der in seiner Theorie des Lachens betont, etwas sei komisch, weil ungesellig, und nicht: weil unmoralisch. Bergson, *Das Lachen*, S. 77. Hokenson weist in ihrem Buch jedoch mehrmals darauf hin, dass die soziale Norm als ‚harter Kern‘ der neuzeitlichen Komiktheorie relativiert werden muss, denn manche prominente Theorien (Baudelaire, Nietzsche, sogar Bergson, sowie etwa ihnen vorausgehende Beobachtungen Friedrich Schillers und Jean Pauls) entsprechen dieser Prämisse nicht; außerdem blieben in der Theoretisierung des Komischen die attischen und mittelalterlichen Komikformen von den zeitgenössischen und späteren Theoretikern zu Unrecht oft unbeachtet.

¹⁰⁸ Preisendanz analysiert ausgesuchte Kapitel und Ausschnitte aus deutschen Romanen der Zeit zwischen 1959 und 1971, und zwar aus Günter Grass' *Blechtrommel* (1959), Albert Drachs „Z.Z.“ *das ist die Zwischenzeit* (1968), Janoschs (Horst Eckerts) *Cholonek oder Der liebe Gott aus Lehm* (1970) und Walter Kempowskis *Tadellöser & Wolff* (1971).

¹⁰⁹ Preisendanz, „Zum Vorrang des Komischen“, S. 159f.

Die makabre, zynische Komik, die sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts zunehmend am Horizont der komischen Darstellung bemerkbar macht,¹¹⁰ bringt, betont Preisendanz, ihre eigene Ambivalenz mit ins Spiel, denn einer solchen Komik (als Komisierung und Empfindung) haften „bedenkliche Motivation und zweifelhafte Legitimität“ an.¹¹¹ Dadurch werde das Komische selbst relativiert und in Frage gestellt, nicht zuletzt mit einer potenziell provozierenden, schockierenden Wirkung.¹¹²

Auch Umberto Eco verlegt in seinen Überlegungen über die Komik den Fokus vom Komischen des Sachverhalts auf das Komische der Darstellung sowie auf die Relation zwischen dem nicht unbedingt komischen Inhalt und einer Komik erzeugenden Form. In dem Aufsatz „The Frames of Comic ‚Freedom‘“ (1984) unterscheidet Eco darüber hinaus zwischen dem Komischen (im engeren Sinne, und nicht als Regenschirmbegriff für verschiedene Arten des Komischen, wie Satire, Ironie oder Grotteske¹¹³) und dem Humor. Das Komische bietet nach Eco eine zeitbegrenzte Unterbrechung der dominanten Ordnung und vorläufiges Amüsement an, der sozialkritische Humor hingegen sei ein dem philosophischem Denken verwandter kalter Karneval („cold carnival“), der einen Beigeschmack von Mitleid, Bitterkeit, sogar Ärger und zugleich auch einer ruhigen Stille besitze.¹¹⁴ Während das Komische zum Lachen anregt, allerdings bestehende Normen verfestigt, operiert der Humor im Sinne Ecos zwischen den narrativen und diskursiven Strukturen, und ruft ein Lächeln hervor:

Humor is always, if not metalinguistic, metasemiotic: through verbal language or some other sign system it casts in doubt other cultural codes. If there is a possibility of transgression, it lies in humor rather than in comic. Semiotically speaking, if comic (in a text) takes place at the level of *fabula* or of narrative structures, humor works in the interstices between narrative and discursive structures: the attempt of the hero to comply with the frame or to violate it is developed by the *fabula*, while the intervention of the author, who renders explicit the presupposed rule, belongs to the discursive activity and represents a metasemiotic series of statements about the cultural background of the *fabula*.¹¹⁵

Während also, wie bereits erwähnt, die ethische Norm vor allem die antike Komödientheorie bestimmt hatte und die soziale Norm die Theorie der Komik und des Lachens bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts entscheidend geprägt hat (weshalb die in dieses Schema

¹¹⁰ Vgl. Kapitel 2.3. dieser Arbeit.

¹¹¹ Preisendanz, „Zum Vorrang des Komischen“, S. 160.

¹¹² Vgl. ebd., S. 160.

¹¹³ Für Eco ist das Komische im engeren Sinne vor allem auf die antike Komödie, den Karneval (auch im Sinne Bachtins, dessen Theorie Eco jedoch für falsch hält, weil der Karneval keine wirkliche Transgression der dominanten Machtverhältnisse bedeute) und verschiedenartige „Ausprägungen des Karnevals“ in der populären Kultur bezogen: „If the ancient religious carnival was limited in time, the modern mass-carnival is limited in space: it is reserved for certain places, certain streets, or framed by the television screen. In this sense, comedy and carnival are not instances of real transgressions: on the contrary, they represent paramount examples of law reinforcement. They remind us of the existence of the rule.“ Eco, „The Frames of Comic Freedom“, S. 6.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 8.

¹¹⁵ Ebd., S. 8, Kursiv im Original.

nicht passende Beispiele wie die attische Komödie – also die Werke des Aristophanes im Gegensatz zu denen Menanders –, die Figur des mittelalterlichen Narren oder auch Texte Rabelais', Voltaires, Ionescos oder Becketts nicht selten ausgeblendet wurden¹¹⁶), wird ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vom Sozialen als einer „sicheren theoretischen Rubrik“¹¹⁷ zunehmend Abschied genommen, und zwar zugunsten einer Theorie des Komischen, die auch weitere Normen erörtert, seien sie kommunikativer, politischer, ästhetischer oder anderer Natur. Wie aus einigen der kurz beschriebenen Theorien des Lachens und der Komik sichtbar wird, wird das Komische im 20. Jahrhundert nicht nur als Normbruch einer ethischen oder sozialen Ordnung betrachtet, sondern auch als Potenzial, verschiedenartige Regeln, Machtstrukturen und symbolischen Ordnungen im diskursiven Raum bewusst zu machen und zu kritisieren.¹¹⁸

Im Hinblick auf die besprochenen Theorien der Komik und des Lachens, sowie die Fragestellungen und Ziele der vorliegenden Arbeit, stellt sich an dieser Stelle eine grundlegende Frage nach der Bestimmung des Komischen in den Holocaust-Filmkomödien. Im Kontext der Überlegenheitstheorien lässt sich beispielsweise diskutieren, ob das Filmpublikum über die komischen Figuren, Situationen und Witze in den Holocaustkomödien aus Überlegenheitsgefühl lacht und ob dies auf Kosten der Opfer passiert. Im Kontext der Entlastungstheorien könnte man die Komödien wiederum als Ventilmechanismen verstehen, die einer gewissen Entlastung dienen – die Frage ist dabei, ob eine solche Entlastung bei den Opfern, Tätern oder etwa Mitgliedern der so genannten zweiten und dritten Generation geschieht. Außerdem kann in diesem Zusammenhang auch die Frage aufgeworfen werden, ob die Komik in ausgewählten Holocaustfilmen aus der Inkongruenz zwischen der Form und dem Inhalt entsteht oder auf einem inkongruenten Verhältnis zwischen der Perspektive des jeweiligen Films auf das Geschehen und den dominanten Darstellungen des Holocaust basiert,

¹¹⁶ Vgl. Hokenson, *The Idea of Comedy*. Siehe auch Thomas Brandlmeier: „Zu Zeiten, da das bürgerliche Theater an Naturalismus, Realismus, Meinngerei erstickte, war das Komischste, was man auf der Bühne zu sehen bekam, die Verwechslungsgeschichte, die das Gefüge von Moral und Stand etwas durcheinanderwirbelte. Daneben, eine Etage tiefer, in den ‚niedrigeren‘ Etablissements, gab es eine Welt des Clownesken, Grotesken, eine lebendige Tradition von Körperkomik, die sich zurückverfolgen läßt bis zur frühen vulgären commedia.“ Brandlmeier, Thomas (1986): „Das Groteske im Kino“. In: Kamper, Dietmar, und Wulf, Christoph (Hg.): *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, Frankfurt am Main: Syndikat, 1986, S. 232–252, hier S. 232.

¹¹⁷ Hokenson, *The Idea of Comedy*, S. 253.

¹¹⁸ Siehe beispielsweise die durch Lacans Theorie der symbolischen Ordnung inspirierte Analyse der Komik bei Alenka Zupančič: „[B]esides its story – a joke also brings to the fore something in which we are embedded deeply and permanently, without necessarily being aware of its functioning: the paradoxical, ‚illogical,‘ nonlinear and precarious constitution of our (symbolic) universe through speech. [...] [T]he process of joking is not only ‚work done with the help of symbolic‘ (condensations, displacements, playing with homonyms, and so on), but always also something that displays the ‚Symbolic at work.‘“ Zupančič, Alenka (2008): *The Odd One In. On Comedy*. Cambridge, Mass./London: MIT Press, S. 142f.

zu denen etwa die Historikernarrative, Opferautobiographien oder Dokumentarfilme zählen würden. Dies alles sind Fragen, die im Folgenden die Analysen ausgewählter Werke mitbestimmen und auch in den weiteren den Analysen vorausgehenden Kapiteln diskutiert werden. Bevor dies jedoch geschehen kann, bleibt noch, sich dem Lachen im Detail zu widmen, denn die öffentlich ausgetragenen Diskussionen über die Holocaust-Filmkomödien zeigen, dass diese hauptsächlich vor dem Horizont der Frage „Werden durch die komischen Darstellungen die Opfer ausgelacht?“ problematisch erscheinen, wohingegen sich die Regisseure öfters mit dem Kommentar rechtfertigen, die Opfer selbst hätten das Lachen als Überlebensstrategie genutzt. Selbst wenn in den besprochenen Theorien der Komik und des Lachens viele Beobachtungen über das Phänomen des Lachens vorweggenommen wurden und in diesem Sinne dieses und das folgende Kapitel nicht separat, sondern zusammen gelesen werden sollen, geht das Kapitel 2.2 unterschiedlichen Varianten des Lachens und insbesondere dem Lachen im Nationalsozialismus nach.

2.2 Lachen: Zeiten, Varianten und Medien

Komik und Lachen sind engstens miteinander verbunden – das zeigt nicht nur die Tatsache, dass die Theorie der Komik in den meisten Fällen nur schwer von einer Theorie des Lachens getrennt werden kann; dies zeigen auch die Diskussionen über die moralischen Werte der Komik und der Komödie. Nimmt man die Holocaust-Filmkomödie als Beispiel, kommt die weit verbreitete Vorstellung vom Zusammenhang der Komik und des Lachens besonders deutlich zum Ausdruck, denn wie bereits erwähnt wird in der breiten Öffentlichkeit die Verbindung von Komik mit dem Thema Holocaust, selbst in Rahmen einer fiktionalen Darstellung, unter anderem aufgrund des Lachens als potenzielle Reaktion der Rezipienten für problematisch erklärt. Die Diskussionen um die Holocaust-Filmkomödie Ende der 1990er-Jahre kreisten ja hauptsächlich um die Fragen: Darf man über den Holocaust lachen? Wird der Holocaust durch die Komödie zu etwas ‚Lächerlichem‘ herabgewürdigt? Und nicht zuletzt: Besteht die Gefahr, dass die Erinnerungskultur zu einer ‚Lachkultur‘ wird?

Auch wenn Komik und Lachen nicht immer empirisch verbunden sein müssen, „erweist die ganze Geschichte der Theorie des Komischen, dass das Lachen als hypothetisches bzw. virtuelles Komplement des Komischen unabdingbares Element dieser Theorie ist“, betont Wolfgang Preisendanz.¹¹⁹ Lachen wird also als Korrelat zur Komik, als

¹¹⁹ Preisendanz, „Zum Vorrang des Komischen“, S. 154.

Marker und Indikator für die gelungene (oder, wenn das Lachen fehlt, auch nicht gelungene) Komik verstanden. In diesem Kapitel wird nun das Phänomen des Lachens in den Blick genommen, wie es in verschiedenen Medien, Zeiten und Varianten, die im Rahmen dieser Arbeit von besonderem Interesse erscheinen, vorkommt. An erster Stelle wird das Lachen als dem Menschen eigene, körperliche Manifestation diskutiert. Daraufhin wird das Lachen im Nationalsozialismus, wie es sowohl bei Tätern als auch bei Opfern beobachtet werden konnte, erörtert. Zum Schluss werden einige Gedanken über das Verhältnis von Lachen und dem Medium Film entwickelt.

2.2.1 Der lachende Körper in Freude und Verzweiflung

Physiologisch gesehen besteht das Lachen aus einer Reihe empirisch nachweisbarer körperlicher Reaktionen. Die Erschütterung des Zwerchfells, das Zusammendrücken und Feuchtwerden der Augen, das Entblößen der Zähne sowie weitere körperliche Merkmale und Vorgänge zählen zu den beobachtbaren Zeichen eines Lachausbruchs, selbst wenn diese, wie zum Beispiel die Lachtränen, nicht bei jedem Lachen vorkommen müssen. Die Einträge zum Lachen als Nomen und Verb im *Duden Universalwörterbuch der deutschen Sprache* betonen gerade diese körperliche, visuell und auditiv wahrnehmbare Dimension des Lachens, d. h. die Sichtbarkeit der Zähne, die Entstehung der Fältchen um die Augen, sowie die stoßweise Hervorbringung unartikulierter Laute als Ausdruck von Gefühlsregungen wie Freude, Erheiterung und Belustigung.¹²⁰

Dass das Lachen allerdings nicht unbedingt mit Freude gleichgesetzt werden sollte, sondern eine Vielfalt von Gefühlsregungen ausdrücken kann, wird von Helmuth Plessner in seiner erstmalig 1941 erschienenen Studie zu Lachen und Weinen, die in dem breiteren Rahmen seiner philosophischen Anthropologie anzusiedeln ist,¹²¹ mehrmals betont. Das Lachen sowie das Weinen sind, so Plessner, zwanghafte, unartikulierte, unbeherrschte und ungeformte Eruptionen,¹²² die von einer „unübersehbare[n] Emanzipiertheit des körperlichen Geschehens von der Person“ zeugen.¹²³ Im Lachen erkennt Plessner also den – und das – Moment, in dem sich das körperliche Geschehen von der Person emanzipiert, verselbstständigt, ja fast autonom zeigt. Der lachende Mensch kapituliere im Moment des

¹²⁰ Vgl. die Lemmata „lachen“ und „Lachen, das“ im Duden-Online-Wörterbuch:

<http://www.duden.de/rechtschreibung/lachen>; <http://www.duden.de/rechtschreibung/Lachen> (Januar 2014).

¹²¹ Die philosophische Anthropologie wird vom Herausgeber Günter Dux in der Einleitung zu Plessners Monographie als systematischer Versuch bezeichnet, „eine Lehre vom Menschen zu entwickeln, die auf Metaphysik verzichtet und die Vielfalt natur- wie kulturwissenschaftlicher Einzelergebnisse verarbeitet“. Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen*, S. 6.

¹²² Vgl. ebd., S. 34–39.

¹²³ Ebd., S. 41.

Lachens (und Weinens) als die leib-seelische Einheit, die ihn sonst kennzeichnet, da das körperliche Geschehen seiner bewussten Kontrolle zu entgleiten beginnt.¹²⁴ Im Lachen wird laut Plessner die Einheit der Person, wie sie sich aus geistigen, seelischen und körperlichen Komponenten zusammensetzt, kurzzeitig desorganisiert, so dass man sogar von einem Verrat des Körpers an der Person sprechen kann.¹²⁵

Der deutsche Wortschatz bekräftigt in diesem Punkt die Beobachtungen Plessners über das Phänomen des Lachens, denn eine Reihe von Wortverbindungen drückt gerade diese Emanzipation des Lachens und den momentanen Herrschaftsverlust des ‚vernünftigen Menschen‘ über seine Reaktionen aus: So kommt einer ‚aus dem Lachen nicht heraus‘, kann ‚das Lachen nicht unterdrücken‘, ‚verfällt ins Lachen‘ oder ‚platzt vor Lachen‘.¹²⁶ Die Beobachtungen Plessners über das abrupte und unkontrollierbare Erscheinen des Lachens führt diesen zur Ansicht, dass das Lachen, genauso wie das verwandte Weinen, viel mehr Ähnlichkeiten mit dem „unartikulierten Schrei“ als mit der „disziplinierten Sprache“ habe.¹²⁷ Allerdings muss auch erwähnt werden, dass Plessner, selbst wenn er das Lachen als eine Kapitulation der leiblich-seelischen Einheit bezeichnet, diesem eine wichtige Dimension beimisst, indem er gerade im Lachen eine Bestätigung des Menschen vorzufinden glaubt:

In der Katastrophe noch, die sein sonst beherrschtes Verhältnis zum eigenen Leib erfährt, triumphiert der Mensch und bestätigt sich als Mensch. Durch das entgleitende Hineingeraten und Verfallen in einen körperlichen Vorgang, der zwanghaft [sic] abläuft und für sich selbst undurchsichtig ist, durch die Zerstörung der inneren Balance wird das Verhältnis des Menschen zum Körper in eins preisgegeben und wiederhergestellt. [...] Im Verlust der Herrschaft über ihn

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 41. Plessners Konzept des Lachens als Herrschaft des Körpers über die Person geht aus seinem Begriff der Exzentrizität des Menschen hervor, den Plessner ursprünglich in seinem früheren Werk *Die Stufen des Organischen und der Mensch* (1928) entwickelt hat. Der Begriff ‚Exzentrizität‘ fasst die Position des Menschen zusammen, die ihn sowohl als einen, der einen Körper hat, bezeichnet, als auch als einen, der sein Körper ist. Demnach kann der Mensch seine Position als Objekt und als Zustand wahrnehmen, denn man bewohne einen Leib und sei zugleich ein Leib (vgl. ebd., S. 52), während seine Lage als Körper „zugleich gegenständlich und zuständig gegeben“ sei (ebd., S. 49). Der Mensch befindet sich zugleich in der Mitte (in seinem eigenen Zentrum) als auch in der Peripherie (aus dem Zentrum herausgetreten), weil „jedes Individuum an der absoluten Beziehung der Umwelt auf seinen Leib bzw. auf das ‚in‘ ihm beharrende Zentrum von Wahrnehmen, Denken, Wollen (sein Ich)“ festhält „wie es sie [die absolute Beziehung] zugunsten der relativen Gegenseitigkeitsbeziehung aller Dinge, einschließlich seines Leibes (mitsamt seinem Ich) preisgibt.“ Ebd., S. 162. Zum Konzept der Exzentrizität in Plessner Philosophie siehe bspw. Fischer, Joachim (2000): „Exzentrische Positionalität. Plessners Grundkategorie der Philosophischen Anthropologie“. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 48, 2000 (2), S. 265–288.; sowie Eßbach, Wolfgang (1998): „Die exzentrische Position des Menschen.“ In: *Freiburger Universitätsblätter. Anthropologie als Natur- und Kunstgeschichte des Menschen*. 139 (1998), S. 143–151.

¹²⁵ Vgl. Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen*, S. 66.

¹²⁶ Die englische Sprache verfügt über ähnliche Redewendungen, wie sie Anca Parvulescu anführt: „One is ‚swept‘ by laughter; ‚overwhelmed‘ by laughter; one is ‚cracking up‘; one is ‚breaking up‘ in laughter; one ‚drowns‘ in laughter; one ‚faints‘ with laughter; one laughs until one ‚splits‘; one ‚dies‘ laughing.“ Parvulescu, *Laughter*, S. 14. Über weitere im Deutschen bzw. im Englischen verfügbare Bezeichnungen für das Lachen und seine Varianten inklusive Lächeln, siehe bspw. Schneeberger, Madeleine (1964): *Das Wortfeld des Lachens und Lächelns im modernen Englisch*. Winterthur: Keller, sowie Schlaefel, Michael (1987): *Studien zur Ermittlung und Beschreibung des lexikalischen Paradigmas ‚lachen‘ im Deutschen*. Heidelberg: Winter.

¹²⁷ Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen*, S. 31.

[den Körper], im Verzicht auf ein Verhältnis zu ihm bezeugt der Mensch noch sein souveränes Verständnis des Unverstehbaren, noch seine Macht in der Ohnmacht, noch seine Freiheit und Größe im Zwang.¹²⁸

Zu den verschiedenen Anlässen des Lachens zählt Plessner – der zu Zeiten des Nationalsozialismus aufgrund seiner jüdischen Herkunft selbst zur Flucht aus Deutschland gezwungen wurde – Freude und Kitzel, das Spiel, die Komik, den Witz, jedoch auch Verlegenheit und Verzweiflung.¹²⁹ Während das Kitzel-Lachen im Schema Reiz-Reaktion zu deuten sei und „an der Oberfläche“ bleibt,¹³⁰ das Lachen im Spiel die „Lust am Schweben zwischen Willkür und Gebundenheit“ ausdrückt,¹³¹ rufe das Komische, das von der Norm Abweichende,¹³² das „Lachen im eigentlichen Sinne“ hervor.¹³³ Für Plessner ist diese Art von Lachen eine Reaktion auf die Ambivalenz, „die zwischen Anziehung und Abstoßung, zwischen Ja und Nein“ keine Entscheidung finden kann.¹³⁴ Den komischen Widerspruch überlasse man seiner Erscheinung, deute ihn nicht weiter, sondern reagiere lachend auf „das Bedrängende des komischen Konflikts“.¹³⁵

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass Plessner das Lachen keinesfalls mit Freude gleichsetzt, sonst würde er zu dessen Anlässen nicht auch Verlegenheit und Verzweiflung rechnen, also diejenigen Situationen, die, wie Plessner selbst erinnert, gelegentlich auch das Weinen hervorrufen können.¹³⁶ Falls die verlegenen oder verzweifelten Situationen ungefährlich bleiben, betont der Autor, können sie zum Lachen reizen, denn wie auch bei dem sonstigen Komischen beruhen sie auf einem plötzlichem Kontakt mit den Gegebenheiten, die im „alltäglichen Sinne“ nicht beantwortbar sind¹³⁷ bzw. eine „Mehrsinnigkeit der Anknüpfungsmöglichkeiten“ seitens des Rezipienten erlauben.¹³⁸

Bereits in diesen Überlegungen Plessners über das Lachen, seine verschiedenen Anlässe und Formen, wird ausgesprochen, was auch die Herausgeber von *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?* gleich im ersten Satz der Einleitung des Sammelbandes betonen, und was im Rahmen dieser Arbeit von äußerster Wichtigkeit erscheint: „Nicht jedes Lachen ist gleich.“¹³⁹ Man kann nämlich, von dem Kitzelreflex und fröhlicher Einstimmung und anderen

¹²⁸ Ebd., S. 74, 76.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 78–121.

¹³⁰ Ebd., S. 78.

¹³¹ Ebd., S. 89.

¹³² Vgl. ebd., S. 95f.

¹³³ Ebd., S. 88.

¹³⁴ Ebd., S. 97.

¹³⁵ Ebd., S. 96.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 120.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 152

¹³⁸ Ebd., S. 155.

¹³⁹ Frölich, Loewy und Steinert, „Lachen darf man nicht“, S. 9.

möglichen Beispielen wie Verzweiflung oder Verlegenheit abgesehen, selbst aus Anlass des Komischen unterschiedlich lachen. Ich kann beispielsweise *über* einen sich komisch Verhaltenden aus einem Überlegenheitsgefühl heraus lachen, aber auch *mit* ihm lachen,¹⁴⁰ indem ich etwa mit ihm sympathisiere oder seiner Verhaltensweise positive Werte beimesse. Genauso gut kann ich manchmal aus dem Grund lachen, dass ich vom Lachen anderer angesteckt bin, wobei ich alleine nicht über denselben Anlass lachen würde. Es gibt nicht ein einziges Lachen, sondern wahrscheinlich unzählige Formen und Varianten des Lachens im Hinblick auf das, was das Lachen hervorruft, in welcher Situation es vorkommt und welche Qualitäten das Lachen besitzt. Das folgende Zitat, eine detailreiche Beobachtung Nicole Kallwies-Meusers über verschiedene Lachformen, veranschaulicht gut den Variantenreichtum des Lachens, und zwar insbesondere im Hinblick darauf, dass das Lachen verschiedene Gefühle und Einstellungen zum Ausdruck bringen kann, ganz wie es auch viele unterschiedliche akustische Qualitäten und heterogene Funktionen haben kann:

Lachen ist ein vielfältiger Ausdruck, der Optimismus, Wohlwollen, Freude, aber auch Verzweiflung, Abwehr, Aggressivität und Arroganz ausdrücken kann. Das laute Lachen ist jedoch nur eine Form einer in sich unendlich vielfältigen Ausdrucksform mit verschiedenen Nuancierungen wie fröhlich, freudig, süffisant, ironisch, verlegen, verschmitzt, schelmisch, spitz, schrill, schallend, begeistert, aggressiv, arrogant, etc. [...] Die Art des Lachens [...] kann vielfältiger Natur sein: vom Verlachen mit verschiedenen Ausprägungen, bis hin zum Mitlachen mit einer Figur, aus Freude am Aufdecken von Wortspielen, aus Lust am Erkennen versteckter Bedeutungen, dem anerkennenden Lachen, dem Lachen aus Überraschung, Verblüffung, dem verzweifelten Lachen angesichts einer überfordernden Situation oder am Abgrund einer Katastrophe, dem höhnischen aggressiven Lachen, dem optimistischen Schmunzeln oder dem verhaltenen Lächeln. [...] Sowohl das Lachen als auch das Lächeln sind polyfunktional: Sie können sozialkritisch, subversiv, anarchisch, moralisierend, aufmunternd, infantilisierend, regressiv, entlastend, entspannend, anregend und stimulierend sein.¹⁴¹

Der Variantenreichtum des Lachens gibt sicherlich eine der möglichen Antworten auf die Frage, warum das Lachen nach wie vor verschiedenen Forschungsdisziplinen als „hermeneutisch undurchsichtiges“¹⁴² Phänomen gilt, und in den Kulturwissenschaften vor allem deskriptiv angegangen wird. Wie Anca Parvulescu betont, die in ihrer Studie die Geschichte des Lachens und seine Zivilisierungsversuche im 17. und 18. Jahrhundert verfolgt

¹⁴⁰ Zum Lachen *über* und Lachen *mit* vgl. Jauß, „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, sowie Pirandello, Luigi (1986): *Der Humor. Essay*. Aus dem Italienischen von J. Thomas. Mindelheim: Sachon, 1986. Siehe auch das Kapitel 6 dieser Arbeit.

¹⁴¹ Kallwies-Meuser, *Leichte Tiefe – komischer Ernst*, S. 29. Joachim Ritter beschreibt das Lachen bspw. als „dünn, breit, laut, leise, kichernd, verhalten frostig, stoßweise, offen, grell, schrill, sanft, warm, still, kalt, scheidend, gemein, müde, ausgelassen, spöttisch, traurig, unheimlich, gemütlich usw. Seine Skala reicht vom schallend ausbrechenden Gelächter bis zum stillen, nach innen gewendeten Lächeln.“ Ritter, „Über das Lachen“, S. 66. Bei Marie Collins Swabey heißt es wiederum: „There is the dry, mocking laugh, the vacant one, the nervous cackle, the hysterical screech, the suppressed giggle, the uncontrollable guffaw, the soulless roar, as well as the sympathetic echo, the jovial, the ruminative, the wholehearted or genuinely appreciative laugh, to mention only a few.“ Swabey, Marie Collins (1970): *Comic Laughter. A Philosophical Essay*. Reprint. Hamden, Conn.: Archon Books, S. 2.

¹⁴² Parvulescu, *Laughter*, S. 20.

sowie den Lachausbruch („the burst of laughter“) in der Kultur der Moderne, in der Philosophie, im Feminismus und frühen Film untersucht: „To read in laughter’s archive is to decipher nuance. It is a voyage into the microscopic, [...] an exercise in closeness, in intimacy.“¹⁴³ Auch wenn die Beschreibung verschiedener Varianten des Lachens einen Zugang zum Phänomen des Lachens im Allgemeinen eröffnet, ermitteln die verschiedenen Deskriptionen seiner Erscheinungen nur einen Bruchteil der möglichen Erkenntnisse über das Lachen als Symptom, Reaktion, Signal oder Funktion. Das Lachen zu untersuchen heißt immer auch, seine Anlässe unter die Lupe nehmen zu müssen. Darauf weist auch Lothar Fietz hin, wenn er schreibt, dass die Analyse des Lachens, neben der subjektiven Dimension, notwendigerweise die „extrasubjektiven *Ridicula*“ umfassen muss, die „historisch jeweilig sind und die allein über die kulturellen, gesellschaftlichen und moralischen Konventionen erschließbar werden, aufgrund derer Lachen erlaubt, diszipliniert oder gar verboten ist.“¹⁴⁴

Die einigen wenigen hier ausgeführten und vor allem durch Helmuth Plessners Studie motivierten Beobachtungen über das Lachen als Phänomen geben selbstverständlich nur einen kleinen Einblick in den komplexen Variantenreichtum des Lachens, sie sollen allerdings die Diskussion über die Komik im Allgemeinen ergänzen sowie das Verständnis der konkreten komischen Angebote in den analysierten Filmen zum Holocaust und die Reaktionen auf diese vervollständigen. Außerdem können diese Annäherungsversuche an das Lachen einigermaßen auch das Verständnis eines historisch doch spezifischen Lachens und der bei Nennung des Lachens mitgemeinten Komik erleichtern, die zu Zeiten der nationalsozialistischen Herrschaft unter den Tätern und unter den Opfern sich ereignet hat und die später zu einem wichtigen Bezugspunkt für die komischen Darstellungen des Holocaust wurde.

2.2.2 Lachen im Nationalsozialismus: Lachen der und über die Täter

Am 9. Juli 1933 notierte der Dresdener Romanist Victor Klemperer in seinem Tagebuch unter den Materialien für eine sprachkritische Studie über den Nationalsozialismus, die schließlich zuerst im Jahr 1947 unter dem Titel *LTI. Notizbuch eines Philologen* („LTI“ als Abkürzung für *Lingua Tertii Imperii*) erschien, Adolf Hitler sei in der Wochenschau gezeigt worden, wie er in ohnmächtiger Wut, mit geballter Faust und verzerrtem Gesichtsausdruck wild schreiend das Vergehen des Lachens im Dritten Reich (und vermutlich auf der ganzen Welt)

¹⁴³ Ebd., S. 19.

¹⁴⁴ Fietz, Lothar (1996): „Möglichkeiten und Grenzen einer Semiotik des Lachens.“ In: Fietz, Lothar, Fichte, Joerg O., und Ludwig, Hans-Werner (Hg.) (1996): *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zum Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer, S. 7– 20, hier S. 14f.

ankündigte. Klemperer zitiert Hitlers Aussage: „Am 30. Januar haben sie (er meint natürlich die Juden) über mich gelacht – es soll ihnen vergehen, das Lachen ...!“¹⁴⁵ Dieses böartige Omen können wir heute kaum außerhalb des Kontextes der darauf folgenden Ereignisse im nationalsozialistischen Europa der 1930er- und 40er-Jahre betrachten. Das nationalsozialistische Regime bewirkte durch seine grausame Herrschaft nicht nur indirekt, dass das Lachen in der Öffentlichkeit und im privaten Raum zunehmend verstummte, sondern entwarf auch Gesetze und führte Maßnahmen durch, die direkt gegen ein kritisches Lachen und die Komik ausgerichtet waren. „Im Kampf gegen die sogenannten ‚Miesmacher‘, ‚Kritikaster‘ und ‚Nörgler‘ schufen sie [die Nationalsozialisten] Gesetze gegen ‚Heimtücke‘ und auch gegen ‚Kitsch‘, um alle Doppeldeutigkeiten und damit mögliche Lach-Anlässe unter Kontrolle zu bringen“¹⁴⁶ – so beschreibt Helmut Bien die „letztlich vergeblichen“¹⁴⁷ Versuche des damaligen Regimes, das Lachen unter Kontrolle zu bringen.

Wie manche historischen Beispiele zeigen, konnte man sich mit Witzen oder sonstigen ‚komischen‘ Äußerungen über das Regime in Gefahr bringen. Spaßmacher wie Lachende wurden festgenommen, ins Gefängnis gebracht oder sonstwie brutal bestraft.¹⁴⁸ Auch wenn Hitler gelegentlich triumphierend den Sieg über die Lacher erklärte,¹⁴⁹ fand der Flüsterwitz selbst unter diesen gefährlichen Bedingungen seinen Verbreitungsweg unter den Menschen, ja wurde sogar selbst zum Thema – wie dieses groteske Beispiel aus Hans-Jochen Gamms Sammlung von Witzen aus dem Dritten Reich zeigt:

Einer, der sich den Mund verbrannt und etliche Wochen ‚weltanschauliche Schulung‘ im KZ genossen hatte, wurde von einem Freund gefragt, wie es denn so gewesen sei. ‚Großartig‘, erzählte er, ‚morgens um 9 Uhr wurde uns das Frühstück ans Bett gebracht – Bohnenkaffee oder Kakao nach Wahl. Dann konnte, wer Lust hatte, ein bisschen arbeiten; die anderen trieben Sport. Zwischendurch gab es um 11 Uhr belegte Brote und Fleischbrühe. Mittags gut, aber einfach: Suppe, Fleisch oder Fisch, Nachspeise. Nach Tisch zwei Stunden Ruhe. Dann, nach Kaffee und Kuchen, etwas leichte Arbeit. Abendessen: Milchbrei und

¹⁴⁵ Klemperer, Victor (1996): *LTI. Notizbuch eines Philologen*. 14. Aufl. Leipzig: Reclam, S. 38. Im Dokumentarfilm *The Tramp and the Dictator* (2002) wird ein Ausschnitt aus einer Hitler-Rede gezeigt, in dem Hitler ebenso das Lachen anspricht und sagt: „[I]ch glaube nicht, dass die Gegner, die damals noch gelacht haben, heute auch noch lachen.“ In einer Rede am 8. November 1942 wird Hitler noch expliziter: „Wenn das Judentum sich etwa einbildet, einen internationalen Weltkrieg zur Ausrottung der europäischen Rassen herbeiführen zu können, dann wird das Ergebnis nicht die Ausrottung der europäischen Rassen, sondern die Ausrottung des Judentums in Europa sein. Man hat mich immer als Propheten ausgelacht. Von denen, die damals lachten, lachen heute Unzählige nicht mehr, und die jetzt noch lachen, werden es vielleicht in einiger Zeit auch nicht mehr tun.“ Zitiert nach Friedländer, *Kitsch und Tod*, S. 72.

¹⁴⁶ Bien, Helmut M. (1986): „Im Spiegelkabinett der Schadenfreude.“ In: Kamper und Wulf (Hg.), *Lachen – Gelächter – Lächeln*, S. 253–264, hier S. 258.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Dazu siehe allerdings Rudolph Herzog: „Die Annahme, es habe im Krieg serienweise Todesurteile für Witze-Erzähler gegeben, ist nach Prüfung der zeitgeschichtlichen Dokumente kaum haltbar. Freilich gab es in der Endphase des Dritten Reichs solche Fälle, doch waren dies extreme Ausnahmen [...]“. Herzog, Rudolph (2008): *Heil Hitler, das Schwein ist tot! Lachen unter Hitler – Komik und Humor im Dritten Reich*. München: Wilhelm Heyne, S. 77f. Herzog beschreibt einige von diesen Fällen, wie beispielsweise die Geschichte der wegen eines Witzes zum Tode verurteilten Marianne Elise K. Ebd., S. 186ff.

¹⁴⁹ Vgl. Gamm, Hans-Jochen (1984): *Der Flüsterwitz im Dritten Reich*. 3. Aufl. München: DTV, S. 122.

belegte Brote. Abends Gesellschaftsspiel oder Vorträge, auch wohl mal eine Filmvorführung'. Der Frager war tief beeindruckt. ‚Toll‘, sagte er. ‚Was doch zusammengelogen wird! Neulich habe ich den Meyer gesprochen, der auch drinnen war. Na, und der hat mir Dinge erzählt!‘ Der Berichtende nickte. ‚Der sitzt ja auch schon wieder drin‘, sagte er.¹⁵⁰

Hitler, die höchsten Funktionäre des nationalsozialistischen Regimes und die NSDAP wurden zum Lieblingsmotiv verschiedener Parodien, Karikaturen und Witze in der ganzen Welt – nicht nur zur und nach der Zeit der NS-Herrschaft, sondern bereits vor 1933. Der Historiker Zbyněk Zeman behauptet sogar, dass sich die Künste früher als die Politik mit dem Nationalsozialismus kritisch auseinandergesetzt hätten: „Indeed, some of the earliest clashes between Hitler and his opponents concerned arts and aesthetics, rather than politics.“¹⁵¹ Von Disneys *Donald Duck* bis zu Karikaturen in indonesischen Zeitungen¹⁵² – man lachte allzu gern die Nationalsozialisten aus, auch weil Hitler bis in die zweite Hälfte der 30er-Jahre für eine lächerliche, ungefährliche Persönlichkeit mit absurden Wahnvorstellungen gehalten wurde.¹⁵³ Mit dem Beginn des Krieges und seiner Ausbreitung kam eine weitere Dimension beziehungsweise Funktion der Komik dazu, denn nicht selten wurden Karikaturen, Filmsketches oder Witze als Propaganda gegen das Dritte Reich und den von Hitler gewollten Krieg sowie für die Steigerung der Soldatenmoral auf der Seite der Alliierten eingesetzt. Ein solches Beispiel stellt schließlich auch Chaplins *The Great Dictator* dar.

Die satirische Komisierung der Nazis hat also eine lange Tradition, die bis zum heutigen Tag in vielerlei Form ausgeübt worden ist, wie in den letzten Jahren Werke wie Walter Moers' Comics, Filme wie *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007), *Inglourious Basterds* (2009) und *Iron Sky* (2012) oder Timur Vermes' Romanbestseller *Er ist wieder da* (2012) zeigen. Die Tradition des satirischen Auslachens der Nazis beeinflusste auch die Filmkomödie zum Holocaust, wie man vor allem anhand der filmischen Vorläufer und in gewissem Sinne auch Vorbilder der Komödien – der Anti-Nazi-Satiren Chaplins und Lubitschs – beobachten kann.¹⁵⁴ Noch größeren Einfluss auf die Holocaust-Filmkomödien übten jedoch die kleinen Komikproduktionen (Karikaturen, Bühnenstücke, Sketches, Lieder, Gedichte u. a.) aus, die unter den Opfern der Ghettos und der

¹⁵⁰ Zitiert nach ebd., S. 16.

¹⁵¹ Zeman, Zbyněk (1987): *Heckling Hitler: Caricatures of the Third Reich*. London: I. B. Tauris, S. 12.

¹⁵² Im mit einem Academy Award ausgezeichneten Disney-Cartoon *Der Fuehrer's Face* aus dem Jahr 1943 träumt Donald Duck, dass er im nationalsozialistischen Deutschland lebt. Steve Lipman beschreibt in seinem Buch über den Humor im Nationalsozialismus eine Karikatur des deutschen Alltags, die 1936 in einem in holländischer Sprache veröffentlichten indonesischen Magazin erschienen ist: Säuglinge und Dachshunde mit Hitlers Schnurrbart, Frauen mit Swastika auf den Kleidern, Männer mit Hakenkreuzen auf den Krawatten. Vgl. Lipman, Steve (1991): *Laughter in Hell: The Use of Humor during the Holocaust*. Northvale, N. J.: Jason Aronson, S. 217.

¹⁵³ Vgl. Tiftt, Stephen (1991): „Miming the Führer: To Be or Not To Be and the Mechanisms of Outrage“. In: *Yale Journal of Criticism* 5.1 (1991), S. 1–40, hier S. 16–26.

¹⁵⁴ Zu den Analysen beider Filme siehe Kapitel 3 dieser Arbeit.

Konzentrationslager zur Zeit des Nationalsozialismus entstanden sind, außerdem auch die Witze, die sich die Opfer untereinander erzählt haben, sowie die humoristischen Äußerungen, zu denen sie trotz schrecklicher Bedingungen zu unserer heutigen Verblüffung fähig waren.

2.2.3 Lachen als Selbsterhaltung: Lachen der Opfer

In seinen Ausführungen über das Komische bemerkt Immanuel Kant, auf der aus Voltaires Feder stammenden Liste zur Aufrechterhaltung des Gegengewichts im mühseligen Leben, auf der ursprünglich nur die Hoffnung und der Schlaf standen, fehle noch das Lachen.¹⁵⁵ Dass Kant der Kraft des Lachens eine genauso große Wichtigkeit wie der Hoffnung und dem lebensnotwendigen Schlaf beimisst, entspricht gewissermaßen auch der Ansicht vieler Opfer, die der Komik, dem Humor und dem Lachen trotz den fürchterlichen Bedingungen in den Ghettos und den Lagern als Schutz- oder sogar Überlebensstrategie eine große Wichtigkeit zugesprochen haben.

In Viktor Frankls Buch *Trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, in dem der Wiener Psychiater über seine Erfahrungen in den Lagern von Auschwitz und Türkheim (Außenlager des KZ Dachau) berichtet,¹⁵⁶ finden sich einige der eindrucksvollsten Aussagen über die Stellung der Komik und des Lachens im Lager. Bereits bei der Beschreibung der Ankunft in Auschwitz wird dem Lachen eine Stelle in Frankls Bericht gewidmet. So beschreibt der Autor, wie die ‚Neuankömmlinge‘, die die erste Selektion an der Lagerrampe überlebt haben, kahl geschoren und entkleidet werden, und dabei ihr Nacktsein, ihre „buchstäblich *nackte Existenz*“¹⁵⁷, mit Galgenhumor hinnehmen:

So zerrann eine Illusion nach der andern, die der eine oder andere von uns noch behalten haben mochte. Jetzt überkommt die meisten von uns aber ein irgendwie Unerwartetes: Galgenhumor! Wir wissen, wir haben nichts mehr zu verlieren außer diesem so lächerlich nackten Leben. Während schon die Brause fließt, rufen wir einander mehr oder weniger witzige, auf jeden Fall witzig sein sollende Bemerkungen zu und bemühen uns krampfhaft, vor allem über uns selbst, dann aber auch über einander uns lustig zu machen. Denn, nochmals: es kommt wirklich Wasser aus den Brausetriechern! . . .¹⁵⁸

Eine ähnliche Szene von seiner Ankunft in Auschwitz beschreibt auch der Vater der kanadischen Stand-Up-Komikerin Deb Filler in ihrem Film *Punch Me in the Stomach* (1994),

¹⁵⁵ „Voltaire sagte, der Himmel habe uns zum Gegengewicht gegen die vielen Mühseligkeiten des Lebens zwei Dinge gegeben: die Hoffnung und den Schlaf. Er hätte noch das Lachen dazu rechnen können.“ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 225.

¹⁵⁶ Im September 1942 wurde Frankl, damals 37 Jahre alt, samt seiner Familie aus Wien ins Ghetto Theresienstadt deportiert. Im Oktober 1944 wurde er aus Theresienstadt zuerst in einem Transportzug nach Auschwitz gebracht, einige Tage später in das KZ Türkheim, wo er bis zur Befreiung gefangen gehalten wurde. Frankl überlebte den Holocaust als einziger seiner engsten Familie. Sein Vater starb noch in Theresienstadt, seine Mutter und sein Bruder wurden in Auschwitz, seine Frau in Bergen-Belsen ermordet.

¹⁵⁷ Frankl, Viktor (1978): *Trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*. 3. Aufl. München: Kösel, S. 33. Kursiv im Original.

¹⁵⁸ Ebd., S. 34f.

mit den Worten: „We laughed, we had to. What else could you do? We laughed the whole first night in Auschwitz.“

Während für uns, die Nachgeborenen, das Lachen der Opfer in Auschwitz unverstündlich und befremdend erscheint, gibt Frankl als einer der dabei gewesenen Häftlinge und dazu noch Psychologe vom Fach retrospektiv eine plausible Erklärung für dieses absonderliche Vorkommnis. Auf eine abnorme Situation reagiert der Mensch laut Frankl genauso abnorm, weil er sich zum ersten Mal in einer ihm völlig unbekanntem Situation befindet: „[D]ie Reaktion des Häftlings auf seine Aufnahme ins Konzentrationslager stellt einen abnormen Seelenzustand dar, an sich betrachtet aber eine normale und [...] typische Gemütsreaktion [...]“. ¹⁵⁹

Die Ausführungen Frankls rufen die Theorie Helmuth Plessners in Erinnerung, und zwar vor allem Plessners Argument, dass das Lachen anlässlich einer verzweifelten Situation als Reaktion auf die Desorientierung, Nicht-Eindeutigkeit und Ratlosigkeit der Lage entsteht, ¹⁶⁰ in der der Mensch „mit seinem Latein zu Ende ist und im Leeren steht wie vor einer Mauer oder vor einem Abgrund“. ¹⁶¹ Da allerdings in solch einer Situation, für den Menschen keine unmittelbare Drohung besteht oder die Gefahr noch nicht richtig eingeschätzt werden kann, überkommt einen statt etwa Weinen paradoxerweise gerade das Lachen:

Zwar wirkt Weinen hier ‚natürlicher‘, weil es die Kapitulation und Entspannung anzeigt, und das hohle, harte, gequälte Lachen widernatürlich, höllisch, weil es nach Trotz, Hohn oder Betrug klingt. Aber in der Verzweiflung selbst, die weder den Ausweg in die Selbstaufgabe noch in den Galgenhumor gefunden hat, sind Lachen und Weinen gleich echt und gleich fehl am Ort. ¹⁶²

Wie aus dem Zitat ersichtlich, unterscheidet Plessner jedoch zwischen verzweifelm Lachen und dem Galgenhumor, den Frankl anspricht. Für Plessner ist der Galgenhumor nämlich ein Zeichen dafür, dass der Mensch bereits seine Verzweiflung überwunden und eine Art „Frieden des letzten Verzichts“ erreicht hat, der „die Einheit von Sieg und Niederlage in dem Ausdruck besiegelt, unter Tränen zu lächeln.“ ¹⁶³

Auch wenn der Humor und die Komik als ein momentanes Erleichterungsgefühl für die Lagerinsassen haben wirken können, muss an dieser Stelle allerdings ihre zeitlich begrenzte Wirkung betont werden, sowie ihre Ambivalenz respektive groteske Kehrseite im Hinblick auf die Themen über die gescherzt wurde und im Anbetracht der unmenschlichen Bedingungen, unter denen die Häftlinge gelebt haben und dem Tod ausgeliefert blieben.

¹⁵⁹ Ebd., S. 40.

¹⁶⁰ Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen*, S. 120.

¹⁶¹ Ebd., S. 118.

¹⁶² Ebd., S. 121.

¹⁶³ Ebd., S. 121.

Bereits in der Zeit vor den Deportationen, als beispielsweise die in Berlin gebliebenen jüdischen Künstler im institutionellen Rahmen des Jüdischen Kulturbunds noch auftreten durften, wenn auch von den regierenden Organen stark überwacht und zensiert, empfahl man Vorsicht bei der Komisierung. So legte beispielsweise die *Jüdische Rundschau* ihren Lesern einen rücksichtsvollen Umgang mit der Komik nahe, denn die ernsthafte Lage der jüdischen Bürger mache „gewisse Kunstformen, wie es das Chanson ist, ungeeignet“.¹⁶⁴ Jedoch mehr als nur eine zeitweilige Entlastung verlangte die damalige Situation nach einer widerstandsfreudigen, hoffnungsfrohen und Überlebenswillen manifestierenden Komik. Wie Volker Kühn betont:

Gefordert war die Quadratur des Kreises: Lachen ja, aber nicht zu herzlich – portionierter Spaß mit tieferer Bedeutung und ein wenig ablenkendem Verdrängungseffekt. In der Praxis ging es damals um etwas weitaus Grundsätzlicheres: um die Ambivalenz menschlicher Grundbedürfnisse in auswegloser Lage. Der Witz als Droge, Satire und Ironie als Hoffnungsträger, die Pointe als Widerstandshaltung, der Spaß als Ablenkung und das Lachen als Dokumentation des Überlebenswillens gerade dort, wo einem das Lachen in der Kehle steckenblieb – das alles bezeichnete ein unlösbares Problem, das die Menschen noch im Angesicht des Todes in den Kasernen von Theresienstadt und an der Rampe von Auschwitz beschäftigen sollte.¹⁶⁵

Zu Hoffnung, Widerstandshaltung, Ablenkung und der Dokumentation des Überlebenswillens, also den Funktionen die Kühn im Hinblick auf die Komik der Verfolgten unter den Nationalsozialisten registriert, könnte man noch die Funktion der Kohesion respektive der Gemeinschaftsbildung und des solidarischen Zusammenhaltens der Opfer hinzufügen, wie sie John Morreall unter anderem für die Komik der Opfer im Dritten Reich als charakteristisch bezeichnet.¹⁶⁶

Wie wichtig die Komik für die Opfer manchmal war, kann aus Zeugenaussagen und Tagebucheinträgen herausgelesen werden. So berichtet Frankl, die Komik im Lager habe als „Waffe der Seele im Kampf um ihre Selbsterhaltung“ die Kraft besessen, um – für eine kurze Zeit – eine Distanz zwischen dem Lagerinsassen und der ihn umgebenden Lagerrealität zu

¹⁶⁴ *Jüdische Rundschau* 3/1937. Zitiert nach Kühn, Volker (2013): „Lächeln am geöffneten Grab. Die jüdische Kleinkunst und das Dritte Reich“. In: Patka, Marcus G., und Stalzer, Alfred (Hg.) (2013): *Alle MESCHUGGE? Jüdischer Witz und Humor*. Wien: Amalthea, S. 153–162, hier S. 159.

¹⁶⁵ Ebd., S. 159.

¹⁶⁶ Vgl. John Morreall: „During the Holocaust, humor served three main functions. First was its critical function: humor focused attention on what was wrong and sparked resistance to it. Second was its cohesive function: it created solidarity in those laughing together at the oppressors. And third was its coping function: it helped the oppressed get through their suffering without going insane.“ Morreall, John (2001): „Humor in the Holocaust: Its Critical, Cohesive, and Coping Functions“, Website des Holocaust Teacher Resource Center, online: <http://www.holocaust-trc.org/humor-in-the-holocaust/> (Dezember 2013). Siehe auch Plessner zur Gemeinschaft der Mitlachenden: „Der Lachende ist zur Welt geöffnet. Im Bewußtsein seiner Abgehobenheit und Entbundenheit, das sich häufig mit einem Gefühl der Überlegenheit verbinden kann, sucht sich der Mensch mit anderen eins zu wissen. Volle Entfaltung des Lachens gedeiht nur in Gemeinschaft der Mitlachenden.“ Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen*, S. 157.

schaffen.¹⁶⁷ Manche Häftlinge verpflichteten sich sogar gegenseitig zu den täglichen Späßen, arrangierten und besuchten kleine Aufführungen des so genannten Lagerkabarets. Diese wenige Ausnahmen in der Realität des Lagers bedeuteten laut Frankl für manchen einen fast eine genauso wichtige Nahrung dar wie ansonsten nur noch die Einnahme von Brot- oder Suppenrationen:

Ein paar Lieder, die gesungen werden, ein paar Gedichte, die aufgesagt werden, ein paar Späße, die gemacht werden, auch mit satirischer Tendenz in Bezug auf das Lagerleben, dies alles soll vergessen helfen. Und es hilft! Es hilft sogar so sehr, dass die vereinzelt nichtprominenten, gewöhnlichen Lagerhäftlinge, die sich trotz des Tages Mühen ins Lagerkabarett begeben, es in Kauf nehmen, dass sie dadurch die Suppenausteilung versäumen.¹⁶⁸

Selbstverständlich gab es in Konzentrationslagern und Ghettos auch Häftlinge, die es nicht für angemessen oder überhaupt für möglich hielten, dem schrecklichen Alltag mit Komik und Humor zu begegnen. So war ein Großteil des Ghettos Wilna gegen Kabarett- und Theateraufführungen, und zwar mit der Begründung, ein Friedhof sei kein Platz für Spaß.¹⁶⁹ Für die anderen wurde Komik allerdings zu der noch einzig möglichen Art von Widerstand gegen die Täter. Im Tagebuch, das Mary Berg 1939 als fünfzehnjähriges Mädchen in Warschau zu führen begann, hieß es beispielsweise in einem Eintrag aus dem Oktober 1941, die Komik im Ghetto bliebe die einzige Waffe gegen die Nazis:

Every day at the Art Café on Leszno Street one can hear songs and satires on the police, the ambulance service, the rickshaws, and even the Gestapo, in a veiled fashion. The typhus epidemic itself is the subject of jokes. It is laughter through tears, but it is laughter. This is our only weapon in the ghetto – our people laugh at death and at the Nazi decrees. Humor is the only thing the Nazis cannot understand. These programs are tremendously successful. I used to be indignant at the jokes, which took as their butt the most tragic events in ghetto life, but I have gradually come to realize that there is no other remedy for our ills.¹⁷⁰

Ein spezifisches Beispiel für eine reiche – und von den Nazis geduldete – Kabarettsszene, sowie überhaupt für die künstlerische Produktion unter den Holocaustopfern im Allgemeinen, war das Ghetto/Lager¹⁷¹ Theresienstadt (Terézin). Viele der nach Theresienstadt deportierten

¹⁶⁷ Vgl. Frankl, *Trotzdem Ja zum Leben sagen*, S. 74.

¹⁶⁸ Ebd., S. 71.

¹⁶⁹ Vgl. Dawidowicz, Lucy S. (1990): *The War Against the Jews 1933–45*. London/New York: Penguin Books, S. 314, zitiert nach Lipman, *Laughter in Hell*, S. 145. Nebenbei bemerkt: Eine ähnliche Auseinandersetzung zwischen den Befürwortern der Komik und ihren Gegnern findet auf fiktionaler Ebene von Leslie Epsteins Roman *Der Judenkönig* (*The King of the Jews*, 1979) statt. In einer sich im Theater von Lodz/Litzmannstadt abspielenden Episode des Romans erscheinen Protestschriften der Komik-Gegnern mit Aussagen wie „Man spielt nicht auf Friedhöfen Theater!“ und „Kein Tanz auf den Gräbern der Toten!“ Siehe Epstein, Leslie (1982): *Der Judenkönig*. Deutsch von Maria Poelchau. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer, S. 228f.

¹⁷⁰ Berg, Mary (2006): *The Diary of Mary Berg. Growing Up in the Warsaw Ghetto*. Hg. von S. L. Shneiderman. Neue Ausgabe von Susan Pentlin. Oxford: Oneworld, S. 104.

¹⁷¹ Zu der Problematik der Bezeichnung Theresienstadt als Lager oder Ghetto siehe bspw. Ruth Klüger: „Theresienstadt wurde in der Hitlerzeit als Ghetto bezeichnet, heute rechnet man es zu den KZs. Auch ich nannte es ‚Ghetto‘ und unterschied es von Auschwitz, Dachau und Buchenwald, den KZs, deren Namen ich kannte. Uns hatte man erst aus unseren Wohnungen vertrieben und in Judenhäuser gepfercht, nun sollten wir in eine jüdische Siedlung verschickt werden. Daher Ghetto. So die Logik. Doch liegt auf der Hand, warum der Ausdruck

Juden waren auch vor der Gefangenschaft als Künstler tätig gewesen. Im Ghetto wurde ihnen als ein ‚zynisches Privileg‘ erlaubt,¹⁷² ein fast zensurfrees künstlerisches Programm zu gestalten. Wie heute bekannt ist, funktionierte das Ghetto Theresienstadt als eine Art potemkinsches Dorf beziehungsweise als Vorzeigelager für den Fall, dass sich das nationalsozialistische Regime vor den Augen der internationalen Öffentlichkeit für die ‚Umsiedlung von Juden‘ rechtfertigen musste (wie im Fall eines tatsächlich stattgefundenen Besuchs einer Kommission des Internationalen Roten Kreuzes am 23. Juni 1944 in Theresienstadt).¹⁷³ Die Kunst, darunter auch die komische Kunst, im Ghetto hatte für viele Opfer allerdings eine positive Wirkung, und zwar selbst dann, als es vielen bewusst wurde, dass eine zensurfreie künstlerische Tätigkeit, in der auch Witze zu den Lebensumständen im Ghetto erlaubt wurden, einen perversen Plan der Nationalsozialisten zum Hintergrund haben könnte. Der Hauptverantwortliche für die so genannte Freizeitgestaltung im Ghetto, Rabbi Erich Werner, „erkannte, dass den Gefangenen durch das Kabarett Lebensmut zuwuchs, dass es ihnen moralischen Halt gab und ihren Überlebenswillen stärkte sowie ihnen Widerstandskraft einflößte.“¹⁷⁴

Volker Kühn argumentiert wiederum – im Bezug auf die 1943 im niederländischen Durchgangslager Westerbork errichtete Bühne, auf der neben weiteren Gefangenen, meist Berliner und Wiener Kabarettisten, unter diesen auch Max Ehrlich und Willy Rosen, Kabarett, Sketches und Musiknummern spielten – dass die Bühnenummern als „Stimmungs-Droge“ fungierten, „um die Todeskandidaten ruhigzustellen“, wenn die Transporte in die Vernichtungslager bevorstanden.¹⁷⁵ Die auf der Bühne Auftretenden blieben zunächst von weiteren Deportationen verschont, mit anderen Worten: die Auftritte vergrößerten ihre Überlebenschancen, jedoch spätestens Anfang September 1944 wurden viele der am

unzutreffend ist. Ein Ghetto im normalen Sprachgebrauch ist kein Gefangenenlager von Verschleppten gewesen, sondern ein Stadtteil, in dem Juden wohnten. Theresienstadt hingegen war der Stall, der zum Schlachthof gehörte.“ Klüger, Ruth (2005): *Weiter leben: Eine Jugend*. Lizenzausgabe, Brigitte-Edition. Hamburg: Gruner + Jahr, S. 102.

¹⁷² Vgl. Ulrike Migdal: „So generös dieses Privileg auf den ersten Blick scheinen mag, die Abwesenheit von Zensur war nicht mehr als eine zynische Geste der SS. Aus dem Bewusstsein heraus, dass dies alles Todeskandidaten seien, gab man den Gefangenen in der winzigen Frist, die ihnen noch zugestanden wurde, Narrenfreiheit. Ob sie knapp vor ihrem Tode Heine rezitierten oder Goethe, ob sie Mahler spielten oder Beethoven, war dem SS-Personal völlig gleichgültig: ‚Lass sie doch ihren Spaß haben, morgen sind sie sowieso alle tot!‘“ Migdal, Ulrike (1986): „Freizeitgestaltung‘ in Theresienstadt.“ In: dies. (Hg.) (1986): *Und die Musik spielt dazu. Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt*. München: Piper, S. 11–57, hier S. 31.

¹⁷³ Vgl. den Eintrag zum Internationalen Roten Kreuz im Weblexikon des Ghettos Theresienstadt: <http://www.ghetto-theresienstadt.info/pages/i/irk.htm> (Januar 2013).

¹⁷⁴ Migdal, „Freizeitgestaltung‘ in Theresienstadt“, S. 24.

¹⁷⁵ Kühn, „Lächeln am geöffneten Grab“, S. 160. Zu „Freizeitaktivitäten und Unterhaltungsmöglichkeiten“ in Westerbork siehe auch den Text „Falsche Hoffnung“ auf der Webseite der Erinnerungszentrums des Lagers Westerbork: <http://www.kampwesterbork.nl/de/geschiedenis/judendurchgangslager/valse-hoop/index.html#/index> (13.01.2013).

provisorischen Lagerkabarett Mitwirkenden nach Theresienstadt deportiert, von wo weitere Transporte nach Auschwitz erfolgten.¹⁷⁶ Beide, Ehrlich und Rosen, wurden in der Gaskammer ermordet.

Im Zusammenhang mit diesen Beispielen von Komik der Holocaustopfer, die ja trotz des Kontextes ihrer Entstehung als Kunst (auch als Überlebenskunst im wahren Sinne des Wortes) gelten können, stellt sich mit Odo Marquards Worten die Frage: Setzt sich die Kunst betrügerisch über die traurige Wirklichkeit hinweg?¹⁷⁷ Bei Marquard lautet eine allgemeine Antwort auf eine solche Frage „Keineswegs“, denn

die Heiterkeit der Kunst ist gar nicht das Gegenteil des Ernstes, sondern eine bestimmte Weise, mit dem Ernste zu leben, nämlich so, dass er zum Moment eingearbeitet, d. h. heruntergespielt wird, und zwar dadurch, dass die Kunst das, was in der Wirklichkeit des offiziellen Ernstes nicht gilt und das Nichtige ist, geltend macht, und indem sie das, was in dieser Wirklichkeit offiziell alles ist und totale Geltung beansprucht, in dieser totalen Geltung negiert. Die Heiterkeit der Kunst besteht darin, dass sie – indem sie anderes ins Spiel bringt – den Ernst zum Moment herunterspielt.¹⁷⁸

So mag es auf den ersten Blick erscheinen, als ob sich die komische Kunst der Opfer sowie die alltäglichen Späße, Witze und humoristische Haltung der Lager- und Ghettohäftlinge betrügerisch der Realität gegenüber verhalten hätten. Man beobachtet jedoch, dass die Themen der Witze und Komikaufführungen unter den Häftlingen nicht selten gerade diese schreckliche Realität betrafen und als ein ‚Lachen unter Tränen‘ funktionierten, wie anhand von Kommentaren Mary Bergs, Viktor Frankls und anderen Holocaustüberlebenden beobachtet werden kann. Es ist eine ambivalente groteske Komik, die wohl eher im lautlosen Schmunzeln als in lautem Lachen ihren physiologischen Ausdruck findet, jedoch trotzdem das Schreckliche des Todesalltags zeitweilig neutralisieren kann. In den Worten Dietmar Kampers und Christoph Wulfs: „Solange wir lachen, sind wir nicht in der Katastrophe, wir vermeiden es, besänftigen das drohende Schicksal.“¹⁷⁹ Die Hoffnungslosigkeit bleibt bestehen, jedoch für einige Sekunden des Witzes oder einige Minuten des komischen Kabarett auf der improvisierten Lagerbühne kann das Opfer im Komischen möglicherweise die Kraft finden, sich gedanklich von der Ernsthaftigkeit seiner Lage temporär zu distanzieren. Auch Plessner räumt dem Komischen ein solches Potenzial ein, wenn er schreibt, dass in gefährlichen Situationen, in denen das Lachen normalerweise unterbunden

¹⁷⁶ Vgl. Kühn, „Lächeln am geöffneten Grab“, S. 160ff.

¹⁷⁷ Vgl. Marquard, „Exile der Heiterkeit“, S. 135.

¹⁷⁸ Ebd., S. 135f.

¹⁷⁹ Vgl. Kamper, Dietmar, und Wulf, Christoph (1986): „Der unerschöpfliche Ausdruck. Einleitende Gedanken.“ In: diess. (Hg.), *Lachen – Gelächter – Lächeln*, S. 7–14, hier S. 8.

wäre, einer die Kraft finden kann, die eigene Vernichtung humorvoll zu objektivieren: „Dann wird die Lage hoffnungslos für ihn, aber nicht ernst.“¹⁸⁰

Für Außenseiter und die Nachfolgenergenerationen übertrifft die tragische, groteske Dimension von Komik und Humor in Lager und Ghetto, allein anhand ihres situativen Kontextes, die eventuell lustige Dimension einer solchen Komik. Wie Kathy Laster und Heinz Steinert betonen: „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.“¹⁸¹ Die seltenen Momente, in denen sich die Opfer des Holocaust über die traumatische Realität, die Angst, die Verzweiflung und die Alltäglichkeit des Todes durch die Komik und das Lachen hinwegsetzen konnten – sei es durch Scherze, Witze oder komische Theateraufführungen – erscheinen uns heutzutage unvorstellbar, sogar schockierend. Vielleicht liegt aber gerade darin die ‚Faszination‘ der Komik in den Lagern und Ghettos, die die nachfolgende Generationen dazu bewogen hat, das Komische und das Schreckliche auf formaler und inhaltlicher Ebene in der filmischen und sonstigen Darstellungen des Holocaust zusammenzuführen.

2.2.4 Lachen und Film

Bereits in ihren frühen Phasen hat die Filmindustrie das Potenzial ihres Mediums für das Lachen erkannt, indem beobachtet wurde, dass die Zuschauer, genauso wie im Theater, sehr gern über Komik auf der Leinwand lachten, sowie, dass sich im Dunkeln des Kinoraums das Lachen von einem Zuschauer zum anderen leicht ansteckend verbreiten kann.¹⁸² Die Komiker, die in den Theaterkomödien, Vaudevilles und Burlesken gespielt hatten, wurden nun für den Film engagiert, in dem durch die Möglichkeiten des neuen Mediums die Komik zusätzlich betont und ‚noch komischer‘ inszeniert werden konnte. Von den Slapstick-

¹⁸⁰ Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen*, S. 152.

¹⁸¹ Laster, Kathy, und Steinert, Heinz (2003a): „Von der Schmierenkömödie zur Broadway-Show: TO BE OR NOT TO BE und der polnische Widerstand. Mel Brooks' Nazi-Spott und seine exzentrische Position“. In: Frölich, Loewy, und Steinert (Hg.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?*, S. 225–243, hier S. 226.

¹⁸² Anhand der Prämisse, dass das Lachen, wenn auch künstlich im Hintergrund der Filmhandlung eingespielt, auf das Publikum eine ähnlich ansteckende Wirkung haben kann, sowie zusätzlich als Signal für das Komische funktioniert, wurde in den 1950er-Jahren das sogenannte ‚canned laughter‘, die Lachkonserve, entwickelt. Den Einsatz von Lachkonserve wird bspw. bei Slavoj Žižek kritisiert, indem der Autor den Vergleich zwischen dem klassischen antiken Chor und der Lachkonserve zieht, behauptend, dass beide als Substitutionskörper funktionieren. Während der Chor für den Zuschauer fühle, funktioniere die Lachkonserve ersatzweise als der Mund des Zuschauers: „[S]o even if, tired from a hard day's stupid work, all evening we did nothing but gaze drowsily into the television screen, we can say afterwards that objectively, through the medium of the other, we had a really good time.“ Žižek, Slavoj (1989): *The Sublime Object of Ideology*. London/New York: Verso, S. 35.

Komödien des frühen Films (von den Pionieren Lumière, Méliès, Max Lindner oder Mack Sennett, später der internationalen Stars wie Charles Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon u. a.)¹⁸³ über die Screwball-Komödien vor allem der 1930er- und 40er-Jahre bis hin zu den romantischen und Horror-Komödien oder Satiren Woody Allens, die Komik und das Lachen sind bis zum heutigen Tag ein wichtiger Bestandteil des Kinos und des Fernsehens geblieben. Dass ‚die Zusammenarbeit‘ von Komik/Lachen und dem Kino äußerst produktiv ist, liegt nach Anca Parvulescu auch in ihren verwandten Eigenschaften begründet:

If laughter is movement, film is *moving* picture. If laughter is sound, film had its investment in sound from the very beginning. If laughter is of the face, film has a special relationship with the face. If laughter raises crucial questions related to its temporality, film, its very medium, molds itself on the time of its objects.¹⁸⁴

Die Komik im Kino wurde bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und nicht selten auch später vor allem mit Spaß, Genuss und Entlastung vom Arbeitsalltag assoziiert. Diese Eigenschaften und Wirkungen der filmischen Komik sahen jedoch viele mit einem kritischen Blick, nicht zuletzt Max Horkheimer und Theodor Adorno, die das Komische im Kino in den 40er-Jahren als Ort der Arbeitsfortsetzung und des kollektiven Auslachsens kritisiert haben.¹⁸⁵ Im Kulturindustrie-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* wird das Kino als Ort eines billigen Amusements beschrieben, der als ein Glied in der der Kapitalmacht unterworfenen Kette der Kulturindustrie grundsätzlich die denkende Aktivität seines Publikums unterbindet.¹⁸⁶ So schreiben die Autoren: „Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit die Zuschauer sich an die eigenen gewöhnen.“¹⁸⁷ Das Vergnügen im Kinosaal dient im Sinne von Adorno und Horkheimer hauptsächlich einer angeblichen zeitweiligen Entlastung, indem die Schwachen, Dummen, Ungeschickten oder die Minderheiten ausgelacht werden, wodurch die bestehenden Machtverhältnisse eigentlich nur gestärkt werden.¹⁸⁸ Auch wenn die Kritik des Autorenduos vor allem im Kontext ihrer Entstehung zu deuten ist,¹⁸⁹ bleiben manche kritische Äußerungen der Verfasser angesichts

¹⁸³ Zu diesen und weiteren Filmkomikern siehe Seeßlen, Georg (1982): *Klassiker der Filmkomik. Geschichte und Mythologie des komischen Films*. Reihe Grundlagen des populären Films 10. Hg. von Bernhard Roloff und Georg Seeßlen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

¹⁸⁴ Parvulescu, *Laughter*, S. 131.

¹⁸⁵ Vgl. Horkheimer, Max, und Adorno, Theodor W. (2010): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 10. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, S. 147ff.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 134.

¹⁸⁷ Ebd., S. 147. Der Tragik allerdings, die zum „einkalkulierten und bejahten Moment der Welt gemacht“ wurde, steht das Autorenpaar nicht weniger kritisch gegenüber und erklärt sie in ebenso scharfem Ton für ein „Surrogat der längst abgeschafften Tiefe“ Ebd., S. 160. Zur „Pathologisierung“ des Lachens bei Adorno und Horkheimer siehe Parvulescu, *Laughter*, S. 143–151.

¹⁸⁸ Vgl. Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S.149.

¹⁸⁹ Im 1969 entstandenen Vorwort zu einer Neuauflage von *Dialektik der Aufklärung* sprechen dies die Autoren selbst an: „Nicht an allem, was in dem Buch gesagt ist, halten wir unverändert fest. Das wäre unvereinbar mit einer Theorie, welche der Wahrheit einen Zeitkern zuspricht, anstatt sie als Unveränderliches der geschichtlichen

des Angebots an eher simpel gestrickter Komik, das täglich im Fernsehen, Kino und an anderen Orten vorzufinden ist (und das Parvulescu passend mit „[W]e are told to laugh from all directions“ kommentiert),¹⁹⁰ nach wie vor aktuell.

Wenn sich die Komödie an die Themen herantraut, die ihres Sachverhalts wegen wenig mit Komik zu tun haben, wie das der Fall mit der Shoah ist, wird zu Recht eine Ethik des Lachens in Frage gestellt. Hier stellt sich die Frage, ob man ins Kino geht, um trotz der Holocaustthematik Spaß zu haben oder entlastend über das Schreckliche der Vergangenheit und sogar über die Opfer zu lachen. Oder hat das Komische in solchen Filmen wenig mit Spaß und schließlich auch wenig mit Lachen zu tun? Kann es sein, dass die Filme komische Szenarien vor dem Hintergrund des Holocaust entwerfen, jedoch ohne ein Lachen zu bewirken (oder auch nur bewirken zu wollen), sondern um, gerade umgekehrt, Schock, Scham, Befremden oder sogar Weinen hervorzurufen? Nicht zuletzt fragt man hierbei, ob der Holocaust zu denjenigen „tote[n] Felder[n] der starren Verzweiflung und des tierischen Ernstes“ gehört, von denen Joachim Ritter spricht, um die Bereiche zu bezeichnen, die „jenseits der Herrschaftsgrenze des Lachens“ liegen.¹⁹¹ Liegt Auschwitz – der Lagerkomplex, der *pars pro toto* für die ganze Vernichtungsmaschinerie des Holocaust steht – außerhalb eines Bereichs, wo das Lachen noch erlaubt ist? Ähnliche Fragen an das Komische im Allgemeinen stellt auch Harald Weinrich in dem folgenden Zitat, in dem er gerade Auschwitz mit einer dem Lachen gesetzten Grenze assoziiert:

Bis zu welcher Grenze darf überhaupt gelacht werden, und wo hört der Spaß auf? Sind beispielsweise die gesellschaftlichen Zustände unter den Bedingungen kapitalistischer Ausbeutung so schlimm, daß einem das Lachen vergehen muß, wie die immer tiefensten Revolutionäre behaupten? Oder liegt die Grenze des Lachens bei Auschwitz, so daß man nach Auschwitz, wie Adorno gesagt hat, kein Gedicht mehr schreiben und folglich auch bei einer strengen Gesinnung eigentlich nicht mehr lachen kann?¹⁹²

Auch wenn das Lachen in der Theoriegeschichte sehr häufig als Komplement der Komik beziehungsweise als intendierte Reaktion auf ein Komikangebot behandelt worden ist, stellt sich bei der Filmkomödie zum Holocaust zum einen die Frage, ob das Lachen überhaupt

Bewegung entgegenzusetzen. Das Buch wurde in einem Augenblick verfaßt, in dem das Ende des nationalsozialistischen Terrors absehbar war. An nicht wenigen Stellen jedoch ist die Formulierung der Realität von heute nicht mehr angemessen.“ Ebd., S. IX.

¹⁹⁰ Parvulescu, *Laughter*, S. 149.

¹⁹¹ Ritter, „Über das Lachen“, S. 67: „Gewiß gibt es in der seelischen Verfassung des Daseins bestimmte Grenzen, jenseits derer nicht mehr gelacht wird und gelacht werden kann. [...] [E]s liegen nur die gleichsam toten Felder der starren Verzweiflung und des tierischen Ernstes jenseits der Herrschaftsgrenze des Lachens. Eine alte Weisheit sagt, daß der Gott nicht lacht und daß die Tiere nicht lachen; zum menschlichen Dasein aber, das noch in der Tat und im Leiden mit der Welt ist, gehört es wesentlich und ursprünglich.“

¹⁹² Weinrich, Harald (1976): „Was heißt ‚Lachen ist gesund‘?“ In: Preisendanz und Warning (Hg.), *Das Komische*, S. 402–408, hier S. 408. Weinrich selbst gibt keine Antwort auf diese schwierige Frage, sondern endet seinen Textbeitrag, gleich nach der zitierten Stelle, mit einem jüdischen Witz über den SS-Mann, der neben einem gesunden auch ein künstliches Auge hatte – das einen jedoch, im Unterschied zum gesunden, so menschlich anschaute.

intendiert wird, und wenn ja, welches Lachen. Es gehört zu einer anderen Frage, ob und welche Lacharten bei den Zuschauern tatsächlich vorkommen und wie diese beschrieben werden können – ob im Hinblick auf ihre akustische und visuelle Qualität, als Ausdrücke verschiedener Emotionen oder etwa angesichts ihrer Funktion.

Wie nicht oft genug erwähnt werden kann, gibt es nicht das eine Lachen. Fokussiert man beispielsweise nur die möglichen Lachvarianten, die bei den Zuschauern eines Films im Kinoraum vorkommen, wie dies Julian Hanich in der Entwicklung einer Typologie des Kinolachens macht, wird bereits ersichtlich, dass es nicht ‚das Lachen im Kino‘ gibt, sondern vielmehr eine „häufig überhörte, ignorierte und unterschlagene“ Vielfalt des Lachens.¹⁹³ Denn lachen kann man über den Film oder seine Teilaspekte als Objekt der Rezeption. Andererseits kann man auch in Reaktion auf andere (lachende) Zuschauer in Gelächter ausbrechen, wie Hanich betont.¹⁹⁴ Darüber hinaus kann das Lachen, so der Autor, als Signal eines „passiv-leiblichen Überwältigtwerdens“ oder auch des „aktiv-kognitives Kommunizierens“ funktionieren,¹⁹⁵ es kann einen aus der Gemeinschaft ausschließen oder das Kinokollektiv zusammenführen und binden.¹⁹⁶

Ob im Kino, wo vor allem die mitteilende Dimension des Lachens stärker ausgeprägt ist,¹⁹⁷ im Familien- oder Freundeskreis vor dem Fernseher oder auch allein vor dem Computer, erscheint die Frage der Lachvarianten bezüglich einer potenziellen Wirkung und der tatsächlichen Rezeption der Holocaust-Filmkomödien genauso wichtig wie eine grundlegende Problematik, nämlich die Frage: Wer lacht worüber respektive wer lacht über wen? Man kann über jemanden lachen aus der Position des Mächtigen (autoritäres Lachen) oder aus der Position des Subordinierten (antiautoritäres Lachen).¹⁹⁸ Das *Lachen über* kann

¹⁹³ Hanich, Julian (2010): „Laugh is in the Air. Eine Typologie des Lachens im Kino.“ In: *nachdemfilm*, No. 12, Lachen im Kino und auf der Leinwand, <http://nachdemfilm.de/content/laugh-air> (Mai 2011).

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Vgl. ebd. In seiner Typologie des Kinolachens unterscheidet Hanich zwischen zwölf Typen: dem eruptiven Lachen, dem befreienden Distanzierungs-lachen, dem verunsicherten Irritationslachen, dem ironischen Umwidmungslachen, dem erfreuten Wiedererkennungslachen, dem verächtlichen Wertungslachen, dem narzisstischen Verständnislachen, dem erkennenden Hinweislachen, dem beschämten Überlachen, dem aggressiven Auslachen, dem amüsierten Nachlachen, und dem angesteckten Mitlachen.

¹⁹⁷ Hanich erwähnt hierzu die Ergebnisse des Neuropsychologen Robert Provine, dass Menschen in einer Gruppe dreißig Mal öfter lachen als allein. Siehe auch bei Peter Barnes: „[F]rüher war das Lachen, das eine Filmkomödie hervorrief, immer ein gemeinsames Lachen. Komödien wurden für eine Gemeinschaft gemacht. Man lachte in einem Kino, zusammen mit, oder gar wegen, hunderten von Leuten um einem herum, die auch lachten. Man lachte zusammen, man lachte mit Fremden. Heutzutage, insbesondere bei alten Filmen, ist man oft alleine beim Lachen. [...] Wenn man sich die großen Komödien im Fernsehen, auf Video oder DVD anschaut, wird man nicht von den Lachwellen der anderen mitgerissen, die den Witz auch gesehen haben. Unser Sololachen klingt dünn im Vergleich mit dem gemeinschaftlichen Gelächter von früher.“ Barnes, Peter (2005): *Sein oder Nichtsein*. 1. Aufl. Lizenzausgabe. Übers. von Isabel Kranz. Leipzig: SehBuch Arthaus, S. 116f.

¹⁹⁸ Vgl. Frölich, Loewy und Steinert, „Lachen darf man nicht“, S. 10f.

jedoch auch in ein *Lachen mit* umschlagen, wie Luigi Pirandello oder auch Hans Robert Jauß in ihren Theorietexten zum Komischen betonen.¹⁹⁹ Diese grundlegenden und zusätzliche feinnuancierten Unterscheidungen werden in der weiteren Diskussion über die Filmkomödie zum Holocaust im Allgemeinen und in den Analysen konkreter Beispiele ausschlaggebend sein. Im nächsten Kapitel wird allerdings zuerst die Holocaust-Komödie und generell die Filmkomödie als Genre erörtert, wobei zur Sprache kommen wird, dass die Komik im Verlauf des letzten Jahrhunderts komplexer und ethisch problematischer geworden ist, was als Konsequenz eine gewisse Verdunkelung oder Unterdrückung des einstigen prinzipiell fröhlichen Lachens hat.²⁰⁰ Wie Dieter Lamping betont: „In das heitere, das versöhnliche, das unbeschwert lustige Lachen mischen sich das kalte, das hintergründige, ja abgründige und das verzweifelte Lachen. Mit der Harmlosigkeit hat das Komische seine Fesseln – und seine Unschuld verloren.“²⁰¹ Somit bleibt das Lachen nicht Ausdruck einer Ambivalenz, sondern wird selbst ambivalent, während eine Komödie, die sich an Themen wie Völkermord herantraut, wie gleich diskutiert wird, kaum noch als Komödie bezeichnet werden kann.

2.3 Die Filmkomödie als Genre, die Tragikomödie als Symptom eines Zeitalters

„Jeder kennt sie, jeder liebt sie (und kann sie bei Bedarf zitieren): die cineastischen Wunderwaffen bei Liebeskummer, Regenwetter und anderen Misslichkeiten des Lebens – Komödien.“ – so wird nämlich die Filmkomödie in einer kurzen Internetbeschreibung des Reclamheftes zu dem genannten Genre definiert.²⁰² Bereits dieses Beispiel aus der ‚Alltagskommunikation‘ über die filmische Komik hebt eine Diskrepanz zwischen dem theoretischen und dem alltäglichen Gebrauch des Begriff ‚Komödie‘ hervor. Während die Theorie in den letzten Jahrzehnten die Unmöglichkeit einer Definition der Komödie als ‚stabiles Genre‘ betont und für eine Offenheit des Begriffs plädiert hat, scheint es dieses Problem beim Filmpublikum nicht zu geben: Jeder Zuschauer weiß, was eine Komödie ist. Eine solche Diskrepanz zwischen dem theoretischen und dem praktischen, alltäglichen Gebrauch der Genrebezeichnung ist nicht selten. Auch wenn es einem relativ leicht falle, eine Vorstellung von einem Genre zu gewinnen, es sei doch relativ schwierig, genau zu benennen,

¹⁹⁹ Siehe Pirandello, *Humor*, und Jauß, „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“.

²⁰⁰ Vgl. Lamping, Dieter (1996): „Ist Komik harmlos? Über Veränderung der komischen Literatur seit dem neunzehnten Jahrhundert“. In: ders. (1996): *Literatur und Theorie über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 86–99, hier S. 97.

²⁰¹ Ebd., S. 98f.

²⁰² Die Buchbeschreibung für *Filmgenres: Komödie* stammt von der Webseite www.amazon.de. Heller, Heinz-Bernd, und Steinle, Matthias (Hg.) (2005): *Filmgenres: Komödie*. Stuttgart: Reclam.

welche Elemente ein Genre ausmachen würden, betont Knut Hickethier.²⁰³ Auch Ulrich Profitlich und Frank Stucke weisen am Anfang ihres Eintrags zur Komödie im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* darauf hin, dass es einen allgemein verbindlichen Komödienbegriff nicht gebe, und sogar das Kriterium ‚Komik‘, dem es selbst an einer einheitlichen Definition mangelt, wie in Kapitel 2.1 dargestellt wurde, nicht durchweg als konstitutiv angesehen werden könne.²⁰⁴

Fest steht, dass die Filmforschung in einem ersten Schritt zwischen dem Begriff der Gattung und dem des Genres unterscheidet. Während mit der Gattung zwischen Dokumentarfilm, fiktionalem Film und dem animierten Film unterschieden wird, ist mit dem Genre eine „Organisation von Wissen“²⁰⁵ gemeint, die zum einen das Filmwerk selbst betrifft, also etwa sein Thema, seine inhaltlichen und formalen Merkmale, zum anderen auch seine Produktion und Rezeption, wie etwa den Bezug des Films zu anderen Filmen, seinen Stellenwert in der Tradition, seine Wirkungspotenziale, empirische Rezeptionsergebnisse, und weiteres.²⁰⁶ Ein Genre ist also nicht nur im Hinblick auf die werkimmanenten Merkmale der Filme zu definieren, sondern auch in Anbetracht ihrer Situierung im zeitgenössischen gesellschaftlichen sowie historischen Kontext. Mit den prägnanten Worten Hickethiers dienen Genres also

als Klassifikationen unterschiedlicher Filme der Kommunikation über Filme, sowohl auf der Rezipienten- als auch auf der Produzentenseite sowie zwischen beiden Seiten. Genres stehen für Organisation von Wissen über die filmische Gestaltung und regulieren die Produktion von Filmen. Sie geben Orientierungen vor, stiften Erwartungen und determinieren die Rezeption.²⁰⁷

Bis in das 20. Jahrhundert, also vor der Verbreitung und Popularisierung des Films, wurde die Komödie vor allem als eines der Theatergenres bestimmt sowie in der aristotelischen Tradition als Gegenstück zur Tragödie gedacht. In diesem Zusammenhang wurde die Komödie mit einer heiteren Behandlung von Alltagsthemen assoziiert, deren Träger traditionell Figuren aus den unteren Schichten der Gesellschaft waren. Im Unterschied zum tragischen, Mitleid und Furcht erregenden Ende der Tragödie, endete die Komödie mit einem guten, versöhnlichen Ende. Während die Ständeklausel inzwischen längst verabschiedet worden ist und, wie ja auch die Holocaust-Komödie zeigt, das Genre mittlerweile auch komplexen und nicht auf den ersten Blick heiteren Themen gerecht wird, identifiziert man

²⁰³ Vgl. Hickethier, Knut (2007b): „Genretheorie und Genreanalyse“. In: Felix, Jürgen (Hg.) (2007): *Moderne Film Theorie*. 3. Aufl. Mainz: Bender. S. 62–96, hier S. 79.

²⁰⁴ Vgl. Profitlich, Ulrich, und Stucke, Frank (2007): „Komödie“. In Braungart, Georg et al. (Hg.) (2007): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. 3. Aufl. Bd. II: H – O. Berlin/New York: de Gruyter, S. 309–313, hier S. 309.

²⁰⁵ Hickethier, „Genretheorie“, S. 63.

²⁰⁶ Vgl. Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 201–206.

²⁰⁷ Hickethier, „Genretheorie“, S. 63.

andere Charakteristiken wie Komik und Lachen, sowie das versöhnende (oder auch das glückliche) Ende bis zum heutigen Tag als spezifische Merkmale des Komödiengenres. Im Folgenden werden nun diese Elemente als Kernelemente des Genres Filmkomödie zur Diskussion herangezogen, woraufhin im Anschluss die Holocaust-Filmkomödie unter dem Aspekt des Genres in den Fokus gestellt wird.

2.3.1 Kernelemente der Filmkomödie und Plädoyer für einen offenen Genrebegriff

Auch wenn es sich anbieten würde, die Filmkomödie tautologisch als ‚komischen Film‘ zu definieren, zeigt ein erster Blick auf die Fülle verschiedener Theorien zur Komik und zum Lachen – denen ich einigermaßen in Kapitel 2.1 gerecht zu werden versucht habe –, dass solch ein Definitionsversuch schnell an seine Grenzen stößt. Man verfügt nämlich nach wie vor über keine allgemein gültige Definition der Komik, da diese unter anderem sowohl in sekundärer Ordnung als künstlerische Gestaltung wie auch als vorkünstlerisches, lebensweltliches Phänomen²⁰⁸ kulturell bedingt, historisch wandelbar und keineswegs gattungsgebunden ist.²⁰⁹ In der öffentlichen Wahrnehmung der Filmkomödie zum Holocaust zeigt sich, dass eigentlich bereits einige wenige Komikmomente und ein relativ versöhnliches Ende ausreichen, damit ein Holocaustfilm als Komödie bezeichnet wird. Komik, definierbar oder nicht, kann zwar gerade ein auffallendes Merkmal der Komödie sein, allerdings zeigen die Theater- sowie die Filmgeschichte – und in der letzteren vielleicht insbesondere die Holocaust-Komödie – dass manche Subgenres der Komödie mit einer ausgesprochen geringen Dichte an komischen Elementen einhergehen können.²¹⁰ Es mag sich eventuell etwas paradox anhören, jedoch stimmt es durchaus, wenn Hanno Loewy darauf hinweist, dass „eine Komödie nicht notwendig komisch sein muss, auch wenn die Hindernisse und ihre Überwindung, die Missverständnisse und ihre Auflösung regelmäßig Anlass zu komischen

²⁰⁸ Vgl. Warning, „Elemente einer Pragmasemiotik“, S. 280, wo der Autor die Theorie der Komödie als die Kombination zweier Theorien, der Theorien des Komischen und der Theorien der dramatischen Gattungen, bezeichnet und dazu auffordert, zwischen dem Komischen als einem „noch vorliterarischen Phänomen der Lebenswelt“ und einer „künstlerischen Bedienung und Schaffung dessen als ästhetische Transformation des Lächerlichen zum Komischen“ zu unterscheiden.

²⁰⁹ Vgl. Schulz, Georg-Michael (2007): *Einführung in die deutsche Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 10.

²¹⁰ Als Beispiel für eine Komödie ohne Komik nennt Schulz beispielsweise das rührende Lustspiel (*Comédie larmoyante*) aus dem 18. Jh. Siehe Schulz, *Einführung in die deutsche Komödie*, S. 10. Siehe auch Jerry Palmers Hinweis darauf, dass der Filmplot einer Komödie nicht inhärent komisch sein muss: „[T]he plot structures [...] are not specifically funny, not specific to comedy in any sense of the word, or they are not in fact plot structures, but refer to the minimum unit of comic plot, the individual joke or gag.“ Palmer, Jerry (1988): *The Logic of the Absurd: On Film and Television Comedy*. London: British Film Institute, S. 28.

Situationen bieten können.“²¹¹ Dies spricht für eine bereits vorgeschlagene Unterscheidung zwischen dem Komischen im engeren und weiteren Sinne. Während also unter ‚Komik‘ im engeren Sinne ein Angebot an Spaß- und Lachanreizen gemeint ist, bezeichnet der Begriff ‚Komik‘ im weiteren Sinne, so wie auch der Begriff ‚Komödie‘, eine Reihe von komischen und weniger komischen Angeboten, unter denen auch Satire, Groteske oder auch schwarzer Humor anzusiedeln sind.²¹² Selbst wenn die Holocaust-Komödien also auch, wie die folgenden Analysen zeigen werden, Elemente der Komik im engeren Sinn aufweisen, operieren sie viel häufiger im Bereich des satirischen, grotesken und schwarzhumorigen Komischen – also des Komischen im weiteren Sinne. Auf ihre Spezifika sowie auf die Eigenschaften eines spezifisch ‚jüdischen Humors‘, wird in den Analysen näher eingegangen.

Die Definitionsversuche der Komödie durch ihre Gebundenheit an das Phänomen des Lachens als Reaktion ihres Publikums sind auch nur bedingt gültig. Zum einen sind der Variantenreichtum und die historische Relativität, die eine interkulturelle, zeitübergreifende Beschreibung der Komik erschweren, auch für das Lachen kennzeichnend. Zum anderen ist das Lachen, wenn man es gerne als ein freudiges, herzliches Lachen verstehen möchte, vor allem an eine Komik im engeren Sinne gebunden, die, wie gerade erörtert, kein auffallendes Merkmal des Komödiengenres sein muss. Die Komödie als Film zu definieren, über den man lacht, wäre also so ähnlich, wie sie als komischen Film zu definieren; der Unterschied liegt nur im Fokus der Behauptung. Während die Betonung auf dem Aspekt des Komischen für die Komödie eher werkimmanent gedacht ist (selbst wenn man behaupten könnte, es gebe keine Komik ohne einen Rezipienten, der sie als komisch empfindet), spricht der Fokus auf dem Lachen eher Wirkungspotenziale und die tatsächliche Rezeption eines Films an. So definiert Roy Sommer in seiner Habilitationsschrift die Komödie – im Gegensatz zu deduktiven, aus dem direkten Vergleich zur Tragödie ausgeführten, Ansätzen – beispielsweise als dezidiert wirkungsorientiertes Genre, das auf das „kalkulierte Lachen“ zielt:

[D]ie intendierte Wirkung, die zielgerichtete Funktionalisierung ihrer Darstellungs- und Erzählverfahren und die klare Erwartungshaltung ihres Publikums sind transhistorische und transmediale Merkmale der Komödie. [...] [Die Komödie] begnügt sich nicht damit, Bedeutung zu erzeugen und zu inszenieren,

²¹¹ Loewy, Hanno (2003a): „Fiktion und Mimesis. Holocaust und Genre im Film“. In: Frölich, Loewy und Steinert (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?*, S. 37–64, hier S. 42.

²¹² Dazu siehe Umberto Eco: „From antiquity to Freud or Bergson, every attempt to define comic seems to be jeopardized by the fact that this is (referring, in a Wittgensteinian jargon, to a network of family resemblances) that gathers together a disturbing ensemble of diverse and not completely homogeneous phenomena, such as humor, comedy, grotesque, parody, satire, wit, and so on.“ Eco, „The Frames of Comic Freedom“, S. 1. Siehe auch Jan Walsh Hokenson, die ‚comedy‘ und ‚comic mode‘ austauschbar als Sammelbezeichnung der Techniken, Stile und Methoden der Unterhaltung, auch im Sinne vom Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeit, verwendet. Hokenson, *The Idea of Comedy*, S. 20.

sondern sie funktionalisiert ihre Kompositionsregeln und Konstruktionsprinzipien, um eine vorhersehbare Reaktion beim Zuschauer zu erreichen.²¹³

Während sich die Behauptung Sommers für einige Subgenres der Theater- oder Filmkomödie als gültig erweisen mag (beispielsweise für das Subgenre des Konversations- oder Gesellschaftsstücks oder für Filme, die auf dem Slapstick basieren), wäre es im Zusammenhang mit der Filmkomödie zum Holocaust durchaus problematisch zu behaupten, ihr Wirkungsziel sei das „kalkulierte Lachen“, da der Begriff außerdem auch nicht spezifiziert, was für ein Lachen als Reaktion gemeint ist.²¹⁴ Nicht alle Holocaust-Filmkomödien reizen zum Lachen, und wenn sie dies tun, kommt dieses Lachpotenzial viel seltener vor, als dass allgemein behauptet werden könnte, diese Filme würden mit dem Lachen kalkulieren. Es ist außerdem durchaus vorstellbar, dass Holocaust-Komödien mit anderen Affekten rechnen, wie Mitleid, Angst oder sogar Schock.

Neben Komik und Lachen, die, wie erörtert, nur beschränkt als Kernelemente des Genres Komödie gelten können, wird in der Theorie noch am häufigsten die Versöhnung für den Grundstein des Genres Komödie erklärt. So heißt es bei Timothy Corrigan und Patricia White:

Although many viewers associate comedies with laughs and humor, comedy is more fundamentally about social reconciliation [...]. In comic narratives, obstacles or antagonists – in homes, marriages, communities, and nations – are overcome or dismissed by the physical dexterity or verbal wit of a character, or perhaps by luck, good timing, or magic.²¹⁵

Hierbei muss jedoch erwähnt werden, dass sich die Idee von Versöhnung nicht in der populären Formel von einem glücklichen Ende, dem so genannten Happyend erschöpft. Wie Michael Schulz betont, kann das gute Ende ein wahrhaft glücklicher Ausgang sein, wie etwa, wenn die Liebenden trotz aller Vorkommnisse vereinigt werden, jedoch könne das gute Ende auch „so weit eingeschränkt sein, dass man besser von der vermiedenen Katastrophe spricht“ oder dass bei einem Misslingen „die schmerzliche Seite nicht hervorgehoben wird.“²¹⁶ Diese

²¹³ Sommer, Roy (2004): *Von Shakespeare bis Monty Python: Grundriss einer Mediengeschichte und Gattungstheorie der britischen Komödie zwischen generischem Gedächtnis und pragmatischer Poetik*. Habilitationsschrift. Justus-Liebig-Universität Gießen, S. 9, 12. In der überarbeiteten und erweiterten Fassung seiner Habilitationsschrift verlässt Sommer die Idee vom gattungsspezifischen „kalkulierten Lachen“ zugunsten eines breiter gefassten Begriffs der Erwartungshaltung: „Die Erwartungshaltung des Komödienpublikums lässt sich am besten mit dem Begriff der Unterhaltung beschreiben, da die häufige Reduzierung auf das Lachen nicht das gesamte Wirkungspotential der Komödie abdeckt.“ Sommer, Roy (2011): *Von Shakespeare bis Monty Python. Eine transmediale Geschichte der englischen Komödie zwischen pragmatischer Poetik und generischem Gedächtnis*. Trier: WVT, S. 32.

²¹⁴ Hier sei noch einmal an Julian Hanichs Typologie des Kinolachens hingewiesen, die beispielhaft das Variantenreichtum des Lachens veranschaulicht, auch wenn die Typologie sicherlich nicht alle möglichen Varianten des Kinolachens abdeckt. Hanich, „Laugh Is in the Air“.

²¹⁵ Corrigan, Timothy, und White, Patricia (2012): *The Film Experience. An Introduction*. 3. Aufl. Boston/New York: Bedford/St.Martin's, S. 326.

²¹⁶ Schulz, *Einführung in die deutsche Komödie*, S. 13.

Beobachtung Schulz' erscheint besonders wichtig, wenn vom Ende der Holocaust-Filmkomödien die Rede ist, deren Ausgang schon wegen der thematischen Referenz des Films auf die Shoah kein glückliches sein kann. Wie die Analysen noch ausführlich zeigen werden, stellen die Endsequenzen dieser Art von Komödien kleine Resolutionen ihrer fiktionalen Konflikte dar, allerdings keine wahrhaften Happyends wie man sie von etwa einer Mehrheit der romantischen Komödien oder komischen Actionfilme kennt.

Als ein mehr oder weniger glückliches Ende bedeutet der Versöhnungsmoment vor allem die Wiederherstellung einer alten Ordnung, die in der Komödie ins Schwanken gebracht wurde, oder die Etablierung einer neuen Konstellation, weil „eine bestehende Ordnung, ein bestehender Sinn, eine festgefahrene Konstellation buchstäblich zerschlagen werden muss“.²¹⁷ Erst eine in Gefahr gebrachte Ausgangssituation ermöglicht, so Geoff King, für den Zuschauer die Erfahrung der besten Qualitäten ‚beider Welten‘, der offiziellen Welt der Ordnung und der inoffiziellen Welt des Komischen.²¹⁸ Aus diesem Grund ‚muss‘ der tomanische Diktator Hynkel in *The Great Dictator* mit dem jüdischen unter Amnesie leidenden Frisör verwechselt werden, die Lagerinternierung der Familie Orefice in *La vita è bella* in Guidos Spiel übersetzt, oder der Ghettoalltag in *Jakob der Lügner* durch erfundene Radionachrichten unterminiert werden. Die komische Welt kann die offizielle nur temporär destabilisieren, damit sich diese als einzig richtige bestätigt, oder auch anarchisch destruieren und zum Niedergang bringen. Fest steht, dass die Destabilisierung der ursprünglichen Geschichte nicht als allzu ernsthaft genommen und somit eher als eine Art von Spiel verstanden wird.

Im Vergleich zu den Umständen unter denen sich beispielsweise die Handlung von Frank Beyers *Jakob der Lügner* abspielt,²¹⁹ erscheint Jakobs Konflikt, ob er mit der Erfindung von Lügen weitermachen soll oder nicht, harmlos, als eine spielerische Welle, die nichts im mörderischen Ozean der Vernichtung verändern kann, sondern vorübergehend kaum merkbare Linien an dessen Oberfläche zieht. Seine Gewissensbisse und die erfundenen Nachrichten als Hauptgenerator des Komischen im Film sind ja nichts als ein Spiel, das das System, in dem sich die Geschichte abspielt, nicht wirklich in Gefahr bringen kann – das Ghetto bleibt bestehen und wird erst dann aufgelöst, als seine Gefangenen in die Lager deportiert werden. Da Jakobs Konflikt allerdings mehr oder weniger harmlos bleibt, weist die Binnengeschichte (innerhalb eines größeren Rahmens, in dem sich der Holocaust ereignet)

²¹⁷ Schneider, Christian (2003): „Wer lacht wann?“ In: Frölich, Loewy, und Steinert (Hg.), *Lachen über*, S. 135–154, hier S. 146.

²¹⁸ Vgl. King, *Film Comedy*, S. 8.

²¹⁹ Zur ausführlichen Analyse von *Jakob der Lügner* siehe Kapitel 4.

darauf hin, dass sich zumindest der Konflikt des Protagonisten glücklich auflösen wird. Das Komische des Konflikts, das teilweise den schrecklichen Hintergrund ausblenden vermag, kann demnach „auf ein anstehendes Happyend“ des Binnenkonflikts verweisen und „nachträglich die problemlose Belachbarkeit“ der Handlung bestätigen, wie Stephan Kraft dies, in Anlehnung an Wolfgang Trautweins Konzept vom „Komödienzirkel“, für das komische Genre im Allgemeinen als kennzeichnend beschreibt.²²⁰ Das Komische veranlasst das Publikum zu glauben, dass Jakobs Lügen zu einem gutem Zweck erzählt werden und ihm dies von den Ghetto-Mitinsassen verziehen beziehungsweise der Konflikt versöhnlich gelöst wird. An dem Beispiel aus Beyers Film lässt sich folglich beobachten, dass eine Komödie – selbst vor dem Hintergrund des Holocaust – den Zuschauern das Wechselspiel zwischen dem Ernsthaften und dem Komischen ermöglicht. Wie Geoff King hervorhebt, setzt dies beim Publikum ein gewisses ‚Lockerlassen‘, ein ‚Ablassen vom Ernsthaften‘ beziehungsweise ‚Sich-Einlassen‘ auf das komische Spiel voraus:

The scope for disturbance in most forms of comedy is limited [...] by the fact that disruption is not meant to be taken too seriously. If we can ‚let go‘, enjoying the experience of a realm not restricted by the usual rules, we can do so with the provision of a safety net. We do not have to worry too much about the consequences. The close combination of these two effects appears to be one of the main attractions of the comic mode, enabling us to have the best of both worlds.²²¹

Während also die drei Elemente – Komik, Lachen und versöhnliches Ende – berechtigterweise ihren Stellenwert beim Versuch einer Definition des Komödiengenres behalten, sollten sie doch, wie erörtert, keinesfalls als abgeschlossene, invariable Einheiten verstanden werden. Im Allgemeinen wird darum mit Blick auf die Komödie für eine Offenheit des Genrebegriffs plädiert. „No totalizing theory of comedy has proved successful“, betont Andrew Horton, und erklärt, warum dem so ist: „The vastness of the territory, which includes the nature of laughter, humor, the comic, satire, parody, farce, burlesque, the grotesque, the lyrical, romance, metacomedy, and wit, precludes facile generalizations.“²²² Außerdem befürwortet eine zunehmende Diversifizierung der Subgenres und Hybridisierung²²³ des filmischen Komödiengenres das Argument, Komödie nicht als

²²⁰ Kraft, Stephan (2011): *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen: Wallstein, S. 13. Siehe auch Trautwein, Wolfgang (1983): „Komödientheorie und Komödie. Ein Ordnungsversuch“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 27(1983), S. 86–123.

²²¹ King, *Film Comedy*, S. 8.

²²² Horton, Andrew (1991): „Introduction“. In: ders. (Hg.) (1991): *Comedy/Cinema/ Theory*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, S. 1–21, hier S. 2. Zu der Generalisierung in der Komik- und Komödientheorien siehe Harry Levin: „If there were any single generalization that could be applied with equal relevance to Chaucer, Mark Twain, Evelyn Waugh, Milan Kundera, Milesian tales, Jewish jokes, banana peels, mechanical toys, content analysis, laugh counts, broadcasts, cartoons, monkeys, hyenas, and tickling it would be much too sweeping for any plane but that of pointless platitude“. Levin, Harry (1987): *Playboys + Killjoys: An Essay in the Theory of Comedy*. New York: Oxford University Press, S. 6.

²²³ Als Hybride werden Filme bezeichnet, die als Fusion zweier verschiedener Genres entstehen (wie etwa

präskriptiven, sondern als lediglich orientierenden Begriff zu verstehen. Dies schlussfolgert auch Andrew Stott am Ende seines Einführungswerks zur Komödie:

While the generic label continues to represent a meaningful and practicable brand, priming us for certain kinds of action and alerting us to a different type of discourse, the deracinated nature of comic effect and the permeability of generic boundaries means that we can no longer be satisfied by the Aristotelian concepts of form that persist in most understandings of what comedy is. Traditional generic definitions belonged to the theatre and, as its popularity has declined over the course of the twentieth century, different types of comedy have emerged in new contexts and media then often mingle with other modes and tones of narrative. Perhaps then we need to stop trying to define comedy on a generic level, and think of it instead as a series of more or less connected effects, traditions, and modified themes treated with the aim of opening up understanding for the purposes of laughter.²²⁴

All dies spricht für die in den Kulturwissenschaften geläufige Einstellung, dass Genres Subjekte konstanter Veränderungsprozesse sind, sowie dass, wie Georg Seeßlen betont, ästhetische Determinanten und inhaltliche Konstanten vor dem Hintergrund der Geschichte einzelner Genres, „von den außerfilmischen Quellen bis zu den eventuellen Verfallserscheinungen und Bastardisierungen“, sich kaum noch als allgemein gültig bestimmen lassen.²²⁵ Komödien kommen, wie überhaupt Genres, einerseits als konservative Formen vor, die die erprobten (Komik-)formeln immer wieder verwenden und somit den Publikumserwartungen entsprechen. Andererseits sind sie auch innovativ und verändern nicht nur ihre generischen Strukturen, sondern auch die Zuschauereinstellungen selbst, indem sie deren Erwartungen langfristig enttäuschen.²²⁶ Es ist aus diesem Grund wichtig, den Genrebegriff als ein historisch wandelbares heuristisches Werkzeug in die Filmanalyse einzubeziehen, um die Analysen zu verfeinern,²²⁷ ohne dabei die Singularität jedes einzelnen Filmwerks aus dem Auge zu verlieren. Wie King betont: „Comedy is a mode – a manner of presentation – in which a variety of different materials can be approached, rather than any relatively more fixed or localised quantity.“²²⁸

Western-, Horror-, SF-Komödie); Subgenres sind spezifische Versionen von ein und demselben Genre (z. B. Slapstick-, Screwball-Komödie, romantische Komödie). Dazu siehe bspw. Corrigan und White, *The Film Experience*, S. 325, sowie Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, S. 136. Vergleichsweise seien an dieser Stelle auch Subgenres bzw. Untergattungen der Theater-Komödie genannt, wie bei Michael Schulz aufgezählt: Posse, Farce, Burleske, Schwank, Schäferspiel, Grotteske, Humoreske, Volksstück, Boulevardkomödie, Tragikomödie, Singspiel, Oper, Operette, und Musical. Schulz, *Einführung in die deutsche Komödie*, S. 13–21.

²²⁴ Stott, Andrew (2005): *Comedy*. New York/London: Routledge, S. 141. Siehe auch Corrigan und White, die die Filmgenres mit Sternbildern vergleichen, da sie multidimensionale Organisationsbeziehungen zwischen den verschiedenen Genres etablieren können: „The idea of genres as constellations suggests how genres, as distinctive patterns, can overlap and shift their shape depending on their relation to other genres or as extensions of a primary field.“ Corrigan und White, *The Film Experience*, S. 325.

²²⁵ Vgl. Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, S. 135.

²²⁶ Vgl. Hayward, Susan (2005): *Cinema Studies: The Key Concepts*. 2. Aufl. Oxford/New York: Routledge, S. 166.

²²⁷ Vgl. Koepnick, Lutz (2003): „‘Nochmal! Nochmal!’ Erpresstes Lachen im deutsch-jüdischen Melodram der Gegenwart.“ In: Frölich, Loewy, und Steinert (Hg.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?*, S. 315–334, hier S. 316.

²²⁸ King, *Film Comedy*, S. 2.

2.3.2 Die Krise des Genres und die Holocaust-Komödie

Vor allem zeigt sich an der Entwicklung der Komödie im 20. Jahrhundert bis zur heutigen Zeit, wie wichtig es ist, Komödie als Darstellungsmodus zu begreifen anstatt von einem fixen Genre zu sprechen. Die modernen Komödien in Film, Theater und den anderen Künsten von Malerei über Performance bis hin zu Stand-Up, haben im Großen und Ganzen wenig mit der Komödie im aristotelischen Sinne gemeinsam, denn sie negieren oft geradezu die strikte Unterscheidung zwischen dem Hohen und dem Trivialen, dem Tragischen und dem Komischen, dem Ernsten und dem Lächerlichen. Das Tragische und das Komische werden im Rahmen der Kunst spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr als radikale Oppositionen gesehen.²²⁹ An der filmischen Komik lässt sich, hauptsächlich in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, beobachten, dass diese zunehmend ernsthaft, politisch und satirisch geworden ist.²³⁰ Bereits die Entwicklung der Theaterkomödie im 20. Jahrhundert zeigte, worauf Schulz hinweist, dass die vor dem Übergang des 19. in das 20. Jahrhundert selbstverständliche Orientierung an der Komödientradition ihre Selbstverständlichkeit verloren habe beziehungsweise die Wiederaufnahme der bewährten Eigenschaften der Gattung wie des versöhnlichen Schlusses oder der heiteren Stimmung problematisch geworden sei.²³¹ Dies zieht selbstverständlich Folgen nach sich auch für die Rezeption der Komödie, die vielleicht keine ‚richtige‘ mehr ist, und in diesem Sinne nicht nur, oder nicht unbedingt, Spaß, Erheiterung und jene gute Stimmung verspricht, die das Publikum – wie in dem Zitat am Anfang dieses Kapitels angesprochen – von der Komödie normalerweise erwarten würde.

