

Text 1

Lothar Müller: Hitler als Gegenstand der Komödie – Lachnummer Adolf

Von Versailles zum Leasingvertrag: Wie und warum Hitler zur komischen Figur wurde: in Filmen, in Comics – und im Internet.

Das Schöne, aber auch Unheimliche am Lachen ist das ihm innewohnende Element von Unverfügbarkeit. Jeder, der schon einmal auf Kommando hat lachen müssen, weiß, wie schnell sich das künstliche Lachen
5 als solches verrät, wie sehr es in Tonfall und Mienenspiel der Unverfügbarkeit Tribut zollt. Zur Frage, ob man über Hitler lachen darf, kann man lange moralisch-historisch-politische Debatten führen. Was aber, wenn dabei einer aufsteht und einige wirklich gute Hitler-Witze erzählt? Dann zeigt sich, dass der komische Hitler die Frage suspendiert, ob man über ihn lachen darf: weil man über ihn lachen muss.

Und zwar unabhängig davon, ob das Lachen gefährlich war wie beim Flüsterwitz im Dritten Reich oder
10 ungefährlich wie bei einer Vorführung von Chaplins „The Great Dictator“ 1940 in den Vereinigten Staaten. Seit nunmehr zwei Generationen gibt es im Kino, in Comics, im Theater, im Fernsehen und im Witzrepertoire der Völker den komischen Hitler. Die entscheidende Frage kann deshalb nur sein: Wie ist das möglich bei einem Verbrecher?

Kleindarsteller des unfreiwillig Komischen

Es ist möglich, weil die Gesetze des Komischen auch für Hitler gelten. Und zwar nicht erst für die
15 Kunstfigur, zu der er bei Chaplin wird, sondern auch für den historischen Hitler. Die Historiker mögen noch so sehr auf die Einmaligkeit und Unvergleichbarkeit seiner Verbrechen pochen – der historische Hitler, gefilmt, wie er beim Abschreiten einer Truppenparade plötzlich stolpert, dass ihm der Schreck in die Glieder fährt und ein ungläubiges Staunen die Züge verzerrt, rückt sogleich in ein ganzes Heer freiwilliger und unfreiwilliger Kleindarsteller des Komischen ein.

20 Hitlerwitz und Hitlercomic haben sich seit je die Chance nicht entgehen lassen, den Führer als Darsteller des Allgemeinkomischen dienstzuverpflichten. Interessanter und charakteristischer aber sind die Fälle, die das Spezifische, das Individuelle an Hitler in den Rohstoff des Komischen verwandeln. Ihnen kommt entgegen, dass Hitler selbst die Ausprägung einer Charaktermaske als Schlüsselement seiner politischen Karriere begriffen hat.

Wiederholung und Monotonie als Quellen des Komischen

25 Diese Maske entsteht aus der Verschmelzung von Physiognomie (Bärtchen, Scheitelfrisur), Gestik (ausgestreckter Arm, Händeringen, Faustballen, Wippen des Gesamtkörpers) und Rhetorik (bellendes Crescendo, effektvolle Pausen etc.). Schon die zeitgenössischen Karikaturisten und Komiker haben diesen Rohstoff dankbar genutzt. Was sie dabei schufen, musste über den stolpernden Hitler weit hinausgehen. Denn wer – wie Chaplin oder Ernst Lubitsch – eine tiefe Einsicht in die Gesetze des Komischen besaß,
30 dem konnte nicht entgehen, dass der historische Hitler diesen Gesetzen gleich zweifach entgegenkam.

Denn eine der Quellen des Komischen ist die Wiederholung, ja die Monotonie. Und eine zweite Quelle ist, wie vor allem der französische Philosoph Henri Bergson in seiner Studie „Das Lachen“ (1901) hervorgehoben hat, das Automatenhafte und Mechanische, wenn es in die menschliche Gestalt eingeht. Die
35 einhämmernde Wiederholung gehörte zur Rhetorik Hitlers, die zackige, im Rückblick springteufelhaft wirkende Mechanik seiner Gestik. Das Mechanisch-Automatenhafte verbindet nicht von ungefähr den Chaplin des „Großen Diktators“ mit der Fließbandwelt von „Modern Times“.