Wenn Franz Werfel seinem Stück *Jacobowsky und der Oberst* (1944) den Untertitel „Komödie einer Tragödie“ und Friedrich Dürrenmatt dem Stück *Der Besuch der alten Dame* (1956) den Untertitel „Eine tragische Komödie“ verleiht – gleich wie Jahre später Jurek Becker seinem *Jakob der Lügner* (1974)²³² – dann wird die ambivalente Natur der neuzeitlichen Komik bereits im Paratext angedeutet. Zum einen ist eine solche Vermischung des Komischen mit dem Tragischen symptomatisch für, in Worten Dürrenmatts, die

²²⁹ Die aristotelische Dichotomie der Tragödie und der Komödie wurde bereits in Platos *Symposium* herausgefordert, sowie später von Adam Müller, Northrop Frye u. a. Dazu siehe Hokenson, *The Idea of Comedy*, S. 260f.

²³⁰ Siehe dazu Lawrence Mintz, der die Entwicklung der Komödie von der frühen Slapstick-Phase, über die *screwball comedy*, bis zu der sozialen und politischen Satire der 60er-Jahre beschreibt. Mintz, Lawrence E. (2008): „Humor and popular culture“. In: Raskin (Hg.), *The Primer of Humor Research*, S. 281–301.

²³¹ Vgl. Schulz, *Einführung in die deutsche Komödie*, S. 72, sowie Profitlich und Stucke, „Komödie“, S. 311f.

²³² Siehe Beckers Aussage über seine Absicht, aus *Jakob der Lügner* eine „tragische Komödie“ zu machen. In: „Über die Historie hinaus – ‚BZ‘-Gespräch mit Jurek Becker“, *Berliner Zeitung*, Berlin/DDR, 20.12.1974, online: <http://www.filmportal.de/node/11059/material/674161> (März 2014).

Unmöglichkeit einer reinen, klassischen Tragödie, nachdem man die Erfahrung großer Verbrechen unserer Zeit gemacht habe,²³³ zum anderen kann man anhand von Produktionen der letzten Jahrzehnte eine Krise der traditionellen Komödie selbst postulieren.

Die Abgründe des 20. Jahrhunderts, in dem „keine tragischen Helden, sondern nur Tragödien“²³⁴ vorgefunden werden können, machen es notwendig, das Tragische aus der Komödie heraus zu erzielen²³⁵ – dies behauptet Dürrenmatt in seiner bekannten Abhandlung über *Theaterprobleme* aus dem Jahr 1955: „Die Tragödie, als die gestrengste Kunstgattung, setzt eine gestaltete Welt voraus. Die Komödie – sofern sie nicht Gesellschaftskomödie ist wie bei Molière –, eine ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene, eine Welt, die am Zusammenpacken ist wie die unsrige.“²³⁶ Dürrenmatts Aussage bezieht sich nicht nur auf die Genreproblematik sondern trifft die Lebenserfahrung mehrerer Generationen des 20. Jahrhunderts, die Kriege und verschiedene Totalitarismen erlebt haben und somit die Tragödie „endgültig in ihrer Funktionalität und vor allem ihrer Fähigkeit zur Katharsis und der damit verbundenen Sinnstiftung“ beraubt sehen.²³⁷

Ähnlich lässt sich diskutieren, ob die schrecklichen Erfahrungen der 20. Jahrhunderts und auch am Anfang des neuen Jahrtausends eine Krise der traditionellen, heiteren, Lachen erregenden und versöhnlichen Komödie verursacht haben. Dafür sprechen etwa die Werke eines Samuel Beckett, Bertolt Brechts, Edgar Hilsenraths, George Taboris, David Lynchs oder etwa Quentin Tarantinos, die vielmehr mit einem unheiteren, unversöhnlichen und prinzipiell auch nicht lächerlichen Komischen arbeiten, und so dem Bereich des Schwarzhumorigen, Absurden, Grotesken und – vom Standpunkt eines früheren Komödienverständnisses aus betrachtet – ‚bestenfalls‘ Satirischen angehören. In den literarischen, filmischen oder Theater-Komödien der letzten Jahrzehnte wird, wie Schulz hervorhebt, das Komische und Nicht-Komische so untrennbar ineinander verstrickt, dass „schließlich auch die Bezeichnung ‚Tragikomödie‘ nicht mehr greift.“²³⁸

²³³ Vgl. Dürrenmatt, Friedrich (1967): *Theaterprobleme*. Neue Aufl. Zürich: Arche, S. 48.

²³⁴ Ebd., S. 43.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 48.

²³⁶ Ebd., S. 45.

²³⁷ Kraft, *Zum Ende der Komödie*, S. 379.

²³⁸ Schulz, *Einführung in die deutsche Komödie*, S. 88. Zum Tragikomischen siehe bspw. Maurizio Viano: „There is quite a difference between thinking of a film as a mixture of comedy and tragedy, the tragi-comic, or as a juxtaposition of two symmetrical and mutually negating spaces. The former is a healthy, if occasionally disturbing, mix aiming to make comedy serious by bestowing gravity on its lightness or, obversely, to defuse the depression provoked by tragedy. The latter is uncanny and unsettling, potentially sickening and always disorienting, insofar as spectators are forced into a schizoid experience.“ Viano, Maurizio (1999): „Life is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter“. In: *Jewish Social Studies* 5.3 (1999), S. 47–66, hier S. 55f. Siehe auch Alenka Zupančič, die die Tragikomödie für eine der größten Entdeckungen der Modernität erklärt, weil diese noch schlimmer als Tragödie sei: „The repetition of tragic events deprives the latter of their

Angesichts des Untersuchungsfokus dieser Arbeit stellt sich nun die Frage, inwieweit die Holocaust-Filmkomödie – die, wie in der Einleitung dieser Arbeit erörtert wurde, unter dieser Bezeichnung in der Forschung und generell in einer weiten Öffentlichkeit wahrgenommen und diskutiert wird – überhaupt noch dem komischen Genre zugerechnet werden kann. Vielleicht ist die Holocaust-Komödie, durch den „Status eines Oxymorons“,²³⁹ gerade ein hervorragendes Beispiel für die besprochene Krise der Komödie im „Zeitalter der Tragikomödie“?²⁴⁰ Nicht ohne Grund beendet Kraft seine Studie über die Theoriegeschichte des Happyends mit der Holocaust-Komödie als Analysebeispiel und fragt, „ob eine Komödie unter den Bedingungen des Holocaust noch als Komödie funktionieren kann“.²⁴¹

Hinsichtlich der Elemente, die trotz einigen problematischen Aspekten, wie erörtert wurde, als Kernelemente des Komödiengenres zählen dürfen – nämlich des Komischen, des (heiteren) Lachens und des versöhnlichen Endes – zeigen die Holocaust-Filmkomödien, wie beispielsweise das absurde Theater auch, ein prinzipiell ambivalentes Verhältnis zu jenen. Auch wenn die Dichte der Komikelemente und -techniken in einer Holocaust-Komödie im Vergleich zu etwa der romantischen Komödie oder dem Trashfilm relativ gering ist, spielt die Komik im weiteren Sinne – also eine Komik, die nicht nur auf dem Lächerlichen beruht, sondern auch Verbindungen mit dem Grotesken, Schwarzhumorigen, Satirischen oder Absurden eingeht – durchaus eine signifikante Rolle für diese Art von Filmen.

Dabei kommen eine Reihe von gerade nicht heiteren Lachvarianten als Wirkungspotenzial in Betracht, wie zum Beispiel ein mitleidiges Lächeln, ein geschocktes, verblüfftes Lachen oder auch ein Lachen, das im Halse stecken bleibt und in diesem Sinne nicht richtig artikuliert wird. Das Komische besitzt somit, um mit Wolfgang Preisendanz zu sprechen, das Schreckliche der Komik als Kehrseite.²⁴² Es ist eine Komik die ihre Unschuld verloren habe, wie Dieter Lamping betont: „In das heitere, das versöhnliche, das unbeschwert lustige Lachen mischen sich das kalte, das hintergründige, ja abgründige und das verzweifelte Lachen.“²⁴³

aura and transforms them into something common, unexceptional. The really miserable is not even tragic and does not possess tragic grandeur.” Zupančič, *The Odd One In*, S. 175.

²³⁹ Loshitzky, „Verbotenes Lachen“, S. 21.

²⁴⁰ Hokenson, *The Idea of Comedy*, S. 260.

²⁴¹ Kraft, *Zum Ende der Komödie*, S. 410.

²⁴² Vgl. Wolfgang Preisendanz: „Indem sie [die Komik] ihre eigene Fragwürdigkeit ausspielt, indem sie sich selbst als etwas Ausgrenzendes und Verdrängendes nimmt, veranlaßt sie den Leser, sie nicht auf sich beruhen zu lassen, sie nicht als Auffassungsnorm zu akzeptieren, sondern eine andere Einstellung zu finden, als sie die Komik zur Verfügung stellt. Das Komische des Schrecklichen hat dann das Schreckliche der Komik als Kehrseite.“ Preisendanz, „Zum Vorrang des Komischen“, S. 164.

²⁴³ Lamping, „Ist Komik harmlos?“, S. 98f.

Was die Versöhnung am Ende betrifft, so zeigt sich, dass relativ harmlose Konflikte der Binnennarrative – wie die Analysen noch ausführlich zeigen werden – in den Holocaust-Filmkomödien in einer Art von Versöhnung aufgehen, die Rahmengeschichten hingegen, die ja einen starken Bezug zur historischen Tatsächlichkeit der Shoah aufweisen, keine zufriedenstellende Versöhnung anbieten können oder, von der moralischen Seite gesehen, überhaupt dürfen. In diesem Sinne entwickelt sich eine interessante Dynamik zwischen dem mehr oder weniger komischen Binnennarrativ und seinem schreckenerregenden Rahmen – ein Verhältnis, das ständig vom Kippen des Komischen in das Tragische²⁴⁴ und umgekehrt bedroht ist. Das Komische muss sich dabei immer wieder vor dem Hintergrund des Holocaust behaupten, ohne diesen überschreiben zu wollen oder auch zu dürfen. In diesem Sinne stimmt Sidra DeKoven Ezrahis scharfsinnige Beobachtung über die Natur des Komischen in den Holocaust-Filmkomödien:

Not that any of these fictions is a ‚happy‘rewrite. Death is waiting, just offstage, to claim its due. They are, rather, written (or *overwritten*) in a comic voice that itself provides a continual alternative to history’s implacable verdict. The comic is constructed as an act of revolt based on faith in a higher truth, in History-as-it-was-and-will-be. It is a protest against a set of generically rendered facts about the fate of Jews during World War II: what is essential to bring to this encounter is the inescapability of that fate, the inexorable logic of Nazism by which the survival of any single individual is, *ipso facto*, an aberration. These facts, ‚History‘ as ‚what hurts‘, in Jameson’s felicitous phrase, are the ‚given‘ against which each of the comedies is enacted.²⁴⁵

Die mit der Sammelbezeichnung ‚Holocaust-Filmkomödie‘ beschriebenen Werke sind ja zum größten Teil verschiedene Hybride und Subgenres, die Elemente des Melodramas, der Romanze, des Thrillers, Roadmovies u. a. vorweisen. Hanno Loewy hat beispielsweise in dem Sammelband *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?* eine Auswahl an Filmen zusammengestellt, die die Geschichte und Nachwirkung des Holocaust in komischer, grotesker und/oder satirischer Manier thematisieren. Diese jeweils mit einer oder mehreren Genrebezeichnungen versehene Liste von Filmen zeigt, dass kaum ein Film eindeutig als zugehörig zu einem einzigen Genre bestimmt werden kann. Meistens handelt es sich also um mehrere Bezeichnungen, die auf die Hybridität der Werke oder eine problematische Zuordnung des Filmes zu einem einzelnen Genre hinweisen. Aus diesem Grund beinhaltet Loewys Liste Kennzeichnungen wie Clown Comedy, Schwarze Komödie, Farce, Parodie,

²⁴⁴ Vgl. Iser, Wolfgang (1976): „Das Komische: Ein Kipp-Phänomen.“ In: Preisendanz, Wolfgang, und Warning, Rainer (Hg.) (1976): *Das Komische*. München: Fink, S. 398–402. Das Wort „tragisch“ wird hier in einem alltäglichen Sinne als etwas Schreckliches, Unverständliches, Gewaltiges und in seinen Ausmaßen Unerwartetes benutzt, also nicht als Tragisches in der antiken Tradition des Begriffes, denn, wie Hanno Loewy zurecht erkennt, es gibt „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.“ Loewy, „Fiktion und Mimesis“, S. 44.

²⁴⁵ Ezrahi, Sidra DeKoven (2001): „After Such Knowledge, What Laughter?“ In: *The Yale Journal of Criticism*, 14.1 (2001), S. 287–313, hier S. 294.

Black Comedy, Thriller, Roadmovie, Verwechslungskomödie, Coming-of-Age-Film, Ein-Personen-Stück, Generationendrama, und so weiter.²⁴⁶ So wird beispielsweise *Jakob der Lügner* (1974) als Satire/Tragödie, *Mutters Courage* (1995) als Komödie/Groteske, *La vita è bella* (1997) als Clown Comedy/Satire/Romanze, *Train de vie* (1998) als Satire/Farce und *Jakob the Liar* (1999) als Romanze/Komödie/Groteske gekennzeichnet.²⁴⁷ Eine solche Komik, die sich vom traditionellen Lächerlich-Komischen, einer engen Verbindung mit dem heiteren Lachen des Publikums und letztlich versöhnlichen Szenarien verabschiedet hat und stattdessen sich im Bereich des Grotesken, Absurden und Tragischen mit Themen und Darstellungsformen angereichert hat, hat, wie Lamping betont, zwar an Komplexität gewonnen, aber sie ist als Nebenfolge im moralischen Sinne problematisch geworden.²⁴⁸ Die Verbindung von Komik mit dem Holocaust bedeutet, wie die Diskussionen in den letzten Jahrzehnten gezeigt haben, nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ethische Herausforderung für die Filmemacher und ihr Publikum. Diesen Herausforderungen und den Debatten um die Holocaustdarstellungen im Allgemeinen, sowie um die Holocaust-Komödien im Spezifischen widmet sich das folgende Kapitel.

2.4 Ethische und ästhetische Herausforderungen der Holocaust-Komödie

„Bei aller Laxheit der Postmoderne hinsichtlich medialer Strategien und formaler Mittel der Repräsentation, beim Thema ‚Auschwitz‘ hört der Spaß auf“, konstatierte 1997 Andreas Huyssen.²⁴⁹ Man könnte hinzufügen, dies sei besonders dann der Fall, wenn der Holocaust mit Komik und Lachen in Verbindung gebracht wird. Zum einen nimmt ja die Komödie, wie jede andere, auch fiktionale, Holocaust-Darstellung den Bezug zum Wissen über die Shoah als historisches Ereignis auf. Im Fall des Holocaust wird die Dynamik zwischen Fiktion und Faktizität allerdings besonders problematisch, denn, wie Gertrud Koch es ausdrückt, es besteht fast immer die Gefahr, dass das Fiktionale das bereits Gewusste verdünnt: „Wenn im Medium Fiktion das Verstehen dem Wissen übergeordnet wird, dann mag das ganze

²⁴⁶ Loewy, Hanno (2003b): „Komödie und Satire in der filmischen Repräsentation des Holocaust. Eine Filmografie“. Unter Mitarbeit von M. Frölich und H. Steinert. In: Frölich, Loewy und Steinert (Hg.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?*, S. 335–382. Siehe auch Susan Hayward, die die ‚generische Unreinheit‘ für eine allgemeine Eigenschaft des Films erklärt, nicht zuletzt aufgrund seiner Herkunft als Derivat von anderen Unterhaltungsformen wie Vaudeville, Theater, Zirkus, u.a. Vgl. Hayward, *Cinema Studies*, S. 166.

²⁴⁷ Loewy, „Komödie und Satire“, S.355, 369, 370, 375, 378.

²⁴⁸ Vgl. Lamping, „Ist Komik harmlos?“, S. 96.

²⁴⁹ Huyssen, Andreas (1997): „Von Mauthausen in die Catskills und zurück: Art Spiegelmans Holocaust-Comic Maus“. In: Köppen, Manuel, und Scherpe, Klaus R. (Hg.) (1997): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 171–189, hier S. 171.

Referenzsystem bedroht sein.“²⁵⁰ Zum anderen bringen die seit Jahrhunderten tradierten Vorbehalte gegenüber Komik und Lachen weitere Bedenken im Bezug auf die Holocaust-Komödie ins Spiel, was ihre Stellung auf dem sowieso sensiblen Terrain der Interpretation des Themas Shoah im Bereich der Kunst, der ja in den größeren gesellschaftlichen Diskursrahmen eingliedert ist, nicht erleichtert. Man kann mit Andrew Stott resümieren:

Holocaust comedies exist within such a complicated terrain of history, representation, politics, and prejudice that they become instantly suspect, with the result that both comedy and politics lose their immediacy and productions become debatable at best and ineffective and insulting at worst.²⁵¹

Insbesondere die den Holocaust-Komödien „eingeschriebene Doppelbödigkeit“²⁵² zeigt sich als problematisch und scheint immer wieder aufs Neue diskutabel zu sein. Einerseits versuchen die Komödien, den Holocaustdiskurs zu erneuern sowie den generationellen Unterschied im Umgang mit der Vergangenheit und die tabuisierten Bereiche der Vergangenheit (insbesondere die Komik in der Zeit des Holocaust) und der Gegenwart (die Darstellungs-Etikette, die Darstellungstereotype, die politische Korrektheit, usw.) zur Sprache zu bringen. Andererseits mag die Wirkung der Komödie auch darin bestehen, dass sie entlastet und versöhnt, wo keine Entlastung und Versöhnung ermöglicht werden sollte, sowie die Vergangenheit konsumierbar oder sogar auch lächerlich macht.²⁵³

Die vor allem in den Feuilletons geführten Auseinandersetzungen um die Holocaust-Filmkomödie, besonders intensiv gegen Ende der 1990er-Jahre, kreisten ja prinzipiell um diese Diskussionsthemen und stellten also zum einen eine generelle holocaustbezogene Frage danach, wer was (und wie) zu diesem Thema darstellen darf; zum anderen nahmen sie auch das Komische in den Fokus, das zu jener Zeit als relativ neues Phänomen in der Darstellung der Shoah erschien. Die Argumente und Positionen in den Debatten über die komischen Darstellungen der 90er-Jahre schließen sich also an die bereits etablierten Diskussionslinien hinsichtlich des Problems der Holocaustrepräsentation überhaupt an, wobei sie durch den Fokus auf die Komik und das Lachen eine neue Facette bekommen und in diesem Sinne auch ihrerseits den Holocaustdiskurs um eine wichtige Dimension erweitern.

2.4.1 Polarisierungen und Debatten

Selbst an der Jahrtausendwende, in einer Zeit, in der anscheinend jedes Thema mit allen verfügbaren Mitteln bearbeitet werden kann und darf, in der soziale, politische und andere Normen künstlerisch tagtäglich herausgefordert werden und kaum eine klare Grenze zwischen

²⁵⁰ Koch, „Handlungsfolgen“, S. 301.

²⁵¹ Stott, *Comedy*, S. 118f.

²⁵² Knäpple und Lorenz, „Holocaust als Filmkomödie“, S. 334a.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 334a.

einer hohen und einer vermeintlich niedrigen Kultur gezogen werden kann, erweist sich das Thema ‚Holocaust‘ nach wie vor als ein heikles Terrain, auf dem die Kunst ihre Autonomie nur begrenzt beanspruchen kann und diese erneut verhandeln muss. Die Herausforderungen, denen sich alle, aber vielleicht insbesondere populäre, filmische sowie komische, Darstellungen des Holocaust zu stellen haben, sind traditionell in Dichotomien formuliert, die das Problem des künstlerischen Umgangs mit der Shoah zugleich als eine ästhetische und ethische Schwierigkeit formulieren. Diese werden von Anja Oster und Walter Uka in drei Gruppen gegliedert: Bilderverbot versus Darstellung, Dokumentation versus Fiktion, und Hoch- versus Massenkultur.²⁵⁴

Die Verfechter des sogenannten Bilderverbotes behaupten, diverse, vor allem bildliche, Darstellungen des Holocaust, die keine zeitechten Dokumente sind, führten zur Konstruktion eines künstlichen, inadäquaten Geschichtsbildes und verfälschten oder verflachten die Tatsachen, so dass damit letztlich die Singularität der Shoah in Gefahr gebracht werden könne. Der nationalsozialistische Massenmord an den europäischen Juden wird von Vertretern dieser Position zum sakrosankten Bereich erklärt, der genauso wie der Gott des Alten Testaments in keiner bildlichen Repräsentation dargestellt werden kann oder darf. Im „Gebot ‚Du sollst dir kein Bildnis von Gott machen‘ steckt ja die Angst, der einfache Mensch könne das Bild für das vom Bild Bezeichnete halten“,²⁵⁵ betont Ruth Klüger. Auf den Holocaust übertragen, bedeutet dies, dass der Mensch das Bild des Holocaust für das Ereignis selbst halten könnte. In das „Auge des Zyklons“, wie es Claude Lanzmann metaphorisch ausdrückt,²⁵⁶ das Unvorstellbare, Unsagbare, Unmessbare,²⁵⁷ könne sich keiner begeben. Die Position des Bilderverbotes kommentierend, weist Gertrud Koch allerdings darauf hin, dass sich die globale Metapher von der Nicht-Darstellbarkeit primär auf die Ereignisstruktur selbst bezieht und somit eigentlich nicht die spezifischen Probleme der Darstellung umfasst.²⁵⁸ Klüger betont wiederum, dass die Devise von Nicht-Darstellbarkeit erst später entwickelt wurde, denn unmittelbar nach dem Krieg war der Holocaust, in der Erinnerung der Opfer, sowie in Form der auf Bildern oder bei ‚Lokalterminen‘ für die deutsche Bevölkerung zur

²⁵⁴ Vgl. Oster, Anja, und Uka, Walter (2003): „Der Holocaust als Filmkomödie. Komik als Mittel der Darstellung des Undarstellbaren“. In: Kramer, Sven (Hg.) (2003): *Die Shoah im Bild*. München: Ed. Text & Kritik, S. 249–266.

²⁵⁵ Klüger, Ruth (2006): „Von hoher und niedriger Literatur“. In: dies. (2006): *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallstein, S. 29–67, hier S. 37.

²⁵⁶ Claude Lanzmann zitiert nach Chevré, Marc: „Das Nichtdarstellbare“. In: *16. Internationales Forum des jungen Films* 12, Berlin 1986, S. 7–9, hier S. 8, urspr. in *Cahiers du cinéma* 374, Juli/August 1985.

²⁵⁷ Vgl. Lang, Berel (2000): *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore, Md./London: Johns Hopkins University Press, S. 17.

²⁵⁸ Vgl. Koch, Gertrud (1992): *Die Einstellung ist die Einstellung: Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 25.

Schau gestellten Lager, durchaus präsent: „Das Vergangene war nur allzu vorstellbar, darum war es bedrückend. Erst später wurde es durch den Heiligenschein seiner Unsagbarkeit, also durch eine Kitsch-Aura verklärt.“²⁵⁹

Dass jedoch die Darstellung im Medium der Sprache, des Tons oder auch des Bildes der legitime und durchaus richtige und wichtige Weg sei, die Erinnerung an den Holocaust aufrecht zu erhalten, betonen auf der anderen Seite die Kritiker eines solchen radikalen Bilderverbots. Selbst die Zeugnisse der Überlebenden (beispielsweise als *oral history*-Aufnahmen) oder etwa die verschriftlichten Berichte der Opfer, Täter oder sonstiger Zeitzeugen sind ja medial, im Wort und/oder Bild, vermittelt.²⁶⁰ Schließlich wird die Bedeutung verschiedener Medien der sekundären Beschäftigung mit dem Thema Shoah (in Belletristik, Spielfilm, Performance, Kunstinstallationen u. a.) im Zeitalter der aussterbenden Zeitzeugengeneration und des damit einhergehenden Verlustes von Erinnerungskompetenz²⁶¹ immer deutlicher ausgeprägt. Die Erzählungen und Bilder bekommen so die Rolle eines „externalisierten Gedächtnisses“²⁶², dem, wie im folgenden Zitat von Anton Kaes angesprochen, eine unheimliche Dimension innewohnen kann, das jedoch auch eine enorme gesellschaftliche Relevanz besitzt, soll das Geschehene nicht in den Abgründen der vergangenen Zeit verloren gehen:

Es scheint unheimlich: Je weiter sich die Vergangenheit zeitlich entfernt, desto näher rückt sie. Bilder, unauslöschlich fixiert auf Zelluloid, in Archiven gespeichert und tausendfach reproduziert, lassen die Vergangenheit nicht vergehen; sie haben den Platz eingenommen, den früher Erfahrung, Erinnerung und Vergessen innehatten. Man braucht die Hitlerzeit nicht mehr selbst erlebt haben, man weiß Bescheid: Man kennt die Bilder über diese Zeit, authentische und nachgestellte. Das Gedächtnis wird in dem Maße öffentlich und kollektiv, in dem individuelles Erinnern von diesen Bildern überdeckt und beherrscht wird.²⁶³

Auch wenn sich seiner ungeheuren Ausmaßen und traumatischen Eigenschaften wegen der Holocaust nie im Sinne eines genauen Abbildes re-präsentieren lässt, so bleibt es wichtig, ihn immer wieder zu interpretieren, zur Sprache zu bringen oder auch ins Bild zu rücken, und

²⁵⁹ Klüger, „Von hoher und niedriger Literatur“, S. 55.

²⁶⁰ Dazu siehe James E. Young: „[W]enn der Kritiker von heute diese Interpretationen als Triebkraft in den Ereignissen begreift, kann er sowohl die Historizität der Ereignisse als auch den entscheidenden Einfluß der damaligen Interpretation auf diese Ereignisse anerkennen. Damit wird nicht bestritten, daß die historischen Fakten des Holocaust auch außerhalb ihrer textlichen Darstellung existieren. Es wird lediglich auf unsere Schwierigkeiten verwiesen, diese Fakten jenseits der Formen, in denen wir sie gestalten, zu interpretieren, sie auszudrücken, uns in unserem Handeln zu ihnen zu verhalten.“ Young, *Beschreiben des Holocaust*, S. 16f.

²⁶¹ Vgl. Erll und Wodianka, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 60.

²⁶² Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 19, 23. Siehe auch die empirische Studie von Welzer, Moller und Tschuggnall, die gezeigt hat, dass es weniger die Schuleinrichtungen und andere Agenturen des kulturellen Gedächtnisses sind, die das Geschichtsbewusstsein junger Menschen prägen als Alltagsgespräche in der Familie sowie, was in diesem Kontext besonders wichtig erscheint, die Spielfilme. Welzer, Moller und Tschuggnall, *Opa war kein Nazi*, S. 15.

²⁶³ Kaes, Anton (1987): *Deutschlandbilder. Der Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: Ed. Text & Kritik, S. 5.

somit auch vor dem Vergessen zu bewahren. Mediale Darstellungsversuche können sich demnach nicht so sehr dem Holocaust als einem einmaligen Ereignis, das in der Vergangenheit liegt, annähern, sondern vielmehr einer Geschichte über dieses und der individuellen oder kollektiven Erinnerung an die Shoah. In diesem Zusammenhang wird die These von der Unsagbarkeit des Holocaust von Jorge Semprun für ein Alibi erklärt,²⁶⁴ während Imre Kertész auf ganz ähnliche Weise die von Elie Wiesel stammende bekannte Aussage, der Roman über Treblinka sei entweder kein Roman oder nicht über Treblinka,²⁶⁵ in seinem *Galeerentagebuch* provokant umkehrt: „Das Konzentrationslager ist ausschließlich als Literatur vorstellbar, als Realität nicht. (Auch nicht – und vielleicht sogar dann am wenigsten–, wenn wir es erleben.)“²⁶⁶

Selbst wenn die radikale Position des Bilderverbots bereits durch die Vielzahl diverser Holocaust-Darstellungen in Frage gestellt wurde, beeinflusst die These von der Nicht-Darstellbarkeit die Diskussionen um die Ethik und Ästhetik der Literatur und des Films zum Thema ‚Shoah‘ bis heute. Seit dem Ende der 70er-Jahre wird allerdings aus der ‚Frage des Ob‘, also aus der Problematik, ob der Holocaust überhaupt dargestellt werden kann und darf, immer häufiger die ‚Frage des Wie‘.²⁶⁷ Während die von den Zeitzeugen verfassten primären Zeugnisse mit Recht die größte Autorität beanspruchen können und ihre unumstrittene Bedeutung hoffentlich auch in Zukunft das Fundament des Holocaustgedächtnisses bleibt (auch wenn auch sie, betont Primo Levi, nicht kritiklos rezipiert werden müssen),²⁶⁸ bestimmen weitere Darstellungen, darunter auch fiktionale, immer prägender das Bild vom Holocaust. Fiktionale Verarbeitungen des Holocaust-Themas – vor allem solche, die, wie oft die entsprechenden Komödien, für ‚realitätsfern‘ gehalten werden – werden jedoch, selbst ein halbes Jahrhundert nach dem Holocaust, im diskursiven Raum oft mit Skepsis oder Unwillen aufgenommen. Alles, was in diesem Zusammenhang über das Interesse am Dokumentarischen hinausgeht, wird als potenzielle Bedrohung oder Verzerrung des Referenzsystems Shoah gefürchtet, was die fiktionalen Bearbeitungen in gefährliche und

²⁶⁴ „Mann kann immer alles sagen. Das Unsagbare [...] ist nur ein Alibi.“ Semprun, Jorge: „Der Rauch aus den Öfen hat die Vögel vertrieben“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.01.1995, S. 33.

²⁶⁵ „A novel about Treblinka is either not a novel or not about Treblinka.“ Wiesel, Elie (1977): „The Holocaust as Literary Inspiration“. In: ders. (1977): *Dimensions of the Holocaust. Lectures at Northwestern University*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, S. 5–19, hier S. 7.

²⁶⁶ Kertész, Imre (1999): *Galeerentagebuch*. Neuausgabe. Aus dem Ungarischen von Kristin Schwamm. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 253.

²⁶⁷ Vgl. Huyssen, „Von Mauschwitz in die Catskills“, S. 171.

²⁶⁸ „Es ist natürlich und selbstverständlich, daß das reichhaltigste Material für eine Rekonstruktion der Wahrheit über die Konzentrationslager die Erinnerungen der Überlebenden sind. Jenseits allen Mitleids und aller Empörung, die sie hervorrufen, müssen sie kritisch gelesen werden.“ Levi, Primo (1990): *Die Untergangenen und die Geretteten*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn. München/Wien: Carl Hanser, S. 12.

angreifbare Bereiche des Diskurses verweist. Die weichen Grenzen der postmodernen Verhandlungen zwischen Moral und Ästhetik scheinen so, angesichts des Themas Holocaust, in Frage gestellt zu werden. Mit den Worten Manuel Köppens und Klaus Scherpes: „Die für die postmoderne Literatur typische Gelassenheit, ihre spürbare Ästhetik der Indifferenz und neuentdeckten Erzählfreudigkeit angesichts des Reproduktions- und Zirkulationscharakters der Bilder, Ideen, Empfindungen und Erinnerungen, gilt für die Holocaust-Thematik so nicht.“²⁶⁹

Neben der Bilderverbots–Darstellungs- sowie der Dokumentations–Fiktions-Dichotomie prägt die Debatten um die Holocaust-Darstellungen schließlich noch eine weitere Polarisierung, die zwischen der hohen und der so genannten niedrigen Kultur unterscheidet. Die letztere unterstütze, so manche Kritiker, eine Reihe von negativen Prozessen des Umgangs mit der Holocausterinnerung: Trivialisierung,²⁷⁰ Amerikanisierung,²⁷¹ Hollywoodisierung, Kommerzialisierung, Instrumentalisierung u. a. In dieser Position findet vor allem die Befürchtung ihren Ausdruck, dass das sogenannte „Shoah-Business“ beziehungsweise die „Holocaustindustrie“,²⁷² wie diese Bezeichnungen schon selbst andeuten, eines der schrecklichsten Ereignisse der Geschichte für unmoralische Zwecke – seien es Profit-, Popularitäts- oder etwa politische Zwecke²⁷³ – ausnutzen, die Schaulust oder

²⁶⁹ Köppen, Manuel, und Scherpe, Klaus R. (1997): „Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust. In: dies. (Hg.) (1997): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 1–12, hier S. 4; eine fast wortgleiche Aussage findet sich in Scherpe, Klaus R. (1996): „Von Bildnissen zu Erlebnissen: Wandlungen der Kultur ‚nach Auschwitz‘“. In: Böhme, Hartmut, und Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 254–282, hier S. 269.

²⁷⁰ Dazu siehe bspw. Julia Genz, die Banalität, Trivialität und Kitsch als Bestandteile von Wertungsdiskursen mit denen Zugänglichkeit bewertet wird und als Gegenpaare zu Exklusivität, Komplexität und Kunst untersucht. Auch wenn diese Begriffe in verschiedenen Diskursen austauschbar verwendet werden, weist die Autorin darauf hin, dass sie Unterschiedliches bezeichnen: „In Bezug auf Banalität dominiert der Alltags- sowie der mediale und der ideologische Aspekt, in Bezug auf Trivialität der Entwicklungsgedanke und bezüglich Kitsch der emotionale Aspekt.“ Genz, Julia (2011): *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität, Kitsch*. München: Fink, S. 56. Daniel Levy und Natan Sznajder weisen in ihrem Buch darauf hin, dass die Debatte um die Trivialisierung des Holocaust noch Ende 70er-Jahre mit der in *New York Times* veröffentlichten Reaktion Elie Wiesels auf die Miniserie *Holocaust* eröffnet wurde. Vgl. Levy und Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter*, S. 138.

²⁷¹ Siehe bspw. das Sammelband Flanzbaum, Hilene (Hg.) (1999): *The Americanization of the Holocaust*. Baltimore: Johns Hopkins University Press; oder Broder, Henryk M. (1993): „Das Shoah-Business. Henryk M. Broder über die Amerikanisierung des Holocaust.“ In: *Der Spiegel* 16/1993, S. 248–256.

²⁷² Der Spruch „There is no business like Shoah business“ geht vermutlich auf den ehemaligen israelischen Außenminister Abba Eban zurück, der damit öffentlich Kritik an die amerikanischen jüdischen Organisationen ausübte. Der Terminus „Holocaustindustrie“ entstammt dem Titel des Buchs von Norman G. Finkelstein (2000): *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*. 1. Aufl. London: Verso.

²⁷³ Ein Beispiel aus der britischen Comedyserie *Extras* veranschaulicht recht gut das Potenzial der Komik, die Instrumentalisierung des Holocaust zu kritisieren. In der dritten Folge der ersten Staffel nämlich berichtet die Schauspielerin Kate Winslet, die sich selbst spielt, dass sie in einem Holocaustfilm mitspielt (einem ziemlich kitschigen, wie man anhand von Dreharbeiten am Set beobachten kann), um endlich den ‚Oscar‘ für die beste Hauptrolle zu gewinnen. Etwa zwei Jahre später hat Kate Winslet für ihre Rolle in *The Reader* (2008), der Verfilmung von Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser* (1995), tatsächlich den Academy Award für die beste weibliche Darstellerin bekommen.

auch einen Entlastungswunsch der Konsumenten befriedigen und somit die Opfer beleidigen könnte.²⁷⁴ Noch Anfang der 60er-Jahre warnte Theodor Adorno, auf dessen Kritik an der Stilisierung des Faschismus noch genauer einzugehen sein wird, in dem Aufsatz „Engagement“ vor einer potenziellen Unmoral der Holocaust-Ästhetisierung (in diesem Fall diskutiert anhand von Arnold Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau*):

Aus diesen [den Opfern] wird etwas bereitet, Kunstwerke, der Welt zum Fraß vorgeworfen, die sie umbrachte. Die sogenannte künstlerische Gestaltung des nackten körperlichen Schmerzes der mit Gewehrkolben Niedergeknüppelten enthält, sei's noch so entfernt, das Potential, Genuß herauszupressen. Die Moral, die der Kunst gebietet, es keine Sekunde zu vergessen, schliddert in den Abgrund ihres Gegenteils. Durchs ästhetische Stilisationsprinzip, und gar das feierliche Gebet des Chors, erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgend Sinn gehabt; es wird verklärt, etwas von dem Grauen weggenommen; damit allein schon widerfährt den Opfern Unrecht; während doch vor der Gerechtigkeit keine Kunst standhielte, die ihnen ausweicht.²⁷⁵

Die Vorurteile gegenüber der Komödie, die das Genre als triviale, niedrige und massentaugliche Form der Darstellung auffassen – unterstützt durch die jüdisch-christliche Restriktion des Lachens und die negative Auffassung von der fragwürdigen Moralität der Komik seitens der Theorie²⁷⁶ – verstärken im Fall der Holocaust-Komödie noch zusätzlich diese generelle Befürchtungen hinsichtlich einer Fiktionalisierung des Holocaust.

Angesichts des immer wieder vorkommenden Problems der Holocaust-Leugnung, der ständig wachsenden zeitlichen Distanz zur Shoah als Teil der Vergangenheit und dem Verlust der Zeitzeugen-Generation sind die verschiedenen Warnungen und Bedenken mit Blick auf die künstlerische Interpretation des Holocaust, wie sie beispielsweise in den erörterten Dichotomien und verschiedenen Positionen formuliert werden, durchaus verständlich. Ein argumentativer und respektvoller Austausch zwischen den verschiedenen Positionen anstatt eines radikalen Beharrens auf einer einzigen Perspektive kann sich als fruchtbar erweisen und zeugt schließlich auch von einer Vitalität des Holocaustgedächtnisses und -diskurses, wodurch letztendlich das Ereignis selbst auch immer wieder an Aktualität gewinnt, dem Vergessen entgegen. Wie Ernst van Alphen betont: „It is striking that in many discussions about Holocaust representations aesthetic experience and the transmission of (historical) knowledge are conceptualized as polar opposites instead of as mutually supportive processes.“²⁷⁷

²⁷⁴ Zum Unterhaltungspotenzial verschiedener Darstellungen des Holocaust siehe die von Manuel Köppen zusammengefasste Diskussion unter dem Titel „Holocaust und Unterhaltung“ zwischen Edgar Hilsenrath, Michal Komar, Ursula Link-Heer, Egon Monk und Marcel Ophüls, in Köppen, Manuel (1993) (Hg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, S.107–112.

²⁷⁵ Adorno, Theodor (1973): „Engagement“. In: ders. (1973): *Zur Dialektik des Engagements*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–30, hier S. 22.

²⁷⁶ Siehe Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

²⁷⁷ Alphen, Ernst van (1997): *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford: Stanford University Press, S. 19.

Die Inkommensurabilität des Geschehenen, vor dem jede Logik, jeder Deutungs- und Darstellungsversuch fast zwangsläufig zur Kapitulation verurteilt ist, bewirkt, wie das anhaltende künstlerische Interesse am Thema zeigt, dass trotz oder gerade wegen dieser Ungeheuerlichkeit nach Artikulierungsmöglichkeiten im Bereich der Kunst gesucht wird, wodurch die Prämisse des Unsagbaren und Unvorstellbaren ständig hinterfragt wird. Die verschiedenen Generationen der Nachgeborenen, die nicht zu den Zeitzeugen gehören, können die Erinnerung an den Holocaust fast ausschließlich noch durch solche Annäherungsversuche kennen lernen, „aus dem Postscriptum, der Supplementierung einer originären Erfahrung“.²⁷⁸ Ein „durch das Mitleiden und Miterleben erzeugter holistischer Anspruch der Darstellung“, der der Generation der Zeitzeugen gehörte, geht, wie Köppen und Scherpe betonen, „mit der Zeit über in eine kaum zu begrenzende Heterogenität der Erfahrungs- und Darstellungsexperimente“.²⁷⁹ Je größer die zeitliche Distanz zur Quelle der Erinnerung, d. h. zum ursprünglichen Ereignis selbst, wird, desto wichtiger erscheint es, hauptsächlich die ‚Frage des Wie‘, und nicht die ‚Frage des Ob‘, zu diskutieren.

2.4.2 Die Holocaust-Etikette, die *Caretakers* und Adornos Diktum

Die Debatten um die Holocaust-Filmkomödien in den 1990er-Jahren haben aufs Neue gezeigt, dass die sogenannten Grenzen der Darstellung keineswegs fest definiert sind, sondern vielmehr als Positionen dienen, die es immer wieder zu verhandeln gilt. Wie bereits erwähnt, entspringt die Komik der Holocaust-Filmkomödie – wie die Analysen ausgewählter Filme noch ausführlich zeigen werden – nicht dem Wunsch der Filmemacher, das Geschehene zu komisieren, sondern die Grenzen der Darstellung herauszufordern, Tabus anzusprechen, das Bestehen der Holocaust-Etikette zur Kenntnis zu bringen und sie – zumindest in Teilen – zu hinterfragen. Die Grenzen der Darstellung beim Thema Shoah sind sicherlich nicht festgesetzt, aber existieren möglicherweise in der Vorstellung eines Einzelnen (abhängig etwa vom Geschmack, dem Sinn für Humor, von den sonstigen Rezeptionsgewohnheiten usw.) oder auch einer Gruppe (Zeitzeugen unterscheiden sich von der zweiten, diese wiederum von der dritten Generation; Opfer und die Familienangehörigen unterscheiden sich von den Tätern; Kulturen unterscheiden sich in ihrer Einstellung zur Komik usw.). Auch wenn die immer wiederkehrenden Diskussionen um die Moral eines Romans, Films oder Denkmals

²⁷⁸ Scherpe, „Von Bildnissen zu Erlebnissen“, S. 265.

²⁷⁹ Köppen und Scherpe, „Zur Einführung“, S. 5.

Vorstellungen von den Grenzen der Darstellung bestätigen, bleibt die Frage, wo solche Grenzen liegen, von wem sie bestimmt und bewacht werden, höchst umstritten.²⁸⁰

Während in den ersten Nachkriegsjahrzehnten Zeitzeugen-, darunter vor allem Opfer- und Sieger-Narrative, hauptsächlich im dokumentaristischen Genre, die Landschaft der Holocausterinnerung bestimmt haben, wurden seit dem Ende der 70er-Jahre und dem Erfolg der Fernseh-Miniserie *Holocaust* auch fiktionale Werke zum Thema Shoah zunehmend zum Teil einer breiten öffentlichen Wahrnehmung. Jedoch wurden die letzteren nicht selten an den ersten gemessen, so dass von einer Gattungserwartung gesprochen werden kann, die sich von fiktionalen Werken mit Holocaustbezug eine realitätsnahe, ‚wahrheitstreue‘, sich an den Fakten orientierende Darstellung erhoffte. Aus Angst vor der Fälschung geschichtlicher Ereignisse, und nicht zuletzt vor der Holocaustleugnung als einer radikalen Konsequenz dessen, wurde den Zeitzeugen-Narrativen sowie den historiographischen Werken eine Autorität zugesprochen, vor der die fiktionalen Werke ihre Berechtigung, den Holocaust zu interpretieren, noch erkämpfen mussten.

Ende der 1980er-Jahre schreibt Terrence Des Pres in seinem breit rezipierten Aufsatz zum „Holocaust-Lachen“ über die so genannte Holocaust-Etikette als einem Set von meistens unhinterfragten Einschränkungen, die in hohem Maße bestimmen, wie der Holocaust dargestellt wird. Des Pres argumentiert, dass nicht nur die Darstellungen selbst, sondern auch unser Rezeptionsverhalten davon zeugen, dass um den Holocaust eine Art Aura des Numinosen entstanden sei.²⁸¹ Sie bestehe aus ungeschriebenen Maximen, die als Regulationsmechanismen funktionierten und starke Restriktionen produzierten, auch wenn sie selbst nicht tyrannischer Natur seien.²⁸² Des Pres fasst diese Punkte in drei Maximen zusammen:

1. The Holocaust shall be represented, in its totality, as a unique event, as a special case and kingdom of its own, above or below or apart from history.
2. Representations of the Holocaust shall be as accurate and faithful as possible to the facts and conditions of the event, without change or manipulation for any reason – artistic reasons included.
3. The Holocaust shall be approached as a solemn or even a sacred event, with a seriousness admitting no response that might obscure its enormity or dishonor its dead.²⁸³

²⁸⁰ Siehe bspw. Saul Friedländer: „[T]here are limits to representation which should not be but can easily be transgressed. What the characteristics of such transgression are, however, is far more intractable than our definitions have so far been able to encompass.“ Friedländer, Saul (1992): „Introduction“. In: ders. (Hg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, S. 1–21, hier S. 3.

²⁸¹ Vgl. Des Pres, „Holocaust laughter?“, S. 217. Der im von Berel Lang herausgegebenen Sammelband *Writing and the Holocaust* erschienene Aufsatz ist die letzte Version von Des Pres' Essay, der zum Zeitpunkt des Todes seines Verfassers im Jahr 1987 noch nicht abgeschlossen gewesen war.

²⁸² Vgl. ebd.

²⁸³ Ebd.

Wie der Titel seines Aufsatzes bereits zeigt, stellt Des Pres hauptsächlich das Komische als Darstellungsmöglichkeit der Shoah in den Fokus seiner Betrachtungen, wobei ihm Tadeusz Borowskis Kurzgeschichten in der Sammlung *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen* (1948), Leslie Epsteins Roman *The King of the Jews* (1979) und der erste Teil von Art Spiegelmans Comicbuch *Maus* (1986) als Vorzeigebeispiele dienen. In diesem Zusammenhang wagte Des Pres die Prognose, die sich einige Jahre später verwirklichte: Infolge der allmählichen Abnutzung der Etikette, die weiterhin relevant bleiben und das Verhalten zu Holocaust-Darstellungen bestimmen werde, stecke laut Des Pres eine weitere, noch unverbrauchte Darstellungsressource in der Energie des Lachens.²⁸⁴

Als Set von ungeschriebenen Regeln, wie der Holocaust dargestellt werden sollte, übt die Holocaust-Etikette bis heute eine relativ große Wirkung aus, auch wenn nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, wann sie eigentlich entstanden ist. Während Hilene Flanzbaum die Geburt der Holocaust-Etikette in den späten 70er-Jahren verortet, also in der Zeit, als der Holocaust zu einem international präsenten Thema wurde (unter anderem aufgrund des immensen Erfolgs von der Miniserie *Holocaust*),²⁸⁵ argumentiert Sidra DeKoven Ezrahi für eine Tradierung der Etikette schon seit den 50er-Jahren, als die erste „Grenzüberschreitung“ durch die Dramatisierung von Anne Franks Tagebuch stattgefunden habe.²⁸⁶ Dieser seien weitere Überschreitungen gefolgt, wie Philip Roths Kurzgeschichte *Eli the Fanatic* (1959), E. L. Wallants Roman *The Pawnbroker* (1961) und seine Verfilmung, die bereits erwähnte Fernsehserie *Holocaust* (1978/9), D. M. Thomas' Roman *The White Hotel* (1981), Art Spiegelmans Comicbuch *Maus* (1986, 1991), schließlich Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993) und Roberto Benignis *La vita è bella* (1998).²⁸⁷ Laut Ezrahi wurde die Dramatisierung des Tagebuchs der Anne Frank seinerzeit als „zu negativ“ bezeichnet, Roths Geschichte als „zu jüdisch“, die Uniformen in der *Holocaust*-Serie als „zu gestärkt“, Thomas' Roman als „zu sexy“, *Maus* als „zu gewagt“, *Schindler's List* als „zu positiv“, *La vita è bella* wiederum als „zu hoffnungsvoll“.²⁸⁸ Auch wenn die Charakteristika der Etikette, weil ungeschrieben, nicht mit Sicherheit definiert werden können – auch wenn Des Pres' Maximen hierbei als gute Orientierung dienen – kann anhand von verschiedenen Debatten um die

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 220.

²⁸⁵ Vgl. Flanzbaum, Hilene (2001): „But Wasn't it Terrific?\": A Defense of Liking Life is Beautiful.“ In: *The Yale Journal of Criticism* 14.1 (Spring 2001), S. 273–286, hier S. 275.

²⁸⁶ Vgl. Ezrahi, „After Such Knowledge“, S. 296.

²⁸⁷ Vgl. ebd.

²⁸⁸ Ebd.

Darstellungsgrenzen beim Thema Shoah festgestellt werden, dass die Etikette vor allem ernsthafte, an historischen Details reiche, realistische Darstellungen bevorzugt.²⁸⁹

Für die Einhaltung der Etikette sorgen laut Flanzbaum deren selbstproklamierte Hüter, die „caretakers“,²⁹⁰ oder wie Levy und Sznajder sie bezeichnen, eine „kleine elitäre Gruppe“, die „das Monopol für das richtige Deuten und Darstellen“ zu haben glaubt.²⁹¹ Bezeichnend für die „caretakers“, die man vielleicht auch mit Henryk Broders Worten als „Bedenkenträger und Betroffenheitsverwalter“²⁹² oder in Kertész' Worten als „Verwahrer des Holocaust“²⁹³ umschreiben könnte, wäre vor allem eine negative Haltung gegenüber nicht-realistischen und populären Darstellungen der Shoah. Dabei wird seitens solcher Kritiker kaum auf die Einzigartigkeit und Details der jeweiligen Werke eingegangen, weshalb Flanzbaum entgegen einer solchen von vornherein negativen Haltung für substantielle Diskussionen plädiert:

Sensibly, the critic falls back on the safer position: No, he says, every time, not close enough. But that negation, too, has become an intellectually hollow position, a tired refrain that both obscures more specific and noteworthy details of a particular piece, and places the critic in a straitjacket of good intentions. By insisting that verisimilitude be the ultimate goal of Holocaust representation, the critic has confined himself to an intellectual and political bind from which escape appears impossible.[...] It has become too easy a response, and a form of intellectual chic, to look disdainfully at popular representations of the Holocaust. Let's all agree right now that no artistic representation of the Holocaust will ever sufficiently depict the horrors of that event – and move on to more explicit and meaningful discussion.²⁹⁴

Die Abweichung der Fiktion vom Realismus und den Tatsachen ‚wie sie wirklich waren‘ bleibt bis ins 21. Jahrhundert der Hauptkritikpunkt gegenüber fiktionalen Kunstwerken mit Holocaustbezug. Einerseits wird eine allzu große Entfernung von der geschichtlichen Wirklichkeit befürchtet, andererseits ästhetischer Genuss und Spaß, die durch den Konsum fiktionaler Werke hervorgerufen werden können, wodurch das Opferleiden für unmoralische Zwecke ausgebeutet werde. Auf diese Befürchtungen, die eine konservative oder einfach nur vorsichtige Haltung gegenüber der ‚nicht-realistischen‘ Kunst bezeichnen, schließt auch Geoffrey Hartman, wenn er schreibt, dass die Historiker „positivistische Genauigkeit als die letzte verbleibende Bastion gegen Relativismus und Revisionismus“ sähen, während Nicht-

²⁸⁹ Vgl. Des Pres, „Holocaust laughter?“; Flanzbaum, „But Wasn't it Terrific?“; sowie Ezrahi, „After Such Knowledge“.

²⁹⁰ Vgl. Flanzbaum, „But Wasn't it Terrific?“, S. 274.

²⁹¹ Levy und Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter*, S. 163. Siehe auch Lang, *Holocaust Representation*, S. 7.

²⁹² Broder, Henryk M. (1999): „Spirale des Absurden“. In: *Der Spiegel* 24/1999, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13734305.html> (November 2013).

²⁹³ Kertész, „Wem gehört Auschwitz?“, keine Seitenangabe.

²⁹⁴ Flanzbaum, „But Wasn't it Terrific?“, S. 274, 284. Siehe auch Mandel, Naomi (2001): „Rethinking ‚After Auschwitz‘: Against a Rhetoric of the Unspeakable in Holocaust Writing.“ In: *Boundary* 28.2 (2001), S. 203–228.

Historiker Angst davor hätten, die technische Reproduzierbarkeit werde mit ihrer glatten Effizienz nach und nach die Grenzen zwischen Geschichte und Fiktion auflösen.²⁹⁵

Theodor Adorno hat sich bekanntlich als einer der bedeutendsten und am häufigsten zitierten Kritiker der Stilisierung des Faschismus erwiesen. Auch wenn sich Adornos Ausführungen im Bezug auf den Umgang mit dem Holocaust und dem Nationalsozialismus keinesfalls auf das bekannte Diktum über das Barbarische der Dichtung nach Auschwitz (in dem 1949 geschriebenen und zwei Jahre später erschienenen Aufsatz „Kulturkritik und Gesellschaft“) beschränken, so wird dieses zu einer der am häufigsten zitierten Aussagen und sogar als Allgemeinplatz in vielen Diskussionen eingebracht. Wie mehrfach in der Fachliteratur ausgeführt worden ist, wird das Diktum, eigentlich nur ein Nebensatz aus einem größeren Aussagezusammenhang,²⁹⁶ oft zu rigide verstanden, falsch interpretiert und aus dem Werk-Kontext des Autors gerissen.²⁹⁷ Zum einen sollte nämlich Adornos Aussage über die Dichtung nach Auschwitz zusammen mit weiteren Ausführungen und Kommentaren Adornos gedeutet werden, denn im späteren Werk hat der Autor seine ehemalige Aussage mehrmals wieder in Betracht genommen, wie beispielsweise 1966 in *Negative Dialektik*:

Das perennierende Leiden hat so viel Recht auf Ausdruck wie Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen.²⁹⁸

Darüber hinaus erfordert eine kontextualisierte Deutung des Diktums auch den Blick auf die Zeit seiner Entstehung beziehungsweise die von Adorno kritisierte Kontinuität der alten

²⁹⁵ Hartman, Geoffrey (1999): *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*. Aus dem Englischen von Axel Henrici. Berlin: Aufbau-Verlag, S. 227.

²⁹⁶ Der vollständige Satz, der Adornos sogenanntes Auschwitz-Diktum enthält, lautet wie folgt: „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“ Adorno, Theodor (1996): „Kulturkritik und Gesellschaft“. In: ders. (1996): *Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft I*. Band 10.1. 2. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11– 30, hier S. 30.

²⁹⁷ Zum Stellenwert des Diktums innerhalb Adornos Kulturkritik siehe Claussen, Detlev (1993): „Nach Auschwitz. Über die Aktualität Adornos“. In: Köppen, Manuel (Hg.) (1993): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin: Erich Schmidt, S.16–22. Zu den multiplen Artikulationen und Revisionen des Diktums siehe Rothberg, Michael (2000): *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, S. 25–58.; sowie Gross, Andrew S. (2010): „After Auschwitz‘: Adorno, Postmodernism, and the Anti-Aesthetic“. In: Komor, Sophia, und Rohr, Susanne (Hg.) (2010): *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*. Heidelberg: Winter, S. 205–225. Zur Problematik der Holocaustaufarbeitung in Adornos Denken siehe Lindner, Burkhardt (2013): „Nach Adorno mit Adorno: Holocaust, Kunst und die mediale ‚Aufarbeitung‘“. In: Keitz, Ursula von, und Weber, Thomas (Hg.) (2013): *Mediale Transformationen des Holocausts*. Berlin: Avinus, S.245–270.

²⁹⁸ Adorno, „Engagement“, S. 355. Im Aufsatz „Ist die Kunst heiter?“ schreibt Adorno ein Jahr später: „Kunst, die anders als reflektiert gar nicht mehr möglich ist, muss von sich aus auf Heiterkeit verzichten. Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiß aber, dass danach, weil es möglich war und bis ins Unabsehbare möglich bleibt, keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann.“ Adorno, Theodor (1981): „Ist die Kunst heiter?“ In: ders. (1981): *Noten zur Literatur*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 599–606, hier S. 603f.

Denk- und Kunstgewohnheiten der Deutschen. Wie Maren Röger unterstreicht, ist gerade die in den 50er-Jahren in Deutschland beliebte Naturlyrik für Adorno der Inbegriff für die fehlende Auseinandersetzung der Deutschen mit der jüngsten Vergangenheit gewesen,²⁹⁹ und damit, könnte man in Adornos Sinne fortführen, ein Zeichen für die Neigung der Gesellschaft, den Horror der NS-Diktatur zu verdrängen, sowie die Tradition der abendländischen Kultur in Produktion und Rezeption bruchlos fortzusetzen.

Im Zusammenhang mit dem Diktum ist es signifikant, dass viele Autoren, darunter auch Überlebende, eigentlich nicht direkt gegen Adornos Werk ihre Kritik geäußert haben, sondern gegen die prohibitorische Auswirkung des Diktums auf die Rezeption verschiedener Holocaustdarstellungen. Imre Kertész' Denken deckt sich beispielsweise in vielerlei Hinsicht mit Adornos Kritik an der fehlenden Auseinandersetzung der Nachkriegsgesellschaft mit der Shoah, die auch ästhetische Konsequenzen nach sich zieht. So sei laut Kertész Auschwitz nicht in einer Vor-Auschwitz-Sprache, mit Vor-Auschwitz-Begriffen zu rekonstruieren, sondern nur in einer unkonventionellen „atonalen Sprache“ formulierbar.³⁰⁰ Das Diktum selbst jedoch, wie es im breiten öffentlichen Rahmen als Formel oder Warnzeichen zitiert wird, empfindet Kertész als „eine moralische Stinkbombe, die die ohnehin schlechte Luft überflüssigerweise noch mehr verpestet“.³⁰¹ Auch wenn dem Diktum ein gewisses elitäres Verhalten vorgeworfen werden kann, wie Kertész oder auch Ruth Klüger beobachten,³⁰² spricht die Aussage Adornos im Grunde genommen eine Befürchtung aus, die auch den vorhin erörterten Dichotomien zugrundeliegt, nämlich, dass eine Bearbeitung des Themas Holocaust, auch als Darstellung, einerseits notwendig ist, andererseits im Anbetracht vieler Möglichkeiten, dem Thema und vor allem den Opfern gegenüber ungerecht zu werden, viele Gefahren verbirgt. Wie Marcel Reich-Ranicki feststellt:

Die Gegenfrage [zu der Frage, ob man ein Gedicht über Auschwitz schreiben darf] drängt sich auf: Wer wäre berufen und auch imstande, das Unvorstellbare zu zeigen oder anzudeuten und äußersten Schrecken zu vergegenwärtigen oder ahnen zu lassen, wenn nicht die Literatur und die Kunst, wenn nicht der Film? Diese Gegenfrage übersieht das Risiko: Die Kunst über das Grausamste könnte das Grauen konsumierbar,

²⁹⁹ Vgl. Röger, Maren (2009): „Adorno-Diktum“. In: Fischer, Torben, und Lorenz, Matthias N. (Hg.) (2009): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. 2., unveränd. Aufl. Bielefeld: Transcript, S. 38–39, hier S. 39. Vgl. auch Gross, „After Auschwitz“, S. 207.

³⁰⁰ Vgl. Kertész, „Die exilierte Sprache“, S. 211f.

³⁰¹ Kertész, Imre (2006): *Dossier K. Eine Ermittlung*. Aus dem Ungarischen von Kristin Schwamm. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 120. Fortsetzend wird diese Bemerkung im Text ausgeführt: „Je mehr du diesen unglücklichen Satz drehst und wendest, desto unsinniger wird er. Für wirklich schädlich aber halte ich eine darin zum Ausdruck kommende Tendenz: Es drückt sich nämlich ein verqueres elitäres Denken darin aus, das im übrigen auch in anderer Form um sich greift. Was ich meine, ist, daß der Satz einen Alleinanspruch auf das Leiden anmeldet, den Holocaust gleichsam beschlagnahmt.“ Ebd., S. 121.

³⁰² Vgl. ebd., sowie Klüger, *weiter leben*, S. 158f.

ja geradezu genießbar machen. Sie liefere Gefahr, den Bedarf des Publikums nach Grausamkeit zu befriedigen. Wird etwa durch die Kunst der Gegenstand, auf den sie abzielt, gar poetisiert?³⁰³

Burkhardt Lindner behauptet, dass es keinen Gegenstand gebe, der nicht komisch werden könnte.³⁰⁴ Dabei betont der Autor allerdings, dass gerade aus dem Grund, dass Komik prinzipiell keine Tabus kennt, sie immer auch schamlos ist.³⁰⁵ Den Filmemachern, die sich vor und insbesondere in den 1990er-Jahren an das Thema Shoah mit einem komischen Interesse heranwagten wurde nicht selten Schamlosigkeit und Tabubruch vorgeworfen. Dabei hat die Lust der Holocaust-Komödie am Spielerischen kaum damit zu tun, dass die Geschichte des Holocaust ausgelacht oder sogar seine enorme tragische Dimension geleugnet werden soll. Wie im Folgenden diskutiert wird, ist die Holocaust-Komödie vor allem im Kontext der 90er-Jahre zu sehen, und zwar im Laufe eines bereits in den 80er-Jahren spürbaren Wechsels von dem Interesse an Faktensicherung zu dem Interesse an durchaus persönlichen Erinnerungen an die Shoah, sowie eines Generationenwechsels von der ersten zu der zweiten Generation, die sich der Vergangenheit der Eltern auf eine stark emotionalisierte Weise nähert. Wie ausgeführt wird, kann das Komische als Darstellungsmodus dabei als Reaktion gegen die Authentizitätsfiktionen und die Holocaust-Etikette einerseits, andererseits als Gegenbewegung zu einer Stereotypisierung der Bilder und potenzieller Ermüdung und Indifferenz der Zuschauer bei dem Thema ‚Holocaust‘ gesehen werden.

2.5 Die Konjunktur der Holocaust-Filmkomödie in den 1990er-Jahren

Die Holocaust-Komödie kann, auch wenn sie ihre Ursprünge bereits in den Anti-Nazi-Satiren der 40er-Jahre hat, vor allem als eine Besonderheit der 1990er-Jahre gesehen werden. Kurz vor der Jahrtausendwende erlebt die Filmkomödie zum Thema Holocaust eine kleine, aber deutliche Konjunktur und wird zunehmend vom breiten Publikum sowie dem Feuilleton wahrgenommen. In dem von Torben Fischer und Matthias Lorenz 2009 herausgegebenen *Lexikon der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Deutschland* wird unter dem Lemma „Holocaust als Filmkomödie“ explizit auf diese zeitliche Situierung hingewiesen. Demnach seien Holocaust-Komödien „filmische Auseinandersetzungen mit der Shoah vom Ende der 1990er-

³⁰³ Reich-Ranicki, Marcel (2002): „Polanskis Todesfuge“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.10.2002. online: <http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/kino-polanskis-todesfuge-192670.html> (Februar 2012).

³⁰⁴ Vgl. Lindner, Burkhardt (2003): „Die Spuren von Auschwitz in der Maske des Komischen. Chaplins THE GREAT DICTATOR und MONSIEUR VERDOUX heute.“ In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 83–106, hier S. 86.

³⁰⁵ Vgl. ebd.

Jahre, die die veristisch-ernsthaften Darstellungskonventionen des Genres Holocaust-Film bewusst verletzen, um einen neuen Zugang zum Thema zu entwickeln.“³⁰⁶ Signifikant ist dabei, dass die Filmkomödie erstens als Gegenreaktion auf die ihr vorangegangenen Holocaustfilme, zweitens als Suche nach neuen Darstellungsweisen und drittens als zeitlich begrenztes Phänomen aufgefasst wird. Diese Initialgedanken über die Holocaust-Komödie und ihre Stellung in den 90er-Jahren werden im Folgenden ausgeführt, indem die Gründe für eine solche Konjunktur sowohl im Bereich der ästhetischen Neuerungen als auch im politischen und sozialen Bereich gesucht werden.

Auch wenn es bereits früher in der Filmgeschichte Holocaustdarstellungen gegeben hat, die im weitesten Sinne als Komödie bezeichnet werden können, waren diese tatsächlich bis zur Mitte der 90er-Jahre eher zeitlich verstreute, sporadische Erscheinungen und eigentlich Ausnahmen in einer Tradition der Shoah-Darstellung, die lange Zeit durch „veristisch-ernsthafte“³⁰⁷ Genrekonventionen dominiert wurde. Während die filmischen Komödien zum Thema Holocaust in den Nachkriegsjahren weniger als 4 Prozent, in den 60er- und 80er-Jahren 4,4 Prozent und in den 70er-Jahren etwas mehr als 6 Prozent in der Gesamtzahl der Holocaustfilme ausgemacht haben, zeigt die Statistik von Lawrence Baron, dass die Komödien Ende des 20. Jahrhunderts mehr als ein Zehntel, genauer 11,7 Prozent, aller Produktionen ausgemacht haben.³⁰⁸ Aufgrund eines ausbleibenden Erfolgs von Filmen wie Elijah Moshinskys *Genghis Cohn* (1993) oder Michael Verhoevens *Mutters Courage* (1995) im internationalen Raum wird der mehrfach preisgekrönte Film Roberto Benignis *La vita è bella* (1997) öfters als Initialwerk der besagten Konjunktur³⁰⁹ gesehen. Diese setzte sich nach Benigni mit einer Reihe von Kino- und Fernsehfilmen fort,³¹⁰ darunter mit zwei weiteren relativ erfolgreichen Werken, nämlich Radu Mihaileanus *Train de vie* (1998) und Peter Kassovitz' *Jakob the Liar* (1999) mit Robin Williams in der Titelrolle.

Auch wenn Matthias Lorenz im Jahr 2003 noch feststellt, dass Komik das wohl deutlichste Novum der neueren Holocaust-Spielfilme sei,³¹¹ zeigen die Filmproduktionen nach der Jahrtausendwende bisher eher wenig Interesse an komischen Handlungen, die sich vor dem Hintergrund des Holocaust abspielen oder die Shoah zum Hauptthema nehmen. Im Eintrag zur Holocaust-Filmkomödie in dem bereits erwähnten *Lexikon der*

³⁰⁶ Knäpple und Lorenz, „Holocaust als Filmkomödie“, S. 332a.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Baron, Lawrence (2005): *Projecting the Holocaust into the Present. The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, S. 136.

³⁰⁹ Siehe bspw. Knäpple und Lorenz, „Holocaust als Komödie“, S. 332a.

³¹⁰ Siehe bspw. die Auswahl an Filmen in Loewy, „Komödie und Satire“.

³¹¹ Lorenz, Matthias N. (2003): „Der Holocaust als Zitat. Tendenzen im Holocaust-Spielfilm nach *Schindler's List*“. In: Kramer, Sven (Hg.) (2003): *Die Shoah im Bild*. München: Ed. Text & Kritik, S. 267 –296, hier S. 269.

„Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland wird als letzte Produktion der wenig beachtete deutsche Fernsehfilm *Goebbels und Geduldig* aus dem Jahr 2000 erwähnt, wobei schließlich festgestellt wird: „Der Tabubruch [Holocaust-]Komödie ist keiner mehr.“³¹² Es scheint vor allem, dass die Tradition der Anti-Nazi-Satire im Sinne eines Chaplins, Lubitschs oder Mel Brooks’ wieder aufgegriffen wird, in der der Holocaust selbst am Rande des Interesses steht, so wie dies in den letzten Jahren Timo Vuorensolas *Iron Sky* (2012), Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* (2009) oder Dani Levys *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007) gezeigt haben. Andererseits werden in den letzten Jahren auch Filme produziert, in denen sich der Holocaust als eine Art Echo der Vergangenheit bemerkbar macht, sowie eine leichte, in Spuren präsenste Komik mit Holocaustbezug zum Vorschein kommt – wie beispielsweise in Liev Schreibers *Everything Is Illuminated (Alles ist erleuchtet)*, 2005), Robert Thalheims *Am Ende kommen Touristen* (2007) und Julia von Heinz’ *Hannas Reise* (2013).

Bevor auf die Gründe für die steigende Konjunktur der Filmkomödien zum Holocaust in den 90er-Jahren näher eingegangen wird, sei kurz auf manche ihrer Vorläufer hingewiesen, die bereits vor dem Ausgang des 20. Jahrhunderts den Nationalsozialismus und manche schreckliche Folgen seiner Verfolgungs- und Vernichtungspolitik mit Mitteln der Komik im weiten Sinne – also auch der Groteske, Satire, des schwarzen Humors u. a. – dargestellt haben. Als der Kenntnisstand von den grauenhaften Ausmaßen des Holocaust noch gering war und das Ende des Zweiten Weltkriegs nicht in Sicht, widmeten sich ja, wie bereits an mehreren Stellen erwähnt, zwei prominente Satiren vom Anfang der 1940er-Jahre, nämlich Charles Chaplins *The Great Dictator (Der große Diktator)*, 1940) und Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be (Sein oder Nichtsein)*, 1942) dem Thema Nationalsozialismus. Auch wenn diese beiden Werke hauptsächlich als Anti-Nazi-Satiren zu bezeichnen sind, werden sie in der Forschung nicht selten an die Quelle der Holocaust-Komödien-Tradition gestellt, denn sie haben wichtige Impulse für die späteren Filmemacher geliefert und wurden beispielsweise von Benigni und Mihaileanu als intensiv rezipierte Vorbilder erwähnt. Möglicherweise haben auch weniger bekannte osteuropäische Film-Satiren und Grotesken (vor allem der 60er- und 70er-Jahre) die späteren westeuropäischen und nordamerikanischen Holocaust-Filmkomödien inspiriert. Hier wären vor allem die tschechoslowakischen Produktionen *Transport z ráje (Transport aus dem Paradies)*, 1962), *Obchod na korze (Der Laden an der Hauptstraße)*, 1965), der mit dem Academy Award für den besten fremdsprachigen Film ausgezeichnet

³¹² Knäpple und Lorenz, „Holocaust als Komödie“, S. 334a. Siehe auch Lorenz, „Der Holocaust als Zitat“, S. 271.

wurde, sowie *Spalovač mrtvol* (*Der Leichenverbrenner*, 1968) zu nennen, sowie die polnischen Filme *Unzere Kinder* (1948) und *Kornblumenblau* (1988).³¹³ Für einen Oscar als bester ausländischer Film nominiert (als einziger Film in der DDR-Geschichte) wurde auch Frank Beyers *Jakob der Lügner* (1974), der in Kapitel 4 zusammen mit einer weiteren Verfilmung von Jurek Beckers Romanvorlage, Peter Kassovitz' *Jakob the Liar* (1999), analysiert wird. Nicht zuletzt sind in diesem Zusammenhang auch die nicht-filmischen Werke zu erwähnen, die das Thema Holocaust mit den Mitteln der Komik bereits vor dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts bearbeitet haben. Dazu gehören beispielsweise die Literatur eines Tadeusz Borowski, Arnošt Lustig, Leslie Epstein oder Edgar Hilsenrath, die Theaterstücke George Taboris, die Kabarettwerke Georg Kreislers oder auch der weltweit erfolgreiche Comicband *Maus* von Art Spiegelman.

Am Anfang dieses Kapitels wurde erwähnt, dass die Holocaust-Komödien der 90er-Jahre als eine Art Reaktion auf die ihnen vorangegangenen ernsthaft-veristischen Filmdarstellungen zum selben Thema entstanden sind, so sind schließlich auch die nicht-komischen Werke über den Holocaust als Vorläufer zu nennen, die anhand von intertextuellen Bezügen als Hypotexte der späteren Komödien identifiziert werden können. So gehören insbesondere Filme wie Wanda Jakubowskas *Ostatni Etap* (*Die letzte Etappe*, 1948), Alain Resnais' *Nuit et brouillard* (*Nacht und Nebel*, 1955), Claude Lanzmanns *Shoah* (1985) und Steven Spielbergs *Schindler's List* (*Schindlers Liste*, 1993) zum „medialen Gedächtnis“ der Holocaust-Komödien der 90er-Jahre, das Tobias Ebbrecht als „Netz von Bildern, visuellen Ikonen, stereotypen Figuren und konventionalisierten Erzählbildern“ definiert.³¹⁴

Während also eine ganze Tradition der vor allem nicht-komischen und sporadisch auch komischen Holocaustdarstellungen der Holocaust-Komödie vorausgegangen ist und diese in vielerlei Weise vorgeprägt und zur Reaktion inspiriert hat, sind abschließend auch die Zeugnisse der Opfer zu nennen, die, wie in Kapitel 2.2 diskutiert, einen Einblick in die manchmal für überlebensnotwendig erklärte ‚Komikproduktion‘ des Ghettos und Lagers geben, also einen Eindruck von den dort kursierenden Witzen, dem Galgenhumor, kleinen Bühnenstücken oder etwa Karikaturen. Sicherlich ist das Interesse der Holocaust-Komödie an solchen Erscheinungen – eigentlich Ausnahmen im durch Ermordung, Hunger und Angst dominierten Alltag eines Lagers oder Ghettos – groß, aber nicht ausschlaggebend für die

³¹³ Einen guten Überblick über die osteuropäischen (tschechoslowakischen, polnischen und ungarischen) satirischen und grotesken Holocaustfilme der 1960er-Jahre bietet Loewy, Hanno (2012): „Schwarze Ironie der Frühe. Osteuropäische Holocaust-Satiren und Anti-Tragödien der 1960er Jahre.“ In: Bruns, Claudia, Dardan, Asal und Dietrich, Anette (Hg.) (2012): *Welchen der Steine du hebst'. Filmische Erinnerung an den Holocaust*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 263–285.

³¹⁴ Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 39.

Beantwortung der Frage, warum sich die Filme erst an der Jahrtausendwende zunehmend der Komik bei der Darstellung der Shoah bedienen. Der Bezug dieser Werke zur Komik und zum Humor unter den Opfern mag die Quellen einiger der in den Filmen vorkommenden Witze (z. B. in *Jakob the Liar*) und auf tatsächlichen Geschehnissen basierenden Anekdoten (wie etwa in *Mutters Courage*) erklären, diese machen jedoch nur einen Bruchteil der Komik in den Filmen aus. Ein Film, selbst wenn er vergangene Ereignisse zum Thema nimmt und sich an den Fakten orientiert, ist immer auch Produkt seiner eigenen Zeit.

In diesem Sinne wird die Holocaust-Komödie im Folgenden als Teil eines zeitgenössischen Diskurses über die Erinnerung und Darstellung des Holocaust in den 90er-Jahren diskutiert, der Veränderungen im Bereich des Politischen, des Sozialen und des Ästhetischen³¹⁵ hinsichtlich der Frage, wie der Holocaust erinnert wird, hervorgebracht hat. So wird erstens behauptet, dass die Holocaust-Filmkomödie als typisches Beispiel für den Paradigmenwechsel in der Beschäftigung mit der Vergangenheit gelten kann. Für diesen Wechsel ist einerseits eine Interessenumstellung von ‚history‘ auf ‚memory‘, andererseits eine Universalisierung des Holocaust als Synonym für das Schreckliche und Traumatische schlechthin kennzeichnend. Zweitens wird argumentiert, dass Komödie auch als Symptom eines neuartigen Umgangs der zweiten Generation mit der Geschichte der Eltern gedeutet werden kann beziehungsweise mit einem Generationenwechsel zu tun hat, was wiederum Veränderungen im Bereich des Ästhetischen verursacht. So wird schließlich an dritter Stelle die Komödie als Reaktion auf eine eventuelle Abnutzung der bisherigen Darstellungsformen, als Kritik der Authentizitätsfiktionen, sowie als Ausdruck eines Interesses an spielerischem Umgang mit den bestehenden Geschichtsnarrativen aufgefasst.

2.5.1 Wechsel von ideologisierten Vergangenheitsdeutungen zu universalen

Alltagsgeschichten

Das Ende des Kalten Krieges stellte viele Kollektive vor die Frage, wie nun der Holocaust erinnert werden solle, da, wie Andrew Gross und Susanne Rohr erkennen, die Shoah nicht mehr ideologisch als Symptom des Kapitalismus oder des Kommunismus gedacht werden konnte, sondern vielmehr als eine Art Zivilisationsbruch, der in seiner Unbegreiflichkeit und schrecklichen Größe eine Reihe von Herausforderungen an die Art und Weise, wie der

³¹⁵ Vgl. Ebbrechts Hinweis auf die in den 90er-Jahren sich vollziehenden Perspektivwechsel auf der politischen, intergenerationellen und ästhetischen Ebene am Beispiel von Deutschland. Vgl. ebd., S. 32–36.

Holocaust dargestellt und erinnert wird, stellt.³¹⁶ Am deutlichsten wird diese Problematik am Beispiel Deutschlands erkennbar, das nach dem Mauerfall und der Wiedervereinigung vor dem Problem einer Vereinheitlichung der offiziellen Gedenkkultur in der neuen Bundesrepublik und in einem Zustand „emotionaler Verwirrung“³¹⁷ stand. Das Holocaust-Gedächtnis, das in der DDR vor allem dem ideologisch geprägten Antifaschismus-Gedächtnis unterordnet und hauptsächlich als Geschichte des Heroismus und Widerstands lebendig gehalten wurde, musste nun mit dem deutlich heterogeneren Erinnerungsdiskurs der BRD in Einklang gebracht werden.³¹⁸

Während in der unmittelbaren Nachkriegszeit bis in die 60er-Jahre in der westdeutschen Bundesrepublik vor allem ein „kommunikatives Beschweigen“³¹⁹ bzw. „selektives Gedächtnis“³²⁰ herrschte, entwickelte sich ein Bewusstsein von der Shoah in den darauffolgenden Jahrzehnten zunehmend unter dem Einfluss aufsehenerregender Ereignisse (Eichmann-Prozess in Israel 1961; Auschwitz-Prozess in Frankfurt 1963; die Verjährungsdebatten 1965, 1969 und 1979; Willy Brandts Kniefall 1970 in Warschau; die ersten offiziellen Gedenkfeiern), der neuen Bewegungen in der Gesellschaft (die Neue Linke, die 68er-Generation), sowie der kontinuierlich wachsenden Anzahl an wissenschaftlichen Arbeiten und künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Thema Holocaust. Auch an dieser Stelle sei vor allem auf die amerikanische Miniserie *Holocaust* hingewiesen, die in der Bundesrepublik 1979 „einen mentalitätsgeschichtlichen Wandel“³²¹ ausgelöst und auch den Begriff ‚Holocaust‘ unter den Deutschen verbreitet hat.

³¹⁶ Vgl. Gross, Andrew S., und Rohr, Susanne (2010): *Comedy – Avant-Garde – Scandal. Remembering the Holocaust after the End of History*. Heidelberg: Winter, S. 21.

³¹⁷ Aleida Assmann benutzt den Ausdruck im Bezug auf die Reaktion der bundesdeutschen Linken auf die Wiedervereinigung: „Bis dahin [1989] war die deutsche Teilung von den Linken affirmiert worden als Strafe und Sühne für die von den Deutschen im Zweiten Weltkrieg begangenen Verbrechen. Mit dem Fall der Mauer entfiel das zentrale Sühneopfer für Auschwitz, was zur kognitiven und emotionalen Verwirrung vieler Deutscher führte.“ Assmann, Aleida (1999): „Teil I“. In: Assmann, Aleida und Frevert, Ute (1999): *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 19–147, hier S. 64.

³¹⁸ Vgl. Assmann, Aleida und Frevert, Ute (1999): *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 13. Zu den Unterschieden in den Gedächtniskulturen bzw. im Umgang mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust in der DDR und in der BRD siehe bspw. auch Herbert, Ulrich, und Groehler, Olaf (1992): *Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten*. Hamburg: Ergebnisse-Verlag; sowie einzelne Beiträge in Cornelißen, Christoph, Klinkhammer, Lutz, und Schwentker, Wolfgang (Hg.) (2004): *Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer.

³¹⁹ Assmann, „Teil I“, S. 143.

³²⁰ Levy und Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter*, S. 88.

³²¹ Bruns, Claudia, Dardan, Asal und Dietrich, Anette (2012): „Zur filmischen Erinnerung an den Holocaust. Eine Einführung“. In: diess. (Hg.) (2012): *Welchen der Steine du hebst‘. Filmische Erinnerung an den Holocaust*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 17–46, hier S. 33.

Selbst diese wenige Einblicke in die Entwicklung des Holocaust-Gedächtnisses zeigen, wie unterschiedlich sich dieses in der DDR und der BRD entwickelte. Aleida Assmann und Ute Frevert bringen die Unterschiede zwischen den geteilten deutschen Staaten auf den Punkt:

Die DDR legt sich bereits früh eine ‚antifaschistische‘ Gründungslegende zu, betreibt eine offensive Geschichtspolitik, die sich des positiven ‚Erbes‘ bemächtigt, und spaltet alles Mißliebige davon ab. Die Bundesrepublik tut sich wesentlich schwerer mit der Vergangenheit. Sie entwickelt keine stringente Geschichtspolitik und ermöglicht damit eine Vielfalt von Erinnerungskonstruktionen, die erst in den achtziger und neunziger Jahren zu einem relativ homogenen Kollektivgedächtnis verschmelzen.³²²

Daniel Levy und Natan Sznajder haben allerdings in ihrer Studie zur Entwicklung und Dynamik des Holocaustgedächtnisses in Deutschland (der BRD sowie dem wiedervereinigten Deutschland), Israel und den USA gezeigt, dass trotz lokaler Besonderheiten durchaus Ähnlichkeiten beobachtet werden können, was die Phasen des Shoah-Gedächtnisses in diesen Ländern betrifft.³²³

Eine Reihe von Kontroversen und vor allem in den deutschen Feuilletons ausgetragenen Diskussionen seit dem Ende der 80er-Jahre (der Historikerstreit, die Debatte um die Wehrmachtausstellung, die Goldhagen-Kontroverse, die Auseinandersetzung um das zentrale Denkmal zum Gedächtnis an die Holocaustopfer in Berlin, die Walser-Bubis-Debatte, die Wilkomirski-Affäre) sowie etwa die internationalen Diskussionen um Filme wie *Schindler's List*, *La vita è bella* u. a. zeigen zudem, dass das Interesse kurz vor der Jahrtausendwende, in den Worten Gertrud Kochs, immer weniger der „Faktensicherung“ gilt, sondern vielmehr die Problematik der „Konstruktion und Rekonstruktion von Gedächtnis und Erinnerung“ in den Fokus stellt.³²⁴ Eine beständig wachsende Anzahl an (fiktionalen) Holocaust-Darstellungen bereicherte in diesen Jahren den Diskursraum um die Holocaust-Erinnerung und demonstrierte die Interessenumstellung von einer bis zum Ende des Kalten Krieges oft ideologisch aufgeladenen ‚history‘ zu heterogener ‚memory‘: „[I]n the 1990s memory was cultivated as a supplement to history, one that was supposed to avoid the distance, the false objectivity, and the epistemological pitfalls of ideology-laden, historical narration.“³²⁵ Dieser Behauptung Andrew Gross' und Susanne Rohrs entspricht auch die Beobachtung Levys und Sznajders, dass bereits das erste große mediale Ereignis hinsichtlich der Holocausterinnerung, nämlich die Fernsehserie *Holocaust*, die sinnstiftende Rolle der Geschichtswissenschaft in Frage gestellt habe: „Die fast schon als natürlich erfahrene

³²² Assmann und Frevert, *Geschichtsvergessenheit*, S. 13.

³²³ Levy und Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter*.

³²⁴ Koch, Gertrud (1999a): „Einleitung.“ In: dies. (1999) (Hg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*. Köln: Böhlau, S.7–15, S. 8.

³²⁵ Gross und Rohr, *Comedy – Avant-Garde – Scandal*, S. 15.

Hierarchie zwischen Experten und Laien löste sich dadurch auf: Die mediale Repräsentation und ihre Schöpfer werden zu Gegenexperten.³²⁶

Eine „Öffnung hin zu neuen Formen der Geschichtsdarstellung [...], die die einfache Grenze zwischen Fakten und Fiktionen ebenso unterlaufen wie die zwischen Geschichte und Gedächtnis“³²⁷ bewirkte nicht nur einen „unkontrollierbaren Informationsfluß“³²⁸ bezüglich der (nun im doppelten Wortsinn verstandenen) Geschichte des bzw. Geschichten vom Holocaust, sondern auch eine Pluralisierung und Heterogenisierung der fiktionalen Darstellungen der Shoah. Die Studie von Judith Keilbach zeigt beispielsweise, welche Auswirkungen eine solche Entwicklung auf die Darstellungen des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen hatte. Die Geschichte der Fernsehfilme zum Thema Holocaust in der BRD zeigt nämlich eine allmähliche Veränderung hinsichtlich der Perspektive auf das Geschehen, und zwar von einer „politischen Ereignisgeschichte zur Alltagsgeschichte, in der nicht mehr die historischen Eckdaten und Strukturen des NS-Systems sondern die Erfahrungsdimensionen von Geschichte im Mittelpunkt stehen“.³²⁹ Keilbach beschreibt auch die Umstellungen in der Filmästhetik selbst: eine Abnahme der Dominanz des Wortes und zunehmende Orientierung an Visualität, weiterhin Verabschiedung von der Deutungsdominanz des Voice-Over-Kommentators zugunsten einer Heterogenität und Pluralität der Stimmen sowie einer fragmentarischen Darstellung der Vergangenheit.³³⁰

Ein halbes Jahrhundert nach den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs (1995 jährte sich die Befreiung von Auschwitz zum fünfzigsten Mal mit einer entsprechenden Reihe von Gedenkakten) wurde darüber hinaus immer deutlicher die Tendenz sichtbar, dass der Holocaust zum entpolitisierten und enthistorisierten Synonym für ihm vorangegangene und spätere Genozide sowie weitere schreckliche Ereignisse wie Katastrophen, Terroraktionen und anderes mehr geworden war. Ähnlich wurde Auschwitz nach dem Prinzip des *pars pro toto* zu einem globalen Symbol für Schmerz, Trauma und „das Böse schlechthin“, um „die

³²⁶ Levy und Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter*, S. 118

³²⁷ Assmann, Aleida (2013): *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München: Beck, S. 175.

³²⁸ Levy und Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter*, S. 46. In diesem Zusammenhang führen die Autoren weiter aus: „Ein kurzer Blick in das Internet genügt, um sich zu vergewissern, daß dort Holocaustwissenschaftler, Pseudowissenschaftler, Holocaustleugner, Gedenkstätten, Museen usw. in globaler Ein- und Niedertracht nebeneinanderstehen. Der Konsument dieser Informationen wird von der Fülle schon fast ‚erschlagen‘, aber da die neuen Informationsstrukturen nicht mehr, wie in den Zeiten der Ersten Moderne, hierarchisch strukturiert werden und es dem unbedarften Benutzer nicht klar ist, ob diese Information aus dem ‚US Holocaust Memorial Museum‘ oder aus der neonazistischen Ecke stammt oder die Internetseite eines seriösen Historikers ist, wird die Macht über die Erinnerung nicht mehr zentral gesteuert, sondern fragmentiert.“ Ebd.

³²⁹ Keilbach, Judith (2008): *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit, S. 237.

³³⁰ Vgl. ebd., S. 240–247.

Ängste der neuen Epoche in den Griff zu bekommen“.³³¹ So wurden in den 90er-Jahren weltweit aktuelle Kriege und Konflikte mit dem Holocaust verglichen – man denke an Ruanda oder das ehemalige Jugoslawien bis hin zu den Anschlägen des 11. September 2001. Der Holocaust wurde universalisiert und, wie Levy und Sznajder es in ihrer Studie an mehreren Stellen nennen, kosmopolitisiert.³³² Unter Kosmopolitisierung ist allerdings keine Auflösung von lokalen Gegebenheiten der Holocausterinnerung zu verstehen, sondern vielmehr eine dynamische Wechselbeziehung zwischen der Partikularität der lokalen und der Universalität der globalen Erinnerung.³³³

Selbst wenn einige Ereignisse in der entfernteren Vergangenheit, also vor dem Zweiten Weltkrieg und der Judenverfolgung, passiert sind, wie etwa der Massenmord an den Armeniern, werden sie aufgrund der Tatsache, dass sie in ihrer traumatischen Ungeheuerlichkeit nicht richtig verstanden, aber auch nicht vergessen werden können, rückblickend zu „holocaustal events“ erklärt.³³⁴ Diese Tendenzen zur Entkontextualisierung, Entpolitisierung, Universalisierung führen in den 90er-Jahren dazu, dass ‚Holocaust‘ zu einer der häufigsten Universalmetaphern für eine Vielzahl von Verbrechen, Morden, Schmerz und Trauma geworden ist, um selbst Ereignisse und Erscheinungen zu beschreiben, wie sie im folgenden Zitat Sabine Sielke aufzählt, die mit dem systematischen Massenmord an den Juden nichts oder wenig gemeinsam haben:

During the last four decades, the Holocaust has evolved as the paradigmatic trope and reference for – historically as well as experientially – distinct kinds of human suffering, ranging from the transatlantic slave trade and the genocide of the Native Americans and the Armenians to the Cultural Revolution in China, from the AIDS epidemic and abortion to 9/11 and Abu Ghraib.³³⁵

Angesichts der Feststellung über die Tendenzen der zunehmenden Entkontextualisierung und Enthistorisierung des Holocaust zugunsten von Fragmentarisierung, Metaphorisierung, Universalisierung, sowie eines generellen Interesses an ‚memory‘ in den 90er-Jahren stellt sich für die Analysen der konkreten filmischen Gehalte im Rahmen dieser Arbeit die Frage, in welchem Verhältnis die Filmkomödie dieser Jahre zum Holocaust steht, respektive ob der Holocaust in den Komödien als eine universale Metapher für das Schreckliche oder etwa als

³³¹ Levy und Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter*, S. 239. Siehe auch Žižek, „Camp Comedy“, keine Seitenangaben, sowie Elsaesser, Thomas (2007): *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 152.

³³² Vgl. Levy und Sznajder, *Erinnerung im globalen Zeitalter*.

³³³ Vgl. ebd., S. 155: „Der Begriff der kosmopolitischen Erinnerung faßt das Wechselverhältnis von globalen und lokalen Erinnerungen, die Spannungen zwischen nationalen Erinnerungen und jenen Erinnerungsformen, die sich aus dem Globalen speisen und somit den nationalen Rahmen unterwandern, ohne ihn aufzulösen.“

³³⁴ Vgl. White, Hayden (1996): „The modernist event.“ In: Sobchack, Vivian (Hg.) (1996): *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*. New York/London: Routledge, S. 17–38, S. 20.

³³⁵ Sielke, Sabine (2010): „Troping the Holocaust, Globalizing Trauma?“. In: Komor, Sophia, und Rohr, Susanne (Hg.) (2010): *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*. Heidelberg: Winter, S. 227–247, hier S. 227.

eine Hintergrundfolie für die komische Geschichte im Vordergrund der Handlung dient, um beispielsweise die Wirkung zu intensivieren. Man kann zudem mit Slavoj Žižek auch fragen, ob die komische Handlung als Schutzschild vor dem Trauma des Holocaust fungiert.³³⁶ Bevor sich der Analyseteil unter anderem auch der Beantwortung dieser Fragen widmet, wird vorerst nach weiteren Gründen für die Konjunktur der Holocaustkomödie in den 90er-Jahren gesucht.

2.5.2 Emotionalisierte Auseinandersetzung der zweiten Generation mit der Vergangenheit

Gerade in den an Holocaustdarstellungen so reichen 90er-Jahren kann Komik als Reaktion auf die Herausforderungen erklärt werden, die mit dem zu Ende gehendem Zeitalter der primären Zeugenschaft an die Erinnernden gestellt werden. Die letzten Zeitzeugen sterben, wodurch sich die Generation der Kinder, Enkel und Urenkel im Umgang mit der Geschichte des Holocaust nicht mehr auf eine direkte, lebende „Erinnerungskompetenz“ berufen kann, die „auf einem Bündel von Merkmalen, wie Augenzeugenschaft, Zeitgenossenschaft, leiblicher Erfahrung und organischen Gedächtnisinhalten basiert.“³³⁷ Anstatt der Biographien, Memoiren, Video- und weiteren Zeugnisse der ersten Generation, die auf verschiedenen medialen Trägern durchaus erhalten bleiben werden, werden zukünftig nur noch Darstellungen ‚aus zweiter Hand‘ an Zahl wachsen und überhaupt möglich sein. Die familial an die Geschichte der Shoah gebundenen Generationen der Nachfahren von Zeitzeugen sowie all diejenigen, die nicht unbedingt solche familiäre Verbindungen zu der Geschichte des Holocaust besitzen, werden nun allein für die Erhaltung der Holocausterinnerung sorgen müssen. Dies zeitigt die Konsequenz, wie spätestens seit dem Ende der 80er-Jahre deutlich spürbar wird, dass sich neue „Erlebnissräume“³³⁸ für den Umgang mit der Geschichte öffnen, die die „vorgedachten und vorstrukturierten Standards“³³⁹ also die bis dato dominanten Erinnerungs- und Darstellungsstrategien, einerseits bestätigen – indem sie etwa die visuellen Ikonen und Symbole wieder verwenden –, aber auch herausfordernd interpretieren, kritisieren und provozieren können. Der primäre Text geht somit, worauf Köppen und Scherpe im folgenden Zitat hinweisen, in eine Reihe von heterogenen Experimenten der sekundären Texte über:

³³⁶ Vgl. Žižek, „Camp Comedy“, keine Seitenangaben.

³³⁷ Erll und Wodianka, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 60.

³³⁸ Scherpe, „Von Bildnissen zu Erlebnissen“, S. 258.

³³⁹ Köppen und Scherpe, „Zur Einführung“, S. 5.

Die Differenz zur Generation der Zeugen könnte nicht größer sein. Deren durch das Mitleiden und Miterleben erzeugter holistischer Anspruch der Darstellung geht mit der Zeit über in eine kaum zu begrenzende Heterogenität der Erfahrungs- und Darstellungsexperimente. Den Zeugen der ersten Generation muß dieses Fortschreiben und Überschreiben als Frevler am *primären* Text erscheinen, der ja auch Darstellung ist, aber dennoch für sakrosankt erklärt wurde.³⁴⁰

Die Holocaust-Filmkomödie bestätigt die Annahme, dass, je größer die zeitliche Distanz zum Holocaust als dem primären Ereignis ist, der Umgang mit diesem desto vielfältiger wird, was seinen Inhalt und seine Form anbelangt. So werden in Komödien nicht nur die historischen Tatsachen, die Ereignisse und die Geschichten der ersten Generation thematisiert, sondern auch das (manchmal sogar traumatische)³⁴¹ Erbe der Erinnerung der zweiten und dritten Generation, sowie deren Position im diskursiven Raum der Holocausterinnerung.

Neben Authentizitätsfiktionen, die die Vergangenheit prinzipiell konkretisieren, harmonisieren und vereindeutigen wollen,³⁴² wofür Steven Spielbergs *Schindler's List* zum Prototyp wurde, werden in den 90er-Jahren zunehmend auch weitere Darstellungsmöglichkeiten in Betracht gezogen. Der zeitliche Abstand vom Zweiten Weltkrieg, die Zugehörigkeit zu den nicht unmittelbar betroffenen Generationen und keine starke Verwurzelung in der jüdischen Tradition können, wie Rafael Seligmann hervorhebt, erklären, warum fünf Jahrzehnte nach der Shoah, diese Geschichte in einer stark emotionalisierten, man würde fast sagen: privaten, Weise behandelt wird:

Die Filmemacher, Regisseure und Produzenten gehören nicht der unmittelbar betroffenen Opfer-Generation an. Dadurch ist die Kraft vorhanden, sich mit der Vergangenheit auseinander zu setzen. Zum zweiten haben die jüdischen Wurzeln bei vielen stark nachgelassen. Viele konzentrieren sich im Judentum nicht mehr auf die Religion, die Geschichte, die Kultur. Da sie darüber zu wenig wissen, konzentrieren sie sich auf die stärksten Emotionen – das war die Shoa. Und dann gibt es eine Reihe von Trittbrettfahrern, die den Holocaust als Investition, als eine ‚gute Aktie‘ betrachten [...].³⁴³

Zu den Trittbrettfahrern zählt Seligmann auch Roberto Benigni, der keine familiäre Anbindung an die Geschichte der Shoah hat, allerdings ist eine Erfahrung mit dem Nationalsozialismus durchaus Teil seiner Familiengeschichte. Benignis Vater war nämlich als Kriegsgefangener in einem deutschen Arbeitslager inhaftiert. Ein Blick auf die Biographien von anderen Filmemachern oder Drehbuch-/Vorlagenautoren der in dieser Arbeit analysierten Werke (mit der Ausnahme von Chaplin, dem als Zeitgenossen der Nationalsozialismus in

³⁴⁰ Ebd. Siehe auch Scherpe, „Von Bildnissen zu Erlebnissen“, S. 270.

³⁴¹ Siehe das Konzept der Postmemory bei Marianne Hirsch (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press; sowie Hirsch, Marianne (2001): „Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory“. In: Zelizer, Barbie (Hg.) (2001): *Visual Culture and the Holocaust*. New Brunswick, N. J.: Rutgers, S. 215–246. Siehe auch das Kapitel 5 dieser Arbeit.

³⁴² Vgl. Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 69.

³⁴³ Rafael Seligmann in Kleinschmidt, Michael M. (2001): *Zug des Lebens. Film-Heft*. Hg. v. Institut für Kino und Filmkultur (IKF) im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung (BpB). Köln: Institut für Kino und Filmkultur, S. 18.

Europa sehr wohl bekannt war) offenbart starke persönliche Verbindungen zu der Geschichte des Holocaust. Während sich Lubitsch durch seine Aufenthalt in den USA vor dem Holocaust noch rechtzeitig hatte retten können, erlebte Jurek Becker, der Verfasser sowohl der Romanvorlage als auch des Drehbuches von *Jakob der Lügner*, als Kind am eigenen Leib die Schrecken der Shoah. Michael Verhoevens *Mutters Courage* nimmt als Vorlage die mehrfach als Hörspiel, Kurzgeschichte und Theaterstück verschriftlichte Geschichte George Taboris über die Deportation seiner Eltern aus Budapest, während er selbst dem Holocaust im Exil entkommen konnte. Peter Kassovitz nahm für die Geschichte von *Jakob the Liar* Jurek Beckers Roman als Vorlage, arbeitete in den Film aber auch manche seiner eigenen Erinnerungen an den Holocaust in Ungarn ein. Radu Mihaileanu, dessen Familie unter den Nationalsozialisten in Rumänien verfolgt wurde, orientierte sich ebenso, im Sinne Seligmanns, an der Shoah als der stärksten Emotion der Familiengeschichte. Wie er selbst in einem Interview erklärt, erzähle sein Film *Train de vie* von den Ereignissen, die viel weiter zurück in die Vergangenheit, Jahre vor seiner Geburt, zurückreichen, ihn dennoch so erschüttern, als hätte er sie selbst erlebt.³⁴⁴

Der Holocaustfilm, darunter auch die Holocaust-Komödie, wird in diesem Sinne nicht mehr oder immer weniger als ein (informatives) Dokument, das die Geschichte mimetisch und ernsthaft zu rekonstruieren, also zu re-präsentieren, versucht, gestaltet und wahrgenommen, sondern vielmehr als Beispiel für einen emotionalisierten Umgang mit der Vergangenheit, dem Erinnerungsdiskurs, den Konventionen der Holocaustdarstellung und der eigenen Position in der Generationskette. Wie Gross und Rohr betonen, wird hierbei die Emotion über die Rekonstruktion, die Intensität über die Faktizität gestellt:

The commemorative art of the long 1990s is less concerned with verisimilitude or historical accuracy than with feeling or sentiment, often activated through the deliberately scandalous disregard of tradition, and assumed to link non-witnesses with survivors and the events they experienced. Questions of factualness have taken a back seat to questions of intensity. Breaking taboos, and other avant-garde strategies, are now regularly employed to trigger emotional identification. Art has taken on the ritual role of engendering experience by attacking its own conventions. New commemorative forms are being generated through the rejection of old ones.³⁴⁵

Mit dem Begriff ‚Emotionalisierung‘ soll dabei nicht nur die stark emotionale Reaktion der Künstler und ihres Publikums auf die Geschichte der Shoah beschrieben werden, sondern auch, wie Klaus Scherpe treffend bemerkt, eine „Leidenschaft der Dekonstruktion und auch Destruktion der für sakrosankt erklärten, ritualisierten Formen des Gedenkens.“³⁴⁶ Die Zeit

³⁴⁴ Vgl. das Gespräch zwischen Radu Mihaileanu und seinem Vater Ion Mihaileanu (Collector’s Edition DVD Extras, Sunfilm-Entertainment-Verleih).

³⁴⁵ Gross und Rohr, *Comedy – Avant-Garde – Scandal*, S. 28.

³⁴⁶ Vgl. Scherpe, „Von Bildnissen zu Erlebnissen“, S. 271, sowie Köppen und Scherpe, „Zur Einführung“, S. 5f.

des Verschweigens und Verdrängens, die oft die erste Generation gekennzeichnet und somit auch die zweite Generation in hohem Maße geprägt hat, verwandelt sich mit der heranwachsenden zweiten und dritten Generation in die Zeit eines offeneres Verhältnisses zu den schrecklichen Ereignissen, die die (Groß-)Elterngeneration geprägt haben. Die dominanten, repräsentativen Umgangsweisen mit der Geschichte werden relativiert und transformiert, auch mittels der Komik. Die Holocaust-Komödie könnte in diesem Sinne als Befreiung vor allem der zweiten Generation von der Last des Schweigens und des familialen Traumas aufgefasst werden,³⁴⁷ indem sie eine persönliche Auseinandersetzung der Filmemacher mit der Geschichte der Elterngeneration, und zwar außerhalb von dominanten Darstellungskonventionen, bedeutet.

Gross und Rohr erinnern uns dabei jedoch an die rückkehrfixierte und wiederholende Natur des Traumas beziehungsweise daran, dass, in diesem spezifischen Kontext, die Holocaust-Komödien und weitere tabubrechende Darstellungen der Shoah auch als Rückkehr des Verdrängten, ein verspätetes Echo des Traumas, und keineswegs als kalkulierte Provokationen gedeutet werden können: „The basic disagreement is over whether to characterize shocking Holocaust art as insensitive jousting against the windmills of social and psychological repression, or as the (cultural) return of the (historically) repressed.“³⁴⁸

Ob als Zeichen einer Wiederkehr des Verdrängten oder absichtliche Provokation – es ist deutlich, dass durch Produktionen wie die Holocaust-Filmkomödien sie sind, und sicherlich noch mehr durch Werke eines Zbigniew Liberas (*LEGO Concentration Camp Set*, 1996), Alan Schechners (*It's the Real Thing – Self-portrait at Buchenwald*, 1993) oder Tom Sachs' (*Giftgas Giftset*, 1998),³⁴⁹ die Darstellungskonventionen, die bis in die 90er-Jahre wirkmächtig geblieben sind und weiterhin in vielerlei Hinsicht die Rezeption von Holocaust-Kunst determinieren,³⁵⁰ immer mehr zur Schau und in Frage gestellt oder auch spielerisch dekonstruiert werden. Die Komödien zum Holocaust sind aus diesen Gründen kaum noch als Dokumente oder Archive einer vergangenen Zeit zu sehen, sondern vielmehr als „öffentliche Träger von Diskursen über Gegenwart, Geschichte und Zukunft“.³⁵¹ Es mag dabei sein, dass

³⁴⁷ Vgl. Köppen und Scherpe, die die „Profanisierung“ des Umgangs mit der Holocausterinnerung als eine Art Befreiung von der symbolischen Bedeutungslast des Auschwitz-Komplexes sehen. Ebd.

³⁴⁸ Gross und Rohr, *Comedy – Avant-Garde – Scandal*, S. 10.

³⁴⁹ Diese und weitere andere wurden 2002 im Rahmen der Ausstellung „Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art“ im Jüdischen Museum von New York ausgestellt. Dazu siehe die dazugehörige Publikation: Kleeblatt, Norman L. (Hg.) (2002): *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*. New Brunswick, N. J./London: Rutgers University Press.

³⁵⁰ Dazu siehe Kapitel 2.4.

³⁵¹ Koch, Gertrud (2005): „Film, Fernsehen und neue Medien“. In: Knigge, Volkhard, und Frei, Norbert (Hg.) (2005): *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. Lizenzausgabe. Bonn:

das Lachen und die Komik in Verbindung mit dem Holocaust ein Privileg der zweiten und den nachfolgenden Generationen bedeuten, unter anderem aufgrund der zeitlichen Distanz und begrenzten oder komplett fehlenden direkten Kontakts zu den Ereignissen der Vergangenheit.³⁵²

Während also die zweite Generation der Opfer die Geschichte der Eltern, ihre eigene Position in dieser Geschichte, sowie die Geschichte des Holocaustfilms hinsichtlich der Konventionen und Trends der vergangenen Jahrzehnte mit verschiedenen Komikmitteln bearbeitet und ausfragt, scheint vielleicht vor allem die dritte Generation im Publikum über diese lachen zu können. Diese Ansicht vertreten auch Kathy Laster und Heinz Steinert, indem sie bei der ersten Generation eher ein bitteres Lachen vermuten, für die zweite Generation (der Überlebenden) wenig Lachpotenzial zu demselben Sachverhalt abschätzen, womit das (nicht bittere) Lachen vor allem der dritten Generation aufgrund mehrfacher Distanz zum Geschehenen zuerkannt wäre:

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. [...] 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.³⁵³

Nachdem die Holocaust-Filmkomödie als Teil der Veränderungen im Holocaust-Diskurs der 90er-Jahre aus erinnerungspolitischer und generationeller Sicht erörtert wurde, bleibt noch, die Komödie als Reaktion auf die eventuelle Ermüdung sowohl der Darstellungskonventionen als auch des Publikums zu diskutieren und im Verhältnis zu den Authentizitätsfiktionen, die, wie bereits angesprochen, auf einem geschlossenen Bild der Vergangenheit basieren, zu positionieren.

2.5.3 Gegen die ‚Holocaust-Etikette‘ und Abnutzung der Darstellungsformen

Der Holocaustfilm der 90er-Jahre wird von zwei Trends dominiert. Zum einen wird der Bereich des Holocaustfilms durch Authentizitätsfiktionen bestimmt, zum anderen kommen immer öfter Filme vor, die keinen Realitätsanspruch stellen. Hiermit wird die filmische Erinnerung an die Shoah zunehmend pluralisiert, sei es durch die Wahl von ‚alternativen‘ Darstellungsmitteln wie Komik, sei es thematisch durch die Inklusion weiterer Opfergruppen

Bundeszentrale für politische Bildung, S. 432–442, hier S. 432, zitiert nach Bruns, Dardan und Dietrich, „Zur filmischen Erinnerung“, S. 18.

³⁵² Vgl. Schneider, „Wer lacht wann?“, S. 145f.

³⁵³ Laster und Steinert, „Von der Schmierkomödie“, S. 227f. Siehe auch Schneider, „Wer lacht wann?“, S. 146.

in die Darstellungsgeschichten der nationalsozialistischen Verfolgung und Vernichtung wie im Fall von Homosexuellen oder Roma und Sinti.³⁵⁴ Das prominenteste Beispiel für die erste Gruppe von Filmen, also Werke die fiktional sind, aber einen Eindruck von Authentizität hinterlassen wollen, bleibt nach wie vor der weltweit erfolgreiche und viel diskutierte Film Steven Spielbergs *Schindler's List*, der sich laut Tobias Ebbrecht als gültiger Prototyp positioniere, weil er Gegensätze zwischen modernistischer Ästhetik und Massenkultur überwinde und frühere Filme, wie die bereits erwähnten Klassiker des Holocaustfilms von Alain Resnais, Wanda Jakubowska oder Claude Lanzmann, ablöse, überschreibe und transformiere.³⁵⁵ Ohne die erwähnten ‚Holocaust-Klassiker‘ gäbe es auch keine Holocaust-Filmkomödien, die als Repräsentanten der zweiten Gruppe, also der ‚alternativen Shoah-Darstellungen‘ gelten können, jedoch wollen die Komödien, im Unterschied zu den Authentizitätsfiktionen, kein geschlossenes, angeblich authentisches Bild von der Vergangenheit wiedergeben. Es ist genau das Gegenteil der Fall: Die Komödien geben ihre fiktionale Qualität offen zu und positionieren phantastische Szenarien als durchaus legitime Erzählweisen, um die schwer kommunizierbare Realität der Shoah darzustellen und zu erinnern. Dies entspricht der Behauptung Louis Kaplans, die Holocaust-Komödien gehörten, zusammen mit Witzen oder Cartoons, zu den transgressiven, dezentralisierten Behandlungen des Themas Shoah: „They offer more decentralized, heterogeneous, polysemic, and anarchic transmissions of the Holocaust memory.“³⁵⁶

Die Produktion von filmischen, literarischen und sonstigen Werken zum Thema Shoah übertraf in den letzten zwei Jahrzehnten (Ende der 90er- und Anfang der 2000er-Jahre) die gesamte Produktion bis dahin, wodurch der Holocaust zu einem populären, massenmedial präsenten Thema wurde. Die Shoah wurde somit, in den Worten Manuel Köppens, zu einem „medialen Vollprogramm“. ³⁵⁷ Bis in die 90er-Jahre entsprachen die meisten Werke zum Thema Holocaust, wie bereits erläutert, einem auf Konventionen basierenden Umgang mit der

³⁵⁴ Vgl. Bruns, Dardan und Dietrich, „Zur filmischen Erinnerung“, S. 34–37; siehe auch Lorenz, „Der Holocaust als Zitat“, S. 269.

³⁵⁵ Vgl. Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 184. Zu den Authentizitätsstrategien in *Schindler's List* siehe Hansen, Miriam Bratu (1997): „SCHINDLER'S LIST is not SHOAH. The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory.“ In: Loshitzky, Josefa (1997) (Hg.): *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on SCHINDLER'S LIST*. Bloomington: Indiana University Press, S. 77–103; sowie Köppen, Manuel (1997): „Von Effekten des Authentischen – *Schindlers Liste*: Film und Holocaust“. In: Köppen, Manuel, und Scherpe, Klaus R. (Hg.) (1997): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 145–170.

³⁵⁶ Kaplan, Louis (2002): „It Will Get a Terrific Laugh‘: On the Problematic Pleasures and Politics of Holocaust Humor“. In: Jenkins, Henry, McPherson, Tara, und Shattuc, Jane (Hg.) (2002): *Hop on Pop. The Politics and Pleasures of Popular Culture*. Durham, N. C./London: Duke University Press, S. 343–356, hier S. 345.

³⁵⁷ Köppen, Manuel (2007): „Holocaust im Fernsehen. Die Konkurrenz der Medien um die Erinnerung.“ In: Wende, Waltraud ‚Wara‘ (Hg.) (2007): *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*. Heidelberg: Synchron, S. 273–290, hier S. 273.

Vergangenheit, die Terrence Des Pres als ‚Holocaust-Etikette‘ beschrieben hat.³⁵⁸ Ende der 80er-Jahre, in der Zeit, als Des Pres seinen berühmten Aufsatz verfasst, tauchen bereits die ersten Überlegungen über die Grenzen und Abgenutztheit solcher Darstellungen auf, die im Einklang mit den Werten und Konventionen der Etikette auf eine Wiedergabe von Fakten im ernsthaften Modus der Darstellung fokussiert sind. Dazu wurde auch immer häufiger Kritik auch an solchen Darstellungen laut, die auf das „riskante Thema“ Holocaust mit „Pathos, Larmoyanz und Sentimentalität“ zugehen, die, so Marcel Reich-Ranicki in seiner Besprechung von Beckers *Jakob der Lügner*, genauso fehlschlagen wie die zur Langeweile führende nüchterne und trockene Darstellungen.³⁵⁹ Ähnlich wie Des Pres, plädiert Reich-Ranicki für Darstellungen, die auch den Witz, Komik und Ironie in Verbindung mit der Shoah nicht scheuen:

Wo angesichts eines Stoffes laute Töne und grelle Farben gänzlich versagen und wo Elegisches statt die Leser aufzurütteln sie eher ermüdet, da bleibt dem Schriftsteller nichts anderes übrig, als mit besonders leiser Stimme zu sprechen, konsequente Zurückhaltung zu üben und dem Understatement und der Ironie zu vertrauen. Bei einem so düsteren Thema lässt sich mit Düsterei am wenigsten ausrichten, eher schon mit hellen und heiteren Kontrasteffekten, mit Witz und Komik.³⁶⁰

Die Ermüdung, die Reich-Ranicki hier nebenbei erwähnt, wird in den 90er-Jahren zu einem weiteren Stichwort in den Diskussionen über die bisherigen Tendenzen und neuen Impulse in der Holocaustdarstellung. Eine Ikonisierung und Stereotypisierung der Bilder des Holocaust wird festgestellt, die zwar „ein unmittelbares Nacherleben der Vergangenheit“ suggerieren mögen,³⁶¹ jedoch in der Fülle der mehr oder weniger ähnlichen Shoah-Darstellungen nur noch wenige der an die täglichen Gewaltbilder in den Medien gewöhnten Zuschauer überraschen oder erschüttern können.³⁶² Bereits 1989 bemerkte Joseph Berger, der damalige Bildungsredakteur der *New York Times*, dass das Thema Holocaust sein Schock- und Tränenpotenzial verloren habe und zu einem Allgemeinplatz geworden sei.³⁶³ Vor dieser

³⁵⁸ Vgl. Des Pres, 1988, S. 217, sowie das Kapitel 2.4.2. dieser Arbeit.

³⁵⁹ Reich-Ranicki, Marcel (1997): „Roman vom Getto“. In: Heidelberger-Leonard, Irene (Hg.) (2007): *Jurek Becker*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 133–136, hier S. 133.

³⁶⁰ Ebd., S.134.

³⁶¹ Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 14. Zur Stereotypisierung im Film siehe Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag.

³⁶² Vgl. Hartman, Geoffrey (1994): „Public Memory and Its Discontents“. In: *Raritan* 13.4, Spring 1994, S. 24–40., hier S. 24.

³⁶³ Joseph Berger zitiert nach Rohr, Susanne (2010): „Genocide Pop‘: The Holocaust as Media Event“. In: Komor, Sophia, und Rohr, Susanne (Hg.) (2010): *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*. Heidelberg: Winter, S. 155–178, hier S. 161. In dem Artikel „Holocaust documentaries: Too much of a bad thing?“ (*New York Times*, 15. Juni 2003) stellt Barry Gewen in einer ähnlichen Diagnose bezüglich der Holocaust-Dokumentarfilme fest: „Has supply outstripped demand? It’s a question that makes people uncomfortable. Who would want to appear callous in the face of such suffering, or, worse, anti-Semitic? Yet there are definite signs of Holocaust fatigue.“ Online:

Problematik hat seinerzeit auch Primo Levi gewarnt, sich der Tatsache bewusst, dass die „allzu oft heraufbeschworen[en]“ Holocaust-Erzählungen einerseits die Erinnerungen vor dem Vergessen bewahren, andererseits aber auch zu Stereotypen verfallen können:

Gewiß, Übung, das heißt in unserem Fall: die häufige Vergegenwärtigung, hält die Erinnerung frisch und lebendig, genauso wie man einen Muskel leistungsfähig erhält, wenn man ihn oft trainiert; aber es ist ebenso wahr, daß eine Erinnerung, die allzuoft heraufbeschworen und in Form einer Erzählung dargeboten wird, dahin tendiert, zu einem Stereotyp, das heißt zu einer durch die Erfahrung getesteten Form, zu erstarren, abgelagert, perfektioniert und ausgeschmückt, die sich an die Stelle der ursprünglichen Erinnerung setzt und auf ihre Kosten gedeiht.³⁶⁴

Levi spricht hier das Paradoxon an, dass die allzu häufige, in stereotypen Bildern sich ereignende Wiederholung zur Verflachung der Zeichen führen kann, sowie auf die Gefahr hinausläuft, dass der Holocaust aus dem Interesse, Blickwinkel, vielleicht sogar aus dem Gedächtnis eines Kollektivs und der Kultur verloren geht. Jede Darstellung, die sich einer „Ikonografie des Grauens“³⁶⁵ bei der Darstellung des Holocaust bedient, ohne diese etwa einer Kritik auszusetzen, mit ihr spielerisch umzugehen, sie als Ikonografie und nicht-authentisches Dokument bloßzustellen, läuft Gefahr, wie auch Georg Seeßlen betont, an der Gewöhnung und Trivialisierung des Themas teilzunehmen: „Wenn wir im Kino die Ikonografie des Grauens verwenden, dann müssen wir zugleich von den Grenzen des Kinos sprechen.“³⁶⁶ Die Gefahr einer „Unempfindlichkeit“³⁶⁷ des Publikums gegenüber der Shoah als Thema der Darstellung ist angesichts der Unterschiede zwischen den Zuschauern und Zuschauergruppen (bspw. Jugendliche gegenüber den älteren Generationen) selbstverständlich relativ und äußerst fraglich. Denn, wie Saul Friedländer anhand einer deutschen Umfrage aus dem Jahr 1985 bezüglich der Fernsehserie *Der Krieg der Flieger* – in der 54 % der Befragten Überdruß gegenüber dem Thema ‚Zweiter Weltkrieg‘ äußerten, allerdings 61 % der Jugendlichen unter 26 Jahren aussagten, dass sie mehr über diese Zeit erfahren möchten – argumentiert: „Jede Generation der Deutschen nach dem Kriegsende wird zu irgendeinem Zeitpunkt der Nazi-Vergangenheit überdrüssig.“³⁶⁸

Die Holocaust-Filmkomödie, die, wie bereits erläutert, gerade in den 90er-Jahren eine kleine Konjunktur erlebt, reagierte möglicherweise auf eine solche Ermüdung der Formen und

<http://www.nytimes.com/2003/06/15/movies/holocaust-documentaries-too-much-of-a-bad-thing.html> (März 2015).

³⁶⁴ Levi, *Die Untergangenen und die Geretteten*, S. 20.

³⁶⁵ Seeßlen, Georg (2002): „Die Seele im System. Roman Polanskis ‚Der Pianist‘ oder: Wie schön darf ein Film über den Holocaust sein?“ In: *Die Zeit* 44/2002. Online: http://www.zeit.de/2002/44/Die_Seele_im_System (Oktober 2013).

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Vgl. Geoffrey Hartmans Begriff „desensitization“, der einen Effekt beschreibt, durch den „[t]errible things, by continuing to be shown, begin to appear matter-of-fact, a natural rather than man-made catastrophe.“

Hartman, „Public Memory and Its Discontents“, S. 24.

³⁶⁸ Friedländer, *Kitsch und Tod*, S. 129.

auch auf eine potenzielle Überdrüssigkeit des Publikums hinsichtlich des Themas ‚Shoah‘, indem sie den ikonenhaften Bildern und sich wiederholenden Geschichten neue Formen und Inhalte entgegensetzte. Indem sich die Komödie durch ihre offen preisgegebene Fiktionalität deutlich von den Authentizitätsfiktionen unterscheidet, das dem Komischen eigene Potenzial nutzt, um die stereotypisierten Zeichen und die etablierte Ikonografie zu hinterfragen und zu verfremden, sowie alternative Inhalte und Handlungen in die erstarrten filmischen Holocaust-Darstellungen hineinbringt, wirkt sie in den 90er-Jahren als Gegenbewegung zu den dominanten Darstellungen der Shoah und vielleicht sogar als Tabubruch, der positive Auswirkungen auf den Erinnerungsdiskurs haben kann.³⁶⁹ In diesem Zusammenhang ist die im Folgenden zitierte Beobachtung Susanne Rohrs von großer Bedeutung, denn sie spricht davon – wie auch die Analysen in dieser Arbeit noch ausführlich zeigen werden –, dass die Zielscheibe der Komik in den Holocaust-Komödien nicht die Opfer, und auch nicht wirklich die Nazis sind, sondern hauptsächlich die Vermittlungsprozesse der Holocausterinnerung selbst, die Holocaustdiskurse und ihre ‚vermarkteten‘ Produkte, sowie die (politisch korrekten) Positionen der Leser und Zuschauer:

The Holocaust comedies [...] neither aim at laughing at the victims of the mass murder, nor do they belittle or even deny the enormity of the crime. In fact, they confront the recipients with their own internalized Holocaust narratives. In doing so, these comedies – in a sometimes comic, sometimes shocking manner – draw our attention to the standards of Holocaust representation and the fact that the worldwide circulation of theses [sic] stories has generated specific aesthetic patterns and norms that are endlessly reproduced and merchandized. [...] These texts [second and third generation Holocaust comedies] challenge and question the position of the readers and their possible pose of political correctness.³⁷⁰

Die ästhetischen Innovationen, die die Holocaust-Komödie in den Film und auch in den Erinnerungsdiskurs über den Holocaust in den 90er-Jahren (und sporadisch auch vor dieser Zeit) einbringen, können also als Reaktion gegen die stereotypen Bilder und die Etikette gesehen werden, die möglicherweise mit einer Ermüdung und dem nachlassenden Interesse des Publikums Hand in Hand gehen.

Andererseits ist es auch vorstellbar, dass die Komödien neben den bereits diskutierten (erinnerungs-)politischen und generationellen Gründen auch einer gewissen Marktlogik von Angebot und Nachfrage kurz vor der Jahrtausendwende folgen. Die ästhetische Produktion sei zum integralen Bestandteil der allgemeinen Warenproduktion geworden, erinnert Fredric Jameson im Bezug auf die Kunst im Zeitalter der Postmoderne: „Der ungeheure ökonomische

³⁶⁹ Dies muss natürlich nicht im Allgemeinen für jede Holocaust-Filmkomödie gelten, und schließt keinesfalls andere Bereiche der Kunst aus. Siehe bspw. die in dem von Sophia Komor und Susanne Rohr herausgegebenen Band *The Holocaust, Art, and Taboo* analysierten Beispiele aus den Bereichen Fotografie, Malerei, Performance u. a. Komor, Sophia, und Rohr, Susanne (Hg.) (2010): *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*. Heidelberg: Winter.

³⁷⁰ Rohr, „Genocide Pop“, S. 165, 167.

Druck, immer neue Schübe immer neuer Waren [...] mit steigenden Absatzraten zu produzieren, weist den ästhetischen Innovationen und Experimenten eine immer wichtiger werdende ‚strukturelle‘ Aufgabe und Funktion zu.“³⁷¹ Schließlich wurde manchen der Holocaust-Komödien, oder allgemein dem Trend, die Mittel der Komik bei der Darstellung der Shoah einzusetzen, eine Kommerzialisierung der Erinnerung an den Massenmord vorgeworfen. Angesichts des Aussterbens der Zeitzeugen-Generation und dem damit verbundenen Verlust der „Erinnerungskompetenz“³⁷², der immer größer werdenden zeitlichen Distanz zum Holocaust, dem Wechsel der Generationen und damit eingehenden Wechsel der Perspektive auf die Vergangenheit, wird die Besorgnis verständlich, dass die Shoah in Vergessenheit geraten könnte. Ähnlich begreiflich wird im Bezug auf die „unbefangene Weise“,³⁷³ in der die Kunst mit dem Holocaust seit dem Ende der 80er-Jahre zunehmend umgeht, die Befürchtung, dass durch diese ungewohnte Behandlung der Materie den Opfern Unrecht getan werden könnte. Dies heißt für die Filmkomödie, dass sie mit einer Reihe von Herausforderungen und moralisch-ethischen Fragestellungen als Teilnehmerin im Erinnerungsdiskurs der Shoah umgehen muss. Für die Filmemacher bedeutet das, in Kirstin Friedens Worten, einen „Spagat zwischen der Verpflichtung, ein angemessenes Gedenken an die Opfer des Holocaust zu praktizieren und dem Bedürfnis, sich zumindest sprachlich aus der Gefangenheit der alten Diskurse und Paradigmen zu lösen“,³⁷⁴ angesichts der Tatsache dass der „Grat zwischen künstlerischer, zeitgemäßer oder generationeller Freiheit und Distanz und der Gefahr, ins revisionistische Abseits zu geraten“ nach wie vor ein schmaler zu sein scheint.³⁷⁵

Nachdem in Kapitel 2 an der ersten Stelle ein Überblick über die geläufigsten Theorien der Komik und des Lachens gegeben wurde, sowie im zweiten Schritt das Lachen, insbesondere sein Vorkommen im Nationalsozialismus, fokussiert wurde, bleibt im Analyseteil an ausgewählten Filmen zu untersuchen, inwieweit die theoretischen Überlegungen über die Komik und das Lachen eine Interpretation der vorhandenen

³⁷¹ Jameson, Fredric (1986): „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“. In: Huyssen, Andreas, und Scherpe Klaus R. (Hg.) (1986): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 45–102, hier S. 48f. Siehe auch Keilbach, die in der vorliegenden Arbeit bereits besprochene Transformationen der Geschichtsdokumentationen im bundesdeutschen Fernsehen auch aus der Perspektive einer zunehmenden Kommerzialisierung bzw. einer Verschiebung von „einer auf demokratischen Öffentlichkeit zielenden Bildungsinstitution hin zu einem marktorientierten Konkurrenzsystem“ erklärt. Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*, S. 238.

³⁷² Erll und Wodianka, *Film und kulturelle Erinnerung*, S. 60.

³⁷³ Ralph Giordano in einem Interview in Kleinschmidt, *Zug des Lebens*, S. 19.

³⁷⁴ Frieden, Kirstin (2013): „Nach den Familiengeschichten. Wie die Postmemory-Generation den Holocaust medial neu verhandelt.“ In: Keitz, Ursula von, und Weber, Thomas (Hg.) (2013): *Mediale Transformationen des Holocausts*. Berlin: Avinus, S. 275–296, hier S. 295.

³⁷⁵ Ebd., S. 296.

Komikangebote ermöglichen. Außerdem werden die Detailanalysen im Folgenden zeigen, inwieweit die ausgewählten Filme überhaupt als Filmkomödien gelten können. Das heißt zu fragen, inwiefern und in welcher Qualität Elemente wie das Lachen, die Komik und das versöhnende Ende, die ja als Kernelemente des Genres diskutiert wurden, in den Holocaust-Komödien und den ihnen vorausgehenden Anti-Nazi-Satiren der 1940er-Jahre vorhanden sind. Wie im Unterkapitel zu den ethischen und ästhetischen Herausforderungen mehrmals betont wurde, ermöglicht nur eine ausführliche Auseinandersetzung mit konkreten filmischen Angeboten, darunter auch mit den Spezifika ihrer Komik, weiterhin mit den Bedingungen ihrer Entstehung, ihrem Bezug zu der Shoah, und darüber hinaus mit den Wirkungspotenzialen und konkreten Rezeptionen, ein tieferes Verständnis der Holocaust-Komödie fern von pauschalen Urteilen über die Unmoral des Lachens und die Blasphemie der Komik.

3. Anti-Nazi-Satiren der frühen 1940er-Jahre – *The Great Dictator* (1940) und *To Be or Not to Be* (1942)

Am Anfang der Filmgeschichte der komischen Darstellung des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs stehen zwei Filme, Charles Chaplins *The Great Dictator* (*Der große Diktator*, USA, 1940) und Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be* (*Sein oder Nichtsein*, USA, 1942), die heute außerhalb des Holocaust-Kontextes kaum zu denken sind. Wie Michael Richardson betont: „For a modern audience, Hitler cannot be evoked without an immediate recollection of the Holocaust”.¹ Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den chronologisch später vorkommenden Holocaust-Filmkomödien² gewinnt durch Miteinbeziehung einer Untersuchung von Chaplins und Lubitschs Filmen an Komplexität, denn, wie die Analysen beider Filme im folgenden zeigen werden, erproben und entwickeln bereits diese frühen Satiren vieles von der Komik der späteren Filme mit Holocaustbezug. In diesem Sinne werden die Anti-Nazi-Satiren der frühen 40er-Jahre nicht ohne Berechtigung als Vorgänger der Holocaust-Komödie gesehen.

Darüber hinaus lassen sich Parallelen zwischen den Diskussionen über die frühen Satiren und den Debatten über die späteren Holocaust-Filme beobachten, wie einige Einblicke in die Produktions- und Rezeptionsgeschichte von Chaplins und Lubitschs Filmen zeigen werden. Über *The Great Dictator* und *To Be or Not to Be*, die mittlerweile zu den Klassikern der Filmgeschichte überhaupt gehören, ist bereits viel geforscht worden. Daraus folgend zielen die Analysen im Rahmen dieser Untersuchung nicht auf Vollständigkeit, sondern werden von den folgenden Fragen geleitet: Was wird komisch dargestellt? Wie wird in dem jeweiligem Film komisiert? Sowie: In welchem Verhältnis stehen die beiden Filme, angesichts ihrer frühen Entstehungszeit, zur Judenverfolgung? Außerdem wird gefragt, wie die beiden Filme von den Zeitgenossen rezipiert wurden und schließlich auch, ob sich Parallelen zwischen diesen ersten Anti-Nazi-Satiren und den späteren Holocaust-Komödien beobachten lassen. Bevor auf die Analyse der Schlüsselsequenzen im jeweiligen Film

¹ Richardson, Michael D. (2008): „„Heil Myself!‘: Impersonation and Identity in Comedic Representation of Hitler“. In: Bathrick, David, Prager, Brad, und Richardson, Michael D. (Hg.) (2008): *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*. Rochester, N. Y.: Camden House, S. 277–297, hier S. 279.

² Siehe bspw. Lena Knäpple und Matthias Lorenz, die „die Anti-Nazi-Satiren Hollywoods der 1940er Jahre“ zu den Vorläufern der komischen Bearbeitung des Holocaust rechnen, sowie Sandra Nuy, die in der Untersuchung der Holocaust-Komödie, die bei der Autorin zwar auch Satiren wie Levys *Mein Führer* und Tarantinos *Inglourious Basterds* einschließt, Chaplins und Lubitschs Film als Teil des „filmgeschichtlichen Rückblicks“ behandelt. Knäpple und Lorenz, „Holocaust als Filmkomödie“, S. 333; Nuy, „Lachen über den Holocaust?“, S. 304f.

eingegangen wird, werden im Folgenden zuerst das Thema und der Entstehungskontext beider Werke kurz umrissen.

Charles Chaplins *The Great Dictator* stellt im Parallelverlauf die Geschichte eines jüdischen Frisörs, der aus dem Ersten Weltkrieg an Amnesie leidend in das Ghetto zurückkehrt, und des Diktators Hynkel, der über das fiktive mitteleuropäische Reich Tomania herrscht, dar. Während der Frisör in eine Liebesgeschichte und aufgrund seiner Amnesie auch in eine Reihe von komischen Situationen verwickelt wird, plant der vom Wahn künftiger Weltherrschaft getriebene Diktator mit seinen Ministern Garbitsch und Herring die Erweiterung seines Reichs nach Osterlich (bevor dies von seinem Konkurrenten Napaloni, dem Diktator von Bacteria verwirklicht wird), außerdem auch die Verfolgung, Inhaftierung und schließliche Ermordung aller im Reich Unerwünschten, darunter hauptsächlich Juden. Da der jüdische Frisör und der Diktator sich zum Verwechseln ähnlich sehen (beide werden von Chaplin gespielt), wird am Ende des Films der seiner Uniform beraubte Hynkel ins Lager eingeliefert, während der aus dem KZ geflohene Frisör in einer gestohlenen Uniform nach Osterlich einmarschiert und eine große Rede über Freiheit und Demokratie hält.

Eine Verwechslungskomödie spielt sich auch in Lubitschs *To Be or Not to Be* ab. Zufällig in die Kriegsereignisse und den antifaschistischen Widerstand verwickelt, bekommen die Protagonisten, die Mitglieder des Theater Polski, im Warschau der Jahre 1939–1941 aktive Rollen im Widerstand zu spielen und werden dabei von den echten Nazis mehrmals mit Ihresgleichen verwechselt. In einer Reihe von Episoden kommt es zum komischen, zugleich auch mutigen Spiel zwischen Sein und Schein – vor den Augen der Nazis und angesichts des von ihnen ausgeübten Terrors. Letztlich geht es hier nicht nur um das Überleben der Theatertruppe, sondern auch um das Sein (oder Nichtsein) des polnischen Volkes. Während der bewaffnete Widerstand den Untergrundkämpfern überlassen wird, erkämpft die Theaterkompanie in *To Be or Not to Be* mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln, nämlich der Mitteln der Theaterkunst, ihre Freiheit und rettet sich nach Großbritannien.

Es fällt nicht schwer, zu erkennen, dass das Szenario beider Filme Anfang der 40er-Jahre recht aktuell war. Während Chaplin die Vorbereitungen für *The Great Dictator* bereits Ende 1938 angefangen und mit dem Drehbeginn nur wenige Tage nach Hitlers Überfall auf Polen begonnen hatte, drehte Lubitsch *To Be or Not to Be*, als der Zweite Weltkrieg bereits herrschte und die Verfolgung der Juden immer deutlicher wurde und zu ihren schrecklichen Ausmaßen wuchs. Die Grundidee für Chaplins Satire war laut seiner eigenen Aussagen die bereits im Laufe der 30er-Jahren in der Karikatur thematisierte physische Ähnlichkeit

zwischen dem Führer Nazi-Deutschlands und dem gleichaltrigen³ Slapstick-Künstler. „Wer Hitler ins Gesicht blickt, dem muß Charlie Chaplin einfallen“, bemerkte einmal Chaplins Zeitgenosse Rudolf Arnheim.⁴ Aus der Autobiographie des Komikers ist bekannt, dass der ungarisch-britische Filmregisseur und Produzent Alexander Korda Chaplin bereits 1937 vorgeschlagen hatte, eine entsprechende Verwechslungskomödie zu drehen, denn Hitler habe denselben Schnurrbart wie Chaplins Tramp.⁵

Als Chaplin im Oktober 1938 *The Great Dictator*, damals noch in der Projektphase, zum ersten Mal öffentlich ankündigte, löste dies Missfallen an mehreren Fronten aus, denn, so viel wurde bereits bekannt, Chaplin wollte eine Satire über Hitler drehen. Großbritannien deutete aus diesem Grund vorsichtig an, der Film werde, wenn erst einmal fertig, im Land verboten werden. In den Vereinigten Staaten, wo noch in den ersten Jahren des Kriegs nicht nur die offizielle isolationistische Politik herrschte, sondern vor dem Krieg auch „pro-faschistische und antisemitische Stimmungen [...] durchaus salonfähig“⁶ waren erhoben viele Einspruch gegen Chaplins Unternehmen – unter anderen auch die für die Zensur zuständige amerikanische Behörde *Hays Office*. Trotz allem entschied sich Chaplin, seinen Plan fortzuführen, und begann im September 1939, nur wenige Tage nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs, mit den Dreharbeiten, denn, so seine auch nach dem Krieg gültig gebliebene Devise, „über Hitler sollte gelacht werden.“⁷ In Italien und Deutschland kam es, als *The Great Dictator* noch in der Produktionsphase war, zu heftigen Protesten gegen den Film. In Deutschland konnte er sowieso nicht gezeigt werden, da bereits 1934 ein generelles Verbot über Chaplins Filme verhängt worden war.

Ähnlich wie der seit 1922 in den Vereinigten Staaten tätige Lubitsch, der unter anderem aufgrund seiner jüdischen Herkunft von den Nationalsozialisten diffamiert wurde, war auch Chaplin zum Landesfeind Deutschlands erklärt worden. Der Nazi-Film *Der ewige Jude* (1940) veranschaulicht ein Teil der Propaganda gegen die beiden Filmemacher. So werden beispielsweise im Film Aufnahmen von Chaplins Besuch 1931 in Berlin gezeigt, wo er von einer Menschenmenge begeistert empfangen wird. Die Chaplin-Fans werden im Film

³ Charles Chaplin wurde am 16. April 1889 geboren, Adolf Hitler vier Tage später, am 20. April 1889.

⁴ Arnheim, Rudolf (1979): „Antifaschistische Satire“. In: ders. (1979): *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hg. von Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Fischer, S. 282–287, hier S. 367.

⁵ Vgl. Chaplin, *Die Geschichte meines Lebens*, S. 398.

⁶ Presseheft *Charlie Chaplin – Der große Diktator* (Arne Hoehne Presse). Wegen des angeblichen Kriegshetze-Potenzials von Chaplins Film wurde der Regisseur für Anfang Dezember 1941 zur Aussage vor das „Senate Subcommittee on War Propaganda“ bestellt. Infolge der Kriegereignisse (zunächst des japanischen Überfalls auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 und des darauf folgenden Kriegseintritts der Vereinigten Staaten) kam es dazu jedoch nie. Vgl. Richardson, „Heil Myself!“, S. 277.

⁷ Chaplin, *Die Geschichte meines Lebens*, S. 399.

allerdings als ein ahnungsloser Teil des deutschen Volkes bezeichnet, der „dem zugewanderten Juden, dem Todfeind seiner Rasse“ applaudiert.⁸

Ernst Lubitsch, der seine Karriere als Schauspieler im Theater Max Reinhardts begonnen hatte und später als Schauspieler im Film, sowie als Drehbuchautor und Regisseur in Deutschland ein hohes Ansehen genossen hatte, lebte und arbeitete, wie bereits erwähnt, seit dem Anfang der 20er-Jahre in Hollywood. Als die Nationalsozialisten an die Macht kamen, wurde er als „archetypischer Jude“ verhöhnt. 1935 wurde Lubitsch dann auch die deutsche Staatsbürgerschaft entzogen. Die Auswirkung der antisemitischen und generell rassistischen NS-Politik der 30er-Jahre konnten also auch die beiden in den USA lebenden Chaplin und Lubitsch an ihrer eigenen Person spüren, was bei beiden Filmemachern verständlicherweise einen zusätzlichen Grund darstellen konnte, die Nazis dem satirischen Lachen auszusetzen.

3.1 *The Great Dictator*

Die Geschichte von *The Great Dictator* setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Der erste Teil spielt im Jahr 1918 an der Kriegsfront, der zweite Teil setzt in den 30er-Jahren, vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, ein. Analysiert werden die komischen Schlüsselsequenzen des Films, nämlich die Parodierung des Kriegsfilms im ersten Teil von *The Great Dictator*, sowie eine Reihe von spezifischen komischen Elementen und Komisierungstechniken im zweiten, gleichzeitig auch längeren, Teil des Films. So wird aus dem zweiten Teil an erster Stelle die an komischen Elementen reiche Redesequenz Hynkels näher in den Fokus genommen. Im Weiteren wird auf den Unterschied zwischen der Komik im Ghetto und der Komik im Palast des Diktators hingewiesen. Der letzte Teil der Analyse von Chaplins Film widmet sich der Verwechslung zwischen dem Diktator und dem jüdischen Frisör, die erst gegen Ende des Films ihr komisches Potenzial entwickelt,⁹ sowie der Abschlussequenz, die

⁸ Siehe die beschriebenen Ausschnitte von *Der ewige Jude* im Dokumentarfilm *The Tramp and the Dictator* (2002). Deutschlandfeindliches Verhalten war Chaplin bereits wegen seiner Erster-Weltkrieg-Satire *Shoulder Arms* (1918) vorgeworfen worden. Die Gerüchte über die jüdische Herkunft hat Chaplin als Ehre bezeichnet, die ihm jedoch nicht zuteil geworden sei. Dazu siehe auch die scharfsinnige Beobachtung Niels Kadritzkes: „Chaplin galt den Nazis nicht als Todfeind, weil sie ihn für einen Juden hielten. Es war umgekehrt. Weil er ihr Feind war, machten sie ihn zum Juden.“ Kadritzke, Niels (2010): „Führer befiehlt, wir lachen!“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 19. Mai 2010, online: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/charlie-chaplins-hitler-parodie-fuehrer-befehl-wir-lachen-1.877249> (Oktober 2014).

⁹ Mit der Verwechslungsprämisse wird das Filmpublikum ganz am Anfang von *The Great Dictator* bekannt gemacht. In einer gleich nach dem Vorspann eingeblendeten Notiz wird nämlich auf ironische Weise behauptet, dass jegliche Ähnlichkeit zwischen dem Diktator und dem jüdischen Frisör „co-incidental“, rein zufällig sei. Ein Kontrast zu dieser ersten komischen Wirkung (betont durch die fröhliche Musik) wird gleich mit der zweiten darauffolgenden Notiz erreicht, die die Handlung des Films als eine zwischen den zwei Weltkriegen verortete

gleichzeitig als eine Unterbrechung der Komödie und ein Bruch der vierten Wand gesehen werden kann.

3.1.1 Parodierung des Kriegsfilms: Tollpatschiger Soldat und beseelte Maschinen

Die Geschichte von *The Great Dictator* setzt also zuerst im April 1918 ein, direkt an der Front, so dass das Publikum zuerst den Eindruck gewinnt, einen Kriegsfilm vor Augen zu haben. So zeigt die Kamerafahrt aus der Aufsicht, entlang der Gräben gleitend, schießende Soldaten in einer verwüsteten Landschaft mit kahlen Baumresten und Stacheldrahtzäunen, während sich auf akustischer Ebene die Geräusche von Explosionen und Schüssen aneinander reihen. Die Kamera nähert sich nun einer großen Kanone und ein männliches Voice-Over berichtet von den Ereignissen an der Kriegsfront, wo der erste Einsatz der ‚Dicken Bertha‘ das Vertrauen in den Sieg der Kriegsmaschinerie auf der Seite von Tomania bestätigen sollte. Das Ziel der großen Kanone sei die Kathedrale Notre-Dame in Paris.

Während muskulöse Männer mit nacktem Oberkörper den ersten Einsatz der Kanone vorbereiten und diese laden, zeigt ein Schwenk nach links einen anderen Soldaten näher, wodurch zugleich ein Bruch in der Ästhetik bewirkt wird. Hier gibt sich der Film nämlich als eine Art Parodie des Kriegsfilms zu erkennen. Durch den Kontrast zu den anderen Soldaten erscheint die Person im Bild gleich auf den ersten Blick komisch, denn sie ist mit einem schmalen Schnurrbart versehen, sie schneidet ungewöhnliche Grimassen und steckt sich beim Abfeuern der Kanone ihre Finger in die Ohren. Der Schuss trifft jedoch keine Kathedrale sondern ein Toilettenhäuschen in unmittelbarer Nähe. Auch der zweite Schuss fällt unweit der Kanone zu Boden, so dass der Soldat mit dem Bürstchen auf Befehl den Blindgänger prüfen muss – was sich als ein lächerliches Unternehmen herausstellt, denn die Granate übt Widerstand und dreht sich wie eine Art Uhrzeiger immer in Richtung des Soldaten. Auch weitere Einsatzversuche der Artilleriedivision scheitern, wenn der tollpatschige Soldat dafür zuständig ist – er kann die Luftabwehrkanone nicht bedienen, die Handgranate fällt ihm in den Ärmel und schließlich verirrt er sich im Pulverdampf auf die Seite der gegnerischen Armee.

An dieser Stelle können bereits die ersten Komikmuster des Films identifiziert werden. Wie die beschriebene Szene veranschaulicht, üben die „beseelten“ Objekte Widerstand,

Geschichte einführt, in der anstatt Freiheit und Menschlichkeit der Wahnsinn ausgebrochen sei, was durch dramatische Musik im Soundtrack zusätzlich untermauert wird.

indem sie für die Menschen ungebräuchlich werden oder sie sogar gefährden.¹⁰ Zum anderen verhält sich der komische Soldat dem für die Front normativen Verhalten nicht entsprechend. Im Freud'schen Sinne übt er bei jeder Aktion entweder zu viel oder zu wenig Aufwand.¹¹ Man kann das Verhalten des schnurrbärtigen Soldaten auch mit Schopenhauers Beobachtungen über das Komische analysieren: Das Komische in der Kriegssequenz entsteht aus der plötzlichen Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen dem Begriff des Kriegs/des Soldaten, (oder auch dem Begriff eines Waffenobjekts) einerseits, wie ihn der Zuschauer (als Idee, Begriff) vor Augen hat, und den er aufgrund des auditiven und visuellen Kontextes im Film erwartet, und den realen Gegenständen andererseits, die er schließlich zu sehen bekommt.¹² Statt geschicktem Agieren und dem Menschen als Herrscher über die Maschine sieht man den Tollpatsch an der Front und Maschinen, die klüger und geschickter als der Mensch erscheinen. Wo von einem Soldaten Geschick und Mut erwartet werden, treten in der Szene Ungeschicktheit und Ängstlichkeit auf, wo die Waffen als Werkzeug dienen sollten, erscheinen sie lebendig und ihren eigenen Willen zu haben, der kaum gehemmt werden kann. Die komische Inkongruenz entsteht somit „zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen“.¹³

Überhaupt zeigen die meisten Szenen der dreizehnminütigen Erster-Weltkriegssequenz von *The Great Dictator*, dass die Menschen der Destruktionsmaschinerie in Größe und Macht unterlegen bleiben und diese sich letztendlich gegen sie wendet. In der Komödie bleibt dieser Wechsel der sonst üblichen Machtverhältnisse jedoch ohne schwerwiegende Folgen. So wird der Protagonist von keiner Explosion getroffen und überlebt selbst den tollkühnen Flug sowie schließlich Absturz seines Flugzeugs mit minimalen Folgen: Er endet im Schlamm. Zwar leidet er danach an Amnesie, allerdings sichert dies eine Fortsetzung der Komödie. In diesem Sinne bleibt das Komische also harmlos.¹⁴

Zeitgleich mit dem Absturz endet auch der Krieg. Der Soldat kommt für längere Zeit ins Lazarett, und die Titelblätter der Tageszeitungen, die eines nach dem anderen eingeblendet werden, verraten, dass Jahre vergehen, bis er entlassen werden kann, wodurch eine die Zeit raffende Brücke zur Entlassung des schnurrbärtigen Soldaten aus dem Krankenhaus geschlagen wird. In einem eleganten Anzug, mit Stock und Melone, sowie

¹⁰ Vgl. Georg Seeßlen, der den Widerstand und die Verwandlung des Objekts zu den Grundmustern der filmischen Komik zählt. Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, S. 29f.

¹¹ Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, S. 202–208.

¹² Vgl. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 632.

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, S. 17.

einem Blumenstrauß schreitet der an Amnesie leidende, namenlose jüdische Frisör,¹⁵ – wie er hier durch das Voiceover zum ersten Mal näher beschrieben wird – durch die Straßen, unwissend, dass Jahre seit dem Kriegsende vergangen sind und ein gewisser Hynkel inzwischen die Macht erobert hat. Erst an dieser Stelle, nach einer Viertelstunde des Films, klärt sich also auf, wer der unbeholfene Mann tatsächlich ist. Interessanterweise bleibt hiermit für das Publikum, das mit der Grundprämisse des Films im Voraus bekannt ist und weiß, dass Chaplin beide Figuren verkörpert, in der Eröffnungssequenz bis zum Ausgang des Soldaten aus dem Lazarett die Frage offen, ob die ungeschickte Person im Krieg Hynkel, den tomanischen Diktator, selbst oder den jüdischen Frisör darstellt.¹⁶

3.1.2 Lange Rede, kurzer Sinn: Hynkel oder „you know who“¹⁷

In der langen Rede-Sequenz, in der der tomanische Diktator Hynkel zum ersten Mal im Film erscheint, kann Hynkel ziemlich leicht als parodistische Anspielung auf Adolf Hitler identifiziert werden, und dies aufgrund seiner physischen Erscheinung, seines Verhaltens, sowie aufgrund des ganzen Settings der Rede. Der tomanische Diktator wird so in zuerst in der amerikanischen Einstellungsgröße von hinten gezeigt, wie er mit erhobenem Arm vor einer Menschenmasse und mehreren Mikrofonen steht. Das Voiceover bezeichnet ihn als einen unerbittlichen Diktator, der jede Freiheit abgeschafft habe, außer natürlich für sich selbst. In der nächsten Einstellung ist auch das böse grinsende hitlerähnliche Gesicht Hynkels zu sehen, das in der Welt von *The Great Dictator* dem Gesicht des jüdischen Frisörs aufs Haar gleicht – bis auf die Mimik, eine weiße Haarsträhne und seine Uniform. Die innerfilmische Ähnlichkeit zwischen dem jüdischen Frisör und Hynkel erscheint an dieser Stelle komisch, während die die Grenzen der Filmimmanenz übertreffende Ähnlichkeit zwischen Hynkel und Hitler komisch und unheimlich zugleich, also grotesk ist.

Die mehr als vier Minuten lange Rede Hynkels (in wenigen langen Einstellungen gefilmt und nur kurz durch das Klatschen des tomanischen Publikums unterbrochen) ist generell ein gutes Beispiel für die Ambivalenz der Komik in *The Great Dictator*. In einer von Chaplin ausgedachten Sprache parodiert der Vortrag offensichtlich die Redeweise, die Gestik und die Mimik Hitlers. Wie Burkhardt Lindner beobachtet, wird dadurch „das Übermächtig-Böse“ des Diktators entkräftet, indem „die abstrakte und verinnerlichte Vorstellung, die von

¹⁵ Selbst im Lazarett wird über den Frisör als „Patient Nr. 33, Jude“ gesprochen.

¹⁶ Vgl. Richardson, „Heil Myself“, S. 281.

¹⁷ Wallace Bosley Crowther in einer 1940 erschienenen Besprechung von *The Great Dictator*. Crowther, Wallace Bosley (1940): „The Screen in Review: ‚The Great Dictator‘, by and with Charlie Chaplin“. In: *The New York Times*, 16. Oktober 1940, online: <http://www.nytimes.com/books/97/03/30/reviews/chaplin-premiere.html> (Oktober 2014).

der medialen Macht der Bilder besetzt ist, rückübersetzt wird ins körperlich-gestische Spiel.“¹⁸ Andererseits wird durch das bewegte Bild Hitler wieder einmal ins Leben gerufen, wenn auch in parodistischer Manier.

Auch wenn das Gestische, Mimische, generell das Körperliche, sowie das teilweise sprachlich unartikulierte Auditive der Rede Hynkels die Sequenz dominiert und somit die Reden Hitlers parodistisch der Lächerlichkeit preisgibt, bleibt der Inhalt des Vortrags allerdings nicht völlig sinnlos. Durch Rückbesinnung auf das historische Wissen über den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg, mithilfe einiger Wortfetzen in englischer und deutscher Sprache (sowohl auf Stereotype über deutsche Essgewohnheiten anspielende Wörter wie ‚Wienerschnitzel‘, ‚Sauerkraut‘ und ‚Leberwurst‘ als auch Teile des ‚nationalsozialistischen Wortschatzes‘ wie ‚Arier‘, ‚Strafen‘, ‚Juden‘ oder ‚Blitzkrieg‘), unterstützt durch die Gestik und Mimik Hynkels, kann das Filmpublikum erstaunlich gut dem Inhalt der Rede folgen. So erscheint die Rede einerseits als euphorisches Lob auf Tomania und das tomanische Volk, auf die Freundschaft Hynkels zu seinen Ministern Garbitsch und Herring, andererseits als eine Kriegserklärung an die europäischen Staaten und Demokratien generell, und nicht zuletzt als eine Drohung an die jüdischen Mitbürger. Dieser Wiedererkennungswert bringt eine gewisse Ambivalenz mit sich, weil er sowohl Lachen erregend als auch Lachen suspendierend, boshaft und makaber ist.

Die zum Lachen reizende Komik dieser Szene wird dabei, auf der einen Seite, durch Hynkels Redeform als Mischung ausgedachter Wörter, lautmalerischer Töne und tatsächlich existierender Wörter sowie durch die überzeugende Leistung Chaplins, in der Figur Hynkels Hitler nachzumachen, erzeugt. Auch die Neben-Inkongruenzen unterstützen diese Art von Lachen erregender Komik: die Mikrophone verbiegen sich vor Hynkels Redeausbruch, der Diktator gießt Wasser in seine Ohren und auf sein Geschlechtsteil. Die makabre, groteske Wirkung auf der anderen Seite ergibt sich aus dem Bogen, der in der Vorstellung der Zuschauer zwischen dem Inhalt von Hynkels Rede und dem historischen Wissen über den Krieg und den Holocaust geschlagen wird. Die Drohungen Hitlers, die seinerzeit von vielen auch für Unsinn erklärt wurden, wie ja eigentlich auch die Rede des fiktiven Diktators mehr oder weniger unsinnig ist, sind ja im Laufe der nationalsozialistischen Herrschaft zur blutigen, teilweise auch grotesken Realität geworden. Dieses Wissen macht das erste, unbeschwerte Lachen unangenehm und verleiht ihm eine dunkle Kehrseite.

¹⁸ Lindner, „Die Spuren von Auschwitz“, S. 93.

Die Komik der Sequenz findet also auf mehreren Ebenen und in verschiedenen Qualitäten statt. Auf der einen Seite wird sie durch die auditiv wahrnehmbare Komik der Rede, die gelegentlich in ein Husten und Grunzen übergeht, auf der anderen Seite durch die Gestik und Mimik als offensichtliche Parodierung der „krampfhaften“¹⁹ Redeweise Hitlers, wie sie Chaplin in der Darstellung von Adenoid Hynkel erkennbar imitiert, bewirkt. Außerdem wird die Komik zusätzlich betont durch die bereits erwähnten Nebeninkongruenzen oder auch durch Gags anderer Personen, wie wenn der Kriegsminister Herring der redensartlich-metaphorischen Anforderung Hynkels tatsächlich gehorcht und seinen Gürtel an der mit vielen Orden versehenen Uniform enger zu schnallen versucht, was allerdings wegen seiner Korpulenz nicht gelingt.

Darüber hinaus gewinnt die Komik der Sequenz an Komplexität durch die Einführung eines Kommentator- und Dolmetscher-Voiceovers. Das Programm seiner Regierung offenbart Hynkel nämlich in drei kurzen Takten: „Demokratie stunk! Liberty stunk! Frisprecken stunk!“, was der Dolmetscher, ein gewisser Hyndrig Schtick – der laut dem Voiceover-Kommentator offenbar aus dem vorbereiteten Manuskript lese – als „Democracy is fragrant. Liberty is odious. Freedom of speech is objectionable.“ übersetzt. An dieser Stelle entsteht die Komik nicht nur aus dem Konkurrenzspiel zwischen dem Übersetzer und dem Kommentator, sowie der wahrgenommenen Inkongruenz zwischen der beiden Varianten der Rede, d. h. den knappen Aussagen Hynkels und der sprachlich aufwendiger ausformulierten Variante des Übersetzers, sondern auch durch die Inkongruenz zwischen der phonetischen Qualität der beiden Stimmen. Während man Hynkels Sätze im wütenden Redeausbruch hört, klingt die Übersetzerstimme aus dem Off angenehm und sanft, auch wenn sie, soviel ist klar, ihre Hörerschaft über den Inhalt der Rede betrügt. Schtick übersetzt auch Hynkels feindliche Äußerungen gegenüber Juden, sowie die Pläne über die Angriffe auf die europäischen Staaten, offensichtlich nicht dem wahren Inhalt der Rede entsprechend, in einer sehr gekürzten Version als „His Excellency has just referred to the Jewish people“ beziehungsweise „In conclusion, the Phooey remarks that for the rest of the world, he has nothing but peace in his heart.“

Wie bereits auf den ersten Blick zu erkennen ist, hat auch die Namengebung in *The Great Dictator* eine zutiefst komische Dimension, deren Komik bei einer näheren Analyse der

¹⁹ Victor Klemperer hat die Redeweise Hitlers in *LTI. Notizbuch eines Philologen* folgendermaßen beschrieben: „Hitler [...] mochte salbungsvoll oder höhnisch daherkommen – die beiden Tonarten, zwischen denen er immer zu wechseln liebte –, Hitler sprach, vielmehr schrie er immer krampfhaft. [...] Selbst im Triumph war er ungewiß, überbrüllte er Gegner und gegnerische Ideen. Nie war Gleichmut, nie Musikalität in seiner Stimme, in der Rhythmik seiner Sätze, immer nur ein rohes Aufpeitschen der anderen und seiner selbst.“ Klemperer, *LTI*, S. 59.

Namen noch deutlicher zum Vorschein tritt. Einerseits sind ja die Namen der Protagonisten des tomanischen Reichs den tatsächlichen historischen Namen ähnlich: Hynkel spielt offensichtlich auf den Namen Hitler an,²⁰ Herring auf den Namen Göring (als Zusammenziehung aus ‚Hermann Göring‘) und Garbitsch auf Goebbels. Die abgeleiteten Namen tragen also die phonetischen Spuren ihrer Originale,²¹ aber nicht nur das: Auditiv wahrgenommen, und darin besteht der eigentliche Witz, sind die Figurennamen auch den englischen Wörtern für Hering (*herring*) und Müll (*garbage*) zum Verwechseln ähnlich. Zudem wird Hynkel auch als „Phooey“ bezeichnet, was einerseits eine phonetische Anspielung auf das Wort ‚Führer‘ ist, andererseits in der englischen Sprache sowohl ‚Nonsens‘ bedeutet als auch den onomatopoetischen Ekelausruf ‚pfui!‘ ausdrücken kann. Der Witz der Namensgebung in *The Great Dictator* entsteht also durch das Zusammenspiel vieler verschiedener Ebenen, oder, mit Henri Bergson zu sprechen, „durch Interferenz der Reihen“.²² Die Namensgebung im Film entspricht außerdem der Witztechnik, die Sigmund Freud als „Doppelsinn-Witz“ bezeichnet, der aus dem „Doppelsinn eines *Namens* und seiner *dinglichen Bedeutung*“ abgeleitet ist.²³ Die Namen der Protagonisten gleichen also den Namen der Hauptfunktionäre des Dritten Reiches, gleichen phonetisch allerdings auch den englischen Alltagsbezeichnungen für stinkende und Ekel erregende Dinge oder negative Empfindungen.

Die lange Redesequenz in *The Great Dictator* endet, indem die zuhörende Menschenmasse – „die Söhne und Töchter des doppelten Kreuzes“²⁴ (das doppelte Kreuz ist im Film überall als offensichtliche Anspielung auf das Hakenkreuz zu sehen) – klatscht, jubelt und die Arme zum Hitler-/Hynkelgruß hebt. Beim genaueren Betrachten der Szene sieht man, dass die Menschenmenge nicht aus Statisten am Set besteht, sondern symbolisch aus lauter identischer Marionetten zusammengesetzt ist, deren Arme mechanisch zum Gruß bewegt werden. Eine Reihe von weiteren Gags demontiert noch zusätzlich die Figur des Machthabers Hynkel. So stürzt der Diktator an der Treppe auf einer, wie Herring den Fall rechtfertigt, unsichtbaren Banane aus; ein undiszipliniertes Baby uriniert beim Fotografieren auf die Hand des Diktators; und sogar zwei Kunstobjekte, die (in der Realität armlos erhaltenen) Statue der Venus von Milo und der *Denker* Rodins, werden gezeigt, wie sie in tomanischer Manier den Arm zum Hynkelgruß erheben. Wie Anette Insdorf kommentiert, enthalten diese komischen

²⁰ ‚Hinkel‘ ist zudem eine in Deutschland regionale Bezeichnung für ‚Huhn‘.

²¹ Vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, S. 83.

²² Bergson, *Das Lachen*, S. 55.

²³ Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, S. 52, Kursiv im Original.

²⁴ Filmzitat.

Momente finstere Implikationen: „[A]rt and culture have been recast in a Nazi image and perverted into propaganda.“²⁵

Das Lachen über Hynkel, stellvertretend für Hitler, bekommt durch eine solche Art von parodistisch-satirischer Darstellung eine aggressive, herabsetzende Dimension. Es ist ein Lachen das, wie Thomas Hobbes es beschreibt, selbstverherrlichende Züge besitzt,²⁶ denn Hitler erscheint im Bild Hynkels als ein blutdürstiger Diktator, der in einer kaum verständlichen Sprache seine Botschaften brüllt, von unfähigen Mitarbeitern umgeben wird und ständig kleinen Unfällen ausgesetzt ist. Ein Lachen unsererseits straft ein solches ungeschicktes Verhalten, das uns selbst so nicht passieren würde. Andererseits wirkt das Lachen über Hynkel potenziell auch entlastend, da Hitler und seine Minister in fiktiver Gestalt als Hynkel und Kompanie den Zuschauern gegenüber nicht gefährlich erscheinen, sondern komisch herabgesetzt werden und somit ausgelacht werden können. Mit anderen Worten: Die Vorstellung von der realen Geschichte des Nationalsozialismus und des Holocaust kann durch die Fiktion momentan durch Lachen neutralisiert werden.

3.1.3 Die melodramatisch-komische Liebesgeschichte des Ghettos und die Groteske des Diktatorpalasts

Eine strikte Trennung zwischen dem Personal der Reichskanzlei und den Bewohnern des Ghettos, die bereits durch den Vorspann eingeleitet wurde, wird in *The Great Dictator* sowohl in der fiktiven Welt als auch auf der formalen Ebene des Films eingehalten. Die prächtigen großen Säle der Reichskanzlei, in denen Hynkel winzig wirkt, sind den kleinen und engen Räumlichkeiten des Ghettos kontrastiv gegenübergestellt. Die Narrative verlaufen parallel und es kommt zu so gut wie keiner Berührung zwischen den Figuren der zwei Handlungsorte.²⁷ Während die Hauptachse des Geschehens im Ghetto eine romantisch-komische Liebesgeschichte zwischen dem Frisör und Hannah ist, die von den Sturmtruppen beziehungsweise der Regierung Hynkels in ihrer vollen Entfaltung gestört wird, fokussiert die Handlung im Palast den Alltagsablauf der Zentralstelle der tomanischen Regierung, die die Ausbreitung des Reichs, den Anschluss des südlichen Osterlichs und Durchführung mörderischer Aktionen gegenüber Minderheiten und anders Gesinnten plant.

²⁵ Insdorf, Annette (2003): *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. 3. Aufl. New York: Cambridge University Press, S. 61.

²⁶ Vgl. Hobbes, *Leviathan*, S. 38.

²⁷ Dies gilt mit der Ausnahme des tomanischen Kommandanten Schultz, dem im Ersten Weltkrieg von dem jüdischen Frisör geretteten Piloten, der in keinem dieser beiden Räume wirklich zuhause ist. Für Hynkels Palast ist er zu demokratisch gesinnt, im Ghetto hingegen spielt er einen ritterhaften Oppositionsführer, der jedoch mitsamt seinen Golfschlägern über die Dächer der Sturmtruppe zu entkommen versucht.

Die Sequenzen im Ghetto vermischen das Melodrama der Liebesgeschichte in gefährlichen Verhältnissen mit slapstickhaften Komikeinlagen. So erscheint es gerade sympathisch, wenn Hannah in ununterbrochenen Redeanfällen jede an den Frisör gestellte Frage selbst beantwortet, wenn der Frisör den Kunden im Takt einer Brahms-Melodie rasiert und seine Glatze poliert, oder wenn er aus Angst eine ganze Menge von Münzen verschluckt. Im Unterschied zu der prinzipiell herabsetzenden Komik der Sequenzen im Palast, regt diese Art von Komik ein sympathisierendes Mitlachen im Sinne Pirandellos an.²⁸ Wenn der etwas zerstreute Frisör, der noch teilweise an Amnesie leidet und die neuen Verhältnisse nicht in den Griff bekommt frohen Mutes einen Hynkel-Button kaufen will, sich jedoch in dem Moment umentscheidet, in dem er das Grollen Hynkels über die Lautsprecher hört, wird ein mitfühlendes Lachen über einen Zerstreuten potenziert, der die tatsächlichen Verhältnisse um sich herum nicht richtig einschätzen kann. Wie Bergson bemerkt, lachen wir über „die verträumten, überspannten Geister“, weil „sie dieselben Saiten in uns berühren, dasselbe innere Triebwerk in Gang setzen wie jenes Opfer eines Schabernacks oder der Mann, der mitten auf der Straße hinfällt“.²⁹

In den Ghetto-Sequenzen des Films scheint die Liebesgeschichte und die Hoffnung der Juden auf ein normales Leben die Geschichte von Hynkels Diktatur zu übertönen. Nur wenige Male bricht der Schrecken in das Narrativ ein, und dies vor allem in der zweiten Filmhälfte, als der Laden des Frisörs ins Brand gesetzt und er anschließend in ein Lager entführt wird, während die Familie Jaeckel samt Hannah in das, wiewohl idyllisch dargestellte, Osterlich fliehen muss. Ansonsten wird jede gefährliche Situation in cartoonhafter Komik aufgelöst. Adorno hat bekanntlich *The Great Dictator* die Verharmlosung des Faschismus vorgeworfen, indem er vor allem die Szene des Straßenkampfes zwischen Hannah und dem Frisör auf der einen Seite und den Schurken der Sturmtruppe auf der anderen Seite kritisierte.³⁰ Die Sequenz zeigt nämlich, wie Hannah mehrmals mit der Pfanne den Männern auf die Köpfe schlägt und diese nach dem Anschlag auf der Straße in einer Art Tanzschritt herumirren, während die Filmmusik die Komik der Szene zusätzlich betont. Der sehr begrenzte Kenntnisstand Chaplins Ende der 1930er-, Anfang der 40er-Jahre über die Ausmaße der nationalsozialistischen Herrschaft mag allerdings die leichte Naivität der Komik solcher Szenen entschuldigen.

²⁸ Vgl. Pirandello, *Humor*.

²⁹ Bergson, *Das Lachen*, S. 13.

³⁰ Vgl. Adorno, „Engagement“, S. 16.

Für den heutigen Zuschauer, und dies gilt mit hoher Wahrscheinlichkeit auch für das Publikum, das *The Great Dictator* in den unmittelbaren Nachkriegsjahren und später gesehen hat, sind es vielleicht insbesondere die Momente im Palast, die einen angesichts der Kenntnisse über den Holocaust erschauern lassen. Beispielsweise in der Szene, in der Herring dem Diktator begeistert mitteilt, sein Forschungsteam habe ein „herrlich tödliches Giftgas“³¹ entdeckt, und nun werde ihnen keiner mehr entkommen. Es ist dies das dritte Mal im Verlauf der Handlung, dass Herring dem tomanischen Diktator die neuesten Entdeckungen seines Teams vorstellt. Der schwarze Humor der ersten beiden Präsentationen entspricht den Zwecken der die Täter auslachenden Satire: Bei der Vorführung einer angeblich kugelsicheren Uniform stirbt das Versuchskaninchen, nämlich der Innovationsingenieur selbst, durch den Pistolenschuss Hynkels; im Verlauf der zweiten Präsentation stirbt ein anderer Ingenieur an den Folgen der freiwilligen Erprobung eines kompakten Hut-Fallschirmes. Die Ingenieure, die erstens für Hynkels Diktatur arbeiten, zweitens sich für klüger halten als sie sind³² und recht eigentlich an den Folgen ihres Gehorsams oder des eigenen Egoismus sterben, werden somit durch die satirische Komik bestraft. Selbst wenn zwei Personen sterben, wirkt die Szene trotzdem komisch, denn man freut sich über das Missgeschick der Antagonisten. Beim dritten Mal hingegen, als Herring dem Diktator von der Entdeckung des Giftgases berichtet, kommt es im Laufe der Handlung zu keiner Demonstration und die Komikkette aus Wiederholungen wird gesprengt. Hier stellt sich die Frage, ob Chaplin damit zeigen wollte, dass es Dinge gibt, vor denen selbst sein „Raubtiergebiss“, wie Kafka sich einmal über Chaplins Talent geäußert hat,³³ erschrocken zurückweicht. Auch wenn sich darüber nur spekulieren lässt, ist seitens des über die Shoah informierten Publikums an dieser Stelle eine Komik- und somit auch Lachunterbrechung zu erwarten. Selbst wenn mit dem Gas, von dem Herring in der Szene spricht, nicht Zyklon B gemeint sein kann,³⁴ erweckt der Begriff in dieser Konstellation für das Nachkriegspublikum assoziative Verbindungen zur Vernichtung in den Gaskammern, wodurch das etwaige Komikpotenzial der Szene zugrunde geht. Ein ähnliches Potenzial der Komiksuspension enthält auch die Szene, in welcher der Frisör bei der Ankunft im KZ (das eher harmlos, wie

³¹ Filmzitat.

³² Vgl. Platon, *Philebos*, S. 100.

³³ In einem Gespräch habe Kafka über Chaplin gesagt: „Wie jeder echte Humorist, hat er ein Raubtiergebiss. Damit geht er auf die Welt los.“ Zitiert nach Janouch, Gustav (1968): *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Erw. Ausg. Frankfurt am Main: Fischer, S. 214.

³⁴ Der Einsatz von Zyklon B im Zuge der systematischen Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten erfolgte in den Jahren 1941–1945, also konnte Chaplin darüber keine Kenntnisse besitzen.

ein Gefängnis dargestellt wird)³⁵ in den „smoking room“ will. Während diese Szenen das Lachen hemmen, behalten die meisten anderen Situationen selbst für das Nachkriegspublikum allerdings ein nach wie vor ähnliches Komik- und Lachpotenzial, wodurch *The Great Dictator* nach seiner Entstehungszeit eine interessante Dynamik zwischen dem durch das Wissen über den Holocaust suspendierten Lachen und einem Lachen trotz diesem Wissen entstehen lässt. Ähnliches beobachtet auch Burkhardt Lindner:

Wie kann man über THE GREAT DICTATOR noch lachen, wenn man von der Judenvernichtung weiß? 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.³⁶

Die Analyse der Sequenzen aus dem Palast zeigt, dass, – im Unterschied zu der mehr oder weniger harmloser Komik der Sequenzen im Ghetto, die durch den Einsatz von Slapstick, Gag, Wortwitz oder durch den Einsatz von Charakterkomik entsteht – die ‚Komik des Palastes‘ zwei Quellen entspringt, die nicht ohne Ambivalenz sind. Zum einen hat die Komik von Szenen wie etwa die Essensschlacht zwischen Napaloni und Hynkel, der bekannte Globustanz Hynkels oder das Kentern seines Bootes eine satirische Intention, da die Diktatoren als kleinlich, kindisch, ungeschickt und hysterisch dargestellt werden und somit ihrer Wichtigkeit beraubt und zum Auslachen preisgegeben werden. Allerdings wirkt die Satire auch so, dass sie die Spannung zwischen der Darstellung der beiden fiktiven Diktatoren im Film (Hynkel als Oberhaupt von Tomania und Napaloni als Präsident von Bacteria) und dem Wissen über ihre faktische Erscheinung (Hitler bzw. Mussolini) herstellt. Eine satirische Darstellung beruhe, so Wolfgang Preisendanz, auf dem Prinzip der transparenten Entstellung, indem sich die Satire der „verschiedenen Verzerrungs-, Verkürzungs-, Übertreibungsverfahren“ bedient, „denen die gemeinte Wirklichkeit nach den Modellen der

³⁵ Das Konzentrationslager kommt im Film nur sporadisch vor – für die Lager-Ikonografie (nächtliche Ankunft des Transportzuges, Selektion an der Rampe, Rasieren der Häftlinge, abgenommene Koffer, etc.), die sich selbstverständlich an den historischen Tatsachen orientiert, kommt *The Great Dictator* zeitlich noch zu früh. In den späten 1930er- und frühen 1940er-Jahren wusste Chaplin angeblich von der Existenz der Lager, aber nicht viel. Siehe dazu Chaplin, *Die Geschichte meines Lebens*, S. 324. Neben der viel kritisierten Szene, in der die Häftlinge in ihrer Lagerkleidung lächerlich marschieren, wird das Lager im Film noch zweimal sporadisch dargestellt. Einmal, als der Frisör das Paket und den Brief der mittlerweile nach Osterlich ausgewanderten Hannah erhält und liest, wobei die Häftlingsnummer 7397 auf seinem Hemd erkennbar ist (dieselbe Häftlingsnummer hat der von Benigni dargestellte Guido in *La vita è bella.*), und ein zweites Mal, als dem Frisör und Schultz in Offiziersuniformen die Flucht aus dem KZ gelingt. Zum letzten Mal kommt das Konzentrationslager im Narrativ vor – allerdings ohne visuell dargestellt zu werden –, als Hynkel selbst, aufgrund seiner Verwechslung mit dem jüdischen Frisör, dort inhaftiert wird.

³⁶ Lindner, „Die Spuren von Auschwitz“, S. 96f., Hervorhebung im Original.

Metonymie, der Synekdoche, der Hyperbel unterworfen wird“.³⁷ Durch die Maske der komischen Erscheinungen Hynkel und Napaloni blicken also die medialen Erscheinungen der tatsächlichen Personen, die für einige der größten Verbrechen des letzten Jahrhunderts verantwortlich sind.

Im Unterschied zu der Ikonografie, die das Täter-Bild in den nicht-komischen Darstellungen des Zweiten Weltkriegs, des Nationalsozialismus und des Holocaust bis in das neue Jahrhundert dominieren wird,³⁸ wird dem Bösen in *The Great Dictator* wenig Dämonisches oder Mythisches zugeschrieben. Eigentlich wird das Mythische des Bösen als Lächerlichkeit dargestellt, wie etwa in dem Moment, als Hynkel ballettartig mit seinem Luftballon-Globus tanzt oder, wie er selbst sagt, „in Angst vor sich selbst“ die Vorhänge hinaufklettert. Auch wenn er Diktator ist und über Leben und Tod entscheiden kann, stolpert Hynkel über unsichtbare Gegenstände am Boden. Stolpert allerdings nicht jeder von uns manchmal genauso? Es ist dieses Menschliche an der Darstellung des Diktators, das zugleich lächerlich und erschreckend wirkt.

Eine zweite Quelle des Komischen der Sequenzen im Palast ist im Bereich des Grotesken angesiedelt. Die Gespräche Hynkels mit dem Propagandaminister Garbitsch über die geplanten Verschleppung und Erschießung der Juden und danach auch der Brünetten³⁹ in die Konzentrationslager (25 Millionen seien bereits dort), sowie die tödlichen Vorführungen der neuesten Erfindungen, die in der Idee der Entwicklung eines Giftgases münden, bringen die groteske, makabre Seite des Komischen zum Vorschein. Im Unterschied zu den sonstigen komischen Szenen, wie etwa denen im Ghetto, werden diese in *The Great Dictator* nicht mit einer fröhlichen, die Komik unterstützenden Musik versehen. Während es in einem Moment komisch und lächerlich erscheinen mag, dass sich der brünette Hynkel als Herrscher einer Nation von blonden Blauäugigen zelebriert, hebt im nächsten Moment das Ernsthafte der geplanten Vernichtung aller Nicht-Blonden im tomanischen Reich das Groteske der Szene hervor. Somit wird eine Kettenreaktion ständigen Umkippens zwischen dem Komischen und dem Nicht-Komischen ausgelöst,⁴⁰ die in einer für die Groteske charakteristischen Suspension des Lachens mündet. Auch wenn wir über Hynkel in einem Moment erheitert und entlastend lachen mögen, kehrt unter anderem auch die kognitive Präsenz der historischen Gegebenheit

³⁷ Preisendanz, Wolfgang (1976b): „Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem“. In: Preisendanz und Warning (Hg.), *Das Komische*, S. 411–413, hier S. 412f.

³⁸ Dazu siehe Seeßlen, „Die Seele im System“.

³⁹ Annette Insdorf interpretiert die Erwähnung der Brünetten in *The Great Dictator* interessanterweise als Anspielung auf Hitlers Politik gegen Sinti und Roma, was auch dadurch bestätigt erscheint, dass in der nächsten Filmsequenz der Frisör den Kunden zu Brahms' sogenannter „Zigeunermelodie“ rasiert. Vgl. Insdorf, *Indelible Shadows*, S. 62.

⁴⁰ Vgl. Iser, „Das Komische“, S. 399.

der Person Hitlers, die in der fiktionalen Figur Hynkels reaktiviert wird, das Lachen in Unsicherheit um. Aus einer ursprünglichen neutralen, ernsten Position bringt die Komik den Zuschauer in eine unernste Haltung, zum Lachen, dann wieder zurück in eine nicht-komische Lage, in der das Lachen potenziell erstarrt. Ein solches Umkippen der Positionen zwischen Komik und Nicht-Komik wird von Wolfgang Iser folgendermaßen beschrieben:

Die befreiende Leistung des Lachens besteht darin, daß sie uns von Verstrickungen entlastet, indem wir das wechselseitige Kippen der Positionen in komischen Situationen zum Unernst erklären. Was aber geschieht darin, wenn wir dieses Resultat wiederum zum Kippen bringen müssen, und das heißt, wenn der endlich gefundene Unernst als Möglichkeit der Befreiung just in dem Augenblick, in dem wir ihn als solchen erkannt zu haben glauben, in Ernsthaftigkeit kippt? Unser Lachen beginnt zu erstarren [...].⁴¹

Es ist vielleicht gerade dieses Umkippen der ernsten Situation in eine komische und dann wieder in einer ernsthafte, das möglicherweise mehr Denkipulse für den Zuschauer liefert, als gäbe es nur das Ernste oder nur das Komische im Film. Es war Walter Benjamin, der einmal bemerkte, dass es für das Denken keinen besseren Start als das Lachen gäbe.⁴²

3.1.4 Die Verwechslungskomödie als anarchische Subversion der Rassenreinheitslehre und der Bruch der vierten Wand

Bis zum Ende von *The Great Dictator* wird der Hauptwitz der Geschichte, also die nicht zu übersehende physische Ähnlichkeit des Diktators und des jüdischen Frisörs, von keiner Figur in der fiktionalen Welt erkannt.⁴³ Die Ähnlichkeit bleibt so lange unerkannt, bis sie gegen Ende des Films für die Komik der Verwechslung und schließlich auch für komödientypische Versöhnung sorgt: der Protagonist, der jüdische Frisör, gewinnt die Menschenmassen mit einer Rede über Demokratie und Freiheit, während der Bösewicht Hynkel, im Jäger-Outfit fälschlicherweise für den Frisör gehalten, im KZ landet. Durch diese Verwechslung wird die Idee einer arischen Reinheit visuell und narrativ in einem großen Finale ad absurdum geführt.⁴⁴

Im kleineren Format geschieht eine solche Subversion der Rassenreinheitslehre bereits früher im Film, und zwar durch den Wortwitz. Wenn Schultz nämlich zum ersten Mal im Ghetto zufällig dem Frisör begegnet, und in ihm seinen Lebensretter an der Front des Ersten Weltkriegs erkennt, macht er die Bemerkung: „Strange, I always thought you was [sic] an

⁴¹ Ebd., S. 402. Laut Iser geschieht dies beispielsweise im Theater Becketts.

⁴² Benjamin, Walter (1977): „Der Autor als Produzent“. In: ders. (1977): *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 683–701, hier S. 699.

⁴³ Dies ist einerseits teilweise dadurch erklärbar, dass die Bilder von Hynkel im Ghetto nicht zu sehen sind, und der Diktator normalerweise nur über Lautsprecher gehört werden kann. Allerdings bemerken es andererseits weder das Lazarettpersonal noch die Sturmtruppe. Der einzige, dem die Ähnlichkeit wahrscheinlich ins Auge fällt, ist Schultz. Es ist schließlich Schultz, der den Frisör überredet, nach Osterlich einzumarschieren und die große Rede anstelle des Diktators zu halten.

⁴⁴ Vgl. Kerner, *Film and the Holocaust*, S. 83.

Aryan!“, worauf ihm der von der ganzen Politik des Hynkel-Regimes noch nichts ahnende jüdische Frisör antwortet: „I’m a vegetarian.“ Das Wort ‚vegetarian‘, das zugleich als ‚vegetaryan‘, d. h. als Mischwort zwischen ‚vegetarian‘ und ‚Aryan‘ entsteht beziehungsweise in Freuds Terminologie als „Verdichtung mit Ersatzbildung“ beschrieben werden kann,⁴⁵ spielt nicht nur auf den Vegetarismus Hitlers an, sondern verspottet auch die nazistische Rassenlehre – der jüdische Frisör, der unter Amnesie leidet und nichts von den politischen Umständen weiß, sieht aus wie Hynkel und behauptet, dass er Veget-Arier sei. Nur das Vorhandensein einer Uniform macht einen deutlichen Unterschied zwischen dem Diktator und dem jüdischen Frisör, und kein Rassenunterschied. Wie die weiteren Analysen noch ausführlich zeigen werden, spielt die Uniform nicht selten eine große Rolle für die komische Verwechslung in den späteren Holocaust-Komödien wie etwa *La vita è bella* und *Train de vie*.⁴⁶

Die Ernsthaftigkeit von Chaplins Kritik am Faschismus wird an keiner Stelle so deutlich wie am Ende von *The Great Dictator*. In dem Moment, als die Invasion Osterlichs einsetzt, wird dem Komischen, dem Slapstick, dem Wortwitz, der Charakterkomik, auch dem Grotesken, eine formal-narrative Grenze gesetzt. Den eingeblendeten Zeitungstiteln „Ghettos Raided“ und „Jewish Property Confiscated“ folgen realistisch dargestellte Szenen vom gewaltsamen Umgang mit den Juden von Osterlich, was durch dramatische Musik untermalt wird. Schließlich kommt der Frisör in gestohlener Uniform, für den tomanischen Diktator gehalten, auf das Redepodest. Die Rede, die André Bazin als einen der wichtigsten Augenblicke der Filmgeschichte bezeichnet hat,⁴⁷ wird, so ist sich eine Mehrheit der Texte über *The Great Dictator* einig, nicht von dem tollpatschigen, scheuen und wortkargen jüdischen Frisör gehalten, sondern von Charles Chaplin selbst: „Mit dieser Durchbrechung der Fiktion wird das Doppelgänger-Motiv aufgehoben zugunsten des gemeinsamen Dritten: des Schauspielers selbst.“⁴⁸

Die Ästhetik der Redesequenz und die Positionierung der Rede am Filmende bestätigt diese Annahme, da Chaplin mehrmals im Close-up zu sehen ist, seinen Blick in die Kamera gerichtet, wodurch der Eindruck erweckt wird, dass er sich direkt an das Filmpublikum

⁴⁵ Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*, S. 36ff. Freuds Beispiele sind die Wortbildungen ‚famillionär‘ (aus: familiär + Millionär) und ‚Trauring aber wahr‘ (traurig + Trau-/Ehering).

⁴⁶ Siehe die Kapitel 6 und 7 in dieser Arbeit.

⁴⁷ André Bazin in *La Revue du Cinema*, 1948. Zitiert nach dem Presseheft *Charlie Chaplin – Der große Diktator* (Arne Hoehne Presse).

⁴⁸ Nuy, Sandra (2008): „,Sie dumme Gans, Sie! Da lacht man doch nicht!‘ Zur Mediengeschichte der Holocaust Komödie.“ In: Barsch, Achim, Scheuer, Helmut, und Schulz Georg-Michael (Hg.) (2008): *Literatur – Kunst – Medien. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag*. München: Martin Meidenbauer, S. 403–417, hier S. 407.

wendet. Die fünfminütige Schlussansprache über Menschenrechte, Freiheit und die Macht des Volkes⁴⁹ ist somit nicht nur als intradiegetische Lektion für das Publikum Hynkels zu verstehen, sondern wirkt auch als Mahnung im diskursiven Kinoraum, und zwar vor allem für das von Chaplin intendierte Publikum Anfang der 40er-Jahre. Mit dem Bruch der vierten Wand wandte sich Chaplin in der aktuellen politischen Situation an das vor allem amerikanische, allerdings auch europäische Publikum (wie die direkten Worte an die verzweifelte Hannah vermuten lassen), in der Rolle eines Tribuns.⁵⁰ Chaplin habe an dieser Stelle, so Hannah Arendt, den wirklichen Menschen Chaplin aus dem kleinen Mann herauspringen lassen, „um der Welt in einer verzweifelten Ernsthaftigkeit die einfache Weisheit des kleinen Mannes vor Augen zu führen und wieder begehrenswert zu machen.“⁵¹ Die Entscheidung, dass Chaplin eine von ihm selbst gehaltene Rede an das Ende von *The Great Dictator* setzt, traf der Komiker bekanntlich nach der Besetzung Frankreichs durch die Truppen Hitlers im Verlauf des Westfeldzugs der Wehrmacht im Mai und Juni 1940. Die Schlussrede Chaplins wurde nach der Premiere in den USA allerdings aus politischen Gründen als propagandistisch kritisiert, man befürchtete „die bis dahin anti-interventionistische Mehrheit in den USA zu provozieren und einen Flop an der Kinokasse zu riskieren“.⁵² Infolge der allmählichen Veränderung der Einstellung der USA dem Krieg gegenüber und vor allem nach dem Eintritt des Landes in den Krieg wurde Chaplins Film später doch als Propagandamittel eingesetzt, während die Rede vom Ende des Films beispielsweise anlässlich der Feierlichkeiten zur Amtseinführung Roosevelts von Chaplin vor etwa 60 Millionen Radiozuhörern vorgelesen wurde.

Die Mündung der bissigen Satire Chaplins in seine rührselige Schlussansprache über Gleichheit und Hoffnung wurde von vielen späteren Rezensionen und Forschungstexten allerdings mit Skepsis aufgenommen und als allzu kitschig bezeichnet. So bemerkte etwa Lindner, dass die sentimentale Schlussansprache Chaplins, im Vergleich zu der Rede Hynkels, in ihrer positiven Botschaft ziemlich ohnmächtig wirke, was den Autor zu der rhetorischen Frage veranlasst: „Ließ sich dieser fürchterlichen Komik keine noch fürchterlichere Komik entgegenhalten?“⁵³ Anette Insdorf hat hingegen einen solchen Bruch mit dem Komischen trotz des offensichtlichen Pathos der Schlussansprache als Notwendigkeit

⁴⁹ Die ganze Rede ist in deutscher Übersetzung abgedruckt in Chaplin, *Die Geschichte meines Lebens*, S. 406ff.

⁵⁰ Vgl. Eisenstein, Sergej [1945]: „Charlie the Kid“. In: Kimmich, Dorothee (Hg.) (2003): *Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 79–116, hier S. 114.

⁵¹ Arendt, Hannah [1948]: „Die verborgene Tradition“. In: Wiegand, Wilfried (Hg.) (1989): *Über Chaplin*. Erw. Neuausgabe. Zürich: Diogenes, S. 149–180, hier S. 167.

⁵² Tim Durant im Presseheft *Charlie Chaplin – Der große Diktator* (Arne Hoehne Presse).

⁵³ Lindner, „Die Spuren von Auschwitz“, S. 96.

formuliert, damit der bis dahin geltenden Komik eine Grenze gesetzt und die ernste Botschaft über die Gefahren der faschistischen Politik betont werde: „[T]he ending’s clichéd sentiments, forced optimism, and disruption of tone [...] can be seen as Chaplin’s acknowledgment that the preceding comedy is inadequate to the gravity of the events depicted.“⁵⁴ In einem von Chaplin geschriebenen Artikel anlässlich der Kritiken zu *The Great Dictator* brachte der Komiker zu Sprache, dass er am Schluss möglicherweise aus der Rolle des Frisörs falle und dies seine Rechtfertigung habe, denn, wie er betonte, *The Great Dictator* musste notwendig mit einem Komödienbruch und folglich Plädoyer für eine bessere Welt enden:

To me, it is the speech that the little barber would have made – even had to make. People have said that he steps out of character. What of it? The picture is two hours and seven minutes in length. If two hours and three minutes of it is comedy, may I not be excused for ending my comedy on a note that reflects, honestly and realistically, the world in which we live, and may I not be excused in pleading for a better world?⁵⁵

Diese Bemerkung Chaplins, genauso wie *The Great Dictator* selbst, zeigen, dass eine Komödie, die den Nationalsozialismus zum Thema nimmt, nicht (nur) auf die Lacher des Publikums über die komisch dargestellten Täter ausgerichtet ist, sondern durchaus auch ernsthafte Denkipulse erzielen möchte – eine Absicht, die sicherlich für Chaplins Zeitgenossen Ernst Lubitsch und seinen Film *To Be or Not to Be*, der im Folgenden analysiert wird, genauso gut angenommen werden kann.

3.2 *To Be or Not to Be*

Die Analyse von Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be* wird im ersten Schritt die Exposition des Films fokussieren, weil in dieser in wenigen Minuten eine Reihe von Komiktendenzen vorgefunden werden kann, die für den ganzen Film charakteristisch sind. Außerdem wird durch die werkimmanente Analyse auch gezeigt, dass sich der Regisseur einer Problematik der Darstellung des Nationalsozialismus durchaus bewusst war, wie unter anderem auch seine Kommentare über die Charakterisierung der Nazis im Film zeigen. Dieser wird sich der zweite Teil der Analyse widmen, um zu zeigen, dass *To Be or Not to Be* in seiner Charakterisierung der Protagonisten und Antagonisten durchaus provokativ vorgeht und eine

⁵⁴ Insdorf, *Indelible Shadows*, S. 64.

⁵⁵ Charles Chaplin in „Mr. Chaplin Answers His Critics. The Comedian Defends His Ending of ‚The Great Dictator‘“, ursprünglich veröffentlicht in der *New York Times* am 27. Oktober 1940. Der Text ist in voller Länge in Naumann, Uwe (1983): *Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945*. Köln: Pahl-Rügerstein, S. 404f., wiedergegeben. Naumann weist darauf hin, dass eine vorläufige Fassung des Drehbuchs ein anderes, deutlich düsteres Ende vorgesehen habe: „[D]irekt nach seiner Rede – wacht Charlie auf aus einem Traum (!), er ist noch immer im KZ, sieht vor sich einen finster blickenden Sturmtruppmann, der ihn in die Wirklichkeit zurückholt mit den Worten: ‚Get up, Jew! Where the hell do you think you are?‘“ Ebd., S. 274.

ambivalente, groteske Komik hervorruft. In einem dritten Schritt wird schließlich analysiert, inwieweit der Holocaust eine Rolle in Lubitschs Film spielt und wie mit derselben Problematik in dem Film-Remake aus dem Jahr 1983 umgegangen wird.

3.2.1 Spiel im Spiel im Spiel im Spiel

Die etwa sieben Minuten lange Exposition von *To Be or Not to Be* stellt bereits in einer großen Dichte und auf komplexe Weise die Komiktendenzen und Themen des ganzen Films vor. Bevor sich das Wissen des Publikums über die Zeit, den Ort, die Figuren und die Ausgangskonstellation des Films überhaupt stabilisieren kann, werden die Zuschauer in den ersten Minuten von Lubitschs Film mit einer Serie von Täuschungen konfrontiert. Nach dem mit fröhlicher Musik begleiteten Vorspann zeigen die ersten vier Einstellungen aus der leichten Untersicht in schneller Abfolge diverse Ladenaufschriften mit erkennbar slawischen Namen: „Lubinski“, „Kubinski“, „Lominski“, „Rozanski & Poznanski“. Nicht nur visuell, sondern auch auditiv werden diese Namen vorgestellt, denn ein angenehmes, im moderaten Tempo sprechendes männliches Voiceover liest sie parallel mit den Bildern vor, und setzt berichtend fort (während in der vogelperspektivischen Totale ein von Menschen wimmelnder Stadtplatz gezeigt wird), dass man sich im August 1939 in der polnischen Hauptstadt befinde, in Europa noch Frieden herrsche und das Leben seinen gewohnten Gang gehe. „But suddenly something seems to have happened! Are those Poles seeing a ghost?“ ruft das Voice-Over aufgeregt aus. Während dieses die Szenenfolge weiterhin kommentiert, wird im Bild eine Serie von Halb- und Nahaufnahmen von verblüfften Passanten in schnellem Rhythmus gezeigt. Ein schneller rechter Schwenk offenbart schließlich den Grund für die Aufregung. Mitten auf der Straße, aus einem Auto ausgestiegen, steht, wie ihn das Voiceover ankündigt, „the man with a little mustache“, Adolf Hitler selbst. Umrundet von den verblüfften Passanten, nähert sich Hitler dem nahe liegenden Ladenfenster eines Delikatessengeschäfts, während das Voiceover fragt, ob Hitler etwa die Würstchen interessieren, wo er doch Vegetarier sei. Der erschrockene Ladenbesitzer, der samt Kunden Hitler aus dem Geschäft direkt durch das Glas ins Gesicht blicken kann, zieht schnell den Fenstervorhang hinunter, während das Voiceover sarkastisch über die Ernährungsgewohnheiten des Diktators bemerkt: „And yet, he doesn't always stick to his diet. Sometimes he swallows whole countries. Does he want to eat Poland too?!“⁵⁶

⁵⁶ Ein deutsches Plakat von *To Be or Not to Be* aus dem Jahr 1969 evoziert auf den ersten Blick das Bild Hitlers als Länder-/Menschenfresser, da auf dem Plakat vier Paare Beine aus Hitlers Mund zu hängen scheinen. Beim zweiten Blick auf das Plakat stellt sich jedoch heraus, dass das Gesicht Hitlers recht eigentlich eine bemalte

Das, wie es sich herausstellt, doch ziemlich informierte Voiceover scheint mit seinen Kommentaren Spaß getrieben zu haben, denn nun gibt er Erklärung dafür, dass Hitler in Warschau spazieren geht. Also wird die Geschichte weiter zurück in die Vergangenheit versetzt. Eine Rückblende zeigt das Gestapo-Hauptquartier in Berlin, wo einem hochrangigen Beamten ein gewisser Wilhelm Kunze angekündigt wird. Wilhelm Kunze, der offensichtlich den Verdacht der Gestapo auf sich gezogen hat, ist jedoch kein Erwachsener, wie es der Zuschauer erwarten würde,⁵⁷ sondern ein Hitlerjunge, der seinen Vater bei der Gestapo denunziert, um einen Spielzeugpanzer zu bekommen. Der Anzeigegrund ist ein Flüsterwitz, den der Vater des Jungen erzählt habe: „Nach Napoleon hätte man einen Cognac benannt, nach Bismarck einen Hering, und aus Hitler würde sicher mal ...“, und hier wird der Junge komischerweise von einem Nazi im Verhörzimmer ergänzt: „Ein Harzer Käse!“. Um sich gleich für seinen Ausrutscher vor dem Vorgesetzten zu entschuldigen, fügt der Nazi hinzu, der Einfall sei ein natürlicher Gedanke, was ihn selbstverständlich in noch größere Probleme bringen könnte. Die entstandene Verwirrung zwischen dem Gestapovorgesetzten und dem sich bloßstellenden Assistenten wird allerdings durch abrupte Rufe von ‚Heil Hitler!‘ aufgelöst. Die übertriebene Wiederholung des Grußes (in zwei Minuten mehr als fünfzehnmal) mündet am Ende der Szene im Gestapoquartier in einem zugleich absurden sowie logischen Gruß des ‚Führers‘ selbst, der in den Raum kommt und den wiederholten Gruß ganz ernsthaft mit „Heil myself“ erwidert.⁵⁸ Die Komik entsteht an dieser Stelle als Resultat unerwarteter und plötzlich eingeführter Differenz⁵⁹ zwischen der üblichen Antwort auf den Hitlergruß, wie sie vor dem ad absurdum geführten Antwort Hitlers (die eigentlich eine unbestreitbare Logik des ‚gesunden Menschenverstandes‘ besitzt) mehrmals wiederholt wurde, und dem tatsächlich zustande gekommenen Hitlergruß am Ende der Szene im Gestapoquartier. Dieses Ende stellt sich jedoch als ein weiterer Illusionsbruch heraus, denn

Eierschale ist, unter der sich Menschen verstecken. Die früheren Plakate imitieren nicht dieses Täuschungsprinzip, das durchaus der Ästhetik des Films entspricht: Während das erste amerikanische Plakat eher subtil das komische Potenzial des Films markiert und die Portraits der Hauptdarsteller, der Hollywood-Stars Carole Lombard und Jack Benny in den Blickfokus stellt, zeigt das erste deutsche Plakat aus dem Jahr 1960 ein lächelndes oder grinsendes, Hitler ähnliches Gesicht, von dem ein offensichtlich falscher Schnurrbart abzufallen droht. Im Hintergrund ist ein schwarz-weißes Foto des echten, ernsthaften Hitler zu sehen.

⁵⁷ Vgl. Teuscher, Gerhard, und Richter, Jens (2006): *Rund um „Sein oder Nichtsein“*. *Kopiervorlagen für den Deutschunterricht*. 1. Aufl. Berlin: Cornelsen, S. 12.

⁵⁸ Dieser komische Einfall wird in weiteren Filmen mit Holocaustbezug zitiert. Um zwei Beispiele zu nennen: Im Bugs-Bunny-Animationsfilm *Herr Meets Hare* (1945) beantwortet Hitler das „Heil him!“ Fatso Goerings mit „Heil me!“; in Susan Stromans *The Producers* (2005), einem Remake des berühmten 1968er-Films gleichen Namens, sagt der Bühnen-Hitler genauso wie bei Lubitsch „Heil myself!“. Zu den Flüsterwitzen über den so genannten Hitlergruß siehe Herzog, *Heil Hitler, das Schwein ist tot*, S. 44–47.

⁵⁹ Vgl. Paech, Joachim (2003): „Das Komische als reflexive Figur im Hitler- oder Holocaust-Film“. In: Frölich, Loewy, und Steinert (Hg.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?*, S.65–79, hier S. 76: „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.“

die ganze Szene offenbart sich als Ausschnitt in einem Theatergeschehen, zu dem bisher außerhalb des Kamerarahmens kein Zugang gewährt worden war. Das Geschehen im Gestapoquartier ist eigentlich die Probe eines Theaterstücks im Theater „Polski“.

Die Szene und damit die Illusion wird nämlich von dem entnervten Regisseur Dobosh unterbrochen, der Hitlers ‚Selbst-Gruß‘ mit „That’s not in the script!“ unterbricht. Dieser Hitler ist kein echter Hitler, sondern der einfallsreiche Schauspieler Bronski, dem die Komik und die Lacher im Theater eine Herzensangelegenheit sind, auch wenn dies beim Regisseur offensichtlich keine Resonanz findet. Bronski ist, wie sich gleich zeigt, als Verfechter der Lacher im Theater nicht allein, denn sein Kollege Greenberg klinkt sich in die Diskussion ein und erklärt dem Regisseur ernsthaft, einen Lacher sollte man nie verachten. Allerdings ist der Regisseur nicht von der Meinung abzubringen, dass das geprobte Stück ein ernstes Bühnenwerk, ein realistisches Zeitdrama sei. Die entstandene Auseinandersetzung wird weiter zugespitzt, als Maria Tura, eine Star-Schauspielerin in der Truppe, im eleganten seidenen Kleid auf die Bühne kommt, worauf Dobosh erstaunt regiert: „Is that what you are going to wear in the concentration camp?“. Maria erklärt die unerwartete Wahl der Garderobe durch den tollen kontrastiven Effekt, wenn sie, wie es das Stück vorsieht, im dunklen KZ gepeitscht wird. Während Greenberg in Marias Idee eine weitere Komikquelle für potenzielle Lacher entdeckt, gerät der Regisseur in Wut über ihre Geschmacklosigkeit. Anschließend mündet die Szene in einer komischen ehelichen Auseinandersetzung zwischen Maria und ihrem eifersüchtigen Mann, und zugleich Arbeitskollegen, Josef Tura.

Schließlich wird auch die Frage gelöst, wie Hitler im August 1939 auf die Straßen von Warschau gekommen ist. Unter der Maske Hitlers versteckt sich eigentlich Bronski, der dem Regisseur beweisen wollte, er sei ein schauspielerisches Talent und schließlich ganz Doppelgänger Hitlers. Wieder zurück in der Szene, wo Hitler, also der verkleidete Bronski, vor dem Delikatessengeschäft steht, enttarnt ihn allerdings ein Mädchen als Maske, indem sie den Schauspieler um ein Autogramm bittet.

Die Auseinandersetzungen zwischen dem Regisseur Dobosh und den Schauspielern bezüglich der ‚richtigen‘ Darstellung eines ernsthaften Stoffes wie des Zweiten Weltkriegs, exemplifizieren, wie Louis Kaplan argumentiert, zwei entgegengesetzte Tendenzen in der Darstellung des Holocaust und der Rezeption dieser Darstellungen, die Kaplan als autoritative und anarchische Tendenzen beschreibt. Die autoritative Tendenz, verkörpert in der Figur des Regisseurs, besage, dass so ein ernsthaftes Thema wie der Nationalsozialismus realitätsnah dargestellt werden sollte, während die anarchische Tendenz diese erste Art von Darstellung

mit Komik oder Melodrama subversiv unterläuft.⁶⁰ In der Minimalform eines komischen filmischen Sketsches werden so bereits Anfang der 40er-Jahre Punkte angesprochen, die bis zum heutigen Tage im Bezug auf die Darstellung des Nationalsozialismus und des Holocaust als problematisch gelten.⁶¹

To Be or Not to Be gewährleistet allen Positionen, dem Realistisch-Ernsthaften, dem Komischen und dem Melodramatischen, einen Platz in seiner Ästhetik. So wird etwa die Zerstörung Warschaus oder die Fallschirmlandung der Alliierten realistisch, in der Manier eines Kriegs- oder Dokumentarfilms dargestellt. Die Täuschungsspiele der Theatertruppe mit den Nazis quellen von Komik, während dazwischen immer wieder die Liebesgeschichten und die Aufopferungsbereitschaft der Schauspieler vom Melodramatischen im Film zeugen. In diesem Sinne forderte Lubitsch die für die Kriegsthematik Anfang der 40er-Jahre übliche Ästhetik heraus, wie er im folgenden Zitat selbst beobachtet:

It is true that I have tried to break away from the traditional moving-picture formula. I was tired of the two established, recognized recipes, drama with comedy relief and comedy with dramatic relief. I made up my mind to make a picture with no attempt to relieve anybody from anything at any time; dramatic when the situation demands it, satire or comedy whenever it is called for.⁶²

Die Komik der Exposition, die innerhalb wenigen Minuten grundsätzlich die Komiktechniken des ganzen Films in Minimalform vorstellt, entsteht also aus dem Zusammenspiel mehrerer Elemente, wie dem Flüsterwitz (über Hitler und den Harzer Käse), der Hyperbel (sinnlose, übertriebene Wiederholung von ‚Heil Hitler‘), der Charakterkomik (der Schauspieler), der Situationskomik (Schauspieler gegen den Regisseur, Marias Kleid, Bronskis Hitler-Rolle), der Komik des Kommentars (Voiceover) und einer mehrmaligen Erwartungstäuschung nach dem Prinzip des Spiels im Spiel (Hitler ist kein Hitler, die Szene im Gestapoquartier ist eigentlich eine Theaterprobe, der Verdächtige im Verhörzimmer ist kein Erwachsener, Hitlers Foto an der Wand ist eine Aufnahme von Bronski, usw.). Nicht zuletzt veranschaulichen die beschriebenen Szenen vom Anfang des Films, dass filmische Komik als Fusion oder auch Inkongruenz der visuellen und auditiven Effekte ihre volle Wirkung entfaltet – beispielsweise indem die Groß- und Halbaufnahmen verblüffter Passanten in einem schnellem Montagerhythmus und der Auftritt Hitlers durch den zuerst anscheinend gleichgültigen, dann aufgeregten, danach auch witzig-sarkastischen Kommentar des Voiceovers begleitet werden.

⁶⁰ Vgl. Kaplan, „It Will Get a Terrific Laugh“, S. 351.

⁶¹ Siehe dazu insbesondere das Kapitel 2.4 dieser Arbeit.

⁶² Lubitsch, Ernst (1942): „Mr. Lubitsch Takes the Floor for Rebuttal“. In: *New York Times*, 29. März 1942.

3.2.2 Eitle Schauspieler und sympathische Nazis

Beide Gruppen, die Protagonisten und die Antagonisten in *To Be or Not to Be* gehen nicht in einer schwarz-weißen Charakterisierung auf, sondern erscheinen als durchaus komplexe Persönlichkeiten. Sie sind sowohl mit positiven als auch mit negativen Eigenschaften versehen, werden von Mut, Nächstenliebe, Moral, genauso aber auch von Egoismus, utopischen Wünschen und Trieben in ihren Handlungen und Entscheidungen getrieben. Auch wenn die Täter und Opfer – die eigentlich nicht als Opfer, sondern hauptsächlich als Widerstandleistende dargestellt werden – klar auseinandergehalten werden können, gibt es in der fiktiven Welt von *To Be or Not to Be* keine Figur mit ausschließlich positiven oder negativen Charakterzügen. Der narzisstische, eifersüchtige Tura reagiert beispielsweise untröstlich darauf, dass jemand während seines Monologs das Theater verlässt, wohingegen er die Zuspitzung der politischen Lage in Europa, die letztlich zum Krieg führt, vergleichsweise ungerührt hinnimmt. Andererseits zeigt er sich trotz seiner chronischen Eifersucht als liebender Mann und engagiert sich später ohne Bedenken im Widerstand. Die mutige Maria wiederum ist keineswegs das Musterbild einer treuen Ehefrau (wie unter anderem die so genannten Lubitsch-Touch-Momente indirekt zeigen),⁶³ der polnische Pilot Sobinski zeigt sich als naiver Verliebter, während Siletzky als Mörder mit Charme und Intelligenz auftritt. Auffällig ist dabei auch, dass die Truppenmitglieder manchmal geradezu Freude daran empfinden, in Nazi-Rollen hineinzuschlüpfen, nicht nur weil dadurch die echten Nazis überlistet werden, sondern auch weil sie darin ihrer schauspielerischen Eitelkeit freien Lauf lassen können. So sieht zum Beispiel Bronski in der Hitler-Rolle eine große Perspektive, „den Anfang seiner Karriere“,⁶⁴ während Tura seine verschiedene Täter-Rollen als eine Art Egotrip geradezu genießt.

Die Nazis auf der anderen Seite treten irritierend sympathisch, verwirrt und auch eitel auf, also im Grunde genommen ganz ähnlich wie die Schauspieler selbst. Sie sind keine eindimensionalen dämonischen Bösewichte, keine mythischen Verkörperungen des Fürchterlichen, keine Monster, sondern ambivalente Figuren, deren Missetaten abstrakt, sie selbst jedoch verunsichernd freundlich, witzig und harmlos erscheinen. Stephen Tiffit argumentiert, dass Lubitschs Film hiermit das komische Potenzial aus den frühen 1930er-

⁶³ Wie beispielsweise in der Szene, in welcher Joseph den Leutnant Sobinski in seinem eigenen Bett findet (während sogenannte „mickey-mousing“-Töne die Komik der Szene deutlich hervorheben), ohne dass im Film gezeigt oder erklärt wird, warum Sobinski im Ehebett Turas liegt, und gerade Maria Sobinskis Auftrag entgegennimmt, in einen Buchladen zu gehen, um dort eine Nachricht für die Untergrundbewegung zu hinterlassen. Zu weiteren Lubitsch-Touch-Momenten in *To Be or Not to Be* siehe Barnes, *Sein oder Nichtsein*, S. 90–95.

⁶⁴ Filmzitat.

Jahren reaktiviert, als Hitler und die restlichen Nationalsozialisten, vor allem in der politischen Karikatur, als absurde und mehr oder weniger harmlose Figuren geschildert wurden.⁶⁵ Mit der immer bedrohlicheren Politik des Nationalsozialismus und der Eskalation der politischen Ereignisse kam es Ende des Jahrzehnts jedoch zu einem Wahrnehmungsumschwung, der sich entsprechend in einer veränderten Darstellung der Nazis niederschlug. Die Nazis wurden nun zunehmend als gewaltige, gefährliche und machtvolle Figuren abgebildet, womit laut Tiffit der ursprüngliche komische Impuls verloren gegangen sei:

Political cartoons of the late thirties [...] reflect a basic shift in perception: they no longer deploy the imagery of mechanism and theatricality to present Hitler as laughable; rather such imagery evokes power, violence and evil. [...] The outrage at *To Be or Not to Be* for its clownish mimicry of Hitler probably had much to do with Lubitsch's reverting to a Bergsonian, early-thirties version of the Führer that mocks the essentialized satanic figure against whom the Allies had girded themselves. Such burlesque recalls the traumatic moment – let us say in the mid-thirties – when mirth at the Führer's antics gave way to a realization that under their cover Hitler had become dangerous.⁶⁶

Das Beispiel der Figur des Kommandanten Ehrhardt zeigt, dass die Nazi-Figuren in *To Be or Not to Be* einerseits harmlos, witzig, manchmal verwirrt, sogar sympathisch dargestellt werden, andererseits eine schreckliche Dimension besitzen. So erscheint Ehrhardt in den meisten Szenen harmlos komisch, dabei ist er gerade der so genannte „Konzentrationslager-Ehrhardt“⁶⁷, der für Mord und Folter zuständig ist, auch wenn seine Taten und Befehle respektive die Konsequenzen seiner Anordnungen nicht im Bild gezeigt werden. Es ist manchmal tatsächlich schwierig, den „Glubschaugen-Buffer“,⁶⁸ der sich oft durch jeden weiteren Kommentar ungewollt in eine noch unangenehmere, komische Lage bringt,⁶⁹ und den Unterzeichner der schrecklichen Anordnungen über Erschießungen und Einweisungen ins Konzentrationslager als ein und dieselbe Figur wahrzunehmen. Ehrhardt wird nicht gezeigt, wenn er etwa kaltblütig Menschen umbringt, sondern als verwirrter Kommandantenc clown, der mit einem sympathischen deutschen Akzent auf Englisch Witze reißt.

Dabei ist es höchst interessant, dass sich in vielen Situationen im Film die Eigenschaften der Schauspieler in den Merkmalen der Nazis widerspiegeln. Dies beobachtet auch Nora Henry:

Not only do both groups of characters, the actors/heroes and Nazis/villains, have the mentioned flaws in common, but they also mirror each other's behavior, deliberately as well as

⁶⁵ Vgl. Tiffit, „Miming the Führer“, S. 23–28.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 23, 26.

⁶⁷ Filmzitat.

⁶⁸ Barnes, *Sein oder Nichtsein*, S. 23.

⁶⁹ Wie beispielsweise in dieser Szene:

Tura/falscher Siletsky: „Nicht schön, wie Sturmführer Schulz die Verantwortung auf Sie abwälzt.“

Ehrhardt: „Ja, da ist immer was faul, wenn einer nicht trinkt, nicht raucht, kein Fleisch isst.“

Tura/falscher Siletsky: „Meinen Sie den Führer?“

unintentionally [...]. The actors' representation of Nazis, which not only fools the audience initially but also fools the real Nazis throughout the film, suggests that Naziism very much depended on outward appearance and theatrical effects and was strongly motivated by a need for approval and the desire for self-aggrandizement.⁷⁰

Lubitsch war sich dieser unüblichen und provokanten Darstellungsweise der sonst eindimensional dargestellten Nazifiguren durchaus bewusst. Im Unterschied zu Stiffs Argument sieht der Regisseur in seiner Darstellung allerdings keine Reaktivierung der Komik der politischen Karikatur aus den frühen 30er-Jahren, die die Nazis als harmlos auslacht. Vielmehr setzt Lubitsch seiner Auffassung nach in *To Be or Not to Be* eine ambivalente, groteske Komik ein, die auf die reale Groteske des mörderischen Systems anspielt. In diesem Sinne deckt sich Lubitschs Gedanke, wie aus dem folgenden Kommentar des Filmemachers ersichtlich, mit der Feststellung Hans Otto Horchs, dass die Mittel künstlerischen Groteskstils nach dem Holocaust zu Mitteln realistischer Mimesis mutieren, da die Welt selbst zur blutigen Groteske geworden sei.⁷¹ Zur Darstellung der Nazi-Figuren in *To Be or Not to Be* sagte Lubitsch Folgendes:

Ich gebe zu, dass ich mich nicht der Mittel bedient habe, die man normalerweise in Bildern, Romanen oder Theaterstücken über den Naziterror findet. Keine echte Folterkammer wird gezeigt, kein Auspeitschen, keine Nahaufnahmen von aufgeregten Nazis, die eine Peitsche schwingen und ihre Augen vor Lust verdrehen. Meine Nazis sind anders: Sie sind schon lange über dieses Stadium hinweg. Brutalität, Auspeitschung und Folter sind ihr alltägliches Geschäft. Sie sprechen darüber wie ein Verkäufer über den Verkauf einer Handtasche.⁷²

Dieses Darstellungsprinzip ist vielleicht am deutlichsten in der als provokativ und unpassend empfundenen Bemerkung Ehrhardts erkennbar, die in den 40er-Jahren für die meiste Aufregung im Bezug auf Lubitschs Film sorgte. In einer Szene, in der sich Tura vor dem Gestapochof Ehrhardt für den Nazi-Doppelagenten Siletsky ausgibt, fragt der eitle Schauspieler nämlich, ob Ehrhardt von dem hervorragenden Darsteller Joseph Tura gehört habe. Ehrhardt zögert keine Minute mit der Antwort: „Oh yes! As a matter of fact, I saw him on the stage, when I was in Warsaw, once before the war. What he did to Shakespeare, we are doing now to Poland.“ Da die Reaktionen des Publikums bei der Vorpremiere 1942 auf diese Stelle über Polen ausgesprochen negativ waren, rieten sogar Lubitschs Freunde samt seiner Frau dem Regisseur nach der Vorpremiere, er solle den Witz aus dem Film herausnehmen,

⁷⁰ Henry, Nora (2002): *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder*. Westport, Conn./London: Praeger, S. 98f.

⁷¹ Vgl. Horch, Hans Otto (2005): „Grauen und Groteske. Zu Edgar Hilsenraths Romanen.“ In: Braun, Helmut (Hg.) (2005) *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*. Berlin: Dittrich, S. 19–32, hier S. 28.

⁷² Lubitsch zitiert nach Barnes, *Sein oder Nichtsein*, S. 7f.

was dieser allerdings nicht tun wollte.⁷³ Hier stellt sich die Frage, was eigentlich die Provokation der witzigen Aussage Ehrhardts ausmacht.

Das Provokative an der Bemerkung Ehrhardts, die in komprimierter Form auch die ambivalente Komik in *To Be or Not to Be* wiedergibt, ergibt sich aus der Zusammenstellung zweier Bemerkungen, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben – der Kunst Shakespeares, auch wenn sie durch das miserable schauspielerische Talent Turas zerstört wird, und dem Nazi-Terror in ganz Polen. Da Turas erbärmliche Darbietung des Hamlet im Verlauf des Films mehr als einmal für eine Pointe herhalten muss (beispielhaft ist die Szene, in welcher der Souffleur dem Schauspieler die Anfangsworte des allseits bekannten Monologs in *Hamlet* einflüstert), wird der Kontrast zwischen den beiden Teilen der Bemerkung Ehrhardts umso größer. Die Kollision dieser zwei inkompatiblen Matrizen kann, beim Vorhandensein eines günstigen emotionalen Klimas, das Lachen der Rezipienten hervorrufen⁷⁴ – was offensichtlich jedoch bei dem ersten Publikum von *To Be or Not to Be* nicht der Fall gewesen ist. Auch wenn die unterschiedlichen Bereiche, Turas Schauspielerei und die nationalsozialistischen Verbrechen in Polen, durch die Struktur des Satzes klar auseinandergehalten werden, sind sie durch den Vergleich, wie unterschiedlich diese zwei Themenbereiche auch sein mögen, doch gekoppelt. Durch das recht eigentlich triviale Problem im ersten Teil von Ehrhardts Bemerkung wird das Ernste und Tragische der Okkupation Polens im zweiten Satzteil potenziell degradiert.⁷⁵ Was Tura Shakespeares Stück antut ist harmlos und mit den nationalsozialistischen Verbrechen selbstredend nicht zu vergleichen. Auch wenn der Witz auf Turas Kosten passiert, und das Publikum über ihn und seine schlechte Hamlet-Darstellung schon mehrmals lachen konnte, kommt die Pointe hier aus dem Mund eines Gestapo-Obersten, der seine Teilnahme an der Zerstörung Polens nicht verheimlicht, sondern mit ihr prahlt. Es ist also zum einen komisch, dass Turas Hamlet noch einmal in der Reihe dem Spott preisgegeben und sogar von den Nazis als schlechte Darbietung erkannt wird, zum anderen ist es allerdings unheimlich, dass man sich in der aggressiven Komik der Seite Ehrhardts lachend ‚zugesellt‘.⁷⁶

Die Janusköpfigkeit des Grotesken, das bei dem Rezipienten das Komikgefühl ansprechen und Lachen hervorrufen soll, allerdings auch in Verfremdung, Grauen, sogar

⁷³ Vgl. ebd., *Sein oder Nichtsein*, S. 80f.

⁷⁴ Vgl. Koestler, *The Act of Creation*, S. 45.

⁷⁵ Vgl. Tift, „Miming the Führer“, S. 4.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 7f.: „That we should covertly wish to ridicule the unhappy Poles is certainly a disturbing notion, but it would be supported by the still more repugnant idea that our laughter confirms our tentative solidarity with the joker, the Gestapo Colonel Ehrhardt.“

Schock resultieren kann, so dass das Lachen erstarrt und zu einem unsicheren Lächeln wird,⁷⁷ charakterisiert solche Momente wie den witzigen Einfall Ehrhardts. Nach den Beobachtungen Peter Barnes' anlässlich einer Vorführung von *To Be or Not to Be* Ende 2002 im Londoner National Film Theatre zu urteilen, scheint es, dass Lubitschs Komik an manchen Stellen heutzutage als genauso amüsant, an anderen als genauso ambivalent wie Mitte des Jahrhunderts empfunden wird. Von der Vorstellung in London berichtet Barnes nämlich:

Es gab die Lacher noch immer. Das Lachen dieses Publikums kam nicht aus dem Bauch, sondern war ein stetes sprudelndes Lachen, ein freudiges Lachen, hervorgerufen durch die Genialität und den Wagemut des Films. Man lachte über jede unerwartete Wendung des Plots, über den schwarzen Humor, und am meisten über den Shakespeare/Polen-Witz. Doch gleichzeitig hielt man den Atem an, denn nach beinahe sechzig Jahren schockiert dieser Witz noch immer.⁷⁸

Barnes spricht allerdings einen großen Unterschied zwischen dem einstigen Publikum Lubitschs und dem Publikum mehr als ein halbes Jahrhundert nach der Premiere von *To Be or Not to Be* nicht an: Während das erste Publikum sich mitten im Kriegsgeschehen befindet, und deshalb verständlicherweise über viele auf die aktuellen Geschehnisse anspielende Momente nicht lachen kann, hat das spätere Publikum keine solche Erfahrung, besitzt allerdings sein Wissen über die Ausmaße der nationalsozialistischen Herrschaft in Europa und über den Verlauf des Kriegs generell. Das Wissen über den Anzahl der Toten und der vom Krieg Betroffenen, über die Zerstörung in der ganzen Welt und nicht zuletzt auch über den Holocaust macht auch dem Publikum im neuen Jahrtausend das Lachen bei manchen Szenen schwer, auch wenn der Holocaust selbst bei Lubitsch nirgendwo explizit, wie im Folgenden analysiert, erwähnt wird.

3.2.3 Der Jude: Einer, der nicht erwähnt werden darf

Die Komik, die sich wie ein roter Faden durch *To Be or Not to Be* zieht, wird bei der Darstellung der Ereignisse außerhalb des Theaters und den von der Truppe als Theater genutzten Hotel- und Gestapo-Räumlichkeiten⁷⁹ prinzipiell unterbrochen. Dabei handelt es sich meistens um Szenen, die auf die Kriegsrealität rekurren. So zeigt beispielsweise die Szene vom ersten Kriegstag mit seinem plötzlichen Einbruch in die Komödie, dass Lubitsch

⁷⁷ Vgl. Edwards, Justin D., und Graulund, Rune (2013): *Grotesque*. London/New York: Routledge, S. 5f., sowie Kayser, Wolfgang (2004): *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Nachdruck der Ausgabe von 1957. Mit einem Vorwort von Günter Oesterle. Tübingen: Stauffenburg, S. 32.

⁷⁸ Barnes, *Sein oder Nichtsein*, S. 118f.

⁷⁹ Gerd Gemünden argumentiert in seiner Analyse des Films, dass das Durcheinanderbringen von Performanz und Realität eine der zentralen ästhetischen Kategorien des Films sei, wobei der Raum eine große Rolle spiele: „[T]hroughout the film, the camera will juxtapose and superimpose spaces that connote radical differences – safety vs. danger; intimacy and privacy vs. public and publicity; spaces for theatrical performance vs. spaces for the performance of the real; etc. The result is a spatial discontinuity that comments on and underscores the sense of historical crisis which propels the story.“ Gemünden, Gerd (2003): „Space out of Joint: Ernst Lubitsch's *To Be or Not to Be*“. In: *New German Critique* 89, Film and Exile (Spring–Summer, 2003), S. 59–80, hier S. 64f.

mit Unrecht vorgeworfen wurde, er mache sich über Polens Tragödie lustig.⁸⁰ Der Kontrast zur Komik wird ganz im Gegenteil zu diesen Vorwürfen sowohl inhaltlich als auch formal eingehalten. So werden in der angesprochenen Szene beispielsweise die Ladenaufschriften vom Anfang des Films in einer völlig anderen Qualität gezeigt, um den Kontrast zum früheren Zustand zu verdeutlichen. In längeren Einstellungen als in der Exposition, begleitet von einer melancholischen Musik im Soundtrack, wird nun gezeigt, dass alle Geschäfte in einer einzigen Nacht völlig zerstört wurden. Maslowski, der Inhaber des Delikatessengeschäfts, wird außerdem dargestellt, wie er stumm in den Ruinen seines Ladens steht. Darüber hinaus berichtet das Voiceover in einer mitfühlenden Stimme über das Drama in Warschau, das „der Zerstörung willen“⁸¹ in so einen Zustand gebracht wurde, und wie hilflos die Menschen den Nazi-Panzern ausgesetzt seien. Während Nazi-Truppen zu sehen sind, wie sie durch die Stadt marschieren, können aus den Gesichtsausdrücken der Straßenpassanten Gefühle wie Traurigkeit, Angst und Zorn gelesen werden.

Durch dramatische, spannungssteigernde Musik begleitet, wird anschließend eine Serie von unterschiedlich datierten, in deutscher Sprache verfassten, Verordnungs- und Bekanntgabeplakaten mit in Großbuchstaben geschriebenen Wörtern wie „Einweisung ins Konzentrationslager“ oder „Todesstrafe“ eingeblendet. Somit wird zeitraffend die Natur des langfristigen NS-Terrors im Land indirekt gekennzeichnet. Das Zoom der Kamera auf die Unterschriften auf den Plakaten zeigt zudem, dass Ehrhardt der Befehlsgeber ist. Die schrecklichen Ereignisse in Polen, wo Zuwiderhandlungen gegen Verordnungen über die Polizeistunde oder den Empfang von ausländischen Radiosendern seitens der Nazis strengstens bestraft werden, ist somit in Lubitschs Film ganz schlicht, in der Abstraktheit der bürokratischen Sprache dargestellt.

Wenn es um den Holocaust geht, bleibt Lubitsch noch abstrakter und indirekter. Außer durch die Figur Greenbergs, die – wie im Folgenden ausgeführt wird – als Referenz auf die Verfolgung und eventuell auch Ermordung der Juden gelten kann, gibt es in *To Be or Not to Be* keinen expliziten Bezug auf den Holocaust, was einerseits im Kontext der frühen 40er-Jahre beziehungsweise angesichts der noch unbekanntten Ausmaße der Judenverfolgung und -vernichtung verständlich erscheint. Andererseits waren die antisemitische Politik des Nationalsozialismus, der zunehmend schwerere und herabwürdigendere Alltag der jüdischen

⁸⁰ Zu diesen Vorwürfen äußerte sich Lubitsch selbst wie folgt: „When in *To Be or Not to Be* I have referred to the destruction of Warsaw, I have shown it in all seriousness; the commentation under the shots of the devastated Warsaw speaks for itself and cannot leave any doubt in the spectator's mind what my point of view and attitude are toward those acts of horror. What I have satirized in this picture are the Nazis and their ridiculous ideology.“ Zitiert nach Insdorf, *Indelible Shadows*, S. 67.

⁸¹ Filmzitat.

Bevölkerung in Deutschland seit der ersten Hälfte der 30er-Jahre oder die Welle der vor den Nazis in die Sicherheit des Exils Fliehenden auch außerhalb von Europa bekannt. Schließlich hat Lubitsch, wie bereits kurz geschildert, die Diffamierung seitens der Nationalsozialisten am eigenen Leib gespürt. Ungeachtet dessen ist die Verfolgung von Juden in *To Be or Not to Be* in kaum erkennbaren Spuren präsent. Selbst das Wort ‚Jude‘ wird an den Stellen, wo es sonst stehen würde, ausgeblendet und durch neutrale Bezeichnungen ersetzt. Dies veranschaulicht am deutlichsten der von Greenberg mehrfach zitierte, berühmte Monolog Shylocks aus Shakespeares *The Merchant of Venice* (3. Akt, 1. Szene).

Greenberg, der dem Familiennamen, seiner Rolle im von der Schauspielertruppe organisierten Widerstand und vielleicht sogar seinem trockenen Humor nach als jüdische Figur identifiziert werden kann,⁸² wird in der Filmhandlung vor allem dadurch präsent gemacht, dass er als Schauspieler, der sonst nur die Komparsenrollen spielt, ständig davon schwärmt, einmal die Rolle Shylocks, des jüdischen Geldleihers aus Shakespeares erwähntem Stück, zu verkörpern. Der Monolog, wie ihn Greenberg im Rahmen der Handlung mehrmals rezitiert, kommt im Film in folgender Version vor:

Have I not eyes? Have I not hands, organs, senses, dimensions, affections, passions? Fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases... If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die?

Dieser kurze Monolog aus dem Mund Greenbergs ist eigentlich, wie bereits in der Analyse Gerd Gemündens bemerkt,⁸³ eine leicht modifizierte Version des Originaltextes, mit einer auffälligen Auslassung: An der Stelle des Pronomens ‚ich‘, wie es Greenberg benutzt, steht in Shakespeares Originaltext nämlich das Ethnonym ‚a Jew‘: ‚Jude‘.⁸⁴

In einigen Forschungstexten über *To Be or Not to Be* wird argumentiert, dass die Auslassung symptomatisch für die Selbstzensur der in der amerikanischen Filmindustrie beteiligten Juden und Jüdinnen seit den frühen 1930er-Jahren steht.⁸⁵ Vor allem die

⁸² In einer Szene entgegnet Greenberg dem eitlen Rawitsch: „What you are I wouldn't eat!“, woraufhin Rawitsch sagt: „How dare you call me a ham?“; bei der Planung des Tauschmanövers im Theater während des Hitlerbesuchs kommt es zu diesem kurzen Gespräch zwischen Dobosh und Greenberg:

Dobosh: „If we can manage that Greenberg suddenly pops up among all those Nazis ...“

Greenberg: „It will get a terrific laugh.“

Dobosh (ernsthaft): „No, it won't.“

⁸³ Vgl. Gemünden, „Space out of Joint“, S. 72f.

⁸⁴ Die Stelle lautet im Original folgendermaßen: „Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? – if you prick us do we not bleed? if you tickle us do we not laugh? if you poison us do we not die?“

Shakespeare, William (1984): *The Merchant of Venice*. Hg. von John Russell Brown. London: Methuen, S. 73.

⁸⁵ Vgl. Gemünden, „Space out of Joint“, S. 73, sowie Richardson, „Heil Myself!“, S. 293, Fußnote 2. Zum Thema Selbstzensur der Juden in Hollywood siehe Friedman, Lester D. (1982): *Hollywood's Image of the Jew*. New York: Ungar, sowie Winokur, Mark (1996): *American Laughter: Immigrants, Ethnicity, and 1930s Hollywood Films Comedy*. Basingstoke: Macmillan.

Angehörigen der ersten und zweiten Generation der in die Vereinigten Staaten ausgewanderten europäischen Juden tarnten ihre Herkunft in Hollywood. Dies veranlasst Gemünden, Lubitschs Film generell als Allegorie des Exilkinos, „that revolves precisely around the problematic of the performance of reality and its many related notions – mimicry and masquerade, cultural camouflage, mistaken identity, impersonation, travesty, cross-dressing, and ethnic drag“,⁸⁶ zu interpretieren.

An dieser Stelle ist auch zu erwähnen, dass die amerikanische Filmindustrie der 30er- und 40er-Jahre außerdem auch eine ausbleibende oder verspätete Antwort auf die Ereignisse in Europa kennzeichnet, „obgleich in den Chefetagen der großen Filmstudios bekanntlich zumeist Juden saßen“, wie Jörn Glasenapp betont.⁸⁷ Während die Juden in Europa Jahr für Jahr immer deutlicher zum Objekt antisemitischer Feindseligkeiten und nationalsozialistischer Enteignung, von Verfolgung, Ghettoisierung, schließlich auch grauenhafter Vernichtung wurden, wurde die „in den vorangegangenen Jahren durchaus augenfällige Präsenz der jüdischen Charaktere auf der Leinwand“⁸⁸ eingeschränkt, worin Lubitschs Film keine Ausnahme bildet. Auch die politische Situation in den USA, die sich Anfang der 40er-Jahre einem Eintritt in den Krieg widersetzen, machte aus Juden im Film eine Art Tabu oder „diejenigen, die nicht erwähnt werden dürfen“.⁸⁹

Nachdem mögliche Gründe für das Ausbleiben der jüdischen Figuren in Hollywood-Produktionen der frühen 40er-Jahre kurz umrissen wurden, kommen wir nun zurück zu dem modifizierten Zitat aus Shakespeares Stück, das an drei Stellen in *To Be or Not to Be* auftaucht.⁹⁰ Die erste Vorführung erscheint einigermaßen komisch, denn der als Spießträger angezogene Greenberg schwärmt in der Szene vor dem Kollegen Bronski davon, dass die Rolle Shylocks für ihn geschrieben sei, wobei er gleich den Anfang des Monologs rezitiert. Bei der zweiten Rezitation, die durch melancholische Musik untermalt wird, sind die beiden

⁸⁶ Gemünden, „Space out of Joint“, S. 62.

⁸⁷ Glasenapp, Jörn (2003): „Indifferenz oder Propaganda? Überlegungen zu Hollywoods verspäteter Antwort auf die Judenverfolgung im ‚Dritten Reich‘“. In: Kramer, Sven (Hg.) (2003): *Die Shoah im Bild*. München: Ed. Text & Kritik, S. 31–49, hier S. 31. Vgl. auch Gemünden, „Space out of Joint“, S. 73, sowie Whitfield, Stephen J. (1986): „Our American Jewish Heritage. The Hollywood Version“. In: *American Jewish History* 75.3 (1986), S. 322–340, hier S. 327.

⁸⁸ Glasenapp, „Indifferenz oder Propaganda“, S. 31.

⁸⁹ Gemünden, „Space out of Joint“, S. 73.

⁹⁰ Der Shylock-Monolog taucht auch in Hans-Jürgen Syberbergs *Hitler – Ein Film aus Deutschland* (1977) auf, wo ihn Hitler ausspricht, sowie in Thomas Braschs *Der Passagier – Welcome to Germany* (1988). In Roman Polanskis Film *The Pianist* (2002) liest Henryk, der Bruder des Protagonisten Wladyslaw Szpilman (Adrien Brody), dieselbe Stelle aus Shakespeares Stück vor. Zu dem bevorstehenden Transport hat er nämlich *The Merchant of Venice* mitgenommen, was Wladyslaw sarkastisch mit „Very appropriate“ kommentiert. Zu der Geschichte des Shylock-Motivs und zum Wandel der Shylock-Figur im Laufe der Zeit siehe Feinberg-Jütte, Anat (1999): „Siebtes Bild: ‚Shylock‘“. In: Schoeps, Julius H., und Schlör, Joachim (Hg.) (1999): *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus – Vorurteile und Mythen*. Augsburg: Bechtermünz, S. 119–126.

nach dem Kriegsbeginn auf der Straße mit Schneeschaufeln zu sehen. Diesmal zitiert Greenberg den Text fast weinend. Beim dritten Mal, in der von der Theatertruppe inszenierten Begegnung des falschen, von Bronski gespielten, Hitler mit einem mutigen Kritiker des Regimes, dargestellt von Greenberg, erscheint das Zitat endlich in einer längeren Version, mit Personalpronomina in Pluralform sowie mit einem direkten Bezug auf Polen. Der unkostümierte Greenberg spielt dabei eigentlich nicht die Rolle Shylocks, sondern steht Hitler gegenüber als er selbst, als Vertreter der verfolgten Juden und überhaupt als Angehöriger der polnischen Nation.

Dass Greenberg in den beschriebenen Szenen indirekt als Jude für die Juden steht, bestätigt auch das Ende der Episode, in der der Monolog zum dritten Mal vorgeführt wird. Der von Tura gespielte Nazioffizier, der den falschen Hitler begleitet, befiehlt nämlich zwei Schauspielern in Naziuniformen, den namenlosen Störer der Theateraufführung ins Gestapoquartier zu bringen. Greenberg ist von diesem Moment an bis zum Ende des Films nicht wieder zu sehen – er ist nicht im Flugzeug dabei, das die Truppe nach Großbritannien in Sicherheit bringt, und auch nicht bei dem Gruppenfoto, das britische Journalisten von den mutigen polnischen Künstlern aufnehmen.⁹¹ Die kaum bemerkbare Abwesenheit des jüdischen Mitglieds der Schauspieltruppe beim Happyend des Films ist somit voll symbolischer Signifikanz, vor allem für den heutigen Zuschauer, der Lubitschs Film kaum sehen kann, ohne einen Bezug zur Geschichte des Holocaust herzustellen. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass *To Be or Not to Be* sicherlich kein Holocaustfilm ist und dies Anfang der 1940er-Jahre auch kaum sein kann, jedoch durchaus, auch wenn sporadisch, und dann auch indirekt, die nationalsozialistische Judenpolitik thematisiert. In Alan Johnsons Remake von *To Be or Not to Be* vom Anfang der 80er-Jahre wird der Holocaust, wie im Folgenden analysiert wird, direkt angesprochen, was einerseits dem Kenntnisstand über die Shoah in den 80er-Jahren, sowie andererseits auch einem generellen Interesse des breiten Publikums an dem Thema entspricht.

3.2.4 Sein oder Nichtsein im Jahr 1983

Alan Johnsons Remake von *To Be or Not to Be* aus dem Jahr 1983 bot den Zuschauern der 80er-Jahre vieles von der originellen Komik aus Lubitschs Film in Farbe an. Auch wenn das

⁹¹ Darauf wird in den mir bekannten Analysen von *To Be or Not to Be* an keiner Stelle hingewiesen, auch wenn es für das Argument, wie das von Gemünden, äußerst wichtig erscheint: „The film’s political significance lies precisely in the ways in which absence comes to be represented as an absence in the film; by doing so, the film not only makes visible the (self-)censorship that dictates film production in wartime Hollywood, but explicitly links it to the real disappearance of the Jews in Europe.“ Gemünden, „Space out of Joint“, S. 69.

Remake im Großen und Ganzen die Handlung von Lubitschs Film wiedergibt, ist der Fokus auf dem Showbusiness, das selbst zu Kriegszeiten weitergehen muss, doch ganz neu. Ganz ähnlich wie Mel Brooks' Film *The Producers* (1968) auf eine komische Weise die Theaterindustrie und das Faszinationspotenzial des Nationalismus-Kitsches⁹² kritisiert, reflektiert auch Johnsons Film das Theater vorrangig als eine Showbühne, auf der nicht unbedingt Shakespeare gewollt ist, sondern wo „aufpolierte Banalitäten, große Ausstattung, Sex-Appeal und Selbstironie“⁹³ mittlerweile zum bevorzugten Publikumsamusement geworden sind.

Auch wenn Johnsons Remake eine Reihe von Neuheiten in die Vorlage Lubitschs einführt,⁹⁴ wird hier nur auf das bedeutendste Novum eingegangen, nämlich auf den expliziten Bezug des Films zum Holocaust. In den frühen 1980er-Jahren ist der Holocaust für die Filmemacher und das internationale Kinopublikum, im Unterschied zum ersten Publikum Lubitschs Anfang der 1940er-Jahre, ein bekanntes, in den öffentlichen Medien durchaus präsent Thema. Nur wenige Jahre zuvor, 1978, war ja die NBC-Miniserie *Holocaust* ausgestrahlt worden, die sowohl in den USA als auch in der Bundesrepublik zu den größten Medienereignissen in der Geschichte der Holocaustdarstellung zählt.⁹⁵ In diesem Sinne wundert es nicht, dass Johnsons Remake dem Thema Shoah in der Handlung von *To Be or Not to Be* einen großen Stellenwert zusichert, auch wenn das Wissen um den Holocaust von manchen Kritikern, wie etwa Sander Gilman, als eine Art Belastung, die das Remake hinnehmen musste, empfunden worden ist: „The strained nature of the remake was to no little degree the result of that oppressive if unspoken presence of the Shoah in the audience's awareness.“⁹⁶

Mehr als vierzig Jahre nach Lubitschs Film wird das Shylock-Zitat in Johnsons Remake in seiner originalen Version, also mit dem Substantiv ‚Jude‘, ausgesprochen. Der berühmte Monolog wird zwar nur einmal, während des Theaterbesuchs Hitlers, vorgeführt, allerdings in einer stark melodramatischen Inszenierung – die Musik im Soundtrack ist traurig anmutend und ein Schauspielerkollege wird von der Vorführung sogar zu Tränen gerührt. Außerdem

⁹² Zu Kitsch und Nationalsozialismus siehe Friedländer, *Kitsch und Tod*.

⁹³ Laster und Steinert, „Von der Schmierkomödie“, S. 237.

⁹⁴ Eine detaillierte Analyse von Johnsons *To Be or Not to Be* im Vergleich mit Lubitschs Original und im Hinblick auf unterschiedliche kulturelle Kontexte nehmen Kathy Laster und Heinz Steinert vor. Siehe ebd., S. 234–239.

⁹⁵ Dazu siehe bspw. Mintz, Alan (2001): *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle: University of Washington Press; Knilli, Friedrich, und Gundelsheimer, Erwin (Hg.) (1983): *Betrifft: Holocaust. Zuschauer schreiben an den WDR*. Berlin: Spiess; sowie Märthesheimer, Peter, und Frenzel, Ivo (1979) (Hg.): *Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen*. Frankfurt am Main: Fischer.

⁹⁶ Gilman, „Is Life Beautiful?“, S. 288.

sind im Film mehrere mit Davidsternen versehenen Personen zu sehen, die samt Sascha, dem homosexuellen Garderobier, vor der Deportation im Theater Zuflucht suchen. Während das Konzentrationslager in Lubitschs Film eher sporadisch im Dialog oder auf einem der eingeblendeten Straßenplakate vorkommt, und dann vor allem in Bezug auf den polnischen Widerstand, wird über die schreckliche Möglichkeit der Deportation in der 1983er-Version geschrien und geweint, denn letztendlich wird Sascha im letzten Augenblick aus den Händen der Gestapo vor einer Deportation ins KZ gerettet.

Die auf die Kriegereignisse explizit bezogenen Szenen, wie etwa der Kriegsausbruch, sind im Remake genauso ernsthaft dargestellt wie die Zerstörung Warschaws bei Lubitsch. So wird bei Johnson der Einmarsch der Nazis in die Stadt realistisch, sogar in schwarz-weißem Kolorit präsentiert,⁹⁷ von einer melancholischen Musik begleitet, während die Nahaufnahmen Trauer und Schrecken auf den Gesichtern der Ensemble-Mitglieder zeigen.

Eine wichtige Umänderung der Version Lubitschs stellt bei Johnson folgende Episode dar: Während Piloten der Royal Army Force in Lubitschs Film fröhlich über einen Bomber singen, der ein Nitroglycerin-Fässchen auf Berlin abwirft,⁹⁸ singen in dieser Version die Piloten ein melancholisches Kriegslied in polnischer Sprache. Auch wenn die ‚Empfänger‘ der Bomben-Luftpost im ursprünglichen Lied eigentlich die Führungskräfte des Dritten Reiches sind, kommt es bei Johnson zu einer Art Zensur des Lieds, und zwar vermutlich aus Respekt vor den deutschen Opfern des Luftkriegs.

Als die Schlüsselsequenz für die Analyse des Verhältnisses zwischen Komik, Lachen und dem Holocaust in Johnsons Version von *To Be or Not to Be* erschließt sich die Flucht der im Theater versteckten Juden und des homosexuellen Garderobiers, die in Lubitschs Film überhaupt nicht vorkommt. Wie in Lubitschs Film, so auch bei Johnson, wird in der Fiktionswelt von *To Be or Not to Be* ein Theaterabend für Hitler und die Nazi-offiziere organisiert, was der Theatertruppe die Möglichkeit bietet, die Naziwachen auszutricksen und aus der Stadt zu entkommen. Das Besondere an der Remake-Version ist dabei, dass nicht nur die Geschehnisse auf dem Theaterflur zu sehen sind, sondern dass der Zuschauer auch von

⁹⁷ Manche der Aufnahmen sind möglicherweise echte Zeitdokumente.

⁹⁸ In der deutschen Fassung lautet das Lied wie folgt: „Ein Bomber flog ostwärts mit Kurs auf Berlin/Mit Geschenken für Goebbels und Co./Ein Fässchen für Hitler voll Nitroglyzerin/Und für Hermann, den Feldmann, war auch was mit drin./Und wenn unsre Bombenlast fällt/Genau auf den Weg wie bestellt,/Sind wir frohen Mutes./Wenn Hitler kaputt ist,/Dann dankt uns dafür mal die Welt!“ In einer deutschen Zeitungskritik von 1960 spricht Joachim Kaiser das Lied, als eine der Szenen an, deren Gewagtheit einem den Atem benehme: „Wenn etwa ein (falscher) Hitler zwei deutschen Soldaten befiehlt, sich aus dem fliegenden Flugzeug zu stürzen, und die das dann anstandslos tun ..., wenn die Exilpolen fröhlich von ihren Bomberflügen nach Berlin singen – dann mag die Grenze der Komödie erreicht sein.“ Kaiser, Joachim: „Stupende Gescheitheit des Dialogs“. In: Schlegel, Claus (2011): *Filmisches Erzählen. Muster und Motive filmischen Erzählens. Ernst Lubitschs Filmkomödie: Sein oder Nichtsein*. 1. Aufl. Stuttgart/Leipzig: Ernst Klett, S. 62.

den Ereignissen auf und vor der Bühne erfährt. So wird in einem dynamischen Montagerhythmus sowohl eine Clownnummer auf der Bühne gezeigt als auch ein vom Lachen überwältigtes Publikum, das ausschließlich aus Nazioffizieren besteht. Die Gruppenaufnahmen der Kamera wechseln dabei zwischen der Perspektive des Theaterpublikums (in leichter Untersicht) und der Bühnenperspektive (in leichter Aufsicht). So lustig die Clownnummer sein mag, ist die Szene eher unheimlich und grotesk: Die Clowns auf der Bühne sind mehrheitlich keine richtigen Schauspieler, sondern die versteckten Juden samt Sascha, die durch die Mitte des Theaters, also zwischen die Sitzreihen des Nazipublikums hindurch, aus ihrem Kellerversteck in Freiheit und Sicherheit mit der restlichen Truppe fliehen wollen. Die Situation spitzt sich in dem Moment zu, als eine jüdische Greisin sich – beim Anblick einer Menge Nazis zu Tode erschrocken – nicht mehr von der Stelle rühren kann und in Panik zu weinen beginnt, indem sie die ganze Aktion gefährdet. Das sich bis zu diesem Zeitpunkt amüsierende Nazipublikum hält inne und wird sogar misstrauisch. Ein Einfall Saschas jedoch rettet die Situation: Mit singender Stimme wiederholt er „Juden!“, heftet der Greisin und ihrem Mann einen Davidstern aus Karton an, und zielt mit einer Spielzeugpistole auf sie, aus der schließlich die Hakenkreuz-Flagge herauskommt. Der Einfall Saschas wird von dem Nazipublikum mit Lachen begrüßt.

Hier stellt sich die Frage, ob sich das Lachen des Filmpublikums von *To Be or Not to Be* bei der Szene im Theater mit dem Lachen des Nazipublikums potenziell deckt. Da die Filmzuschauer als Komplizen in das Geheimnis der Flucht eingeweiht sind, wird es, so die Vermutung, zu einer solchen Deckung nicht kommen, da das am Anfang harmlose Lachen der Nazis am Schluss der Szene in einem judenfeindlichen, aggressiven, antisemitischen Lachen mündet. Das bisher durchaus mögliche Gelächter des Filmpublikums wird spätestens an dieser Stelle unterbrochen. Erst wenn sich die gefährdeten Juden, Homosexuelle und andere Gegner des nationalsozialistischen Regimes in Sicherheit retten, können die Zuschauer erleichtert und eventuell auch lächelnd aufatmen. Kathy Laster und Heinz Steinert halten es auch für wahrscheinlich, dass das Lachen des Filmpublikums in der beschriebenen Sequenz im Theater einen ganzen Prozess durchläuft, „von der Reaktion auf den Slapstick über das Erschrecken zum erleichterten Lachen über die Klugheit, mit der Nazis überlistet werden, und über die Möglichkeit der Unterlegenen, davonzukommen“.⁹⁹ Alan Johnsons *To Be or Not to Be* zeigt durch das beschriebene Geschehen im Theater beispielhaft, dass generell gesagt eine Komik mit Holocaustbezug fast nie eine einzige Art von Lachen hervorruft, sondern

⁹⁹ Laster und Steinert, „Von der Schmierenskomödie“, S. 238f.

verschiedene Lachpositionen ins Spiel bringt, so wie etwa ein sich über die Mechanik des Slapstick erfreuendes Lachen, ein aggressives, feindliches (Aus-)Lachen, ein Lachen, das im Halse stecken bleibt oder auch ein erleichtertes Lächeln, denn es gibt schließlich auch nicht nur die eine ‚Komik mit Holocaustbezug‘ sondern lediglich einzelne Komikszenen, -figuren, und -situationen, die jeweils einzeln zu analysieren sind. Trotzdem bleibt das Komisieren vor dem Hintergrund des Themas Shoah ein Wagnis für jeden Filmemacher. Bevor in weiteren Kapiteln Holocaust-Komödien auf ihre Spezifika hin analysiert werden, bleibt noch, in einem letzten Blick auf die Anti-Nazi-Satiren der 40er-Jahre die Reaktionen auf die besprochenen Filme Chaplins und Lubitschs zu erörtern, weil sie aufschlussreiche Einblicke in die Diskussionen ermöglichen, die in den Kriegs- und Nachkriegsjahren über einen komischen Umgang mit dem Nationalsozialismus und der Shoah geführt wurden, sowie zusammenfassend darzulegen, inwieweit die beiden Filme als Vorläufer der Holocaust-Komödien gelten können und wie sie diese beeinflusst haben.

3.3 Gefährliches Lachen: Kriegs- und Nachkriegsrezeption von Chaplins und Lubitschs Satiren

Das Zustandebringen von *The Great Dictator* bedeutete für Charles Chaplin ein Risiko in vielerlei Hinsicht. Zum einen galt ein Kino-Lachen über Hitler Ende der 30er-Jahre als Provokation, wie unter anderem die erwähnten Reaktionen seitens der Zensurbehörden in mehreren Ländern zu erkennen gegeben haben. Zum anderen finanzierte Chaplin den Film, für den er mit Unterstützung von Dan James auch das Drehbuch geschrieben hatte, im vollen Umfang aus seiner eigenen Tasche (das Budget betrug etwa 2 Millionen Dollar). Für den erfahrenen Filmemacher und Schauspieler bedeutete *The Great Dictator* schließlich auch eine technisch-künstlerische Herausforderung. Der Film über den tomanischen Diktator und seinen jüdischen Doppelgänger ist nämlich Chaplins erster Dialogfilm; niemals zuvor hatte eine von Chaplin gespielte Figur im Film gesprochen.¹⁰⁰ Diese Entscheidung bedeutete auch einen Abschied Chaplins von der stummen Tramp-Figur: „Chaplin verfügte über ein antifaschistisches Konzept, zugleich ging es ihm um ein medienästhetisches und

¹⁰⁰ In *Modern Times* (1936) war zwar Chaplins Stimme zu hören gewesen, allerdings nicht im gesprochenen Dialog, sondern als Gesang. Lange Zeit hatte Chaplin die Position vertreten, dass der Sprechfilm bzw. der Tonfilm mit Dialog nur ein vorübergehendes Phänomen sein werde, die Zukunft des Films jedoch in der Kombination von stummer Schauspielerei und musikalischer Darbietung liege. Vgl. Chaplins Aussagen zum Sprechfilm in *Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau* Nr. 175, Wien 1929, S. 5.

medienpolitisches Konzept im – von der Industrie längst entschiedenen – Konflikt zwischen den stummen und den tönenden Bildern.“¹⁰¹

Die Weltpremiere von *The Great Dictator* fand am 15. Oktober 1940 vor vielen prominenten Gästen in New York statt, und zwar in zwei simultan verlaufenden Aufführungen in den Kinosälen Astor und Capitol. Trotz einer großen Menge an Drohbriefen, die Chaplin im Vorhinein bekommen hatte und in denen ihm mit Stinkbomben und Schüssen auf die Leinwand während der Premiere gedroht wurde,¹⁰² kam es bei den beiden ersten Kinovorführungen von *The Great Dictator* zu keinerlei Zwischenfällen. Die ersten Publikumsreaktionen waren allerdings gespalten; ihre Bandbreite reichte von Enthusiasmus und Begeisterung bis hin zu Anschuldigungen, Chaplin verbreite Kriegshetze und sympathisiere mit dem Kommunismus.¹⁰³ Rückblickend kommentiert Chaplin selbst, dass das Lachen oft mit einem ‚Trotzdem‘ auf die Welt komme: „So war es auch bei dieser Vorführung mit dem Lachen – soweit überhaupt gelacht wurde.“¹⁰⁴

In London wurde der Film zwei Monate später, auf dem Höhepunkt der deutschen Luftangriffe, gezeigt und als willkommene Ermutigung empfunden – die Kriegsrealität veränderte also die skeptische Einstellung der britischen Politik gegenüber der 1938 angekündigten Satire. Als Propagandamittel im Krieg erwies sich der Film später auch in Frankreich, wo 1944 General Dwight Eisenhower von Chaplin selbst zwei Kopien des Films angefordert hatte, die vor dem französischen Publikum in synchronisierter Fassung gezeigt wurden. In Deutschland und in den besetzten Gebieten Europas war der Film hingegen von Anfang an verboten.¹⁰⁵ Ob Hitler den Film je gesehen hat, ist nicht bekannt; man weiß nur, dass Goebbels *The Great Dictator* angefordert hatte.¹⁰⁶ Chaplin reizte zwar die Vorstellung,

¹⁰¹ Kreimeier, Klaus (2007): „Chaplins Great Dictator – revisited“. In: Wende, Waltraud ‚Wara‘ (Hg.) (2007): *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*. Heidelberg: Synchron, S. 29–39, hier S. 32.

¹⁰² Vgl. Chaplin, *Die Geschichte meines Lebens*, S. 404.

¹⁰³ Anlässlich der Premiere schrieb die *New York Times*: „Now that the waiting is over and the shivers of suspense at an end, let the trumpets be sounded and the banners flung against the sky. For the little tramp, Charlie Chaplin, finally emerged last night from behind the close-guarded curtains which have concealed his activities these past two years and presented himself in triumphal splendor as ‚The Great Dictator‘ – or you know who. [...] [I]t turns out to be a truly superb accomplishment by a truly great artist – and, from one point of view, perhaps the most significant film ever produced.“ Demgegenüber schrieb die New Yorker *Daily News*, Chaplin weise mit dem Finger des Kommunismus auf sein Publikum. Vgl. Chaplin, *Die Geschichte meines Lebens*, S. 405.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Laut dem Zeitzeugen Nikola Radošević (im Dokumentarfilm *The Tramp and the Dictator*, 2002) haben deutsche Soldaten im ehemaligen Jugoslawien eine von Titos Partisanen in das Land eingeschmuggelte Filmkopie im Kino vorgeführt bekommen, was mit heftiger Aufregung und Pistolenschüssen auf die Kinoleinwand endete.

¹⁰⁶ Siehe dazu Niels Kadritzke: „In den USA war das Gerücht angekommen, eine Kopie des Filmes sei von Agenten des Dritten Reiches angekauft worden. Hitler habe sich ‚The Great Dictator‘ angesehen und anschließend vor Wut in den Teppich gebissen. Speer hat mit diesem Mythos aufgeräumt. Zwar habe sich die

dass Hitler den Film gesehen haben mag, dazu sagte er jedoch nur: „I’d give anything to know what he thought of it.“¹⁰⁷

Auch wenn *The Great Dictator* noch in den Kriegsjahren ein Millionenpublikum ins Kino lockte, blieben die Zeitungskritiken gespalten. Während die einen den Film zum größten Werk Chaplins erklärten, äußerten die negativen Kritiken vor allem Skepsis gegenüber der komischen Darstellung des Nationalsozialismus, bemängelten das Ende oder beschuldigten Chaplin des Kommunismus und der Kriegstreiberei.¹⁰⁸ In der *New York Times* ging Chaplin auf die Hauptpunkte der negativen Kritiken ein und erklärte erstens, dass er die Differenzen im Komik-Geschmack respektiere, zweitens, dass das Lachen, auch im Bezug auf Hitler, geradezu eine gesunde, entlastende Notwendigkeit sei: „As to Hitler being funny, I can only say that if we can’t sometimes laugh at Hitler then we are further gone than we think. There is a healthy thing in laughter, laughter at the grimmest things in life, laughter at death even.“¹⁰⁹ Drittens lehnte Chaplin jeden Vorwurf der Propaganda ab und rechtfertigte, wie bereits bei der Analyse der Schlusssequenz zitiert, den Komödienbruch beziehungsweise die illusionsbrechende Rede am Ende seines Films.

Auch Ernst Lubitsch hat seinerzeit auf die negativen Kritiken über *To Be or Not to Be* in einem Zeitungsartikel reagiert,¹¹⁰ auch wenn sich innerhalb zweier Jahre nach Chaplins *The Great Dictator* die politische Situation, angesichts des Angriffs auf Pearl Harbor und des offiziellen Eintritts der Vereinigten Staaten in den Krieg, bedeutend verändert hatte. 1942 konnten also beide, Lubitschs wie Chaplins Film, als Propagandafilme zur Hebung der Truppenmoral gezeigt und als Anti-Nazi-Filme zelebriert werden. Nichtsdestoweniger wurde *To Be or Not to Be* von vielen mit Skepsis aufgenommen, oder sogar als geschmacklos bezeichnet. Die Kriegereignisse in Europa und im Pazifik sowie das Flugzeugunglück, bei dem Carole Lombard, die weibliche Hauptdarstellerin in Lubitschs Film, noch vor der Premiere starb, beeinflussten in großem Maße die Rezeption des Films in den 40er-Jahren.¹¹¹ Je länger der Film dauerte, desto frostiger wurde die Atmosphäre im Kino, und manche Zuschauer verließen die Vorstellung – berichtete ein Zeitgenosse Lubitschs von der

UFA im neutralen Portugal eine Kopie besorgt, aber die sei Hitler nie vorgeführt worden. Kadritzke, „Führer befiehlt, wir lachen!“, keine Seitenangaben.

¹⁰⁷ Zitiert nach McCabe John (1978): *Charlie Chaplin*. Garden City, N. Y.: Doubleday, S. 197.

¹⁰⁸ Siehe die bereits erwähnten Kritiken in *New York Times* und *Daily News*, sowie einige weitere Aussagen der Kritiker, zitiert in Naumann, „Zwischen Tränen und Gelächter“, S. 275f.

¹⁰⁹ Zitiert nach ebd., S. 404.

¹¹⁰ In „Mr. Lubitsch Takes the Floor for Rebuttal“, zuerst veröffentlicht in der *New York Times* am 29. März 1942.

¹¹¹ Vgl. Insdorf, *Indelible Shadows*, S. 65.

Premiere.¹¹² Die amerikanischen und britischen Zeitungen kritisierten *To Be or Not to Be* als eine unpassende Farce vor dem tragischen Hintergrund des zerbombten Warschaus,¹¹³ außerdem als ein Werk, das fast alles für einen Lacher tue¹¹⁴ und empfindsamen Zuschauern nicht zu empfehlen sei.¹¹⁵ Lubitschs Komödie – so der gemeinsame Nenner der negativen oder zumindest zwiegespaltenen zeitgenössischen Kritiken – sei der Kriegsproblematik nicht angemessen: „Hatte man dem Regisseur vorher oft vorgeworfen, er konzentriere sich zu sehr auf romantische Schlafzimmerkomödien, kritisierte man ihn nun wegen des ernsthaften Themas.“¹¹⁶ Im Hinblick auf den 1942/43 noch sehr ungewissen Kriegsausgang, die allmählich immer bekannter gewordenen Tatsachen über die schreckliche Nazi-Herrschaft in Europa und das Publikum, in dem vermutlich auch manche aus Europa Vertriebene und Familienangehörige der Kriegsoffer gesessen haben, sind die gemischten Gefühle der ersten Filmzuschauer durchaus verständlich. Die Komik als Widerstandsform erlaubt ein Lachen guten Gewissens, argumentiert Joachim Paech, allerdings vorausgesetzt, dass die moralische Legitimität der Komik von den Zuschauern geteilt wird: „Es ist verständlich, dass Menschen, die 1942 Hitler mit knapper Not entkommen sind, dessen Auftreten in Warschau unter keinen Umständen komisch finden können.“¹¹⁷

Als besonders interessant stellt sich der Einblick in die Rezeption von *The Great Dictator* und *To Be or Not to Be* in Deutschland heraus, die in beiden Fällen offiziell erst etwa zwanzig Jahre nach den Premieren in den Vereinigten Staaten stattfinden konnte. Nach dem Krieg organisierten zwar die Alliierten 1946 in Berlin zwei geschlossene Aufführungen von *The Great Dictator* für jeweils fünfhundert Zuschauer. Zu der ersten Vorstellung wurden hauptsächlich Personen aus der Filmbranche und generell aus dem Kulturbetrieb eingeladen; in der zweiten Vorstellung befanden sich auch manche uninformierte „Versuchskaninchen“.¹¹⁸ Bei diesen beiden Gelegenheiten sollte entschieden werden, ob *The Great Dictator* auch der breiten deutschen Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollte. Anhand von durch das Publikum auszufüllenden Fragebogen entschieden sich die für die sogenannte Reeducation zuständigen Behörden gegen einen Kinostart von Chaplins Film.¹¹⁹

¹¹² Vgl. Spaich, Herbert (1992): *Ernst Lubitsch und seine Filme*. München: Wilhelm Heyne, S. 357.

¹¹³ Vgl. Caroline Alice Lejeunes Kritik in *Observer* am 3. Mai 1942, zitiert in Barnes, *Sein oder Nichtsein*, S. 74. Siehe auch weitere zeitgenössische Kritiken in Insdorf, *Indelible Shadows*, S. 67f.

¹¹⁴ Vgl. Bosley Crowthers Kritik in der *New York Times* vom 29. März 1942, zitiert in Barnes, 2005, S. 73.

¹¹⁵ Vgl. James Shelley Hamilton in *The National Board of Review Magazine*, März 1942, zitiert in Insdorf, *Indelible Shadows*, S. 67.

¹¹⁶ Barnes, *Sein oder Nichtsein*, S. 73.

¹¹⁷ Paech, „Das Komische als reflexive Figur“, S. 76.

¹¹⁸ Vgl. Kadritzke, „Führer befiehlt, wir lachen!“, keine Seitenangaben.

¹¹⁹ Niels Kadritzke fasst die Resultate der Befragung zusammen: „Von den jeweils 500 verteilten Fragebogen wurden nach der ersten Vorstellung nur 144, nach der zweiten 232 abgegeben. Wertet man die ausgefüllten

Anlässlich dieser geschlossenen Aufführungen schrieb Alfred Andersch vom „gefallenen Verdikt“ in kritischem Ton: „Die Tragikomödie der *re-education* geht also weiter. Vorerst dürfen wir nur ernst über unsere Vergangenheit nachsinnen.“¹²⁰

Ein im *Tagesspiegel* am 10. August 1946 veröffentlichter Artikel Friedrich Lufts, eines der bedeutendsten Kolumnisten und Kritiker der Nachkriegszeit, gibt die Gründe zu erkennen, warum das Publikum keine Stimme für den Film abgeben wollte. Auch wenn Luft in seinem Text eigentlich Lob für den Film ausspricht, bringt er auch die Zwiespältigkeit des anwesenden Publikums zum Ausdruck. So ist in Lufts Text die Rede von einem „gedaempfter“ gewordenen Lachen der Zuschauer bei der Hitlerparodie, weiterhin von den Folgen, die das Leben des deutschen Publikums „auf Jahrzehnte hinaus vergiften“ und somit das Lachen erschweren werden, sowie von „schwer ertraeglicher Realistik“ für die Verfolgten und sogar einem Peinlichkeitsgefühl der Deutschen:

[G]elaechterwuerdig ist alles. Man weiss es. Aber noch vermag man den Spass nicht als Spass zu nehmen. Gebranntes Kind – und dies ist ein nachtraegliches Spiel mit dem Feuer. Eindeutig unertraeglich wird uns aber, wenn das Konzentrationslager die Szene des Witzes wird. Hier kam kein Lachen aus dem deutschen Publikum, auch dort nicht, wo Komik gemeint war. Gegen das Grotteske gestellt, Szenen von schwer ertraeglicher Realistik unter den Verfolgten. Das, nur durch harten Schnitt mit der wirr-komischen Welt des Diktators verbunden, liess uns erschrecken. Da revoltiert die eigene Anschauung aus kaum vergangenen Jahren. Hier stellt sich Peinlichkeit ein. Sie beherrscht auch den Schluss den Films, wenn der wirkliche Chaplin mit gewiss warmen Worten diese Welt wieder einrenkt und das ueber-optimistische [sic] happy end der Weltgeschichte sich einstellt. Ach, so leicht und so ruehrend waere es an keiner Stelle unserer zwoelfjaehrigen Erfahrung gewesen. Dieses Ende verstimmt uns. Uns – wohlgermerkt. Ohne Zweifel kann man von ferne ueber Chaplins Versuch an der Zeitgeschichte herzhafter lachen. Uns ist der originale Spass zu teuer gekommen, als dass wir jetzt schon die Satire davon heiteren Auges sehen koennten. Darum zeige man uns diesen Film jetzt nicht. Vielleicht spaeter. Sehr viel spaeter.¹²¹

Was genau „sehr viel später“ hieße, dazu äußerte zum selben Anlass die Theater- und Filmkritikerin Dora Fehling im *Telegraf* ihre Meinung, wenn sie schreibt, dass „vielleicht [...] zwei empfindlich getroffene Generationen einen Teil des Films nicht heute, nicht morgen, niemals ertragen koennen.“¹²² Gerade das Ende von *The Great Dictator*, die „prophetische Rede zum Guten, wie es gar nicht eintreten konnte“ mache deutlich, betont die Autorin, dass

Fragebogen, so erzielte der Film eine hohe Zustimmungsquote. Als ‚hervorragend‘ oder ‚gut‘ wurde er am ersten Abend von 75 Prozent, am zweiten von 84 Prozent bewertet. Die Frage, ob ‚The Great Dictator‘ in die deutschen Kinos kommen solle, bejahten 69 bzw. 62 Prozent. Entscheidend ist freilich die Frage, was die Zuschauer dachten, die den Bogen nicht ausfüllten. Wertet man ihre Abstinenz als Ablehnung, wäre dies eine klare Mehrheit gegen die Idee, den Film einem breiten Publikum zuzumuten. In den Zahlen steckt ein weiterer Hinweis. Die Skepsis war bei den ausgewählten und informierten Zuschauern größer als bei den Versuchskaninchen.“ Ebd.

¹²⁰ Andersch, Alfred [1946]: „Chaplin und die Geistesfreiheit“. In: Wiegand, Wilfried (Hg.) (1989): *Über Chaplin*. Erw. Neuausgabe. Zürich: Diogenes, S. 124–126, hier S. 126. Zu Anderschs Äußerungen siehe auch Lindner, „Die Spuren von Auschwitz“, S.83f.

¹²¹ Luft, Friedrich (1946): „‚Der Diktator‘ – probeweise. Zu Charlie Chaplins letztem Film.“ In: *Tagesspiegel* Nr. 185, 10. August 1946. Eine Kopie von Lufts sowie Dora Fehlings Artikel (im Folgenden zitiert) aus dem Nationalarchiv der Vereinigten Staaten in Washington verdanke ich herzlichst Anika Binsch.

¹²² Fehling, Dora (1946): „Vom ‚Diktator‘ und ‚gewissen‘ Leuten“. In: *Telegraf* Nr. 105, Jahrgang 1, 13. August 1946.

der Film nicht gezeigt werden soll: „Er kommt zu frueh; aber er kommt auch zu spaet.“¹²³ Im amerikanischen Magazin *Time* erschien nach diesen deutschen Versuchsaufführungen ein Bericht, der im großen und ganzen Lufts und Fehlentscheidungen über das Vergehen des Lachens bestätigt und genauso Betroffenheit und Peinlichkeit bei den deutschen Zuschauern vermutet:

Die Deutschen lachten, als Chaplin in der Rolle des jüdischen Frisörs einen Kunden zu Brahms-Musik rasiert. Sie lachten über Chaplin als Diktator Hynkel, der einen Ballonglobus umtanzt, bis dieser ihm ins Gesicht explodiert. Aber mit der Zeit versiegte das Lachen, und in dem stickigen Kino breitete sich erst peinliche, dann betroffene Stille aus. Bei den KZ-Szenen lachte niemand mehr. [...] Über die Tragödie des Nazismus konnten sie nicht lachen. Viel zu nahe war ihnen noch die Zeit, da sie selbst ihrem Großen Diktator zugejubelt hatten.¹²⁴

Schließlich kam *The Great Dictator* im August 1958 in die westdeutschen Kinos, während das DDR-Publikum sogar bis 1980 warten musste, bis der Film im Fernsehen gezeigt wurde. 1958 erlebte Chaplins Film in der Bundesrepublik keinen immensen Kinoerfolg, von der Kritik wurde er allerdings mehr oder weniger positiv rezensiert, „wenngleich die Verbrechen des Nationalsozialismus“, wie beispielsweise in einem im *Spiegel* erschienenen Text hervorgehoben wurde, „Chaplins Befürchtungen aus dem Jahre 1940 weit übertreffen sollten und damit die Satire zuweilen etwas abgeschmackt und töricht erscheinen lassen“.¹²⁵

Wie diese Einblicke in die deutsche Rezeption in den Jahren 1946 und 1958 zeigen, konnte *The Great Dictator* in den Nachkriegsjahren nicht ohne Rückblick auf die Schrecken des Kriegs und den Holocaust gesehen werden, auch wenn der 1940 fertig gestellte Film von den sich erst zu entwickelnden Ereignissen nicht wissen konnte. Folglich äußerte sich im Nachhinein, in der 1964 zum ersten Mal veröffentlichten Autobiografie, Chaplin – wie bereits in der Einführung dieser Arbeit zitiert – entschuldigend über seine etwas unbeschwertere Darstellung des verbrecherischen Systems des Dritten Reiches: „Hätte ich etwas von den Schrecken in den deutschen Konzentrationslagern gewußt, ich hätte ‚Der große Diktator‘ nicht zustandebringen, hätte mich über den mörderischen Wahnsinn der Nazis nicht lustig machen können.“¹²⁶ Mit dieser Äußerung habe Chaplin, argumentiert Louis Kaplan, einen Demarkationsakt begangen und den „Holocaust-Humor“ somit zum Tabubereich erklärt.¹²⁷

Eine neue und in deutlicher Quantität informierte Perspektive auf die Zeit des Nationalsozialismus machte es in der Nachkriegszeit fast unmöglich, die früheren Anti-Nazi-Satiren wie *The Great Dictator* außerhalb des Diskurses über den Holocaust zu betrachten.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Zitiert nach Kadritzke, „Führer befiehlt, wir lachen!“, keine Seitenangaben.

¹²⁵ N. N. (1958): „Der große Diktator“. In: *Der Spiegel* 38/1958, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41759137.html> (März 2014).

¹²⁶ Chaplin, *Die Geschichte meines Lebens*, S. 399f.

¹²⁷ Vgl. Kaplan, „It Will Get a Terrific Laugh“, S. 343.

Somit wird retrospektiv die Anti-Nazi-Komik, die eigentlich hauptsächlich in satirischer Tendenz die Nazis zum Spott preisgibt, angesichts der Shoah als „Holocaust-Humor“ begriffen und aufgrund dieser wagemutigen Verbindung zweier so unterschiedlicher Bereiche als eine Art Tabu empfunden. Es scheint, dass Chaplin sich der Diskrepanz zwischen seiner einstigen Intention, nämlich die Nazis und Hitler lächerlich zu machen, und einer Nachkriegsperspektive auf die Filme der Vorkriegs- und Kriegszeit völlig bewusst war. Zum einen scheint seine Äußerung in der Autobiografie die Botschaft zu vermitteln, dass es gewisse Bereiche gibt, die der Komikkunst versperrt bleiben sollen. Zum anderen findet der Filmemacher, wie die Fortsetzung seiner entschuldigenden Äußerung zeigt, dass die Komik geradezu nötig ist, die in eine Art Mystik gehüllte NS-Politik als Rassismus und eigentlich Unsinn zu entlarven. Aus diesem Grund erlaubt sich der Chaplin eine Ausnahme vom vermeintlichen Tabu und fügt seiner entschuldigenden Äußerung ein ‚Aber‘ hinzu: „Aber ich wollte unbedingt ihren mystischen Unsinn über eine reinblütige Rasse zum Gespött werden lassen.“¹²⁸

Eine lange Wartezeit von fast zwanzig Jahren auf die Erstopremiere in Deutschland musste auch *To Be or Not to Be* über sich ergehen lassen. Angeblich lag es an den deutschen Verleihfirmen, die, trotz vieler Erfolge von früheren Filmen Lubitschs, *To Be or Not to Be* als Risikogeschäft eingeschätzt haben.¹²⁹ Im Januar 1959 wurde der Film nun in einer geschlossenen Vorstellung vor den Mitgliedern des Clubs Berliner Filmjournalisten gezeigt, die eine Kopie über Dänemark besorgt hatten. Die nach dieser Vorstellung veröffentlichten Texte stimmen in der Anerkennung des Films überein. So schreibt der *Kurier*, dass Lubitsch den ‚großen Diktator‘ Chaplins übertreffe,¹³⁰ während das *Film-Telegramm* vor allem Lubitschs großes Taktgefühl hervorhebt. Lubitsch sei gelungen, heißt es dort, „ein bitterernstes Thema heiter zu servieren, ohne sich dabei geschmacklich zu verirren, ohne dabei den tragischen Unterton zu verleugnen.“¹³¹ Das Lob nach dieser internen Vorführung von *To Be or Not to Be* half wahrscheinlich dabei, dass sich ein deutsches Verleih später

¹²⁸ Chaplin, *Die Geschichte meines Lebens*, S. 399f. In *Monsieur Verdoux*, Chaplins nächstem Film, der im Jahr 1947 entstanden ist – zu einer Zeit also, als von der Vernichtungspolitik der Nazis in der Weltöffentlichkeit bereits sehr viel bekannt geworden war – gibt es mehrfache Anspielungen auf die Methoden der Vernichtungspolitik. Die Hauptfigur des Films, der von Chaplin gespielte Verdoux, ein entlassener Bankangestellter, wird in der Weltwirtschaftskrise Ende der 1920er Jahre-zum Mörder älterer, wohlhabender Damen. Zu den „irritierenden“ Anspielungen im Film, der „einen perfekten Mörder mit Momenten des Holocaust“ kombiniert, zählen vor allem ein Garten-Ofen, den Verdoux zur Leichenverbrennung benutzt, und die chemische Formel von Zyklon B, die sich Verdoux als potenzielles Tötungsmittel notiert. Vgl. Lindner, „Die Spuren von Auschwitz“, S. 97ff.

¹²⁹ Vgl. N. N. (1960): „Spott mit Entsetzen“. In: *Der Spiegel* 27/1960, 29. Juni 1960, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43066140.html> (März 2014).

¹³⁰ Vgl. ebd.

¹³¹ Zitiert nach ebd.

endlich bereit erklärt hat, den Film bundesweit zu zeigen. Anderthalb Jahre später erfolgte nun der Kinostart in der BRD, im Verleih von Deutsche Film Hansa. Nach der bundesweiten deutschen Premiere berichtete der *Tagesspiegel*:

Es ist fast die gleiche Zeit, die man auf Chaplins ‚Großen Diktator‘ warten musste. Vorher hielt man es wohl politisch nicht für verantwortlich, erachtete man den deutschen Kinobesucher nicht für reif, jene Filme zu sehen, die mit der Waffe der Satire gegen unser gestriges Regime angingen.¹³²

Eine andere, in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* veröffentlichte Rezension teilte wiederum die Angst mit, dass das Publikum entlastend über den Film lachen könnte beziehungsweise, dass „der Zuschauer am Feierabend dieses Kamerazerrbild der Macht, diese Köpenickiade aus ernsten Zeiten für nichts anderes als einen Ulk aus alten, längst vergangenen Tagen“ halten könnte.¹³³ Dabei bemerkt der Rezensent, dass die Komik von *To Be or Not to Be* selbst fünfzehn Jahre nach dem Kriegsende – oder gerade, weil es sich um eine über die Ausmaßen der Verbrechen informierte Zeit nach dem Krieg handelte, würde man hinzufügen – durchaus ambivalent sei. Zum einen lüden komische Situationen und witzige Einfälle zum Lachen ein, zum anderen kippten diese Lachimpulse leicht in Verunsicherung um.¹³⁴ Daher erklärt der Autor den Film zu „jammervoller Lust“, die „zum Weinen ist, wenn sie nicht so lustig wäre. Wir lachen mit einem dicken Knödel im Hals, und wir kriegen ihn, weiß der Kuckuck, trotz allem Spaß nicht herunter.“¹³⁵

Heutzutage zählt Lubitschs *To Be or Not to Be* – laut dem von der Bundeszentrale für politische Bildung kompilierten Filmkanon – zu den 35 wichtigsten Filmen, die die deutschen Schüler kennen sollen.¹³⁶ Neben visuellen, auditiven und narrativen Charakteristiken des Films sehen die entsprechend bereitgestellten Unterrichtsmaterialien auch die Diskussion ethisch-moralischer Fragestellungen im Bezug auf die Darstellungsgrenzen des Holocaust vor. So empfehlen Gerhard Teuscher und Jens Richter, dass die folgende Leitfrage über der gesamten Unterrichtseinheit zu Lubitschs Film stehen solle: „Durfte man während des

¹³² *Tagesspiegel* (Berlin-West) vom 14. August 1960, zitiert nach Teuscher/Richter, 2006, S. 45.

¹³³ N. N. (1960): „Scherz mit Entsetzen. Ernst Lubitschs Filmgroteske ‚Sein oder Nichtsein‘“ in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 15. August 1960. Der ganze Text der Filmkritik ist in Teuscher und Richter, *Rund um „Sein oder Nichtsein“*, S. 48, wiedergegeben.

¹³⁴ Vgl. ebd.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Vgl. Teuscher und Richter, *Rund um „Sein oder Nichtsein“*, S. 3. Der Kanon enthält unter anderem Roberto Rossellinis *Deutschland im Jahre Null* (1948), Alain Resnais' *Nacht und Nebel* (1955), Bernhard Wickis *Die Brücke* (1959), Claude Lanzmanns *Shoah* (1985), sowie weitere Filmklassiker ohne Nationalsozialismus- oder Holocaustbezug, von Friedrich Wilhelms Murnaus *Nosferatu* (1922) über Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958) bis Pedro Almodóvars *Alles über meine Mutter* (1999).

Zweiten Weltkriegs eine Komödie über den deutschen Überfall und die Gewaltherrschaft der Nazis in Polen drehen?“¹³⁷

Nach diesen Einblicken in die zeitgenössische und erst später erfolgte deutsche Rezeption von *The Great Dictator* und *To Be or Not to Be* lässt sich zusammenfassend die Bedeutung dieser beiden Filme für die Entwicklung der späteren Holocaust-Komödie feststellen. Trotz Unterschieden zwischen den beiden Werken, die in den Analysen zum Vorschein gekommen sind, gelten ja beide, Chaplins und Lubitschs Film, als „erste visuelle Annäherung an Judenverfolgung und Holocaust“,¹³⁸ und dies trotz der Tatsache, dass sie in den frühen Jahren des Zweiten Weltkriegs entstanden sind (im Fall von *The Great Dictator* bereits teilweise vor dem Krieg) sowie dass ihr Bezug zur Judenverfolgung kaum vorhanden ist (oder auch nur sein kann). Viel mehr als ihre eigene Thematik oder Ästhetik bestimmt sie also vor allem die Rezeption nach dem Krieg als Holocaustfilme.

Wie die folgenden Analysen von Holocaust-Komödien im Detail zeigen werden, übten Chaplins und Lubitschs Filme großen Einfluss auf die komischen Nachkriegsproduktionen aus. Herausgestellt an dieser Stelle sei vor allem die satirische Tendenz, die terrorisierenden Machthaber (Hitler und seine Minister, Mussolini, generell die Nazis oder noch allgemeiner die Diktatoren überhaupt), ihre Praktiken, Gewohnheiten und zerstörerischen Ideen in den fiktionalen Welten des Films der Lächerlichkeit preiszugeben und hierdurch das Lachen als eine der größten Freiheiten des Menschen trotz Not, Angst und Gefahr herauszustellen und sogar als Widerstandsstrategie zu positionieren. Wie Friedrich Dürrenmatt betont: „Die Tyrannen dieses Planeten werden durch die Werke der Dichter nicht gerührt, bei ihren Klageliedern gähnen sie, ihre Heldengesänge halten sie für alberne Märchen, bei ihren religiösen Dingen schlafen sie ein, nur eines fürchten sie: ihren Spott.“¹³⁹

Beide Filme zeigen eine Vielfalt von Komikformen respektive Lachpotenzialen. Während das Komische als zentrales Bestandteil dieser Werke durch eine Breite an medialen Möglichkeiten des Films zur Geltung kommt – wie etwa durch das Zusammenspiel oder auch eine Inkongruenz zwischen den Ebenen der Musik, des Bilds, des Voiceovers oder etwa durch die phantastische Tücke der Objekte – scheinen vor allem folgende Komikelemente und -techniken der frühen Satiren die Holocaust-Komödie der späteren Jahre geprägt zu haben: das Schlüpfen der Protagonisten in die Rolle der Nazi-Antagonisten und die daraus entstandene Verwechslung, die unter anderem die nationalsozialistische Rassenlehre ad

¹³⁷ Ebd., S. 3.

¹³⁸ Bruns, Dardan und Dietrich, „Zur filmischen Erinnerung“, S. 10. Vgl. auch Knäpple und Lorenz, „Holocaust als Filmkomödie“, sowie Loewy, „Komödie und Satire“.

¹³⁹ Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, S. 55.

absurdum führt; die Demythologisierung der Täter durch komische Zurückführung vom Bild des ultimativen, mythischen Bösen auf das peinlich Menschliche und Gewöhnliche (Nazis erscheinen als verlegene Witzeerzähler, Hitler als Trottel); das Umkippen der spaßbereitenden, leichten Komik in unangenehme Groteske, so dass das Lachen im Halse stecken bleibt oder ganz suspendiert wird; die Parodierung von Symbolen und Praktiken der Diktaturen (Hitlergruß, Hakenkreuz, Hitlers Redeweise, NS-Bürokratie); die Komisierung von Protagonisten, darunter auch der direkten Opfer der Diktaturen, und die damit verbundene Potenzierung eines Mitlachens mit diesen, sowie eines selbstreflexiven Lachens,¹⁴⁰ da sich das Publikum als Komplize versteht und eventuell mit den Protagonisten identifiziert.

Im Unterschied zu den Holocaust-Komödien, die über die Kriegszeit und den Holocaust deutlich informierter sind, erscheinen die frühen Anti-Nazi-Satiren trotz ihrer grotesken Momente viel optimistischer und versöhnlicher, was sie aus der heutigen Perspektive, d. h. mit dem Blick auf die grauenvollen Folgen der NS-Politik, einigermmaßen naiv erscheinen lässt. So ist es beiden Filmen gemeinsam, dass die am Anfang infolge des Kriegsausbruchs oder von Hynkels Machtübernahme destabilisierte Situation zu einem mehr oder weniger versöhnlichen Ende gebracht wird. Die jubelnde Menschenmasse Osterlichs und die hoffnungsvoll blickende Hannah versprechen am Ende von Chaplins Film den Frieden, während sich bei Lubitsch das Theaterensemble in die Sicherheit Großbritanniens rettet und Warschau hoffnungsvoll in den Händen der Untergrundbewegung hinterlässt. Erst später wird die Holocaust-Komödie, wie die folgenden Analysen zeigen werden, die hoffnungsvollen Szenarien und das Happyend infrage stellen oder als Phantasie offenbaren.

Die Rezeptionsgeschichte beider Filme, die hier nur teilweise rekonstruiert werden konnte, zeigt, dass Chaplins Komik aufgrund politischer Verhältnisse zuerst für verboten erklärt werden sollte. Mit dem Ausbruch des Kriegs und der sich ändernden politischen Situation wurde *The Great Dictator* allerdings, wie später auch Lubitschs *To Be or Not to Be*, willkommen geheißen und zu Propagandazwecken eingesetzt. Da jedoch beide Filme mitten im Krieg vor verschiedenen Publika (Soldaten an der Front, Exilierten in den USA, Familienangehörigen von Kriegsbedrohten u. a.) gezeigt wurden, blieben auch die Gefühle angesichts des ungewissen Kriegsausgangs, später auch infolge der Gerüchte über die NS-

¹⁴⁰ Zum selbstreflexiven Lachen siehe Thorsten Sindermann: „Diese selbstreflexive und selbstkorrektive Struktur, die für Humor nötig ist, steht immer auch für ein Stück Selbstdistanz, Selbstzurücknahme, ein bisschen Unsicherheit, eine Skepsis – allesamt Voraussetzung für ethisches Verhalten überhaupt.“ Sindermann, Thorsten (2012): „Ethik und Tugend des Humors“. In: Kaul, Susanne, und Kohns, Oliver (Hg.) (2012): *Politik und Ethik der Komik*. München: Fink, S. 11–20, hier S. 17.

Vernichtungspolitik, gespalten. Während die Komik beider Filme von den einen als Widerstand und Kritik am zerstörerischen Regime zelebriert wurde, galt sie für andere als Verharmlosung der schrecklichen Ereignisse in Europa. Wie die Einblicke in die verspätete deutsche Rezeption von *The Great Dictator* und *To Be or Not to Be* zeigen – verspätet, weil im Fall Chaplin seitens der Alliierten möglicherweise ein entlastendes Lachen oder etwa Irritation und Verletzung der Deutschen gefürchtet wurde; im Fall Lubitsch, weil die Verleihfirmen den Film als allzu riskant und nicht profitabel einschätzten – konnten die Deutschen über vieles in Filmen lachen, jedoch zeigte sich die Komik nach wie vor als sensibles Terrain, das widersprüchliche oder sogar negative Gefühle hervorrufen mag. Nicht alle Komikszenen in *The Great Dictator* und *To Be or Not to Be* konnten den Humor des deutschen Publikums ansprechen, vor allem dann nicht, wenn die Bezüge zum Krieg allzu direkt waren und das Publikum aufgrund mangelnder persönlicher und zeitlicher Distanz allzu betroffen erschien. Gemütlich konnte also, mit Dürrenmatt gesprochen, eine solche Art von Komik für die deutschen Zuschauer kaum sein:

[Unsere mit allen Wassern gewaschene Zeit] hat das Publikum erzogen, in der Kunst etwas Weihevolleres, Heiliges, Pathetisches zu sehen. Das Komische gilt als das Minderwertige, Dubiose, Unschickliche, man läßt es nur gelten, wo es einem so kannibalisch wohl wird als wie fünfhundert Säuen. Doch in dem Moment, wo das Komische als das Gefährliche, Aufdeckende, Fordernde, Moralische erkannt wird, läßt man es fahren wie ein heisses Eisen, denn die Kunst darf alles sein, was sie will, wenn sie nur gemütlich bleibt.¹⁴¹

Wenn die Komik mit kaum verstehbaren, schrecklichen Sachverhalten wie dem Holocaust in Verbindung gebracht wird, wird sie öfters mit Provokation, eingehaltenen oder überschrittenen Grenzen oder auch Tabus assoziiert. In diesem Sinne deuten bereits die verschiedenen Rezeptionsarten und Diskussionen um die frühen Anti-Nazi-Satiren viele der Bedenken und Einwände in den Debatten anlässlich der Holocaust-Komödien in den 90er-Jahren an. Bevor jedoch auf diese eingegangen wird, wird einem Film aus der 70er-Jahren analytisches Interesse gewidmet, denn gerade ein deutscher Film, nämlich Frank Beyers *Jakob der Lügner*, kann, wie auch Sander Gilman dies betont,¹⁴² als die erste international wahrgenommene Holocaust-Komödie gelten.

¹⁴¹ Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, S. 56.

¹⁴² Vgl. Gilman, „Is Life Beautiful?“, S. 295.

4. Jakob in der DDR und Jakob in Hollywood – *Jakob der Lügner* (1974) und *Jakob the Liar* (1999)

In diesem Kapitel werden vergleichend zwei Filme unter die Lupe genommen. Während der erste, Frank Beyers und Jurek Beckers *Jakob der Lügner* (DDR/CSSR, 1974) als erste international rezipierte Holocaust-Filmkomödie gilt, ist der zweite Film als Neuverfilmung desselben Stoffes, nämlich Peter Kassovitz' *Jakob the Liar* (USA, 1999), mehr als zwanzig Jahre später entstanden, in der Zeit, als die Holocaust-Komödie eine kleine Konjunktur erlebte.¹ Die Grundgeschichte ist in den beiden Filmen ganz ähnlich: Jakob, der Insasse eines namenlosen Ghettos in Osteuropa, muss ins Gestapoviertel, weil er sich gegen Einbruch der Polizeistunde im Ghetto auf der Straße aufhielt. Hier lauscht Jakob einem Radio und nimmt die erfreuliche Nachricht wahr, dass die sowjetische Armee Richtung Westen vordringt und infolgedessen nur noch etwa 300 km vom Ghetto entfernt sei. Von einem zum anderen Bewohner weiter erzählt, verbreitet sich nun im ganzen Ghetto die Nachricht über Russen samt dem falschen Gerücht, dass Jakob persönlich im Besitz eines versteckten Radios sei. Dabei ist der Radiobesitz im Ghetto von den Nazis strengstens verboten und wird ausnahmslos mit dem Tod bestraft. Um die hoffnungsdurstigen Mitbewohner des Ghettos nicht zu enttäuschen, lässt sich Jakob trotz Gefahr auf das Phantasma ein und denkt sich tagtäglich neue Nachrichten aus, was schließlich zu einer Folge von komischen Episoden und Momenten führt. Die zweifache Verfilmung dieser Geschichte in unterschiedlichen zeitlichen und nationalen Kontexten – einmal in der DDR in den frühen 70er-Jahren, einmal Ende der 90er-Jahre in den USA – wird im Folgenden einer komparativen Analyse unterzogen, um vor allem die Fragen zu beantworten, an welchen Stellen die Geschichte von Jakob dem Lügner komisch dargestellt wird, und wie. Weiterhin gilt es, grundlegende Unterschiede zwischen den beiden Filmen zu untersuchen, vor allem im Bezug auf ihren Umgang mit der Komik. Dabei stellt sich auch die Frage, ob es Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die die Produktion und Rezeption der analysierten Filme betreffen, gibt, insbesondere im Hinblick auf zwei so verschiedene Entstehungskontexte.

Im Zusammenhang mit der Entstehung beider Filme sei zuerst darauf hingewiesen, dass Jurek Becker, der Autor des oft übersetzten und mehrfach ausgezeichneten Romans *Jakob der Lügner* (zuerst 1969 erschienen), an beiden Filmen in der Projektphase teilgenommen hat. Frank Beyer verfilmte ja ein von Becker nach der Vorlage seines Romans selbst entworfenes Drehbuch, dem außerdem ein erstes, dem Roman vorausgehendes und nie

¹ Zur Konjunktur der Holocaust-Filmkomödie in den 1990er-Jahren siehe Kapitel 2.5.

verfilmtes Szenario zugrundelag; Peter Kassovitz hielt in der Projektphase von *Jakob the Liar* Kontakt mit dem Autor, der die englischsprachige Neuverfilmung des Stoffes und somit die Erweiterung des Publikums willkommen geheißen hatte,² bis zu Beckers Tod im Jahr 1997 aufrecht.

Der in Lodz geborene Jurek Becker überlebte die frühen Jahre seines Lebens im Ghetto Lodz/Litzmannstadt. 1944 wurde er zusammen mit seiner Mutter nach Ravensbrück deportiert und später nach Sachsenhausen umgesiedelt. Sein Vater überlebte Auschwitz, seine Mutter starb jedoch im schlechten gesundheitlichen Zustand kurz nach der Befreiung. Jurek Becker selbst erläuterte in einem höchst persönlichen Text, dass er vom Ghetto und den Lagern kaum Erinnerungen besitze, allerdings auch, dass er, da sich andere doch an einiges erinnern konnten, nach Erklärungen für dieses Fehlen der Erinnerungen suchte, was ihn schließlich zu folgenden Äußerungen über Verdrängung, das Erinnerungsvermögen von Kindern und das auf die nackte Existenz reduzierte Leben im Lager brachte:

Ich habe mir errechnet: Zum ersten muß der eigenartige späte Beginn meiner Erinnerungen natürlich etwas mit Verdrängung zu tun haben. Ein Schutzmechanismus, dessen Vorhandensein wohl ein Glück ist, könnte mich von einer schlimmen Zeit trennen und so in gewisser Weise vor ihr bewahren. Zum zweiten, denke ich mir, wird es auch kaum etwas zum Erinnern gegeben haben. Die Tage im Lager werden in grauer Ereignislosigkeit vergangen sein, begleitet von Begebenheiten, die nur für Erwachsene aufregend gewesen sein mögen – weil nur sie die Lebensbedrohung hinter allem erkannt haben –, für Kinder aber öde oder ununterscheidbar. Zum dritten schließlich, so vermute ich, wird das, was ich damals geführt habe, kaum Leben genannt werden dürfen; gerade so verdiente es den Namen Existieren. Ein Zustand der Dumpfheit und Stumpfheit, in dem Lebensfunktionen auf ein Minimum reduziert waren, in dem kein Raum war für Beobachtungen und für Neugier und für intellektuelles Hin und Her. Vermutlich wird alles, was geschah, von einer Art gewesen sein, daß derjenige, der ich damals war, es nicht für wert hielt, in der Erinnerung bewahrt zu werden.³

Den Impuls zur Geschichte über Jakob den Lügner, die der in den 60er-Jahren vor allem als Drehbuchautor tätige Becker zuerst als Filmszenario verschriftlichte, hatte er durch eine von seinem Vater Max Becker erzählte Geschichte bekommen. Dieser erzählte dem Sohn nämlich, dass es im Ghetto Lodz/Litzmannstadt einen mutigen Mann gab, der ein Radio versteckt hielt und die Bewohner regelmäßig über die Nachrichten informierte, bis er von den Nazis entdeckt und schließlich erschossen wurde.⁴ Das erste Drehbuch von Jurek Becker konnte jedoch nie verfilmt werden, da es in der ursprünglichen Fassung zweimal abgelehnt wurde: 1963 zogen die polnischen kulturellen Institutionen, die ihre Beteiligung in der Verwirklichung des Films

² Vgl. Frölich, Margrit (2003): „Märchen und Mythos. Von JAKOB DER LÜGNER zu JAKOB THE LIAR.“ In: Frölich, Loewy und Steinert (Hg.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?*, S. 245–269, hier S. 269, Fußnote 38.

³ Becker, Jurek (1989): „Wäre ich hinterher klüger. Mein Judentum.“ In: *Jurek Becker. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., 24. Mai bis 30. Juni 1989*. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, S. 13–19, hier S. 13.

⁴ Möglicherweise rekurriert die Erinnerung Max Beckers auf die in der Chronik vom Ghetto Lodz/Litzmannstadt wiedergegebenen Ereignisse vom 7. Juni 1944. Siehe den Tagesbericht vom genannten Tag online unter: <http://www.getto-chronik.de/de/tageschronik/tagesbericht-mittwoch-7-juni-1944> (November 2014).

bereits zugesagt hatten, doch ihre Kooperation zurück; 1965 wurde das der DEFA vorgelegte Drehbuch abgelehnt, da es, wie dies der zuständige Prüfer formuliert hat, der Kunstpolitik des sozialen Realismus nicht entsprochen und statt der Werte des Sozialismus die des Humanismus propagiert habe.⁵ Eine Ablehnung seitens der Prüfer hatte vermutlich damit zu tun, dass der Hauptprotagonist Jakob im Film nach wie vor ein Opfer bleibt respektive sich nicht zu einem Widerstandskämpfer oder antifaschistischen Helden entwickelt, wie dies dem offiziellen Kriegsgedächtnis der DDR entsprechen würde.⁶ Wie Imre Kertész über die Holocaust-Politik des Ostblocks bemerkte: „Die Diktatur des Proletariats sah es nicht gern, wenn man an den Holocaust erinnerte, und weil sie es nicht gern sah, hat sie solche Stimmen fast restlos zum Schweigen gebracht oder in die Schemata konformistischer Euphemismen gezwängt.“⁷ Letztendlich schrieb Becker das Drehbuch in den 1969 veröffentlichten Roman *Jakob der Lügner* um.

Dieser wurde 1974 unter Regie von Frank Beyer verfilmt, wofür Becker, sich hauptsächlich an der Romanvorlage orientierend, ein neues Drehbuch geschrieben hatte, in dem nun ein stärkerer Akzent auf die Rolle der sowjetischen Armee im Krieg gesetzt wurde.⁸ Für Frank Beyer, der sich als Regisseur bereits einmal an der Verfilmung eines Holocaust-Stoffes, nämlich Bruno Apitz' Roman *Nackt unter Wölfen*, beteiligt hatte, war *Jakob der Lügner* der erste Film nach dem Verbot von *Die Spur der Steine* (1966). *Jakob der Lügner* brachte beiden, Becker und Beyer, Anerkennung im Land und später auch im Ausland. 1975 wurden beide Autoren mit dem DDR-Nationalpreis für Kunst und Literatur ausgezeichnet, während *Jakob der Lügner* als einziges Werk der DDR-Filmgeschichte für den American Academy Award, den berühmten Oscar, nominiert wurde (1977).

Die Uraufführung von *Jakob der Lügner* fand am 22. Dezember 1974 im DDR-Fernsehen (DFF), damals noch in Schwarz-Weiß, statt. Die Kinopremiere erfolgte im April des folgenden Jahres. Die Kritik war generell einverstanden mit einer, so der Tenor der Beurteilungen, durchaus gelungenen Verfilmung des zelebrierten Romans Jurek Beckers. 1975 fasste Klara Anders die Rezensionen der vorausgegangenen Monate zusammen:

⁵ Die Berichte von Dr. Jahrow vom 3. und 21. Februar 1966 in den Unterlagen des Kultusministeriums, Hauptverwaltung Film, BA Potsdam (DR 1 4266). Zitiert nach Gilman, „Is Life Beautiful?“, S. 300f., der die Entstehungsgeschichte des Films und des Romans ausführlich rekonstruiert.

⁶ Vgl. ebd., S. 302. Zu dem offiziellen Nationalsozialismus-Gedächtnis in der DDR siehe bspw. Assmann und Frevert, *Geschichtsvergessenheit*.

⁷ Kertész, Imre (2004): „Der Holocaust als Kultur. Zum Jean-Améry-Symposium in Wien 1992“. In: ders. (2004): *Die exilierte Sprache. Essays und Reden*. Aus dem Ungarischen von Kristin Schwamm et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 76–89, hier S. 84.

⁸ Vgl. Gilman, „Is Life Beautiful?“, S. 301. Zu der Entstehungsgeschichte des Films siehe auch Frölich, „Märchen und Mythos“.

Die Kritik war sich einig: ‚Einer der besten DEFA-Filme der letzten Jahre‘, aber auch ‚einer der schlichsten und intimsten über die Zeit des Faschismus, der ohne die Darstellung von Brutalitäten auskommt‘. Dennoch ist ‚die Unmenschlichkeit immer gegenwärtig, einfach durch die Verhaltensweisen der Menschen.‘ ‚Ein Film voll Poesie, der zum Nachdenken anregt über Lüge und Wahrheit im Leben, über Phantasie und Wirklichkeit.‘⁹

Peter Kassovitz, der in den 90er-Jahren keine Zensur wie im Fall von Becker und Beyer befürchten musste, konnte allerdings sein Vorhaben über die Neuverfilmung von Beckers Roman eine längere Zeit nicht verwirklichen. In Frankreich, wo Kassovitz als gebürtiger Ungar seit den 50er-Jahren lebt und arbeitet, erklärte sich seit dem Anfang der 90er-Jahre keine Produktionsfirma bereit, den Film zu realisieren. Wie der Regisseur in einem Gespräch erklärte: „They [the institutions] were afraid to make a comedy about the ghetto in France. Then *Schindler's List* came out and it was thought impossible to make a Holocaust film again.“¹⁰ Der Film wurde schließlich in den USA realisiert und im Rahmen von wenigen Monaten in Polen und in Kassovitz' Geburtsort Budapest gedreht.

Wie Jurek Becker zählt auch Peter Kassovitz zu den Kinderopfern des Holocaust. Während Kassovitz' Eltern in der Kriegszeit aus Budapest deportiert wurden, wurde er selbst von einer katholischen Familie vor den Nazis versteckt und konnte so den Holocaust überleben. Einige seiner Erinnerungen an die Kriegszeit in Budapest hat der Regisseur in die Neuverfilmung von *Jakob the Liar* eingebaut,¹¹ auch wenn er Vergleiche zwischen seiner Situation im Versteck und der des auf Jakobs Dachboden versteckten Mädchens Lina bestreitet – bei der Darstellung von Lina habe er, so Kassovitz, vielmehr an die Geschichte von Anne Frank gedacht.¹²

Jakob the Liar, der im September 1999 in die amerikanischen Kinos kam, erlebte keinen großen Erfolg und wurde von der Kritik im Durchschnitt negativ besprochen, wobei insbesondere die Besetzung der Hauptrolle durch Robin Williams gespalten wahrgenommen wurde. So äußert sich beispielsweise Marc Caro in *Chicago Tribune* skeptisch über diese Besetzung: „For those who can't stomach one more spoonful of Robin Williams sugar, the prospect of the manic/sappy actor bringing his you-must-love-me energy to a Holocaust

⁹ Klara Anders (1975), „Nicht nur Historie“. In: *Film Spiegel* Nr. 11, 1975, online: <http://www.filmportal.de/node/11059/material/674163> (Juni 2013).

¹⁰ Peter Kassovitz in einem Gespräch mit Franziska Meyer am 25. Oktober 2001. Zitiert nach Meyer, Franziska (2007): „Die Amerikaner haben uns unsere Geschichte weggenommen“. Frank Beyers und Peter Kassovitz' *Jakob der Lügner*.“ In: Wende (Hg.), *Der Holocaust im Film*, S. 193–226, hier S. 194.

¹¹ Bei der Szene, in der die Ghettobewohner in *Jakob the Liar* ein totes Pferd auf der Straße verzehren, kommentiert Kassovitz in der Director's-Commentary-Version des Films beispielsweise, dass er sich an solche Szenen aus seiner Kindheit im besetzten Budapest erinnern kann. Vgl. Director's Commentary (DVD-Ausgabe im Vertrieb der Columbia Tristar Home Entertainment).

¹² Vgl. ebd.

movie may seem too much to bear.“¹³ Diese und ähnliche Rezensionen, die sich vor allem mit Williams in der Hauptrolle beschäftigten, brachten alle zur Sprache, dass die Komiker-Person Robin Williams und seine vorherigen bekannten Filmrollen allzu sehr durch die fiktionale Figur Jakobs hindurch zum Vorschein kämen, so dass man glaube, im Ghetto stehe Williams selbst und nicht Jakob Heym.¹⁴ Dass die Person des Star-Komikers allerdings nicht selten als Zentrum des Films funktioniert, an das sich das fiktionale Geschehen so zu sagen anpassen muss, beschreibt Geoff King als eines der nicht seltenen Vorkommnisse im Genre Filmkomödie generell:

The existing comic persona of the star is used to shape the fictional character. [...] The comedian is taken into a fictional universe; or, rather, a fictional universe is built around the comedian. The process of integration in these cases is considerable; but it is not total. Comic persona is worked into the on-going depiction of events and character, but there are moments or sequences in which it remains more overtly on display, when the forward-moving dynamic of narrative is disrupted, challenged or rivaled by a focus on comic performance that can be appreciated for its own sake.¹⁵

In vielen deutschen Rezensionstexten wurde *Jakob the Liar* für zufriedenstellend oder recht gelungen erklärt, wenn auch mit der Betonung, dass sich Beyers' Verfilmung von Beckers Romanvorlage im Vergleich zu Kassovitz' Version doch als unschlagbar zeige.¹⁶ In einigen Texten wurde Kassovitz' Neuverfilmung zum Vorwurf gemacht, dass sie, trotz gut gemeinter Absichten, die Romanvorlage Jurek Beckers verflache und in den Kitsch treibe,¹⁷ indem sie

¹³ Caro, Marco (1999): „Unsatisfying ‚Jakob‘ Isn't All Williams' Fault“. In: *Chicago Tribune*, 24. September 1999, online: http://articles.chicagotribune.com/1999-09-24/entertainment/9909240002_1_jakob-ghetto-death-camps (Juni 2013). Stephen Hunter in der *Washington Post* findet hingegen, dass Williams' Komik dem Thema des Films entsprechend in *Jakob the Liar* gezähmt wurde: „Williams, who can be so nauseatingly sanctimonious it puts your teeth on edge, plays his role with restraint and modesty, and is happy to be a part of an ensemble. He's put his ego on hold, and allows us to imagine the unimaginable.“ Hunter, Stephen (1999): „Jakob: Lying in Wait“. In: *Washington Post*, 24. September 1999, online: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/movies/reviews/jakobtheliarhunter.htm> (Juni 2013). Ähnlich argumentiert auch Peter Matthews in *Sight & Sound*: „By way of further soggy discouragement, the star is Robin Williams, herein afforded an opportunity to resume his duties as Holy Fool of the Universe. I was expecting *Life Is Beautiful* meets *Good Morning, Warsaw*, but *mea culpa*, the actual film doesn't invite a cynical response.“ Matthews, Peter (1999): „Jakob the Liar“. In: *Sight & Sound*, Dezember 1999, online: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/269> (April 2014).

¹⁴ Vgl. Lawrence Baron: „[M]any of the jokes in the Kassovitz film seem to be William's oneliners and don't arise intrinsically from Jakob's character[...]. In Becker's and Beyer's versions, Jacob is a timid man who tries to avoid drawing attention to himself. Kassovitz's Jakob has a punch line for every occasion. [...] In the Kassovitz film, Jakob stages a convincing radio program that verges on becoming the Holocaust equivalent of *Good Morning, Vietnam* (1987). His Churchill imitation is what we would expect from the talented comedian Williams, but not from Jakob.“ Baron, *Projecting the Holocaust*, S. 156f.

¹⁵ King, *Film Comedy*, S. 33f.

¹⁶ Vgl. bspw. folgende Rezensionen: N. N. (1999): „Jakob der Lügner“. In: *Der Spiegel* 43/1999, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14977483.html> (April 2014); N. N. (1999): „Jakob der Lügner“. In: *Berliner Kurier*, online: http://www3.berliner-kurier.de/tv-programm-bk/?aktion=archiv&mid=1999_jakob_der_luegner (April 2014); Walter, Birgit (1999): „Jakob als Held“. In: *Berliner Zeitung*, 28. Oktober 1999, online: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/wie-die-neuaufgabe-eines-defa-films-in-hollywood-mit-einem-groben-missverstaendnis-endet-jakob-als-held,10810590,9727388.html> (April 2014).

¹⁷ Vgl. Franziska Meyer, die einen sehr guten Überblick über die deutschen und amerikanischen Rezensionen zu Kassovitz' Film sowie eine Analyse des, ganz allgemein gesagt, diskursiven Kontextes der deutschen Filmkritiken zu populären Holocaustdarstellungen der Zeit bietet, denn, „[a]ktuelle Rezeptionen populärer Film-

unter anderem das Heroische des Todes herausstelle und selbst im Grauen das Happy-End-Bedürfnis Hollywoods befriedige.¹⁸ Die komparative Analyse der Komik-Schlüsselsequenzen in Beyers und Kassovitz' Film wird sicherlich auch einige Antworten auf die Frage anbieten, ob die angebliche Verkitschung des Stoffs in der Ästhetik von *Jakob the Liar* begründet ist, und inwieweit dies mit einer generell neuen Entwicklung in der Filmindustrie verbunden ist. Schließlich erscheint, darauf haben manche Kritiker hingewiesen, *Jakob the Liar* in der Zeit einer Konjunktur von populären Holocaustfilmen in den 90er-Jahren, für die eine Freigabe des Holocaust-Stoffes für die Unterhaltungsindustrie kennzeichnend ist. So schreibt Thomas Klingensmaier in der *Stuttgarter Zeitung* in seiner Besprechung von Kassovitz' Film von einer „Freigabe des Holocaust als Spielmaterial der Fiktionsindustrie“,¹⁹ während Georg Seeßlen in der *Zeit* die Betonung auf eine „Freigabe der Bilder [des Holocaust und Faschismus] für die populäre Kultur“, sowie die „Versöhnung der Erinnerung mit den Erzählweisen der Unterhaltung“ legt.²⁰

4.1 Der Rahmen: Einmal Gedankenprovokation, einmal Rechtfertigung der Komik

Bereits ein erster Vergleich von Beyers *Jakob der Lügner* und Kassovitz' *Jakob the Liar*, anhand einer Analyse der Exposition, zeigt deutliche Unterschiede zwischen den Filmen. Im Folgenden wird neben einer klassischen Expositions-Analyse beider Filme besonders die Metaposition der Filme zur eigenen Komik in den Fokus genommen, die, so die These, sowohl in Beyers als auch in Kassovitz' Film gleich am Anfang eingenommen wird.

In *Jakob der Lügner* übernehmen die ersten drei langen Einstellungen zugleich die Rolle des Vorspanns und die Funktion der örtlichen Situierung der Handlung. So werden die Namen der am Film Mitwirkenden in den Vordergrund von drei Aufnahmen eines menschenleeren, grauen und heruntergekommenen Innenhofs eingeblendet, der, außer einer belichteten Spalte, größtenteils im Schatten dargestellt wird. Nichts bewegt sich im Innenhof außer einem im Wind flatternden Lappen auf der Wäscheleine. Die asketisch eingesetzte

Perspektiven auf Auschwitz, die sich auf eine ästhetisch begründete Scheidung von Hoch- und Massenkultur berufen, lassen sich [...] weder von der Geschichte des westdeutschen Nachkriegsfilms noch von den begleitenden (film)historiographischen Perspektiven auf die deutsche Vergangenheit isolieren.“ Meyer, „Die Amerikaner haben uns unsere Geschichte weggenommen“, S. 204.

¹⁸ Vgl. Klingensmaier, Thomas (1999): „Jakob der Lügner“. In: *Stuttgarter Zeitung*, 18. September 2001, online: http://content.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/358499_0_3886_-filmkritik-stuttgarter-zeitung-jakob-der-luegner.html (April 2014).

¹⁹ Ebd.

²⁰ Seeßlen, Georg (1999): „Jakob und seine Brüder. Neue Spielfilm-Bilder von Faschismus und Holocaust.“ In: *Die Zeit* 46/1999, online: http://www.zeit.de/1999/46/Jakob_und_seine_Brueder (Januar 2013).

melancholische Melodie der Titelmusik (vereinzelte mit Fingern gespielte Saitentöne im Dialog mit einer Geigenmelodie) untermalt den Eindruck von Kälte, Zerfall, Schmutz und Hoffnungslosigkeit des Ghettos. Während das Ghetto in Kassovitz' Version voller Menschen und laut ist – auf den Straßen wird gehandelt und die Wohnungen sind überfüllt – scheint das Ghetto in *Jakob der Lügner* ein Ort von gespenstischer Leere und Stille zu sein. Nach den drei menschenleeren Aufnahmen des Hofes wird nun ein Mann gezeigt, wie er aus einer der Wohnungen herauskommt. An seinem Mantel sind jeweils auf der vorderen und hinteren Seite Judensterne befestigt. Er wird gezeigt, wie er den Schlüssel zu seiner Wohnung in einem Wandloch versteckt und auf ein Zimmer im Dachboden hinaufsteigt, in dem ein kleines Mädchen untergebracht ist. Die Sequenz aus den Aufnahmen seines Hinaustretens aus der Wohnung und seinem Betreten des Dachbodens (zweimal halbnah, dann in der Halbtotale) wird an drei Stellen unterbrochen: Vor einem ockergelben Hintergrund, der wie eine temperagefärbte Leinwand aussieht, erscheint nämlich jeweils ein Satz.

Die erste tonlose TextEinstellung behauptet: „Die Geschichte von Jakob dem Lügner hat sich niemals so zugetragen.“ Da der Satz dem ersten Personenauftritt im Film folgt, wird der Mann im Innenhof als vermutlicher Titelheld Jakob, zugleich auch als ein Lügner, identifiziert, während die Geschichte selbst für fiktional beziehungsweise unwahr erklärt wird. Es bleibt offen, wer der Autor der tonlosen Aussage über die Wahrhaftigkeit der Geschichte ist, ob ihm zu glauben ist, wofür das ‚so‘ steht, sowie überhaupt warum dieser Jakob zum Lügner erklärt wird. Ein zweiter Satz, der die erste Aussage um „Ganz bestimmt nicht.“ erweitert, kann entweder als Hervorhebung oder ironische Relativierung des ersten Satzes verstanden werden. Die dritte und die letzte TextEinstellung fordert jedoch die vorausgegangene Aussagen heraus, die Möglichkeit ‚einer solchen Geschichte‘ einräumend: „Vielleicht hat sie sich aber doch so zugetragen.“ An der prominenten Stelle in der Exposition stehend, dienen diese Textstellen einigermaßen als Rahmen zu der Binnengeschichte über Jakob und seine fiktiven Radionachrichten, auch wenn ihr Autor oder eventuell Autoren, die im Dialog gegeneinander auftreten, bis zum Ende des Films nicht definiert werden, genauso wie die Aussagen auch nicht durch Kontext oder eine nähere Erklärung erläutert werden. Da die Sätze durch den farblichen Hintergrund von den vorangegangenen und ihnen folgenden Einstellungen deutlich hervorgehoben werden und als dreimalige Unterbrechung der Szene aus dem Innenhof auftauchen, wirft ihre Existenz Fragen auf: Von wem stammen die Sätze? Heißt die Aussage, die Geschichte habe sich niemals so zugetragen, die auf sie folgende Geschichte sei lügenhaft, ausgedacht, mit keinerlei Bezug zu den realen Geschehnissen in einem von den Nazis errichteten Ghetto? Warnt sie vielleicht vor einer unüblichen

Darstellung eines historischen Geschehens? Nicht zuletzt kann diskutiert werden, ob die dritte Aussage vielleicht sogar der Komik des Films ein Recht auf die Interpretation der Geschichte einräumt. Man könnte auch fragen, ob die drei Behauptungen als eine Art Anspielung auf die Auseinandersetzung zwischen Jurek Becker und seinem Vater Max Becker gedeutet werden können.

Es ist bekannt nämlich, dass Max Becker über die aus der Feder seines Sohnes stammende Darstellung der Geschichte vom Radiobesitzer im Ghetto aufgrund eines fehlenden Heroismus äußerst empört war, und angeblich sogar eine Weile den Kontakt zum Sohn unterbrochen hat.²¹ Im Lichte dieser Episode aus der Biografie des Autors stellt sich auch die Frage ob das ‚so‘ vielleicht auch auf die Tatsache hinweist, dass *Jakob der Lügner* keine den Heroismus der Ghettobewohner fokussierende Darstellung ist und somit auch nicht der offiziellen, bereits erwähnten, Gedenkpoltik der DDR entspricht. Dass eine Art und Weise, die Geschichte des Holocaust im komischen Licht zu erzählen, genauer gesagt: eine Ghetto-Episode aus dem Holocaust mit Komik zu interpretieren, Anfang der 70er-Jahre keinesfalls üblich gewesen war, hat Jurek Becker in einem Interview selbst zugestanden, in dem er den Film darüber hinaus als „tragische Komödie“ bezeichnet hat:

Ich behaupte gewiß nicht, daß es sich hierbei [in *Jakob der Lügner*] um die einzig adäquate Erzählweise handelt, aber doch um eine denk- und vertretbare. Es gibt keinen Gegenstand, keinen Bereich des Lebens, vermute ich, für den die Komödie sich von vornherein als Erzählmöglichkeit verbietet. Dies hat nichts mit Verharmlosung zu tun, ebensowenig mit Pietätlosigkeit. Ein Irrtum wäre es, zu glauben, die Lebensumstände, die einer komödienthaften Geschichte zugrunde liegen, müßten von sich aus spaßig sein, sozusagen ihrem Wesen nach. Bei einem Ghetto beantwortet sich diese Frage ja von selbst. Demnach wird die Komödie nicht durch die gesellschaftliche oder historische Situation von Völkern ermöglicht, sondern durch die Situation von Individuen, durch ihr Verhältnis zu anderen Gestalten der Geschichte.²²

Zum einen spricht hier Becker einen wichtigen Unterschied zwischen einer Komik der Darstellung und einer Komik des Sachverhalts an,²³ die nicht immer symmetrisch vorkommen müssen – wie etwa der schwarze Humor und der Galgenhumor, die eigentlich komikferne Situationen ansprechen, ausdrücklich zeigen. Zum anderen wird in der Aussage Beckers indirekt auch die Tatsache angesprochen, dass das Komische nur selten eine Haupt- oder auch Nebeneigenschaft der historischen Ereignisse ist, sondern in deren individuellen Situationen, in kleinen Episoden oder auch nur wenigen Ausnahmementen der Geschichte auf sein Vorhandensein zu untersuchen oder vielmehr: als eine Art, diese Momente zu interpretieren zu suchen ist. In diesem Sinne weist Becker darauf hin, dass das Komische und die Komik

²¹ Vgl. Paschek, Carl (1989): „Jurek Becker in Stichworten“ In: *Jurek Becker. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., 24. Mai bis 30. Juni 1989*. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, S. 41–57, hier S. 56.

²² Jurek Becker in N. N. (1974): „Über die Historie hinaus ‚BZ‘-Gespräch mit Jurek Becker“. In: *Berliner Zeitung*, 20. Dezember 1974, online: <http://www.filmportal.de/node/11059/material/674161> (Oktober 2012).

²³ Vgl. Preisendanz, „Zum Vorrang des Komischen“.

nichts mit dem Holocaust als einem ungeheuren Ganzen gemeinsam haben, sondern in wenigen Spuren der Geschichten aus den Lagern, dem Ghetto, generell aus dem Alltag der Verfolgten gefunden werden können, oder einfach nur eine Erzählweise darstellen, durch die wir auf diese einzelne Momente in den Leben der Menschen, die verfolgt wurden, eingehen, sie deuten und erzählen. Komik negiert nicht unbedingt das Ernste und Traurige der Vergangenheit, sondern, um noch einmal an Odo Marquards Theorie des Lachens zu erinnern, spielt den Ernst temporär hinunter, indem das in dem offiziell Ernsten Nichtige momentan geltend gemacht wird.²⁴

Kassovitz' *Jakob the Liar* setzt an den Anfang des Films einen Erzähler, wie dies auch viele andere Holocaust-Filmkomödien der 90er-Jahre tun, wodurch sich eine Rahmengeschichte etabliert. Noch während des Vorspanns, in dem die Namen der Produktionsfirmen zunächst in einen schwarzen Hintergrund eingeblendet werden, beginnt ein männliches Voiceover in einem osteuropäisch gefärbten Englisch den folgenden Witz zu erzählen, und zwar indem es drei unterschiedliche Personen imitiert – einen ernsthaften Erzähler, einen ängstlichen Hitler, sowie eine Wahrsagerin:

Hitler goes to a fortune-teller and asks: „When will I die?“
And the fortune-teller replies: „On a Jewish holiday.“

Parallel werden im Bild allmählich die Umrisse einer dunklen, grauen, von Häusern gesäumten Straße erkennbar. Es herrscht eine nebelige Dämmerung und einige Menschen werden sichtbar, wie sie durch die schlammige Szenerie gehen. Das Voiceover fährt fort mit dem Witz:

Hitler then asks: „How do you know that?“
And she replies: „Any day you die will be a Jewish holiday.“

Eine Zeit- und Ortsangabe wird nun in die Straßenszene eingeblendet, die die Filmhandlung in den Winter 1944, irgendwo in Polen verortet. Eine Stimme aus dem Off gibt die Ansage, dass die Polizeistunde in dreißig Minuten beginnt, worauf die Menschen eilig von der Straße in die Häuser rennen. Nachdem der Witz die Zuschauer auf die Komik im Film potenziell eingestimmt hat, erläutert der Voiceover-Erzähler, der sich jetzt als Jude identifiziert, in einem langsamen, gelegentlich flüsternden Ton: „So you ask me, as a Jew: ‚How could you tell a joke like that, at a time like that?‘“ Die Stimme des Erzählers aus dem Off wendet sich also an den imaginären Rezipienten des Witzes, das Filmpublikum selbst, das, so die Annahme, den Witz entweder nicht als komisch empfindet und über diesen nicht lachen kann oder sich darüber wundert, dass ein Jude, der unter der Hitlerherrschaft zwangsläufig in ein

²⁴ Vgl. Marquard, „Exile der Heiterkeit“, S. 135f.

Ghetto getrieben wurde, in der Zeit der Shoah überhaupt zu schwarzhumorigen Späßen aufgelegt ist, wie der Ausdruck „a joke like that, at a time like that“ impliziert.

Während das Voiceover also die Frage nach der Möglichkeit des Humors und der Komik unter den Opfern des Dritten Reichs als Vermutung des Publikums anspricht, schwenkt die Kamera langsam vertikal nach unten und zeigt in Großaufnahme in einer langen Einstellung das melancholisch blickende Gesicht des Titelhelden. Allmählich wird klar, dass der Voiceover-Erzähler Jakob selbst ist und dieser in der Rahmengeschichte retrospektiv die Binnengeschichte kommentiert. Es folgt die Antwort auf die selbst gestellte beziehungsweise vom imaginären Zuschauer erwartete Frage:

That's how we survived. Those were some of the things that kept us going. Everything else the Germans had taken. They built high walls covered in barbed wires to shut us in the ghetto. We were isolated from the rest of the world for years without any news. So we relied on the little things. A dark joke. A sunny day. A hopeful rumor.

Der von Voiceover-Jakob erzählte Witz wird also, als eine Art Repräsentant für Komik unter den Opfern generell, mit anderen für lebensnotwendig erklärten kleinen Vorkommnissen im Ghetto gleichgesetzt wie einem sonnigen Tag oder einem Hoffnung einflößenden Gerücht. In diesem Sinne wird der Komik unter den unmenschlichen Bedingungen des von den Nazis errichteten Ghettos ein großer Wert zugesprochen und für eine Art Überlebensstrategie erklärt, die die Isolation der Menschen einigermaßen erleichterte. Dadurch nimmt der Film gleich eine Metaposition ein: Durch die immanente Rechtfertigung des Witzes als Überlebensstrategie im Ghetto versucht der Film seine eigene Darstellungsweise als eine durch die historischen Vorkommnisse inspirierte und besonders wertvolle zu rechtfertigen.

Weitere Einstellungen mit leiser melancholischer Musik im Hintergrund zeigen Jakob in einem mit dem Davidstern versehenen Mantel vor der Ghettomauer sitzend, wie er sehnsüchtig in Richtung ‚äußere Welt‘ auf das im Wind raschelnde Laub schaut. Schließlich flattert ein Zeitungsblatt mit dem Wind in das Ghetto herein, die Musik im Soundtrack wird etwas schneller, und Jakobs bisher völlig ausdrucksloses, ja taubes, Gesicht füllt sich beim Anblick des Stücks Zeitung mit einer überraschenden Hoffnung. Das Voiceover spricht seine letzten Worte im eröffnenden Rahmen: „And it was by that wall that it all started. With a single sheet of newspaper.“

Im Unterschied zu *Jakob der Lügner*, in dem der Rahmen gedankenprovozierend und ziemlich enigmatisch formuliert ist, werden in *Jakob the Liar* durch die Rahmung am Anfang des Films die Karten sozusagen offen gelegt. Das einzige möglicherweise Provokative, wie es das Voiceover anspricht, also der Witz über Hitler und die Wahrsagerin, – damit

stellvertretend auch die Komik als Darstellungsstrategie des Films²⁵ – wird gleich zu Beginn durch den Erzähler gerechtfertigt. Dabei ist der Witz, ein Flüsterwitz aus der NS-Zeit,²⁶ ziemlich harmlos, denn es ist klar erkennbar, dass er satirisch vorgeht, also Hitler als abergläubischen, sich vor dem Tod fürchtenden Mann darstellt, der von einer gewitzten Wahrsagerin bloßgestellt wird. Auch wenn die schwarzhumorige Dimension einen wichtigen Bestandteil dieses Witzes ausmacht, denn er impliziert, dass Hitlers Leben das Leiden des jüdischen Volks bedeutet, besetzt das Filmpublikum die Rolle des Dritten in der triadischen Struktur des Witzes,²⁷ indem es erstens Hitler auslacht und zweitens durch das Lachen den Einfall über seinen Tod mit dem jüdischen Witzeerzähler zelebriert, seine Perspektive teilt, mit ihm lacht.

4.2 Der Jude auf dem Gestaporevier, und der Nazi auf der Toilette: Unterschiede in der Komisierung derselben Geschichte

Aufgrund eines ganz ähnlichen narrativen Verlaufs der Episode auf dem Gestaporevier, sowie der Episode mit dem Toilettenhäuschen in *Jakob der Lügner* und *Jakob the Liar* erweisen sich diese zwei Sequenzen als gute Anhaltspunkte, um die vergleichende Analyse der Komisierungsstrategien beider Filme fortzusetzen. In der ersten Episode, die ganz am Anfang beider Filme steht, wird dargestellt, wie Jakob in den ‚Besitz‘ der ersten, wahren Radionachrichten gekommen ist – das Vorkommnis, das eine komische Destabilisierung in die ursprüngliche Situation bringt. In Beyers *Jakob der Lügner* wird Jakob von einem wachhabenden Soldaten ins Gestaporevier geschickt, weil er angeblich nach acht Uhr abends trotz Polizeistunde auf der Straße gewesen sei. So geht Jakob auf die Reviertür zu, wie das Gebot des Wachhabenden lautet, um eine gerechte Bestrafung zu bitten. In der Dämmerungsdunkelheit ist auf der Tür des grauen Gestapogebäudes allerdings deutlich ein gelbes Schild zu sehen. Nicht zuletzt wird auf dieses dadurch aufmerksam gemacht, dass

²⁵ Vgl. Aaron Kerner: „The joke does not deny the morbid tone of the *mise en scène*, it simply makes it just a bit easier to tolerate. And this little preamble sums up the entirety of the plot, with which we are already aware [sic].“ Kerner, *Film and the Holocaust*, S. 91.

²⁶ Der Witz vom Sterbetag Horowitz' (=Hitlers) wird auch in Leslie Epsteins Roman *Der Judenkönig* erwähnt, sowie bei John Morreall als Beispiel des Humors unter den Opfern im Nationalsozialismus. Vgl. Epstein, *Der Judenkönig*, S. 117f., sowie Morreall, „Humor in the Holocaust“, keine Seitenangaben. In „The Director's Commentary“ erklärt Kassovitz, er habe ursprünglich für die Exposition diesen Witz bevorzugt: Zwei Juden wollen Hitler umbringen. Sie wissen, dass er jeden Tag durch dieselbe Straße fährt. Sie warten auf ihn: Fünf Uhr, kein Hitler; zehn nach fünf, kein Hitler; zwanzig nach fünf, kein Hitler. Sagt der eine Jude zum anderen: „Ich hoffe, ihm ist nichts passiert.“ Vgl. „Director's Commentary“ (DVD-Ausgabe im Vertrieb der Columbia Tristar Home Entertainment).

²⁷ Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, S. 114.

Jakob vor der Tür kurz inne hält. In zwei Schilderreihen (rote Buchstaben auf gelbem Grund) steht dort nämlich: „Für Juden Eintritt streng verboten.“ Diese Regel hat selbstverständlich nichts Komisches an sich, jedoch wenn Jakob ins Revier geschickt wird, weil er angeblich eine Regel verletzt habe und in das den Juden verbotene Gebäude hinein muss, resultiert die „plötzlich wahrgenommene Inkongruenz“²⁸ in Komik, die allerdings, der Ernsthaftigkeit der Situation wegen, für das Publikum vermutlich nicht zugleich Lachen erregend ist. Die Komik resultiert hier aus dem Paradoxon: ein Jude, der sich an die Regel hält, wird von einem Nazi wegen seines angeblichen Regelverstoßes auf das Gestaporevier geschickt, wodurch gegen die Regel, dass den Juden der Eintritt in das Gebäude verboten ist, indirekt von einem Nazi verstoßen wird.

Die Szene setzt sich fort, indem Jakob nun langsam durch den Revierflur geht und sein Ohr gegen eine Bürotür presst, hinter der zuerst nur Musik zu hören ist. Auf einmal öffnet sich aber die Tür, ein Nazibeamter kommt aus dem Büro heraus und Jakob bleibt hinter der Tür versteckt, indem er sie noch ein wenig mit den Fingern in seine Richtung zurückzieht. Er lauscht konzentriert weiter und die Kamera zoomt auf sein Gesicht, während vom Radio für Jakob erfreuliche Nachrichten über den Erfolg „bolschewistischer“ Truppen in Bezanika, nur wenige hundert Kilometer vom Ghetto entfernt, zu hören sind. Jakob flüstert mit einem kleinen Lächeln auf dem Gesicht: „Mein Gott, Bezanika!“. Der Beamte kommt jedoch in das Büro zurück und schließt die Tür, hinter der sich Jakob bisher verstecken konnte. Jakob presst wieder sein Ohr an die Tür. Da kein Radio mehr zu hören ist, will Jakob weiter, jedoch steckt sein Mantel, wie in einem Cartoon, zwischen der Tür und dem Türrahmen fest. Alle Ziehversuche sind erfolglos, der Mantel bleibt stecken. Der Beamte öffnet wiederum die Tür, was Jakob das Gleichgewicht verlieren lässt, und hier wird zeitweilig die Komik der Sequenz gebrochen. Auf dem Boden liegend erscheint Jakob dem Nazi eigentlich noch zusätzlich subordiniert, ja ausgeliefert, auch wenn sich die gefährliche Situation bald auflöst. Hingewiesen auf das Büro des zuständigen Wachhabenden, wo dieser gekrümmt auf einer kleinen Couch schläft, kommt Jakob schließlich an sein Ziel. Kurze Detailaufnahmen aus Jakobs Perspektive zeigen eine Pistole auf dem Tisch, jedoch auch einen Wecker von seiner hinteren Seite. Auf den Zehenspitzen nähert sich Jakob dem Tisch und bückt sich, um auf die Uhr zu sehen, die ja kaum nach halb acht zeigt, was er leise (und doppeldeutig) mit „Der Schlag soll mich treffen“ kommentiert. In diesem Moment wacht der Wachhabende auf, schläfrig fragend, wie spät es denn sei. An dieser Stelle kehrt sich die Situation von einer mit

²⁸ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 83.

feinfühligere Komik durchsetzten Sequenz in eine angstvolle, gefährliche Lage ohne jegliche Komik. Jakob, dem der Angstschweiß im Gesicht steht, referiert vor dem Nazi, ihm sei der Paragraph bekannt, der verordne, dass jede nach acht Uhr auf der Straße angetroffene Person, erschossen werden müsse. Auch wenn die Polizeistunde ja noch nicht angeschlagen hat, ist ein glücklicher Ausgang der Episode nicht sicher, denn die Nazis haben jede Deutungshoheit im Ghetto, auch die über die Zeit. Die Spannung löst sich schließlich auf, denn Jakob kehrt – eine Ausnahme – lebendig aus dem Revier zurück. Er rennt zwar noch in sichtbarem Schock und Angst in seine Ghetto-Unterkunft, ist allerdings auch in Kenntnis hoffnungseinflößender Nachrichten über die russischen Erfolge an der Front.

In Kassovitz' *Jakob the Liar* (1999) findet keine vergleichbare Komik in derselben Sequenz der Geschichte statt. Bereits die Sequenz davor verspricht keine Komik, denn Jakob wurde in einer dramatischen Szene gezeigt, wo er dem Zeitungsblatt nachjagend zu einem leeren Platz gelangt ist und vier Leichen vom Galgen hängen gesehen hat.²⁹ Darüber hinaus verläuft die Sequenz im Revier parallel mit der aufregenden Geschichte von Linas Flucht vom Deportationszug, aus dem sie von ihren Eltern durch ein Loch im Waggonboden gerettet werden konnte.³⁰ Als Jakob vom Scheinwerfer des Wachturms auf der Straße entdeckt wird, ist es zwar noch nicht zwanzig Uhr, aber fünf Minuten davor, was der ganzen Episode mehr Spannung und Dramatik verleiht als in Beyers Version. Im Büro wird die Spannung ‚der letzten Sekunde‘ noch zusätzlich durch die Fokussierung der großen Pendeluhr und das auditiv wahrnehmbare Ticken hervorgehoben. Die kleinen Komikmomente vom Flur und aus dem Büro des Wachhabenden, wie sie in Beyers Version zum Vorschein kommen, werden in dieser Version der Szene nicht nachgestellt. Stattdessen hört Jakob im Flur Schreie eines Gefolterten aus einem der Büros, während er in einem anderen durch die geöffnete Tür einen blutenden, leblosen Mann sehen kann. Im Büro des Champagner trinkenden Wachhabenden, dessen Tisch mit bereitgestelltem Essen den hungrigen Jakob in Verlegenheit bringt, hört er schließlich mit tränenden Augen die guten Nachrichten aus dem Radio. Die Polizeistundensirene läutet bereits als er von dem durch den sanften Blick einer Geliebten besänftigten Nazi nach Hause gelassen wird. Bevor Jakob es nach Hause schafft, verleihen

²⁹ Die Ernsthaftigkeit dieser Szene wird durch dramatische Musik im Soundtrack untermalt; die aufgehängten Personen werden als leblose Schatten in der Halbtotale gezeigt, während Jakob aus der Aufsicht als winzige Figur im Hintergrund der Szene erscheint. Eine schnelle Kamerafahrt um seinen Kopf herum lässt die Szenerie um Jakob herum verschwimmen und imitiert visuell ein Gefühl des Schwindels, was noch zusätzlich das Dramatische der Szene betont.

³⁰ Die Vorgeschichte Linas bzw. wie das Mädchen in Jakobs Obhut gekommen ist, wird, im Unterschied zu Kassovitz' Version, in Beyers Film (genau wie in Jurek Beckers Roman) nicht dargestellt oder näher erläutert.

weitere Ereignisse, in einer schnellen Abfolge von Einstellungen inszeniert, der ganzen Episode eine spektakuläre Dramatik: In Jakobs Flucht schließt sich ihm das Mädchen Lina an, Schäferhunde bellen, ein Deportationszug fährt vorbei, die Leichen von der Straße werden auf einen Karren gesammelt, wobei alles abwechselnd von dramatisch oder melancholisch getönter Musik im Soundtrack begleitet wird. Einige wenige Momente der Komik – etwa Jakobs Bemerkung, wenn die Uhr des Postens auf dem Wachturm richtig gehe, dann gehe die des Wachhabenden im Revier falsch; oder wenn Jakob über den Drahtzaun zu klettern versucht, Lina sich jedoch als klüger herausstellt und durch das Loch im Zaun ins Ghetto hineinkommt – werden durch die Dramatik, ja auch Melodramatik, der ganzen Fluchtaktion übertönt und bleiben als komisch kaum bemerkbar.

Die Unterschiede in den generellen Darstellungs- und insbesondere Komisierungsstrategien in Beyers *Jakob der Lügner* und Kassovitz *Jakob the Liar* können in einer weiteren Sequenz komparativ analysiert werden, nämlich der Toilettenhäuschen-Sequenz, die in beiden Versionen vorkommt und auf der gleichen inhaltlichen Idee basiert: Da Jakob neue Impulse braucht, um weitere Radionachrichten für die Ghettomitbewohner zu erfinden, entscheidet er, die von einem Naziposten in einem hölzernen Toilettenhäuschen hinterlassene Zeitung als Ideenquelle für neue Nachrichten zu besorgen, was gewisse Schwierigkeiten bereitet, denn den Ghetto-Arbeitern ist es strengstens verboten, diese Toilette zu benutzen.

In Kassovitz' *Jakob the Liar* ist der Sequenzanfang dramatisch beladen, was durch spannungserzeugende Filmmusik unterstützt wird. Jakob muss schnell in das Häuschen schleichen, damit ihn kein Nazi sieht. Er schafft es zwar in die Toilette hinein, kann sich jedoch nicht im Häuschen einschließen, denn der Riegelmechanismus ist kaputt. Außer Atem setzt er sich trotzdem auf das Toilettenbecken, wie die Aufnahme aus der Vogelperspektive zeigt. In Eile reißt Jakob nun einen Zeitungsschnipsel nach dem anderen von einem Haken, liest eine Schlagzeile nach der Anderen vor, und zerknüllt die Blätter jedes Mal mit einem unartikulierten Geräusch der Enttäuschung oder mit „Shit!“ kommentierend. Die Komik entsteht an dieser Stelle aufgrund einer Wiederholungskette ähnlicher Bilder beziehungsweise physischer Bewegungen Jakobs (abreißen – vorlesen – zerknüllen – Geräusch ausstoßen), die jedes Mal erfolglos bleiben, denn den einzigen Unterschied in den wiederholten Vorgängen stellen die vorgelesenen Nachricht dar, allesamt kein guter Stoff für Jakobs Radiogeschichten, denn keiner der Zeitungsschnipsel hat einen Kriegsbezug: „Massive traffic in Munich“, „Miracle cure for haemorrhoids“, „Sunny with occasional showers in Berlin“, „Heidi, I miss you, Franz“, dreimal „In memoriam“ usw. Als Jakob ein großes Zeitungsblatt aufklappt,

glaubt er, endlich Nachrichten gefunden zu haben und seufzt vor Erleichterung (Nahaufnahme von vorne). Doch selbst die Nachrichtenrubrik bringt nur Enttäuschung, auch wenn der Beginn versprechend klingt: „The Luftwaffe reserves beat the Kriegsmarine ...“ – hier verwandelt sich jedoch, mit Kant gedacht, die gespannte Erwartung plötzlich in Nichts und resultiert in Lachen³¹ – „...3 : 2 in a hard-fought but fair game“. Die Komik wird unterstützt durch eine Aufnahme Jakobs aus der Vogelperspektive, denn er blickt nach oben, sich offensichtlich ironisch an Gott wendend: „Thank you, the Jews will rejoice at this news!“ Wie im Kapitel zu *Train de vie* noch ausführlich erörtert wird, kann diese Bemerkung – genauso wie der Witz vom Anfang und überhaupt viele weitere Bemerkungen, Scherze und Witze in *Jakob the Liar* – in die Tradition des jüdischen Witzes beziehungsweise des Humors eingeordnet werden,³² weil sie nicht nur eine Art provozierenden Dialog mit Gott inszeniert, sondern vor allem durch eine mit Ironie versehenen Komik Heiterkeit in eine Notsituation hineinbringt. Wie Danielle Spera über den jüdischen Humor bemerkt:

Jüdische Witze sind nicht per se komisch. Verfolgung, Elend und Not kennzeichnen die jüdische Geschichte. Bitterkeit und Leid konnte man zwar durch Humor nicht aus der Welt schaffen, doch das Schicksal ließ sich damit leichter meistern. Im ‚Humor der Unterdrückten‘ spiegelt sich viel Selbstironie wider. Auch in größter Bedrängnis Stolz und Selbstsicherheit zu bewahren, wurde zum Prinzip.³³

Ein Pfeifton unterbricht schließlich die zugleich spannungsvolle und komische Szene; erschreckt sieht Jakob durch den herzförmigen Ausschnitt in der Toilettentür, wie ein Nazi mit der Pfeife im Mund zum Toilettenhäuschen rennt. Als der Nazi die Tür öffnet, gelingt es Jakob sein Gesicht hinter dem aufgeschlagenen Zeitungsblatt zu verstecken, so dass ihn dieser für einen Kameraden hält, sich auf Deutsch entschuldigt und vor der wieder verschlossenen Toilettentür in Not hin und her geht. Beide Männer sind nun zu hören, wie sie über ihre Not klagen – der Nazi über seine körperliche Not: „Ich muss so dringend, beeil dich, sonst mach ich in die Hose! Raus mit dir! Bitte!“; während sich Jakob, der nur wenige Wörter auf Deutsch beherrscht, vom Inneren des Häuschens aus mit einem ähnlichen Argument zu retten versucht: „Scheiß! Wird nicht gut! Eine große Scheiß!“ Die spannende Situation ist von einer ambivalenten Komik. Während von dem Nazi in Not durch sein Flehen und Hin-Und-Her-Laufen vor dem Häuschen eine schadenfreudige Komik in der Szene erzeugt wird, erregen die erbärmlichen Deutschversuche Jakobs eher Mitleid statt Lachen.

³¹ Vgl. Kant, *Kritik der Urteilkraft*, S. 273.

³² Siehe Kapitel 7.

³³ Spera, Danielle (2013): „An allem sind die Juden schuld ...“. In: Patka, Marcus G., und Stalzer, Alfred (Hg.) (2013): *Alle MESCHUGGE? Jüdischer Witz und Humor*. Wien: Amalthea, S. 8–9.

Nun werden die Kippbewegungen zwischen Dramatik und Komik völlig aufgelöst zugunsten des ersten. Keinen Ausgang aus der Situation mehr sehend hebt Jakob seine Arme hoch, schließt die Augen und seufzt auf Deutsch: „Ich kaputt!“. Dann hört er, dass sich vor dem Häuschen etwas verändert hat; Kowalski ist nämlich auf die aufgestapelten Säcke geklettert und hat begonnen ein Lied zu singen, um die Aufmerksamkeit des Nazis auf sich zu lenken. Hier ändert sich die Musik im Soundtrack von einer spannungsunterstützenden in eine melancholische. Auch wenn Kowalskis Spottlied und Tanz sonst komisch wären,³⁴ gewinnen sie hier melodramatische Qualitäten durch den Einsatz von Musik, Aufnahmen von Jakobs Blick auf den sich für ihn aufopfernden Freund (Point-of-View-Einstellungen wechseln mit Detailaufnahmen von Jakobs Augen durch das Loch) sowie im Hinblick auf die weitere Entwicklung des Geschehens. Der Nazi rennt nämlich direkt auf Kowalski und prügelt ihn brutal. Selbst Kowalskis ironischer Kommentar – nachdem Jakob sich aus dem Häuschen befreien konnte und der Nazi in die leere Toilette gestürzt ist – dass Jakob wie König scheißen konnte, sowie später auch Mischas Bemerkung, Jakob habe den Toilettensitz mit der Herrenrasse geteilt, verlieren ihr Lachpotenzial dadurch, dass sie so kurz nach der Prügelszene vorkommen.

Auch wenn die Toilettenhäuschen-Episode in Beyers *Jakob der Lügner* inhaltlich mehr oder weniger dieselbe Geschichte erzählt, unterscheidet sie sich im Komikangebot beziehungsweise in der Komisierungsstrategie. Auf die Komik der Sequenz wird bereits durch einige kurze Begegnungen Jakobs auf der Straße eingestellt. Während Jakobs Besorgnis darüber wächst, wie er an neue Nachrichten kommen soll, begegnet er nämlich auf der Straße Ghetto mitbewohnern, die bereits so konkrete und nach Details suchende Fragen stellen, dass er jeweils einzeln in Verlegenheit auf sie eingehen muss. Roman fragt ihn über die Lösegeldverhandlungen aus, eine Gruppe junger Männer über die Gründung des jüdischen Staates und der alte Nachbar Horowitz will wissen, ob sich der Sänger Jan Kiepura in Amerika zurechtfinde, woraufhin Jakob dem Alten zuliebe bestätigt, Kiepura komme langsam ins Geschäft. Damit wird also die Zuschauereinstellung auf die Komik in der Toiletten-Sequenz vorbereitet, die mit einer Großaufnahme (aus Jakobs Perspektive) von der Zeitung anfängt, die der hinkende Wächter ins Toilettenhäuschen trägt. Im Unterschied zu Kassowitz' *Jakob the Liar* macht hier Jakob eine äußerst sympathische und komische Rechnung, die er schreitend vor sich hin murmelt:

³⁴ Kowalskis Lied lautet folgendermaßen: „Your father cleans after horses/Listen to me closely, I'll explain, plain, plain/Your mama sleeps nights in the park/Your father's doing time in prison/Your sister sleeps with a chazzar, hoi, hey!“

Wieviel Seiten hat eine Zeitung? Sagen wir vier, das ist das mindeste. Das heißt die Seite einmal, dann nochmal, und nochmal. Mehr nicht, da hat er genug. Das gibt pro Seite... Moment... Pro Seite acht Stückchen, vier mal acht, das sind 32 Stückchen... Also so viel braucht kein gesunder Mensch.

Nach einer kurzen Absprache mit Kowalski, der ihn wegen des geplanten gefährlichen Klosett-Manövers für wahnsinnig erklärt, schleicht sich Jakob in schnellen Schritten zwischen den stehenden Zugwaggons in Richtung Toilettenhäuschen. Die im schnellen Tempo und einer fröhlichen Variante gespielte Titelmusik im Soundtrack, die ansonsten recht selten im Film eingesetzt wird, verleiht der Szenenkomik an dieser Stelle zusätzliche Kraft. Einmal im Toilettenhäuschen, versteckt Jakob einige Zeitungsschnipsel in sein Hemd, allerdings gerade, als er über die weiteren Nachrichten schauen möchte, sieht er durch das herzförmige Loch in der Tür einen Posten, wie er auf die Toilette zugeht. Aufgrund des kaputten Riegelmechanismus lässt sich die Tür von innen nicht schließen. Während Kowalski bereits seine Augen schließt und sich umdreht, weil er den schlimmsten Ausgang erwartet, hört die Musik im Soundtrack auf, und der Nazi öffnet die Tür. Bis zu diesem Moment sieht man das Häuschen nur vom Außen, so dass sich die Spannung in Komik auflöst, als der Nazi beim Türöffnen nicht Jakob sieht, sondern eine aufgeschlagene Zeitung mit Todesanzeigen. Der Posten, der den hinter der Zeitung versteckten Jakob für seinen Kollegen hält, schließt die Tür und läuft vor dem Häuschen hin und her, flehend: „Beecil dich Kamerad, ich habe Durchfall!“ Damit er die lange Wartezeit besser übersteht, erzählt er dazu auch noch von neuen Gerüchten über einen Nazi-Kollegen.

Die Komik sowie die Dramatik der Sequenz sind im Vergleich zu der bereits analysierten Episode in Kassovitz' *Jakob the Liar* viel subtiler. Es gibt nur wenige Aufnahmen von innerhalb des Häuschens, Jakob liest keine Nachrichten vor und ist generell ganz still. Kowalski führt, um Jakob aus dem Häuschen zu retten, kein Lied und keinen Tanz vor, sondern wirft eine Kistenpalette um. Deshalb wird er zwar vom Posten mit einem Riemen geschlagen, doch werden die Schläge nicht deutlich im Bild gezeigt, da Kowalski außerhalb des Bildrahmens steht. Während sich jedoch die Episode bei Kassovitz in Melodramatik auflöst, wird sie in dieser Version am Ende noch mit einem Komikmoment abgerundet, denn der Nazi muss abrupt mit der Schlägerei aufhören, um in größter Eile und mit zusammengezogenen Hinterbacken halb hüpfend in das Toilettenhäuschen zu rennen. Aufgrund fehlender Einfühlung – vorausgesetzt, das Publikum sympathisiert mit Jakob und nicht dem Aufseher – erscheint die Situation ganz komisch. Durch eine herabsetzende Komik, ein *Lachen über*, wird nämlich die Tatsache ausgeblendet, dass sich doch jeder in Notdurft so

verhalten würde. Nicht zuletzt nimmt Sigmund Freud gerade die Notdurft als Beispiel für die Situationskomik und die komische Freude am Missgeschick einer Person:

Die Eigenschaften der Person, welche das Komische liefert, kommen dabei nicht hauptsächlich in Betracht; wir lachen, auch wenn wir uns sagen müssen, daß wir in derselben Situation das nämliche hätten tun müssen. Wir ziehen hier die Komik aus dem Verhältnis des Menschen zur oft übermächtigen Außenwelt, als welche sich für die seelischen Vorgänge im Menschen auch die Konventionen und Notwendigkeiten der Gesellschaft, ja selbst seine eigenen leiblichen Bedürfnisse darstellen. Ein typischer Fall der letzten Art ist es, wenn jemand in einer Tätigkeit, die seine seelischen Kräfte in Anspruch nimmt, plötzlich gestört wird durch einen Schmerz oder ein exkrementelles Bedürfnis.³⁵

Selbst wenn Kowalski also geschlagen wurde, mündet die Episode nicht in Dramatik. So lässt der inzwischen von der Toilette zurückgekehrte Aufseher absichtlich zwei Zigaretten vor Kowalski auf den Boden fallen, die dieser später mit Jakob teilen wird. Zwar ärgert sich Kowalski über Jakobs Manöver: „Hast du wenigstens gut geschissen? Sieh dir mein Gesicht an! Schön muss es aussehen [...] Hauptsache, du hast herrschaftlich geschissen!“, jedoch lächelt Kowalski wieder, als Jakob ihm von den deutschen Verlusten, einer angeblich neuen Radionachricht, erzählt.

4.3 Fantasieren über den glücklichen Ausgang: Tod und Kitsch

In Beckers Roman *Jakob der Lügner*, der Vorlage für die Drehbücher beider hier analysierten Filme, beschäftigt sich der Erzähler ausführlich mit seiner Zweigespaltenheit, was das Beenden der Geschichte betrifft. So findet der Erzähler im Roman – einer der wenigen Überlebenden aus dem Ghetto, dem Jakob die ganze Geschichte um das Radio nach der Deportation anvertraut habe³⁶ –, dass der wirkliche Ausgang der Geschichte, in dem Kowalski Selbstmord begeht, nachdem Jakob ihm seinen Lügen offenbart hat, und darüber hinaus sämtliche Bewohner des Ghettos samt Jakob und Lina ins Unbekannte deportiert werden, ein „nichtswürdiges“, „häßliches“, „blaßwangiges“, „verdrießliches“, „einfallloses“ Ende sei, „bei dem man leicht Lust bekommt zu der unsinnigen Frage: Wofür nun das alles?“³⁷ Da sie alle jedoch, so der Erzähler, ein besseres Ende verdient hätten, habe er über Jahren über verschiedene Versionen eines halb-traurigen, halb-glücklichen Endes nachgedacht, in dem Jakob zwar bei einem Fluchtversuch stirbt, allerdings die sowjetische Armee das Ghetto befreit.³⁸ Auch wenn sich der Erzähler im Roman schließlich entscheidet, alle Versionen zu erzählen, die eine, die sich ergeben habe, sowie mehrere fantasierte, gibt er weiterhin seine Zweifel über dieses Vorgehen zu erkennen:

³⁵ Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, S. 209.

³⁶ Vgl. Becker, Jurek (1982): *Jakob der Lügner. Roman*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 281f.

³⁷ Ebd., S. 257f., 272.

³⁸ Vgl. ebd., S. 258.

Ich habe mir gesagt, eigentlich jammerschade um eine so schöne Geschichte, daß sie so armselig im Sande verläuft, erfinde ihr ein Ende, mit dem man halbwegs zufrieden sein kann, eins mit Hand und Fuß, ein ordentliches Ende läßt manche Schwäche vergessen. Außerdem haben sie alle ein besseres Ende verdient, nicht nur Jakob, das wird deine Rechtfertigung sein [...]. Aber dann sind mir doch starke Bedenken gekommen betreffs der Wahrhaftigkeit, es klang im Vergleich einfach zu schön, ich habe mich gefragt, ob es gutgehen kann, wenn man irgendeinem traurigen Tier aus Liebe den prächtigen Schwanz eines Pfauen anhängt. Ob man es dann nicht verunstaltet, dann fand ich doch, daß der Vergleich hinkte, aber einig geworden bin ich mir nie.³⁹

Mit der Verschönerung eines traurigen Tieres mit einem Pfauenschwanz, die doch verlogen wäre und eigentlich das ursprüngliche Subjekt einigermaßen verunstaltet, spricht der Erzähler in literarischer Sprache seine Zweifel über das aus dem Vorgang resultierende Missverhältnis zwischen seinen ästhetischen Absichten und einem ethischem Handeln an; mit anderen Worten das, was in vielen Studien und Essays mit dem Begriff Kitsch bezeichnet wird. Kitsch ist, so zeigt es immer wieder die Rezeption der populären Darstellungen des Holocaust, einer der häufigsten Begriffe, die bei der Beurteilung verwendet werden – wie dies unter anderem auch die am Anfang dieses Kapitels erwähnten Rezensionstexte zu Kassovitz' Film zeigen.

Auch wenn die Theorien des Kitsches zu keiner definitiven Übereinstimmung über dieses Phänomen kommen, gibt es doch eine Reihe von Eigenschaften, die mehr oder weniger regelmäßig mit dem Kitsch assoziiert werden.⁴⁰ Dazu gehören sicherlich eine negativ konnotierte Emotionalität beziehungsweise Sentimentalität, Tränenseligkeit, Rührung, Schwulst und Pathos.⁴¹ Umberto Eco und Ruth Klüger sprechen beispielsweise vom Kitsch als einem Phänomen, das vorgefabrizierte Gefühle evoziert und sich generell in eindeutigen Botschaften ausschöpft.⁴² In der Vermeidung von Mehrdeutigkeit und interpretatorischer Komplexität befriedigt Kitsch, so die Betonung vieler Theorien, die Sehnsucht des Publikums nach Glück und Einfachheit, Harmonie, Gemütlichkeit, Entspannung und Entlastung, weil durch Kitsch prinzipiell die Komplexität des Lebens, seine Sackgassen, Zufälligkeiten, Unvorhersehbarkeiten, Momente des Absurden und Irrationalen verringert oder sogar aufgelöst werden.⁴³ Auch wenn die Grenze zwischen Kitsch und Kunst, vielleicht insbesondere in der Postmoderne, nicht eindeutig bestimmt werden kann und in der Kunst immer wieder aufs Neue verhandelt wird, sind sich viele Autoren einig, dass Täuschung und

³⁹ Ebd., S. 258.

⁴⁰ Vgl. Genz, *Diskurse der Wertung*, S. 46f.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 46f., sowie Gelfert, Hans-Dieter (2000): *Was ist Kitsch?* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 16, und Klüger, „Von hoher und niedriger Literatur“, S. 48.

⁴² Vgl. Eco, *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 42, 60ff., 78, sowie Klüger, „Von hoher und niedriger Literatur“, S. 61.

⁴³ Vgl. Gelfert, *Was ist Kitsch?*, S. 72, 76, sowie Friedländer, *Kitsch und Tod*, S. 19, und Eco, *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 73.

Unaufrichtigkeit das Kernelement des Kitsches ausmachen.⁴⁴ Indem er nämlich komplexe Sachverhalte vereinfacht anbietet,⁴⁵ allerdings dabei vorgibt, die Realität zu beschreiben, wird Kitsch durch Verlogenheit charakterisiert. Auch wenn eine kitschige Darstellung durchaus im Dienste einer guten Sache stehen könne – wie Klüger am Beispiel der NBC Miniserie *Holocaust* zeigt, die die Aufklärung und einen Bewusstseinswandel der Deutschen bewirkt habe – heiße dies nicht, dass sie deshalb weniger kitschig, also verlogen sei.⁴⁶ Im Unterschied zu Kitsch, der also ein Realitätsbild suggeriert und folglich einen Interpretationskampf im Grunde erspart, öffnet der Nicht-Kitsch, für viele Autoren mit Kunst gleichgesetzt, Raum für verschiedene Interpretationen, und wird somit, wie Eco betont, zu einer fortwährenden „Herausforderung an den zerstreuten Entzifferer“, einem „dauernden Appell zur Kryptoanalyse“.⁴⁷

Das Verhältnis zwischen Komik und Kitsch beziehungsweise Lachen und Kitsch ist nicht eindeutig zu bestimmen. Wie auch Hans-Dieter Gelfert betont, kann Komik dem Kitsch nahe sein, jedoch auch mit ihm unvereinbar erscheinen: „So sehr der Kitsch das Lächeln unter Tränen liebt, so fremd ist ihm respektloses Lachen; denn das stellt alle die Werte in Frage, an die der Kitschmensch ernsthaft und subjektiv ehrlich glaubt.“⁴⁸ Es macht einen großen Unterschied aus, ob die komischen Darstellungen des Holocaust vor allem einen Wunsch nach einem leicht konsumierbaren glücklichen oder melodramatischen Bild von Vergangenheit befriedigen oder im Lachen und in der Komik etwa subversiv auf die konventionalisierten Bilder des Holocaust reagieren; ob die Darstellung einen genießbaren, entlastenden *comic relief* dem Publikum ermöglicht oder es durch kontrastierende Wirkung des erstarrten Lachens in den Bann interpretativer Kämpfe und Fragen über die eigene Position in der Geschichte hineinzieht. Die Erinnerung an die grauenvolle Geschichte des Holocaust, betont Klüger, sei „keine gemütliche, badewasserlaue Annehmlichkeit“ und gerade dies mache sie für Missbrauch und Kitsch anfällig, mit dem „wir so gern Blut, Schweiß und Kotze der wirklichen Gedächtnisprodukte verpacken.“⁴⁹ Hinsichtlich der

⁴⁴ Vgl. Genz, *Diskurse der Wertung*, S. 44; Eco, *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 88; Kertész, „Wem gehört Auschwitz?“; Klüger, „Von hoher und niedriger Literatur“, S. 32. Siehe auch Gelferts Argument über die Unaufrichtigkeit des Kitsches am Beispiel der Unterscheidung zwischen Utopien und Eutopien. Gelfert, *Was ist Kitsch?*, S. 82f.

⁴⁵ Hierzu siehe Gelferts Unterscheidung zwischen dem Formkitsch, in dem die formale Intention höheren Anspruch als die inhaltliche Intention habe (Pathos als Wirkung), und dem Stoffkitsch, in dem der inhaltliche Anspruch größer sei als dies die Form bewältigen kann (Schwulst als Wirkung). Vgl. Gelfert, *Was ist Kitsch?*, S. 16.

⁴⁶ Vgl. Klüger, „Von hoher und niedriger Literatur“, S. 50.

⁴⁷ Eco, *Apokalyptiker und Integrierte*, S. 82.

⁴⁸ Gelfert, *Was ist Kitsch?*, S. 126.

⁴⁹ Klüger, „Von hoher und niedriger Literatur“, S. 53.

komischen Darstellungen des Holocaust scheint vor allem die Frage von äußerster Wichtigkeit zu sein, ob sie die Geschichte des Holocaust missbrauchen, um vor diesem schrecklichen Hintergrund versöhnliche Happy-End-Szenarien zu erzählen, oder durch Komik auf weitreichende ethische Konsequenzen der Vergangenheit für die Gegenwart und die Zukunft aufmerksam zu machen, um einen Gedanken aus dem folgenden Zitat Imre Kertész' vorwegzunehmen. Jede Darstellung, komische oder nicht, die dies nicht tue, sei Kitsch, postuliert Kertész:

[I]ch halte [...] jede Darstellung für Kitsch, die nicht die weitreichenden ethischen Konsequenzen von Auschwitz impliziert und der zufolge der mit Großbuchstaben geschriebene MENSCH – und mit ihm das Ideal des Humanen – heil und unbeschädigt aus Auschwitz hervorgeht. Wenn es so wäre, würden wir heute nicht mehr über den Holocaust reden oder höchstens so wie von einer fernen historischen Erinnerung, wie, sagen wir, von der Schlacht bei El-Alamein. Für Kitsch halte ich auch 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; die also den Holocaust ein für allemal als etwas der menschlichen Natur Fremdes festmacht, ihn aus dem Erfahrungsbereich des Menschen hinauszudrängen versucht.⁵⁰

Auch in diesem Zitat kommt zum Ausdruck, dass der Kitsch mit einer Sentimentalität und einem Pathos in Verbindung gebracht wird, die im Fall von Holocaustdarstellungen mit der Idealisierung des guten Menschlichen zu tun hat, sowie mit einem Abbau von Komplexität, die im Fall Holocaust den menschlichen Faktor, ja das Potenzial jedes eigenen Menschen, zum Täter zu werden, zu minimieren oder zu tilgen versucht. Saul Friedländer, der in seiner Studie *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus* die sich in den Nachkriegsjahren immer wieder bemerkbar machende Faszination des Film- und Literaturpublikums für die wieder aufgenommene Ästhetik des Nationalsozialismus analysiert, macht am Beispiel des Umgangs mit dem Tod deutlich, wie Kitsch einerseits die Komplexität der Wirklichkeit verwässert, andererseits aus dem Schrecklichen romantische Vorstellungsbilder produziert. So erklärt Friedländer, dass der Tod im Kitsch nicht „in seinem alltäglichen Schrecken und seiner tragischen Banalität“ erscheint, sondern als ein „rituell verklärter, stilisierter und ästhetisierter Tod“ vorkommt, der „zwar als Sinnbild für Grauen, Zerfall und Entsetzen gemeint ist, aber letztlich als *vergiftete Apotheose* erscheint.“⁵¹ So zeigen die jeweils unterschiedlich gestalteten Endsequenzen in *Jakob der Lügner* und *Jakob the Liar*, dass, selbst wenn in beiden Filmen der Titelheld stirbt, sein Tod in einem völlig unterschiedlichen Licht dargestellt wird. Beyers Version entscheidet sich für das, wie es in Beckers Roman der Erzähler sarkastisch und provokativ nennt, „wirkliche und einfalllose Ende“⁵² – ein Ende also, das im Sinne Friedländers tragische Banalität manifestiert. In Kassovitz' Version bekommt Jakobs

⁵⁰ Kertész, „Wem gehört Auschwitz?“, keine Seitenangaben.

⁵¹ Friedländer, *Tod und Kitsch*, S. 37.

⁵² Becker, *Jakob der Lügner*, S. 272.

Tod, wie die Sequenzanalyse im Folgenden zeigen wird, eine heroische Größe und wird zu einer Art Märtyrertum stilisiert.

Fest steht, dass es in keiner von beiden Verfilmungen zu einer Versöhnung und insbesondere zu keinem glücklichen Ausgang der Geschichte kommt. Zwar könnte der Konflikt Jakobs, dass er die Ghetto-Mitbewohner über die baldige Befreiung durch erfundene Radionachrichten betrügt, als partiell gelöst gelten, da letztendlich in beiden Versionen dem Ghettokollektiv klar wird, dass Jakob gelogen hat. Jedoch stellen Jakobs Lügen, darauf weist Margrit Frölich hin, mit Rücksicht auf die Lebensumstände und schließlich die Deportation des ganzen Ghettos kein wirkliches Problem dar: „Angesichts der eigentlichen Katastrophe, die Jakob widerfährt [...] ist der ‚tragische‘ Konflikt des ‚Helden‘, sind die Kollisionen, in die er gerät, ganz und gar nichtig.“⁵³

Das Ende von Beyers *Jakob der Lügner* bricht deutlich mit jeglicher Komik der vorangehenden Episoden. Die letzten Versuche Jakobs, Mischa nach der Deportation von Rosas Eltern zu erheitern, mit der Deutung, die Transporte seien möglicherweise ein gutes Zeichen dafür, dass die Deutschen in Panik geraten seien, gewinnen, im Unterschied zu den vorherigen Dialogen zwischen diesen zwei Figuren, an dieser Stelle eine äußerst tragische Qualität. Darüber hinaus zieht Jakobs Geständnis vor Kowalski, das Radio habe es nie gegeben, diesen in den Selbstmord. Schließlich werden auch die letzten im Ghetto gebliebenen Insassen zur Deportation gezwungen. Während in *Jakob the Liar* die Deportation dramatisch mit vielen zu Holocaust-Ikonen gewordenen Bildern inszeniert wird, erscheint sie in Beyers Verfilmung tragisch banal. So verlieren die vor der Transportverordnung versammelten Männer kein Wort darüber, während die Kamera in kurzen Detail Einstellungen die Hauptwörter der Verordnung fokussiert und somit die Fortsetzung der Geschichte andeutet: „Mittag“, „Juden“, „um 15 Uhr“, „5 kg Gepäck“ (dabei sind im Off bereits Zuggeräusche zu hören). Als Jakob zu den versammelten Männern kommt, wenden alle ihre Köpfe dem Lügner zu, woraufhin Jakob nur noch in den Boden blickend „Wann?“ fragt. Wenig Gepäck wird gepackt, etwas Wäsche, ein paar Schuhe, eine Flasche, ein Becher, ein Foto der geliebten Frau. Es ist ein Moment der am deutlichsten zugespitzten, schmerzhaften Tragik des Banalen, das nichts mit der Größe des schicksalhaften Tragischen im antiken Sinne zu tun hat,⁵⁴ wenn Lina, das kleine unwissende Mädchen in Jakobs Obhut, beim Packen vor Freude hüpfend schreit: „Wir verreisen! Wir verreisen! Wir verreisen!“.

⁵³ Frölich, „Märchen und Mythos“, S. 252f.

⁵⁴ Vgl. Loewy, „Fiktion und Mimesis“, S. 44.

Die letzte Sequenz von *Jakob der Lügner* wird von innerhalb des Zuges dargestellt. Der Wagen ist voll, die Gesichter nachdenklich, die Bäume rauschen an den vergitterten Fenstern vorbei, während das Ganze durch die melancholische Titelmusik untermalt wird. Eine letzte Rückblende zeigt eine Szene aus Jakobs Erinnerung, in der er auf einer Kutschenfahrt im Schnee seine Geliebte küsst. Zurück in der Gegenwart wird Lina von Mischa ans Fenster hochgehoben, sie richtet den Blick zu den Wolken und fragt, ob das ihr einmal von Jakob erzählte Märchen über die kranke Prinzessin wahr sei. Jakob belehrt sie über den Witz der Geschichte: die Prinzessin dachte nur, die Wolken seien aus Watte. Die letzten Worte im Film gehören Lina, so, wie vermutlich auch die letzte Einstellung aus ihrer Perspektive erfolgt: „Aber sind denn Wolken nicht aus Watte?“. Mit dem Signal der Lokomotive im Off werden in der letzten Einstellung des Films nur noch die Wolken am Himmel gezeigt.

Im Unterschied zu Beyers *Jakob der Lügner*, in dem Jakob, Lina, Mischa und Rosa am Ende des Films noch lebend gezeigt werden, auch wenn die Inszenierung der Deportation kein glückliches Ziel und Leben verspricht, stirbt Jakob in Kassovitz' *Jakob the Liar* eines einigermaßen heroischen Todes.⁵⁵ Jakob wird in dieser Version nämlich zum Widerstandsführer ausgewählt und schließlich wegen des ‚versteckten Radios‘ und des Widerstands selbst von der Gestapo gefoltert, was im Film äußerst realistisch dargestellt wird. In einem deutlich schlechten körperlichen Zustand wird Jakob im Nachhinein auf das Podest am Hinrichtungsplatz gebracht, vor die kurz vor der bevorstehenden Deportation versammelten Ghettoinsassen, um seine Lüge von einem Radio in seinem Besitz zu offenbaren. Begleitet von einer subtilen dramatischen Musik werden abwechselnd Aufnahmen von Jakobs blutendem Gesicht und den erschrockenen, sowie teilweise in tödlicher Erwartung hoffnungslos gelähmten Gesichter von Jakobs Freunden und Bekannten fokussiert. Auf mehrere Anweisungen der SS-Männer reagiert Jakob allerdings nicht, sondern richtet kurz seinen Blick auf die krähenden schwarzen Vögel am Himmel und zieht eine lächelnde lautlose Grimasse. Daraufhin erschießt ihn der SS-Kommandant, während Lina Jakobs Namen ausschreit. Ein kurzer Moment der Stille und offensichtlicher Erschütterung der Versammelten wird durch den von den Nazis gebrüllten Befehl „Aufladen!“, wiederholte Pfliffe und Hundegebell unterbrochen, wodurch Panik bei den Versammelten ausgelöst wird, die in Richtung Deportationszüge getrieben werden. In mehreren kurzen Einstellungen

⁵⁵ Zum Heroischen in den Verfilmungen von Beckers Romanvorlage siehe Frölich, „Märchen und Mythos“, S. 263ff., sowie Sruk, Marija (2012): „Comic Rejection of Heroism: Double Provocation in Jurek Becker's and Frank Beyer's Film *Jakob der Lügner* (DDR/ČSSR, 1974)“. In: Holý, Jiří (Hg): *The Representation of the Shoah in Literature, Theatre and Film in Central Europe: 1950s and 1960s*. Prag: Akropolis, S. 167–179.

werden nun auf dem Hinrichtungsplatz zurückgelassene Koffer gezeigt⁵⁶ sowie Jakobs Leiche aus der Vogelperspektive. Indem die Kamera an seinen Körper heranfährt, macht sich die Stimme des Voiceover-Jakob aus der Rahmengeschichte merkbar, das Ende folgendermaßen kommentierend: „So, that’s how it ended. I never got a chance to be the big hero and make my big speech. I swear I had a speech all prepared about freedom and never giving in. But somehow ... yes, that’s how it ended.“ Auch wenn sich das Voiceover hiermit von Heroismus und dem Pathos einer Schlussrede, wie etwa der seines filmischen Vorgängers in *The Great Dictator* abgrenzt,⁵⁷ widerspricht die Inszenierung von Jakobs Tode einem solchen Eindruck – denn schließlich gesteht Jakob das Geheimnis des Radios vor dem Ghettoinsassen nicht ein und rettet damit sein Leben nicht, sondern lächelt dem Tod entgegen, was seine Erschießung auf dem Podest doch in einem heroisch-melodramatischen Licht erscheinen lässt. Die musikalische Untermalung der Szene und die Serie von Gesichtsaufnahmen betont noch zusätzlich das Melodrama der Ereignisse. Während der bereits rollende Deportationszug im Bild gezeigt wird, verkündet Jakob als Voiceover, also eigentlich mit der Stimme eines Toten, dass alle im Lager geendet und nie mehr gesehen worden seien.

Jakob the Liar endet hier jedoch nicht, denn Jakob als Voiceover schlägt, nun etwas fröhlicher im Ton, einen weiteren andersartigen Ausgang der Geschichte mit dem Signal „But maybe it wasn’t like that at all“ vor. Also zeigt der Film zusätzlich noch ein anderes, glückliches Ende: Während im Hintergrund eine festliche russische Chormusik läuft, heben sich die Deportierten zum Wagenfenster hoch, und man sieht, dass Panzer und Soldaten der sowjetischen Armee den Zug angehalten haben. Während zwei Soldaten mit Zieh- und Mundharmonika zu sehen sind sowie die Gesichter der Deportierten voller Hoffnung erscheinen, wird die nicht-diegetische Musik zunehmend lauter und festlicher. Sich am Fenstergitter festhaltend fantasiert Lina dazu noch eine weitere Variation des glücklichen Endes. In einer Rückblende wird gezeigt, wie sie sich zuerst an die Polka mit Jakob erinnert und während sie mit weit aufgerissenen Augen Jakobs Namen mit dem Mund formt, wird die nicht-diegetische festliche russische Musik nun durch eine diegetische fröhliche amerikanische Musik ersetzt, nämlich die *Beer Barrel Polka*. Statt Russen imaginiert Lina nämlich eine Jazzband auf dem Panzer samt dem singenden Trio der „Andrews Sisters“ in eleganten roten Kleidern und weißem Pelzumhang. Die letzte Einstellung von *Jakob the Liar*

⁵⁶ Die menschenleere Straße voll von übriggebliebenen Koffern ist, wie Tobias Ebbrecht am Beispiel von *Schindler’s List* gezeigt hat, eine Nachbildung historischer Fotografien. Vgl. Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 187. Die Szene in *Jakob the Liar* kann somit sowohl als Referenz auf die historische Quelle als auch als Zitat von Spielbergs Film gesehen werden.

⁵⁷ Im „Director’s Commentary“ erwähnt Kassovitz, dass ihm Chaplins *The Great Dictator* als großes Vorbild, vor allem für die Szenen der Widerstandsorganisation, gedient habe.

zeigt noch einmal Linas in freudiger Überraschung weit aufgerissene Augen hinter dem Fenstergitter des Deportationszugs.

Durch die Analyse ausgewählter Sequenzen lassen sich also Unterschiede zwischen *Jakob der Lügner* und *Jakob the Liar*, insbesondere was ihre Komisierungsstrategien betrifft, zusammenfassen. In Beyers *Jakob der Lügner* entsteht das Komische durch Zufall beziehungsweise aus dem Zusammenstoß der zum schrecklichen Alltag gewordenen Realität mit den Reaktionen der Ghettoinsassen auf die Ereignisse, die diesen Alltag auf unvorhersehbare und unerwartete Weise unterbrechen. Eine zufällig belauschte Radionachricht und eine ganze Welle von erfundenen Gerüchten über die baldige Befreiung des Ghettos, die kaum noch eine Grundlage in der Wahrheit haben, sorgen für eine kontrastive Wirkung aufgrund der sich wiederholenden komischen Unterbrechungen des grauen Alltags. Im Unterschied zu Kassovitz' Version wird Jakob in Beyers Film keinesfalls als besonders humoristischer Mensch oder Spaßmacher dargestellt, sondern als einer, der eher schweigsam auf die Umwelt reagiert, der kaum aus eigenem Anlass, sondern vielmehr von anderen zu einer immer weiteren Lügenproduktion getrieben wird und, da er schließlich die Hoffnungsnot erkennt, aus guten Absichten und der Höflichkeit eines guten Nachbarn heraus seine Mitmenschen über die Wahrheit betrügt. Somit wird Jakob mehr oder weniger zufällig in komische Situationen verwickelt. Während die narrative Hauptlinie einzelner Episoden eigentlich kaum als komisch bezeichnet werden kann (Jakob muss ins Gestapoviertel, aus dem bisher keiner lebend zurückgekehrt ist; Jakob schleicht sich auf die Toilette der Posten, was strengstens verboten ist usw.), sorgen die kleinen, unerwarteten Momente der Inkongruenz für die subtile Komik des Films (Jakobs Mantel bleibt in der Tür stecken; der peitschende Wachhabende hat Durchfall usw.). Dadurch dass in Beyers *Jakob der Lügner* das Dramatische, das der späteren Version des Films den Hauptton gibt, nicht zum Darstellungsprinzip wurde, sondern der schreckliche Alltag des Ghettos beispielsweise eher durch die Leere (auch die Menschenleere), Farblosigkeit, generelle Verkommenheit und einige Symbole wie die verwelkte Blume inszeniert wird, kommt das Komische der Figuren und der Situationen, auch wenn es hauptsächlich ganz subtil bleibt, umso besser zum Ausdruck.

Die Komik von Kassovitz' *Jakob the Liar* stützt sich im Unterschied zu Beyers Film vor allem auf den Flüsterwitz und generell den schwarzen Humor unter den Opfern in den Zeiten des Nationalsozialismus sowie im Allgemeinen auf die Tradition des jüdischen Humors. Dies macht nicht nur die analysierte Eröffnungssequenz des Films deutlich, sondern auch eine weitere Reihe von witzigen Einfällen im Ghetto. So empfiehlt der Arzt dem

erkälteten Jakob eine Zigarre und ein Glas Brandy in Monte Carlo als Medikation; auf Jakobs erstmaliges Schwören, er habe tatsächlich im Revier dem Radio lauschen können, bemerkt Mischa ironisch, er wiederum habe gehört, dass Hitler sich auf die Stelle des Hauptrabbis von Berlin beworben habe; Kowalski droht Jakob, er werde ihn umbringen, wenn Jakob sich umbringe; ein weiterer Ghettoinsasse teilt mit Jakob und seinen Freunden die Idee, das Radio versteckt vor den Nazis in einem Kindersarg zu transportieren – um nur einige wenige Beispiele hervorzuheben. Es ist eine Art von Komik, die prinzipiell das Humorgefühl des Filmpublikums anspricht, jedoch vermutlich kaum lautes Lachen sondern eher stummes Lächeln anregt. In Anlehnung an die Beobachtung Kathy Lasters und Heinz Steinerts, dass die Generationen der Nachgeborenen keinen Anteil an der grimmigen Komik der ersten Generation haben,⁵⁸ kann auch hier behauptet werden, dass die groteske und schwarze Komik der Figurenaussagen im fiktionalen Ghetto des Films kaum Lachen ermöglicht. Schließlich erlaubt dies nicht die Einbettung der Komik in die höchst realistisch dargestellten Szenen des Ghettoalltags. Denn im Unterschied zu *Jakob der Lügner*, wo das Schreckliche meistens symbolisch angedeutet wird,⁵⁹ quillt *Jakob the Liar* von grauenerregenden Bildern und Szenen des Hungers, Schmutzes, der Verwesung, der Krankheit, Gewalt und des Todes. Darüber hinaus bedient sich Kassovitz regelrecht verschiedener Elemente der Holocaustikonografie.⁶⁰ Eine solche Ikonografie, die *Jakob the Liar* in die langjährige Tradition der sowohl dokumentarischen als auch fiktionalen Darstellungen der Shoah einreicht, und dazu noch an Authentizitätsfiktionen denken lässt, depotenziert das Komische in seiner Wirkung, denn die Komik ereignet sich direkt vor dem schrecklichen Hintergrund, ohne einen deutlich spürbaren Abstand zu dem Kontext, der sie umgibt. Dabei gewinnt das Melodramatische fast immer die Oberhand über die komischen Momente, so dass, wie Stephen Hunter in seiner Rezension des Films bemerkt, Kassovitz' Film trotz seiner komischen Einlagen nicht wirklich als (komische) „Unterhaltung“ gesehen werden kann:

Thus ‚Jakob the Liar‘, one of a recent series of movies that have insisted upon dramatizing the undramatizable, in all its melodramatic frenzy and obvious symbolism: dogs, machine pistols, barbed wire, trains cruising through night and fog, SS-Gruppenführers in black leather, huddled masses of frightened people caught between squalor and obliteration. It's not exactly entertainment.⁶¹

⁵⁸ Vgl. Laster und Steinert, „Von der Schmierenkommödie“, S. 226.

⁵⁹ So wird Kowalski beispielsweise, wie schon erwähnt, außerhalb des Bildausschnitts geschlagen; der Hunger wird durch die Bilder von kleinen Brotrationen, Tagträumen und farbige Rückblenden auf ein Straßencafé angedeutet, das Latkes (eine Art kleine Kartoffelpuffer) verkauft; Krankheiten wie Keuchhusten und Typhus werden von Kindern lediglich als Märcheninhalt angesprochen.

⁶⁰ Zu der Holocaustikonografie siehe das Kapitel 2.5.3 dieser Arbeit sowie Seeßlen, „Die Seele im System“, und Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*.

⁶¹ Hunter, „Jakob: Lying in Wait“, keine Seitenangaben.

Nicht zuletzt führte eine solche Ästhetik des Films Sander Gilman dazu, *Jakob the Liar* einen Film der „post-*Schindler's List*-Sensibilität“ zu nennen.⁶²

Dem visuellen, auditiv und narrativ erzeugten Dramatischen, das auch viele Gewaltszenen einschließt und nicht zuletzt auch das Heroische betont, wird in *Jakob the Liar* ein großer Stellenwert gegeben: Nazis peinigen und erschießen die Menschen auf den mit Leichen gefüllten Straßen; sie filmen ihre Opfer in herabwürdigenden Situationen; Schreie und Weinen unterbrechen immer wieder die Momente der Stille; der Hunger treibt die Menschen bis zum Zerlegen eines Pferdekadavers; und so weiter. Selbst wenn die verbalen Einfälle, Witze oder Dialoge deutlich als komisch identifiziert werden können, sorgen die Einbettung der Szenen in den narrativen Verlauf und die visuelle Umgebung sowie die Musik im Soundtrack für eine melodramatische Wirkung. Eine solche Ästhetik, die stark auf Spannung und der Erzeugung einer Vielfalt von Emotionen wie Angst, Unruhe, Schock, Schrecken, Traurigkeit oder Mitleid basiert, bestätigt die Aussage des Regisseurs, dass *Jakob the Liar* einen stärkeren Akzent auf Emotionen statt auf das Komische setze.⁶³ Dass einige der komischen Situationen, die in Beyers Film vorgefunden werden können, in Kassovitz' Version fehlen, erklärt der Regisseur interessanterweise dadurch, dass er sich, an den Reaktionen nach den ersten sogenannten Previews orientierend, an die Anforderungen des amerikanischen Filmpublikums habe anpassen müssen, denn laut Kassovitz würden Doppeldeutigkeiten und Subtilitäten im Film bei dem amerikanischen Publikum nicht gut angenommen.⁶⁴

Dass *Jakob the Liar* in der Regel negativen Kritiken und vor allem auch Kitsch-Vorwürfen ausgesetzt wurde, liegt möglicherweise gerade in dieser Entscheidung des Filmteams, einen stärkeren Akzent auf das Melodramatische, das zu Tränen rührt und keine große interpretatorische Mühe seitens der Zuschauer erfordert, zu setzen statt auf die ambivalente Komik der Vorlage, die in vielen Situationen zum Nachdenken und zu gemischten Gefühlen reizt. Im Bezug auf den so von ihr genannten KZ-Kitsch spricht Ruth Klüger beispielsweise von zwei Arten des Ästhetisierens der Shoah: „Die eine ist Wahrheitssuche durch Phantasie und Einfühlung, also Interpretation des Geschehens, die zum Nachdenken reizt, die andere, die Verkitschung [...]“.⁶⁵ Im Hinblick auf *Jakob the Liar* und die Aussage Kassovitz' über das amerikanische Publikum sollte dabei darauf hingewiesen

⁶² Gilman, „Is Life Beautiful?“, S. 305.

⁶³ Vgl. Peter Kassovitz in „Director's Commentary“ (DVD-Ausgabe im Vertrieb der Columbia Tristar Home Entertainment).

⁶⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵ Klüger, „Von hoher und niedriger Literatur“, S. 61

werden, dass für Klüger der Kitsch vor allem durch „eine problemvermeidende Anbiederung an die vermeintliche Beschränktheit des Publikums“ gekennzeichnet ist.⁶⁶

Während Frank Beyers *Jakob der Lügner* als erste Holocaust-Komödie gelten kann, beschließt Peter Kassovitz mit seiner stärkeren Orientierung an einer melodramatischen Filmästhetik die Konjunktur der Holocaust-Komödie in den 90er-Jahren. Noch bevor jedoch die breite Öffentlichkeit auf diese Konjunktur durch den international erfolgreichen Film Roberto Benignis *La vita è bella* (1997) sowie Radu Mihaileanus *Train de vie* (1998) und Kassovitz' *Jakob the Liar* in der zweiten Hälfte der 90er-Jahre aufmerksam geworden ist, drehte bereits einige Jahre früher ein deutscher Regisseur eine groteske Komödie zum Thema Shoah. Bevor also Benignis und Mihaileanus Filme analysiert werden, widmet sich das folgende Kapitel diesem international weniger beachteten, aber durchaus wichtigen und für die vorliegende Studie überaus relevanten Film, nämlich Michael Verhoevens *Mutters Courage* (1995).

⁶⁶ Ebd.

5. An der Vergangenheit teilnehmen – *Mutters Courage* (1995)

„Es gibt Tabus, die zerstört werden müssen, wenn wir nicht ewig daran würgen wollen“,¹ erklärte einmal George Tabori im Hinblick auf sein Werk, das mit vielen Dominanten und Konventionen der Holocaust-Darstellung, wie sie etwa die Holocaust-Etikette oder eine „an Adorno geschulte Denk- und Argumentationstradition“² formulieren, nicht übereinstimmt. Denn Tabori ist einer anderen Überzeugung: „Nach Auschwitz ist weniger das Gedicht unmöglich geworden als vielmehr Sentimentalität oder auch Pietät.“³ Der 1914 in Budapest geborene George Tabori setzte sich, wie bekannt, in seinem Werk mehrfach mit der Geschichte des Holocaust auseinander, die auch zu seiner eigenen Familiengeschichte gehört. Er selbst floh vor dem Holocaust über mehrere Zwischenstationen (Großbritannien, Bulgarien, Syrien, Israel), sein Vater ist in Auschwitz ermordet worden, seine Mutter konnte nur durch Zufall der Deportation aus Budapest entgehen, wie es ja auch in dem in diesem Kapitel analysierten Film *Mutters Courage* aus dem Jahr 1995 dargestellt wird.

Der 1938 in Berlin geborene Michael Verhoeven, der Regisseur von *Mutters Courage*, hat im Vergleich zu Tabori keine familiäre Anbindung an den Holocaust, allerdings zieht sich die Geschichte der Shoah als thematischer Leitfaden durch sein Werk. Neben *Mutters Courage* drehte Verhoeven unter anderem *Die weiße Rose* (1982), einen heiß diskutierten Film über den jugendlichen Widerstand um die Geschwister Scholl, den mehrfach ausgezeichneten Titel *Das schreckliche Mädchen* (1989), den Dokumentarfilm *Der unbekannt Soldat* (2006) über die Reaktionen auf die eine publizistische Kontroverse auslösende Wehrmachtsausstellung, sowie eine weitere Dokumentation mit dem Titel *Menschliches Versagen* (2008) über das Profitieren vieler nicht-jüdischer deutscher Bürger durch das enteignete Vermögen jüdischer Familien.

Der Film *Mutters Courage*, für den Verhoeven nach der Erzählung von George Tabori selbst das Drehbuch geschrieben hat, stellt einen Tag im Leben von Elsa Tabori, der Mutter von George Tabori, dar. Es ist ein Tag im Sommer 1944, an dem mehrere Tausend Budapester Juden nach Auschwitz deportiert werden. Elsa Tabori wird auf der Straße verhaftet, besteigt sogar auch den Deportationszug, kann sich allerdings in letzter Sekunde durch Zufall retten, indem sie von einem Bekannten zu einem SS-Offizier geschubst wird, den

¹ George Tabori zitiert nach Nuy, „Sie dumme Gans, Sie!“, S. 404. Das Zitat stammt aus dem Programmheft zur europäischen Erstaufführung von Taboris *Die Kannibalen*.

² Nuy, „Sie dumme Gans, Sie!“, S. 404. Zur Etikette und Debatten um die Darstellung des Holocaust siehe insbesondere das Kapitel 2.4. dieser Arbeit.

³ George Tabori zitiert nach Welker, Andrea (2001): „Chronik von Leben und Werk.“ In: *Du: die Zeitschrift der Kultur* 61 (2001–2002), Heft 719 – George Tabori: macht kein Theater!, S. 40–63, 76–90, hier S. 63.

sie schließlich anlügt, dass sie im Besitz eines vom Roten Kreuz ausgestellten Schutzpasses sei. Zusammen mit dem Offizier kehrt Elsa in einem anderen Zug nach Budapest zurück und dieser lässt sie schließlich fliehen.

Der Film *Mutters Courage* wird im Folgenden in einem ersten Schritt als eine Darstellung der sogenannten zweiten Generation nach der Holocaust-Erfahrung der Elterngeneration besprochen. Daraufhin werden die Sequenzen analysiert, die aufgrund ihrer Verbindung von komischer Inszenierung und tragischen Themen im Hinblick auf den Fokus dieser Arbeit besonders signifikant erscheinen. Die Position des Films zu der ihm vorhergehenden Tradition der Holocaustdarstellung wird im dritten Unterkapitel diskutiert, während anschließend, mit einem Blick auf die Rezeptionsgeschichte, die grotesken Szenen des Films unter die Lupe genommen werden. Darüber hinaus wird gefragt, inwieweit es in *Mutters Courage* zentrale komische Charaktere gibt, sowie was für ein Lachen das Verhalten der Figuren potenziell hervorruft. Schließlich wird, vor einer Zusammenfassung, das Ende des Films analysiert, und zwar im Hinblick auf die Momente der Versöhnung und des Happyends.

5.1 Träume und Traumata der zweiten Generation – zwischen Fakt und Fiktion

Mutters Courage eröffnet ein Spannungsfeld zwischen dem Bereich des Fiktionalen und dem des Authentischen – die Geschichte, wie Elsa Tabori der Deportation nach Auschwitz entkommen ist, ist ja eine wahre Begebenheit, eine historische Tatsache, von der sie in einem Notizbuch berichtet hatte⁴. Diese wahre Geschichte hatte George Tabori, der Sohn von Elsa Tabori, mehrfach inszeniert beziehungsweise weitererzählt und verarbeitet – als Hörspiel, Theaterstück und Kurzgeschichte. Im Film *Mutters Courage* bekommt das Publikum also eine mehrmals vermittelte und umgestaltete Geschichte zu sehen: Über die von Elsa Tabori erlebte und einmal verschriftete Episode hatte ihr Sohn George Tabori unter anderem eine Kurzgeschichte geschrieben, die Michael Verhoeven in das Drehbuch umgeschrieben und schließlich im Film dargestellt hat. Damit eröffnet der Film nicht nur ein Spannungsfeld zwischen den Bereichen des Authentischen und des Fiktionalen, sondern zeugt auch von einer interessanten intergenerationellen Dynamik. Es sei daran erinnert, dass in der vorliegenden Arbeit vorgeschlagen worden ist, die Filmkomödie zum Holocaust vor allem als Phänomen der 1990er-Jahre sowie als eine unkonventionelle künstlerische Auseinandersetzung der

⁴ In der Kurzgeschichte wird, wie im Film, nur eine Stelle aus dem originalen Notizbuch Elsa Taboris direkt zitiert.

Kindergeneration mit der Holocausterfahrung der Eltern zu betrachten.⁵ George Tabori – der durch seine frühe Geburt eigentlich zu der ersten Generation der Zeitzeugen gehören würde,⁶ allerdings der Naziverfolgung rechtzeitig entkommen konnte – spricht in seinem Werk das Thema Holocaust nicht als eine direkte, ‚leibliche‘, sondern vor allem als eine familiäre Erfahrung an, die ihn als Kind eines in Auschwitz umgebrachten Vaters und einer Holocaustüberlebenden indirekt beeinflusst hat.

Bereits kurz nach dem Kriegsende hatte Tabori den Roman *Pogrom*, in dem er sich mit dem Tod seines Vaters in Auschwitz auseinandersetzt, geschrieben, diesen jedoch nie veröffentlicht und später verrissen, und zwar mit der Begründung, er könne keinen Roman über Auschwitz schreiben, ohne das Lager selbst erlebt zu haben.⁷ 1968 setzte er sich allerdings in *Die Kannibalen* indirekt mit diesem Thema auseinander – einem Theaterstück, in dem Tabori die Figur des Onkels nach seinem Vater Cornelius benannte sowie das ganze Stück dem Vater widmete. Implizit die Position der von der Erfahrung des Holocaust indirekt belasteten zweiten Generation ansprechend, sagte Tabori über das Stück folgendes: „Es ist weder eine Dokumentation noch eine Anklage, sondern eine schwarze Messe, bevölkert von den Dämonen meines eigenen Ichs, um mich und diejenigen, die diesen Alptraum teilen, davon zu befreien.“⁸ Mit *Mutters Courage* in verschiedenen medialen Ausführungen (zunächst als Kurzerzählung,⁹ dann auch als Hörspiel, Theaterstück, und schließlich durch die Teilnahme an Verhoevens Film) setzte sich George Tabori Jahrzehnte nach dem originalen Ereignis nun auch mit der Holocaust-Erfahrung seiner Mutter auseinander, indem er einigermaßen auch das öffentliche Zeugnisablegen für sie übernahm. Elsa Tabori habe, so Tabori in einem Interview, von dem Tag ihrer Deportation mit dem Sohn zwar nie gesprochen, hatte jedoch, wie bereits erwähnt, in einem Notizheft auf drei Seiten von ihrer Festnahme und der Flucht vom Deportationszug berichtet.¹⁰ Über das Verhältnis George Taboris zu der Holocausterfahrung seiner Eltern kann man anhand dieser wenigen Informationen aus seiner Biografie und seinem Werk selbstverständlich nur begrenzt Aussagen machen, jedoch weist die Analyse des Films *Mutters Courage* einige

⁵ Siehe das Kapitel 2.5 dieser Arbeit.

⁶ Zu der ersten, zweiten und dritten Generation der Holocaustopfer und -täter siehe Birkmeyer, Jens und Blasberg, Cornelia (2006): „Vorwort“. In: diess. (Hg.) (2006): *Erinnern des Holocaust? Eine neue Generation sucht Antworten*. Bielefeld: Aisthesis, S. 7–15.

⁷ Vgl. Welker, „Chronik von Leben und Werk“, S. 50.

⁸ George Tabori zitiert nach ebd., S. 62.

⁹ Die Kurzerzählung wurde jedoch erst 1981 im Erzählungsband *Son of a Bitch* veröffentlicht.

¹⁰ Vgl. die Aussagen George Taboris im „Interview mit George Tabori“ (Extras in der DVD-Ausgabe im Verleih von Kinowelt Home Entertainment), sowie Tautz, Birgit (2005): „The Effects of Transformations: The Case of George Tabori’s *Mutters Courage*“. In: *seminar. A Journal of Germanic Studies* 1.XLI, Februar 2005, S. 19–35, hier S. 22.

symptomatische Stellen auf, durch die sich der Film den Auseinandersetzungen der zweiten Generation mit der Holocausterfahrung der Eltern zuordnen lässt. Wie im Kapitel 2.5 erläutert, ist für die Holocaust-Darstellungen der zweiten Generation spezifisch, dass sie, – insbesondere wenn sich die Autoren mit dem Holocaust als Teil der familialen Erfahrung beschäftigen – neben dem dokumentarischen Interesse an Fakten vor allem die eigene Position im Familiengedächtnis thematisieren und dadurch auch Fragen der Identität verhandeln.

Einen theoretischen Rahmen für die Spezifika des Umgangs der zweiten Generation mit der Vergangenheit und Erinnerung der ersten Generation hat Marianne Hirsch mit dem Entwurf des in der Forschung inzwischen geläufigen Begriffs ‚Postmemory‘ erarbeitet. Postmemory bezeichnet nämlich die Beziehung der Nachfolgeneration zu dem Trauma und der Erinnerung der Eltern, die für die Kinder der Holocaustüberlebenden aufgrund fehlender eigener Erfahrung nur in Fragmenten zugänglich sind.¹¹ Durch Zeitdokumente, Fotografien, Schriftstücke oder etwa Gespräche innerhalb der Familie, die zwar keine Selbstverständlichkeit sind, erschließt sich die Geschichte der Eltern mosaikartig, aber nie vollständig. Zum einen berichten die Kinder der Holocaustüberlebenden von einem absichtlichen Schweigen der Eltern über die Shoah (wie dies beispielsweise Art Spiegelmann in *Maus. A Survivor's Tale* oder Gila Lustiger in *So sind wir. Ein Familienroman* thematisieren), zum anderen liegt das Problem des Schweigens sicherlich auch in der Natur des Traumas selbst. Die traumatischen Erfahrungen der Eltern entziehen sich nämlich einer narrativen Form und werden somit für die Betroffenen kaum erzählbar.¹² Jedoch selbst wenn die Erfahrungen der Eltern, weil unter anderem traumatisch, für die Kindergeneration ein mit Stille umlegtes Geheimnis, fern und fremd bleiben, spielen sie trotzdem eine große Rolle für

¹¹ Vgl. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, S. 5.

¹² Zum Trauma im Bezug auf die Erfahrung, Erinnerung, sowie Darstellung des Holocaust siehe bspw. die Standardwerke im Feld: Felman, Shoshana, und Laub, Dori (1992): *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge; LaCapra, Dominick (1994): *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press; Caruth, Cathy (Hg.) (1995): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press; Alphen, *Caught by History*; sowie Baer, Ulrich (Hg.) (2000): „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Eine extensive Bibliografie zur Traumaforschung bietet Kansteiner, Wulf (2004): „Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945.“ In: Jaeger, Friedrich, und Rösen, Jörn (Hg.) (2004): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 109–138. Die Traumaforschung erlebte als Teil der interdisziplinären *Holocaust Studies* seit den 1990er-Jahren Hochkonjunktur, wobei das Trauma selbst zu einem inflationären Begriff wurde, und zwar mit dem Resultat, dass zunehmend eine „Verlust der Präzision“ (Kansteiner) beobachtet worden ist. Wie Kansteiner betont, erscheint es „ausgesprochen fragwürdig, komplexe Medieneffekte auf den Begriff des Traumas zu reduzieren, weil die kollektiven Konsequenzen der medialisierten Aufarbeitung historischen Traumata sich mit den Erfahrungen von Traumaleidenden auch metaphorisch nicht in Einklang bringen lassen.“ Kansteiner, „Menschheitstrauma, Holocausttrauma“, S. 130.

die Konstruktion der Identität(en) der Töchter und Söhne und die Formierung des Familiengedächtnisses generell. Der Holocaust wirft einen Schatten auch auf die Generationen der Nachfolger, so dass, wie Hirsch behauptet, die Kinder und sogar auch die Enkel der Zeitzeugen durch das Trauma der Eltern traumatisiert werden können:

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. I have developed this notion in relation to children of Holocaust survivors, but I believe it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences.¹³

George Tabori, der in *Mutters Courage* mehrmals in der Rolle des Kommentators auftaucht, zeigt nicht nur durch seine öfters auch sarkastischen Bemerkungen – wie etwa, wenn er den Glauben seiner Mutter an ein Happyend kommentiert – dass er unter den Erfahrungen seiner Eltern im Holocaust mitleidet. So begegnet George Tabori beispielsweise bereits am Filmanfang seiner Mutter und bezeichnet dies als „gar nicht so einfach“, wobei es sich eigentlich um die Maske seiner Mutter handelt beziehungsweise um die britische Darstellerin Pauline Collins, die im Film die Mutter George Taboris verkörpert. Dass die Holocausterfahrung der Familie, von der eine Mehrheit unter den Nationalsozialisten umgekommen ist, für den Autor Tabori durchaus emotional, wenn nicht traumatisch ist, zeigt auch die Tatsache, dass Tabori im Interview zum Film seine Freude darüber ausgedrückt hat, dass Pauline Collins seiner Mutter überhaupt nicht ähnlich sei. Außerdem bemerkte der Regisseur Michael Verhoeven, der mit Tabori am Film eng zusammen gearbeitet und seinen Rat bei verschiedenen Szenen eingeholt hat, dass sich Tabori ausdrücklich dagegen ausgesprochen habe, die Entführung des Vaters an der authentischen Treppe in Budapest zu filmen, woraufhin die Szene in demselben Innenhof, allerdings auf einer anderen Treppe, gefilmt wurde.¹⁴ Die schmerzhafteste Erinnerung des Sohnes an die Deportation seiner Eltern und die Nachwirkung dieser Geschichte über die Zeit der Shoah hinaus ist im Film auch dadurch symbolisch angedeutet, dass am Ende des Films Elsa Tabori aus der zeitlichen Ebene des Jahres 1944 ohne einen deutlichen Übergang in die Gegenwart Berlins, d. h. die Zeitebene der Verfilmung, in ihrem schwarzen, mit dem Judenstern versehenen Kostüm als eine Art ‚Geist aus der Geschichte‘ hinein schreitet, während der achtzigjährige George Tabori in der Nähe aus dem Heft seiner Mutter vorliest.

¹³ Hirsch, *The Generation of Postmemory*, S. 22. Dies haben auch einige empirische Studien bestätigt. Siehe bspw. Rosenthal, Gabriele (2006): „Transgenerationale Folgen von Verfolgung und von Täterschaft. Familien von Überlebenden der Shoah und von Nazi-Tätern“. In: Birkmeyer, Jens und Blasberg, Cornelia (Hg.) (2006): *Erinnern des Holocaust? Eine neue Generation sucht Antworten*. Bielefeld: Aisthesis, S. 17–45.

¹⁴ Siehe die Interviews mit Tabori und Verhoeven in den Extras der DVD-Ausgabe von *Mutters Courage* im Verleih Kinowelt Home Entertainment.

5.2 Schwarzer Humor und die Komik der absurden Wirklichkeit

Während die Exposition von *Mutters Courage*, von der noch die Rede sein wird, keine großen Komikpotenziale aufweist, da die wenigen komischen Momente durch einen düsteren akustischen Musikhintergrund unterminiert werden, liegt das eigentlich Provokative an der Holocaustdarstellung im Film darin, dass das Komische in den Szenen der Entführung von Taboris Vater und der Verhaftung seiner Mutter am deutlichsten zum Ausdruck kommt. In der Entführungssequenz entsteht die Komik nicht auf der Ebene der Handlung, denn es handelt sich um ein trauriges Ereignis – an der gewaltsamen, erniedrigenden Verhaftung des Vaters seitens der ungarischen Nazis, den so genannten Grünhemden, gibt es nichts Komisches. Vielmehr entsteht das Komische durch die Darstellung, vor allem durch die diese Episode begleitenden Kommentare George Taboris als Voiceover, sein illusionsbrechendes Eintreten in das Bild, sowie die visuelle Inszenierung der Episoden. So stellt Tabori als erzählendes Voiceover die Figur des Vaters Cornelius als Nachtredakteur einer Tageszeitung vor, der sein Leben lang zwischen den Stühlen gegessen habe. Dabei wird im Bild gezeigt, wie zwei Polizisten Cornelius Tabori vom Arbeitsplatz hochziehen und er, zeitgleich mit dem Kommentar Taboris, tatsächlich zwischen zwei Stühlen hängt. Einer der Polizisten, ein gewisser Herr Usicky, verpasst dem entführten Cornelius Tabori einen Tritt in den Hintern, der allerdings dem Peiniger selbst mehr Schaden bereitet, denn – wie dies George Tabori als Voiceover erklärt – habe Usicky sich dabei einen Knöchelbruch zugezogen. Während sich im Hintergrund des Bilds weiterhin das Verhaftungsszenario abspielt, sieht man nun den achtzigjährigen George Tabori selbst im Vordergrund, wie er, den Blick auf das imaginäre Filmpublikum gerichtet, im Weiteren erklärt, dass man in Ungarn seine eigenen Nazis hatte, diese jedoch viel schäbiger als die deutschen waren. Um dies zu demonstrieren unterbricht Tabori die sich im Hintergrund abspielende Szene und bittet darum, dass das Licht am Verfilmungsset eingeschaltet werde, womit das Verhaftungsgeschehen temporär unterbrochen wird. Also zeigt Tabori im Präsens, während er weiterhin die Geschichte im Präteritum erzählt, dass die Hemden der ungarischen Nazis schlecht gebügelt und dreckig waren sowie dass Usicky, der nach dem Krieg ein angenehmes Leben in Bolivien geführt habe, einen braunen und einen schwarzen Stiefel angezogen hatte. Die Kameraführung folgt dabei den Ausführungen Taboris und zeigt jeweils die besprochenen Uniformteile in Großaufnahme. Tabori beendet diese Unterbrechung am Set mit dem Kommentar, dass so etwas bei den deutschen Nazis nie vorgekommen wäre, und bedankt sich noch bei den Grünhemden respektive den Schauspielern, die, sobald das Licht wieder ausgeschaltet wird, die Szene

weitspielen: Also setzt Usicky wegen seines Knöchelbruchs mit einem Schmerzensschrei ein.

Während der verhaftete Cornelius Tabori noch ganz kurz im Auto zwischen den Polizisten gezeigt wird, sieht man gleich danach wieder George Tabori, der die Entführungssequenz mit einer anscheinend gleichgültigen Miene und der Information beendet, dass sein Vater in Auschwitz gestorben sei. An dieser Stelle entsteht eine kurze Pause im bisherigen Montagetempo. Mit der Erwähnung des Todes in Auschwitz unterbricht ein ziemlich abstraktes Bild die Darstellungsdynamik. In einem winzigen Fensterausschnitt, umrahmt von der schwarzen Dunkelheit, wird ein kaum wahrnehmbarer, fast blattloser Baum gezeigt, während aus dem Off ein leises Vogelgezwitscher zu hören ist. Nun kehrt der Film von dieser stillen, dunklen, abstrakten Aufnahme zu dem Geschehen um Taboris Eltern zurück. „Damals kannte meine Mutter das Wort Auschwitz noch nicht. Damals war sie noch voller Zuversicht. [...] Sie glaubte an ein Happy End. Sie hatte viele Douglas-Fairbanks-Filme gesehen.“ – kommentiert Tabori im Weiteren aus dem Off, während im Bild die Gefängniswärter den Kuchen verschlingen, den Elsa Tabori ihrem festgenommenen Mann gebracht habe, voller Zuversicht, dass er bald entlassen werde.

Die beschriebene Sequenz fokussiert also zwei Themen: die Verhaftung von Cornelius Tabori und seinen Tod. Es sind dies selbstverständlich Themen, die nicht unbedingt mit Komik assoziiert werden. Während der Tod in Auschwitz in *Mutters Courage* auch nicht komisiert wird respektive durch einen Satz George Taboris und das abstrakte dunkle Bild ‚erwähnt‘ wird, wird die erniedrigende Verhaftung, die schließlich nur eine Zwischenstation zum Tod des Vaters bedeutet, an manchen Stellen komisiert. Wenn sich Usicky den Knöchelbruch zuzieht oder George Tabori die Szene unterbricht, um an den ungarischen Nazis ihre Schabigkeits zu demonstrieren, hat die Sequenz das Potenzial, ein satirisches Lachen auszulösen. Aus dem Grund allerdings, dass die Sequenz von der Verhaftung Cornelius Taboris handelt, die Musik im Soundtrack melancholisch-dramatisch ist und schließlich Taboris ohnmächtiger Kommentar die Episode beendet, dass sein Vater in Auschwitz gestorben sei, wirkt das Komische unheimlich und lädt eigentlich kaum zum Lachen ein. Vielmehr zerrt die Komik an dieser Stelle absurde Inkongruenzen ans Licht – des Vaters wortwörtliches Sitzen zwischen zwei Stühlen, Usickys Knöchelbruch im Moment des von ihm verübten Hintertritts, die Schabigkeits der ungarischen Nazis trotz ihrer Machtfülle und nicht zuletzt auch das angenehme, unbeschwerte Leben des Täters in Südamerika, während die meisten seiner Opfer den Krieg nicht überlebt haben. Es sind die Inkongruenzen, die die ganze Situation noch unheimlicher, absurder, eigentlich auch im allgemeinen Sinne

tragischer erscheinen lassen. Hier erzielt die Komik, die als schwarzer Humor beschrieben werden kann, keine Entlastung oder Versöhnung, bietet kein *comic relief*, sondern wirkt provozierend, unangenehm, befremdend, als ob sie gerade die Absicht hat, das Lachen zu töten. Gerade dies ist, wie Gerd Henninger im folgenden Zitat hervorhebt, ein spezifisches Merkmal des schwarzen Humors:

„Schwarz‘ bedeutet [...] soviel wie Trauer, Verzweiflung, Tod, auch Sünde, das Böse und überhaupt alles Widrige; ‚Humor‘ hingegen Versöhnung mit Widrigem, Unlust Erregendem, durch den Affekt des Lachens. Schwarzer Humor ist aber *als* Humor unversöhnlich, *als* Lachen Verzweiflung. Während aller Humor – von Niveau wohlverstanden – sich der Moralität wenigstens gefühlsmäßig versichert, indem er auftretende Störungen, ja selbst das Entsetzen vor ihrem Versagen nicht ganz und gar nicht ernst nimmt, während er an ihrer Ordnung festhält und den Menschen durch Entsetzen vom Widrigen auf sie verpflichtet, verleugnet sein schwarzer Zwillings sich selbst und harrt in der Hoffnungslosigkeit aus. Die Funktion, durch Lachen zu befreien, wandelt er in die, durch eine Lache zu schockieren, wobei die düstere Doppelbedeutung des Wortes durchaus am Platze ist. Insofern könnte man ihn geradezu als uneigentlichen, pervertierten Humor bezeichnen, als Kunst, das Lachen zu töten.¹⁵

Diese Art von Komik, die schockiert, weil sie ja das Gefühl von Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung der Situation noch vertieft, findet sich auch in der Sequenz der Verhaftung und Deportation von Elsa Tabori wieder. Am Morgen eines schönen Tages, wie George Tabori als Voiceover erklärt, wird also Elsa Tabori auf der Straße verhaftet und anschließend in den Deportationszug Richtung Auschwitz gesetzt. Jedoch weiß sie noch nichts davon, als sie an jenem schönen sonnigen Morgen aus dem Haus hinausgeht, um in einem eleganten schwarzen Kostüm ihren Mann im Gefängnis zu besuchen und anschließend eine Partie Rommé bei ihrer Schwester zu spielen. Sobald sie auf der Straße ist, entgegnet zu ihrem Erstaunen keiner der Bekannten ihren Gruß, während die singende Hitlerjugend vorbeimarschiert. Als Elsa also von zwei älteren Männern im Anzug angesprochen wird, freut sie sich eigentlich, wie George Tabori weiterhin als Erzähler erläutert, bekannte Stimmen zu hören, und fragt sogar einen der beiden nach der Gesundheit seiner Katze. Herr Klapka und Herr Iglódi, zwei alte Herrschaften, sind pensionierte Polizisten, die, wie sie sich daraufhin beschweren, aus Personalmangel aus dem Ruhestand zurück zur Arbeit gerufen wurden. Nun wird Frau Tabori nach anfänglichen Missverständnissen erklärt, dass sie festgenommen und daraufhin deportiert werden muss, sich aber im Moment möglichst unauffällig verhalten soll. „Aber wie denn?“, fragt Frau Tabori, woraufhin alle drei an eines der Schaufenster herantreten, denn, so die Antwort der Polizisten, man könne sich die Auslagen anschauen – dabei handelt es sich um das Schaufenster einer Bestattungsfirma. „Ein sehr schöner Sarg“, bemerkt Klapka ernsthaft, ohne jede Ironie. Auf die Anweisung, Elsa Tabori solle den Arm heben, hebt sie den Arm wie zum Hitlergruß. Iglódi erklärt Elsa, dass sie den Arm doch tiefer senken sollte und

¹⁵ Henninger, Gerd (1966): „Zur Genealogie des schwarzen Humors“. In: *Neue Deutsche Hefte* 13.110, Heft 2, 1966. Hg. von Joachim Günther. S. 18–34, hier S. 24f.

legt ihr Handschellen an. Seinem Partner Klapka geht es jedoch sehr schlecht, er fasst sich ans Herz und glaubt in Ohnmacht zu fallen, woraufhin ihm die nette Frau Tabori hilft, wieder zu sich zu kommen. Die Kamera fokussiert dabei die losen Handschellen, die an einem Handgelenk Elsas befestigt sind, so dass sie, wenn sie das wollte, ganz leicht den langsamen, gesundheitlich angeschlagenen Herren entfliehen könnte. Fröhliche, cartoonhafte Streichermusik im Hintergrund unterstützt das Komische der Verhaftungssituation, die die beiden alten Polizisten eigentlich ungern verrichten, nicht weil sie Frau Tabori etwa verschonen wollten, sondern weil sie stattdessen lieber ihren Alltag im Ruhestand genießen möchten.

Das Verhalten und die Masken der Polizisten, sowie überhaupt ihre physische Erscheinung im Paar verleiht der Szene etwas vom Slapstick-Charakter. Denn Klapka und Iglódi, der eine klein und dick, der andere groß und dünn, entsprechen nicht dem typischen Polizistenklischee. Ganz im Gegenteil tauchen beide in schwarzen Anzügen, mit Stock und Melone, auf, können kaum gehen und atmen, sich dabei ständig bei Frau Tabori über ihren gesundheitlichen Zustand beklagend (Klapka leidet an Asthma und fasst sich ans Herz; Iglódi hebt seinen bandagierten Daumen, um auf seine Gicht hinzuweisen) und über die Tatsache, dass sie wieder arbeiten müssen, beschwerend. Die ganze Sequenz mit den beiden Herren ist voll Komik, selbst wenn das Thema, die Verhaftung und bevorstehende Deportation von Elsa Tabori, deutlich als traurig erkennbar bleibt. Es ist das Absurde und Zufällige an der Verhaftungssituation, das für die Komik sorgt, potenziert durch die Inszenierung der Szene: die Kameraeinstellungen, die Maske, die Kostüme, und nicht zuletzt die Musik im Soundtrack. Außer in dem Moment, in dem Frau Tabori Handschellen angelegt werden und in dem die vereinzelt Töne der Musik düster und dramatisch klingen, unterstützt fröhliche Musik die Situationskomik der Episode und die Charakterkomik der Polizistenerscheinung. Dies ist auch der Fall im folgenden Wortausgang von Klapka und Iglódi – auf die aus Höflichkeit gestellte Frage der Frau Tabori, ob es keine Polizeiautos mehr gebe, so dass sich die Herren nicht überanstrengen müssten, antwortet Klapka „Nicht genug für die Vielen“, woraufhin die beiden Partner eine Diskussion dieser ersten Bemerkung mit gegenseitiger grammatikalischer Belehrung anfangen:

Klapka: Nicht genug für all die vielen...

Iglódi: Die vielen Liberalen, die Zigeuner und Juden.

Klapka: Sozialdemokraten.

Iglódi: Und Homosexuell. [sic]

Klapka: Homo.

Iglódi: Homi! [mit Betonung auf I]

Klapka: Homo. [mit Betonung auf O]

Iglódi: Homi!

Klapka (genervt): Homo!!

Beim Einstieg in die überfüllte Straßenbahn in der nächsten Szene gelingt es nur Elsa, rechtzeitig in den Wagen einzusteigen, also fährt die Bahn ohne Klapka und Iglódi ab. Während Iglódi bereits zuvor ein Radfahrer über den Fuß gefahren ist, stolpert jetzt Klapka und endet mit beiden Händen in einer vollen Fischhändlerkarre, während Iglódi Frau Tabori zuruft, sie solle an der nächsten Haltestelle warten. Elsa Tabori tut dies, selbst wenn ihr die Flucht von der Schaffnerin, die ihr ein kostenloses Ticket bis zur Endstation verschenkt, klar nahegelegt wird. Im Voiceover ist an dieser Stelle wieder George Tabori zu hören, der die Entscheidung seiner Mutter, nicht zu fliehen, sondern den Anweisungen der Polizisten zu gehorchen, als eine Entscheidung aus ihrer innersten Überzeugung kommentiert: „Sie vertraute auf Gott und auf das Gute im Menschen. Die goldene Regel ihres Lebens war: Wenn du ein braves Mädchen bist, ist schon alles gut.“ In den folgenden Szenen verbleicht daraufhin die Komik langsam und die ernsthafte Dimension der Verhaftung rückt wieder in den Fokus.

5.3 Bewusstsein von der Darstellungstradition und ihre Alternierung

Außer den komischen Momenten in der Geschichte der Verhaftung erscheint darüber hinaus die Darstellung der allgemeinen Stadtatmosphäre an dem betreffenden Tag irritierend und provozierend, weil sie sich geradezu subversiv der dominanten Tradition der Holocaustdarstellung gegenüber verhält. Denn der Tag der Verhaftung Elsa Taboris ist kein düsterer, mit dunklen Tönen gefärbter Tag, keine Nacht in der sie die SS-Männer mit bellenden Hunden schreiend aus dem Haus zerren,¹⁶ sondern ein lebhafter, sonniger Sommertag, an dem jeder seinen täglichen Geschäften nachgeht und eine allgemein fröhliche Atmosphäre die Stadt beherrscht: Junge Männer warten mit Blumen auf ihre Geliebten, Greise spielen Karten, ein Kind musiziert auf der Geige, der heiße Wind wirbelt Hüte von den Köpfen und hebt den Rock einer kichernden Dame hoch, wie eine voyeuristische Aufnahme aus der Froschperspektive zeigt. Auch wenn düstere Töne des Soundtracks an mehreren Stellen das helle Bild konterkarieren, dominiert das heitere, unbeschwerte Visuelle die Vorstellung von dem Tag der Verhaftung von Elsa Tabori. In diesem Sinne unterläuft sowohl die Komik als auch die visuelle Inszenierung dieser Sequenz, dessen Thema ja ein eigentlich schreckliches Ereignis ist, die dominante filmische Tradition der Darstellung von einem solchen Ereignis – man vergleiche beispielsweise die dramatisch inszenierte Räumung des

¹⁶ Zur Holocaustikonografie siehe bspw. Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 202–235; Seeßlen, „Die Seele im System“, sowie das Kapitel 2.5.3 dieser Arbeit.

Ghettos für die bevorstehende Deportation in *Schindler's List*. In diesem Sinne stellt *Mutters Courage* eine aus der Filmtradition der Holocaustdarstellung bekannte Situation, nämlich die Verhaftung einer jüdischen Person und ihre Entführung zur Deportation, in einem völlig neuen Licht vor, indem zwei, mit Arthur Koestler sprechend, bisher nicht zusammen gedachte Matrizen im bisoziativen Akt in Verbindung gebracht werden, wodurch routinierte Denk-, hier vor allem auch Darstellungsweisen, neue Impulse bekommen, erneuert, verändert und gewissermaßen auch kritisiert werden:

There are two ways of escaping our more or less automatized routines of thinking and behaving. The first, of course, is the plunge into dreaming or dream-like states, when the codes of rational thinking are suspended. The other way is also an escape – from boredom, stagnation, intellectual predicaments, and emotional frustration – but an escape in the opposite direction; it is signalled by the spontaneous flash of insight which shows a familiar situation or event in a new light, and elicits a new response to it.¹⁷

Bereits an seinem Anfang zeigt sich *Mutters Courage* als der Tradition der Holocaustdarstellung, sowie der medialen Selbstrepräsentation der führenden Köpfe des Nationalsozialismus bewusst. Der Beginn von *Mutters Courage* ist nämlich eine Collage aus verschiedenen filmischen Zitaten, die – weil ohne erkennbare komisierende oder sich satirisch distanzierende Tendenz – in der Technik des Pastiche¹⁸ aneinandergereiht werden. Bereits hiermit führt die Exposition dem Publikum deutlich vor Augen, dass der Film eine gewisse Tradition der medialen Repräsentation fortsetzt oder sich zu ihr in einer Weise positioniert, dass diese alterniert oder kritisiert wird. Außer aus den expliziten und impliziten Zitaten umfasst die Eröffnungssequenz von *Mutters Courage* außerdem eine Reihe von Illusionsbrüchen, die jedoch nicht, wie etwa im Fall von Lubitschs *To Be or Not to Be*, in Komik resultieren, sondern die künstliche Natur beziehungsweise die Medialität des Films in den Vordergrund stellen. Hiermit zeigt der Film vom Anfang an, ganz im Gegenteil zu den Authentizitätsfiktionen, die einen Eindruck von ‚wahrem Geschehen‘ hinterlassen wollen, dass er vor allem eine mögliche Interpretation des historischen Geschehens und in diesem Sinne keine Abbildung ist.

Die ganze erste Szene im Film ist eine leicht erkennbare Anspielung auf eine der Episoden aus Claude Lanzmanns *Shoah*, in der es Lanzmann mithilfe einer speziellen Militärkamera, die durch die Wand filmen kann, gelang, ein Interview mit einem hochrangigen SS-Mann aufzunehmen. Bei Verhoeven wird diese Szene in der Ästhetik sowie teilweise auch im Inhalt reinszeniert, indem der deutsche SS-Offizier, der sich im Laufe der Handlung als Befehlsgeber bei der Deportation der Budapester Juden entpuppen wird,

¹⁷ Koestler, *The Act of Creation*, S. 45.

¹⁸ Vgl. Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 39ff.

rückblickend als Interviewter seine Beteiligung an der Deportation bestreitet.¹⁹ Gleich nach dieser Szene wird vor schwarzem Hintergrund ein Text in weißer Schrift mit historiographischen Informationen über die Deportation der Budapester Juden eingeblendet, woraufhin ein Foto der echten Elsa Tabori auf eine Wand projiziert wird, vor die anschließend George Tabori tritt und, den Hut ziehend, das Publikum mit einem Lächeln begrüßt.

Dem folgt eine Szene aus der Filmstadt Babelsberg, wo sich das Studio befindet, in dem der Film *Mutters Courage* gerade gedreht wird. Während Tabori in einem Auto vor dem Studio ankommt, werden auf dessen Wände verschiedene Buch- und Filmausschnitte (beispielsweise aus dem Film *Die Mörder sind unter uns*) sowie Dokumente aus der Zeit projiziert (unter anderem eine Fotoaufnahme des lächelnden Adolf Hitler, sowie die Videoaufnahme einer antisemitischen Rede Joseph Goebbels' über eine deutsche Kultur ohne jüdischen Einfluss). George Tabori führt zunächst die Zuschauer in das Geschehen ein: „Wir drehen hier einen Film über meine Mutter. Gleich werde ich meiner Mutter gegenüberstehen, das ist gar nicht so einfach.“ Taboris Mutter im Bild ist jedoch, wie bereits erwähnt, nicht seine echte Mutter, sondern die Schauspielerin Pauline Collins, die Tabori, der an diesem Tag seinen achtzigsten Geburtstag feiert, eine große Geburtstagstorte entgegenbringt und fröhlich singt, wobei die Musik im Soundtrack eher trüb klingt. Selbst der Regisseur Michael Verhoeven ist kurz zu sehen, wie er sich über diese Unterbrechung am Set beschwert, denn er ist gerade dabei, die Szene zu filmen, in der Taboris Vater von der Staatspolizei verhaftet wird. Das Filmteam versammelt sich, trotz Verhoevens Aufregung, um Tabori, und der Schauspieler, der in *Mutters Courage* einen hitlerähnlichen Schnurrbartträger spielt, führt vor Tabori den bekannten Brötchentanz („Oceana Roll Dance“) aus Charles Chaplins *The Goldrush* auf.²⁰

In wenigen Minuten am Anfang von *Mutters Courage* stellt sich der Film also vor allem als Film vor, als eine Interpretation und kein Dokument respektive als ein künstlerisches Konstrukt, wodurch von vornherein die Illusion eines authentischen Bildes negiert wird. Einerseits nimmt der Film Bezug zum historischen Geschehen (Einblendung des Textes über die Deportation der Juden aus Budapest) und gibt zu erkennen, dass hier die Geschichte George Taboris über seine Mutter erzählt wird; andererseits nimmt Verhoevens Film, wie durch viele direkten Zitate und die Technik des Pastiche deutlich wird, auch eine Position in der Tradition der Darstellung des Nationalsozialismus und der Shoah ein. In

¹⁹ Ein weiteres *Shoah*-Zitat in *Mutters Courage* stellt die Figur des Lokführers dar, der die berühmte Schnittgeste am Hals macht.

²⁰ Dass der Schauspieler in der hitlerähnlichen Kostümierung Chaplins Nummer vorführt, ist möglicherweise eine Anspielung auf die Verwechslungskomödie in *The Great Dictator*.

diesem Sinne hebt *Mutters Courage* deutlich hervor, dass sie einen weiteren Versuch darstellt, die Geschichte der Shoah zu interpretieren, diese jedoch keinesfalls, genausowenig wie ihre filmischen Vorläufer, rekonstruieren und wahrheitsmäßig abbilden kann oder überhaupt will.

5.4 Die Groteske als Mittel realistischer Mimesis

Während das schwarzhumorige Komische die Episode der Verhaftung von Cornelius sowie von Elsa Tabori dominiert, verabschiedet sich der Film, sobald es zu der Inszenierung der Deportation kommt, immer mehr von der Komik. Die heitere Vorstellung der Atmosphäre auf den Straßen Budapests trotz Verhaftung von Juden wird nun durch die düstere, feuchte, kalte und klaustrophobische Unteretage des Bahnhofs ersetzt. Aus dem Off hört man die letzten Kommentare Klapkas und Iglódis, nachdem sie Elsa Tabori in den Bahnhof einweisen: „Lassen Sie sich nicht unterkriegen!“ und „Schicken Sie uns eine Ansichtskarte!“²¹ Die melancholische Titelmusik, die bereits am Anfang des Films zu hören war, verstärkt den Eindruck, dass Elsas Ankunft im düsteren Bahnhof auch das Ende der Komik des ersten Teils bedeutet. Mit einer Kamerafahrt über die Köpfe der im dunklen Untergrund des Etagenbahnhofs ‚für die Umsiedlung‘ zusammengepferchten Juden und Jüdinnen beginnt eine lange Sequenz der Deportationsvorbereitungen, die eine Vorselektion einschließen. Einige Inkongruenzmomente dabei rufen kein Lachen hervor, auch wenn ihre tragikomische Dimension nicht negiert werden kann, denn zum einen erscheint das Verhalten der Deportierten in der Situation völlig unpassend, teilweise auch komisch; zum anderen erscheinen die Reaktionen der Juden absurd-tragisch, weil sie in der Situation, in der die Deportierten das Ziel der als Umsiedlung getarnten Fahrt nicht kennen und sowieso die Dimensionen des Geschehens in dem Moment nicht verstehen können, äußerst normal sind.²² So betont ein Mann, dass er vor der Deportation noch die Bücher in die Bibliothek zurückbringen müsse; ein Rabbi sucht voller Besorgnis nach einem Ersatz für seinen fehlenden Hut; ein Metzger, der offensichtlich direkt von seinem Arbeitsplatz entführt wurde, hebt das Schlachtermesser hoch über seinen Kopf, um keinen in der Nähe zu verletzen; eine

²¹ Eine noch mutigere Bemerkung macht einer der Polizisten in Taboris Kurzerzählung – auf die Frage Elsa Taboris, wohin sie eigentlich gebracht werde, antwortet Iglódi nämlich, „Nach Auschwitz“, woraufhin sich die vom Erzähler präsentierte Geschichte folgendermaßen fortsetzt: „Wohin?“ Meine Mutter klang verblüfft, als habe sie soeben von einem neuen Modekurort erfahren. ‚Zur jüdischen Bäckerei‘, sagte Iglódi, sich einen kleinen Scherz erlaubend. ‚Oh‘, jetzt hatte sie verstanden und errötete wie eine junge Braut.“ Tabori, George (1984): „Mutters Courage“. In: ders. (1984): *Son of a bitch. Erzählungen*. Aus dem Amerikanischen von Ursula Grützmaker und Peter Sandberg. Frankfurt am Main: Fischer, S. 5–30, hier S. 11.

²² Vgl. den Kommentar des Erzählers in Taboris Kurzgeschichte *Mutters Courage*: „Nachdem sie den ersten Schock überwunden hatten, brachten sie ihre Peiniger mit Bitten und Fragen zu Verzweiflung, die verrückt klangen, weil sie so normal waren.“ Ebd., S. 12.

demente Greisin wiederholt, dass sie vergessen habe, Brot zu kaufen; ein mit Zahnpasta bekleckster junger jüdischer Mann im Schlafanzug schmunzelt über seinen eigenen Namen, denn er heißt Adolf. Solche Szenen, die nicht eindeutig lächerlich sind, jedoch auch nicht in einem pathetisch-tragischem Licht dargestellt werden, erscheinen komisch-absurd und rufen Verwirrung und Verfremdung hervor.

Dies bestätigen auch die Reaktionen bei der Kinopremiere von *Mutters Courage*, die am 12. September 1995 im Rahmen des Filmfestivals von Toronto stattgefunden hat. Michael Verhoeven berichtet in einem Interview, dass manche Szenen, darunter auch die gerade besprochenen Momente kurz vor der Deportation, beim Publikum große Unruhe bewirkt haben: „Die [Zuschauer bei der Premiere] waren nicht auf den Taborischen Humor vorbereitet bei so einem Thema und sind damit kaum fertig geworden.“²³ Aus diesem Grund entschied sich Verhoeven, manche Szenen und Sequenzen nachträglich auszulassen. Herausgeschnitten wurden, wie Verhoeven erklärt, die von dem Publikum als besonders beunruhigend empfundene Szenen, wie etwa jene, in der ein Deportierter nach dem Speisewaggon im Zug fragt, sowie die „inständige Bitte und kein Überfall“²⁴ eines Deportierten um Sex mit Elsa Tabori, den Frau Tabori aus ihrer Bescheidenheit – wie dieses Ereignis, laut Verhoeven, George Tabori interpretiert – zugelassen habe.²⁵ Im selben Interview erklärt Verhoeven allerdings, dass er es später bedauert habe, diese Szene unter dem emotionalen Eindruck der Premiere herausgeschnitten und somit Tabori unzufrieden gemacht zu haben.

Auch wenn *Mutters Courage* im Nachhinein mit dem Deutschen Filmpreis in Silber und den Bayerischen Filmpreisen für die beste Produktion und die beste Kameraführung ausgezeichnet wurde, wurde der Film nach der deutschen Premiere von den Kritikern ambivalent aufgenommen. Während Taboris literarische Vorlage in den Rezensionen gelobt wurde, warf man der Verfilmung Verhoevens eine Rehabilitierung der SS-Offiziers,²⁶ Dämonisierung des Nationalsozialismus, Banalisierung, Sensationalismus und „protzige Überinszenierung“ vor,²⁷ und zwar insbesondere in den Szenen, die in Taboris Kurzgeschichte nicht vorkommen, sondern Verhoevens bedeutendste Erweiterung der

²³ Michael Verhoeven im Interview in den Extras der DVD-Ausgabe von *Mutters Courage* im Verleih von Kinowelt Home Entertainment.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. ebd.

²⁶ Vgl. N.N. (1996): „Mutter Courage“. In: *Der Spiegel* 8/1996, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8888439.html> (Juni 2013), sowie Kuhlbrodt, Dietrich (1996): „Mutters Courage“, In: *epd film. Das Kinomagazin*, online: <http://www.filmzentrale.com/rezis/mutterscourage.html> (Juli 2013).

²⁷ Ebd. Vgl. auch Lederle, Josef (1996): „Mutters Courage“. In: *film-dienst* 4/1996, online: <http://cinomat.kim-info.de/filmdb/langkritik.php?fdnr=31803> (Juli 2013).

Vorlage darstellen: Die Vorselektion und das groteske Figurenensemble im Topf-und-Söhne-Zug.

Die Vorselektion, bei der Nazi-Ärzte schließlich ein Paar Zwillingsskinder und einen körperlich behinderten Mann für ihre Experimente auswählen, dauert im Film insgesamt bedrückend lange zehn Minuten, auch wenn sie inzwischen von zwei Parallelgeschichten unterbrochen wird: Von dem Geschehen im erstklassigen Topf-und-Söhne-Zug und der Geschichte eines durch Zufall verhafteten nicht-jüdischen Mädchens über ihre Misshandlung und Entführung durch die SS-Männern. Während in der Vorselektions-Sequenz ein jüdischer Deportierter nach dem anderen in Angst und Verlegenheit vor die Ärztekommision tritt, wobei im Soundtrack eine feierliche Symphoniemusik zu hören ist, spielt sich im Topf-und-Söhne-Zug ein unheimliches Telefonat ab. Der Zug beherbergt ein groteskes Figurenpersonal: Neben einigen skrupellosen Geschäftsmännern fahren in ihm weiterhin unmoralische Ärzte, alte schweigsame Greise, mit großen Wangennarben versehene glatzköpfige Billardspieler und grell geschminkte Prostituierten.²⁸ Das überbetont Körperliche und Sinnliche, das lächerlich, unheimlich komisch, sowie zugleich entsetzlich und einigermaßen furchteinflößend wirkt, kann, wie Wolfgang Kayser in seiner Studie zur Groteske erklärt, sowohl Lachen als auch Grauen hervorrufen.²⁹ Jedoch verwandelt sich das Groteske in *Mutters Courage* in das ausschließlich Grauenhafte, das das Lachen erstickt, sobald die Ärzte von dem bei der Vorselektion ausgewählten Deutschlehrer mit Behinderung wie von einem Unmenschen sprechen, oder wenn ein Topf-und-Söhne-Geschäftsmann in dem folgenden Telefonat liebkosende Diminutive, Adjektive wie „schön“ und „kolossal“ im Kontext des Vernichtungssystems benutzt:

Ist dort Topf und Söhne? Ja, hier ist auch Topf und Söhne! Hallo, hallo, Bienchen! Hat das geklappt mit dem schönen Auftrag? Großer Gott, Bienchen! Es geht darum, können wir nochmal 33 Öfen liefern, für Auschwitz! Da müssen wir aber Sonderschicht noch einlegen. Wir haben einen kleinen Aufenthalt. Budapest. Da findet so 'ne Umsiedlung von Fremdrassigen statt und die Doktors [sic] wollen sich mal umgucken, ob vielleicht was Spezielles für sie dabei ist, für ihre Käfersammlung, ha, ha, ha. Wir sehen uns morgen, Bienchen! Dreiunddreißig Brenner! Ja, ja, ja, ja, kolossal!

Vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse, der Fakten über die Vernichtungsmaschinerie und ihre Folgen, sei in diesem Zusammenhang noch einmal an die scharfsinnige Beobachtung Hans Otto Horchs über die Groteske als Darstellungstechnik nach

²⁸ Wie Verhoeven im Interview (Extras der DVD-Ausgabe von *Mutters Courage* im Verleih von Kinowelt Home Entertainment) erklärte, wurde er bei der Darstellung dieser Figuren von der durch Nazis als „entartete Kunst“ bezeichneten Malerei Otto Dix', George Grosz' und Karl Hubbuchs inspiriert.

²⁹ Vgl. Kayser, *Das Groteske*, S. 32, 38.

dem Zweiten Weltkrieg erinnert: „Wenn die Welt selbst zur blutigen Groteske geworden ist, mutieren die Mittel literarischen Groteskstils gleichsam zu solchen realistischer Mimesis.“³⁰

5.5 Empathisches Lächeln über das Kleben an der Form

Im Unterschied zu *To Be or Not to Be*, *Jakob the Liar* oder *La vita è bella* gibt es in *Mutters Courage* keinen zentralen komischen Charakter und – außer den Polizisten Klapka und Iglódi – generell nur ganz wenige Figuren, die man als komisch bezeichnen kann. Die Protagonistin Elsa Tabori ist keine pikareske, besonders einfallsreiche Figur, die für komische Einfälle sorgen, Spaß treiben oder Witze erzählen würde, sondern eine äußerst ruhige, folgsame, gutmütige Mutterfigur, die nur durch Zufall in komische Situationen gerät – Situationen, die eigentlich in ihrer Grundlage oder in der Tiefenschicht gar nicht komisch sind, sondern erst an der Oberfläche durch Momente des Absurden, sowie unerwartete Momente des Normalen in einer absurd gewordenen Lage als bizarr-lächerlich erscheinen. Das Verhalten Elsa Taboris, ihr fast peinlicher Gehorsam und ihre Höflichkeit, entspringen allerdings einer Unterkategorie des Komischen, die Arthur Schopenhauer als Pedanterie beschreibt:

[D]ie Pedanterie [...] entsteht daraus, daß man wenig Zutrauen zu seinem eigenen Verstande hat und daher ihm es nicht überlassen mag, im einzelnen Fall unmittelbar das Rechte zu erkennen, demnach ihn ganz und gar unter die Vormundschaft der Vernunft stellt und sich dieser überall bedienen, d. h. immer von allgemeinen Begriffen, Regeln, Maximen ausgehen und sich genau an sie halten will, im Leben, in der Kunst, ja im ethischen Wohlverhalten. Daher das der Pedanterie eigene Kleben an der Form, an der Manier, am Ausdruck und Wort, welche bei ihr an die Stelle des Wesens der Sache treten.³¹

Das Kleben Elsa Taboris an Höflichkeitsmanieren und Regeln, – denn wie sie selbst erklärt, es sei am besten, wenn man überhaupt nicht auffalle³² – sowie ihr unerschütterlicher Glaube an ein gutes Ende rufen im Kontext des Holocaust allerdings kein überlegenes Lachen hervor. Vielmehr bewirkt die Darstellung der liebevollen, gutmütigen Mutterfigur ein empathisches Lächeln, wie es Luigi Pirandello beschreibt.³³

In einer Filmszene ist dieser Unterschied zwischen einem spöttischen, überlegenen Lachen und dem empathischen Lachen besonders deutlich ausgeprägt. Elsa Tabori wird nämlich nicht zu einer ‚Mutter Courage‘, weil sie besonders mutig handelt, sondern eigentlich, weil sie erst infolge eines Stoßes von einem ihr nicht gerade sympathischen Bekannten zu einem SS-Mann geht und diesen schließlich belügt, wodurch sie sich selbst und ein nicht-jüdisches Mädchen rettet. Das höfliche Verhalten Frau Taboris und ihre Lügen

³⁰ Horch, „Grauen und Groteske“, S. 28.

³¹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 85f.

³² In der Kurzgeschichte heißt es über Elsa Tabori, die die Fluchtmöglichkeit nicht in Betracht zieht: „Meine Mutter stand da, den Fahrschein in der einen, den Stock in der anderen Hand, wie gelähmt durch das, was ihr Mann die ‚Inkompetenz des Guten‘ nennen würde.“ Tabori, „Mutters Courage“, S. 10.

³³ Pirandello, *Humor*, insb. S. 161f.

werden zunächst von den ungarischen Nazis in einem lauten Gruppenlachen ausgelacht, und das Filmpublikum mag sich eventuell einem solchen Lachen zugesellen. Da die Sympathie jedoch deutlich auf der Seite der Frau Tabori liegt, sowie der ganze Kontext schreckenerregend ist, ruft ihr Verhalten bei den Zuschauern eher Mitleid respektive ein empathisches Lächeln hervor. Während die Nazis lachen, weil sie die Lügen Elsa Taboris aus der „Beobachtung des Gegenteils“ durchschauen, bewirkt die „Empfindung des Gegenteils“,³⁴ das heißt die Empfindung des Zuschauers von Not, Angst und der zum ersten Mal mit Mühe überwundenen Lebensphilosophie Frau Taboris Empathie und Mitleid. Dabei kann es allerdings beunruhigend wirken, dass sich eine solche vermutliche „Empfindung des Gegenteils“ seitens der Zuschauer teilweise mit der Empfindung des SS-Offiziers in der fiktionalen Welt des Films deckt. Denn der deutsche SS-Mann lacht die zum ersten Mal mutig gewordene Frau nicht zusammen mit den ungarischen Nazis aus, über deren Gelächter er sich sogar empört zeigt, sondern lächelt über Elsa mit einer gewissen Sympathie der alten Frau gegenüber. Aus unbekanntem Grund bringt er Frau Tabori Empathie entgegen, auch wenn er den anderen Tausenden Juden gegenüber gleichgültig bleibt. In diesem Sinne zeigt es sich auch in dieser Szene, dass das Lachen sowie die Komik in *Mutters Courage* von Ambivalenzen geprägt ist und kaum eindeutig als positiv oder negativ, angenehm oder unangenehm, unbeschwert oder grotesk und schwarz bestimmt werden kann. Ähnliches gilt auch für das Ende des Films, das sich, obwohl es eine glückliche Rettung darstellt, doch als janusköpfig erweist.

5.6 Eine glückliche Rettung und kein glückliches Ende

In einem Interview beschrieb George Tabori den Film *Mutters Courage* als eine Komödie im klassischen Sinne, weil die Mutter am Ende der Deportation entkomme.³⁵ Doch selbst, wenn sich Elsa Tabori durch eine Lüge beziehungsweise die Gnade des SS-Offiziers retten kann, kann das Ende des Films nicht wirklich als glücklich oder versöhnlich beschrieben werden. Eine klassische Versöhnung, etwa die zwischen den Deportierten und den Nazis, findet selbstverständlich nicht statt, und die Rettung der Mutter erscheint als purer Zufall oder Glück, das die Ausnahme von der Regel darstellt. Elsa Tabori überwindet zwar ausnahmsweise ihre übliche Haltung (genauso wie der SS-Mann, der Tausende andere in den Tod deportieren lässt), doch geschieht dies nicht aus innerster Überzeugung, sondern als

³⁴ Ebd., S. 162.

³⁵ Vgl. die Aussage George Taboris im Dokumentarfilm *Tabori – Theater ist Leben* (in den Extras der DVD-Ausgabe von *Mutters Courage* im Verleih von Kinowelt Home Entertainment).

Resultat eines Ausnahmемoments. Alle anderen jüdischen Mitbürger Elsa Taboris – dies macht der Film auch ohne direkte visuelle Darstellung deutlich – fahren an jenem Tag weiter nach Auschwitz.

Obgleich Elsa den Deportationstag überlebt, endet Taboris Geschichte von einem Tag im Leben seiner Mutter eigentlich in Ungewissheit, wie und ob sie schließlich dem Holocaust entkommen sei, denn dem Deportationstag folgen noch viele Tage der Unsicherheit für die jüdische Bevölkerung Budapests. In der letzten Szene, die in der zeitlichen Ebene der 40er-Jahre spielt, sieht man nämlich, wie die Mutter am späten Abend im Haus ihrer Schwester Marta ankommt und mit ihr und dem Schwager Julius Karten spielt. Dadurch allerdings, dass George Tabori bereits vor dieser Szene noch einmal das Geschehen durch seinen Kommentar und sein Auftreten im Bild, diesmal am Alexanderplatz in Berlin, wieder in die Gegenwartsebene, also eine Art Rahmengeschichte, hinein Holt, wird aus seiner Erzählung deutlich, dass Elsa Tabori, die wirkliche Elsa Tabori, den Holocaust überlebt und die Geschichte in einem Notizbuch aufgeschrieben habe. Aus der anschließend zitierten Stelle aus den Aufschreibungen Elsa Taboris geht jedoch auch hervor, dass ein Großteil der Familie dem Tod unter den Nazis nicht entkommen konnte – neben Taboris Vater wurden auch seine Tante und sein Onkel, die die Mutter an jenem Abend nach der Flucht besucht hatte, im Holocaust ermordet. Elsa Tabori schrieb nämlich, wie George Tabori im Film vorliest:

Dieser Deutsche mit den herrlichen blauen Augen war wie ein Vater zu mir. Oder wie ein Sohn, das ist im Grunde dasselbe. Ich hasse ihn dafür, dass ich ihn lieben muss, was ich ja tue. Schließlich haben er und seinesgleichen meinen Cornelius verbrannt, meine Marta und ihren Mann Julius, und achtzig andere von meinem Fleisch und Blut. Das kann ich ihnen niemals vergeben.³⁶

Die letzte verbale Äußerung auf der Ebene der Deportationsgeschichte gehört dem Onkel Julius, der sich darüber aufregt, dass Elsa so spät zu ihnen gekommen sei und sie darüber hinaus darauf aufmerksam macht, dass das Barometer auf Sturm hinweist. Dies gehört, hält Elsa einen Moment inne, reißt in einer Art Grauen und Hoffnungslosigkeit die Augen weit auf und stößt einen tiefen Seufzer aus. Danach werden – wieder in der Rahmengeschichte, womit sich ja das Ende ästhetisch an den Anfang von *Mutters Courage* im Kreis anschließt – das schwarz-weiße Foto der echten Elsa Tabori sowie zwei Sätze über die historischen Tatsachen eingeblendet, während im Soundtrack die Melodie vom Anfang wieder zu hören ist. Während die Texteinblendung am Anfang des Films von der Besetzung Ungarns und den als

³⁶ Das Originalzitat Elsa Taboris, wie im Film von ihrem Sohn vorgelesen, ist in der Kurzerzählungs-Version um einen weiteren Satz reicher, der im Film nicht zitiert wird, nämlich: „Das kann ich ihnen nie vergeben, Gott erschlage mich auf der Stelle, wenn ich's jemals tue. Und beim nächsten Mal – ach, ich hoffe, bis dahin bin ich tot und fern aller Gewissensqualen –, werde ich ihre deutschen Fressen mit einem Hammer zerschmettern.“ Tabori, „Mutters Courage“, S. 26.

Umsiedlung getarnten Deportationen, sowie dem „aus taktischen Gründen zunächst verschonte[n]“ Budapest berichtete, thematisiert der Text am Ende, zugleich auch das letzte Bild vor dem Abspann, die Konsequenzen des Holocaust in Ungarn: „Vor der Machtübernahme durch die Deutschen lebten in Ungarn 760.000 Juden. Davon sind etwa 500.000 dem Holocaust zum Opfer gefallen.“

Zusammenfassend lassen sich die folgenden Hauptmerkmale der Komik in *Mutters Courage* feststellen: Die Komik von *Mutters Courage* kommentiert aus der Perspektive der zweiten Generation den Holocaust als einen jener (familialen) Existenzabgründe, in denen die ansonsten normalen Menschenreaktionen durch einen veränderten Kontext absurd und verrückt erscheinen, wie das Verhalten des Ehepaars Tabori oder ihrer jüdischen Mitbürger. Die Bezeichnung ‚komisch‘ entspricht hier der zweiten Semantik des Wortes, als Komisches im Sinne von Seltsamem, Ungeheurem und Befremdlichem.³⁷ Das Thema von *Mutters Courage* ist an sich selbst nicht komisch, denn die Geschichte handelt ja von der Deportation der Budapester Juden nach Auschwitz; die Komik entsteht vielmehr aus kleinen inkongruenten Momenten, die lächerlich sind, weil sie im schrecklichen Kontext völlig unpassend und unerwartet erscheinen, wobei sie in einem gewöhnlichen Alltagsgeschehen eigentlich nicht als besonders merkwürdig vorkommen würden. Außerdem ergibt sich die Komik in *Mutters Courage* als Darstellungsstrategie einer schrecklichen Geschichte, die sich, im Sinne von Taboris Zitat am Anfang dieses Kapitels, keinen sentimental, pietätvollen oder auch moralisierenden Blick auf die Vergangenheit erlauben möchte, sondern das tatsächliche Groteske des Geschehenen, „das Unfaßbare, Undeutbare, als das Lächerlich-Entsetzlich-Grauensvolle“³⁸ betonen will. Durch die vielen Illusionsbrüche, die neben einigen weiteren Elementen im Film (erzählende Elemente, Verfremdungseffekte, Einblendungen, usw. – nicht zuletzt natürlich auch der Titel schon von Taboris Vorlage) an das epische Theater Brechts denken lassen³⁹ und teilweise auch komische Wirkung erzielen, wird die Kritik des Films an den Authentizitätsfiktionen deutlich, die sich, wie die Bezeichnung selbst andeutet, für authentische Bilder der Vergangenheit ausgeben. Die ambivalente Komik von *Mutters Courage* lehnt den Ernst keinesfalls ab,⁴⁰ sondern erweitert unsere Vorstellung von der Geschichte außerhalb der dominanten Darstellungskonventionen, indem ein komplexeres

³⁷ Vgl. Preisendanz, „Zum Vorrang des Komischen“, S. 159.

³⁸ Kayser, *Das Groteske*, S. 36.

³⁹ Zu den Elementen des epischen Theaters in *Mutters Courage* siehe Moeller, Hans-Bernhard (2009): „Brechtian Comic Overtones Alive in Today’s German Cinema: A Conversation with Michael Verhoeven about Brecht and Cinema, Tabori and Brecht, and Great Humorists as Models“. In: Weidauer, Friedemann J. (Hg.): *Political Intimacies*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, S. 173–183.

⁴⁰ Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 168.

Bild des Geschehens präsentiert wird, das außerdem befremdende, lächerlich erscheinende Momente nicht ausblenden möchte. Darüber hinaus offenbart sich der Film, insbesondere durch die vielen Illusionsbrüche, als Interpretation und folglich dezidiert als Nicht-Abbildung der Wirklichkeit. Taboris Unterbrechungen am Filmset, seine Kommentare als Voiceover oder auch sein Gruß an den SS-Offizier sind von einer ambivalenten, schwarzhumorigen Komik, die nicht entlastend und angenehm wirkt, sondern die peinliche Absurdität der Situation, die ihre Vorlage in der zur Groteske gewordenen Wirklichkeit des Holocaust hat, zuspitzt.

Die Komik von *Mutters Courage* operiert somit auf zwei miteinander verwobenen Ebenen: Zum einen spricht sie diejenigen Teile der historischen Wirklichkeit an, die in den dominierenden Bildern vom Holocaust ausgeblendet bleiben; zum anderen erzielt sie ihre komische Wirkung, indem sie die Etikette beziehungsweise die Ikonografie unterläuft und damit auch die Vorstellung von der Vergangenheit erneuert, verändert, und somit als erstarrt oder nicht hinreichend in Frage stellt. In diesem Sinne erscheinen, mit Henri Bergson zu sprechen, nicht nur etwa das ordnungsgemäße Verhalten der Nazis oder auch die Regeleinhaltung der Mutter starr und auf komische Weise unelastisch, sondern, auf einer diskursiven Ebene, auch die starren Dominanten der Holocaustdarstellung selbst als träge, mechanisch-unelastische Automatismen.⁴¹ Wie Bergson betont, kann die „Starrheit, die mit der inneren Geschmeidigkeit des Lebens disharmonisiert“⁴² selbst zur Zielscheibe der Komik werden, denn in feierlichen gesellschaftlichen Formen stecke immer eine latente Komik, die nur auf die Gelegenheit warte, um auszubrechen.⁴³ Im Unterschied zu der ikonographisch gewordenen Bildern von solchen Szenen geschehen die Festnahmen und Deportationen in *Mutters Courage* an einem schönen Sommertag, an dem eine fast fröhliche Atmosphäre auf den Straßen herrscht, seinen üblichen Geschäften nachgegangen oder sogar in den Sommerurlaub gefahren wird – während der eine Zug ja in ein Vernichtungslager fährt, fährt der Zug am Parallelgleis in ein Ferienlager.

Der üblichen Täter-Opfer-Ikonografie⁴⁴ entgegen sind die Täter in *Mutters Courage* nicht eindimensional als mythologische Bösewichte dargestellt. Wie die Figurenkonstellation zeigt, ist die Gruppe der Befehlsgeber und -empfänger recht heterogen: Iglodí und Klapka sind gesundheitlich angeschlagene, sich selbst bemitleidende alte Herren, die es angeblich

⁴¹ Vgl. Bergson, *Das Lachen*, S. 11ff., 15, 82.

⁴² Ebd., S. 29.

⁴³ Vgl. ebd., S. 29.

⁴⁴ Dazu siehe Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 202-235; sowie Seeßlen, „Die Seele im System“.

nicht mal verstehen, für was für ein System sie Arbeit leisten müssen; die ungarischen Grünhemden erscheinen als schäbig aussehende, selbstverliebte, sadistische Machthaber, die zu ihrem Bedauern den deutschen Befehlshabern unterordnet bleiben; der deutsche SS-Offizier ist eine undurchsichtige, sich in vielen Merkmalen widersprechende Persönlichkeit – ein Gebildeter, ein Vegetarier aus Überzeugung, der mehrere Tausende Menschen in den Tod schickt, dabei jedoch Elsa Tabori die Flucht ermöglicht. Eine heterogene Figurenkonstellation herrscht auch unter den Deportierten, die zwar alle deutlich als Opfer erkennbar bleiben, jedoch völlig unterschiedliche Gewohnheiten, berufliche und familiale Hintergründe oder Lebenseinstellungen haben. Dies veranschaulicht insbesondere die Szene, in der ein älterer jüdischer Mann seine Befürchtung äußert, man werde sie, die Budapester Juden, zusammen mit den anderen Ostjuden stecken.

Die Komik von *Mutters Courage* enthält im Allgemeinen ein eher kleines Potenzial dafür, dass sich bei dem Publikum ein lautes Lachen entwickelt: Das Verhalten Elsa Taboris verleitet prinzipiell zum emphatischen, mitleidenden Lächeln, jedoch auch zu einer Irritation darüber, dass sie sich entführen und misshandeln lässt; ⁴⁵ die Slapstick-Momente wirken im schrecklichen Kontext befremdend, auch wenn sie ansonsten frohes (Aus-)Lachen hervorrufen würden; das Verhalten der Machthaber wirkt grotesk und verwirrend, so dass das Lachen im Halse stecken bleibt. Im Zusammenhang mit den Wirkungspotenzialen dieser Arten von Komik könnte man von einer Verwirrung und Desorientierung der Zuschauer sprechen, die zum Denken anregt, wie Norbert Otto Eke im Hinblick auf die Theaterstücke George Taboris beobachtet:

[Die in] der Amalgamierung des Schrecklichen und des Komischen anstößige Komik Taboris zielt darauf ab, den Rezipienten in Situationen zu verwickeln, in denen die ‚einfachen‘, durch Aneignung, Zuweisung und Abweisung ausgehandelten Wissens- und Orientierungsdispositive nicht mehr greifen. Kathartische Schmerzerfahrung ist so auch die andere Seite des Lachens, auf das Taboris Theater zielt – der lachende Zuschauer soll peinlich berührt und verblüfft werden, indem er über kognitiv und emotiv als nicht belachenswert erachtete Dinge zu lachen angehalten wird, sich als *Lachender in prekärer Situation* erkennt und solcherart damit auf eine höhere Stufe des Begreifens geführt wird; insofern ist auch Taboris Komödie kognitives Spiel.⁴⁶

Wie Michail Bachtin vom ambivalenten Lachen des Karnevals schreibt, das den Ernst des Lebens nicht ablehne, sondern ihn von Dogmatismus, Einseitigkeit, Verknöcherung,

⁴⁵ Vgl. die Stelle in Taboris *Kannibalen*, in der der zwölfjährige Ramaseder den Onkel über sein merkwürdig stoisches Verhalten am Tag seiner Verhaftung ausfragt, weil er, wie er selbst sagt, die Situation begreifen möchte. Da der Onkel den Fragen ausweicht, bemerkt Ramaseder genervt: „Warum hast du sie nicht totgeschlagen? Und als die Männer dich holen kamen und dich nach draußen schleiften, durch die große Eingangstür, da hast du gesagt: Nach Ihnen, meine Herren.“ Tabori, George (1996): „Die Kannibalen“. In: ders. (1996): *Theaterstücke I*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch-Verlag, S. 1–74, hier S. 39.

⁴⁶ Eke, Norbert Otto (2012): „Schreckliche Witze – Geschmacklose Wahrheiten oder ‚Jeder wirkliche Humor ist schwarz‘. George Tabori und der ‚schwarze Humor‘“. In: Kaul und Kohns, *Politik und Ethik der Komik*, S. 55–68, hier S. 62.

Fanatismus, allzu großer Kategorizität, weiterhin von Angst, Einschüchterung, Naivität, Illusionen, Beschränktheit, Eindeutigkeit und dummer Penetranz erlöse,⁴⁷ so wirkt die Komik in *Mutters Courage* einerseits auf der diskursiven Ebene befreiend, indem die Holocaust-Etikette, die Ikonografie von Tätern und Opfern, von Festnahmen und Deportationen unterlaufen wird. Auf der werkimmanenten Ebene ist es andererseits eine Komik, die die groteske Tragik der Geschehnisse zuspitzt. Die Komik von *Mutters Courage* bietet in diesem Sinne kaum Entlastung von den Schrecken der Vergangenheit an. Auch wenn Tabori mit schwarzem Humor und Sarkasmus den Verlauf der Geschichte begleitet, sogar das Filmen unterbricht, will er, gemeinsam mit dem Regisseur Verhoeven, das fiktionale Geschehen, das auf die wahre Geschichte von der Deportation Elsa Taboris rekurriert, nicht verändern. So begrüßt Tabori zwar provokanterweise den SS-Offizier in einem Moment, in dem die Rahmen- und die Binnengeschichte verschmelzen, doch ändert, man könnte auch sagen: verzerrt er nichts an dem Verlauf der Geschichte selbst. Nichts kann die Wirklichkeit der Vergangenheit ändern, nicht einmal die komisierende Fiktion. Die Komik von *Mutters Courage* bleibt somit eine todernde Provokation.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 168.

⁴⁸ Vgl. bei Andrea Welker: „George Tabori nimmt einen Witz todesernst. Für ihn ist ein Witz die perfekte Illustration von Dialektik. Jeder gute Witz habe eine Katastrophe als Inhalt.“ Welker, „Chronik von Leben und Werk“, S. 52. Hierzu sei erwähnt, dass George Tabori bekanntlich auch der Urheber der folgenden kontroversen Aussage ist: der kürzeste deutsche Witz sei Auschwitz.

6. Der Trost der humoristischen Haltung – *La vita è bella* (1997)

Roberto Benigni, der Regisseur, Drehbuchautor und Hauptdarsteller des in diesem Kapitel analysierten Films *La vita è bella* (*Das Leben ist schön*), wurde 1952 in der Nähe des italienischen Arezzo geboren. Seit den 70er-Jahren trat er in verschiedenen Komikrollen auf der Bühne auf, danach auch im Film. Seit den 80er-Jahren arbeitet Benigni an seinen eigenen Filmproduktionen – zu den bekanntesten gehören Titel wie *Il piccolo diavolo* (*Ein himmlischer Teufel*, 1988), *Johnny Stecchino* (*Zahnstocher Johnny*, 1990), *Il mostro* (*Das Monster*, 1994) und *Pinocchio* (2002). Den internationalen Durchbruch verschafften ihm, teils vor dem großen Erfolg mit *La vita è bella*, seine Rollen in Jim Jarmuschs Filmen *Down by Law* (1986), *Night on Earth* (1991) sowie *Coffee and Cigarettes* (2003).

Nach zwei Jahren Vorbereitungszeit und zwölf Wochen Dreharbeiten feierte Benigni 1997 die Premiere von *La vita è bella*, dessen Drehbuch er zusammen mit Vincenzo Cerami erarbeitet hatte. Während der erste Teil des Films als romantische Märchen-Komödie aufgebaut ist, wird ab etwa der Mitte des Films die Handlung in ein nationalsozialistisches Konzentrationslager versetzt, das der Hauptprotagonist Guido Orefice¹ (Roberto Benigni) seinem Sohn Giosuè als Geburtstagsspiel erklärt und dieses Tauschmanöver bis zum Ende aufrecht erhält, was teilweise auch dafür sorgt, dass der Sohn das Lager überlebt, während der Vater und sein alter Onkel dem Holocaust zum Opfer fallen.

Die Analyse von *La vita è bella* wird im Folgenden erstens die Unterschiede in der Komikstrategien des ersten und des, auch durch einen Zeitsprung und den Wechsel des Handlungsortes vom ersten Teil getrennten, zweiten Teils des Films aufzeigen. Zweitens wird eine Entwicklung der Hauptfigur von einem lächerlichen unheroischen zu einem grotesken Helden, die auch einen Wechsel von *Lachen über* zu *Lachen mit* bewirkt, analysiert. Dabei wird die humoristische Haltung Guidos im Film mithilfe von Sigmund Freuds Auffassung des Humors diskutiert. Drittens wird gezeigt, dass viele Bruchstellen im Film nicht nur auf die kommende Katastrophe in der Handlung deuten, sondern auch auf die Umwandlung des komischen in das Genre des Melodramas hinweisen. Schließlich wird ein Blick auf die Rezeption des Films geworfen, wobei unter anderem gefragt wird, ob die Kritiken, die dem Film Kitsch und Realitätsferne vorwerfen, sowie sein Unterhaltungs- und Romantisierungspotenzial angesichts des ernsthaften Themas missbilligen, durch eine

¹ Zu den sprechenden Namen im Film – Guido Orefice (ital. *guidare* = führen, lenken, steuern; Orefice = Goldschmied), Giosuè (Josua, der Nachfolger Moses), Lessing (Anspielung auf Gotthold Ephraim Lessing) usw. – siehe Viano, „Life Is Beautiful“, S. 60ff.

generelle Ablehnung des ‚trivialen Genres Komödie‘, das den Holocaust zum Thema nimmt, sowie die Biographie Benigni motiviert sind, oder in dem Film selbst begründet liegen.

6.1 Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie im Lager: Von der märchenhaften Idylle zum grotesken Lager

Zu Beginn ist *La vita è bella* eine romantische Filmkomödie mit Elementen des Märchens, in dem es für den ‚Prinzen‘ Guido gilt, die ‚Prinzessin‘ Dora zu erobern.² Das junge Paar liebt sich heimlich, damit die Liebe jedoch in einer Beziehung verwirklicht werden kann, müssen gewisse Hürden überwunden werden – die erstens in der Autorität der Älteren (Doras Mutter), zweitens im Spannungsverhältnis zwischen den Reichen (Rodolfo) und den Armen (Guido und Ferruccio) und drittens im stillen Konflikt zwischen den Anhängern der regierenden faschistischen Macht (Doras Mutter, die Schullektorin, Rodolfo) und den Ausgegrenzten und anders Gesinnten (Guido und sein Onkel als Juden, Dora) besteht.³ Eine temporäre Versöhnung beider Seiten wird am Ende des ersten Teils zwar teilweise erreicht, denn Dora wird schließlich trotz allen Hürden zu Guidos Gattin, der Sohn Giosuè wird geboren, Rodolfo tritt nicht mehr auf, und die Mutter akzeptiert die Ehe ihrer Tochter. Das glückliche Ende des Märchens wird allerdings nur zeitweilig zugelassen.

Die Komik im ersten Teil des Films ist hauptsächlich von einer harmlosen, fröhlichen, fast naiven Art. Sie entsteht meistens auf Betreiben Guidos, als Teil des ‚Märchens‘ zwischen dem Prinzen und der zu erobernden Prinzessin. Wie durch Zauberei gelingt es Guido jedes Mal, seinen schlechten Hut gegen einen guten zu tauschen, den Schlüssel in die Hand zu bekommen, Eier oder einen Blumentopf auf dem Kopf des Gegners landen zu lassen. Hut, Schlüssel, Eier und Rätsel werden zu einer Art leitmotivischer Zaubermittel, die den Prinzen seiner Geliebten immer näher bringen. Sie kommen in der Handlung regelmäßig vor, und treiben diese jeweils dem gewünschten Ziel entgegen – der Vereinigung des jungen Paares und der Versöhnung der entgegengesetzten Seiten –, wobei sie darüber hinaus für wiederholende Komik mit kleinen Variationen sorgen.⁴ Diese Objekte bekommen somit eine

² Im Film stellt sich Guido mehrmals als *principe*, ‚der Prinz‘ vor, und Dora wird entsprechend als *principessa*, ‚Prinzessin‘, angesprochen. Bevor Benigni im Titel den Tagebucheintrag Trotzki über die Schönheit des Lebens trotz allem zitierte, war der Titel „Buongiorno principessa“ (Guten Tag, Prinzessin) geplant gewesen.

³ Zu dem Konkurrenzkampf zwischen der Jungen und Alten als Motor einer klassischen Komödie siehe Northrop Frye: „[T]he movement from *pistis* to *gnosis*, from a society controlled by habit, ritual bondage, arbitrary law and the older characters to a society controlled by youth and pragmatic freedom is fundamentally, as the Greek word suggests, a movement from illusion to reality. [...] [I]t is like the removal of a neurosis or blocking point and the restoration of an unbroken current of energy and memory.“ Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, S. 169, 171.

⁴ Zur Wiederholung als klassischem Verfahren der Komödie siehe bspw. Bergson, *Das Lachen*, S. 24, 42ff.

komische Dimension, weil ihr wiederholtes Auftauchen, just im richtigen Moment, ihre gewöhnliche Funktion noch übertrifft.⁵ Der erste Teil des Films zeigt insgesamt eine Vielfalt von Elementen komischer Darstellung, von Komponenten wie Verwechslung, Wortwitz, ungewöhnlich schnellem Sprechrhythmus und Slapstick. Diese Komikelemente sind alle um den komischen Hauptprotagonisten, den pikaresken Guido herum organisiert, der für seine Aktionen – gemessen an der üblichen Vorgehensweise – einen entweder zu großen oder zu kleinen Aufwand betreibt.⁶ Darüber hinaus bestimmen den ersten Teil weitere Komisierungsstrategien wie eine komische Jagd, etliche Gags oder lustige Zufälle,⁷ die ihre Wirkung im Kontakt zwischen dem Protagonisten, seinem Helfer Ferruccio und seinen Gegnern oder auch in der Liebesgeschichte zwischen Dora und Guido entfalten.

Das Märchen endet jedoch spätestens mit der Deportation der Familie Orefice ins Lager. Die allmähliche Anhäufung an faschistischen und antisemitischen Motiven und Momenten im Laufe der Handlung des ersten Teils wird zu einer unaufhaltbaren Lawine, die die Protagonisten letztendlich einholen wird. Die Unaufhaltsamkeit der Katastrophe wird noch in der Exposition angedeutet. Die originale Fassung des Films – ohne den Rahmen, der der amerikanischen Version hinzugefügt wurde, wovon noch die Rede sein wird – beginnt nämlich mit einer turbulenten Autofahrt Guidos und Ferruccios den Berg hinunter. Während Ferruccio, der Dichter, am Lenker sitzt und Verse auf das Chaos und auf Bacchus vorträgt, schläft sein Freund Guido auf dem Beifahrersitz. Plötzlich versagen die Bremsen des Autos und die beiden Insassen versuchen – wie die wackelnde Kamera im schnellen Montagerhythmus zeigt, während das Ganze von der fröhlichen Titelmusik begleitet wird – mit viel Geschrei, die Situation zu retten. Der Wagen rast jedoch weiterhin schnell bergab. Durch einen Abweg gerät er wieder auf die Hauptstraße, just in dem Moment, als eine Dorfgemeinde den an jenem Tag vorbeifahrenden König mit Fähnchen und Blasmusik begrüßen will. Guidos Schreie und Armbewegungen, die die Menschen auf der Straße von den defekten Bremsen und der Gefahr warnen wollen, werden von den jubelnden Versammelten als faschistischer Gruß gedeutet und beantwortet. Guido wird also gleich zu Beginn des Filmes mit einer anderen Person verwechselt, und zwar mit dem König selbst. Diese Sequenz enthält nicht nur die erste Vorstellung der Hauptfigur Guido im Jahr 1939, die

⁵ Vgl. den „Widerstand des Objekts“ als eines der Grundmuster der filmischen Komik bei Georg Seeblen: „Realistisch erscheint der ‚vernünftige‘ Gebrauch der Gegenstände, der unbelebten Materie. ‚Unvernünftiger‘ Gebrauch der Objekte erscheint als komisch, wenn der Aufwand an Energie, Kraft oder Emotion nicht in einem angemessenen Verhältnis zur Funktion und Bedeutung des zu benutzenden Gegenstandes steht.“ Seeblen, *Klassiker der Filmkomik*, S. 29.

⁶ Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, S. 202–208.

⁷ Siehe die Grundmuster und die Erzählmuster der filmischen Komik bei Seeblen, *Klassiker der Filmkomik*, S. 26–36.

auch später mehrere Male durch Zufall oder absichtlich in komische Situationen geraten wird, sondern symbolisch auch die ersten Anzeichen der kommenden Tragödie, die wortwörtlich nicht gebremst werden kann – die Menschen auf der Straße begrüßen ekstatisch die faschistischen Machthaber und Ferruccio rezitiert ja kurz davor: „Die Züge sind fort, die Bremsen kaputt“.

Der zweite Teil des Films unterbricht das geradezu paradiesische Familienidyll der Liebe und Sicherheit, wie es im ersten Teil etabliert worden war.⁸ Dass dieser ursprüngliche Zustand jedoch gar nicht so harmonisch war, zeigen bereits im ersten Teil einige Momente, Bruchstellen der Komödie, die die kommende Katastrophe andeuten: Der Onkel wird von Antisemiten angegriffen, sein Pferd bemalt, und in der Schule werden vom Katheder rassistische Lehren propagiert. Auch wenn Guido diese Theorien in ihrer Lächerlichkeit als absurd darzustellen vermag, zeigt sich die Schulrektorin nach wie vor begeistert vom Nationalsozialismus und der angeblichen Überlegenheit der deutschen Rasse.⁹ Von einer Mehrheit des Figurenpersonals, vor allem den Sympathie tragenden Figuren (Guido, Dora, dem Onkel), werden der Antisemitismus und der bis zur Deportation beständig wachsende Schrecken der Diktatur allerdings als nicht ernst zu nehmende Kleinigkeiten empfunden, für bloß vorübergehende Erscheinungen gehalten oder gänzlich ignoriert. Der kultivierte, Antiquitäten sammelnde Onkel kommentiert in diesem Licht den Überfall auf seine Person als „Barbarei“ unter der Devise „Das Schweigen ist der größte Schrei“.¹⁰ Guido wiederum nimmt die Judenverbote, Kennzeichen an jüdischen Geschäften und die Polizeikontrollen ziemlich gelassen hin, selbst wenn hinter diesem Verhalten sicherlich auch die schon hier beabsichtigte Bewahrung seines Sohnes vor der Wahrheit als Hintergrundmotiv seiner Reaktionen erkennbar ist.

So unterschiedlich die beiden Abschnitte des Films sein mögen, sollten sie als Teile einer doch harmonischen Ganzheit betrachtet werden. Selbst wenn die zweite Hälfte von *La vita è bella* auch durch einen Zeitsprung von der ersten Hälfte getrennt ist (die erste spielt in Arezzo im Jahr 1939, die zweite größtenteils in einem namenlosen Lager im Jahr 1944/45),

⁸ Vgl. Ezrahi, „After Such Knowledge“, S. 294.

⁹ Eine Mathematikaufgabe, die in einer deutschen Provinzschule der dritten Grundschulklasse gestellt werde, erzählt und kommentiert die Rektorin während der Verlobungsfeier wie folgt: „Stellen Sie sich einmal vor, was für eine Aufgabe! Ich habe sie behalten, weil ich so beeindruckt war. Ein Irrer kostet den Staat 4 Mark am Tag. Ein Krüppel 4,50, ein Epileptiker 3,50. Das sind im Durchschnitt 4 Mark pro Tag. Wieviel würde man bei einer Gesamtzahl von 300 000 Anstaltsinsassen sparen, wenn man diese Personen beseitigt? [...] Es kann doch nicht sein, daß ein Kind von sieben Jahren eine solche Rechenaufgabe löst! Die Rechnung ist kompliziert, die Proportionen, die Prozentsätze... [...] In Deutschland lässt man siebenjährige Kinder diese Aufgabe lösen. Wirklich, eine andere Rasse!“ (Filmzitat der unvertitelten DVD-Fassung, Scotia Film Deutschland).

¹⁰ Filmzitat.

stehen die beiden Teile in einem engen Verhältnis hinsichtlich der Charakterentwicklung, der Leit motive und sich wiederholender Ereignisse. Die zweite Hälfte des Films fungiert gewissermaßen als „das schwarze Spiegelbild“ der am Ende der 30er-Jahre angesiedelten Vorgeschichte.¹¹ So werden viele Motive und Szenen, die im ersten Teil beziehungsweise vor der Deportation ins Lager vorkommen, wie die Rätsel Dr. Lessings, das von Giosuè gehasste Duschen, Guidos komischer Stechschritt während einer Polizeikontrolle, das lächerliche ‚Praktizieren‘ von Schopenhauers Willensmetaphysik oder auch die Übersetzungsmanöver des Hauptprotagonisten als dramatische Motive und Ereignisse im Lager in einem anderen Licht wieder auftauchen.

Das Rätselhobby des deutschen Arztes Lessing, das in der ersten Hälfte für Komik gesorgt und Guido bei seinem Liebeswerben geholfen hatte – selbst wenn die Rätsel retrospektiv eine düstere Note aufweisen („Je größer sie ist, desto weniger sieht man sie: Die Dunkelheit.“; „Wenn du meinen Namen sagst, bin ich schon verschwunden: Die Stille.“) –, wird im Lager die schrecklichen Dimensionen von Lessings Blindheit gegenüber dem Leid seiner Mitmenschen betonen. Während das Rätseln neben weiteren wiederholenden Elementen im ersten Teil des Films als komisch erscheint, wird es im Kontext des Lagers die unheimliche Rolle bekommen, über Leben und Tod zu entscheiden. Die naiv-leichtsinnig verstandene Philosophie Schopenhauers (als physisches Erreichen jedes Ziels durch die Macht der eigenen Willenskraft) wird beispielsweise im Lager das Leben des Sohnes retten, während sie im ersten Filmteil für das Ausschalten einer Lampe und zum ‚Einfangen‘ des Blickes der Geliebten genutzt worden war. Dass Giosuè im Elternhaus nicht duschen wollte, erschien kindlich-sympathisch; im Lager rettet ihm die alte Angewohnheit das Leben vor dem Tod in der Gaskammer.

Im Allgemeinen erscheinen diese wiederkehrenden Motive und Ereignisse bei ihrem ersten Erscheinen als relativ harmlos in dem fröhlichen, komischen Kontext, der sie umgibt. Bei ihrem Wiederauftauchen allerdings gewinnen sie, durch die Änderung des Kontextes, denn diesmal geht es um Leben und Tod in einem Nazi-Lager, eine groteske, schreckliche Charakteristik, was durch die erste, unbeschwerte Darstellung, an die sich der Zuschauer noch erinnern kann, zusätzlich betont wird. Das Komische des Films vor dem Deportationszeitpunkt bekommt im zweiten Teil immer mehr groteske, letztlich auch dramatische Qualitäten. Aus dem fröhlichen, lauten Lachen wird zunehmend ein Lachen, das im Halse stecken bleibt.

¹¹ Paech, „Das Komische als reflexive Figur“, S. 69.

Maurizio Viano vergleicht dieses Wiederauftauchen der aus dem ersten Teil bekannten Elemente im unmenschlichen Kontext des Lagers mit einem schizophrenen Angriff („schizophrenic attack“) auf die Sinne des Filmpublikums.¹² Diese Bemerkung erweitert Viano zu einer typologischen Unterscheidung zwischen einer klassischen Tragikomödie und einem Film wie *La vita è bella*, der aus zwei separaten Bereichen, dem Komischen und dem Tragischen, besteht. Während das Tragische in einer Tragikomödie durch die komischen Elemente an Leichtigkeit gewinnt oder das Komische durch die tragischen Teile ‚schwerer‘, ernsthafter wird, sind die Bereiche des Komischen und des Tragischen im zweiten Typus voneinander getrennt:

Life Is Beautiful is not just tragi-comic but it is first comic and then tragic. There is quite a difference between thinking of a film as a mixture of comedy and tragedy, the tragic-comic, or as a juxtaposition of two symmetrical and mutually negating spaces. The former is a healthy, if occasionally disturbing, mix aiming to make comedy serious by bestowing gravity on its lightness or, obversely, to defuse the depression provoked by tragedy. The latter is uncanny and unsettling, potentially sickening and always disorienting, insofar as spectators are forced into a schizoid experience.¹³

Die Desorientierung, die durch das Umschlagen des Komischen in das Grotesk-Dramatische ausgelöst wird – wenn nämlich dieselben Elemente der Handlung zuerst im komischen, dann im zunehmend dramatischen, sogar tragischen, Licht erscheinen – ist am deutlichsten in einer komparativen Analyse zweier Schlüsselsequenzen des Films, der ‚Demonstration‘ des Rassenmanifests in der Schule und der Übersetzung der Lagerordnung in der Baracke, zu beobachten. Man kann hierbei behaupten, dass Guido, der Hauptarrangeur der Komik in fast jeder Situation als Normwidrigkeit oder sogar als Subversion der bestehenden Normverhältnisse erscheint. Was als den gesellschaftlichen Normen entsprechendes Verhalten in der Situation gilt (Ernsthaftigkeit, Stille, Respekt vor Autoritäten, Wahrheit und keine Lügen), spielt er regelmäßig aus oder übersetzt es in eine komische Sprache, die seinen eigenen Ansichten und Zielen entspricht.

Wenn Guido die Rolle des Schulinspektors übernimmt, damit er ein Treffen mit Dora an ihrem Arbeitsplatz arrangieren kann, fordert ihn die faschistisch gesinnte Schullektorin, die Guido für einen echten Inspektor hält, auf, den Grundschulkindern das faschistische Rassenmanifest zu erklären. Guido, der seine Tarnung aufrechterhalten will, übersetzt nun das Manifest in eine komische, kindergerechte (Körper-)Sprache. Indem er den Kindern seine Ohrläppchen, Beine, Armmuskeln und den Bauchnabel vorführt (alles Körperteile, die jedes der anwesenden Kinder fröhlich am eigenen Körper feststellt),¹⁴ führt er die rassistische Lehre

¹² Vgl. Viano, „*Life Is Beautiful*“, S. 55.

¹³ Ebd., S. 55f.

¹⁴ Die Sequenz in der Schule ist in der amerikanischen Fassung etwas kürzer als im Original. Ausgelassen wird dabei die Anweisung der Schullektorin, einer von den Schülern, Roberto, möglicherweise ein Rom, solle sich

ad absurdum. In Guidos Ganzkörperdemonstration manifestiert sich die dem Rassenmanifest innewohnende Absurdität. Die visuellen und Tonaufnahmen von heiterem Kindergelächter, die Nah- und Großaufnahmen von Doras lächelndem und dem ungläubigen Gesicht der Rektorin sowie die Wiederaufnahme des unbeschwerten Titelmotivs in der Filmmusik unterstützen die Komik des sich bis auf die Unterwäsche ausziehenden Clowns und verleihen der subtilen Kritik am Rassismus eine fröhliche Leichtigkeit.

Die vergleichbare Schlüsselsequenz findet sich im zweiten Teil des Films in den extremen Verhältnissen des Lagers, wo Guido noch einmal die Rolle eines Übersetzers auf sich nimmt. Bei der Ankunft im Lager erklärt Guido seinem Sohn, alles sei ein Geburtstagsspiel. Um diesen Schein aufrecht zu erhalten, meldet sich der Vater freiwillig, die Lagerordnung aus dem Deutschen ins Italienische zu übersetzen, auch wenn er kaum Deutsch versteht. Während sich Guido neben den korpulenten Lagerkommandanten stellt, fängt dieser bereits an, die schrecklichen Bestimmungen der Lagerordnung auf Deutsch zu brüllen.¹⁵ Die Lagerregeln werden darauf von Guido – angeblich – Stück für Stück in die italienische Sprache übersetzt. Selbst wenn Guido einzelne Worte oder Gesten doch zu verstehen scheint, will er sie keinesfalls wahrhaftig in seiner Muttersprache wiedergeben. Also imitiert er in der ganzen Sequenz, die etwa zweieinhalb Minuten dauert, zwar den Sprachton, die Mimik und die Gestik des Kommandanten, gibt dessen Worte jedoch als Spielregeln eines Kinderspiels wieder, in dem einer nicht weinen, nach seiner Mutter oder nach dem Essen fragen sollte. Somit werden die schrecklichen Strafmaßnahmen samt den sarkastischen Bemerkungen des Kommandanten in komische Spielanweisungen und Anekdoten übersetzt. Das Nazisystem aus menschenverachtenden Regeln, Zwangsarbeit und Todesstrafen wird in ein Kinderspiel mit Stichworten wie Esel, Lutscher oder Marmeladenbrot übertragen. Im Kleinen veranschaulicht die Übersetzungssequenz das Funktionsprinzip von Guidos Tarnungsspiel im Allgemeinen, das als Gegensatz zu dem ‚Spiel der Nazis‘ funktioniert. Wie Aaron Kerner bemerkt:

The game – and its rules – functions as an inversion to the Nazis’ organization, an inversion of systematized regimentation of Nazi execution of the Final Solution. [...] Ironic and antithetical to the application of Nazi systematic implementation of the Holocaust, Guido’s system – the rules of the game – was designed to save life, whereas the Nazis’ systemized brutality was designed to humiliate and kill.¹⁶

von der ersten Sitzreihe nach hinten setzen. Darüber hinaus fehlt in der amerikanischen Fassung Guidos Demonstration seines „arischen“ Beines, der „etruskische[n] Fessel unter römischer Wade“ (Filmzitat).

¹⁵ Die Lagerordnungen des deutschen Kommandanten werden in den mir bekannten nicht-deutschsprachigen Versionen weder synchronisiert noch untertitelt.

¹⁶ Kerner, *Film and the Holocaust*, S. 99.

Während die Demonstration in der Schule, auch eine Art Übersetzung, von fröhlichem Kindergelächter begleitet wird (und vom Filmpublikum an dieser Stelle eine ähnliche Reaktion erwartet werden kann, wodurch eine „doppelte Welt des Lachens“¹⁷ erstellt wird), ist bei der Übersetzung im Lager keiner außer dem erstaunten Giosuè lachend oder lächelnd zu sehen. Den alten Lagerinsassen sind die nazistischen Praktiken allzu gut bekannt, während die neu angekommenen Häftlinge statt an Guidos Spiel vielmehr an dem wahren Inhalt der Worte aus dem Munde des deutschen Kommandanten interessiert sind, denn für sie bedeuten sie Leben oder Tod. Nur der kleine Giosuè kann über die Übersetzung seines Vaters amüsiert sein, weil er die Realität in all ihren schrecklichen Dimensionen doch nicht verstehen kann.

Für das über die Nazilager informierte Publikum, – das eventuell auch die Worte des Deutsch sprechenden Kommandanten verstehen kann, allerdings nicht unbedingt muss, um den Sinn zu entschlüsseln – ruft die Übersetzung eine Art empathisches Mitlächeln hervor. Guidos unpassendes und außerdem auch höchst gefährliches Verhalten erscheint auf den ersten Blick komisch, so dass das Publikum, wie bei der Situations- und Charakterkomik des ersten Teils, über den Clown im Bild lachen könnte. Der ganze Kontext der Übersetzung und seine Funktion vermitteln jedoch vielmehr eine Art von Komik, die, als Resultat der Reflexion über die komische Situation, zum Mitgefühl mit dem verzweifelten, mutigen und beschützenden Vater veranlasst.¹⁸ Das anfängliche Lachen über das Verhalten Guidos (er meldet sich als Dolmetscher, wobei er kaum Deutsch versteht) kippt mit der Fortsetzung der Sequenz in ein verunsichertes Lachen oder bitteres, trauriges Lächeln über einen Vater in einer aussichtslosen Situation um. Während die freiwillige Meldung Guidos zur Übersetzung aus einer ihm unbekanntem Sprache wahrscheinlich Verblüffung und „momentane Ratlosigkeit“¹⁹ als Publikumsreaktion bewirkt, kippt die ernsthafte Situation zuerst in eine spannungsvolle, unerwartete Krisensituation (Was wird passieren? Warum tut Guido das?), dann, weil lustig (die von Guido übersetzte Botschaft ist radikal anders als die originalen Aussagen des Kommandanten) und relativ harmlos, in eine komische Konstellation, die dann wiederum kettenartig in eine ernsthafte, Mitgefühl bewirkende Auffassung der Lage umschlägt.²⁰ Das Lachen, mit Wolfgang Iser zu sprechen, „beginnt zu erstarren“,²¹ weil man die beschützende Absicht hinter Guidos Unterfangen erkennt.

¹⁷ Gilman, „Is Life Beautiful?“, S. 291.

¹⁸ Vgl. Pirandellos Unterscheidung zwischen der Komik, die aus der Beobachtung des Gegenteils entsteht, und dem Humor, der aus der Empfindung des Gegenteils und der Reflexionsarbeit hervorgerufen wird. Pirandello, *Humor*, S. 161f. Siehe auch das Kapitel 5 dieser Arbeit.

¹⁹ Iser, „Das Komische“, S. 400.

²⁰ Vgl. das Komische als Kipp-Phänomen bei ebd., S. 398–402.

²¹ Ebd., S. 402.

An dieser Stelle lacht man nicht über Guido, den Faxenmacher, hierfür ist die Übersetzungssequenz viel zu grotesk und unterdrückt das Lachen geradezu. Man bewundert vielmehr Guidos Mut, bleibt gespannt wegen einer möglichen Enttarnung, die strengstens sanktioniert wäre, und lächelt im Mitgefühl mit dem Vater, der verzweifelt alles tut, um den Sohn vor der Realität des Lagers zu schützen. Die groteske Komik ist hier, im Unterschied zu der fröhlichen, wenn auch kritischen Komik der ersten Übersetzungssequenz, kein Mittel, sich aus einer unangenehmen Situation zu retten oder die geliebte Prinzessin zu erobern, sondern eine Strategie, Leben zu retten.²² Es geht nicht mehr darum, den gesunden Verstand anderer Kinder vor rassistischen Vorurteilen zu bewahren, sondern darum, das Leben und den Verstand des eigenen Kindes zu retten, denn was bei der ersten Übersetzungsszene noch als lächerliche Absurdität dargestellt wird, ist beim zweiten Mal zur Realität geworden.

Die erste Übersetzung setzt Guido keiner großen Gefahr aus, sie bleibt relativ harmlos. Mit der zweiten Übersetzung nimmt der Vater jedoch ein großes Risiko, vielleicht sogar eine Todesstrafe in Kauf. Die Parallelbetrachtung beider Sequenzen legt nahe, dass der erste Teil des Films eher auf einer märchenhaften, fast naiven Komik basiert, in der die Kritik des faschistischen Systems subtil präsent ist, während das Komische im zweiten Teil als grotesker Überlebensmechanismus betont wird, der kaum Lacher auslöst. Wie auch Catrin Corell bemerkt, geht der Wechsel des Handlungsortes von Arezzo in das Lager mit einem „Übergang von oberflächlicher zu abgründiger, mit einem bitteren Beigeschmack versehener Komik“ einher.²³ Das Komische verschwindet also nicht völlig, ändert aber seine Qualität. Im Sinne von Sigmund Freud wird durch den neuen, schrecklichen Kontext des Lagers die Lustwirkung des Komischen geschwächt, die Unlustgefühle nur partiell aufgehoben, wodurch ein „gebrochener Humor“, ein „Humor, der unter Tränen lächelt“, entsteht.²⁴

²² Siehe dazu auch Millicent Marcus.: „In Guido’s translation, the German system of oppression turns into a system of play, the regime of forced obedience becomes one of voluntary adherence, the imposition of arbitrary punishment gives way to the reassurance of familiar behavioral guidelines, and the audience of victims becomes a team of possible winners. Central to Guido’s translation strategy is the reduction of the *universe concentrationnaire* to the confines of the familiar domestic space of childhood.“ Marcus, Millicent (2002): *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore, Md./London: Johns Hopkins University Press, S. 276f.

²³ Corell, *Der Holocaust als Herausforderung*, S. 313. Vgl. auch ebd., S. 312: „Diese evidente Zweiteilung ist für die sich wandelnde Beteiligung des Zuschauers von entscheidender Bedeutung. Während er über weite Strecken der ersten Hälfte des Films auf die angelegte Komik mit unbeschwertem Lachen reagieren kann, bleibt es ihm im zweiten Teil wohl eher ‚im Halse stecken‘ bzw. ist er möglicherweise den Tränen nahe.“

²⁴ Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 245.

6.2 Komik der Gegenbildlichkeit und lebenserhaltende humoristische Haltung: Vom unheroischen zum grotesken Helden

Durch die „Komik der Gegenbildlichkeit“,²⁵ um sich eines Ausdrucks von Hans Robert Jauß zu bedienen, erscheint der Hauptprotagonist von *La vita è bella* komisch, weil er den Normen des üblichen sozialen Verhaltens offensichtlich nicht entspricht, ja diese öfters absichtlich missachtet oder mit ihnen spielerisch umgeht. Selbst wenn Guido den ganzen Film hindurch ein Sympathieträger bleibt – nicht zuletzt auch dadurch bedingt, dass die Rolle Guidos mit den in den Medien positiv repräsentierten Komiker Benigni besetzt ist – ruft sein Verhalten in der ersten Filmhälfte ein *Lachen über* hervor, da es vor einem Erwartungshorizont über ‚das normale Verhalten‘ komisch erscheint.²⁶ Wenn Guido vor seinem Onkel seine Qualifizierung zur Ausübung des Kellnerberufs demonstriert, überhaupt lustige Situationen organisiert, um die Geliebte zu treffen (im Theater, auf der Straße, in der Schule), oder durch witzige Einfälle sich aus unangenehmen Lagen zu retten weiß (Schulinspektor im Hotel, Gemeindeamt, Schule), entsteht das komische Gefühl aus der Inkongruenz zwischen der Vorstellung einer üblichen Reaktion in der gegebenen Situation und der tatsächlichen Aktion des Protagonisten. So lacht das Filmpublikum im ersten Teil, trotz Sympathie für Guido, aus dem Vergleich zwischen einer Norm und Guidos der Norm nach unpassendem, wenn auch harmlosem Verhalten heraus. Eine aggressive Dimension solcher Komik, die zum Lachen über einen anderen anregt, der etwa schlechter, hässlicher, tollpatschiger, ungeschickter als man selbst ist – wie bereits bei Aristoteles, über Hobbes bis hin zu Freud beschrieben wird –²⁷ spielt sicherlich eine Rolle, auch wenn aufgrund der klar intendierten Sympathie des Publikums für den Protagonisten nicht die dominante.

Der „unheroische Held“ Guido,²⁸ ein Spaßvogel, der jede Situation ins Positive umkehren kann, wird im Verlauf der Handlung immer mehr zu einem „grotesken Helden“, wodurch das ursprüngliche *Lachen über* in ein *Lachen mit* umschlägt.²⁹ Denn wenn Guido seinen Sohn austrickst und ihm den Lageralltag durch ein Geburtstagsspiel erklärt, lacht das Publikum nicht aus einem Gefühl der Überlegenheit gegenüber dem kleinen Sohn heraus oder über den verzweifelten Vater, der den Sohn in besten Absichten vor der Wahrheit bewahren will, sondern *mit* dem Helden, dessen Täuschungsmanöver als „Triumph über Furcht“ verstanden werden kann, in dem, so Jauß, das Gegenüber von Zuschauer und Held

²⁵ Jauß, „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, S. 105.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Siehe dazu insbesondere das Kapitel 2.1.2. dieser Arbeit.

²⁸ Jauß, „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“, S. 109.

²⁹ Vgl. ebd.

aufgehoben werde.³⁰ Diesen Übergang von einer Art des unbeschwerten, überlegenen Lachens *über* in das bittere Lachen *mit* dem Protagonisten beschreibt Corell, treffend, wie folgt:

Während der Zuschauer zunächst erfreut über den Unernst des sympathischen Helden und in liebevoller Anerkennung für dessen Vitalität, Einfallsreichtum und kindliche Durchtriebenheit lachen kann, sich überlegen fühlend und mit dem Helden über mechanische Verhaltensweisen bzw. körperliche wie geistige Trägheit lacht, aus Genuß am Wissensvorsprung bzw. als Reaktion auf die Mehrdeutigkeit bestimmter Situationen mit Guido die gewohnten Verhaltensmuster sprengt und die Spannung im Lachen löst, fällt ihm das Lachen – unter dem Aufkommen abgründiger Komik in Gestalt der ironischen Verkehrungen und der Zunahme der faschistischen Bedrohung – wohl zunehmend schwerer.³¹

Guido selbst ändert sein Verhalten nach der Ankunft im Lager kaum, der Kontext seiner Spiele ändert sich jedoch radikal. Der Alltag im toskanischen Arezzo, auch wenn die faschistische Macht und die rassistischen Gesetze bereits früher die Idylle in Frage gestellt hatten, ist im Grunde genommen als Ort der Geborgenheit dargestellt, das Lager hingegen als lebensbedrohlich und unmenschlich, was selbstverständlich auch durch die Anlehnung des Autorenduos Benigni und Cerami an die historischen Ereignisse bedingt ist. Der Held wird in eine „extreme Position“ versetzt,³² wo er diesmal die Normen eines für das Lager ‚zu erwartenden‘ Verhaltens bricht – ob man dies nun diegetisch versteht (Nichtbeachtung der Lagerregel, die von den Machthabern sanktioniert wird) oder aus der Perspektive des Zuschauers wahrnimmt, der vom Häftling ein verängstigtes und viel weniger lebensgefährliches oder mutiges Benehmen erwartet. Vor diesen Erwartungshorizonten erscheint Guidos Verhalten komisch, auch im Sinne von merkwürdig.³³ Es ist ein Verhalten, das gemischte, möglicherweise auch widersprüchliche, Gefühle hervorrufen kann.³⁴

Während Guido im ersten Teil als einfallsreicher, pikaresker Charakter auftritt, der es mit allen Problemen des Alltags optimistisch aufnimmt und diese prinzipiell fröhlich meistert, erscheint der ihm völlig unbekanntes Kontext, der durch die Deportation der Familie Orefice in das von den Nazis errichtete Lager entsteht, als die größte Herausforderung für die komische Figur. Im Lager muss er nicht nur für die Erhaltung seines eigenen Lebens sorgen, sondern wird direkt für das Leben seines Sohnes sowie teilweise auch für das Wohlergehen seiner Gattin verantwortlich. Statt seine übliche humoristische Haltung unter den schrecklichen Bedingungen des Lagers aufzugeben, potenziert sie Guido, zum Erstaunen des

³⁰ Ebd., S. 109, 107.

³¹ Corell, *Der Holocaust als Herausforderung*, S. 327f.

³² Vgl. Benignis Aussage in verschiedenen Interviews, dass er durch das Filmprojekt *La vita è bella* den Komiker in eine extreme Position wie das Lager versetzen wollte.

³³ Vgl. Preisendanz' Hinweis auf die wichtige Bedeutungsdimension des „Komischen“ als des Befremdlichen, undefinierbaren und Ungeheuren. Preisendanz, „Zum Vorrang des Komischen“, S. 159.

³⁴ Vgl. bei Arthut Koestler: „The more sophisticated forms of humour evoke mixed, and sometimes contradictory, feelings [...]“. Koestler, *The Act of Creation*, S. 52.

Filmpublikums, immer mehr, selbst wenn sich seine komischen Eskapaden nicht selten als lebensgefährlich erweisen.

Außer bei der Ankunft im Lager und dem ersten Anblick der Lagerhäftlinge in der Baracke sowie bei der zufälligen Entdeckung eines Leichenbergs, erscheint Guido selten sprachlos und erschüttert, was in den meisten Fällen den Erwartungen der Zuschauer widerspricht. Indem er die Deportation und den Lageraufenthalt dem Sohn Giosuè als Spiel darlegt und jede heikle Information in Kindersprache oder Lächerlichkeit umdichtet, übt er eine lebenserhaltende Funktion aus, nicht nur für den Sohn, sondern einigermaßen auch für sich selbst. Damit verweist *La vita è bella* gewissermaßen auch auf die verbürgte, wenn auch nur sporadisch erscheinende, humoristische Haltung unter den Opfern in den Ghettos und den Lagern, die dem Komischen durchaus eine lebenswichtige Funktion beigemessen haben.³⁵

Das Verhältnis Guidos seinem Sohn gegenüber lässt sich in diesem Zusammenhang sehr gut unter Rückgriff auf die Theorie Sigmund Freuds über die humoristische Haltung beschreiben, wie er sie 1927 in dem kleinen Aufsatz „Humor“ erarbeitet hat.³⁶ Der humoristische Lustgewinn, erklärt Freud in Anlehnung an sein früheres Werk über den Witz,³⁷ gehe aus dem ersparten Gefühlsaufwand hervor – man setze sich etwa mit einem Scherz über die Affekte hinweg, zu denen die Situation normalerweise Anlass gebe.³⁸ Guidos Verhalten ist in diesem Sinne beispielhaft: Statt Angst, Trauer oder Schmerz zu fühlen, oder zumindest zu zeigen, wozu es im Lager ständig Anlass gäbe, verhält er sich unter den schrecklichen Bedingungen eher scherzend und Spaß treibend.

Erstaunlicherweise setzt Freud die Quelle der humoristischen Haltung gerade in das Über-Ich, das man im Rahmen der Psychoanalyse sonst, wie Freud selbst zugibt, als „einen gestrengen Herrn“³⁹ kennt. Durch den Humor verhält sich also das Über-Ich dem angstvollen Ich gegenüber wie die Elterninstanz, die in der schrecklichen Situation das Ich durch die Komik tröstet, ja es sogar über die Ausmaße der Realität belügt.⁴⁰ Der Humor wird somit zu einem lebenswichtigen und lustbejahenden, trotzigem Prinzip erklärt. Gerade durch den Humor behauptet das Ich siegreich seine Unverletzlichkeit, so dass ihm die Traumata der Außenwelt nicht nahe gehen könnten.⁴¹

³⁵ Siehe dazu das Kapitel 2.2.3. dieser Arbeit.

³⁶ Darauf weist auch Christian Schneider in seiner kurzen Analyse von Benigni Film hin. Vgl. Schneider, „Wer lacht wann?“, S. 141.

³⁷ Zu Freuds Theorie des Lachens und des Komischen siehe das Kapitel 2.1. dieser Arbeit.

³⁸ Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, S. 254.

³⁹ Ebd., S. 257.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 258.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 254.

Diese Einstellung liegt im Kern der Handlung von *La vita è bella*. Selbst wenn es sich im Grunde genommen um eine Täuschung handelt, wie Guido seinen Sohn und einigermaßen auch sich selbst über das Tödliche und Unmenschliche des Lagers belügt⁴² – und diese Art von Humor etwas Groteskes und selten ‚Lächerlich-Fröhliches‘ besitzt – , kann seine lebensbejahende und letztendlich lebenserhaltende Funktion positiv empfunden und als „hochwertig“, wie Freud die humoristische Einstellung beschreibt, formuliert werden:

Es ist richtig, daß die humoristische Lust nie die Intensität der Lust am Komischen oder am Witz erreicht, sich niemals im herzhaften Lachen ausgibt; es ist auch wahr, daß das Über-Ich, wenn es die humoristische Einstellung herbeiführt, eigentlich die Realität abweist und einer Illusion dient. Aber dieser wenig intensiven Lust schreiben wir – ohne recht zu wissen warum – einen hochwertigen Charakter zu, wir empfinden sie als besonders befreiend und erhebend. [...] [D]ie Hauptsache ist die Absicht, welche der Humor ausführt, ob er sich nun an der eigenen oder an fremden Personen betätigt. Er will sagen: Sieh' her, das ist nun die Welt, die so gefährlich aussieht. Ein Kinderspiel, gerade gut, einen Scherz darüber zu machen!⁴³

Diese lebensbejahende Art von Komik, wie sie Guido verkörpert, enthält keine aggressive Dimension. Viel mehr als gegen eine Person oder Gruppe, die man aus Überlegenheit auslachen würde (etwa die Nazis, die Guidos Spiel nicht durchschauen), wendet sie sich tröstend an das eigene Ich und die Personen umher. Aus der Perspektive eines Beobachters gesehen ist es eine Art von Komik, die zum Mitgefühl mit dem Komiker, dem zugleich von Angst oder Trauer Betroffenen, anregt, das heißt statt zu einem *Lachen über*, um wieder auf Jauß' Unterscheidung zurückzukommen, eher zu einem *Lachen mit* veranlasst.⁴⁴

6.3 Die Unaufhaltsamkeit der Katastrophe: Bruchstellen und Umwandlung der Komödie in ein tragisches (Melo-)Drama

Indem die Momente des Schreckens in *La vita è bella* bis zu einem gewissen Punkt auf ein Minimum reduziert sind beziehungsweise sich eher am Rande durch den Musikhintergrund, wenige Äußerungen und subtil angedeutete visuelle Symbole der Vernichtung bemerkbar machen, wird die Balance zwischen dem Grauenhaften und dem Lächerlichen, das für die Groteske kennzeichnend ist, erreicht. Das Schreckliche übertönt somit, zumindest bis zu der Szene der Leichenentdeckung, nicht völlig das Komische. Die rauchenden Schornsteine, ein Kleiderhaufen, ein an die Lagerrampe von Auschwitz-Birkenau erinnernder Hof – die

⁴² Vgl. Slavoj Žižeks Frage, die er generell an die Holocaust-Filmkomödien hinsichtlich ihres Verhältnisses zum Publikum stellt: „[W]hat remains problematic is the allegoric relationship between the film's narrative and the way it addresses the spectator: just as the father constructs a protective fiction to render the reality of the concentration camp bearable for his son, is not Benigni too treating the audience as children to be protected from the horror of the holocaust through a sentimental and funny fiction?“ Žižek, „Camp Comedy“, keine Seitenangaben.

⁴³ Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*, S. 257f.

⁴⁴ Vgl. Jauß, „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden“.

eigentlich schon üblichen Ikonen der Holocaustdarstellung –⁴⁵ wirken allerdings selbst in ihrer Metonymie furchterregend. Wenn sie das Komische in der zweiten Hälfte des Films nicht verdecken, so relativieren sie es stark. Doch obwohl die Komik in ihrer Varietät (Groteske, Ironie, Slapstick usw.) auch im Lager von *La vita è bella* identifizierbar bleibt, überführen die tragischen Ereignisse im Lager und die Symbole der Vernichtung das fröhliche Lachen, das als Publikumsreaktion im ersten Teil des Films vorauszusetzen ist, zu in ihren Nuancen vielfältigen Arten von (mitunter schmerzlichem, verunsicherten) Lächeln oder sogar zu Tränen. Über die breite Varianz des Lächelns, das keine Explosivität besitze respektive ein lautloser, gedämpfter „Ausdruck im Diminutiv“ sei,⁴⁶ schreibt beispielsweise Helmuth Plessner, es könne auch Leid und Bitterkeit ausdrücken:

Wir kennen das freundliche, das abweisende und das zurückhaltende, das spottende und das mitleidige, das verzeihende und das verachtende Lächeln. Es kann Überraschung, Einsicht und Wiedererkennen, Unverständnis und Einverständnis, sinnliches Behagen, Zufriedenheit, aber auch Leid und Bitterkeit ausdrücken. Sieg und Niederlage empfangen gleichermaßen sein Siegel.⁴⁷

Während in der toskanischen Vorgeschichte des Films die düsteren Elemente der Komödie eine gewisse Ernsthaftigkeit gegeben haben, sorgt der narrative, visuelle und auditive Aufbau im zweiten Teil des Films für konsequente Bruchstellen, die das Tragische und Absurde des Lagers, wenn auch als Spiel erklärt und dargestellt, in den Vordergrund rücken.

Im Unterschied zu der oft kritisierten Szene in Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993), die den Zuschauer in die angebliche Gaskammer, die sich später als Duschkammer herausstellt, führt, oder der Endsequenz in der polnischen Filmgroteske *Kornblumenblau* (1988, Regie: Lesiek Wosiewicz), die die Vergasung tatsächlich darstellt, wird das Innere der Gaskammer in *La vita è bella* nicht direkt gezeigt. Die Zuschauer werden somit vor dem Blick in die Kammer als Hauptort der Vernichtung geschützt – in diesem Sinne wird das Publikum ähnlich wie Giosuè im Vater-Sohn-Verhältnis behandelt. Als Vernichtungsort wird die Gaskammer zwar in der Frauenbaracke erwähnt, wenn eine der Mithäftlinge Dora erklärt, die Alten und die Kinder würden in einer als Dusche getarnten Gaskammer umgebracht. Schockiert und angstvoll blickt Dora durch das Fenster in Richtung Gaskammer, während die Musik im Soundtrack das Dramatische der Szene untermalt. Gleich danach ist eine Sequenz zu sehen, in der Giosuè seinen Vater in der Gießerei findet, eigentlich um dem verhassten Duschen zu entfliehen, wodurch das Kind unbewusst sein eigenes Leben rettet. Den Tod in der Gaskammer finden jedoch ansonsten alle Kinder und Greise, unter ihnen auch Guidos

⁴⁵ Zu der Holocaustikonografie siehe Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 202–235, sowie Seeßlen, „Die Seele im System“.

⁴⁶ Plessner, *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen*, S. 177.

⁴⁷ Ebd., S. 175.

Onkel, der kurz vor dem Eingang in die Gaskammer beim Entkleiden gezeigt wird.⁴⁸ In dieser Szene wird der grauenerregende Vernichtungsort ganz kurz aus der Ferne durch den Türspalt beim Ausgang einer Aufseherin gezeigt. Auf die visuelle Darstellung des Todes in der Kammer beziehungsweise der Vernichtung wird also verzichtet, sie bleibt jedoch symbolisch präsent durch den beständig rauchenden Schornstein und einen in der Totale gezeigten Kleiderhaufen, in dem Dora verzweifelt nach der Kleidung ihrer Familienmitglieder wühlt.

Im Anschluss an diese schreckenerregenden Szenen gibt es bis zum Ende des Films kaum noch komikerzeugende Momente – je weiter die Handlung im Lager voranschreitet, desto schwieriger wird es für Guido, die Realität vor seinem Sohn zu verbergen und weitere komische Einfälle auszudenken. Für das Filmpublikum sind der Tod und die Grausamkeiten der Nazis, selbst wenn sie indirekt dargestellt werden, immer deutlicher spürbar, wodurch das komische Empfinden, selbst wenn es in wenigen Momenten noch Anlass dazu gibt, geschwächt wird. Die Überbleibsel des Komischen betonen eigentlich zusätzlich die desolote Situation.

Die letzten Versuche Guidos, seinen Sohn in guter Absicht zu belügen, erscheinen nicht fröhlich-komisch, sondern verzweifelt, grotesk, und traurig-rührend – dies am deutlichsten in der Szene, in der Giosuè dem Vater erzählt, er wisse von den Verbrennungen im Ofen und der Seifen- und Knopfproduktion. Guido lacht darüber gezwungen auf und spielt mehrmals vor, wie er vor Lachen platzt. Anschließend versucht er, dem Sohn die Gerüchte in ihrer ganzen (wie wir heute wissen, grauenhaft realen) Absurdität darzustellen:

Giosuè! Aber da hast du dich ja schon wieder reinlegen lassen! Ich dachte, du wärst schlau, flink und intelligent! Knöpfe und Seife aus Menschen? Das wäre doch die Höhe! [lacht gekünstelt] Das hast du geglaubt? [lacht gekünstelt] Stell dir mal vor, ich wasche mir die Hände mit Bartolomeo. Ich seife mich ein! Und dann knöpfe ich mich mit Francesco zu! [...] Von Holzfeuer hab ich ja schon gehört, aber von Menschenfeuer? Noch nie! [lacht gekünstelt] Sagt der eine: „Ich hab kein Holz mehr!“ Darauf der andere: „Nimm den Anwalt!“ Der brennt nicht richtig, der Anwalt, der ist noch ganz grün! Der qualmt nur!

Einige im von Vincenzo Cerami und Roberto Benigni geschriebenen Drehbuch vorgesehene Szenen fanden im Film doch keinen Platz, vermutlich aus dem Grund, die heftigen, blutigen Gewaltszenen würden das Komisch-Groteske völlig außer Kraft setzen.⁴⁹ So wird beispielsweise der Tod der Alten und Kinder in der Gaskammer, wie bereits beschrieben, angedeutet, aber nicht direkt dargestellt, wie dies in der Szenenbeschreibung des Drehbuchs vorgesehen war:

⁴⁸ Neben dem des Onkels wird ein weiterer Todesfall des Figurenpersonals in der Gaskammer visuell angedeutet – des Mädchens aus dem Transportwagen, dessen Katze ohne das Frauchen auf dem Kleiderhaufen zu sehen ist. Hier besteht eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem namenlosen Mädchen in *Schindler's List*, dessen Tod durch den roten Mantel, den dieses früher getragen hat, symbolisch dargestellt wird, und dem namenlosen Mädchen in *La vita è bella*, für dessen Tod symbolisch das verwaiste Kätzchen steht.

⁴⁹ Vgl. Corell, *Holocaust als Herausforderung*, S. 304, 317.

Hinter dem vergitterten Fenster erkennt man unter dem Sonnenuntergangshimmel in der Ferne die Reihe der Alten und Kinder, die Schritt für Schritt durch die Metalltür in das Gebäude hineingehen, das als Gaskammer benutzt wird. [...] Das weiße, fahle Licht fällt auf grünlich schimmernde Kachelwände und eine Decke mit lauter Löchern ähnlich wie bei Duschköpfen. Der Raum hallt vom Lärm weinender und lachender Kinder, rufender Frauen und brüllender Soldaten wider.⁵⁰

Damit der Horror also „gedämpft“ bleibt,⁵¹ wird unter anderem auch die im Drehbuch vorgesehene Szene der Partisanenerschießung gänzlich aus dem Film ausgelassen,⁵² – nicht zuletzt findet auch der Tod Guidos außerhalb des Bildrahmens statt.

Zu den erschütterndsten Szenen, trotz ihrer Kürze, gehört sicherlich die zufällige Entdeckung eines Leichenbergs, als Guido in einer bläulichen Nacht den schlafenden Giosuè zurück in die Lagerbaracke bringen möchte. Während die letzten Töne einer melancholisch klingenden Barkarole (das Duett *Belle nuit, ô nuit d'amour* aus Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*) im Hintergrund ausklingen, schreitet Guido durch den Nebel und wünscht sich, es wäre doch alles nur ein Traum. Die diegetische Musik ist auf einmal nicht mehr zu hören, nur das Windsausen. Der Bildausschnitt zeigt Guido halbnah von vorne (der Kopf des schlafenden Giosuè ist in die andere Richtung gelegt) wie er geschockt mit weit geöffneten Augen und Mund stehen geblieben ist. Was er vor sich sieht, verschlägt ihm die Sprache und zeigt ihn zum ersten Mal ausgesprochen verletzlich. Nach einem Schnitt sieht man aus Guidos Blickwinkel sekundenlang einen großen Berg von kaum erkennbaren, stilisiert-skelettartigen nackten Leichen.⁵³ Nach dem nächsten Schnitt ist Guido weiterhin, deutlich unter Schock, in der unveränderten Position zu sehen, nur das Windsausen ist zu hören. Er schreitet jetzt langsam rückwärts, während die Kamera noch einmal für etwa drei Sekunden die Totale des Leichenberges zeigt, vor dem Guido und Giosuè als kleine blaue Schatten erscheinen.

Die Szene, die die Ausmaße der Vernichtung betont, vor denen selbst Guidos Fantasie und Kreativität wertlos erscheinen, bereitet den darauf folgenden Tod des Hauptprotagonisten vor. In der letzten Nacht der Lagergefangenschaft, maskiert als weiblicher Häftling, versucht Guido seine Frau vor der Weiterdeportation zu retten, denn die Nazis bereiten alles für die Evakuierung vor. Seine Tarnung, die sonst als klassisches Mittel der Komödie für Lacher sorgen würde, wirkt hier hingegen schmerzlich grotesk. Letztendlich gelingt die Maskerade nicht, Guido wird in der Dunkelheit der Nacht vom Lichtkegel eines Suchscheinwerfers

⁵⁰ Benigni, Roberto und Cerami, Vincenzo (1998): *Das Leben ist schön*. Aus dem Italienischen von S. Vagt. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 149f.

⁵¹ Vgl. Annette Insdorfs Kommentar im Bezug auf Benignis Film: „The horror is always muted“. Insdorf, *Indellible Shadows*, S. 287f.

⁵² Vgl. die Szene 64 in Benigni und Cerami, *Das Leben ist schön*, S. 155ff.

⁵³ Der stilisierte Leichenberg in dieser Szene erinnert sehr an den Leichenberg in Spiegelmans *Maus*. Siehe das letzte Panel auf S. 201 in Spiegelman, *The Complete Maus*, S. 201.

erfasst und anschließend von einem Wachmann zum Hinrichtungsort (außerhalb des Bildrahmens) gebracht – auf die Anweisung eines SS-Mannes, der die Erschießung an Ort und Stelle (sozusagen: vor laufender Kamera) in letzter Sekunde gestoppt hat.

Versteckt in einem Schränkchen kann Giosuè seinen Vater durch den Schlitz betrachten. Der Vater weiß das, zwinkert ihm zu und schreitet im bereits bekannten Stehschritt weiter (wie man aus dem *point of view* des Kindes, durch den Schlitz, zu sehen bekommt). Giosuè lächelt leise über die Vorstellung seines Vaters, während im Hintergrund das nicht-diegetische knatternde Geräusch eines Perkussionsinstruments mit der leisen dramatischen Musik interferiert. Der slapstickartige Stehschritt amüsiert das Publikum, das um die Konsequenzen weiß, nun nicht mehr, wie dies bei seinem ersten Auftauchen in Arezzo der Fall gewesen war. Nicht mehr im Blickwinkel des Sohnes geht Guido nun normal langsam weiter, mit einem Lächeln auf dem Gesicht. Außerhalb des Bildes wird er erschossen, wie die zu hörenden Gewehrschüsse vermuten lassen. Mit dem tödlichen Abschied Guidos von der Bildfläche werden auch die letzten, kärglichen Spuren von Komik im Film eliminiert. Während also sogar noch im Laufe der Ereignisse im Lager *La vita è bella* als eine groteske Komödie identifiziert werden konnte, weisen die beschriebenen Brüche des Komischen, die direkten Zeichen und indirekten Symbole der Vernichtung, sowie die musikalische Untermalung der Szenen mit der voranschreitenden Katastrophe – der Vergasung, der Entdeckung des Leichenbergs und dem Tod der Hauptfigur – auf einen allmählichen Genrewechsel in Richtung Melodrama. Es ist vor allem der letzte Tag im Verlauf der Filmhandlung, also der Tag der Lagerbefreiung, der zugleich auch das Ende des Films darstellt, der keine Elemente der Komik mehr aufweist und die Geschichte in einer, wie im Folgenden noch analysiert wird, ziemlich rührseligen Szene münden lässt, wodurch Benignis Film scharfer Kritik und Kitschvorwürfen ausgesetzt wurde.

6.4 Kitsch, Realitätsferne und problematischer Lustgewinn

Am Morgen der Lagerbefreiung in *La vita è bella* verlassen die letzten Nazis in Eile das Lager. Nach der eingetretenen Stille sind in der Totale des Lagerhofs, vor dem Hintergrund des an Auschwitz-Birkenau erinnernden Lagertors, einige Überlebende zu sehen, wie sie aus ihren Verstecken herauskommen. Als Letzter verlässt auch Giosuè sein Versteck, gerade in dem Moment, als ein amerikanischer Panzer in den Lagerhof hineinfährt, was das Kind als den Preis und den Beweis für das von seinem Vater organisierte Spiel versteht. Giosuè wird von einem Soldaten zur Fahrt im Panzer mitgenommen und verlässt so endgültig das Lager. Die

fröhliche Titelmusik begleitet die letzten Szenen des Films, in denen Kolonnen von Überlebenden zu sehen sind, die auf beiden Seiten der Straße bergab gehen, während in der Mitte amerikanische Armeewagen fahren. Unter den Überlebenden entdeckt der auf dem Panzer fahrende und Schokolade essende Giosuè seine Mutter, woraufhin er Dora in die Arme rennt. Lachend stellt er fest, man habe gewonnen und die beiden umarmen sich glücklich vor der Kulisse einer idyllischen Berglandschaft.

Das beschriebene Ende von *La vita è bella* diente vielen Kritikern, wie bereits erwähnt, als Vorzeigebispiel für die kitschige Inszenierung der Darstellung Benignis. Wie aus der Beschreibung der Endsequenz deutlich wird, fokussiert das Ende des Films das Überleben, das den Amerikanern zu verdanken sei, und eine glückliche Zusammenführung der Mutter und des Sohnes, die die Verstorbenen, darunter auch den erschossenen Vater, gänzlich aus dem Bild ausblendet. Sander Gilman hat beispielsweise vor allem die Personenkonstellation der Schlusssequenz scharf kritisiert, indem er bemerkte, dass die Wiedervereinigung von Mutter und Sohn eigentlich zeige, dass „das jüdische Element“, also der verstorbene Vater, durch den Tod sozusagen beseitigt wurde und somit die katholische Welt der italienischen Familie nicht mehr stören könne:

Not only have all of the actions of Guido resulted in his son being rescued, but the reunion of mother and son provides the perfect resolution to Guido's disruption of Dora's Catholic world. The son, who by Nazi law was Jewish but by Jewish law is not Jewish, and the non-Jewish mother are seen in the final shot as a Madonna and son, a reconstituted 'Italian' family, with its divisive 'Jewish' aspect missing.⁵⁴

Interessanterweise zieht Hans-Dieter Gelfert in seiner Studie zum Kitsch gerade anhand der Darstellung der Fremden und dem Umgang mit dem Leben und Tod der ‚Anderen‘ eine Unterscheidung zwischen dem „Kitsch der krudesten Sorte“ und dem „edleren Kitsch“⁵⁵, zu dem in diesem Fall, angesichts der Kritik Gilmans, die Endsequenz von *La vita è bella* gehören würde. Während im kruden Kitsch die Anderen, also die Fremden als Bösewichte gelten, die es zu eliminieren gilt,⁵⁶ ermöglicht der edlere Kitsch einen doppelten Lustgewinn des Rezipienten, „indem er den Fremden zu Unrecht leiden und in der Regel sterben lässt, was melodramatische Rührung hervorruft, die danach in die kitschige Befriedigung angesichts der wieder hergestellten Reinheit übergeht.“⁵⁷

Die in der amerikanischen Fassung des Films eigens eingefügte Rahmung, die als Danksagung Giosuès an die Opferbereitschaft seines Vaters im Off der Vereinigungsszene von Mutter und Sohn zu hören ist, weicht diese Art von Kitsch-Kritik gegenüber Benignis

⁵⁴ Gilman, „Is Life Beautiful?“, S. 303.

⁵⁵ Gelfert, *Was ist Kitsch?*, S. 71.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Ebd.

Film(-ende) etwas auf. In die amerikanische Fassung des Films wurde nämlich nachträglich ein Rahmen ergänzt, der am Anfang und am Ende des Films einen Voiceover-Kommentar des erwachsenen Giosuè enthält. Angeblich wurde diese Änderung der Originalfassung auf Druck des amerikanischen Filmverleihs Miramax vorgenommen, der ohne den Rahmen, der die dargestellte Geschichte für eine persönliche Erinnerung und ein Märchen erklärt, negative Reaktionen des amerikanischen Publikums befürchtet habe.⁵⁸ So führt in dieser Version eine ältere, männliche Stimme, die sich am Schluss als Stimme des erwachsenen Giosuè herausstellt, als Voiceover die Geschichte von *La vita è bella* ein: „This is a simple story, but not an easy one to tell. Like a fable, there is sorrow, and like a fable, it is full of wonder and happiness.“ Währenddessen ist im durch einen bläulichen Nebel dominierten Bild eine Person vom hinten zu erkennen, die ein Kind auf der Schulter trägt (dies entpuppt sich später als Ausschnitt aus der oben analysierten Leichenberg-Szene).

Der Rahmen schließt ganz am Ende, gleich bevor der kleine Giosuè im Bild ekstatisch den Spielsieg ausschreien wird, wieder mit den Worten des erwachsenen Sohnes als Voiceover: „This is my story. This is the sacrifice my father made. This was his gift to me.“ Durch die Betonung der persönlichen Dimension der Geschichte, einer Erinnerung, die nicht leicht zu erzählen sei, die wie ein Märchen fantastische aber auch traurige Momente enthalte, sowie durch den Akzent auf die Opferbereitschaft des verstorbenen Vaters wurde also nachträglich im Film eine Art „Selbstrechtfertigung“ vor der Kritik betrieben, wie Yosefa Loshitzky betont:

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. [...] [A]uf 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.⁵⁹

Ein echtes Happyend, im Sinne einer Versöhnung,⁶⁰ gibt es allerdings in keiner Fassung von *La vita è bella*, auch wenn dies die Lagerbefreiung, das Überleben von Dora und ihrem Sohn, sowie die Kolonnen von weiteren Überlebenden im Bild nahe legen. Denn selbst wenn der Sohn einen echten Panzer ‚gewinnt‘, seine Mutter wiederfindet, und das Lager von den amerikanischen Soldaten befreit wird, handelt der ganze zweite Teil des Films prinzipiell vom

⁵⁸ Vgl. Loshitzky, „Verbotenes Lachen“, S. 24.

⁵⁹ Ebd., S. 24. Siehe auch Maurizio Viano: „[A] voice-over reminds us that the film we are about to see is a fairy tale (and therefore demands the suspension of the rules of realism). As if to make sure that we do not miss the prescription of fabulous semiotic lenses, ‚fairy tale‘ is uttered twice in the space of one short sentence. [...] *Life is Beautiful* is the grateful recollection of a son who commemorates his father’s sacrifice in a spirit that would have pleased him.“ Viano, „Life Is Beautiful“, S. 57.

⁶⁰ Zur Versöhnung als Kernbestandteil der (Film-)Komödie siehe das Kapitel 2.3.1 dieser Arbeit.

Tod, von der Vernichtung und dem verzweifelten Kampf um das Überleben. Schließlich wird im Film selbst erwähnt, dass alle Alten und alle Kinder außer Giosuè ermordet wurden, dass einige Männer durch die unmenschliche Arbeit gestorben sind, und letztendlich wird auch Guido, der Hauptprotagonist und Haupt-Sympathieträger, nur einige wenige Stunden vor der Befreiung des Lagers erschossen. Auf der anderen Seite muss auch betont werden, dass sich alle diese Todesfälle außerhalb des Bildrahmens ereignen, lediglich im Dialog angesprochen oder symbolisch angedeutet werden, während das Überleben und ‚der Sieg‘ am Ende das Bild dominieren. Dies liefert der Kritik an einem kitschigen, rührselig-sentimentalen, glücklichen Ende zweifellos gute Argumente. Ohne den, aber auch mit dem der amerikanischen Version hinzugefügten Rahmen wird das ‚Leben trotz allem‘ in den Fokus der Handlung gestellt, während durch das Überleben des Sohnes und der Mutter eine Fortsetzung des Familienlebens, trotz des gewaltsamen Todes des Vaters, ermöglicht wird. In diesem Sinne warnt Ruth Klüger mit Recht vor der „feel-good“-Dimension von *La vita è bella* – im direkten Vergleich zu Bruno Apitz’ Roman *Nackt unter Wölfen* (1958), der 1968 in der DDR von Frank Beyer verfilmt wurde und der ebenfalls die Rettung eines Kindes aus dem KZ thematisiert:

Im Westen gab es später [nach *Nackt unter Wölfen*] auch einen solchen ‚feel-good movie‘, den italienischen *La vita è bella* (*Das Leben ist schön*), mit ähnlicher Tendenz, wo ein Vater sein Kind im KZ versteckt und rettet, während er selbst sich den Mördern ausliefert. Auch er ein großer Erfolg bei den Zuschauern, trotz vieler Unglaubwürdigkeiten. Solche Filme und Bücher dienen der einschläfernden Beruhigung des Publikums. Die Rettung des einen hilft über den Tod der anderen hinweg. Sie symbolisiert die Vernichtung der vielen, um sie gleichzeitig zu verwischen. Ein berühmtes jüdisches Sprichwort lautet: ‚Wer ein Leben rettet, rettet die ganze Welt.‘ Es ist ein schöner Satz, ein poetischer Satz, er lässt sich genießen, doch mit dem Massenmord ist er unvereinbar. [...] Sicher haben viele tapfere Menschen allerorts gefährdete Kinder gerettet, und sie verdienen es, dass wir sie ehren und feiern, aber eine Welt, in der ein Kind am Leben bleibt und 999 Kinder mit voller Absicht ermordet werden, eine solche Wert ist nicht ‚gerettet‘ in dem spirituellen Sinn unseres Spruchs.⁶¹

Während zwei weitere zeitgenössische Filme mit ähnlicher Thematik keine große Resonanz bei der Kritik gefunden haben – Mihaileanus *Train de vie* und Kassowitz’ *Jakob the Liar* – beschäftigte sich die Presse, was Holocaustfilme angeht, mit Benignis Film so ausgiebig wie zuletzt mit *Schindler’s List* (1993). Wie oft bei filmischen Auseinandersetzungen mit dem Holocaust, insbesondere bei Komödien, waren die Reaktionen der Öffentlichkeit zwiespältig. Während Benignis Film vom breiten Publikum gefeiert wurde, äußerten viele Filmkritiker und Journalisten zumindest Skepsis oder setzten den Film scharfen Attacken aus. Bereits die Pressekonferenz in Cannes 1998, wo der Film den Grand Prix gewonnen hatte, zeigte, dass sich die negative Kritik gegen den Film in Stichworten wie Realitätsferne,

⁶¹ Klüger, Ruth (2013): „Weimar und Buchenwald“. In: *Der Standard*, 25. Oktober 2013, online: <http://derstandard.at/1381369753512/Weimar-und-Buchenwald> (Dezember 2013).

Unglaublichkeit, Kitsch und sogar Holocaustleugnung zusammenfassen lässt.⁶² So bemerkte Hilene Flanzbaum, die ihre Reaktion auf Benignis Film apologetisch als Verteidigung ihres Gefallens an *La vita è bella* betitelte, der Film habe, wie die negativen Kritiken zeigten, den von den *caretakers* durchgeführten Authentizitätstest offensichtlich nicht bestanden.⁶³

Tatsächlich wurde Benigni, der bereits mit der Genrewahl offensichtlich keinen Dokumentationsanspruch erhoben hatte, vor allem eine realitätsferne Darstellung zum Vorwurf gemacht. So schrieb beispielsweise Jonathan Romney im britischen *Guardian*, bereits der Titel von Benignis Film sei verfehlt, denn statt „Das Leben ist schön“, wäre „Life’s a Gas“ auf eine bittere Weise ein passenderer Titel.⁶⁴ Selbst wenn der Regisseur den Holocaust nicht leugne, negiere er die Tiefe seines Horrors, setzt der Kritiker fort, nebenbei bemerkend, man sehe kaum einen rasierten Kopf im Film.⁶⁵ David Denby nannte den Film im *New Yorker* eine gutartige Form der Holocaustleugnung, die den Zuschauern die Flucht vor der Realität und Erleichterung ermögliche.⁶⁶ In Deutschland hat, neben der bereits erwähnten Kritik Ruth Klügers, beispielsweise auch Rafael Seligmann den Film als eine „rührselige Geschichte“ kritisiert, darüber hinaus Benigni einen „Konjunkturritter“ und „Trittbrettfahrer“ genannt, der „zutiefst unhistorisch“ vorgehe, weil er impliziere, dass jüdische Kinder die Konzentrationslager überlebt hätten.⁶⁷

Um solchen Kritiken entgegenzuwirken, betonten sowohl Benigni als auch die weibliche Hauptdarstellerin Nicoletta Braschi in vielen Interviews, *La vita è bella* sei eigentlich kein Film über den Holocaust, sondern eine Geschichte über die Macht der Liebe

⁶² Zu der Diskussion in Cannes siehe Gilman, „Is Life Beautiful?“, S. 294.

⁶³ Vgl. Flanzbaum, „But Wasn’t It Terrific?“, S. 281. Zu den *caretakers* siehe Kapitel 2.4.2 dieser Arbeit.

⁶⁴ Romney, Jonathan (1999): „Camping It Up“. In: *The Guardian*, 12. Februar 1999, online: http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Guardian/0,,36037,00.html (September 2013).

⁶⁵ Vgl. ebd.

⁶⁶ Denby, David (1999): „In the Eye of the Beholder: Another Look at Roberto Benigni’s Holocaust Fantasy“. In: *The New Yorker*, 15. März 1999, S. 96–99, hier S. 96. Ähnliche auf der Authentizitäts- bzw. Realitätsferne basierende Kritik wurde auch von Terry Teachout in *The Crisis*, John Simon in *The National Review*, Richard Schickel in *The Time* oder Gerald Peary in *The Boston Phoenix* ausgesprochen. Zu diesen siehe Flanzbaum, „But Wasn’t It Terrific?“, S. 281–284. Weitere nach den ersten Kinovorführungen aktuelle Kritiken werden bei Gilman, „Is Life Beautiful?“, S. 294; Insdorf, *Indellible Shadows*, S. 289ff.; Viano, „Life Is Beautiful“, S. 48f.; sowie in Laster, Kathy, und Steinert, Heinz (2003b): „Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von LA VITA È BELLA“. In: Frölich, Loewy, und Steinert (Hg.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?*, S. 181–197, besprochen.

⁶⁷ Rafael Seligmann, zitiert nach Kleinschmidt, *Zug des Lebens*, S. 18. Ähnlich formuliert es Ruth Klüger an einer anderen Stelle: „Ich habe auch immer wieder gehört: ‚Sie waren doch wenigstens mit Ihrer Mutter zusammen‘. Wo das herkommt, habe ich erst verstanden, als ich diesen Film von Roberto Benigni ‚Das Leben ist schön‘ gesehen habe, in dem ein Vater seinen Sohn im KZ beschützen und abschotten kann. Das ist ein totaler Blödsinn. Es war kein Schutz möglich. Kinder sind außerdem systematisch umgebracht worden. Das Ungewöhnliche ist, dass ich rausgekommen bin.“ Kospach, Julia (2009): „Ein Brocken, der mir im Magen liegt“. Interview mit Autorin Ruth Klüger. 13. Februar 2009, online: <http://www.fr-online.de/kultur/interview-mit-autorin-ruth-klueger--ein-brocken--der-mir-im-magen-liegt-,1472786,3264008.html> (September 2013).

und der Phantasie,⁶⁸ in der das Lager „eine Art platonischen Bildes vom Ort des Bösen oder des Monsters“ sei.⁶⁹ Die Grundidee für den Film, so Benigni, sei aus der Herausforderung entstanden, den Komiker in eine extreme Situation zu versetzen, wie dies das Konzentrationslager sei.⁷⁰ Diese Idee, das KZ als Folie für eine märchenhafte filmische Geschichte über die Liebe zu benutzen, bemängelte unter anderen auch Art Spiegelman, dessen Comicbuch *Maus*, zum Ärger des Autors, öfters mit Benignis Film verglichen wurde.⁷¹

LIFE IS BEAUTIFUL says, I guess the message of that film was something like, if you can keep your sense of humor you can even survive a bummer. And the Holocaust is just a metaphor for a bummer. And what I was involved in [in *Maus*] was using a metaphor to get at something you couldn't get at easily. So I was trying to get back at the events, not using the events to get toward a metaphor.⁷²

Was einige Kritiker als kitschige Komödie mit Holocauststoff bezeichneten, empfanden andere wiederum als mutig gelungene Darstellung, wie etwa Janet Maslin, die in der *New York Times* den Mut des Filmes betonte, vor dem Angesicht des Inkommensurablen zu lachen,⁷³ oder Bettina Koch im *Spiegel*, die gerade die Absage an eine realistische Darstellung und Verwendung des Komischen als Kontrastmittel zum Schrecklichen als erfolgreich hervorhob: „Der Wahnwitz des Grauens knallt einem entgegen gerade weil sich Benigni jeglichem Realismus verweigert.“⁷⁴ Während sich die Kritiker um Fragen von Moralität, Kitsch und Realitätsferne auseinandersetzten, war Benignis Film beim breiten Kinopublikum überaus populär und erfolgreich,⁷⁵ wozu vermutlich auch der Marketingeinsatz der

⁶⁸ Vgl. die Aussagen Roberto Benigni und Nicoletta Braschi in den Interviews (Bonusmaterial der DVD-Ausgabe, Scotia Film Verleih). Sehr ähnliche Ansichten über den Film formulieren auch Insdorf, *Indellible Shadows*, S. 286, sowie Kertész, „Wem gehört Auschwitz?“, keine Seitenangaben.

⁶⁹ Siehe die Produktionsnotizen (Bonusmaterial der DVD-Ausgabe, Scotia Film Verleih).

⁷⁰ Siehe das Interview mit Benigni (Bonusmaterial der DVD-Ausgabe, Scotia Film Verleih).

⁷¹ Zu den weiteren Vergleichen, wie beispielsweise mit Chaplins *The Great Dictator* und Lubitschs *To Be or Not to Be* siehe Wenk, Silke (2003): „Happy End nach der Katastrophe? LA VITA È BELLA zwischen Medienreferenz und ‚Postmemory‘“. In: Frölich, Loewy, und Steinert (Hg.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?*, S. 199-221; Insdorf, *Indellible Shadows*, S. 288; sowie Lindner, „Die Spuren von Auschwitz“, S. 101ff.

⁷² Transkription des Interviews mit Art Spiegelman in der Serie *New York Voices* bei Thirteen/WNET, online: <http://www.thirteen.org/nyvoices/transcripts/spiegelman.html> (September 2013). Die bereits erwähnte Kritik David Denbys in *The New Yorker* am 15. März 1999 wurde mit einer Zeichnung Spiegelmans illustriert, die einen im Gesichtsausdruck etwas verwunderten jüdischen Lagerhäftling mit einer überdimensionierten Oscar-Statue in der Hand darstellt, während im Hintergrund der Zeichnung der Stacheldrahtzaun des Lagers zu sehen ist. Die Zeichnung ist auch in Spiegelman, Art (2011): *MetaMaus*. New York: Pantheon Books, S. 11, abgebildet.

⁷³ Vgl. Maslin, Janet (1998): „Giving a Human (and Humorous) Face to Rearing a Boy Under Fascism“. In: *The New York Times*, 23. Oktober 1998, online: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9905EFDF113DF930A15753C1A96E958260> (September 2013).

⁷⁴ Koch, Bettina (1998): „Das Leben ist schön – Holocaust-Film und Komödie“. In: *Spiegel Online*, 9. November 1998, online: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/kino-das-leben-ist-schoen-holocaust-film-und-komoedie-a-27767.html> (September 2013).

⁷⁵ Vgl. die Zuschauerreaktionen im Bonusmaterial der DVD-Ausgabe (Scotia Film Verleih). Es scheint, dass gerade die mutige Verbindung von Komik mit dem Schrecklichen des Holocaustthemas in Benignis Film das

amerikanischen Produktions- und Verleihfirma Miramax einiges beigetragen hat.⁷⁶ Ausgezeichnet mit Dutzenden von Preisen – um nur die bekanntesten zu nennen: neun David di Donatello-Preisen; dem Grand Prix in Cannes; American Academy Awards für den besten fremdsprachigen Film, die männliche Hauptrolle und die Filmmusik mit weiteren vier Nominierungen in anderen Kategorien; den Best-Jewish-Experience-Preis beim Jerusalem Film Festival – wurde *La vita è bella* zu einem der erfolgreichsten italienischen Filmen aller Zeiten.

Eine Spaltung der Meinungen hinsichtlich des Films, wie sie sich in der Pressekritik und in der Forschung bemerkbar gemacht hat, kann selbst in Detailfragen beobachtet werden. So warf beispielsweise 1999 der bereits erwähnte *Guardian*-Kritiker Jonathan Romney der Leichenbergsszene kitschigen Ästhetizismus vor,⁷⁷ während der Medien- und Filmwissenschaftler Tobias Ebbrecht mehr als ein Jahrzehnt später dieselbe Szene als eine bewusste Absage an und Metareaktion auf die Authentizitätsstrategien (und die Holocaust-Etikette, würde man im Sinne Terrence Des Pres' hinzufügen)⁷⁸ interpretiert:

Das was Guido und damit auch die Zuschauer sehen, ist aber ein Bild, das seine eigene Künstlichkeit deutlich sichtbar macht. Wir sehen weder eine historische Fotografie als Zitat, noch die Nachbildung der bekannten Vorlagen. Vielmehr sehen wir ein offensichtlich gemaltes Bild stilisierter Leichen, womit der Film die Unmittelbarkeit der Abbildung negiert, damit jedoch gerade die Subjektivität der Wahrnehmung durch Guido und gleichzeitig die medial vermittelte Nachträglichkeit der Erinnerungen der Zuschauer bewusst macht, die hier die Befreiungsbilder aus den Lagern zu sehen meinen.⁷⁹

Benigni hat zwar bei den Vorbereitungen für die Dreharbeiten historisches Material, Publikationen zum Thema Holocaust (sein Landsmann Primo Levi und dessen *Ist das ein Mensch?* wurde von Benigni in Interviews wiederholt als prägende Lektüre erwähnt), das

Publikum am meisten überzeugt hat. Eine Zuschauerin hat bspw. infolge einer der ersten Kinovorführungen in Deutschland den Film als „Brutalität pur, schrecklich-schön verpackt“ beschrieben, was durch die Aneinanderreihung der Slapstickszenen zuerst das Publikum zum Kaputtlachen bringe, danach aber ein Schweigen bewirke. Ebd.

⁷⁶ Vgl. Insdorf, *Indelible Shadows*, S. 288.

⁷⁷ Romney drückt es folgendermaßen aus: „Why lay on the horror, you might say – it is a comedy. But the one truly nightmarish image is misjudged; the moment when Guido stumbles on a huge mound of dead bodies. Benigni makes it an aesthetic vision, like a religious image in ivory, beautiful in its starkness. If there's one place beauty doesn't belong, it's here. This is the most unthinkingly kitsch image I've ever seen in cinema, and just one of many foolish touches from a director who doesn't know not to cross the barrier of bad rhetoric, who thinks nothing of having a stray kitten clamber over the clothes of the dead.“ Romney, „Camping It Up“, keine Seitenangaben.

⁷⁸ Zu der Holocaust-Etikette siehe das Kapitel 2.4.2 dieser Arbeit.

⁷⁹ Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 200. Ähnlich argumentiert auch Georg Seeßlen: „Roberto Benigni hat das Kunststück fertiggebracht, ein Märchen zu erzählen, in einem Film, der nie vorgibt, etwas anderes zu sein, ein Märchen in Bildern, die sich weniger aus der Rekonstruktion der Wirklichkeit als aus den vorhandenen Bildern entwickeln, aus Zitaten, Übermalungen, Stilisierungen, und gerade weil er nicht vorgibt, den wahren Schrecken eines Konzentrationslagers beschreiben zu können, bleibt uns ebendies auch gegenwärtig: Es war viel schlimmer, es war schlimmer, als es irgendein Mensch, irgendein Bild, irgendeine Erzählung aushalten kann.“ Seeßlen, Georg (1998): „Kalter Blick und kleine Hoffnung. Roberto Benignis Auschwitz-Komödie: Darf man über das Grauen ein Märchen erzählen?“, In: *Die Zeit* 47/1998, online: http://www.zeit.de/1998/47/199847.r.benigni_.xml (Oktober 2013).

mailändische Dokumentationszentrum jüdischer Zeitgeschichte (Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea), mehrere Überlebende und Historiker konsultiert,⁸⁰ betonte allerdings immer wieder, sein Film sei auf gar keinen Fall ein historisches Dokument: „[Es] war mir ganz klar, daß nichts an die Wirklichkeit des tatsächlichen Geschehens heranreichen könnte. Wie sollte ich realistisch das zeigen, von dem zu reden ich nicht einmal den Mut hatte?“⁸¹

Die Kritik ließ es nicht unerwähnt, dass Benigni selbst nicht jüdischer Herkunft sei und keine familiäre Anbindung an die Geschichte des Holocaust habe, was sonst in den Augen der Kritik eine fiktionale Beschäftigung mit dem Thema Holocaust zumindest einigermaßen zu legitimieren scheint, wie das bei Tabori, Kassovitz oder Mihaileanu öfters betont worden ist, implizit – oder direkt: „Er darf das, er ist Jude“.⁸² Benigni erwähnte allerdings des öfteren, sein Vater, der als italienischer Kriegsgefangener in einem deutschen Arbeitslager festgehalten worden sei, habe seine Geschichten über die Gefangenschaft mit einer gewissen Dosis Humor erzählt.⁸³ Die Vorpremiere von *La vita è bella*, die in Mailand vor den Mitgliedern der dortigen jüdischen Gemeinde, darunter auch einigen Holocaustüberlebenden, stattfand, diente vermutlich auch als eine Art Absicherung gegen eventuelle Missverständnisse und Kritik. Benigni berichtete im Nachhinein, dass die Gemeinde zutiefst berührt gewesen sei, auch wenn er im Unterschied zu seinen früheren Filmen von schweigenden und weinenden statt lachenden Gesichtern umgeben war:

Als Komiker bin ich natürlich gewöhnt, die Zuschauer laut lachen zu sehen, wenn am Ende das Licht wieder angeht. Diesmal sah ich die schweigenden Menschen, sie weinten und kamen, mich zu umarmen – da wollte ich am liebsten auch weinen.⁸⁴

Ein Dorn in der Augen der Kritik, was den Fall Benigni und seinen Film *La vita è bella* betrifft, war weiterhin auch die Tatsache, dass der italienische Schauspieler, der vor allem durch seine leicht verdaulichen Komikrollen international bekannt geworden war, nun eine komische Rolle vor dem Hintergrund der traumatischen Geschichte des Holocaust spielte. In

⁸⁰ Dies kommentierte Imre Kertész wie folgt: „In dem der Videokassette beigegebenen Informationsheft lese ich, daß die Macher des Films große Sorgfalt auf die Alltagswelt des Lagers, auf die Authentizität der Gegenstände, der Requisiten und so weiter verwendet hätten. Zum Glück ist ihnen das nicht gelungen. Die Authentizität steckt zwar in den Details, aber nicht unbedingt in den gegenständlichen. Das Tor des Lagers im Film 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.“ Kertész, „Wem gehört Auschwitz?“, keine Seitenangaben.

⁸¹ Roberto Benigni im von Frauke Hanck geführten Gespräch, gedruckt in Benigni und Cerami, *Das Leben ist schön*, S. 195.

⁸² Der Stand-up-Komiker Oliver Polak hat diese Art von angeblicher Legitimation zum heiklen Humor im Titel seines Bestsellers *Ich darf das, ich bin Jude* (2008) parodiert.

⁸³ Vgl. die Aussage Roberto Benignis in Kohl, Christiane (1998): „Witzig bis in den Tod“. In: *Der Spiegel* 46/1998, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8031572.html> (September 2013).

⁸⁴ Benigni und Cerami, *Das Leben ist schön*, S. 199.

den Worten Lawrence Barons: „His [Benigni’s] film persona has made it difficult for critics to accept his films as highbrow entertainment. Benigni sought to prove that his brand of humor could accommodate serious subjects.“⁸⁵ Benigni war es allerdings, wie er selbst berichtet, im Vorhinein bewusst, dass das komische Genre oft mit Vorurteilen über sein angebliches ‚niedriges Niveau‘ rezipiert wird, worauf er gerade mit *La vita è bella* diesem Vorurteil entgegenwirken wollte.⁸⁶ So argumentiert beispielsweise Julia Genz in ihrer Studie *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität, Kitsch*, dass Benigni gerade absichtlich mit dem Kitsch auf der Darstellungsebene spiele, um dann durch Komik als distanzierende Mittel dem Zuschauer die eigene Disposition für den Kitsch bewusst zu machen.⁸⁷

Der Film erhält seine Überzeugungskraft dadurch, dass er dem Zuschauer vor allem in emotionaler Hinsicht zunächst eine leichte Zugänglichkeit der Konzentrationslagerthematik suggeriert, die emotionale Überwältigung des Zuschauers durch den Kitsch jedoch in einer ungewohnten Kombination von distanzschaffender Komik und Holocaust unterläuft und ihn eher irritiert vor dem Film zurücklässt.⁸⁸

Auch die Analyse von *La vita è bella* in diesem Kapitel hat gezeigt, dass Benigni ganz bewusste Strategien entwickelt, um einer kitschigen Inszenierung ständig ein schockierendes, unerwartetes, unangenehmes, schwarzes Gegenbild entgegenzustellen. Während dies, wie besprochen, für das Ende des Films nicht gelten mag, weil das Komisch-Groteske in einem melodramatischen Ton mündet, auf den es keine weitere satirische, groteske oder generell komische Antwort gibt, die die Grenzen einer solchen Darstellung vom glücklichen Ende aufzeigen würde, zeigen die Komisierungsstrategien im Rest des Films, dass sie bewusst auf der filmimmanenten Ebene gegen die manchmal durchaus kitschige Lehre des Faschismus (Auslachen der Rassenreinheitslehre, der pompösen Banketts der Faschisten, etc.), auf der diskursiven Ebene gegen eine kitschige Inszenierung des Holocauststoffes eingesetzt werden. So wird im ersten Teil des Films ein fast gänzlich unbeschwertes Märchen über die Eroberung der Prinzessin und den Kampf zwischen den Jungen und den Alten erzählt, das im sentimental Familienleben endet, allerdings daraufhin mit einer schrecklichen Gewalt und Erniedrigung konfrontiert wird. Der sympathietragende Held Guido, über den man im ersten Teil noch unbeschwert lachen konnte, weil er sich den alltäglichen Normen nach unpassend verhält, wird im radikalen Kontext des Lagers, in dem der Tod mehr als Menschenleben gewertet wird, zu einem grotesken Protagonisten, der zwar seine übliche Lebenseinstellung

⁸⁵ Baron, *Projecting the Holocaust*, S. 143. Siehe auch Maurizio Viano, der sich in seinem Text ausführlich mit der Abneigung der hochrangigen Kritiker gegen Benigni beschäftigt, und schlussfolgert: „It is my contention that Benigni’s unsuitability to high-brow taste has prevented (and will continue to prevent) most critics and film scholars from taking *Life Is Beautiful* seriously. Which is too bad. [...] I know all about the intellectual bias against Benigni’s *vis comica* because I held that bias myself.“ Viano, „Life Is Beautiful“, S. 53.

⁸⁶ Vgl. die Aussage Roberto Benignis im Interview (Bonusmaterial der DVD-Ausgabe, Scotia Film Verleih).

⁸⁷ Vgl. Genz, *Diskurse der Wertung*, S. 209.

⁸⁸ Ebd.

fortzuführen versucht, – nicht so sehr, weil er naiv wäre, sondern weil er seinen Sohn vor dem Trauma und schließlich auch vor dem Tod schützen möchte – aber in seinen ohnmächtigen Versuchen nur noch auf eine traurige Weise komisch ist, so dass man mit dem Verzweifelten aus Mitgefühl lächelt. Guido wird im Lager eigentlich nicht als Held im Sinne eines Heroen dargestellt, der seinen Sohn zu retten versucht und infolge dessen Märtyrerhaft (und kitschig, würde man sagen) stirbt, sondern er stirbt eines banalen Todes durch Schüsse, also keinesfalls eines „rituell verklärten, stilisierten und ästhetisierten“ Todes,⁸⁹ während der Sohn durch puren Zufall gerettet wird. Das Lachen mit dem der Sohn, und zugleich auch das Filmpublikum, den Stehschritt des Vaters in den Tod begleitet, ist ein Lachen, in dem sich zwei Arten des Lachens vermischen. Einerseits ist es ein Lächeln unter Tränen, das oft als Merkmal des Kitsches suggeriert wird, andererseits ist es auch ein Lachen, das das komische Verhalten des Vaters, das eigentlich keinen Respekt vor dem banalen Tod, der ihm bevorsteht zeigt, würdigt. Schlussfolgernd kann man noch sagen, dass die Analyse des Films einerseits zeigte, dass, vor allem was die Endsequenz betrifft, der argumentativ wertvollen Kritik einer Ruth Klüger oder eines Art Spiegelmann über die Abschweifung des Films in das Sentimentale durchaus zugestimmt werden kann, während andererseits viele andere Sequenzen und Szenen von *La vita è bella* geradezu subversiv Komik einsetzen und dadurch unseren Blick für die absurde Banalität des Todes und das Schreckliche der Vernichtung im Holocaust schärfen können.

⁸⁹ Friedländer, *Kitsch und Tod*, S. 37.

7. Komisch-märchenhafte Wiederherstellung eines Shtetls – *Train de vie* (1998)

Radu Mihaileanu *Train de vie* (*Zug des Lebens*, 1998) ist ein Werk der so genannten zweiten Generation der Holocaustüberlebenden. Mihaileanu träumte davon, wie er selbst sagt, durch filmische Fiktion ein ehemaliges osteuropäisches Shtetl wiederherzustellen und den Zug des Todes – ein ikonisches Bild des Holocaust – in einen Zug des Lebens zu verwandeln,¹ auch wenn der Regisseur selbst weder das Shtetl noch die Vernichtung seiner Bewohner in der Shoah erlebt hat. Radu Mihaileanu wurde nämlich 1958, mehr als ein Jahrzehnt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, als Sohn eines Holocaustüberlebenden² in Bukarest geboren, wo er vor seiner Emigration ins Ausland eine illegale regimekritische Theatertruppe leitete und selbst als Schauspieler in einem jiddischen Theater tätig war. Sein Heimatland Rumänien verließ Mihaileanu wegen der Diktatur Ceausescus über Israel und ließ sich in Frankreich nieder, wo er seit den 80er-Jahren, nach einem Studium an der Filmakademie, als Regisseur und Drehbuchautor wirkt. Mit dem preisgekrönten *Train de vie*, seinem zweiten Langfilm,³ einer französisch-israelisch-niederländisch-rumänisch-belgischen Koproduktion, feierte Mihaileanu seinen ersten großen internationalen Durchbruch, auch wenn sich der Erfolg des Filmes nicht mit dem des etwas früher in die Kinos gekommenen *La vita è bella* von Roberto Benigni messen konnte.

Bekannt ist zwar, dass Mihaileanu noch 1996 – also bevor Roberto Benigni die Idee für *La vita è bella* entwickelte – dem italienischen Komiker das Drehbuch von *Train de vie* zugeschickt hatte, mit dem Vorschlag, dass Benigni die Rolle von Shlomo besetzen solle. Während die Presse einen Plagiatsverdacht geäußert hat, kann aus Interviews deutlich herausgelesen werden, dass Mihaileanu an dieser Plagiatsdiskussion nie wirklich teilnehmen wollte.⁴ Als das Thema allerdings doch angesprochen wurde, beschrieb er die zwei thematisch verwandte Filme immer als unterschiedliche Werke: „The conditions of the concentration camp don’t interest me – what interests me is those people, in the *shtetl*, the lost people. I

¹ Vgl. das Gespräch zwischen Radu Mihaileanu und seinem Vater Ion Mihaileanu (Collector’s Edition DVD Extras, Sunfilm-Entertainment-Verleih).

² Ion Mihaileanu, dem Vater des Regisseurs, gelang die Flucht aus einem von den Nazis errichteten Arbeitslager; Radu Mihaileanus Onkel ist im sogenannten Todeszug von Iași gestorben. Über diese Ereignisse wurde in der Familie nicht viel erzählt, allerdings, wie aus dem Gespräch zwischen dem Vater und Sohn hervorgeht, wussten die Kinder von ihnen. Vgl. ebd.

³ Mihaileanus erster Langfilm war *Trahir* (1993). Weitere bemerkenswerte Filmtitel folgten in den Jahren nach *Train de vie*: *Va, vis et deviens* (*Geh und lebe*, 2005), *Le Concert* (*Das Konzert*, 2009) und *La Source des femmes* (*Quelle der Frauen*, 2011).

⁴ Vgl. Steinberg, Stefan (2000a): „Radu Mihaileanu Film *Zug des Lebens*“, März 2000, online: <http://www.wsws.org/de/2000/mar2000/trai-m23.shtml> (Februar 2011).

focused on their ways of living and fighting and loving. I pay more attention to the people, not the horrors of the camp; it is more collective.“⁵

Die Grundgeschichte von *Train de vie* bestätigt diesen Hinweis Mihaileanus auf die Unterschiede zwischen seinem und Benignis Film, denn der Fokus von *Train de vie* liegt deutlich auf dem Kollektiv und keiner einzelnen komischen Figur, wie das der Fall in *La vita è bella* ist.⁶ Der Film stellt nämlich eine osteuropäische Shtetlgemeinde in den frühen 40er-Jahren dar, die, weil durch die Nazis bedroht, eine Flucht nach Palästina organisiert, und zwar in einem vorgeblichen Deportationszug. Von den anfänglichen Vorbereitungen für die Flucht bis zu der sowjetischen Grenze erleben die Shtetlbewohner mehrere Abenteuer auf dem Weg. Es gelingt ihnen mehrmals, erfolgreich Nazis zu spielen und damit die echten Nazis auszutricksen, Partisanenangriffe auf der Strecke zu vermeiden, und am Ende sogar noch auf eine Gruppe von Roma zu treffen, die eine ähnliche Selbstdeportation beziehungsweise eine Flucht nach Indien organisiert haben. Doch nicht nur die Nazis stellen eine Gefahr für die jüdische Gemeinde auf der Flucht dar, sondern auch ‚innere Unruhen‘, denn es kommt immer wieder zu Konflikten zwischen kommunistisch gesinnten Juden einerseits und anderen, ordnungsliebenden, als Nazis maskierten Mitbürgern; zwischen Gläubigen und Ungläubigen; zwischen jungen Verliebten und den Alten. Alle diese Gegensätze resultieren letztendlich in einer Reihe von komischen Situationen.

Die Analyse von *Train de vie* wird in einem ersten Schritt die Aufteilung des Films in Rahmen- und Binnengeschichte analysieren, die vor allem in der Figur Schlomos, der sowohl als Erzähler als auch als Dorfnarr in der Binnengeschichte fungiert, schlagend zum Ausdruck kommt. Außerdem wird gezeigt, dass bereits in den ersten Minuten des Films eine implizite Diskussion über die Darstellung des Holocaust eröffnet wird, die auch die Entstehungsgeschichte von *Train de vie* deutlich mitgeprägt hat. In einem zweiten Schritt wird gezeigt, dass die Täter-Opfer-Ikonografie der Holocaustdarstellungen in Mihaileanus Film herausgefordert wird. Drittens wird gezeigt, dass die Situationskomik in den meisten Filmsequenzen aus dem Zusammenspiel von mehreren Ebenen der filmischen Darstellung entsteht, während die Charakterkomik an die Darstellung von Typen gebunden ist. Hier gilt es außerdem zu fragen, inwieweit die Gestaltung von Figuren in *Train de vie* Stereotypen über Juden verfestigt oder herausfordert, sowie welche Rolle der jüdische Humor für den Film spielt. Im nächsten Schritt wird diskutiert, welche Elemente des Purimfestes und des

⁵ Radu Mihaileanu im Interview mit Li, Patty (1999): „Train of Life. An interview with director and writer Radu Mihaileanu“. In: *The Harvard Crimson*, 12. November 1999, online: <http://www.thecrimson.com/article/1999/11/12/train-of-life-an-interview-with/> (Oktober 2013).

⁶ Zur Analyse von *La vita è bella* siehe das Kapitel 6 dieser Arbeit.

Karnevals in *Train de vie* vorgefunden werden können und inwieweit das Kollektiv des Shtetls als Lachgemeinschaft bezeichnet werden kann. Darüber hinaus wird in der Analyse auf die werkimmanenten Brüche des Komischen in der Handlung des Films sowie auf die Brüche der Darstellungsnormen, die der Film selbst im diskursiven Raum bewirkt, hingewiesen. Im letzten Teil des Kapitels wird ein Blick in die Rezeptionsgeschichte von *Train de vie* in unterschiedlichen nationalen und generationellen Kontexten gerichtet.

7.1 Melancholische Erzählung eines komischen Märchens: Rahmen- und Binnengeschichte

Mit der Großaufnahme eines männlichen Gesichts, das den Bildrahmen, durch eine horizontale Bewegung der Kamera von links nach rechts, völlig ausfüllt,⁷ fängt die Geschichte vom ‚Zug des Lebens‘ in Form einer Erzählung an.⁸ Ohne zu blinzeln, beginnt Shlomo, der Mann im Bild, mit leiser, fast wispernder Stimme, zu erzählen: „Es war einmal ein kleines Shtetl, ein kleines jüdisches Dorf in Osteuropa. Man schrieb das Jahr 5701, 1941 nach dem neuen Kalender.“⁹ In diesem ersten Satz werden keine einzelnen Figuren vorgestellt, wie es ansonsten für die meisten Erzählungen märchenhaften Charakters üblich ist. Eine ganze Gemeinde wird somit zum Hauptprotagonisten der Geschichte erklärt. Mit der Zeitmarkierung wird die Handlung darüber hinaus sowohl als Teil einer globalen Geschichte als auch als Teil einer spezifisch jüdischen Historie gekennzeichnet. Durch Überblendung wird nach den ersten zwei Sätzen Shlomos auch ein Teilstück der Binnengeschichte gezeigt. Ein Paar rennende, bis zu den Knien wahrnehmbaren Beine füllen das Bild, während Shlomos Voiceover aus dem Rahmen mit der zeitlichen Situierung seiner Geschichte fortfährt: „Es war Sommer. Sommer 1941. Juli, glaube ich.“ Mit dem letzten Satzteil („glaube ich“) wird von der Geschichte signalisiert, die ja mit dem Märchensignal „Es war einmal“ anfängt, dass sie ganz dezidiert Shlomos subjektive Erinnerungen zum Inhalt hat und in diesem Sinne auch ein

⁷ Die Bewegung der Kamera entspricht der (europäischen) Lesegewohnheit und markiert so auch symbolisch den Anfang der Geschichte. In den meisten Szenen bewegt sich auch der Zug im Film von links nach rechts.

⁸ Der Vorspann von *Train de vie* blendet die weiß geschriebenen Namen der am Film Mitwirkenden auf einem schwarzen Hintergrund ein, während ein melancholisches leises Lied für die Einstimmung sorgt. Der Titel des Films wird in groß gedruckten Buchstaben eingeblendet – in der deutschen DVD-Ausgabe werden die Substantive ‚Zug‘ und ‚Leben‘ in weißer, der Genitivartikel ‚des‘ in roter Farbe abgebildet. Zu der Graphik des französischen Titels, dessen rot eingefärbter Buchstabe V an das Siegeszeichen (‚victory‘) erinnert, und möglichen Anspielungen auf französische Redewendungen siehe Corell, *Der Holocaust als Herausforderung*, S. 370.

⁹ Alle Filmzitate entsprechen den deutschen Untertiteln in der französischsprachigen Originalfassung (Collector’s Edition DVD, Sunfilm-Entertainment-Verleih). Die Beschreibung einzelner Szenen/Sequenzen von *Train de vie* in diesem Kapitel deckt sich teilweise mit der detaillierten Sequenz-nach-Sequenz-Analyse desselben Films bei Corell, *Der Holocaust als Herausforderung*, S. 370–397.

Zeugnis darstellt. Durch eine rhythmische Montage von mehreren kurzen Einstellungen wird im Folgenden deutlich, dass es Shlomo selbst ist, der panisch und besorgt durch den Wald rennt, während seine Stimme als Voiceover ruhig weiter berichtet: „Ich glaubte, man könnte dem allem entfliehen. Ich wollte sie warnen. Die Meinen, mein Shtetl, mein Dorf. Dies ist die Geschichte meines Dorfes, so wie wir sie alle erlebt haben.“

Akustisch vermischen sich in diesen ersten Einstellungen von *Train de vie* mehrere auditive Elemente: die Stimme des Erzählers Shlomo aus dem Off, nicht-diegetische Musik, die synchronen Geräusche von Schlomos Rennen durch den Wald in der Binnengeschichte, seine kurzen panischen Atemzüge sowie sein Herzklopfen, die zusammen durch ihren regelmäßigen Rhythmus an die Geräusche einer Lokomotive erinnern. Nachdem das Voiceover verstummt ist, wird der Fokus gänzlich auf die Binnengeschichte versetzt. Die spannungserzeugende Musik wird immer lauter und bedrohlicher, während Shlomo gezeigt wird, wie er aus dem Wald rennend in dem Shtetl ankommt und laut schreiend nach dem Rabbi ruft. In Panik und deutlicher Aufregung schließen sich die Männer, alle Mitglieder des Ältestenrats, dem wehklagenden Rabbi und Shlomo in ihrem panischen Rennen durch das Dorf an. An dieser Stelle wird die Spannung auf die Spitze getrieben, indem der Montagerhythmus geändert wird und die Musik verstummt. In einer Großaufnahme sieht man nun das aufgeregte Gesicht des Rabbis, der Shlomo zum Erzählen auffordert. Alle sind still, man hört nur das Ticken einer Uhr. Shlomo erzählt ihnen schließlich mit weit aufgerissenen Augen von dem, was er gesehen hat, allerdings äußert er sich in lauter metaphorischen Bildern. Da der Ältestenrat offensichtlich Interpretationsprobleme mit Shlomos opaken Worten hat, erklärt sich der Rabbi zum „Übersetzen“ bereit: Im Shtetl auf der anderen Bergseite bringen die Nazis alle Juden um oder deportieren sie mit unbekanntem Ziel, von dem sich keiner mehr gemeldet habe.

Bereits mit diesen wenigen Szenen der Exposition nimmt der Film implizit an der Diskussion über die Art und Weise teil, wie der Holocaust dargestellt werden kann und darf. Indem mit dem Erzähler Shlomo ein Rahmen zu der Binnengeschichte erstellt wird, wird dem Publikum einerseits deutlich gemacht, dass es sich um Erinnerung (selbstverständlich Erinnerung im Rahmen der Filmrealität), die teilweise als Märchen präsentiert wird, handelt, also um eine subjektive Erzählung, die keinen dokumentarischen Anspruch erhebt, sondern bereits am Anfang etwas verwirrende, sich gegenseitig widersprechende Genremerkmale ins Spiel bringt. „Es war einmal“ signalisiert deutlich den Beginn eines Märchens, während Äußerungen wie „so wie wir alle erlebt haben“ und „glaube ich“ eher in die Sphäre des Privaten, der Erinnerung gehören. Aus dem kurzen Dialog zwischen dem Rabbi und Shlomo

wird darüber hinaus deutlich, dass Shlomo nicht nur seines Dorfnarren-Charakters wegen, sondern vor allem hinsichtlich der Eigenschaften des Gesehenen (Tod, Deportation), nicht imstande ist, dem Ältestenrat einen ‚nüchternen Bericht‘ zu erstatten, sondern nur eine undurchsichtige, apokalyptische lyrische Geschichte vorbringen kann. Denn, wie er selbst bemerkt, „wie kann man den Schmutz wegwaschen von Augen, die zu viel gesehen haben?“ Der gelehrte Rabbi wiederum, der Shlomos Geschichte anscheinend interpretieren, ja übersetzen kann, überträgt Shlomos Worte in einen sich ausschließlich an den Fakten orientierenden kurzen Bericht. Damit die Rettung vor der Todesgefahr schnell organisiert werden kann, erkennt der Rabbi, dass er möglichst schnell die ‚nackten Tatsachen‘ vor dem Ältestenrat ausbreiten muss. Während also Shlomo implizit die Gruppe der Meinungen repräsentiert, die eine künstlerische Darstellung des Themas Shoah befürworten, unter anderem mit der Begründung, dass sowieso keine Art der Darstellung je hinreichend das Thema vermitteln könne und eine Abbildung der schrecklichen Realität schlicht unmöglich sei, steht der Rabbi für diejenigen, die für eine faktennahe Darstellung des Holocaust, ohne künstlerische Eingriffe, plädieren.

Wie aus den beschriebenen Szenen deutlich wird, enthalten die ersten fünf Minuten des Films keine oder kaum komische Elemente – während die Rahmenerzählung in einem melancholischen Ton dargestellt wird, ist die Binnengeschichte spannungsaufbauend arrangiert. Abgesehen von dem Bild der schreienden und durch das Shtetl rennenden Weisen – die auf der visuellen Ebene komisch erscheint, wobei jedoch die Komik des reinen Visuellen durch die kontrapunktische Musik und den narrativen Kontext außer Kraft gesetzt wird – wird die Inszenierung beziehungsweise die Handlung erst ab dem Moment dominant komisch, in dem die Weisen nach einer Lösung für das entstandene Problem, die Todesgefahr durch die Nazis, zu suchen beginnen. Sie seufzen, gehen hin und her und machen einen solchen Lärm, dass ihnen die Frau des Rabbis mit der Verbannung aus dem Haus drohen muss, was einer der Weisen mit: „Wie soll man ohne zu reden nachdenken?“ erstaunt kommentiert.

Die Exposition zeigt darüber hinaus, dass es in *Train de vie* zwei unterschiedliche Erscheinungen der Figur Shlomo gibt beziehungsweise dass zwischen Shlomo dem Erzähler in der Rahmengeschichte und Shlomo der Figur im Binnennarrativ unterschieden werden muss. Als Figur in der Binnengeschichte, also als Bewohner des Shtetls, spielt er die Rolle eines Dorfnarren, „denn der Beruf des Rabbis wurde bereits besetzt“.¹⁰ Er ist es, der auf die

¹⁰ Filmzitat.

Idee einer getarnten Selbstdeportation kommt, denn zugleich ist Shlomo auch der einzige, der mit eigenen Augen den Terror gegen den Juden gesehen hat, sowie von der Ermordung und den Deportationen mit unbekanntem Ziel als Erster erfahren hat. Seine Figur im Dorf hat etwas von einem traurigen, weisen Clown, der die Absurdität des Lebens samt seinen Tiefen und Höhen kennen gelernt hat, so ist er häufig mit ausdrucksreicher Mimik zu sehen, wie er traurig lächelt, weint oder sich auch mit voller Kraft seines Lebens freut.

Der schließende Rahmen, der die Binnengeschichte letztendlich als Phantasie eines Häftlings zu erkennen gibt, wirft allerdings ein anderes Licht auf die Trennung zwischen dem Erzählenden und dem Dorfnarren. Nun erscheint Schlomos vor dem Filmpublikum ausgebreitete Geschichte als Wunschprojektion eines Opfers und die ganze Abbildung des Shtetls, seine Figuren und schließlich auch die Figur des Dorfnarren, als eine äußerst subjektive, phantasierte Darstellung. In diesem Sinne deckt sich der Erzählende mit dem Dorfnarren in seiner Funktion: Während der erste in der Rahmengeschichte ein komisches Märchen mit einem glücklichen Ausgang, entgegen dem unerbittlichen Verlauf der Geschichte des Holocaust, darstellt, organisiert der Dorfnarr eine Flucht, die in Wirklichkeit eigentlich nicht funktionieren könnte.

Mihaileanu hat in Interviews öfters erwähnt, dass er die Idee für *Train de vie* nach einem Kinoerlebnis von Steven Spielbergs *Schindler's List* bekommen habe.¹¹ Auch wenn Spielbergs Film aus verschiedenen Gründen in der Öffentlichkeit heftig diskutiert wurde,¹² entspricht er im Großen und Ganzen als Authentizitätsfiktion den meisten Ansprüchen der Holocaust-Etikette und verfestigt die Ikonografie von den Tätern und den Opfern, vom Lager und vom Ghetto.¹³ Mihaileanu hingegen wollte, im Bewusstsein der vielen Herausforderungen bezüglich der Darstellbarkeit des Holocaust und seiner Fiktionalisierung,¹⁴ wie er selbst erklärt hat, im Unterschied zu Spielberg die Geschichte der Shoah auf eine andere Art und Weise, und zwar mit Rückbesinnung auf die Tradition des jüdischen Humors, interpretieren:

Traurige, düstere, schwere Filme über den Holocaust wurden gemacht. Das war zu einer bestimmten Zeit notwendig und richtig, vor allem gleich nach dem Krieg und bis vor kurzem. Ich sagte mir, heute kann ich

¹¹ Vgl. das Gespräch zwischen Radu Mihaileanu und seinem Vater Ion Mihaileanu (Collector's Edition DVD Extras, Sunfilm-Entertainment-Verleih).

¹² Zu den Diskussionen über *Schindler's List* siehe Thiele, Martina (2007): *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. 2.*, überarb. Aufl. Berlin: LIT Verlag.

¹³ Zu Authentizitätsstrategien in *Schindler's List* siehe Hansen, „*Schindler's List* is not *Shoah*“. Zur Holocaust-Etikette siehe das Kapitel 2.4.2 dieser Arbeit.

¹⁴ Vgl. das Gespräch zwischen Radu Mihaileanu und seinem Vater Ion Mihaileanu (Collector's Edition DVD Extras, Sunfilm-Entertainment-Verleih).

mit Hilfe einer anderen sehr jüdischen und jiddischen Eigenart weitergeben, was ich weitergeben muss, nämlich mit dem jüdischen Humor.¹⁵

Ganz im Gegenteil zu der Strategie der Authentizitätsfiktionen, das Fiktionale als das Authentische zu präsentieren,¹⁶ war es Mihaileanu äußerst wichtig, *Train de vie* als Fiktion zu offenbaren. In werkimmanenter Perspektive zeigt sich, dass dies am deutlichsten mit der Rahmung der Binnengeschichte durch die Figur des Erzählers Shlomo erreicht wird. Aus der Entstehungsgeschichte ist darüber hinaus bekannt, dass Mihaileanu samt seinem Vater eine eventuelle Flucht der gefährdeten Juden vor den Nazis in einem Gespensterzug bei Yad Vashem und dem Jüdischen Dokumentationszentrum in Paris auf ihre Möglichkeit hin überprüft sowie weitere Untersuchungen in russischen Archiven veranlasst hatte, nur um zu erfahren, wie er es sich gewünscht hatte, dass eine solche Flucht im gut organisierten und stark bewachten Bahnsystem unter den Nationalsozialisten schlicht unmöglich gewesen wäre.¹⁷ Dies zeigt, dass es dem Regisseur äußerst wichtig war, keine authentische Geschichte eines historischen Ereignisses zu verfilmen, sondern geradezu die unmögliche Geschichte einer Rettung mit deutlichen Fiktionssignalen¹⁸ zu erzählen.

Im Unterschied zu Benigni, dem nahegelegt wurde, um die Geschichte von *La vita è bella* einen Rahmen zu setzen und diese somit als eine persönliche Erinnerung und als Märchen zu identifizieren,¹⁹ wurde Mihaileanu interessanterweise von der amerikanischen Verleihfirma seines Films gebeten, den Rahmen am Ende herauszuschneiden. Der Regisseur hat dies verweigert, denn „genau darum geht es ja. ZUG DES LEBENS ist kein Film über Juden, die fliehen, sondern über einen Menschen, der träumt, dass alle noch am Leben sind.“²⁰ Durch die Darstellung Shlomos als Lagerhäftling im abschließenden Teil der Rahmung, die Szenen der Verwüstung des Dorfes, sowie weitere Illusionsbrüche in der doch angenehmen, glücklichen und komischen Binnengeschichte, etabliert *Train de vie* einerseits ein mehr als deutliches Referenzsystem zu der Geschichte des Holocaust (sowie auch des Porajmos, d. h. der Vernichtung der Sinti und Roma unter den Nationalsozialisten), die trotz einigen glücklichen und zufälligen Rettungsgeschichten hauptsächlich eine Geschichte des Todes und der Vernichtung ist. Andererseits macht der Film deutlich, dass die Geschichte des Holocaust

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 69.

¹⁷ Vgl. das Gespräch zwischen Radu Mihaileanu und seinem Vater Ion Mihaileanu (Collector's Edition DVD Extras, Sunfilm-Entertainment-Verleih).

¹⁸ Um nur einige dieser Fiktionssignale herauszustellen: Es ist nicht schwer zu erkennen, dass Granaten, die um den Zug herum fallen, wie in einem Trickfilm wie Steine von der Wasseroberfläche abspringen; die Roma haben eine ganz ähnliche Fluchtidee; Nazis erkennen die Juden trotz deren Akzent und Gebräuchen nicht; Esther und Shlomo reden über die Gewissheit des Todes, der auf sie zukommt; usw.

¹⁹ Siehe dazu das Kapitel 6.4 dieser Arbeit.

²⁰ Radu Mihaileanu zitiert nach Kleinschmidt, *Zug des Lebens*, S. 12.

im Nachhinein eigentlich immer nur als fiktionale Darstellung möglich ist, die die Schreckensausmaße der Realität der Shoah immer nur (und zum Glück, wie Imre Kertész sagen würde)²¹ geschwächt und eigentlich auch untreu ‚wiedergeben‘ kann.

7.2 Verwirrte Täter und einfallsreiche Opfer: Spielerische Herausforderung der Holocaustikonografie

Bereits die Tatsache, dass jüdische Dorfbewohner in der verrückten Deportation sowohl die Rolle der deportierten Opfer als auch die Rolle der Täter übernehmen, zeigt, dass in *Train de vie* spielerisch und subversiv mit der dominanten Figurenkonstellation des Holocaustfilms respektive der traditionellen Aufteilung der Figuren in böse, dämonisch-sadistische Täter einerseits und hilflose, gute Opfer (oder heroische Widerstandskämpfer) andererseits umgegangen wird.²² In Mihaileanus Film sind zum einen die Bewohner des Shtetls nicht als hilflose Opfer, auch nicht als unerschrockene Helden dargestellt, sondern als einfallsreiche, geschickte, listige Agierende, die sich – wodurch die falsche Deportation noch absurder wirkt – als Nazis verkleiden und diese Rollenaufgabe mit Pflichtbesessenheit erfüllen. Diese Situation erinnert an die Ausgangskonstellation von Lubitschs *To Be or Not to Be*, in dem die Schauspieler einer Theatertruppe als Nazis maskiert antifaschistischen Widerstand leisten,²³ mit dem Unterschied, dass die Maskerade in *Train de vie* zusätzlich zugespitzt wird: Hinter der Maske der Nazis verbergen sich ja die Juden selbst und sogar auch noch die Roma. Was das Schauspielerego bei Tura und seinen Mitstreitern in *To Be or Not to Be* bewirkt – nämlich eine Art Rollenverliebtheit und -besessenheit – passiert auch den als Nazis maskierten Juden in Mihaileanus Film. Die zuerst als Schande und Unglück empfundene Verkleidung als Nazifiguren wird im Laufe der Handlung zu einer gewissenhaft und sogar mit Vergnügen gespielten Rolle, so dass schließlich vergessen wird, dass alles ja nur ein Spiel ist, was zu vielen komischen Auseinandersetzungen innerhalb der Gemeinde führt. Die dominante Figurenkonstellation im Holocaustfilm respektive die Täter-Opfer-Ikonografie wird somit, durch das Tarnungsspiel beziehungsweise die bewusste Nicht-Einhaltung der strikten Grenze zwischen den Tätern und den jüdischen Opfern, in Frage gestellt und komisch herausgefordert. Geläufige Holocaust-Darstellungen halten sich nämlich an etablierte Bilder, wie sie etwa Georg Seeßlen im Folgenden als „Ikonografie des Grauens“ beschreibt:

²¹ Vgl. Kertész, „Wem gehört Auschwitz?“, keine Seitenangaben.

²² Zur Holocaustikonografie siehe bspw. Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 202–235; Seeßlen, „Die Seele im System“, sowie das Kapitel 2.5.3 dieser Arbeit.

²³ Zur Analyse von Lubitschs Film siehe das Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

Das Bild der Täter: die geschneigelten Uniformen, die Stiefel und Reitpeitschen, die Hunde, die bellenden Stimmen, das breitbeinige Stehen im Schmutz. Die Waffen, die sie zücken, um wahllos, aber nicht ohne System zu morden, die widerwärtigen Späße. Das Bild der Opfer: die trostlosen Baracken, das elende Ghetto. Körper, von Hunger, Krankheit und Gewalt gezeichnet, Blicke, die immer nur nach der Überlebenschance suchen und das Grauen nicht begreifen können.²⁴

Im Unterschied zu einer solchen Ikonografie sind es in *Train de vie* provokanterweise die Opfer, die in den „geschneigelten Uniformen“ zu sehen sind, während die meisten Täter, also die echten Nazis, ungepflegt, stotternd, halb ausgezogen ins Bild treten – wie beispielsweise bei einem Vergnügungsabend am Bahnhof Jlobin, wo sie von den adrett gekleideten falschen Nazis in einer peinlichen Situation ertappt werden. Außerdem unterminiert Mihaileanu auch das gängige Bild der Nazis mit den bellenden Schäferhunden, indem er parodistisch Mischlingshunde in die Szene setzt, die den als Nazis verkleideten Juden auf der Jagd nach den ‚kommunistischen Juden‘ helfen sollen. Damit das Bild noch absurder und komischer wirkt, nimmt sogar auch ein Welpen an der Suchaktion teil, selbst wenn er auf dem Arm getragen werden muss.

Die echten Nazis in *Train de vie* werden darüber hinaus nicht als dämonisierte Bösewichte dargestellt, sondern als verwirrte, leicht in Verlegenheit zu bringende Figuren (wie bei Lubitsch), vor denen sich der gewitzte Einfall der Juden als siegreich und lebensrettend bestätigt. Dabei zeigen die Juden im Film ihre Größe, indem sie die Nazis nicht mit den Deutschen im Allgemeinen gleichsetzen, sondern gegenüber der deutschen (Alltags-)Kultur große Ehrfurcht und Respekt zeigen. Dementsprechend wählt der Ältestenrat diejenigen Personen für die Rolle der ‚Deutschen‘ aus, „die mit dem geringsten Akzent Deutsch sprechen, mit der germanischen Kultur vertraut sind und in der Vergangenheit große Selbstbeherrschung unter Beweis gestellt haben“.²⁵ Außerdem lädt der Rabbi seinen Cousin ins Dorf ein, einen in der Schweiz lebenden jiddischen Schriftsteller, damit er den maskierten Juden Deutsch beibringt, „wie auch Kultur, Lebensart und Wesen des Volks Goethes, des Bürgertums und der einfachen Soldaten“.²⁶ So verstehen am Ende die Juden vermutlich sogar mehr von der deutschen Kultur als die barbarischen Nazis, die trotz vielen Hinweisen (Akzent, koscheres Essen, Küssen der Mesusa am Türpfosten usw.) ganz leicht überlistet werden, weil sie offensichtlich kaum etwas über die jüdische Kultur wissen.

Es ist vor allem die Figur Mordechais, die in *Train de vie* exemplarisch für den gewitzten Umgang der Juden mit den Nazis steht. So gelingt es gerade Mordechai, einem Juden in der Uniform eines Nazi-offiziers, in der deutschen Sprache – die er zur Vorbereitung

²⁴ Seeßlen, „Die Seele im System“, keine Seitenangaben.

²⁵ Filmzitat.

²⁶ Ebd.

ohne den jiddischen Akzent zu sprechen lernen musste – die „Denkweise des Feindes“²⁷ zu imitieren und so schließlich mehrmals gegen die gefährlichen Nazis anzuwenden.²⁸ Diese ‚feindliche Denkweise‘ mit der durch den Talmud inspirierten Debattierkunst und dem jüdischen Humor verbindend, gelingt es Mordechai beispielsweise, einen Nazibefehlshaber zu überzeugen, der Gespensterzug sei ein hochgeheimer Auftrag außerhalb des Fahrplans, weil man darin außerordentlich gefährliche, kommunistische Juden deportiere. Ein anderes Mal rettet Mordechai auf ähnliche Weise einen Dorfnachbarn, den Schneider Lilenfeld,²⁹ und organisiert bei der Gelegenheit sogar einen Extragewinn der Aktion: koschere Verpflegung für den ganzen Zug. Mehrmals weiß Mordechai seinen Humor, sein Wissen über die Naziideologie sowie die im Deutschunterricht erworbenen Sprachkenntnisse geschickt gegen die Nazis anzuwenden, wie auch der folgende Wort austausch zwischen Mordechai und einem deutschen Befehlshaber bei der Rettung Lilenfelds veranschaulicht:

Mordechai [in der Rolle und Uniform eines Nazi-Feldmarschalls]: „Ich bin gekommen, meinen Juden zurück zu bekommen.“

Von Glück: „Entschuldigen Sie, Herr Feldmarschall, aber es ist mein Jude.“

Mordechai: „Nein, es ist mein Jude! Er ist aus meinem Zug geflohen.“

Von Glück: „Nein, er ist mein, er ist in meinem Gefängnis. Wir haben ihn verhaftet, er muss verhört werden.“

Mordechai: „Warum wünschen Sie so sehr, einen Juden zu haben? Diese Sache kann doppelseitig gedeutet werden. Hegen sie eine besondere, heimliche Bewunderung für diesen Juden, und für Juden im Allgemeinen? Sind sie Teil seiner Familie? Und sind Sie also selbst Jude?“

Von Glück [angstvoll]: „Was? Was? Nein! Nein! Ist das ein Scherz? Ich bin nicht Jude, ich habe auch keine Achtung für Juden, im Gegenteil!“

Mordechai: „Ich bezweifle das heftig, Herr Befehlshaber! Ich kann in Ihre Seele hineinblicken! Einen Juden zu haben und ihn behalten zu wollen ist wenigstens verdächtig. Ich frage mich sogar, ob es nicht Ihre Absicht ist, nach unserer Wegfahrt ihn frei zu lassen, oder noch schlimmer, ihn zu beschützen. Vielleicht lieben Sie ihn und Sie möchten eine Beziehung zu ihm haben?“

Von Glück [verzweifelt]: „Was?“

Mordechai: „Eine freundschaftliche [Silben einzeln betonend, wie er im Deutschunterricht geübt hat] Beziehung. Oder sogar mehr?“³⁰

Eine komplexere, über die schwarz-weiße Polarisierung hinausgehende Charakterisierung der Täter und Opfer in *Train de vie*, macht sich auch bei der Darstellung der Partisanen und der nicht-jüdischen Osteuropäer bemerkbar. Die Partisanen, die zwar für die gerechte Sache kämpfen, erscheinen als verwirrte Figuren, die sich der Macht ihrer Oberen beugen müssen, ohne viel zu hinterfragen, während die anderen nichtjüdischen Osteuropäer weder als Retter

²⁷ Ebd.

²⁸ Siehe auch Hollstein und Schmitt-Hollstein: „Die Verwandlung des bärtigen Mordechai in einen schneidigen Nazioffizier wirkt wie die Persiflage eines Ausschnitts aus dem antisemitischen Pseudodokumentarfilm *Der ewige Jude* (1943): Für eine Vorher-Nachher-Einstellung wurden damals Juden aus den Warschauer Ghetto rasiert und in neue Kleidung gesteckt, um zu veranschaulichen, wie geschickt sich der Feind ‚assimilieren‘ könne.“ Hollstein, Miriam, und Schmitt-Hollstein, Dorothea (2000): „Zug des Lebens. Film des Monats März 2000.“ In: *medien praktisch* 03/2000, S. 38–40, hier S. 38.

²⁹ Die Rolle des Schneiders Lilenfeld, der als einziger während der Flucht in die Hände der Nazis gelangt, wird von Zwi Kanar, einem Holocaustüberlebenden, gespielt.

³⁰ Dieser Dialog findet auch in der französischsprachigen Originalfassung auf Deutsch statt.

noch als Auslieferer, sondern als ambivalente Figuren gestaltet sind. Einerseits können sie sich mit den jüdischen Nachbarn über den bewilligten Kredit freuen (wie etwa der Postbote), andererseits erscheinen sie nur des Handels wegen besorgt, wenn es zu Gerüchten über eine mögliche Deportation der Juden kommt.

7.3 Typisch jüdisch oder typisch antisemitisch? Jüdischer Witz und Gewitztheit, Konstruktion und Destruktion von Stereotypen

Wie bereits in der Analyse mancher Szenen und Sequenzen vorweggenommen wurde, ist die Komik in *Train de vie*, was ihren Einsatz in der Filmhandlung betrifft, in meisten Fällen eine fröhliche, lebendige und lebensbejahende Charakter- und Situationskomik. Einige der Sequenzen im Film, wie die Sequenz um den kommunistisch gesinnten Yossi oder die Schabbes-Sequenz, zeigen deutlich, dass die Situationskomik, wie im Folgenden noch ausführlich analysiert wird, aus dem Zusammenspiel mehrerer Ebenen der filmischen Darstellung entsteht, während die Charakterkomik nicht um eine einzige zentrale Figur herum organisiert ist, sondern viele verschiedene Typen und Figuren der Shtetlgemeinde mit einbezieht.

Wenn der engste Mitarbeiter des Rabbis, den dieser, wie er sagt, gleich seinem eigenen Sohn erzogen hat, trotz der Warnung der Ältesten vor einer ‚Ansteckungsgefahr‘ von einer Reise indoktriniert zurückkommt und seine Shtetlnachbarn über die Erkenntnisse der kommunistischen Ideologie belehrt, entsteht die Komik erstens aus der Einsicht des Filmpublikums, Yossi reime sich seine Kenntnisse über den Kommunismus aus Fetzen von Gehörtem, Gemeinplätzen und Phrasen zusammen und verbreite so seine eigene Version der Ideologie, indem er etwa den Ausruf „Vereinigt euch!“ als körperliche Vereinigung mit dem anderen Geschlecht deutet. Diese interpretative Inkompetenz Yossis kann, in den Worten Uwe Wirths, als „diskursive Dummheit“ beschrieben werden, deren wichtigstes Merkmal die „Übertölpelung des Ökonomieprinzips“ sei, bei dem man nicht selbständig denke, sondern auf den Ersparnisefekt ziele.³¹ So liefert Yossi im beschriebenen Fall keine Denkipulse oder interpretativ wertvolle Einsichten in die Lehre des Kommunismus, sondern zeigt, dass er sich nur Phrasen merken konnte, die er sowieso falsch versteht. Wie Wirth in Erinnerung ruft:

³¹ Vgl. Wirth, Uwe (2006): „Die Komik der Dummheit der Medien.“ In: Block, Friedrich W. (Hg.) (2006): *Komik – Medien – Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*. Bielefeld: Aesthesis, S. 65–75, hier S. 69.

„Die schnellste und einfachste Form des Denkens ist immer das Stereotype, der Gemeinplatz, die Phrase.“³²

Die ganze Sequenz um Yossi, ‚den Kommunisten‘, wirkt außerdem äußerst komisch durch ein Zusammenspiel verschiedener Elemente der filmischen Darstellung: Auf der visuellen Ebene erscheint die Veränderung von Yossis Äußeren und seiner physischen Präsenz lächerlich – er rasiert seinen Bart und schneidet die Locken ab, setzt eine Sternmütze auf den Kopf und übernimmt eine typische Redehaltung. Auf der auditiven Ebene unterstützt die nicht-diegetische Musik die Komik von Yossis Aussagen, der Revolutionsführer sei der Messias selbst, was ein Deckname sei, damit er nicht erkannt und verhaftet werde. Außerdem wird das Komische der Sequenz durch die Kameraaufnahme betont, denn sie nimmt die Position eines der um Yossi ganz nah versammelten Interessenten ein. Der Ton, das Bild und die Geschichte erzeugen also im Zusammenspiel vieler einzelner Bestandteile eine komische Wirkung. Dasselbe Komikmuster, mit Yossi als Indoktrinationsbeauftragtem – der die Lehre Marx’, Engels’ und Lenins verbreitet, ohne diese, wie er selbst gesteht, gelesen zu haben – wird an weiteren Stellen während der Reise wiederholt (etwa bei der Ernennung eines ‚Sowjetideologen‘ im Waggon oder der Ausschließung eines alten Mannes aus der ‚Partei‘). Dabei wird das Komische von Yossis Reden, die die Hauptquelle der Komik in den meisten diesen Szenen darstellen, durch visuelle Elemente (die Aufnahmen seines Gesichts, weniger vordergründige Details wie die Portraits der Ideologen im Waggon usw.) und die nicht-diegetische Musik akzentuiert.

Eine ähnliche Art der Komik, die aus dem Zusammenspiel von mehreren Ebenen der filmischen Darstellung entsteht, findet sich auch in den Episoden, in denen sich die Partisanen in die Handlung einmischen. Die Partisanen jagen nämlich dem Gespensterzug nach, im Glauben, es handele sich um einen echten Deportationszug, jedoch wechselt der Zug ständig den Kurs. Durch die rhythmische Parallelmontage der Zugfahrt und der Autofahrt der Partisanen, mit fröhlicher Klezmermusik im Soundtrack, wird eine typische filmische Komik der Jagd erzeugt, die Georg Seeßlen beispielsweise zur Seele der Filmkomödie erklärt: „Die Dimension des Films ist die Bewegung, die Jagd ist ihre Dramaturgie, und die komische Jagd ist die Seele der Filmkomödie.“³³

Die Komik der zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb der großen Gruppe der Shtetljuden und zwischen verschiedenen Fraktionen innerhalb dieser Gruppe – den orthodoxen Juden, die die Regeln ihrer Glaubenspraktiken an die neuen Umstände anpassen

³² Ebd.

³³ Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, S. 40.

müssen; den kommunistisch gesinnten Genossen, die ihre Ideologie eigentlich gar nicht kennen; den unbeliebt gewordenen, als Nazis verkleideten Juden; sowie auch noch den Außerseibern, den von dem aberwitzigen Zug ganz und gar überforderten Partisanen – erreicht ihren Höhepunkt in der Schabbesgebet-Sequenz. Durch die Musik und einen langsamen Montagerhythmus fängt diese ernsthaft und eigentlich etwas melancholisch an. Respektvoll und detailliert werden zuerst die Schabbesbräuche dargestellt, bis sich die Situation in eine Reihe von komischen Vorfällen entlädt. Beim Gebet merkt der Rabbi nämlich, dass die als Nazis maskierten Juden ihre Mützen auf dem Kopf behalten haben. Dies führt zu einer Auseinandersetzung zwischen Mordechai, dem ‚Hauptnazi‘ und dem Rabbi. Mordechai deutet die religiösen Regeln etwas liberaler als der Rabbi: „Das Haupt ist bedeckt. Nirgends steht, daß es keine Nazi-Hüte sein dürfen.“, was den Rabbi in äußerste Verzweiflung bringt. Außerdem habe er, so Mordechai, als Hauptverantwortlicher für die Deportation eine große Verantwortung und – dies sagt er auf Deutsch – „einen Ausweis“. Der Rabbi ist nun völlig genervt, denn offenbar habe Mordechai vergessen, dass es sich um ein maskiertes Rollenspiel handle: „Du bist ein falscher Chef! Der Passierschein und der Deportationszug auch!“

Während das Gebet dann doch fortgesetzt wird, wird die Szene von den mit ihren Gewehren in Bereitschaft liegenden Partisanen durch ein Fernglas beobachtet. Aus ihrem *point of view* sieht man die Juden und die ‚Nazis‘, wie sie sich im Gebet rhythmisch nach vorn beugen. Die Szene sorgt für Verwirrung bei den Partisanen, also wird ein telefonischer Kontakt mit der Zentrale aufgenommen. Dieses Telefonat entwickelt sich zu einer Deutungsdiskussion, die sehr ähnlich der beschriebenen Auseinandersetzung bei den Juden verläuft, wie der folgende Dialog verdeutlicht:

Partisan: „Die Deutschen beten mit ihnen.“

Zentrale [aus dem Off]: „Bist du sicher?“

Partisan: „Ich erkenne doch die Deutschen! Sie wiegen sich vor und zurück, mit ’nem Buch in der Hand.“

Zentrale: „Warte ...“

Partisan [nicht in den Telefonhörer]: „Dieser verdammte Krieg!“

Zentrale: „Heute ist tatsächlich Sabbat. Vielleicht Deutsche jüdischen Glaubens.“

Partisan: „Was machen wir jetzt?“

Zentrale: „Ihr geht nach Hause. Wer weiß, ob Deutsche jüdischen Glaubens Nazis oder Juden sind ...“

Partisan [genervt schreiend]: „Aber sie tragen Uniformen! Sie werden unschuldige Menschen umbringen!“

Zentrale [schreit]: „Du gehst mir auf den Sack! Vergiss nicht, dass wir Geschichte schreiben. Ihr geht jetzt nach Hause!“

Hier endet die Diskussion und zugleich auch der Einsatz der Partisanen. Schließlich sieht man noch die fünf Widerstandskämpfer in einer Totale, weit im Feld von hinten gezeigt, wie sie von ihrem Beobachtungsposten weggehen, während einer zynisch kommentiert: „Chefs haben

immer recht. Falls es schlecht ausgeht, wird von fünf Feiglingen berichtet werden, die sich davon gemacht haben.“

Dasselbe Komikmuster, das auf einer komischen Auseinandersetzung um die Deutung zwischen den Mitgliedern einer und denselben Gruppe basiert, wird am Ende der Sequenz ein drittes Mal wiederholt. Yossi und seine Kommunisten essen nämlich bevor das Gebet zu Ende gesprochen ist, weil es, so Yossi schreiend, keinen Gott gebe und er selbst im Dunkel des Aberglaubens erzogen worden sei: „Wir sind marxistisch-leninistische Materialisten!“ Mordechai, selbstverständlich noch in der Naziuniform, mischt sich zwischen dem Rabbi und Yossi ein und beschimpft diesen einen Abtrünnigen, woraufhin es zu einer physischen Auseinandersetzung zwischen den „dreckigen Kommunisten“ und den „dreckigen Nazis“³⁴ kommt, bis Shlomo den Streit mit einer kurzen moralistischen Predigt über das Menschsein beendet.

Im Unterschied zu anderen komischen Sequenzen im Film wird die Komik der Schabbes-Sequenz durch keine bemerkbaren Nebeninkongruenzen, visuellen Eingriffe, Musik oder sonstige nicht-diegetischen Töne unterstützt. Damit die Botschaft über die Absurditäten des Krieges, der rassischen Trennungen und der politischen Meinungsverschiedenheiten zwischen den Menschen zum Ausdruck kommt, so könnte man behaupten, wird an dieser Stelle Komik als Medium der Reflexion über die Engstirnigkeit und die Grenzen verschiedener Doktrinen, der religiösen Moral und Arbeitsethik eingesetzt. Viel mehr als in den Szenen, die auf kleinen Gags basieren und meistens durch weitere kleine Inkongruenzen und Geräusche ‚betont‘ werden (so etwa die Ankunft der Wrack-Lokomotive, die kommunistischen Vorträge usw.), wird hier die ‚ernsthafte Tiefe‘ der Komik als Medium der Kritik in den Vordergrund gestellt. Georg Seeßlen hat vorgeschlagen, die Organisation der Gattung ‚Komödie‘ als ähnlich einem Zeitungsartikel aufzufassen, der die Sensation und das Lachen an erste Stelle setze und Schritt für Schritt in die Tiefe gehe, so dass jeder Leser sich aussuchen könne, wie weit er im Prozess der Analyse oder der ‚Vertiefung‘ mitgehen wolle; man könne in einen Film eindringen, das philosophische oder kritische Potenzial für sich ‚herauslesen‘ oder an der Oberfläche bleiben, an der die Mechanik des Gags herrsche.³⁵

Die besprochenen und auch viele weitere Komik-Sequenzen in *Train de vie* zeigen außerdem, dass das Komische im Film nicht an eine Figur gebunden ist, sondern um viele verschiedene Charaktere organisiert ist. Im Unterschied zu anderen in dieser Dissertation analysierten Holocaust-Komödien, in denen die Komik meistens um einen

³⁴ Filmzitat.

³⁵ Vgl. Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, S. 21.

Hauptprotagonisten organisiert ist, – der als zentraler Charakter für die komischen Einfälle sorgt oder zum bedeutendsten Akteur in den komischen Situationen wird – gibt es einen solchen Charakter in *Train de vie* nicht. Shlomo ist zwar deutlich der Dorfnarr im Shtetl, aber keine zentrale komische Figur, vielmehr wird die ganze Gemeinde zu einer solchen. Die Mitglieder der Shtetlgemeinde sind dabei im Film als Typen dargestellt, die es laut Mihaileanus Vater Ion – der selbst in einem rumänischen Shtetl aufgewachsen ist – in jedem jüdischen Dorf in dieser Art gegeben habe.³⁶ So bewohnen das Shtetl in *Train de vie* beispielsweise ein ständig mit Gott streitender Rabbi, ein exzentrischer Dorfnarr, ein geiziger Buchhalter, ein geschickter Schneider, ein eifersüchtiger Vater, eine wankelmütige Tochter, eine überbeschützende ‚Mame‘ u. a. Bei der Wiederherstellung eines typischen osteuropäischen Shtetls, das er selbst ja nicht gekannt hat, ließ sich Mihaileanu, wie er bei verschiedenen Gelegenheiten erklärt hat, von der Folklore (Musik- und Tanzeinlagen in *Train de vie* betonen diese Dimension), von der Malerei Marc Chagalls und den Werken des jiddischen Schriftstellers Sholem Aleichem inspirieren.³⁷

Beim einem die Komplexität der Persönlichkeiten reduzierenden Fokus auf die einzelnen Charakterzüge erscheinen die jüdischen Figuren in *Train de vie* allerdings in manchen Momenten klischeehaft oder sogar als den antisemitischen Vorurteilen entsprechend gestaltet: Der für die Dorfkasse verantwortliche Buchhalter leidet unter den Schmerzen seines Magengeschwürs jedes Mal besonders heftig, wenn er Geld aus der Kasse ausgeben muss; die Männer handeln ganz geschickt mit verschiedenen Waren, um die Flucht zu organisieren; der Vater hört es gern, wenn seine Tochter über die Liebe zu einem reichen jüdischen Mann spricht, aber einen Rom als Liebhaber seiner Tochter kann er nicht dulden.³⁸ Insbesondere die Vorstellung „Juden. Geld.“ ist, wie Raphael Gross hervorhebt, ein „Kristallisationspunkt antisemitischer Klischees, der sich bis in unsere Gegenwart hinein als immer wieder abrufbar

³⁶ Vgl. das Gespräch zwischen Radu Mihaileanu und seinem Vater Ion Mihaileanu (Collector’s Edition DVD Extras, Sunfilm-Entertainment-Verleih).

³⁷ Vgl. die Aussagen Radu Mihaileanus in Steinberg, Stefan (2000b): „Interview mit Radu Mihaileanu – Regisseur von ‚Zug des Lebens‘“, 8. April 2000, online: <http://www.wsws.org/de/articles/2000/04/inte-a08.html>; (November 2013), sowie in Fox, Michael (1999): „Creator of shtetl farce calls Benigni film ‚Shoah lite‘“. In: *Jewish Weekly*, 8. Oktober 1999, online: <http://www.jweekly.com/article/full/11772/creator-of-shtetl-farce-calls-benigni-film-shoah-lite/> (Oktober 2013).

³⁸ Vgl. Catrin Corells Beobachtungen über „jüdische Eigenschaften“ in *Train de vie*. Corell, *Der Holocaust als Herausforderung*, S. 369, 376ff.

und virulent erweist“, ³⁹ auch wenn das Verhältnis von Juden und Geld sehr viele Ebenen habe, und zwar keineswegs nur diejenige der antijüdischen Vorstellungswelt.⁴⁰

Im Rahmen der Analyse stellt sich an dieser Stelle die Frage, inwieweit die Darstellung von jüdischen Figuren in *Train de vie* Stereotype über Juden verfestigen kann. Da sich komische Praktiken generell als temporäres, nicht ernsthaftes Spiel mit verschiedenen Konventionen zu erkennen geben, ist zunächst eine Kontextualisierung stereotyper Darstellungen äußerst wichtig, um die Frage zu beantworten, was durch eine Komisierung gegen und was für Vorurteile wirkt. Wie Helga Kotthoff, Shpresa Jashari und Darja Klingenberg betonen, spielt das Komische

nach wie vor eine prominente Rolle in der Festigung von Stereotypen und kulturellen Distinktionen und auch in Kämpfen um gesellschaftliche Anerkennung und Hegemonie. Kritische Diskurs- und Sozialtheorien betonen daher die häufige Verwobenheit humoristischer und diskriminierender Praktiken. Zugleich sind abwertende oder solidarische Sprechaktivitäten in der Vagheit und Mehrdeutigkeit des komischen Diskurses anders zu diskutieren als im ernsthaften Modus getätigte Aussagen. Die Analyse komischer Sprechaktivitäten, die auf der Suspendierung von Regeln ernsthafter Diskurse, auf ironischer Überaffirmation und spielerischer Ernsthaftigkeit bei unrealistischen Inhalten beruhen, bedürfen daher einer genauen, über die lokale Aktivität hinausgehenden Kontextualisierung, um die darin artikulierten anerkennende, kritische oder aggressive Haltung rekonstruieren zu können.⁴¹

Ob eine Darstellung oder Äußerung Stereotype verfestigt oder unterminiert, und ob man eine gewagte Komik als komisch oder doch als geschmacklos empfindet, hänge von vielen Faktoren ab, führen die Autorinnen aus, unter anderem von der zugeschriebenen Legitimation für den gewagten Humor (in Mihaileanus Fall wären dies etwa seine jüdische Herkunft und enge Verwandtschaft zu Holocaustopfern), vom Sympathiewert der Figuren, von der medialen Selbstrepräsentation des Komikautors bei sonstigen Gelegenheiten usw.⁴² Erst der größere Kontext, der das filmische Werk im Ganzen sowie den Entstehungs- und Rezeptionskontext umschließt, wirft also genaueres Licht auf die Intentionen, Eigenschaften und die realisierten Ziele einer mutigen Komik, wie etwa in einem Fall, in dem auf den ersten Blick manchmal sehr feinen Unterschiede zwischen einem selbstkritischen *jüdischen Witz* und einem antisemitischen *Judenwitz* in Spiel sind.⁴³

³⁹ Gross, Raphael (2013): „Vorwort. Juden. Geld. Eine Vorstellung.“ In: Backhaus, Fritz, Gross, Raphael, und Weissberg, Liliane (Hg.) (2013): *Juden. Geld. Eine Vorstellung*. Frankfurt am Main/New York: Campus, S. 7–10, hier S. 7.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 8.

⁴¹ Kotthoff, Helga, Jashari, Shpresa, und Darja Klingenberg (2013): *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*. München/Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 17.

⁴² Vgl. Kotthoff, Helga (2010): „Ethno-Comedy und riskanter Humor in der Clique. Rassistisch, einfach spaßig oder besonders cool?“. In: Lewandowska-Tomaszczyk, Barbara, und Pułaczewska Hanna (Hg.) (2010): *Intercultural Europe. Arenas of Difference, Communication and Mediation*. Stuttgart: ibidem, S. 145–179, hier S. 174, sowie Kotthoff, Jashari und Klingenberg, *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*, S. 131.

⁴³ Um den Unterschied zwischen dem antisemitischen Judenwitz und dem selbstkritischen jüdischen Witz zu veranschaulichen nennt Ruth Werdigier als Beispiel jeweils einen Witz zum Thema „jüdische Nase“, in dem sich der Unterschied selbst erklärt: „Warum haben die Juden so eine große Nase? – Weil die Luft gratis ist.“ bzw.

Interessanterweise wurde die Realisierung von *Train de vie* um einige Zeit verzögert, und zwar aus dem Grund, dass gegen Mihaileanus Film Antisemitismusvorwürfe erhoben wurden. Man wusste nicht, so Mihaileanu, dass er jüdischer Herkunft sei respektive dass sein Vater nach der Flucht aus dem Arbeitslager seinen Namen von Mordechai Buchman in Ion Mihaileanu verändert habe.⁴⁴ Die Herkunft des Regisseurs erwies sich im Nachhinein im Fall von *Train de vie*, wie so oft bei den Holocaustfilmen im Allgemeinen, als eine Art Legitimation für die Komisierung und generell für die künstlerische Auseinandersetzung mit der Shoah. Diese Information aus der Entstehungsgeschichte von *Train de vie* zeigt noch einmal, wie dünn das Eis unter einem Film ist, der sich mit komischen Mitteln an das Thema Holocaust wagt.

Während die Art und Weise, wie die jüdischen Figuren in *Train de vie* dargestellt werden, auf den ersten Blick Stereotype reproduzieren mag, verdeutlicht eine nähere Betrachtung, dass erstens alle jüdischen Figuren im Film als Sympathieträger gestaltet sind, die ihr Können und ihren nicht immer glänzend positiven Charakter selbstlos für das Wohl und Überleben der Gemeinde einsetzen. Zweitens macht die Analyse deutlich, dass Mihaileanu die Stereotype bewusst ins Bild setzt, damit er sie im Nachhinein subtil abbauen kann. Dies zeigt insbesondere die Szene, in der ein Mitglied des Ältestenrates den Dorfnarren nach seinem Nachnamen fragt, weil er Shlomos Idee von einer fingierten Deportation intelligent findet. Shlomo – dessen Name im englischen Sprachgebrauch für einen faulen, langsamen, nicht erfolgreichen Menschen abwertend verwendet wird, jedoch eigentlich vom hebräischen Namen Salomon („der Friedfertige“), dem legendär weisen, gerechten und beschützenden König Israels abgeleitet ist – sagt, er heiße mit Nachnamen Rothschild. „Merken sie sich diesen Namen, der wird reich“, sagt schließlich der Alte über Shlomos Nachnamen. Diese kleine Szene veranschaulicht ganz gut den gewissenhaften Umgang Mihaileanus mit den Vorurteilen über die Juden. Der Nachname Rothschild spielt nämlich auf den Namen der einflussreichen Frankfurter Familie Rothschild an, die im 19. Jahrhundert zu einer der reichsten Familien Europas aufgestiegen war. Da die Familie nicht nur wohlhabend, sondern zum „Synonym für den Reichtum an sich“⁴⁵ wurde, wurde sie zu einem über die Grenze des 19. Jahrhunderts hinaus anhaltenden Thema sowohl jüdischer als auch

„Warum haben die Juden so eine große Nase? – Weil Moses sie 40 Jahre in der Wüste an der Nase herumgeführt hat.“ Werdigier, Ruth (2013): „Humor und jüdische Identität“. In: Patka, Marcus G., und Stalzer, Alfred (Hg.) (2013): *Alle MESCHUGGE? Jüdischer Witz und Humor*. Wien: Amalthea, S. 12–19, hier S. 16.

⁴⁴ Vgl. das Gespräch zwischen Radu Mihaileanu und seinem Vater Ion (Collector's Edition DVD Extras, Sunfilm-Entertainment-Verleih).

⁴⁵ Weissberg, Liliane (2013): „Vorstellungen.“ In: Backhaus, Gross und Weissberg (Hg.), *Juden. Geld. Eine Vorstellung*, S. 15–28, hier S. 22.

judenfeindlicher Witze und Karikaturen.⁴⁶ In *Train de vie* ist der Rothschild-Witz in beiden möglichen Versionen, einer antisemitischen und einer jüdischen, ganz unterminiert, denn Shlomo Rothschild hat überhaupt keinen Besitz (als Spende für die Fluchtkasse kann er beispielsweise nur ein Apfel geben) und wird nie zu einem reichen Mann, sondern zum Lagerhäftling, der um seinen einzigen ‚Besitz‘, nämlich das nackte Leben selbst, jederzeit beraubt werden kann.

Dass jüdischer Witz und Humor als „heiter hingegenommene Trauer über die Antinomien und Aporien des Daseins“⁴⁷ für Mihaileanu eine große Inspiration waren, zeigt nicht nur die Prämisse der Handlung von *Train de vie* – eine heiter-traurig organisierte Selbstdeportation, die eigentlich eine Erzählung Shlomos, sozusagen ein Witz in der Ausweglosigkeit der Geschichte des Holocaust ist – sondern auch die Art und Weise, wie die Shtetlgemeinde im Film dargestellt wird. Die komischen Bemerkungen der Figuren und ihre Aktionen sind nämlich in meisten Fällen selbstreflexiv und erzielen ein feines, selbstironisches Lachen auf eigene Kosten. Dies entspricht dem Hauptmerkmal des jüdischen Witzes, der sich, wie Salcia Landmann erklärt, gegen den Feind von außen wehren kann, allerdings nimmt er dabei viel mehr als weltkritische eigentlich selbstkritische Züge an:

In der Tat wendet er [der jüdische Witz] sich vorwiegend intern jüdischen Fragen und Eigenheiten zu, entwickelt in Witzform eine harte Kritik an den Fehlern und Schwächen der eigenen Institutionen und Volkseigentümlichkeiten, wagt sich schließlich sogar an die religiösen Inhalte selber heran. Er legt ein neues, genauer: ein neuzeitliches Lebensbild frei.⁴⁸

Selbst wenn keine jüdischen Witze in *Train de vie* erzählt werden, sind viele Szenen in Anlehnung an die thematischen und formalen Eigenschaften des jüdischen Witzes konstruiert. Die stärkste Anlehnung an den jüdischen Witz und generell jüdischen Humor zeigen die Diskussionen des Ältestenrates, Mordechais listige Kommunikation mit den Nazis, die Debatten zwischen den verschiedenen Shtetl-Fraktionen im Zug, sowie die Gebete, genauer gesagt: die Diskussionen des Rabbis mit Gott, die die Talmudtradition und den jüdischen Witz verbinden.⁴⁹ Als der Gespensterzug beispielsweise mitten in der Nacht von den Nazis angehalten wird, wendet sich der Rabbi folgendermaßen bittend an Gott:

⁴⁶ Vgl. Backhaus, Fritz (2013): „Mythos Rothschild.“ In: Backhaus, Gross und Weissberg (Hg.), *Juden. Geld. Eine Vorstellung*, S. 109–118. Backhaus erinnert außerdem daran, dass der Film *Die Rothschilds*, „der ein Jahr später mit dem Zusatztitel *Aktien auf Waterloo* gezeigt wurde, die propagandistische Filmoffensive von Goebbels’ Propagandaministerium“ einleitete. Ebd., S. 112. Zu Witzen über ‚den Rothschild‘ und die Rothschilds siehe Landmann, Salcia (2013): *Jüdische Witze*. Ausgewählt und eingeleitet von ders. 6. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 170f.

⁴⁷ Carlo Schmid im Geleitwort zu Landmann, *Jüdische Witze*, S. 13.

⁴⁸ Landmann, *Jüdische Witze*, S. 49. Zum jüdischen Humor siehe auch Berger, *Erlösendes Lachen*, S. 103–114.

⁴⁹ Über den Einfluss des Talmuds auf den jüdischen Witz siehe Landmann, *Jüdische Witze*, S. 66f., sowie die entsprechenden Teile des Texts „Jiddisch als Alltagssprache“ im Büchlein der Collector’s Edition DVD

Mein Gott, ich habe nie erwartet, dass wir ankommen. Aber wenigstens Kinder und junge Leute sollten über die Frontlinie gelangen und in Frieden in Palästina leben. Und die Erwachsenen auch. Kinder brauchen Eltern. Da Du all jene gerettet hast, warum nicht auch die Alten?

Die feine Komik der Szene spitzt sich zu, wenn die Frau des Rabbis, gleich nach diesem gewitzten Gebet ihres Mannes, über seine Schulter flüsternd bemerkt: „Falls Er dich nicht hört, gib Ihn mir.“

Als eine Besonderheit der jüdischen Kultur wird der Humor im Film auch direkt angesprochen, und zwar in einer der komischsten Szenen der Geschichte von *Train de vie*: Mordechai fällt die Aussprache der deutschen Wörter schwer; mit dem Wortschatz selbst habe er jedoch hinsichtlich der bemerkten Ähnlichkeit zwischen dem Jiddischen und dem Deutschen keine großen Probleme. Sein Lehrer Israel Schmecht, der gelehrte jiddische Schriftsteller, bestätigt in voller Ruhe Mordechais Beobachtung mit einem praktischen Hinweis, aus dem Mordechai politische Schlussfolgerungen zieht:

Schmecht: „Deutsch ist eine steife Sprache. Sie ist präzise und traurig. Jiddisch ist eine Parodie des Deutschen. Es hat zusätzlich Humor. Um perfekt deutsch zu sprechen und den jiddischen Akzent zu verlieren, müssen Sie nur den Humor weglassen.“

Mordechai [leise, fast flüsternd, bückt sich zu Schmecht]: „Wissen die, daß sie parodiert werden? Vielleicht führen sie deshalb Krieg.“

Selbst wenn Mordechai in voller Ernsthaftigkeit die Frage über die Motivation der Deutschen zur Kriegführung stellt, erscheint seine Idee albern und lustig, ja Lachen erregend, doch angesichts der Katastrophe, die der Shtetlgemeinde in der fiktionalen Geschichte von *Train de vie* bevorsteht, und insbesondere angesichts der Katastrophe, die dem jüdischen Volk seitens der Nationalsozialisten in der Realität widerfahren ist, zeichnet sich Mordechais Bemerkung zugleich auch durch eine äußerst traurige Qualität aus. Wie so oft bei den jüdischen Witzen und insbesondere bei verschiedenartigen Formen des jüdischen Humors nach dem Holocaust, zu denen sicherlich auch manche Holocaust-Filmkomödien gehören, wird an dieser und ähnlichen Stellen in *Train de vie* ein einigermaßen auch befremdendes und nicht ganz angenehmes ‚Lachen unter Tränen‘ provoziert.

7.4 Purim, Karneval und die traurige Lachgemeinschaft

Wie bereits in mehreren wissenschaftlichen Texten zu *Train de vie* beobachtet worden ist,⁵⁰ lässt die Geschichte im Film an die Bräuche des Purimfests und überhaupt an den Stellenwert

(Sunfilm-Entertainment-Verleih), S. 17. Siehe auch Patka und Stalzer: „[D]as talmudische Denken ist der Schlüssel zum tieferen Verständnis des jüdischen Witzes.“ Patka, Marcus G. und Stalzer, Alfred (2013): „Alle MESCHUGGE? Jüdischer Witz und Humor. Ein unerschöpfliches Thema als Gegenstand einer Ausstellung.“ In: diess. (Hg.), *Alle MESCHUGGE?*, S. 20–26, hier S. 22.

⁵⁰ Siehe bspw. Kortmann, Géraldine (2003): „Das Absurde als Element der Komik. Anmerkungen zum Film TRAIN DE VIE von Radu Mihaileanu.“ In: Frölich, Loewy und Steinert (Hg.), *Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter?*, S. 293–313, insb. S. 300; sowie Brenner, David A. (2008): „Laughter amid Catastrophe. *Train of*

dieses Feiertags in der jüdischen Kultur denken. Dem Karneval in einigen Merkmalen ähnlich, ist Purim nämlich ein Verkleidungsfest in Erinnerung an den listigen Sieg Esthers über den mörderischen, judenfeindlichen Minister Haman; ein Fest, das traditionell mit üppigem Speisen- und Weingenuss sowie mit vielen Parodien und Scherzen gefeiert wird. Darauf, dass dem Purim auch eine ‚märchenhafte Dimension‘ innewohnt, weist Salcia Landmann hin, weil die Esther-Episode in der ansonsten durch Vertreibung dominierte Geschichte der Juden außerordentlich erscheine: „Diese Episode steht, wiewohl sie vermutlich auf historischen Tatsachen beruht, so völlig im Gegensatz zu allen Erfahrungen der Juden, daß sie schon früh wie ein Wunschtraum erschien und auch die Farben eines Märchens annahm.“⁵¹ Ähnlich kann *Train de vie* als Wunschtraum vom Überleben, von einem listigen Sieg über die Nazis und einer märchenhaften Flucht vor einem neuzeitlichen Haman beschrieben werden. In den Purimfeiern der Holocaustüberlebenden nach dem Zweiten Weltkrieg sowie in der jüdischen Nachkriegsliteratur und in den neueren jüdischen Witzen ist Adolf Hitler auch mit Haman gleichgesetzt worden, und selbst Hitler nahm in einer seiner Reden Bezug auf das Purimfest, warnend, dass die Niederlage des Dritten Reichs den Juden das Feiern eines zweiten Purims ermöglichen würde.⁵² In einem fiktionalen Verkleidungsspiel, wie es *Train de vie* darstellt, versuchen Mordechai und die schöne Esther – die Namensvetter des siegreichen Ereignisses in der jüdischen Geschichte, an das mit Purim erinnert wird – sowie die anderen Shtetlbewohner durch eine List, ihr Leben zu retten, um schließlich ja tatsächlich eine Art zweites Purim zu feiern.

Die Kostümierung und das Feiern eines Siegs über die Feinde und schließlich über den Tod selbst, wie in *Train de vie* von Schlomo erzählt, lassen aber nicht nur an das Purimfest, sondern auch an die Tradition des Karnevals denken, dem sich Michail Bachtin in seiner prominenten Studie *Rabelais und seine Welt. Volkskultur und Gegenkultur* gewidmet hat.⁵³ Selbst wenn sich eine Mehrheit von Bachtins Kommentaren und Argumenten auf den zeitlich

Life and Tragicomic Holocaust Cinema.“ In: Bathrick, David, Prager, Brad, and Richardson, Michael D. (Hg.) (2008): *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory.* Rochester, N. Y.: Camden House, S. 261–276, insb. S. 269f.

⁵¹ Landmann, *Jüdische Witze*, S. 34.

⁵² Vgl. Horowitz, Elliott (2006): *Reckless Rites. Purim and the Legacy of Jewish Violence.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, S. 91ff.

⁵³ So argumentiert auch Corell, *Holocaust als Herausforderung*, S. 367f. In Howard Jacobsons komisch-groteskem Roman *Kalooki Nights* wird das Purim als identitätsstiftend für die jüdische Kultur erklärt, während, im Vergleich, dasselbe für den Karneval in der katholischen Tradition gelte: „If you want to understand a culture, look at how it goes about subverting itself. Carnival contains everything you need to know about Catholics; and Purim, the most carnivalesque of all Jewish festivals, renders up the Jew. At Purim even the holiest of men are required to get so drunk that they will not, for a whole day, be able to distinguish Mordechai from Haman, the friend from the enemy, the saint from the sinner.“ Jacobson, Howard (2007): *Kalooki Nights.* London: Vintage, S. 271.

begrenzten Karneval des Mittelalters und der Renaissance bezieht, sind viele seiner Einsichten über die Praktiken und Eigenschaften des Karnevals sowie über das Lachen als dessen Hauptelement – für Bachtin ein zeit- und medienüberschreitendes Phänomen⁵⁴ – auf komische Literatur, Filme und Kunst im Allgemeinen anwendbar. Nicht zuletzt stammt eine Mehrheit von Bachtins Analysebeispielen aus der Literatur, die, so eine These des Autors, seit dem 17. Jahrhundert die Rolle der Karnevalisierung der Kultur übernommen habe.⁵⁵ Als jährlich wiederkehrendes Fest zelebriert der Karneval die Überwindung des Winters und somit einen symbolischen Sieg über den Tod respektive die Wiedergeburt der Natur. Einmal im Jahr von der offiziellen Kultur erlaubt, feiert der Karneval, so Bachtin,

die zeitweise Befreiung von der herrschenden Wahrheit und der bestehenden Gesellschaftsordnung, die zeitweise Aufhebung der hierarchischen Verhältnisse, aller Privilegien, Normen und Tabus. Er war ein echtes Fest zu Ehren der Zeit, ein Fest des Werdens, des Umbruchs und der Erneuerung. Jede Verewigung, Vollendung, jedes Abgeschlossene wurde von ihm zurückgewiesen. Er orientierte sich an der unvollendbaren Zukunft.⁵⁶

Die aufgehobene Hierarchie, eine heitere Logik der Umkehrung, Ranglosigkeit und Relativität, sowie das kollektive, universale und ambivalente Lachen, das jede Art von Abgeschlossenheit, einschließlich des Todes, ablehnt, bestimmen Bachtins Vorstellung vom Karneval.⁵⁷ Daran anschließend betont die Karnevalsfeier, normalerweise in grotesken Überproportionen, diejenigen Elemente und Aktivitäten des Körpers, die für die Erneuerung, das Leben und die Lebendigkeit der Organismen selbst stehen: alle Öffnungen und Wölbungen des Körpers (Mund, Nase, Bauch, Geschlechtsorgane), den Koitus, die Schwangerschaft, die Alterung, die Essensaufnahme und die Ausscheidung,⁵⁸ denn der groteske Körper sei ein werdender und nicht vollendeter Organismus, ein Verschlingender und kein Verschlunger.⁵⁹

Viele Elemente eines solchen Karnevals, bei denen sicherlich das Verkleiden und Tarnen – seien es verkleidete Juden, die sich als Nazis maskieren, seien es die heruntergekommenen Waggons, die als Reichsbahnzug erster Klasse getarnt werden oder eine unter dem Hakenkreuz versteckte Mesusa – als deutliche visuelle Merkmale hervorstechen, finden sich in *Train de vie* wieder. Vor allem veranschaulicht die momentane Aufwertung des

⁵⁴ Vgl. Renate Lachmann in einer ausführlichen Einleitung zu Bachtins Werk: „Die All-Gewalt des Lachens aber, ihrer periodischen Wiederkehr bewußt, überschreitet sowohl die konkreten Medien, in denen sie sich zum Ausdruck bringt, als auch den historischen Zeit-Raum ihrer Aktualisierung. Die Interferenz des *Temporär-Ludistischen* und des *Universal-Anthropologischen* bestimmt die Bachtinsche Karnevalsaxologie.“ Lachmann, „Vorwort“, S. 22.

⁵⁵ Vgl. Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 122.

⁵⁶ Ebd., S. 58.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 58–61. Zu Bachtins Karnevalisierungs-Theorie siehe auch das Kapitel 2.1.2 dieser Arbeit.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 70–76.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 327, sowie 358f.

Verrückten und Narrenhaften im Shtetl die Umkehrung der offiziellen Machtverhältnisse von denen Bachtin schreibt, denn nicht nur stellt die neu entstandene Lebensgefahr und die ihr folgende Idee einer Flucht im Deportationszug den klar geordneten Tagesablauf auf den Kopf, sondern es werden auch die religiösen Gesetze und die normativen Machtverhältnisse temporär außer Kraft gesetzt oder zumindest stark hinterfragt. Wie in der Karnevalspraxis, so gilt auch in der Welt von *Train de vie* eine „Logik der ‚Umkehrung‘ [...], des ‚Gegenteils‘, des ‚Auf-den-Kopf-Stellens‘, eine Logik der ständigen Vertauschung von Oben und Unten“.⁶⁰

Die Verrücktheit des Shtetls sei wunderbar, erhaben (im französischen Original *sublime*), singt Shlomo am Ende von *Train de vie*. Die wunderbare Verrücktheit sei darüber hinaus das, was ihn noch am Leben halte.⁶¹ Dass die ganze Geschichte über die fingierte Deportation ziemlich absonderlich, komisch, ja karnevalesk ist, wird nicht nur vom Erzähler am Ende des Films zugegeben, sondern auch vom Figurenpersonal in der Binnengeschichte angesprochen, denn merkwürdigerweise bekommt in der neuen Situation der Dorfnarr genauso viel oder noch mehr Autorität als der Rabbi selbst:

Rabbi: „Stellt eure Fragen einer nach dem anderen. Und nicht nur an mich, auch an Shlomo! Ich kann nicht allen gleichzeitig antworten!“

Dorfschneider: „Der ist doch verrückt, Rabbi! Er ist der Dorftrottel!“

Rabbi: „Dass wir uns jetzt deportieren, kommt dir das normal vor?!“

Auch wenn es in *Train de vie* zu keinem richtigen Karnevals- oder Purimfest kommt, nimmt eine Feier am Lagerfeuer eine sehr wichtige Stellung im Film ein, kurz vor seinem Ende. Während nämlich der Erfolg der Flucht, kurz vor der Grenze zur Sowjetunion, noch ungewiss bleibt, feiern die Juden und die Roma am Lagerfeuer ein letztes Fest im von den Nazis okkupierten Gebiet. Im Unterschied zu der bereits beschriebenen Schabbes-Feier am Morgen, die noch stark durch religiöse Rituale geprägt war – auch wenn diese von vielen Seiten unterminiert wurden – herrscht bei diesem nächtlichen Fest eine temporäre Aufhebung der Normen: Auf die Frage, ob das Feuer auf dem die Roma ihr Schweinefleisch gebraten haben, trotzdem noch kosher sei, zuckt der Rabbi mit den Schultern und gibt somit ein unausgesprochenes Signal, dass diese Frage heute doch ganz irrelevant sei. Ausnahmsweise wird sogar ein noch lebendiges Schwein neben der „koscheren Kuh“⁶² in den Zug eingelassen.

Schließlich werden auch verschiedene Elemente des bachtinschen „Materiell-Leiblichen“⁶³ – vor allem der tanzende, musizierende, und erotische Körper – während der

⁶⁰ Ebd., S. 59.

⁶¹ Filmzitat.

⁶² Filmzitat.

⁶³ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 69.

Feier der Juden und Roma in den Mittelpunkt gestellt. So akzentuiert die Kamera durch Detail-, Groß- und Nahaufnahmen verschiedene Körperteile, die im Allgemeinen Lebendigkeit und Sexualität betonen,⁶⁴ wie Bauch, Brüste, Hintern, Augen, Hände und küssende Münder, während die Massenszenen ein fröhliches Miteinander der Juden und Roma im Tanzen und Musizieren herausstreichen. Alle ethnischen, religiösen und kulturellen Grenzen werden für diese eine Nacht aufgehoben: Eine Romni drückt ihren üppigen Busen an das Gesicht des Rabbis, zwei in Naziuniformen gekleidete männliche Juden tanzen miteinander, während abseits der Blicke der Anderen zwei junge, sich jeweils aus Angehörigen beider Gruppen zusammensetzende Paare Geschlechtsverkehr haben, denn es werde möglicherweise keinen Morgen geben.

Durch das Fest wird aus den Opfern ein Kollektiv, das – wie sich gleich im Film im Anschluss an diese Sequenz offenbaren wird – eigentlich ein letztes Mal das wortwörtlich ‚nackte Leben‘, das durch Nazi-Gefahr so verletzlich gemacht wurde, in all seiner Fülle feiert. Jedoch sind, im Unterschied zu Bachtins Konzept des Karnevals, in dem die Angst und der Tod in einem gemeinsamen, kollektiven Lachen vergessen werden, trotz einigen Momenten des gemeinsamen Lachens bei dem Fest in *Train de vie* die Angst und die Vorahnung eines unausweichlichen Todes allzu präsent, so dass allenfalls von einem karnevalesken „zeitlich begrenzten Ausflug in eine utopische Welt“⁶⁵ die Rede sein könnte. Die teilweise melancholische synchrone Musik und die vielen Groß- und Nahaufnahmen der jüdischen und Roma-Gesichter am Anfang der Sequenz geben zu erkennen, dass, trotz des fröhlichen Festes, der Tod nicht wirklich sublimiert, ja verlacht werden kann.⁶⁶ Das Komische des Festes lässt es zwar nicht zu, dass, in Bachtins Worten, „der Ernst erstarrt und sich vom unvollendbaren Ganzen des Lebens losreißt“,⁶⁷ aber bei dem Fest kommt ja ein ambivalentes Lachen zum Ausdruck, das Respekt sowohl vor dem Leben als auch vor dem Tod zeigt. Auch wenn Shlomo einige wenige Minuten später im Film von einer glücklichen Rettung der Juden und

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 358: „Deshalb spielen jene seiner [des Körpers] Teile, in denen er über sich selbst, über die eigenen Grenzen hinauswächst und einen neuen, zweiten Körper produziert, eine besondere Rolle: der Bauch und der Phallus. Sie bilden das Zentrum des grotesken Körpers, und genau sie werden auch zum Gegenstand positiver Übertreibung.“ (Kursiv im Original).

⁶⁵ Ebd., S. 318.

⁶⁶ Vgl. Renate Lachmann über Bachtins Konzept des Karnevals-lachens: „Im Akt des Karnevals-lachens wird die Krise als Verneinung und Bejahung manifest, als Spott und Triumph. Das Schwellen- und Krisenbewußtsein, das der Karnevalsperiode entspricht, verleugnet die Lösung, die Vereindeutigung, es dementiert das Absolute des Todes. Und dies scheint der Angelpunkt der Konzeption: die Profilierung eines *Mythos der Ambivalenz*, der das Ende ausschließt durch die Sublimierung des Todes im Lachen und durch das Lachen. So verkörpert die Trägerin der Offenbarung, die Volkskultur, indem sie Ende und Tod verlacht, die Weigerung, die Autorität solcher Institutionen anzuerkennen, die – Tod und Ende einkalkulierend – Herrschaft ausüben.“ Lachmann, „Vorwort“, S. 15, kursiv im Original.

⁶⁷ Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 168.

Roma fantasiert, stellt sich seine Geschichte ja als Phantasma heraus. Die Geschichte von *Train de vie* ist letztendlich die Geschichte einer im Holocaust ausgerotteten jüdischen Gemeinde. Trotz komischen Situationen, Lachen, märchenhaften und träumerischen Elementen bleibt sie eine Geschichte des Todes.

7.5 Werkimmanente Brüche des Komischen, diskursive Brüche der Normen

Durch die prächtigen Festszenen und ein glückliches Ende der Binnengeschichte (der Zug schafft es über die Grenze; seine Passagiere feiern die gelungene Flucht tanzend, singend und Musik spielend auf den Waggondächern; die Granaten lassen den Zug intakt, und falls eine auf die Schienen fällt, springt sie wie ein Stein auf der Wasseroberfläche) wird die Rückkehr in die Rahmengeschichte für den Zuschauer zu einem schockartigen Erlebnis. Durch eine Überblendung füllt nämlich erneut Shlomos Gesicht den Bildrahmen aus, während das letzte Bild der Binnengeschichte und seine Musik langsam verschwinden. Mit weit aufgerissenen Augen, deutlich aufgeregt, fast in einem Atemzug erzählt Shlomo – sich direkt an das Publikum wendend – von dem wunderbaren, unerwarteten Ausgang des Abenteuers: die Juden ließen sich in Indien nieder, die Roma in Palästina. Bei der Erinnerung an seine geliebte Esther, die in Amerika viele Kinder bekommen habe, verlangsamt sich sein Erzählrhythmus und seine Stimme wird ruhiger und tiefer. Letztendlich macht Shlomo eine ganz kurze Atempause, woraufhin er verkündet: „Voilà, das ist die wahre Geschichte meines Shtetls.“ Sein Mund schließt sich zu einem traurigen Lächeln, leicht neigt er den Kopf zu seiner Schulter, während die Kamera das Bild ausweitet. In der nahen Einstellung sieht man nun, dass Shlomo in einer gestreiften Häftlingsuniform hinter einem Stacheldrahtzaun vor einer hölzernen Lagerbaracke steht. Während das Bild erstarrt, sozusagen zu einer Fotografie wird, die man mehr als eine halbe Minute lang sehen kann, hört man erneut Shlomos Voiceover, das die Geschichte ganz leise als „fast wahr“ bezeichnet und anschließend allein, ohne Instrumentalbegleitung ein melancholisches jiddisches Lied vom erhaben-verrückten Shtetl singt, das ihn noch am Leben halte.

Mit der Endsequenz des Films wird also, so deutlich wie nie zuvor, die Geschichte des Shtetls und seiner Flucht als fantasiertes Inhalt preisgegeben. Die Rahmengeschichte, die mit der letzten Szene einen unmissverständlichen Bezug auf die Holocaustikonografie nimmt,⁶⁸ akzentuiert die Vernichtung der Juden und Roma, die jeder Fantasie über eine Rettung

⁶⁸ Vgl. Oster und Uka, „Der Holocaust als Filmkomödie“, S. 263, sowie Corell, *Holocaust als Herausforderung*, S. 365.

unerbittlich übergeordnet bleibt. Während die Binnendarstellung eines Gespensterzugs den Traum und die Hoffnung vom Weiterbestehen eines osteuropäischen Shtetls respektive von einer Rettung und dem Neuanfang seiner Bewohner nährt und, ähnlich wie die Geschichten von der Arche Noah, dem Exodus aus der ägyptischen Sklaverei oder dem Sieg über Haman,⁶⁹ ein gutes, erlösendes und versöhnliches Ende verspricht, erinnert der Rahmen von *Train de vie* daran, dass solch eine Geschichte eigentlich schiere Unmöglichkeit wäre. Schockartig wird der Zuschauer daran erinnert, dass die Realität des Holocaust nur ausnahmsweise eine Rettung erlaubt hatte – die Vielfalt und „verrückte Erhabenheit“ des europäischen Shtetls ist durch Gewalt für immer verloren gegangen.⁷⁰

Das Lachen und das optimistische Gefühl der dem Ende vorangehenden Szenen betont umso mehr die triste Hoffnungslosigkeit des Rahmens. In diesem Sinne funktioniert das Komische nicht nur als eine Erzählweise, die das Shtetl in einer Wunschprojektion wiederherstellt und seine einstige Vitalität betont, sondern auch als alternative Art und Weise der Auseinandersetzung mit der familialen, kollektiven oder auch kulturellen Erfahrung des traumatischen Vergangenen im Hinblick auf die dominante Tradition der Holocaustdarstellung. Mihaileanu hat ja in Interviews mehrmals betont, dass das Komische und das Lachen dem Tragischen nicht entgegen gesetzt seien, sondern den Blick für die Tragödie schärfen könnten, denn Lachen sei „schließlich eine andere Form des Weinens.“⁷¹ Die Analyse von *Train de vie* bestätigt die ernsthafte Dimension des Komischen, das durch seine Ambivalenzen, impliziten Inhalte und seine Kontrastwirkung keineswegs der qualvollen Vergangenheit ihre Gültigkeit abspricht, sondern diese geradezu peinlich spürbar macht.

Wenn zum einen die Holocaust-Etikette vorschreibt, dass der Holocaust in einer ernsthaften Manier, sich stark an Fakten orientierend und ohne jegliche (künstlerische) Manipulation abzubilden sei,⁷² zum anderen die Darstellungen und das Bild der Opfer zu

⁶⁹ Auf diese Geschichten aus dem Alten Testament wird in *Train de vie* explizit oder implizit hingewiesen. So träumt Shlomo bspw. von einem falschen Deportationszug, der Menschen und Tiere in das Heilige Land bringen wird, woraufhin im Shtetl sogar ein Gerücht von einer Schiffsreise kursiert; der Rabbi zieht wiederum einen Vergleich zwischen Moses, der das jüdische Volk aus Ägypten herausführte, und Mordechai, der mit der Ernennung zum ‚Hauptkommandanten der Deportation‘ vor eine ähnliche Aufgabe gestellt wird.

⁷⁰ Radu Mihaileanu hat in einem Interview erwähnt, dass ihn ein Ausflug in der Kindheit sehr geprägt habe, und zwar, als er mit dem Vater zum Ort von dessen ehemaligem Shtetl gegangen sei. Das Shtetl habe es jedoch nicht mehr gegeben. Der offensichtlich schockierte und traurige Vater habe seine Gefühle verbergen wollen und habe den Kindern die Sachen so gezeigt, als ob sie noch da gewesen seien, wobei eigentlich nur noch der alte Friedhof aufgespürt werden konnte: „Das hat mich geprägt und ich sagte mir, eines Tages werde ich diese Welt wiedererschaffen, als wäre es meine, als wäre es deine [seines Vaters Ion], vielleicht um sie dir [dem Vater] wiederzugeben oder sie mir zu schenken, und vor allem sie meinen Kindern zu geben.“ Das Gespräch zwischen Radu Mihaileanu und seinem Vater (Collector’s Edition DVD Extras, Sunfilm-Entertainment-Verleih).

⁷¹ Radu Mihaileanus zitiert nach Steinberg, „Radu Mihaileanus Film“, keine Seitenangaben.

⁷² Vgl. Des Pres, „Holocaust laughter?“, S. 217. Zu der Holocaust-Etikette siehe auch das Kapitel 2.4.2 dieser Arbeit.

einer erstarrten Ikonografie geworden sind, die auf immer weniger Interesse zu stoßen scheint,⁷³ dann fungiert Mihaileanus *Train de vie* im diskursiven Raum als eine Art subversiver Karnevalisierung, einer zumindest temporären Relativierung und Umkehrung dieser Normen, was selbstverständlich keineswegs bedeutet, dass die Fakten und die Ernsthaftigkeit des Vergangenen an sich selbst relativiert werden. Mit anderen Worten: Mihaileanu bestreitet mit seiner Darstellung einer komisch-absurden Selbstdeportation nicht die Wirklichkeit des Holocaust, sondern unterminiert die dominanten Weisen seiner künstlerischen Darstellung als einzig plausible oder sogar erlaubte Verfahren. Wie er selbst in einem Interview erklärt hat, sei ihm dabei der Wunsch zur Wiederbelebung des jüdischen Humors, sowie die Aufrechterhaltung der Erinnerung an eine verlorene Kultur die größte Motivation gewesen:

Es war die Rückkehr zu der Tradition des jüdischen Humors, einer Tradition, die zweifelsohne in unseren Tagen vernachlässigt wird, sieht man einmal von Woody Allen ab. Es war der Wunsch, über die Leiden der Shoah hinauszugehen, nicht um sie zu vergessen, sondern um sie auf andere Weise neu zu erschaffen, lebendiger: in einem Sinnbild, das sich aus unserem Blut, unserer Kultur, unserer Erinnerung speist. In mir gab es ein tiefes Verlangen, von diesem Shtetl zu erzählen, das ich nicht gekannt habe, in dem aber meine Familie gelebt hat. Und wie sollte ich diese Onkel, diese Cousins vergessen, die in den Lagern und in dem Todeszug, dem berüchtigten Zug von Iassy [sic] ermordet wurden.⁷⁴

Dass es eine Flucht im Gespensterzug im historischen Kontext nicht geben konnte, und vor allem nicht eine mit so viel Komik und so vielen glücklichen Ausgängen, dies wird in *Train de vie* nicht versteckt, denn bereits am Anfang sagt Shlomo von seinem Irrtum: „Ich glaubte, man könnte dem allem entfliehen.“ Darüber hinaus brechen viele Momente der Binnengeschichte die Illusion von einer möglicherweise doch glücklichen Zugfahrt nach Palästina: Mitten unter den hektisch-fröhlichen Vorbereitungen auf die Flucht im Rhythmus der Tanzmusik schreit ein Mann besorgt mehrmals seine Frage aus: „Kommen wir zurück?“, aber eine Antwort bekommt er nicht. Außerdem rufen die Bilder von Fliehenden mit Tieren und auf den Wagen aufgeladenen Habseligkeiten, der weinende Rabbi mit den Thorarollen, der zum letzten Mal in seiner Synagoge steht sowie das verwüstete Shtetl am nächsten Morgen allzu sehr die tatsächlichen Bilder der Judenvertreibung unter den Nazis auf. Die Musik- und Lichtinszenierung sorgt dabei noch zusätzlich für eine ernsthaft-traurige Atmosphäre, indem im Soundtrack eine melancholische Melodie läuft, während im Bild einzelne Objekte durch Akzentlicht hervorgehoben werden (ein Stein von der Straße, den

⁷³ Zur Holocaustikonografie siehe bspw. Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 202–235; Seeßlen, „Die Seele im System“, sowie das Kapitel 2.5.3 dieser Arbeit.

⁷⁴ Radu Mihaileanu im Interview, online: <http://www.digitalvd.de/interviews/Radu-Mihaileanu-Zug-des-Lebens.html> (November 2013).

Shlomo als Andenken in sein Taschentuch einwickelt; die Thorarollen; das Davidstern-Fenster der Synagoge).

Vor allem scheint die Zerstörung des Shtetls seitens der Nazis die Illusion eines glücklichen Märchens bereits in der Binnengeschichte außer Kraft zu setzen. Gleich nachdem nämlich die Juden im Zug eine Nazi-Kontrolle unversehrt überstanden haben und ein junger Mann in Ekstase schlussfolgert, die Deutschen seien gar nicht so helle, ruft ein Nazikommandant im verlassenen Shtetl „Feuer“ aus, woraufhin ein Granatenschuss auf die Synagoge abgegeben wird. Die nächsten Einstellungen zeigen im Detail, wie Bücherregale, eine Küche, die Schusterwerkstatt, Fotos von Mordechais Familie und der hölzerne Davidstern am Fenster der Synagoge brennen. Der schnelle Atem- und Herzrhythmus Schlomos, identisch dem am Anfang des Films, macht sich als Hintergrundton dieser Sequenz bemerkbar. Durch eine Überblendung erscheint es, als ob Shlomos erstarrtes Gesicht ebenfalls in Flammen stünde. Allerdings sieht man im nächsten Bild, durch das Licht betont, dass Shlomo unbewegt, in Schockstarre, mit weit aufgerissenen Augen auf dem fahrenden Zug sitzt. Es scheint, als ob er die schrecklichen Szenen der Verwüstung des Shtetls oder sogar auch den Tod derjenigen, für die diese Szenen symbolisch stehen (ein Schuh, sowie die Gesichter auf den Fotos werden in einer Detailaufnahme gezeigt), selbst gesehen hätte, und dies schlägt ihm die Sprache.⁷⁵ Das Märchen vom Fluchtzug erweist sich also bereits hier in der Binnengeschichte – zumindest vorübergehend – als trügerisch, als Traum, fantasierte Illusion oder angenehme Lüge.

Es ist sicherlich nicht zufällig, dass gerade in der nächsten Szene die Frau des Rabbis im Inneren des Zuges zu sehen ist, wie sie angeblich aus einem Märchenbuch den um sie herum sitzenden Kindern über das versteckte Paradies Palästinas vorliest. Die Detailaufnahme zeigt jedoch, dass sie in Wahrheit nicht aus dem aufgeschlagenen Rotkäppchen-Buch liest (das sie sowieso auf der letzten Seite aufgeschlagen hatte), sondern sich die Palästina-Geschichte ausdenkt, währenddessen der Rabbi, sich vor den anderen versteckend, ein mit „Achtung Juden“ betiteltes Bekanntmachungsblatt zerreißt und Stück für Stück verschluckt. Analog ist also auch die von Shlomo präsentierte Geschichte eine fantasierte Erzählung, während eine echte Darstellung der Gewalt über die Juden ausgeblendet, verschwiegen, ja verschluckt wird. Anstatt des Schreckens und des Terrors, anstatt eines Deportationszugs, eines Sinnbilds für den Tod im Lager ohnehin,⁷⁶ wird in Mihaileanus Film die Geschichte von

⁷⁵ Vgl. Corell, *Holocaust als Herausforderung*, S. 386.

⁷⁶ Vgl. Krankenhagen: „Als überstrapaziertes Zeichen der Vernichtung finden sich Bilder von fahrenden Zügen in beinahe jeder gegenwärtigen (filmischen) Auseinandersetzung mit dem Holocaust.“ Krankenhagen, Stefan

einem Zug des Lebens erzählt, wie sie ein Dorfnarr erträumt und weitergibt. Die Geräusche des zum Leben fahrenden Zugs decken sich ja in mehreren Szenen mit Shlomos Atem-Zügen: die Geschichte vom Zug des Lebens ermöglicht, dass er lebt.

7.6 Laute Italiener, betroffene Deutsche: Reaktionen und Lachen in verschiedenen Kulturen

Während *Train de vie* vom Wettbewerb des Filmfestivals in Cannes abgelehnt wurde, feierte der Film einen großen Erfolg in Venedig, wo das Publikum acht Minuten lang geklatscht und, so die Berichterstattung, in den folgenden Tagen durch einen „semipazifistischen“ Marsch auf dem Festspielgelände“ ein zweite Vorstellung erzielt habe.⁷⁷ In Venedig gewann Mihaileanu den Filmpreis der International Federation of Film Critics für sein Debütwerk, mit der Begründung: „For its freshness, originality and sensitivity in adapting yiddish cultural traditions in treating a Holocaust theme.“⁷⁸ In Italien gewann der Film außerdem den David di Donatello-Preis für den besten ausländischen Film. Seitens des Publikums wurde *Train de vie* mit den Preisen bei den Filmfestivals in Cottbus, Miami, beim Sundance Film Festival und in São Paulo, sowie bei einigen weiteren Festivals geehrt.

Nachdem sich anlässlich Benignis Film, der bei den meisten Festivals und in den Kinos etwas früher als *Train de vie* gezeigt wurde, die Debatte um die Legitimität der komischen Darstellungen zum Thema Holocaust einigermaßen erschöpft hatte, wurde der komische Modus im Fall von Mihaileanus Film deutlich weniger diskutiert, auch wenn gewisse Ambivalenzen der Kritik im Zusammenhang mit dem Komikeinsatz im Film ausgesprochen wurden. Jan Distelmeyer bemerkte beispielsweise in der *Zeit*, dass das komödiantische Spannungsfeld zwischen Kommunismus und Nationalsozialismus, das im Film aufgebaut werde, sich hervorragend in den scheinbar entpolitisierten Konsens der Holocaust-Verarbeitung einfüge,⁷⁹ während Georg Seeßlen, der sich in seiner Rezension grundsätzlich

(2001): *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser.*

Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 223; Vgl. auch Matthias Lorenz: „[D]ie Dampflok bietet sich dem Filmmacher als ein besonders sinnfälliger Verweis auf Auschwitz an, da ihr Rauch bereits die Einäscherung der vergasten und geschändeten Menschen, die noch im Zug gefangen sind, bildlich vorwegnimmt. Darüber hinaus steht sie als Maschine für den administrativen und industrialisierten Charakter des Massenmordes.“ Lorenz, „Der Holocaust als Zitat“, S. 292, Fußnote 2.

⁷⁷ Wernerburg, Brigitte (1998): „Semipazifistisch sexuell“. In: *taz*, 12. September 1998, online: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv-start/?ressort=ku&dig=1998%2F09%2F12%2Fa0183&cHash=6dd5434ed2> (November 2013).

⁷⁸ Zitiert nach Grunes, Dennis (1998): „Train of Life (Radu Mihaileanu, 1998)“, online: <http://grunes.wordpress.com/2009/08/21/train-of-life-radu-mihaileanu-1998/> (November 2013).

⁷⁹ Vgl. Distelmeyer, Jan (2000): „Flucht ins Märchen. Die Auseinandersetzung des Kinos mit dem Holocaust wird immer unpolitischer.“ In: *Die Zeit* 13/2000, online: http://www.zeit.de/2000/13/Flucht_ins_Maerchen (November 2013).

positiv über den Film äußert, am Ende doch von seiner Zwiespalt über die Botschaft des Films, seine „glücklichen Momente“ und „falsche Tröstung“ berichtet:

Ich habe keine Ahnung, ob ein Film wie dieser so etwas wie eine Erkenntnis transportiert, ob er möglicherweise gar das Herz eines Zusehers erreichen kann, das sonst hart oder gar den neuen Faschisten nicht verschlossen bliebe. Ich weiß auch nicht, ob es uns erlaubt sein kann, in einem Film über den deutschen Völkermord so viele glückliche Momente zu erleben, so viele schöne Bilder, so viele Kamerablicke einer sehr einfachen Zärtlichkeit. Und ob der cineastische Traum vom Überleben, der Traum vom Überleben in einem inneren Kino, der Traum von der zärtlichen Lüge, Teil einer Utopie des Menschlichen ist oder ein Angebot der falschen Tröstung und Regression – auch das weiß ich nicht. Keine Pointe, keine rhetorische Finte, keine letzte Wendung. Ich weiß es einfach wirklich nicht.⁸⁰

Obwohl der Film bereits 1998 in Cottbus bei dem dortigen Festival des osteuropäischen Films seine deutsche Premiere gefeiert und gleich den Publikumspreis gewonnen hatte, dauerte es, ähnlich wie in Japan auch, fast zwei Jahre, bis ein deutscher Verleih den Film unter seine Obhut nahm. In einem Interview erklärte Mihaileanu allerdings, dass die Vorbehalte der deutschen Verleihfirmen keiner ideologischen Natur gewesen seien, sondern vielmehr aus dem Unglauben entstanden seien, dass eine solche Art von Komödie in Deutschland akzeptiert werden würde.⁸¹ Diese Art von Bedenken erwiesen sich im Nachhinein jedoch als unbegründet, denn nachdem *Train de vie* schließlich im Movienet-Film-Verleih im März 2000 in den deutschen Kinos angelaufen war, wurde er vom Publikum sehr gut angenommen und erreichte, laut Ion Mihaileanu, hierzulande im internationalen Vergleich die stärksten Zuschauerquoten.⁸²

Einen höchst interessanten Einblick in die Art und Weise, wie *Train de vie* von verschiedenen Kinopublika rezipiert wurde, geben die Aussagen Radu Mihaileanus und seines Vaters Ion in dem Interview, das sie miteinander geführt haben.⁸³ Dieses Gespräch gibt

⁸⁰ Seeßlen, Georg (2000): „Zug des Lebens. Das Leben, ein Traum“, online: <http://www.filmzentrale.com/rezis2/zugdeslebensgs.html> (November 2013), zuerst erschienen in *Konkret* 04/2000. In den amerikanischen Rezensionen wurde der Film öfters im Vergleich mit *La vita è bella* und dem auf den Erzählungen von Sholem Aleichem basierenden Musical *Fiddler on the Roof* (dt. *Anatevka*), einer der erfolgreichsten Broadway-Produktionen (1971 verfilmt) besprochen. Die amerikanischen Filmkritiker haben den Film im Allgemeinen positiv bewertet, selbst wenn man gewisse Ambivalenzen über das Komische im Werk äußerte. Siehe etwa die online verfügbaren Rezensionen von Amy Taubin in *The Village Voice*, Michael Wilmington in *The Chicago Tribune*, Jean Oppenheimer in *The Dallas Observer*, Stephen Holden in *The New York Times*, Kevin Thomas in *The Los Angeles Times*, Jonathan Foreman in *The New York Post* oder Desson Howe in *The Washington Post* (zu den genauen Angaben siehe das Literaturverzeichnis).

⁸¹ Vgl. Radu Mihaileanu in Steinberg, „Interview mit Radu Mihaileanu“, keine Seitenangaben. Im *Spiegel* berichtet Henryk Broder von den Bedenken eines deutschen Verleihs folgendermaßen: „Ein halbes Jahr lang hat der Tübinger Arsenal-Filmverleih überlegt, ob er ‚Train de vie‘ in Deutschland startet. Dagegen sprach, so Verleihchef Stefan Paul, 52, ‚daß wir keine Ahnung hatten, wie man die Sprachenvielfalt übersetzen sollte‘. Der Film, für dessen Start der Verleih 500 000 Mark hätte aufbringen müssen, sei wirtschaftlich ‚ein riesengroßes Risiko‘. Er sei ‚zwiespältig aufgenommen worden‘, sagt Paul: ‚Ich glaube nicht an seinen Erfolg im Kino‘.“ Broder, Henryk M. (1999): „Spirale des Absurden“. In: *Der Spiegel* 24/1999, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13734305.html> (November 2013).

⁸² Vgl. das Gespräch zwischen Radu Mihaileanu und seinem Vater Ion (Collector’s Edition DVD Extras, Sunfilm-Entertainment-Verleih).

⁸³ Vgl. ebd.

beispielsweise Auskunft darüber, dass, bevor der Film in die breite Öffentlichkeit gelangte, zunächst eine spezielle Vorführung für eine Gruppe von Holocaustüberlebenden organisiert wurde. Die Reaktionen der Opfer seien ihm, so der Regisseur, sehr wichtig gewesen, denn er habe die Überlebenden mit dem Film keinesfalls beleidigen oder ihre Erinnerungen herabwürdigen wollen. Dabei legte Radu Mihaileanu den meisten Wert auf die Meinung seines eigenen Vaters über *Train de vie*, da Ion Mihaileanu selbst zu den Überlebenden gehört. Nicht zuletzt traf der Regisseur diesbezüglich auch eine radikale Entscheidung: „Wenn die ehemaligen Deportierten den Film falsch verstanden, weil er eine Komödie war, wegen des Humors, wollten wir ihn nicht mehr zeigen und den Vertrieb einstellen. Und trotz der hohen Kosten war der Produzent einverstanden.“⁸⁴ Zu der VertriebsEinstellung kam es bekanntlich nicht, allerdings berichteten Familienmitglieder Mihaileanu, dass es unter den Überlebenden durchaus verschiedene Empfindungen und Meinungen über den Film gegeben habe. Während Mihaileanus Vater Ion die Darstellung für sehr gelungen befand und ganz gerührt empfunden habe – während sein Sohn, wie er noch immer sichtbar gerührt erzählt, gespannt vor dem Kinoeingang auf seine Reaktionen gewartet hätte – haben nicht alle Überlebenden die humoristische Darstellungsweise befürwortet. „Sie hatten ihre Gründe und es hat mir sehr Leid getan, dass ich ihnen Kummer bereitet habe.“⁸⁵ erklärte Radu Mihaileanu, ohne auf die Gründe für solches Empfinden näher einzugehen.

Nach dieser ersten, geschlossenen Vorstellung für den Kreis der Holocaustopfer wurde Mihaileanus Film vor verschiedenen Publika in unterschiedlichen Ländern gezeigt. Die Publikumsreaktionen, wie sie vom Filmteam bei manchen Vorführungen beobachtet wurden, seien, so der Filmmacher, in dem Sinne vergleichbar, dass der Film überall herzlich aufgenommen wurde, auch wenn in Sachen Komik unterschiedliche kulturelle Prägungen zum Vorschein gekommen seien.⁸⁶ So habe man in unterschiedlichen Kulturen an anderen Filmstellen gelacht: die Italiener beispielsweise am meisten an den Stellen, die den Kommunismus ansprechen, die Deutschen wiederum vor allem über die Szene, in der der mangelnde Humor der Deutschen festgestellt wird, was Mihaileanu als deutschen Sinn für „Selbstironie“ und als „Humor des Abstands“ positiv bewertet.⁸⁷ Das Publikum in den Vereinigten Staaten habe wiederum weniger bei den Stellen mit subtiler Komik oder „abstraktem Witz“ gelacht.⁸⁸ Ion Mihaileanu fügte im Gespräch dieser Beobachtung seines

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Vgl. ebd.

Sohnes hinzu, dass das italienische Publikum etwa bei der Premiere in Venedig sehr laut war, ständig gelacht und Beifall geklatscht habe, während sich die deutschen Zuschauer stark betroffen und nachdenklich gezeigt und als Folge daraus den Film eher still und mit weniger Lachern rezipiert hätten.⁸⁹

Zudem wurden nach den ersten Vorführungen in Deutschland, wo eine synchronisierte Version von *Train de vie* gezeigt wurde,⁹⁰ Diskussionsabende veranstaltet, in denen Zuschauer verschiedener Generationen mit dem Produktionsteam in einen Dialog getreten seien und laut dem Regisseur sehr lange und intensive Debatten geführt haben. Dabei hätten, wie Ion und Radu Mihaileanu berichten, Kinder und Enkelkinder der Täter auch von Themen gesprochen, die über das Filmangebot und die diesbezüglich empfundene Betroffenheit in die Sphäre des familialen Privaten hinausgegangen seien – meistens von persönlichen Erfahrungen mit dem Schweigen in den deutschen Familien sowie von eigenen Schuldgefühlen.⁹¹ Dies zeigt, dass komische Darstellungen des Holocaust durchaus viel Potenzial haben, Diskussionen über die Vergangenheit, die Rolle der eigenen Nation oder der eigenen Familie in den Geschehnissen sowie die Position der Nachfolgenerationen zu entfachen.⁹² Man wird durch die unbeschwerten Komikmomente und das Lachen potenziell temporär entlastet, vielleicht sogar amüsiert, aber das ambivalente Lachen und die ambivalente Komik ermöglichen in der Regel ein Nachdenken über die Vergangenheit, die, wie auch die Reaktionen verschiedener Filmpublika der Holocaust-Komödien zeigen, ein vollgültiger Teil unserer Gegenwart zu bleiben scheint.

Zusammenfassend lassen sich in kurzen Zügen noch einmal die wichtigsten Eigenschaften von *Train de vie* feststellen: Wie die Analyse gezeigt hat, ist der Film durch die Erzählung eines Holocaustopfers gerahmt, der eine märchenhaft-komische

⁸⁹ Vgl. ebd.

⁹⁰ Die deutsche synchronisierte Version überzeugte beide, Radu und Ion Mihaileanu, so sehr, dass sie diese, vor allem wegen der bereits angesprochenen großen Nähe zwischen der deutschen Sprache und dem Jiddischen, sogar als „Originalversion“ und als „die authentischste Version des Films“ bezeichneten. Über den Prozess der Synchronisierung von *Train de vie* aus der französischen Originalfassung in die deutsche Version und die damit verbundenen Herausforderungen siehe das Gespräch mit dem Synchronregisseur Osman Ragheb im Büchlein der Collector's Edition DVD (Sunfilm-Entertainment-Verleih), S. 18–24.

⁹¹ Radu Mihaileanu erinnert sich im Gespräch mit seinem Vater beispielsweise an eine jüngere Deutsche, die nach der Vorführung in Berlin von Schuldgefühlen und dem damit verbundenen Leiden berichtete, denn ihr Vater hatte sein ganzes Leben lang nicht die Frage beantworten wollen, ob er als Wehrmachtssoldat Juden getötet habe (Collector's Edition DVD Extras, Sunfilm-Entertainment-Verleih).

⁹² Mihaileanus Film wurde zusammen mit einigen weiteren thematisch und generisch ähnlichen Filmen wie etwa *Jakob der Lügner* (1974), *Mutters Courage* (1995), *La vita è bella* (1997), *Aimée und Jaguar* (1997/8) und *Comedian Harmonists* (1999), in den Kanon des von der Bundeszentrale für politische Bildung und dem Institut für Kino und Filmkultur geleiteten Projekts „Kino gegen Gewalt“ aufgenommen, als Teil des Aktionsprogramms der Regierung „Jugend für Toleranz und Demokratie gegen Rechtsextremismus, Fremdenfeindlichkeit und Antisemitismus“. Siehe dazu „Kino gegen Gewalt“ auf der Webseite des Bundesverbandes Jugend und Film, <http://www.bjf.info/kgg/> (November 2013).

(Binnen-)Geschichte von einem osteuropäischen Shtetl, das sich auf der Flucht vor den Nazis selbst deportiert, wiedergibt. Auch wenn der Film ein deutlich erkennbares Referenzsystem mit Anknüpfung an die Shoah etabliert, lässt er sich – gewollterweise – an mehreren Stellen als Fiktion beziehungsweise als träumerische Geschichte eines um sein Dorf Trauernden erkennen. Auch wenn in *Train de vie* kein zentraler komischer Charakter existiert, sondern ein ganzes Kollektiv als komischer Körper funktioniert, bedient sich Mihaileanus Film vieler verschiedener Komisierungsstrategien, um teilweise lachenerregende, teilweise groteske Situationen zu erzeugen. Dies geschieht durch die Interaktion von mehreren Ebenen der filmischen Darstellung sowie generell durch eine starke Anlehnung Mihaileanus an die Tradition des jüdischen Humors und der Purimbräuche, die partiell mit denen des Karnevals vergleichbar sind. Dabei wird deutlich, dass durch filmische Komisierung einerseits die Täter-Opfer-Ikonografie der etablierten Holocaustdarstellungen herausgefordert wird sowie dass andererseits manche Stereotype über Juden stark in Frage gestellt werden. Schließlich verhält sich ja die Komik des ganzen Films der Holocaust-Etikette und den Authentizitätsfiktionen gegenüber subversiv, ohne dabei jedoch die Ernsthaftigkeit des Holocaust in Frage zu stellen. Durch das Komische wird der Blick für das immense Grauen dieses Kapitels der Vergangenheit noch geschärft.

8. Fazit: Nach Auschwitz lachen – an Auschwitz erinnern

Keine Darstellung kann je dem Holocaust, seinen Schrecken und insbesondere seinen Toten gerecht werden. Auf den ersten Blick scheint es, dass hierzu am allerwenigsten eine komische Darstellung imstande ist, denn der Holocaust war alles außer komisch. Deshalb verwundert es nicht, dass die in dieser Arbeit untersuchten Filmkomödien zum Holocaust seitens der breiten Öffentlichkeit mit einer Reihe von Fragen über ihre Legitimität, Absichten und Wirkung und nicht selten auch mit Vorwürfen konfrontiert wurden, dass sie den Holocaust in den Kitsch treiben, trivialisieren, zu Profitzwecken nutzen, auslachen oder sogar leugnen würden. Doch genau wie alle anderen Arten der Auseinandersetzung mit der Shoah nimmt auch die Komik bereits seit Jahrzehnten unermüdlich daran teil, die Shoah und ihre Nachwirkungen zu interpretieren, was – wie insbesondere in Kapitel 2.4 dargelegt wurde – mit einer Reihe von ethischen und ästhetischen Herausforderungen für die Filmemacher verbunden ist, die sich mit ihren Werken in die Diskussionsgeschichte über die Formen der Erinnerung und der Darstellung der Holocaust einreihen und somit an den Disputen über die Grenzen der Fiktionalisierung, Ästhetisierung und Popularisierung des Holocaust teilnehmen.

Aufgrund einer Konjunktur der Holocaust-Komödie, die in den 1990er-Jahren ein öffentliches Aufsehen und eine Reihe von internationalen Feuilletondebatten auslöste, wurde im Rahmen dieser Arbeit ein besonderes Augenmerk auf diesen Zeitabschnitt in der Geschichte der filmischen Holocaust-Komödie gerichtet. So wurde festgestellt, dass die Konjunktur der Holocaust-Filmkomödie mit einem Wechsel von dem allgemeinen Interesse an Faktensicherung und ideologisierten Vergangenheitsdeutungen (*history*) zu heterogenen, emotional aufgeladenen Alltagsgeschichten über den Holocaust (*memory*) einhergeht. Außerdem wurde unter Bezug auf die Filme dieser Zeit respektive ihren Entstehungskontext argumentiert, dass es sich hauptsächlich um Werke der zweiten Generation der Zeitzeugen handelt, die in den Komödien die Erfahrung ihrer Eltern und generell der Generation ihrer Eltern sowie auch ihre eigene Position in dieser Geschichte aufarbeiten, auch im Hinblick auf den immer näher rückenden Verlust für die Gedächtniskultur, der mit dem Tod der Zeitzeugen einhergeht. Die Shoah gilt für die Kindergeneration als eines der prägenden, wenn nicht gar *das* prägende Ereignis in der Familien- und/oder der Geschichte der europäischen Zivilisation, das mittlerweile auch zu einer universalen Metapher für das Schreckliche schlechthin geworden ist. Das Interesse an verschiedenen Formen und Wirkungspotenzialen der Komik ist hierbei mit einem Wunsch der Filmemacher und gewissermaßen auch mit dem Trend verbunden, Holocaustdarstellungen zu produzieren, die sich der stark etablierten

Holocaust-Etikette – also den ungeschriebenen Regeln, wie der Holocaust darzustellen sei – widersetzen und zudem entgegen einer Mitte der 90er-Jahre öfter identifizierten Abgestumpftheit des Publikums angesichts der stereotypisierten und zu Ikonen gewordenen Bilder der Shoah wirken wollen.

Indem Informationen und Erkenntnisse über den Bedingungs-, Bezugs- und den Wirkungskontext der ausgewählten Holocaust-Komödien und ihrer Vorläufer, der Anti-Nazi-Satiren der frühen 1940er-Jahre, in die Analysen der jeweiligen Filme einbezogen wurden, richteten sich die Untersuchungen in dieser Arbeit vor allem auf die werkimmanenten Aspekte der filmischen Komikangebote, um die folgenden Fragen zu beantworten: *Was wird komisch dargestellt und wie, sowie mit welchen Wirkungspotenzialen?* Während in jeder einzelnen Analyse (Kapitel 3–7) deutlich die Besonderheiten der Komisierungsstrategien in den ausgewählten Filmen hervorgehoben wurden, sei hier anhand der Analyseergebnisse zusammenfassend auf die Gemeinsamkeiten und generelle Tendenzen in der Entwicklung der filmischen Komik in der Darstellung des Holocaust hingewiesen.

Trotz der Tatsache, dass die ersten filmischen komischen Darstellungen über den Nationalsozialismus, Charles Chaplins *The Great Dictator* und Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be*, noch während des Zweiten Weltkriegs entstanden sind, als die damaligen und noch zukünftigen Ausmaße der Judenverfolgung und Vernichtung nicht bekannt waren, wurden sie in den Jahrzehnten nach dem Krieg von dem breiten Publikum als Holocaustfilme identifiziert und auch von der Forschung als erste komische Annäherungen an dieses Kapitel der Geschichte aufgenommen. Der Holocaust wird in diesen Filmen nicht direkt angesprochen, er wird jedoch für den heutigen Zuschauer deutlich ‚spürbar‘, und zwar insbesondere aufgrund der Allianzen, die zwischen den fiktionalen Elementen des Films und der auf Fakten beruhenden Erinnerung an den Holocaust in der Vorstellung des informierten Publikums entstehen. Während der Fokus der Anti-Nazi-Satiren primär auf eine satirische und parodistische Darstellung des nationalsozialistischen Personals gerichtet ist, weisen sie auch andere spezifisch auf die Komik bezogenen Merkmale auf, die einen Einfluss auf die späteren Holocaust-Komödien ausgeübt haben. Hier sind vor allem die Tarnungsspiele und Situationen der komischen Verwechslung zu erwähnen, die als Kritik der Rassenreinheitslehre funktionieren, sowie die komische Verwirrung, die aufgrund des Spiel-im-Spiel-Prinzips entsteht. Weiterhin ist eine Demythologisierung der Täterfiguren durch das Komische für diese Satiren kennzeichnend, indem sowohl die Täter als auch die Opfer nicht in einer schwarz-weißen Charakterisierung aufgehen, sondern durchaus Ähnlichkeiten im Verhalten aufweisen, wodurch das Menschliche an den Tätern zugleich komisch und befremdend sowie

normal und deshalb – als prinzipiell mögliche Spielart des Menschlichen – auch grauenhaft erscheint. Außerdem zeigt die Analyse dieser frühen Filme, dass diese eine prinzipiell harmlose Komik, die auf Slapstick oder etwa Wortwitz zurückzuführen ist, entstehen lassen, jedoch auch, dass sie groteske, das Lachen hemmende Situationen darstellen, weil sie unter anderem auf die groteske Realität des Nationalsozialismus anspielen. Chaplins und Lubitschs Filme wurden darüber hinaus, ähnlich wie ihre Nachfolger, mit Vorwürfen über eine Verharmlosung des Nationalsozialismus konfrontiert, jedoch sind im Unterschied zu späteren Zeiten die gemischten Gefühle ihrer ersten Publika vor dem Hintergrund zu deuten, dass es sich um betroffene Generationen handelt, denen eine jede Komik begünstigende Distanz zu dem Geschehen des Zweiten Weltkriegs fehlte.

Den Holocaust-Komödien von Beyer bis Kassovitz ist es gemeinsam, dass sie, im Unterschied zu den frühen Anti-Nazi-Satiren, durchaus informiert über die schrecklichen Dimensionen des Holocaust sind, was ihre Position im diskursiven Raum schwieriger macht und ihr Komisierungsvorgehen aus ethischer Sicht problematischer erscheinen lässt. Jedoch wird, wie die Analysen gezeigt haben, in keinem dieser Filme die ernsthafte Dimension der Shoah in Frage gestellt. Vielmehr zeigen die Komödien generell, dass nicht der situative Kontext, der starken Bezug auf den Holocaust nimmt, an sich selbst komisch ist, sondern Momente individueller Situationen in ihm. Während also der Rahmen, der Holocaust, in den Komödien als ein historisch stark verankertes Faktum gilt, das durch seine Tatsächlichkeit die Übermacht über jede Fiktion weiter beibehält und keineswegs in einem Versöhnungsmoment aufgeht, spielen sich vor diesem Hintergrund phantasievolle, komische Szenarien ab, die einerseits den schweren Schatten der Shoah zeitweilig ausblenden können, andererseits durch ihre kontrastive Wirkung oder die Betonung der komischen und zugleich auch durch ihre Absurdität befremdenden Situationen dem Filmpublikum viele Denkipulse zum Alltag unter dem Nationalsozialismus geben können, aus der Perspektive der Täter, Mitläufer und vor allem der Opfer.

Ganz im Gegenteil zu der traditionellen Komödie sowie zu den Anti-Nazi-Satiren der frühen 40er-Jahre, in denen die Handlung prinzipiell in einem glücklichen Ende mündet, zeigen die Holocaust-Komödien in ihren Bruchstellen, sowie ganz deutlich am Schluss, dass eine Sehnsucht nach Überlebensgeschichten und glücklichen Szenarien nur zeitweilig, und nur als Fiktion, bestenfalls als Ausnahme in der Geschichte des Holocaust, ihr Recht beanspruchen kann. Deshalb ist in aller Regel der von allen märtyrerhaften Dimensionen befreite Tod – oder ein dem Tod ähnlicher Zustand der erniedrigenden Lagergefangenschaft – dasjenige Bild, mit dem die Holocaust-Komödien schließen und ganz deutlich die Grenzen

ihrer Komik offenbaren. Die Shoah wird in den Komödien nicht als etwas Mythisches, das fern von der Alltagserfahrung der Menschen anzusiedeln ist, angesprochen. Das Komische wirkt einer solchen kitschigen und schließlich auch unethischen Darstellung entgegen, auch wenn die Komödien, wie die Analyse der einzelnen Filmbeispiele gezeigt hat, manchmal durchaus in melodramatische Momente abschweifen.

In diesem Zusammenhang ist es für die analysierten Holocaust-Komödien auch spezifisch, dass ihre komischen Geschichten vor dem Hintergrund der Shoah immer mit einer Art Rahmen versehen werden, der signalisiert, dass das Binnengeschehen eine Fiktion, Märchen, Traum oder persönliche Erzählung ist und somit keine faktenorientierte Darstellung von historischer Bedeutung. Hiermit distanzieren sich die Holocaust-Komödien hauptsächlich von den so genannten Authentizitätsfiktionen, die eine möglichst wahrheitstreue Abbildung der Vergangenheit anstreben und Filmtechniken verwenden, die uns Zuschauer zu dem Glauben bewegen sollen, dass wir keine fiktionalen Szenarien, sondern dokumentarische Aufnahmen aus der Zeit des Holocaust geboten bekommen. Während die komischen Konflikte der Binnengeschichte in den meisten Holocaust-Komödien in Versöhnung aufgehen, gilt dies keineswegs auch für den Rahmen, der in aller Regel den Glauben der Zuschauer an ein Happyend außer Kraft setzt und somit an die unerbittliche Realität des Holocaust erinnert.

Die Analysen haben außerdem verdeutlicht, dass Holocaust-Komödien, indem sie sich auch verschiedener Mittel der Komik bedienen, die zu Ikonen gewordenen Bilder und Szenen, die in der ihnen vorausgehenden Tradition der Holocaustdarstellung fest verankert sind, in einem neuem Licht zeigen oder verändern. Zum einen bezieht sich dies auf die Täter-Opfer-Ikonografie, der sich die Holocaust-Filmkomödien dadurch widersetzen, dass sie sowohl die Täter als auch die Opfer in komische Situationen verwickeln, sie mit komischen Charakterzügen ausstatten und so das Klischeehafte und die Automatismen jener Ikonografie aufzeigen. Im Unterschied zu den Opfern, die in vielen etablierten Holocaustfilmen als magere, desorientierte, ja fast völlig entmenschlichte Figuren dargestellt werden, werden sie in den Komödien als diejenigen gezeigt, die zwar unter den Umständen des Hungers, der Gewalt und der Rassenideologie leiden müssen, jedoch noch die Kraft haben, in der Not Spaß zu treiben, Witze zu erzählen oder sich auf eine andere komische Weise über die Situation zu erheben und diese so, zumindest temporär, auszublenden wissen. Durch die Komik wird so das Opfer als Mensch bestätigt; es wird seine Fähigkeit hervorgehoben, in einer Situation von äußerster Misere noch die Kraft zu finden, gewitzt zu handeln und sogar über sich selbst zu lachen.

Auch wenn die Komödien – der eindimensionalen Täter-Opfer-Ikonografie entgegengesetzt – sowohl die Täter als auch die Opfer als komplexe Figuren darstellen, die positive wie negative Charakterzüge besitzen und in komische, Lachen auslösende Situationen verwickelt werden, handelt es sich bei der Komisierung der Opfer doch meist um eine Strategie, das Komische als grotesken Überlebensmechanismus hervorzuheben. In diesem Sinne richten die Filmkomödien zum Holocaust unseren Blick auch auf den Humor, die Komik und sogar auch das Lachen der Opfer in den ehemaligen Lagern und Ghettos. Von diesen auf den ersten Blick paradoxen Gefühlsäußerungen der Opfer wurden die Filme stark inspiriert, weil, wie insbesondere in Kapitel 2.2 gezeigt wurde, die kleinen Komikproduktionen, Witze und die humoristische Einstellung unter den Opfern die Möglichkeiten des Komischen als Widerstands- und Überlebensmechanismus, als Hoffnung und Mittel der Gruppenkohesion bezeugen – alles als Gegenstrategie zu der den Opfern aufgezwungenen Entmenschlichung. Somit erbringen die Holocaust-Komödien auch eine bedeutsame Leistung im Kontext der Erinnerungskultur, indem sie unseren Blick auf diese oft vergessenen oder ausgeblendeteten historischen Phänomene lenken.

Des Weiteren bedienen sich die Filmkomödien zum Holocaust, wie die Analysen verdeutlicht haben, verschiedener Komikformen, um auf diejenigen absurden, aber wahren Ereignisse der Shoah aufmerksam zu machen, die, vorher kaum für möglich gehalten, zur traurigen Realität geworden sind. Dass sich die Opfer, über Nacht in Situationen versetzt, in denen unter anderem von Vergasung und Krematorien die Rede ist, wo einer ins Ungewisse deportiert oder auf verschiedene Weise von seinen Mitbürgern erniedrigt wird, unpassend, ja komisch verhalten, scheint keine besondere Erfindung der Komödie zu sein, sondern zeigt, dass sie, indem sie diese realen Gegebenheiten interpretiert und medial umformt, ein Stückchen Realität als Erinnerung auf die Leinwand bringt. Die Komödie erinnert uns ja daran, dass ein grotesk gewordener Alltag unter dem Nationalsozialismus eben auch zu komischen Situationen geführt hat – nicht nur im Sinne von lächerlichen, sondern auch von merkwürdigen, befremdlichen Verhaltensweisen. Indem sie den Fokus auf solche Situationen aus dem ‚Alltag des Holocaust‘ richten, schärfen die Komödien also unseren Blick für die tatsächliche Groteske des nationalsozialistischen Systems und etablieren so potenziell auch eine Gemeinschaft zwischen uns Zuschauern und den Opfern, daran erinnernd, dass wir selbst in solchen Situationen kaum anders reagieren würden. In diesem Sinne sind die Holocaust-Komödien, wie jede andere Darstellungsform auch, keine Repräsentationen des Geschehenen, aber eben Interpretationen und Spurensuchen, die, etwa im Unterschied zur abstrahierenden Geschichtsschreibung, ihr Interesse den kleinen, scheinbar unwichtigen Momenten eines

vergangenen Alltags und seinen Menschen widmen, unter anderem auch mit dem Ziel, zu zeigen, dass diese, die Opfer (allerdings auch die Täter und die Mitläufer), durchaus Gemeinsamkeiten mit uns selbst haben.

Wie unter Bezug auf die geläufigsten Theorien des Komischen und des Lachens verdeutlicht wurde, ist für die Holocaust-Filmkomödie ein breites Spektrum an Komikformen (Situations-, Charakter-, Wortkomik usw.) und Komikvarianten (Galgenhumor, schwarzer Humor, Grotteske, Satire, jüdischer Witz u. a.) spezifisch, die mit unterschiedlichen filmischen Mitteln auf der visuellen, auditiven und narrativen Ebene sowie in der Interaktion zwischen diesen erzeugt werden und entsprechend eine Vielfalt von Wirkungspotenzialen hervorrufen können. So wurde an verschiedenen Filmbeispielen auf eine signifikante Dynamik zwischen einem *Lachen über* und einem *Lachen mit* – das statt auszulachen eine gewisse Dosis Empathie enthält – hingewiesen. Außerdem wurde gezeigt, dass fast nie von einem einzigen Lachen und schon gar nicht von einem Lachen über den Holocaust, die Rede sein kann, sondern von einer Vielfalt an verschiedenen Formen des Lachens, Lächelns und auch dem Nicht-Lachen als einer Reaktion auf die Komik gesprochen werden muss.

Während manche Szenen in den Holocaust-Komödien sicherlich ein Spaßpotenzial enthalten, auf das man mit einem herzlichen, unbeschwertem Lachen reagieren kann, und dies an sich durchaus legitim ist, wirkt daraufhin das schreckliche, blutige und unmenschliche Geschehen, das auf den Holocaust Bezug nimmt, noch stärker, weil es sich angesichts des zuerst zustande gekommenen Lachens als unerbittlich erweist. Das zuerst hervorgerufene unbefangene Lachen verfeinert so in der Regel das Gefühl der Zuschauer für das Desolate, ohne dabei notwendigerweise auf die zu ikonenhaften Bildern und Stereotypen gewordenen Szenarien zurückgreifen zu müssen. Herauszustellen wäre darüber hinaus auch ein für die grotesken Darstellungen charakteristisches Lachen, das im Halse stecken bleibt, weil man im jeweiligen Moment die Verhältnisse zwischen dem Komischen und dem Grauerregenden nicht klar auseinanderhalten kann. Es ist eine Art von (Nicht-)Lachen, das einerseits Verwirrtsein und Befremden auslöst, andererseits gerade dadurch zum Nachdenken über die unfassbaren Dimensionen eines Geschehens wie der Shoah, die Zerbrechlichkeit der menschlichen Existenz und über die potenziell schreckliche Reichweite menschlichen Handelns anregt und zeigt, dass diese auf die eine oder andere Weise immer zwei Seiten haben: eine bitterernste und eine lächerliche. Die Holocaust-Filmkomödien richten sich somit gegen das Vorurteil, dem Komischen sei die Tiefe einer Reflexion und Empathie fremd: An der Oberfläche können diese Filme zwar spaßig, angenehm oder entlastend wirken, in der Tiefe regen sie allerdings fast immer zum Nachdenken an, sind ambivalent und ernsthaft.

Damit jedoch unter vielen verschiedenen Lachpotenzialen in den Holocaust-Komödien kein Lachen nur um des Lachens willen provoziert werden kann, müssen die Fakten respektive das Wissen der Zuschauer über die historische Tatsächlichkeit des Holocaust als gesichert gelten. Wie Ephraim Kishon, selbst ein Holocaustüberlebender, betont hat, ist der Humor die Fähigkeit, „dem erwarteten Ablauf von Entwicklungen eine überraschende Wende zu geben, Wahrheiten zu erschüttern und die Realität aus unkonventionellem Blickwinkel zu betrachten“ – allerdings unter einer wichtigen Voraussetzung: „Ein Mensch, der die Fähigkeit besitzt, mit voller Absicht etwas Ungewöhnliches zu tun, muss aber zuallererst wissen, wie die Realität aussieht.“¹ Dafür, dass Auschwitz und das, wofür er symbolisch steht, nicht zur reinen Lachnummer verkommt, müssen nicht nur die Bildungseinrichtungen, sondern wir alle sorgen, insbesondere dann, wenn in den nächsten Jahren allmählich die letzten verbliebenen Zeitzeugen sterben werden. Und genauso wie jeder Gedenkstättenbesuch eines Jugendlichen vorbereitet werden muss, damit er einen Mehrwert für dessen Wissen erbringen kann, so müssen auch vor der Rezeption einer Holocaust-Komödie die Fakten als bekannt gelten, damit die komischen Situationen und die ironischen Brüche des Films für die jüngeren Generationen nachvollziehbar werden. Schließlich haben die Diskursgeschichte (insbesondere im Fall der Miniserie *Holocaust*), aber auch die empirischen Studien über die dritte Generation gezeigt,² wie groß der Einfluss der Spielfilme auf die Herausbildung eines Geschichtsbewusstseins ist. Auch wenn die Holocaust-Komödien „ein Mindestmaß an Realismus“³ aufrechterhalten beziehungsweise bei ihnen eine Art des „distanzierten Realismus“⁴ mit Bezug auf die Shoah identifiziert werden kann, bleibt es erforderlich, diese im Vergleich zu den realitätsfernen Momenten unterscheiden zu können, gerade um die Befürchtungen einiger Komikskeptiker zu vermeiden, dass der Holocaust als Referenzsystem durch komische Darstellungen in Gefahr geraten könnte.

Wie unter Bezug auf feuilletonistische und wissenschaftliche Texte argumentiert worden ist, zeigte sich das Ende des 20. Jahrhunderts als ein Zeitalter, in dem zunehmend vor abgenutzten Darstellungsformen und einem nachlassenden Interesse der Zuschauer an der Shoah gewarnt wurde. An mehreren Stellen dieser Arbeit, insbesondere in Kapitel 2.5, wurde ausgeführt, dass die Holocaust-Filmkomödie unter anderem auch als Reaktion auf diese

¹ Ephraim Kishon zitiert nach Kishon, Lisa (2013): „Jemand, der lacht, ist nicht besiegt“. In: Patka und Stalzer (Hg.), *Alle MESCHUGGE?*, S. 260.

² Siehe bspw. Welzer, Harald (2006): „„Ach Opa!“ Einige Bemerkungen zum Verhältnis von Tradierung und Aufklärung“. In: Birkmeyer, Jens und Blasberg, Cornelia (Hg.) (2006): *Erinnern des Holocaust? Eine neue Generation sucht Antworten*. Bielefeld: Aisthesis, S. 47–62, insb. S. 59.

³ Dopheide, *Das Groteske und der schwarze Humor*, S. 29.

⁴ Friedländer, „Introduction“, S. 17.

Problematik betrachtet werden kann. Dabei arbeitet die Komödie den Holocaust einerseits als ein zur Vergangenheit gehörendes Thema auf, indem sie sich an den historischen Fakten und Berichten aus jener Zeit, darunter auch solchen von der Komik unter den Opfern, orientiert, andererseits setzt sie sich auch mit dem aktuellen Holocaustdiskurs auseinander. So thematisiert die Holocaust-Komödie in diesem Zusammenhang nicht nur die Rolle und die Position der zweiten Generation von Zeitzeugen, sondern reagiert auch auf das nachlassende Interesse des Publikums an dem Thema Shoah, indem sie die durch ikonografische Bilder, politisch korrekte Darstellungen und durch die Holocaust-Etikette streng begrenzte Weisen, auf die man die Shoah interpretierten ‚darf‘, durch die Einsetzung der Komik in ihren vielen Varianten und Wirkungspotenzialen in Frage stellt, innovativ ergänzt, transformiert und herausfordert. In diesem Sinne sagen uns die Komödien nicht so viel über das Ereignis Holocaust selbst, sondern viel mehr über unseren eigenen Umgang mit der Geschichte. Durch die Analyse komischer Darstellungen konnten somit nicht nur Einsichten über die Filme selbst gewonnen werden, sondern auch Erkenntnisse über die Art und Weise in welcher, wie und warum die Zeitzeugen und ihre Kinder die Geschichte des Holocaust komisieren, sowie wie diese Werke potenziell von den Mitgliedern der ersten, zweiten und dritten Generation rezipiert werden.

In diesem Sinne wäre es für die Forschung aufschlussreich, die Ergebnisse dieser Studie mit weiteren Untersuchungen im Bereich der Komik in der Holocaust-Kunst zu ergänzen. Zum einen wäre es bedeutsam, Komisierungsstrategien und entsprechende Wirkungspotenziale in anderen Kunstbereichen zu erforschen, wie zum Beispiel in der Literatur, im Comic, im Stand-up oder etwa unter den Fernsehproduktionen, die den Holocaust thematisieren. Wissenswert wäre es außerdem, herauszufinden, wie die verschiedenen Generationen und Kollektive, angesichts der kulturellen, nationalen, familiengeschichtlichen und weiteren Unterschiede tatsächlich auf die vielfältigen Arten der Komik mit dem Bezug auf den Holocaust reagieren und somit eine Rezeptionsgeschichte des Komischen in der Holocaust-Kunst zu erstellen. Da die vorliegende Arbeit nur einen Bruchteil in der filmischen Geschichte der Darstellung, Aufarbeitung und Interpretation des Holocaust und seinen Nachwirkungen untersuchen konnte, würde darüber hinaus eine Untersuchung der beispielsweise osteuropäischen oder israelischen Produktionen sowie der Filme nach 2000 bedeutend zu der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Geschichte des Komischen im Film zum Holocaust und zum Nationalsozialismus beitragen.

Die Komödie ist, um noch einmal an die Worte Jurek Beckers zu erinnern, sicherlich nicht „die einzig adäquate“ Art und Weise, den Holocaust zu interpretieren, aber, wie unter

anderem auch diese Untersuchung argumentieren konnte, eine „denk- und vertretbare“.⁵ Es liegt in der Natur der Komik, dass sie, aufgrund ihres auf den ersten Blick unbeschwerten Umgangs mit ernsthaften Themen bei manchen Rezipienten auf Ablehnung stößt, bei anderen wiederum als Erneuerung des Diskurses begrüßt wird. Beide diese Reaktionen sind gleichwertig und gleich wichtig, wenn sie die Holocaust-Filmkomödie betreffen, denn selbst eine Diskussion zwischen entgegengesetzten Seiten ist für den Diskurs immer fruchtbarer als ein völlig abgestumpftes, desinteressiertes Publikum. Dieses würde nämlich darauf hinweisen, dass der Holocaust drohte, in Vergessenheit zu geraten und gänzlich zu einem Ereignis der Vergangenheit zu werden, von dem keiner der Heutigen mehr etwas wissen möchte; als ob uns die Shoah nichts Grundsätzliches über das Mensch- und Unmenschsein, also über uns selbst sagen könnte. Die Aufgabe der Komödien und anderer Darstellungen des Holocaust sollte aber gerade darin bestehen, unsere Vorstellungen von der Vergangenheit sowie der Gegenwart und der Zukunft ständig herauszufordern und das Denken bis an jene Grenzen zu treiben, an denen es unangenehm wird. Wie James Edward Young betont, liege der zuverlässigste Wert einer Beschäftigung mit dem Holocaust-Gedenken vor allem in ihrer dauernden „Unschlüssigkeit“ und einem unbeendeten Gedenkprozess, der wiederum eine unbeendbare Erinnerung gewährleiste.⁶

Genauso wie das Vergessen oder das Erinnern bald nur noch an die Generationen der Nachfolger von Zeitzeugen gebunden sein wird, bleibt es auch an diesen, zu lachen oder nicht zu lachen, wenn der Holocaust zum Thema wird, ob in der Kunst oder generell im Alltag. In diesem Zusammenhang sei schließlich noch einmal auf die Frage aus dem Titel dieser Arbeit eingegangen: Gibt es ein Lachen nach Auschwitz respektive darf es ein Lachen nach Auschwitz geben? Auf der Grundlage der vorangegangenen Überlegungen kann es auf diese Frage nur eine Antwort geben: Ja, selbst nach Auschwitz gibt es ein Lachen, genauso wie eine Dichtung, eine Literatur, einen Film oder im Allgemeinen eine Kunst, die sich mit diesem grauenerregenden Kapitel der Geschichte auseinandersetzen traut. Sicherlich ist die Frage über das Lachen nach Auschwitz hauptsächlich eine auf den ethisch-moralischen Aspekt dieses Lachens ausgerichtete Frage. Wie durch die Diskussionen und Analysen von Holocaust-Komödien in dieser Arbeit gezeigt wurde, ist bei der Beschäftigung mit dieser Problematik eine feine Differenzierung nötig. Das eine Lachen gibt es nicht, genauso wie es nicht das eine Auschwitz gibt – selbstverständlich abgesehen von seiner historischen Existenz

⁵ Becker, „Über die Historie hinaus“, keine Seitenangaben.

⁶ Vgl. Young, James Edward (1995): „Gegen das Denkmal, für Erinnerung“. In: *Der Wettbewerb für das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“*. Eine Streitschrift. Hg. von Neue Gesellschaft für die Bildende Kunst e.V. 1. Aufl. Berlin: Verlag der Kunst, S. 174–178, hier S. 175.

als Kern –, sondern eine Reihe von Erfahrungen und Ereignissen des Holocaust, für die Auschwitz symbolisch steht. Während es bei dem Lachen wichtig ist, zwischen seinen vielen verschiedenen Varianten und Qualitäten zu unterscheiden, ist es ebenso bedeutsam zu fragen, wer lacht, über wen und warum. Und wenn das Lachen als Korrelat des Komischen mit Auschwitz in Verbindung gebracht wird, ist es außerdem auch erforderlich zu klären, was genau unter Auschwitz als Metonymie für den Holocaust verstanden wird. Ein Auschwitz aus der Perspektive der Täter, der Opfer, der Nachgeborenen? Ein Auschwitz als mediales Bild? Ein Auschwitz, das unter seinem Namen viele kleine, manchmal durchaus absurde, befremdende und deshalb auch unangenehm komische Geschichten verbirgt, oder ein Auschwitz, wie wir es als Nichtbeteiligte aus dem Kino kennen? Jede einzelne Filmkomödie zum Holocaust zeigt, dass sie auf diese herausfordernden Fragen unterschiedlich eingeht, wobei allen vielleicht vor allem ein Merkmal gemeinsam ist: In den Filmen, die die Shoah, ob als historische Tatsächlichkeit oder mediale Reminiszenz zum Thema nehmen, zeigt die Komik ihre Ambivalenz und das Lachen seine tieftraurige Seite.

Ein ethisches Lachen nach Auschwitz ist kein Lachen über den Holocaust, sondern eines, das die Erinnerungsarbeit wiederzubeleben weiß, zur Diskussion anregt, manchmal vielleicht auch entlastend, ein anderes Mal beschämend wirkt, ein Lachen, das erstaunt, zum Nachdenken reizt sowie den Blick der Zuschauer für die Absurdität der Vernichtung und die traurige Banalität des Todes schärft. Ein ethisches Lachen nach Auschwitz ist nicht engstirnig, es hält sich nicht unbedingt an die Normen der politischen Korrektheit, sondern lacht unser Unbehagen im Umgang mit dem Holocaustdiskurs, das Pathos, den Kitsch und den Glauben an das Gute im Menschen aus, auch wenn es selbst diesen allen gegenüber keinesfalls völlig immun ist. Auch wenn es zeitweise sogar angenehm, befreiend, entlastend oder beruhigend sein mag, bleibt dieses Lachen in der Regel ambivalent. Ein ethisches Lachen nach Auschwitz, in der Gegenwart situiert, blickt auf die Zukunft der Erinnerung, behält dabei allerdings immer die Vergangenheit im Auge, deren Narben es trägt, erkennend und anerkennend, dass sich nach dem Holocaust seine Bedingungen und Wirksamkeit unwiderruflich verändert haben.

Filmverzeichnis

Am Ende kommen Touristen. Regie/Drehbuch: Robert Thalheim. D: X Verleih/23|5 Filmproduktion/ZDF Das kleine Fernsehspiel/Pictorion Pictures 2007. Fassung: DVD. Warner Home Video Germany/X Edition. 82 Min.

Der Fuehrer's Face. Regie: Jack Kinney. Drehbuch: Joe Grant, Dick Huemer. USA: Walt Disney Productions 1943. Fassung: Internet. <https://www.youtube.com/watch?v=PL8FxDhsfhs> (Dezember 2014). 8 Min.

Der Passagier – Welcome to Germany. Regie: Thomas Brasch. Drehbuch: Jurek Becker, Thomas Brasch. BRD/UK/CH: Channel Four/George Reinhart/Road Movies 1987. Fassung: DVD. Absolut Medien. 547 Min.

Die Mörder sind unter uns. Regie/Drehbuch: Wolfgang Staudte. DDR: DEFA 1946. Fassung: DVD. Icestorm. 81 Min.

Everything Is Illuminated. [Alles ist erleuchtet]. Regie: Liev Schreiber. Drehbuch: Liev Schreiber, nach dem Roman von Jonathan Safran Foer. USA: Warner Independent Pictures/Telegraph Films/Big Beach 2005. Fassung: DVD. Warner Bros Entertainment. 105 Min.

Genghis Cohn. [Der Tanz des Dschinghis Cohn]. Regie: Elijah Moshinsky. Drehbuch: Stanley Price, nach dem Roman von Romain Gary 1993. GB/USA: A&E Television Networks/BBC 1993. Fassung: Fernsehmitschnitt. WDR 1995. 77 Min.

Hannas Reise. Regie: Julia von Heinz. Drehbuch: John Quester, Julia von Heinz. D/IL: Zorro Film/2Pilots/Black Sheep/Kings & Queens Filmproduktion 2013. Fassung: DVD. Zorro Medien. 96 Min.

Herr Meets Hare. Regie: Friz Freleng. Drehbuch: Michael Maltese. USA: Warner Bros Pictures 1945. Fassung: Internet. <https://www.youtube.com/watch?v=luqTw9QB4dQ> (Dezember 2014). 7 Min.

Hitler – ein Film aus Deutschland. Regie/Drehbuch: Hans-Jürgen Syberberg. BRD/UK/F: TMS/Solaris/WDR 1977. Fassung: DVD. Filmgalerie 451. 407 Min.

Inglourious Basterds. Regie/Drehbuch: Quentin Tarantino. USA/D: Universal Pictures/Weinstein/A Band Apart/Zehnte Babelsberg Film 2009. Fassung: DVD. Universal Pictures Germany. 148 Min.

Iron Sky. [Iron Sky – Wir kommen in Frieden]. Regie: Timo Vuorensola. Drehbuch: Michael Kalesniko, Timo Vuorensola, nach der Erzählung von Johanna Sinisalo und dem Konzept von Jarmo Puskala. FIN/D/AUS: Blind Spot Pictures/27 Films/New Holland Pictures 2011. Fassung: DVD (Director's Cut). Splendid Film/WVG. 111 Min.

Jakob der Lügner. Regie: Frank Beyer. Drehbuch: Jurek Becker. DDR/ČSSR: DEFA/Fernsehen der DDR 1974. Fassung: DVD. Icestorm. 96 Min.

Jakob the Liar. [Jakob der Lügner]. Regie: Peter Kassovitz. Drehbuch: Peter Kassovitz, Didier Decoin. USA: Columbia Pictures/Blue Wolf/Kasso Inc. 1999. Fassung: DVD. Columbia Tristar Home Entertainment. 116 Min.

Kornblumenblau. Regie: Leszek Wosiewicz. Drehbuch: Leszek Wosiewicz, Jarosław Sander. POL: Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego 1988. Fassung: DVD. Vision Film. 89 Min.

La vita è bella. [Das Leben ist schön]. Regie: Roberto Benigni. Drehbuch: Roberto Benigni, Vincenzo Cerami. I: Cecchi Gori Group 1997. Fassung: DVD. Scotia Film Deutschland/Universum Film. 121 Min.

Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler. Regie/Drehbuch: Dani Levy. D: Arte/BR/WDR 2007. Fassung: DVD. Warner Home Video. 91 Min.

Monsieur Verdoux. Regie/Drehbuch: Charles Spencer Chaplin. USA: Chaplin – United Artists 1947. Fassung: DVD. Kinowelt Home Entertainment. 119 Min.

Mutters Courage. Regie: Michael Verhoeven. Drehbuch: Michael Verhoeven, nach der Erzählung von George Tabori. D/GB/A: Sentana Film Production/Little Bird/Wega/Bavaria Film 1995. Fassung: DVD. Kinowelt Home Entertainment/Arte Edition. 85 Min.

Nuit et brouillard. [Nacht und Nebel]. Regie: Alain Resnais. Kommentar: Jean Cayrol. F: Como/Argos 1955. Fassung: DVD. Bundeszentrale für politische Bildung. 32 Min.

Obchod na korze. [Der Laden an der Hauptstraße]. Regie: Ján Kadár, Elmar Klos. Drehbuch: Ladislav Grosman, nach seinem Roman. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1965. Fassung: DVD. Criterion. 123 Min.

Ostatni etap. [Die letzte Etappe]. Regie: Wanda Jakubowska. Drehbuch: Wanda Jakubowska, Gerda Schneider. POL: P. P. Film Polski 1948. Fassung: Internet. <https://www.youtube.com/watch?v=C73iyAUEFyU> (Oktober 2014). 104 Min.

Punch Me in the Stomach. Regie: Francine Zuckermann. Drehbuch: Deb Filler, Alison Summers. CAN/NZ: Z Films 1997. Fassung: DVD. Z Films Inc. 58 Min.

Schindler's List. [Schindlers Liste]. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Steven Zaillian, nach dem Roman von Thomas Keneally. USA: Universal Pictures/Amblin Entertainment 1993. Fassung: DVD. Universal Pictures Germany. 187 Min.

Shoah. Regie/Drehbuch: Claude Lanzmann. F: Les Films Aleph/Historic Films 1985. Fassung: DVD. Absolut Medien/Arte Edition. 566 Min.

Spalovač mrtvol. [Der Leichenverbrenner]. Regie: Juraj Herz. Drehbuch: Juraj Herz, Ladislav Fuks, nach seinem Roman. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1968. Fassung: DVD. Second Run. 95 Min.

The Great Dictator. [Der große Diktator]. Regie/Drehbuch: Charles Spencer Chaplin. USA: Charles Chaplin Film Corporation 1940. Fassung: DVD. MK2/Warner Home Video Germany. 120 Min.

The Pianist. [Der Pianist]. Regie: Roman Polanski. Drehbuch: Ronald Harwood, nach dem Buch von Wladyslaw Szpilman. F/POL/D/UK: R.P. Productions/ Heritage Films/Studio Babelsberg 2002. Fassung: DVD. Tobis. 143 Min.

The Producers. Regie: Susan Stroman. Drehbuch: Mel Brooks, Thomas Meehan. USA: Universal Pictures/Columbia Pictures Corporation/Brooksfilms 2005. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment. 129 Min.

The Producers. [Frühling für Hitler]. Regie/Drehbuch: Mel Brooks. USA: Crossbow/Springtime/U-M Productions 1968. Fassung: DVD. Arthaus/Kinowelt Home Entertainment. 85 Min.

The Tramp and the Dictator. [Der Tramp und der Diktator]. Regie: Kevin Brownlow, Michael Kloft. Drehbuch: Kevin Brownlow, Christopher Bird. UK/D/USA: BBC/Photoplay/Spiegel TV/Turner Classic Movies 2002. Fassung: Internet. <https://www.youtube.com/watch?v=vhp5PGsDp-A> (Mai 2013). 58 Min.

To Be or Not to Be. [Sein oder Nichtsein]. Regie: Alan Johnson. Drehbuch: Ronny Graham, Thomas Meehan, nach dem Film von Ernst Lubitsch. USA: Brooksfilm 1983. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox. 102 Min.

To Be or Not to Be. [Sein oder Nichtsein]. Regie: Ernst Lubitsch. Drehbuch: Edwin Justus Mayer nach einer Idee von Melchior Lengyel. USA: Ernst Lubitsch Romaine Production 1942. Fassung: DVD. Arthaus/Kinowelt Home Entertainment. 93 Min.

Train de vie. [Zug des Lebens]. Regie/Drehbuch: Radu Mihaileanu. F/B/NL/IL/RONoé Productions/Raphael Films 1998. Fassung: DVD. Sunfilm Entertainment/Collector's Edition. 103 Min.

Transport z ráje. [Transport aus dem Paradies]. Regie: Zbyněk Brynych. Drehbuch: Zbyněk Brynych, Arnošt Lustig, nach seinen Erzählungen. ČSSR: Československý Film 1962. Fassung: DVD. Second Run. 93 Min.

Unzere Kinder. Regie/Drehbuch: Natan Gross, Shaul Goskind. POL: Spółdzielnia Kinor 1948. Fassung: DVD. The National Center for Jewish Film. 68 Min.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor (1996): „Kulturkritik und Gesellschaft“. In: ders. (1996): *Gesammelte Schriften. Kulturkritik und Gesellschaft I*. Band 10.1. 2.Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11–30.
- Adorno, Theodor (1981): „Ist die Kunst heiter?“. In: ders. (1981): *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 599–606.
- Adorno, Theodor (1973): „Engagement“. In: ders. (1973): *Zur Dialektik des Engagements*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–30.
- Agamben, Giorgio (2003): *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Alphen, Ernst van (1997): *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Anders, Klara (1975): „Nicht nur Historie“. In: *Filmspiegel* Nr. 11, 1975, online: <http://www.filmportal.de/node/11059/material/674163> (Juni 2013).
- Andersch, Alfred [1946]: „Chaplin und die Geistesfreiheit“. In: Wiegand, Wilfried (Hg.) (1989): *Über Chaplin*. Erw. Neuausgabe. Zürich: Diogenes, S. 124–126.
- Arendt, Hannah [1948]: „Die verborgene Tradition“. In: Wiegand, Wilfried (Hg.) (1989): *Über Chaplin*. Erw. Neuausgabe. Zürich: Diogenes, S. 149–180.
- Aristoteles (2011): *Nikomachische Ethik*. Übers. und hg. von Ursula Wolf. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Aristoteles (1993): *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Arnheim, Rudolf (1979): „Antifaschistische Satire“. Übers. von Ruth Baumgarten. In: ders. (1979): *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hg. von Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Fischer, S. 282–287.
- Assmann, Aleida (2013): *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München: Beck.
- Assmann, Aleida (1999): „Teil I“. In: Assmann, Aleida, und Frevert, Ute (1999): *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 19–147.
- Assmann, Aleida, und Frevert, Ute (1999): *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- Attardo, Salvatore (2002): „Cognitive stylistics of humorous texts“. In: Semino, Elena, und Culpeper, Jonathan (Hg.) (2002): *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam, Phil.: John Benjamins Publishing Company, S. 231–250.
- Attardo, Salvatore (2001): *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin: de Gruyter.
- Attardo, Salvatore, und Raskin, Victor (1991): „Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model.“ In: *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 4.3/4 (1991), S. 293–347.
- Bachmaier, Helmut (2005): „Nachwort“. In: ders. (Hg.) (2005): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam, S. 122–134.
- Bachtin, Michail M. (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. von Renate Lachmann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Backhaus, Fritz (2013): „Mythos Rothschild.“ In: Backhaus, Fritz, Gross, Raphael, und Weissberg, Liliane (Hg.) (2013): *Juden. Geld. Eine Vorstellung*. Frankfurt am Main/New York: Campus, S. 109–118.

Baer, Ulrich (Hg.) (2000): „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barnes, Peter (2005): *Sein oder Nichtsein*. 1. Aufl. Lizenzausgabe. Übers. von Isabel Kranz. Leipzig: Sehbuch Arthaus.

Baron, Lawrence (2005): *Projecting the Holocaust into the Present. The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.

Baudelaire, Charles (1977): „Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst“. In: ders. (1977): *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. Band I: Juvenilia-Kunstkritik (1832-1846). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Beattie, James (1778): *Essays: On Poetry and Music, as They Affect the Mind; On Laughter, and Ludicrous Composition; On the Utility of Classical Learning*. Edinburgh: Printed for E. and C. Dilly.

Becker, Jurek (1989): „Wäre ich hinterher klüger. Mein Judentum.“ In: *Jurek Becker. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., 24. Mai bis 30. Juni 1989*. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, S. 13–19.

Becker, Jurek (1982): *Jakob der Lügner. Roman*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benigni, Roberto, und Cerami, Vincenzo (1998): *Das Leben ist schön*. Aus dem Italienischen von Sigrid Vagt. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1977): „Der Autor als Produzent“. In: ders. (1977): *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 683–701.

Berg, Mary (2006): *The Diary of Mary Berg. Growing Up in the Warsaw Ghetto*. Hg. von S. L. Shneiderman. Neue Ausgabe von Susan Pentlin. Oxford: Oneworld.

Berger, Peter L. (1998): *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin: de Gruyter.

Bergson, Henri (1948): *Das Lachen*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain.

Bien, Helmut M. (1986): „Im Spiegelkabinett der Schadenfreude.“ In: Kamper, Dietmar, und Wulf, Christoph (Hg.) (1986): *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*. Frankfurt am Main: Syndikat, S. 253–264.

Birkmeyer, Jens und Blasberg, Cornelia (2006): „Vorwort“. In: diess. (Hg.) (2006): *Erinnern des Holocaust? Eine neue Generation sucht Antworten*. Bielefeld: Aisthesis, S. 7–15.

Brandlmeier, Thomas (1986): „Das Groteske im Kino“. In: Kamper, Dietmar, und Wulf, Christoph (Hg.): *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, Frankfurt am Main: Syndikat, S.232–252.

Brenner, David A. (2008): „Laughter amid Catastrophe. *Train of Life* and Tragicomic Holocaust Cinema“. In: Bathrick, David, Prager, Brad, and Richardson, Michael D. (Hg.) (2008): *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*. Rochester, N.Y.: Camden House, S. 261–276.

Broder, Henryk M. (1999): „Spirale des Absurden“. In: *Der Spiegel* 24/1999, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13734305.html> (November 2013).

Broder, Henryk M. (1993): „Das Shoah-Business. Henryk M. Broder über die Amerikanisierung des Holocaust.“ In: *Der Spiegel* 16/1993, S. 248–256.

Bruns, Claudia, Dardan, Asal, und Dietrich, Anette (2012): „Zur filmischen Erinnerung an den Holocaust. Eine Einführung“. In: diess. (Hg.) (2012): „*Welchen der Steine du hebst*“. *Filmische Erinnerung an den Holocaust*.

Berlin: Bertz + Fischer, S. 17–46.

Caro, Marco (1999): „Unsatisfying ‚Jakob‘ Isn’t All Williams’ Fault“. In: *Chicago Tribune*, 24. September 1999, online: http://articles.chicagotribune.com/1999-09-24/entertainment/9909240002_1_jakob-ghetto-death-camps (Juni 2013).

Caruth, Cathy (Hg.) (1995): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.

Chaplin, Charles (1989): *Die Geschichte meines Lebens*. Übers. von G. Danehl und H. J. Koskull. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Chevrie, Marc (1986): „Das Nichtdarstellbare“. In: *16. Internationales Forum des jungen Films* 12, Berlin 1986, S. 7–9.

Christians, Heiko (2008): „Nietzsche, Friedrich Wilhelm“. In: Nünning, Ansgar (Hg.) (2008): *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 542–545.

Cicero, Marcus Tullius (1986): *De oratore. Über den Redner*. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hg. von Harald Merklin. 2. durchg. und bibl. ergänzte Aufl. Stuttgart: Reclam.

Claussen, Detlev (1993): „Nach Auschwitz. Über die Aktualität Adornos“. In: Köppen, Manuel (Hg.) (1993): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 16–22.

Corell, Catrin (2009): *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945: Eine Wirkungstypologie*. Bielefeld: Transcript.

Cornelißen, Christoph, Klinkhammer, Lutz, und Schwentker, Wolfgang (Hg.) (2004): *Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer.

Corrigan, Timothy, und White, Patricia (2012): *The Film Experience. An Introduction*. 3. Aufl. Boston/New York: Bedford/St.Martin.

Critchley, Simon (2002): *On Humour*. New York/London: Routledge.

Crowther, Wallace Bosley (1940): „The Screen in Review: ‚The Great Dictator‘, by and with Charlie Chaplin“. In: *The New York Times*, 16. Oktober 1940, online: <http://www.nytimes.com/books/97/03/30/reviews/chaplin-premiere.html> (Oktober 2014).

Davis, Murray (1993): *What's So Funny? The Comic Conception of Culture and Society*. Chicago: University of Chicago Press.

Dawidowicz, Lucy S. (1990): *The War Against the Jews 1933–45*. London/New York: Penguin Books.

Denby, David (1999): „In the Eye of the Beholder: Another Look at Roberto Benigni’s Holocaust Fantasy“. In: *The New Yorker*, 15. März 1999, S. 96–99.

Des Pres, Terrence (1988): „Holocaust Laughter?“. In: Lang, Berel (Hg.) (1988): *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier, S. 216–233.

Destrée, Pierre (2009): „Die Komödie (Kap.5)“. In: Aristoteles (2009): *Poetik*. Hg. von Otfried Höffe. Klassiker-auslegen-Reihe. Band 38. Berlin: Akademie Verlag.

Distelmeyer, Jan (2000): „Flucht ins Märchen. Die Auseinandersetzung des Kinos mit dem Holocaust wird immer unpolitischer.“ In: *Die Zeit* 13/2000, online: http://www.zeit.de/2000/13/Flucht_ins_Maerchen (November 2013).

Dopheide, Dietrich (2000): *Das Grotteske und der schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths*. Berlin: Weißensee Verlag.

- Dürrenmatt, Friedrich (1967): *Theaterprobleme*. Neue Aufl. Zürich: Arche.
- Ebbrecht, Tobias (2011): *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld: Transcript.
- Eco, Umberto (1989): *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Aus dem Italienischen von Max Looser. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Eco, Umberto (1984): „The Frames of Comic ‚Freedom‘“. In: Sebeok, Thomas A. (Hg.) (1984): *Carnival!* Berlin/New York/Amsterdam: Mouton, S. 1–9.
- Edwards, Justin D., und Graulund, Rune (2013): *Grotesque*. London/New York: Routledge.
- Eisenstein, Sergej [1945]: „Charlie the Kid“. In: Kimmich, Dorothee (Hg.) (2003): *Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 79–116.
- Eke, Norbert Otto (2012): „Schreckliche Witze – Geschmacklose Wahrheiten oder ‚Jeder wirkliche Humor ist schwarz‘. George Tabori und der ‚schwarze Humor‘“. In: Kaul, Susanne, und Kohns, Oliver (Hg.) (2012): *Politik und Ethik der Komik*. München: Fink, S. 55–68.
- Elsaesser, Thomas (2007): *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Erll, Astrid, und Wodianka, Stephanie (2008): „Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘“. In: diess. (Hg.) (2008): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin/New York: de Gruyter, S. 1–20.
- Epstein, Leslie (1982): *Der Judenkönig*. Übers. von Maria Poelchau. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer.
- Eßbach, Wolfgang (1998): „Die exzentrische Position des Menschen.“ In: *Freiburger Universitätsblätter. Anthropologie als Natur- und Kunstgeschichte des Menschen* 139 (1998), S. 143–151.
- Ewin, Robert E. (2001): „Hobbes on Laughter“. In: *The Philosophical Quarterly* 51.202, Januar 2001, S. 29–40.
- Ezrahi, Sidra DeKoven (2001): „After Such Knowledge, What Laughter?“ In: *The Yale Journal of Criticism* 14.1 (2001), S. 287–313.
- Fehling, Dora (1946): „Vom ‚Diktator‘ und ‚gewissen‘ Leuten“. In: *Telegraf* Nr. 105, Jahrgang 1, 13. August 1946.
- Feinberg-Jütte, Anat (1999): „Siebtes Bild: ‚Shylock‘“. In: Schoeps, Julius H., und Schlör, Joachim (Hg.) (1999): *Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus - Vorurteile und Mythen*. Augsburg: Bechtermünz, S. 119–126.
- Felman, Shoshana, und Laub, Dori (1992): *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Fietz, Lothar (1996): „Möglichkeiten und Grenzen einer Semiotik des Lachens.“ In: Fietz, Lothar, Fichte, Joerg O., und Ludwig, Hans-Werner (Hg.) (1996): *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zum Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer, S. 7–20.
- Finkelstein, Norman G. (2000): *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*. 1. Aufl. London: Verso.
- Fischer, Joachim (2000): „Exzentrische Positionalität. Plessners Grundkategorie der Philosophischen
- Fischer, Torben, und Lorenz, Matthias N. (Hg.) (2009): *Lexikon der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. 2., unveränd. Aufl. Bielefeld: Transcript.

- Anthropologie“. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 48, 2000 (2), S. 265–288.
- Flanzbaum, Hilene (2001): „„But Wasn't it Terrific?‘: A Defense of Liking Life is Beautiful.“ In: *The Yale Journal of Criticism* 14.1 (Spring 2001), S. 273–286.
- Flanzbaum, Hilene (Hg.) (1999): *The Americanization of the Holocaust*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Fluck, Winfried (1997): *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foreman, Jonathan (1999): „„Train of Life‘ Is on a Fast Track to Nowhere“. In: *New York Post*, 3. November 1999, online: <http://nypost.com/1999/11/03/train-of-life-is-on-a-fast-track-to-nowhere/> (November 2013).
- Fox, Michael (1999): „Creator of shtetl farce calls Benigni film ‚Shoah lite‘“. In: *Jewish Weekly*, 8. Oktober 1999, online: <http://www.jweekly.com/article/full/11772/creator-of-shtetl-farce-calls-benigni-film-shoah-lite/> (Oktober 2013).
- Frankl, Viktor (1978): *Trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*. 3. Aufl. München: Kösel.
- Freud, Sigmund (2009): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*. 9., unveränd. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Frieden, Kirstin (2013): „Nach den Familiengeschichten. Wie die Postmemory-Generation den Holocaust medial neu verhandelt.“ In: Keitz, Ursula von, und Weber, Thomas (Hg.) (2013): *Mediale Transformationen des Holocausts*. Berlin: Avinus, S. 275–296.
- Friedländer, Saul (1992): „Introduction“. In: ders. (Hg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, S. 1–21.
- Friedländer, Saul (1986): *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. Aus dem Französischen von M. Grendacher. Vom Autor durchgesehene und erw. Ausgabe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Friedman, Lester D. (1982): *Hollywood's Image of the Jew*. New York: Ungar.
- Frölich, Margrit (2003): „Märchen und Mythos. Von JAKOB DER LÜGNER zu JAKOB THE LIAR.“ In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 245–269.
- Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik.
- Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (2003): „Lachen darf man nicht, lachen muss man. Zur Einleitung.“ In: diess. (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 9–18.
- Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Gamm, Hans-Jochen (1984): *Der Flüsterwitz im Dritten Reich*. 3. Aufl. München: DTV.
- Gelfert, Hans-Dieter (2000): *Was ist Kitsch?* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gemünden, Gerd (2003): „Space out of Joint: Ernst Lubitsch's *To Be or Not to Be*“. In: *New German Critique* 89, Film and Exile (Spring – Summer, 2003), S. 59–80.
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Genz, Julia (2011): *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität, Kitsch*. München: Fink.

- Gewen, Barry (2003): „Holocaust documentaries: Too much of a bad thing?“ In: *New York Times*, 15. Juni 2003, online: <http://www.nytimes.com/2003/06/15/movies/holocaust-documentaries-too-much-of-a-bad-thing.html> (März 2015).
- Glaser, Jörn (2003): „Indifferenz oder Propaganda? Überlegungen zu Hollywoods verspäteter Antwort auf die Judenverfolgung im ‚Dritten Reich‘“. In: Kramer, Sven (Hg.) (2003): *Die Shoah im Bild*. München: Ed. Text & Kritik, S. 31–49.
- Gilman, Sander L. (2000): „Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films“. In: *Critical Inquiry* 26.2 (2000), S. 279–308.
- Gross, Andrew S. (2010): „‚After Auschwitz‘: Adorno, Postmodernism, and the Anti-Aesthetic“. In: Komor, Sophia, und Rohr, Susanne (Hg.) (2010): *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*. Heidelberg: Winter, S. 205–225.
- Gross, Andrew S., und Rohr, Susanne (2010): *Comedy – Avant-Garde – Scandal. Remembering the Holocaust after the End of History*. Heidelberg: Winter.
- Gross, Raphael (2013): „Vorwort. Juden. Geld. Eine Vorstellung.“ In: Backhaus, Fritz, Gross, Raphael, und Weissberg, Liliane (Hg.) (2013): *Juden. Geld. Eine Vorstellung*. Frankfurt am Main/New York: Campus, S. 7–10.
- Grunes, Dennis (1998): „Train of Life (Radu Mihaileanu, 1998)“, online: <http://grunes.wordpress.com/2009/08/21/train-of-life-radu-mihaileanu-1998/> (November 2013).
- Hanich, Julian (2010): „Laugh Is in the Air. Eine Typologie des Lachens im Kino.“ In: *nachdemfilm*, No. 12, Lachen im Kino und auf der Leinwand, online: <http://nachdemfilm.de/content/laugh-air> (Mai 2011).
- Hansen, Miriam Bratu (1997): „SCHINDLER’S LIST is not SHOAH. Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory.“ In: Loshitzky, Josefa (1997) (Hg.): *Spielberg’s Holocaust. Critical Perspectives on SCHINDLER’S LIST*. Bloomington: Indiana University Press, S. 77–103.
- Hartman, Geoffrey (1999): *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*. Aus dem Englischen von Axel Henrici. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Hartman, Geoffrey (1994): „Public Memory and Its Discontents“. In: *Raritan* 13.4, Spring 1994, S. 24–40.
- Hartmann, Nicolai (1966): *Ästhetik*. 2. unveränd. Aufl. Berlin: de Gruyter.
- Hayes, Peter, und Roth, John K. (2010): „Introduction“. In: diess. (Hg.) (2010): *The Oxford Handbook of Holocaust Studies*. Oxford: Oxford University Press, S. 1–22.
- Hayward, Susan (2005): *Cinema Studies: The Key Concepts*. 2. Aufl. Oxford/New York: Routledge.
- Hazlitt, William (1951): „On Wit and Humour“. In: ders. (1951): *Lectures on the English Comic Writers*. London: J. M. Dent, S. 5–30.
- Heller, Heinz-Bernd, und Steinle, Matthias (Hg.) (2005): *Filmgenres: Komödie*. Stuttgart: Reclam.
- Henninger, Gerd (1966): „Zur Genealogie des schwarzen Humors“. In: *Neue Deutsche Hefte* 13.110, Heft 2, 1966. Hg. von Joachim Günther. S. 18–34.
- Henry, Nora (2002): *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder*. Westport, Conn./London: Praeger.
- Herbert, Ulrich, und Groehler, Olaf (1992): *Zweierlei Bewältigung. Vier Beiträge über den Umgang mit der NS-Vergangenheit in den beiden deutschen Staaten*. Hamburg: Ergebnisse-Verlag.
- Herzog, Rudolph (2008): *Heil Hitler, das Schwein ist tot! Lachen unter Hitler – Komik und Humor im Dritten*

Reich. München: Wilhelm Heyne.

Hickethier, Knut (2007a): *Film- und Fernsehanalyse*. 4. aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Hickethier, Knut (2007b): „Genretheorie und Genreanalyse“. In: Felix, Jürgen (Hg.) (2007): *Moderne Film Theorie*. 3. Aufl. Mainz: Bender, S. 62–96.

Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Hirsch, Marianne (2001): „Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory“. In: Zelizer, Barbie (Hg.) (2001): *Visual Culture and the Holocaust*. New Brunswick, N.J.: Rutgers, S. 215–246.

Hobbes, Thomas (1996): *Leviathan*. Hg. und eingeleitet von J. C. A. Gaskin. Oxford/New York: Oxford University Press.

Hörhammer, Dieter (2010): „Humor“. In: Barck, Karlheinz et al. (2010): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 3. Studienausgabe. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2010, S. 66–85.

Hokenson, Jan Walsh (2006): *The Idea of Comedy. History, Theory, Critique*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.

Holden, Stephen (1999): „Train of Life‘: Masters of Their Fate: A Holocaust Fantasy“. In: *The New York Times*, 3. November 1999, online: <http://www.nytimes.com/library/film/110399train-film-review.html> (November 2013).

Hollstein, Miriam, und Schmitt-Hollstein, Dorothea (2000): „Zug des Lebens. Film des Monats März 2000.“ In: *medien praktisch* 03/2000, S. 38–40.

„Holocaust und Unterhaltung. Eine Diskussion mit Edgar Hilsenrath, Michal Komar, Ursula Link-Heer, Egon Monk und Marcel Ophüls“. Zusammengefasst von Manuel Köppen. In: Köppen, Manuel (1993) (Hg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, Berlin: Erich Schmidt, S.107–112.

Horch, Hans Otto (2005): „Grauen und Grotteske. Zu Edgar Hilsenraths Romanen.“ In: Braun, Helmut (Hg.) (2005): *Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*. Berlin: Dittrich, S. 19–32.

Horkheimer, Max, und Adorno, Theodor W. (2010): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 10. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer.

Horn, András (1988): *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Horowitz, Elliott (2006): *Reckless Rites. Purim and the Legacy of Jewish Violence*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Horton, Andrew (1991): „Introduction“. In: ders. (Hg.) (1991): *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, S. 1–21.

Howe, Desson (1999): „Train of Life“. In: *The Washington Post*, 19. November 1999, online: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/entertainment/movies/reviews/trainoflifehowe.htm> (November 2013).

Hunter, Stephen (1999): „Jakob: Lying in Wait“. In: *Washington Post*, 24. September 1999, online: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/movies/reviews/jakobtheliahunter.htm> (Juni 2013).

Hutcheson, Francis (1750): *Reflections upon Laughter, and Remarks upon The Fable of the Bees*. Glasgow: R. Urie for D. Baxter.

Huyssen, Andreas (1997): „Von Mauschwitz in die Catskills und zurück: Art Spiegelmans Holocaust-Comic Maus“. In: Köppen, Manuel, und Scherpe, Klaus R. (Hg.) (1997): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 171–189.

- Insdorf, Annette (2003): *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. 3. Aufl. New York: Cambridge University Press.
- Iser, Wolfgang (1976): „Das Komische: Ein Kipp-Phänomen.“ In: Preisendanz, Wolfgang, und Warning, Rainer (Hg.) (1976): *Das Komische*. München: Fink, S. 398–402.
- Jacobson, Howard (2007): *Kalooki Nights*. London: Vintage.
- Jameson, Fredric (1986): „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“. In: Huyssen, Andreas, und Scherpe, Klaus R. (Hg.) (1986): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 45–102.
- Janouch, Gustav (1968): *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Erw. Ausg. Frankfurt am Main: Fischer.
- Jauß, Hans Robert (1976): „Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden.“ In: Preisendanz, Wolfgang, und Warning, Rainer (Hg.) (1976): *Das Komische*. München: Fink, S. 103–132.
- Kadritzke, Niels (2010): „Führer befiehl, wir lachen!“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 19. Mai 2010, online: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/charlie-chaplins-hitler-parodie-fuehrer-befiehl-wir-lachen-1.877249> (Oktober 2014).
- Kaes, Anton (1987): *Deutschlandbilder. Der Wiederkehr der Geschichte als Film*. München: Ed. Text & Kritik.
- Kaiser, Joachim [1960]: „Stupende Gescheitheit des Dialogs“. In: Schlegel, Claus (2011): *Filmisches Erzählen. Muster und Motive filmischen Erzählens. Ernst Lubitschs Filmkomödie: Sein oder Nichtsein*. 1. Aufl. Stuttgart/Leipzig: Ernst Klett, S. 62.
- Kallwies-Meuser, Nicole (2008): *Leichte Tiefe - komischer Ernst. Die französische Filmkomödie im ausgehenden 20. Jahrhundert*. Remscheid: Gardez!-Verlag.
- Kamper, Dietmar, und Wulf, Cristoph (1986): „Der unerschöpfliche Ausdruck. Einleitende Gedanken.“ In: diess. (Hg.) (1986): *Lachen - Gelächter - Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*. Frankfurt am Main: Syndikat, S. 7–14.
- Kansteiner, Wulf (2004): „Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945.“ In: Jaeger, Friedrich, und Rösen, Jörn (Hg.) (2004): *Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 109–138.
- Kant, Immanuel (1996): *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Wilhelm Weischedel. Werkausgabe Band X. 14. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kaplan, Louis (2002): „„It Will Get a Terrific Laugh“: On the Problematic Pleasures and Politics of Holocaust Humor“. In: Jenkins, Henry, McPherson, Tara, und Shattuc, Jane (Hg.) (2002): *Hop on Pop. The Politics and Pleasures of Popular Culture*. Durham/London: Duke University Press, S. 343–356.
- Kaul, Susanne (2012): „Komik und Gewalt“. In: Kaul, Susanne, und Kohns, Oliver (Hg.) (2012): *Politik und Ethik der Komik*. München: Fink, S. 125–131.
- Kaul, Susanne, und Kohns, Oliver (Hg.) (2012): *Politik und Ethik der Komik*. München: Fink.
- Kayser, Wolfgang (2004): *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Nachdruck der Ausgabe von 1957. Mit einem Vorwort von Günter Oesterle. Tübingen: Staufenburg.
- Keilbach, Judith (2008): *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit.
- Keitz, Ursula von, und Weber, Thomas (Hg.) (2013): *Mediale Transformationen des Holocausts*. Berlin:

Avinus.

Kerner, Aaron (2011): *Film and the Holocaust – New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films*. New York/London: Continuum.

Kertész, Imre (2006): *Dossier K. Eine Ermittlung*. Aus dem Ungarischen von Kristin Schwamm. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Kertész, Imre (2004): „Der Holocaust als Kultur. Zum Jean-Améry-Symposium in Wien 1992“. In: ders. (2004): *Die exilierte Sprache. Essays und Reden*. Aus dem Ungarischen von Kristin Schwamm et. al. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 76–89.

Kertész, Imre (2004): „Die exilierte Sprache“. In: ders. (2004): *Die exilierte Sprache. Essays und Reden*. Aus dem Ungarischen von Kristin Schwamm et. al. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 206–221.

Kertész, Imre (1999): *Galeerentagebuch*. Neuausgabe. Aus dem Ungarischen von Kristin Schwamm. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Kertész, Imre (1998): „Wem gehört Auschwitz?“ In: *Die Zeit* 48/1998, online: http://www.zeit.de/1998/48/Wem_gehoert_Auschwitz_ (Dezember 2013).

King, Geoff (2002): *Film Comedy*. London: Wallflower Press.

Kishon, Lisa (2013): „Jemand, der lacht, ist nicht besiegt“. In: Patka, Marcus G. und Stalzer, Alfred (Hg.) (2013): *Alle MESCHÜGGE? Jüdischer Witz und Humor*. Wien: Amalthea, S. 251–260.

Kleeblatt, Norman L. (Hg.) (2002): *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*. New Brunswick, N.J./London: Rutgers University Press.

Kleinschmidt, Michael M. (2001): *Zug des Lebens. Film-Heft*. Hg. v. Institut für Kino und Filmkultur (IKF) im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung (BpB). Köln: Institut für Kino und Filmkultur.

Klemperer, Victor (1996): *LTI. Notizbuch eines Philologen*. 14. Aufl. Leipzig: Reclam.

Klingenmaier, Thomas (1999): „Jakob der Lügner“. In: *Stuttgarter Zeitung*, 18. September 2001, online: http://content.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/358499_0_3886_-filmkritik-stuttgarter-zeitung-jakob-der-luegner.html (April 2014).

Klüger, Ruth (2013): „Weimar und Buchenwald“. In: *Der Standard*, 25. Oktober 2013, online: <http://derstandard.at/1381369753512/Weimar-und-Buchenwald> (Dezember 2013).

Klüger, Ruth (2006): „Von hoher und niedriger Literatur“. In: dies. (2006): *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallstein, S. 29–67.

Klüger, Ruth (2005): *Weiter leben: Eine Jugend*. Lizenzausgabe, Brigitte-Edition. Hamburg: Gruner + Jahr.

Knäppler, Lena, und Lorenz, Matthias N. (2009): „Holocaust als Filmkomödie“. In: Fischer, Torben, und Lorenz, Matthias N. (Hg.) (2009): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. 2. unveränd. Aufl. Bielefeld: Transcript, S. 332–334.

Knilli, Friedrich, und Gundelsheimer, Erwin (Hg.) (1983): *Betrifft: Holocaust. Zuschauer schreiben an den WDR*. Berlin: Spiess.

Koch, Bettina (1998): „Das Leben ist schön – Holocaust-Film und Komödie“. In: *Spiegel Online*, 09. November 1998, online: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/kino-das-leben-ist-schoen-holocaust-film-und-komoedie-a-27767.html> (September 2013).

Koch, Gertrud (2005): „Film, Fernsehen und neue Medien“. In: Knigge, Volkhard, und Frei, Norbert (Hg.) (2005): *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. Lizenzausgabe. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 432–442.

- Koch, Gertrud (1999a): „Einleitung.“ In: dies. (1999) (Hg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*. Köln: Böhlau, S.7–15.
- Koch, Gertrud (1999b): „Handlungsfolgen: moralische Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierungen des Holocaust.“ In: dies. (1999) (Hg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*. Köln: Böhlau, S. 295–313.
- Koch, Gertrud (1992): *Die Einstellung ist die Einstellung: Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Koepnick, Lutz (2003): „„Nochmal! Nochmal!“ Erpresstes Lachen im deutsch-jüdischen Melodram der Gegenwart.“ In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 315–334.
- Koestler, Arthur (1966): *Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft*. 1. Aufl. Bern/München: Scherz.
- Koestler, Arthur (1964): *The Act of Creation*. London: Hutchinson.
- Köppen, Manuel (2007): „Holocaust im Fernsehen. Die Konkurrenz der Medien um die Erinnerung.“ In: Wende, Waltraud, Wara (Hg.) (2007): *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*. Heidelberg: Synchron, S. 273–290.
- Köppen, Manuel (1997): „Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust.“ In: Köppen, Manuel, und Scherpe, Klaus R. (Hg.) (1997): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 145–170.
- Köppen, Manuel, und Scherpe, Klaus R. (1997): „Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust.“ In: dies. (Hg.) (1997): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 1–12.
- Kohl, Christiane (1998): „Witzig bis in den Tod.“ In: *Der Spiegel* 46/1998, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8031572.html> (September 2013).
- Korte, Helmut (2004): *Einführung in die systematische Filmanalyse*. 3. überarb. und erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt.
- Kortmann, Géraldine (2003): „Das Absurde als Element der Komik. Anmerkungen zum Film TRAIN DE VIE von Radu Mihaileanu.“ In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 293–313.
- Kospach, Julia (2009): „Ein Brocken, der mir im Magen liegt.“ Interview mit Autorin Ruth Klüger. 13. Februar 2009, online: <http://www.fr-online.de/kultur/interview-mit-autorin-ruth-klueger--ein-brocken--der-mir-im-magen-liegt-,1472786,3264008.html> (September 2013).
- Kotthoff, Helga (2010): „Ethno-Comedy und riskanter Humor in der Clique. Rassistisch, einfach spaßig oder besonders cool?“. In: Lewandowska-Tomaszczyk, Barbara, und Pułaczewska Hanna (Hg.) (2010): *Intercultural Europe. Arenas of Difference, Communication and Mediation*. Stuttgart: ibidem, S. 145–179.
- Kotthoff, Helga (1998): *Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Niemeyer.
- Kotthoff, Helga, Jashari, Shpresa, und Darja Klingenberg (2013): *Komik (in) der Migrationsgesellschaft*. München/Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Kracauer, Siegfried (2005): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kraft, Stephan (2011): *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen: Wallstein.
- Krankenhagen, Stefan (2001): *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und*

Walsler. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

Kreimeier, Klaus (2007): „Chaplins Great Dictator – revisited“. In: Wende, Waltraud, Wara (Hg.) (2007): *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*. Heidelberg: Synchron, S. 29-39.

Kühn, Volker (2013): „Lächeln am geöffneten Grab. Die jüdische Kleinkunst und das Dritte Reich“. In: Patka, Marcus G., und Stalzer, Alfred (Hg.) (2013): *Alle MESCHUGGE? Jüdischer Witz und Humor*. Wien: Amalthea, S. 153–162.

Kuhlbrodt, Dietrich (1996): „Mutters Courage“. In: *epd film. Das Kinomagazin*, online: <http://www.filmzentrale.com/rezis/mutterscourage.html> (Juli 2013).

LaCapra, Dominick (1994): *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Lachmann, Renate (1995): „Vorwort“. In: Bachtin, Michail (1995): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. von Renate Lachmann. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–46.

Lamping, Dieter (1996): „Ist Komik harmlos? Über Veränderung der komischen Literatur seit dem neunzehnten Jahrhundert“. In: ders. (1996): *Literatur und Theorie über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 86–99.

Landmann, Salcia (2013): *Jüdische Witze*. Ausgewählt und eingeleitet von ders. 6. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Lang, Berel (2000): *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*. Baltimore, Md./London: Johns Hopkins University Press.

Laster, Kathy, und Steinert, Heinz (2003a): „Von der Schmierkomödie zur Broadway-Show: TO BE OR NOT TO BE und der polnische Widerstand. Mel Brooks‘ Nazi-Spott und seine exzentrische Position“. In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 225–243.

Laster, Kathy, und Steinert, Heinz (2003b): „Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von LA VITA È BELLA“. In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 181–197.

Laqueur, Walter (2001): „In Place of a Preface“. In: ders. (Hg.) (2001): *The Holocaust Encyclopedia*. New Haven/London: Yale University Press, S. XIII–XIX.

Lauterwein, Andréa, und Strauss-Hiva, Colette (Hg.) (2009): *Rire, Mémoire, Shoah*. Paris: Editions de l'Éclat.

Lederle, Josef (1996): „Mutters Courage“. In: *film-dienst* 4/1996, online: <http://cinomat.kim-info.de/filmdb/langkritik.php?fdnr=31803> (Juli 2013).

Levi, Primo (1990): *Die Untergangenen und die Geretteten*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn. München/Wien: Carl Hanser.

Levin, Harry (1987): *Playboys + Killjoys: An Essay in the Theory of Comedy*. New York: Oxford University Press.

Levy, Daniel, und Sznajder, Natan (2007): *Erinnerung im globalen Zeitalter. Der Holocaust*. Aktualisierte Neuauflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Li, Patty (1999): „Train of Life. An interview with director and writer Radu Mihaileanu“. In: *The Harvard Crimson*, 12. November 1999, online: <http://www.thecrimson.com/article/1999/11/12/train-of-life-an-interview-with/> (Oktober 2013).

Lindner, Burkhardt (2013): „Nach Adorno mit Adorno: Holocaust, Kunst und die mediale ‚Aufarbeitung‘“. In: Keitz, Ursula von, und Weber, Thomas (Hg.) (2013): *Mediale Transformationen des Holocausts*. Berlin: Avinus Verlag, S.245–270.

- Lindner, Burkhardt (2003): „Die Spuren von Auschwitz in der Maske des Komischen. Chaplins THE GREAT DICTATOR und MONSIEUR VERDOUX heute.“ In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 83–106.
- Lipman, Steve (1991): *Laughter in Hell: The Use of Humor during the Holocaust*. Northvale, N.J.: Jason Aronson.
- Loewy, Hanno (2012): „Schwarze Ironie der Frühe. Osteuropäische Holocaust-Satiren und Anti-Tragödien der 1960er Jahre.“ In: Bruns, Claudia, Dardan, Asal und Dietrich, Anette (Hg.) (2012): *Welchen der Steine du hebst‘. Filmische Erinnerung an den Holocaust*. Berlin: Bertz + Fischer, S. 263–285.
- Loewy, Hanno (2003a): „Fiktion und Mimesis. Holocaust und Genre im Film“. In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 37–64.
- Loewy, Hanno (2003b): „Komödie und Satire in der filmischen Repräsentation des Holocaust. Eine Filmografie“. Unter Mitarbeit von M. Frölich und H. Steinert. In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 335–382.
- Lorenz, Matthias N. (2003): „Der Holocaust als Zitat. Tendenzen im Holocaust-Spielfilm nach Schindler’s List“. In: Kramer, Sven (Hg.) (2003): *Die Shoah im Bild*. München: Ed. Text & Kritik, S. 267–296.
- Loshitzky, Yosefa (2003): „Verbotenes Lachen. Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie“. In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 21–36.
- Lubitsch, Ernst (1942): „Mr. Lubitsch Takes the Floor for Rebuttal“. In: *New York Times*, 29. März 1942.
- Luft, Friedrich (1946): „Der Diktator‘-probeweise. Zu Charlie Chaplins letztem Film.“ In: *Tagesspiegel* Nr. 185, 10. August 1946.
- Lustiger, Gila (2007): *So sind wir. Ein Familienroman*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag.
- Märthesheimer, Peter, und Frenzel, Ivo (1979) (Hg.): *Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Mandel, Naomi (2001): „Rethinking ‚After Auschwitz‘: Against a Rhetoric of the Unspeakable in Holocaust Writing.“ In: *Boundary* 28.2 (2001), S. 203–228.
- Marcus, Millicent (2002): *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore, Md./London: Johns Hopkins University Press.
- Marquard, Odo (1976): „Exile der Heiterkeit.“ In: Preisendanz, Wolfgang, und Warning, Rainer (Hg.) (1976): *Das Komische*. München: Fink, S. 133–164.
- Maslin, Janet (1998): „Giving a Human (and Humorous) Face to Rearing a Boy Under Fascism“. In: *The New York Times*, 23. Oktober 1998, online: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9905EFDF113DF930A15753C1A96E958260> (September 2013).
- Matthews, Peter (1999): „Jakob the Liar“. In: *Sight & Sound*, Dezember 1999, online: <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/269> (April 2014).
- McCabe John (1978): *Charlie Chaplin*. Garden City, N.Y.: Doubleday.
- Meyer, Franziska (2007): „Die Amerikaner haben uns unsere Geschichte weggenommen“. Frank Beyers und Peter Kassovitz‘ *Jakob der Lügner*.“ In: Wende, Waltraud ‚Wara‘ (Hg.) (2007): *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*. Heidelberg: Synchron, S. 193–226.

- Migdal, Ulrike (1986): „Freizeitgestaltung‘ in Theresienstadt“. In: dies. (Hg.) (1986): *Und die Musik spielt dazu. Chansons und Satiren aus dem KZ Theresienstadt*. München: Piper, S. 11–57.
- Mintz, Alan (2001): *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle: University of Washington Press.
- Mintz, Lawrence E. (2008): „Humor and popular culture“. In: Raskin, Victor (Hg.) (2008): *The Primer of Humor Research*. Berlin/New York: de Gruyter, 2008., S. 281–301.
- Moeller, Hans-Bernhard (2009): „Brechtian Comic Overtones Alive in Today’s German Cinema: A Conversation with Michael Verhoeven about Brecht and Cinema, Tabori and Brecht, and Great Humorists as Models“. In: Weidauer, Friedemann J. (Hg.): *Political Intimacies*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, S. 173–183.
- Morreall, John (2009): *Comic Relief. A Comprehensive Philosophy of Humor*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell.
- Morreall, John (2008): „Philosophy and Religion“. In: Raskin, Victor (Hg.): *The Primer of Humor Research*. Berlin/New York: de Gruyter, 2008, S. 211–242.
- Morreall, John (2001): „Humor in the Holocaust: Its Critical, Cohesive, and Coping Functions“, Website des Holocaust Teacher Resource Center, online: <http://www.holocaust-trc.org/humor-in-the-holocaust/> (Dezember 2013).
- Naumann, Uwe (1983): *Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945*. Köln: Pahl-Rügenrein.
- Nietzsche, Friedrich (2009): *Die fröhliche Wissenschaft*. Köln: Anaconda.
- N. N. (1999): „Jakob der Lügner“. In: *Berliner Kurier*, online: http://www3.berliner-kurier.de/tv-programm-bk/?aktion=archiv&mid=1999_jakob_der_luegner (April 2014).
- N. N. (1999): „Jakob der Lügner“. In: *Spiegel* 43/1999, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14977483.html> (April 2014).
- N. N. (1996): „Mutter Courage“. In: *Der Spiegel* 8/1996, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8888439.html> (Juni 2013).
- N. N. (1974): „Über die Historie hinaus – ‚BZ‘-Gespräch mit Jurek Becker“. In: *Berliner Zeitung*, 20. Dezember 1974, online: <http://www.filmportal.de/node/11059/material/674161> (Oktober 2012).
- N. N. (1960): „Spott mit Entsetzen“. In: *Spiegel* 27/1960, 29. Juni 1960, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43066140.html> (März 2014).
- N. N. (1958): „Der große Diktator“. In: *Der Spiegel* 38/1958, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41759137.html> (März 2014).
- Novick, Peter (2003): *Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Nuy, Sandra (2013): „Lachen über den Holocaust? Komik und ihre Funktionen in der Erinnerungskultur am Beispiel zweier Filme von Dany Levy und Quentin Tarantino.“ In: Keitz, Ursula von, und Weber, Thomas (Hg.) (2013): *Mediale Transformationen des Holocausts*. Berlin: Avinus Verlag, S. 299–326.
- Nuy, Sandra (2008): „„Sie dumme Gans, Sie! Da lacht man doch nicht!“ Zur Mediengeschichte der Holocaust Komödie.“ In: Barsch, Achim, Scheuer, Helmut, und Schulz Georg-Michael (Hg.) (2008): *Literatur – Kunst – Medien. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag*. München: Martin Meidenbauer, S. 403–417.
- Oppenheimer, Jean (2000): „Ha-Ha-Holocaust. Humor and hope emerge from the shtetl portrayed in *Train of Life*“. In: *Dallas Observer*, 6. Januar 2000, online: <http://www.dallasobserver.com/2000-01-06/film/ha-ha->

holocaust/full/ (Oktober 2013).

Oster, Anja, und Uka, Walter (2003): „Der Holocaust als Filmkomödie. Komik als Mittel der Darstellung des Undarstellbaren“. In: Kramer, Sven (Hg.) (2003): *Die Shoah im Bild*. München: Ed. Text & Kritik, S. 249–266.

Paech, Joachim (2003): „Das Komische als reflexive Figur im Hitler- oder Holocaust-Film“. In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S.65–79.

Palmer, Jerry (1988): *The Logic of the Absurd: On Film and Television Comedy*. London: British Film Institute.

Parvulescu, Anca (2010): *Laughter. Notes on a Passion*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Paschek, Carl (1989): „Jurek Becker in Stichworten“ In: *Jurek Becker. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., 24. Mai bis 30. Juni 1989*. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, S. 41–57.

Patka, Marcus G. und Stalzer, Alfred (2013): „Alle MESCHUGGE? Jüdischer Witz und Humor. Ein unerschöpfliches Thema als Gegenstand einer Ausstellung.“ In: diess. (Hg.) (2013): *Alle MESCHUGGE? Jüdischer Witz und Humor*. Wien: Amalthea, S. 20–26.

Pirandello, Luigi (1986): *Der Humor. Essay*. Aus dem Italienischen von J. Thomas. Mindelheim: Sachon.

Platon (1988): *Philebos. Sämtliche Dialoge*. Band IV. Hg. von Otto Apelt. 4. Aufl., Leipzig: Felix Meiner Verlag.

Plessner, Helmuth (1970): *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne*. Hg. von Günter Dux. Frankfurt am Main: Fischer (Conditio humana).

Preisendanz, Wolfgang (1976a): „Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit“. In: Preisendanz, Wolfgang, und Warning, Rainer (Hg.) (1976): *Das Komische*. München: Fink, S. 153–164.

Preisendanz, Wolfgang (1976b): „Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem“. In: Preisendanz, Wolfgang, und Warning, Rainer (Hg.) (1976): *Das Komische*. München: Fink, S. 411–413.

Preisendanz, Wolfgang, und Warning, Rainer (Hg.) (1976): *Das Komische*. München: Fink.

Profitlich, Ulrich, und Stucke, Frank (2007): „Komödie“. In: Braungart, Georg et al. (Hg.) (2007): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. 3. Aufl. Bd. II: H – O. Berlin/New York: de Gruyter, S. 309–313.

Rapaport, Lynn (2005): „The Holocaust in American Jewish life“. In: Kaplan, Dana Evan (Hg.) (2005): *The Cambridge Companion to American Judaism*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 187-208.

Raskin, Victor (2008): „Theory of humor and practice of humor research: Editor’s notes and thoughts.“ In: ders. (Hg.): *The Primer of Humor Research*. Berlin/New York: de Gruyter, S. 1–16.

Raskin, Victor (1985): *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht: D. Reidel.

Reich-Ranicki, Marcel (2002): „Polanskis Todesfuge“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.10.2002, online: <http://m.faz.net/aktuell/feuilleton/kino-polanskis-todesfuge-192670.html> (Februar 2012).

Reich-Ranicki, Marcel (1997): „Roman vom Getto“. In: Heidelberger-Leonard, Irene (Hg.) (2007): *Jurek Becker*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 133–136.

Richardson, Michael D. (2008): „„Heil Myself!‘: Impersonation and Identity in Comedic Representation of Hitler“. In: Bathrick, David, Prager, Brad, und Richardson, Michael D. (Hg.) (2008): *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory*. Rochester, N.Y.: Camden House, S. 277–297.

- Ritter, Joachim (1989): „Über das Lachen“. In: ders. (1989): *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 62–92.
- Röger, Maren (2009): „Adorno-Diktum“. In: Fischer, Torben, und Lorenz, Matthias N. (Hg.) (2009): *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung“ in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. 2., unveränd. Aufl. Bielefeld: Transcript, S. 38–39.
- Rohr, Susanne (2010): „Genocide Pop: The Holocaust as Media Event“. In: Komor, Sophia, und Rohr, Susanne (Hg.) (2010): *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*. Heidelberg: Winter, S. 155–178.
- Romney, Jonathan (1999): „Camping It Up“. In: *The Guardian*, 12. Februar 1999, online: http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Guardian/0,,36037,00.html (September 2013).
- Rosenthal, Gabriele (2006): „Transgenerationelle Folgen von Verfolgung und von Täterschaft. Familien von Überlebenden der Shoah und von Nazi-Tätern“. In: Birkmeyer, Jens und Blasberg, Cornelia (Hg.) (2006): *Erinnern des Holocaust? Eine neue Generation sucht Antworten*. Bielefeld: Aisthesis, S. 17–45.
- Rothberg, Michael (2000): *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Scherpe, Klaus R. (1996): „Von Bildnissen zu Erlebnissen: Wandlungen der Kultur ‚nach Auschwitz‘“. In: Böhme, Hartmut, und Scherpe, Klaus R. (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 254–282.
- Schlaefter, Michael (1987): *Studien zur Ermittlung und Beschreibung des lexikalischen Paradigmas ‚lachen‘ im Deutschen*. Heidelberg: Winter.
- Schmidt, Siegfried J. (1976): „Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele“. In: Preisendanz, Wolfgang, und Warning, Rainer (Hg.) (1976): *Das Komische*. München: Fink, S. 165–189.
- Schneeberger, Madeleine (1964): *Das Wortfeld des Lachens und Lächelns im modernen Englisch*. Winterthur: Keller.
- Schneider, Christian (2003): „Wer lacht wann?“. In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 135–154.
- Schopenhauer, Arthur (2005): *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 3. verbesserte und beträchtlich vermehrte Aufl. Paderborn: Voltmedia.
- Schultz, Sonja M. (2012): *Der Nationalsozialismus im Film. Von ‚Triumph des Willens‘ bis ‚Inglourious Basterds‘*. Berlin: Bertz + Fischer.
- Schulz, Georg-Michael (2007): *Einführung in die deutsche Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag.
- Schwind, Klaus (2010): „Komisch“. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.) (2010): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 3. Studienausgabe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S.332–384.
- Seeßlen, Georg (2002): „Die Seele im System. Roman Polanskis ‚Der Pianist‘ oder: Wie schön darf ein Film über den Holocaust sein?“. In: *Die Zeit* 44/2002, online: http://www.zeit.de/2002/44/Die_Seele_im_System (Oktober 2013).
- Seeßlen, Georg (2000): „Zug des Lebens. Das Leben, ein Traum“, online: <http://www.filmzentrale.com/rezis2/zugdeslebensgs.html> (November 2013), zuerst erschienen in: *Konkret* 04/2000.

- Seeßlen, Georg (1999): „Jakob und seine Brüder. Neue Spielfilm-Bilder von Faschismus und Holocaust.“ In: *Die Zeit* 46/1999, online: http://www.zeit.de/1999/46/Jakob_und_seine_Brueder (Januar 2013).
- Seeßlen, Georg (1998): „Kalter Blick und kleine Hoffnung. Roberto Benignis Auschwitz-Komödie: Darf man über das Grauen ein Märchen erzählen?“. In: *Die Zeit* 47/1998, online: http://www.zeit.de/1998/47/199847.r.benigni_.xml (Oktober 2013).
- Seeßlen, Georg (1982): *Klassiker der Filmkomik. Geschichte und Mythologie des komischen Films*. Reihe Grundlagen des populären Films 10. Hg. von Bernhard Roloff und Georg Seeßlen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Shakespeare, William (1984): *The Merchant of Venice*. Hg. von John Russell Brown. London: Methuen.
- Sielke, Sabine (2010): „Troping the Holocaust, Globalizing Trauma?“. In: Komor, Sophia, und Rohr, Susanne (Hg.) (2010): *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*. Heidelberg: Winter, S. 227–247.
- Sindermann, Thorsten (2012): „Ethik und Tugend des Humors“. In: Kaul, Susanne, und Kohns, Oliver (Hg.) (2012): *Politik und Ethik der Komik*. München: Fink, S. 11–20.
- Socha, Monika (2012): „Was uns lachen macht, muss nicht harmlos sein – Überlegungen zur aristotelischen Harmlosigkeitsthese“. In: Kaul, Susanne, und Kohns, Oliver (Hg.) (2012): *Politik und Ethik der Komik*. München: Fink, S. 33–41.
- Sommer, Roy (2011): *Von Shakespeare bis Monty Python. Eine transmediale Geschichte der englischen Komödie zwischen pragmatischer Poetik und generischem Gedächtnis*. Trier: WVT.
- Sommer, Roy (2004): *Von Shakespeare bis Monty Python: Grundriss einer Mediengeschichte und Gattungstheorie der britischen Komödie zwischen generischem Gedächtnis und pragmatischer Poetik*. Habilitationsschrift. Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Spaich, Herbert (1992): *Ernst Lubitsch und seine Filme*. München: Wilhelm Heyne.
- Spera, Danielle (2013): „„An allem sind die Juden schuld...““. In: Patka, Marcus G., und Stalzer, Alfred (Hg.) (2013): *Alle MESCHUGGE? Jüdischer Witz und Humor*. Wien: Amalthea, S. 8–9.
- Spiegelman, Art (2003): *The Complete Maus. A Survivor's Tale*. London: Penguin Books.
- Spiegelman, Art (2011): *MetaMaus*. New York: Pantheon Books.
- Sruk, Marija (2012): „Comic Rejection of Heroism: Double Provocation in Jurek Becker's and Frank Beyer's Film *Jakob der Lügner* (DDR/ČSSR, 1974)“. In: Holý, Jiří (Hg.): *The Representation of the Shoah in Literature, Theatre and Film in Central Europe: 1950s and 1960s*. Prag: Akropolis, S. 167–179.
- Steinberg, Stefan (2000a): „Radu Mihaileanu Film Zug des Lebens“, März 2000, online: <http://www.wsws.org/de/2000/mar2000/trai-m23.shtml> (Februar 2011).
- Steinberg, Stefan (2000b): „Interview mit Radu Mihaileanu – Regisseur von ‚Zug des Lebens‘“, 8. April 2000, online: <http://www.wsws.org/de/articles/2000/04/inte-a08.html>; (November 2013).
- Stott, Andrew (2005): *Comedy*. New York/London: Routledge.
- Swabey, Marie Collins (1970): *Comic Laughter. A Philosophical Essay*. Reprint. Hamden, Conn.: Archon Books.
- Tabori, George (1996): „Die Kannibalen“. In: ders. (1996): *Theaterstücke I*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, S. 1–74.
- Tabori, George (1984): „Mutter's Courage“. In: ders. (1984): *Son of a bitch. Erzählungen*. Aus dem Amerikanischen von Ursula Grützmaker und Peter Sandberg. Frankfurt am Main: Fischer, S. 5–30.

- Taubin, Amy (1999): „Death be not proud“. In: *The Village Voice*, 2. November 1999, online: <http://www.villagevoice.com/1999-11-02/film/death-be-not-proud/> (November 2013).
- Tautz, Birgit (2005): „The Effects of Transformations: The Case of George Tabori's *Mutters Courage*“. In: *seminar. A Journal of Germanic Studies* 1.XLI, Februar 2005, S. 19–35.
- Telfer, Elizabeth (1995): „Hutcheson's Reflections upon Laughter“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53.4 (Herbst, 1995), S. 359–369.
- Teuscher, Gerhard, und Richter, Jens (2006): *Rund um „Sein oder Nichtsein“*. Kopiervorlagen für den Deutschunterricht. 1. Aufl. Berlin: Cornelsen.
- Thiele, Martina (2007): *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. 2., überarb. Aufl. Berlin: LIT Verlag.
- Thomas, Kevin (1999): „Comedy's Not the Right Track for ‚Train of Life‘“. In: *Los Angeles Times*, 5. November 1999, online: <http://articles.latimes.com/1999/nov/05/entertainment/ca-30087> (November 2013).
- Tiftt, Stephen (1991): „Miming the Führer: To Be or Not To Be and the Mechanisms of Outrage“. In: *Yale Journal of Criticism* 5.1 (1991), S. 1–40.
- Trautwein, Wolfgang (1983): „Komödientheorie und Komödie. Ein Ordnungsversuch“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 27(1983), S. 86–123.
- Viano, Maurizio (1999): „Life is Beautiful: Reception, Allegory, and Holocaust Laughter“. In: *Jewish Social Studies* 5.3 (1999), S. 47–66.
- Walter, Birgit (1999): „Jakob als Held“. In: *Berliner Zeitung*, 28. Oktober 1999, online: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/wie-die-neuaufgabe-eines-defa-films-in-hollywood-mit-einem-groben-missverstaendnis-endet-jakob-als-held,10810590,9727388.html> (April 2014).
- Warning, Rainer (1976): „Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie“. In: Preisendanz, Wolfgang, und Warning, Rainer (Hg.) (1976): *Das Komische*. München: Fink, S. 279–333.
- Weinrich, Harald (1976): „Was heißt ‚Lachen ist gesund‘?“. In: Preisendanz, Wolfgang, und Warning, Rainer (Hg.) (1976): *Das Komische*. München: Fink, S. 402–408.
- Weissberg, Liliane (2013): „Vorstellungen.“ In: Backhaus, Fritz, Gross, Raphael, und Weissberg, Liliane (Hg.) (2013): *Juden. Geld. Eine Vorstellung*. Frankfurt am Main/New York: Campus, S. 15–28.
- Welker, Andrea (2001): „Chronik von Leben und Werk.“ In: *Du: die Zeitschrift der Kultur* 61 (2001-2002), Heft 719 – George Tabori: macht kein Theater!, S. 40–63, 76–90.
- Welzer, Harald (2006): „‚Ach Opa!‘ Einige Bemerkungen zum Verhältnis von Tradierung und Aufklärung“. In: Birkmeyer, Jens und Blasberg, Cornelia (Hg.) (2006): *Erinnern des Holocaust? Eine neue Generation sucht Antworten*. Bielefeld: Aisthesis, S. 47–62.
- Welzer, Harald, Moller, Sabine, und Tschuggnall, Karoline (2002): „Opa war kein Nazi“. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Wende, Waltraud ‚Wara‘ (Hg.) (2007): *Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*. Heidelberg: Synchron.
- Wenk, Silke (2003): „Happy End nach der Katastrophe? LA VITA È BELLA zwischen Medienreferenz und ‚Postmemory‘“. In: Frölich, Margrit, Loewy, Hanno, und Steinert, Heinz (Hg.) (2003): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Ed. Text & Kritik, S. 199–221.
- Werdigier, Ruth (2013): „Humor und jüdische Identität“. In: Patka, Marcus G., und Stalzer, Alfred (Hg.) (2013): *Alle MESCHUGGE? Jüdischer Witz und Humor*. Wien: Amalthea, S. 12–19.

- Wernerburg, Brigitte (1998): „Semipazifistisch sexuell“. In: *taz*, 12. September 1998, online: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv-start/?ressort=ku&dig=1998%2F09%2F12%2Fa0183&cHash=6dd5434ed2> (November 2013).
- White, Hayden (1996): „The modernist event.“ In: Sobchack, Vivian (Hg.) (1996): *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*. New York/London: Routledge, S. 17–38.
- Whitfield, Stephen J. (1986): „Our American Jewish Heritage. The Hollywood Version“. In: *American Jewish History* 75.3 (1986), S. 322–340.
- Wiesel, Elie (1977): „The Holocaust as Literary Inspiration“. In: ders. (1977): *Dimensions of the Holocaust. Lectures at Northwestern University*. Evanston: Northwestern University Press, S. 5–19.
- Wilmington, Michael (1999): „Dreamlike Holocaust Comedy ‚Train Of Life‘ Is On The Right Track“. In: *Chicago Tribune*, 12. November 1999, online: http://articles.chicagotribune.com/1999-11-12/entertainment/9911120013_1_clement-harari-train-crew-fairy-tale (November 2013).
- Winokur, Mark (1996): *American Laughter: Immigrants, Ethnicity, and 1930s Hollywood Films Comedy*. Basingstoke: Macmillan.
- Wirth, Uwe (2006): „Die Komik der Dummheit der Medien.“ In: Block, Friedrich W. (Hg.) (2006): *Komik – Medien – Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*. Bielefeld: Aesthesis, S. 65–75.
- Wirth, Uwe (1999): *Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens*. Heidelberg: Winter.
- Young, James Edward (1995): „Gegen das Denkmal, für Erinnerung“. In: *Der Wettbewerb für das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“*. Eine Streitschrift. Hg. von Neue Gesellschaft für die Bildende Kunst e.V. 1. Aufl. Berlin: Verlag der Kunst, S. 174–178.
- Young, James Edward (1992): *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag.
- Zeman, Zbyněk (1987): *Heckling Hitler: Caricatures of the Third Reich*. London: I. B. Tauris.
- Zupančič, Alenka (2008): *The Odd One In. On Comedy*. Cambridge, Mass./ London: The MIT Press.
- Žižek, Slavoj (2000): „Camp Comedy“. In: *Sight & Sound*, April 2000, online: <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/17/> (Mai 2011).
- Žižek, Slavoj (1989): *The Sublime Object of Ideology*. London/New York: Verso.

Eigenständigkeitserklärung

Ich erkläre: Ich habe die vorgelegte Dissertation selbständig und nur mit den Hilfen angefertigt, die ich in der Dissertation angegeben habe. Alle Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten oder nicht veröffentlichten Schriften entnommen sind, und alle Angaben, die auf mündlichen Auskünften beruhen, sind als solche kenntlich gemacht.

Marija Sruk

Bad Pyrmont, den 15. März 2015