Als unwiderstehliche Inkarnation des komischen Hitler hat im vergangenen halben Jahr das 2,5-Minuten-Video „Hitler Leasing!“ im Internet zu Recht Furore gemacht. Florian Wittmann hat darin als Abschlussarbeit an der Bremer Universität der Künste Bildsequenzen aus Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ (1934) mit Tonpassagen aus einem Sketch von Gerhard Polt nach dem Modell „Prominenten in den Mund geschoben“ zusammengefügt. Das ist nicht nur deshalb von hinreißender Komik, weil darin Hitlers Gestik und Mienenspiel bis ins Lippensynchrone hinein der Suada angeglichen ist, mit der sich Polt darüber beschwert, einem Leasingangebot der Kfz-Firma Ismeier auf den Leim gegangen zu sein.

Rhetorik des Ressentiments

Und auch nicht nur deshalb, weil Polts bayerisches Idiom der Sprachfärbung Hitlers nahe genug ist, um der Verfremdung zugleich ein Element von Ähnlichkeit hinzuzufügen.

- Es ist komisch auch deshalb, weil hier parallel zu dem auf Mausclick aktivierbaren, automatenhaft sein Gestenrepertoire abspulenden Hitler auf der Tonspur dasselbe Gesetz herrscht, das der historische Hitler als Redner ausbeutete: die Rhetorik des Ressentiments, der Beschwerde und des Selbstmitleids. Sie war die Kehrseite der einpeitschend-aggressiven Rhetorik und galt, wie Polts Ausbruch gegen die Firma Ismeier, einem Vertrag: Zu den Standardnummern, die Hitler bei seinem Aufstieg immer wieder vorführte, gehörte das Wüten gegen den Versailler Vertrag.
- Es ist tröstlich, dass Hitler nun im modernen Volkstheater, im Internet, mit dem harten Strafmaß belegt wird, das die antike Mythologie den Frevlern in der Unterwelt zukommen lässt. Möge er in der ewigen Wiederholung, mit welcher Tantalus sich dem zurückweichenden Wasser zubeugt, gegen den Leasingvertrag wettern!

– URL: <http://sueddeutsche.de/kultur/hitler-als-gegenstand-der-komoedie-lachnummer-adolf-1.881572>,
Copyright: sueddeutsche.de GmbH/Süddeutsche Zeitung GmbH, Quelle: (SZ vom 12.01.2007)

Aufgabe

1. Erklären Sie, warum der Verfasser Hitlerdarstellungen hier für komisch hält.
2. Erläutern Sie, was der Autor mit der „Rhetorik des Ressentiments, der Beschwerde und des Selbstmitleids“ (Z. 48) meint.
3. Versuchen Sie selbst, eine (Politiker)-Rede mit einer anderen Tonspur zu unterlegen.

Text 2

Yosefa Loshitzky: Verbotenes Lachen – Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie

- Das kontroverse Potenzial der Holocaust-Filmkomödie lässt sich, wie einige Wissenschaftler bemerkt haben, an vielen Faktoren messen. Wesentlich ist dabei das, was ich „moralische Autorität“ nennen würde, nämlich: Wer kann, wer „darf“ unter welchen Umständen was sagen? Haben die Überlebenden eine stärkere (oder sogar die einzige) Autorität? Haben Juden (und nicht notwendigerweise Überlebende oder Kinder von Überlebenden) mehr Autorität als andere ethnische Gruppen? Und schließlich: Sind Deutsche dazu berechtigt? Dazu kommen andere Fragen, die die ethnischen und nationalen Kontexte der Rezeption dieser Filme betreffen. Sind Juden oder Israelis weniger tolerant gegenüber dem Genre der Holocaust-Komödie, wie die kritische Rezeption dieser Filme in Israel und unter amerikanischen Juden zeigt?

- Empfinden unterschiedliche Gemeinschaften von Interpreten das Komische als Lachen mit den Opfern oder als Lachen über die Opfer? Verstehen sie es als das Lachen der Opfer oder als das Lachen der Zuschauer? Finden sie den Holocaust tatsächlich komisch oder lachen sie über die Täter, über den Nationalsozialismus, den Rassismus? Begreifen sie dieses Lachen als ein Zeichen für den Sieg der Opfer über die Unterdrücker oder als Travestie dieses Sieges?
- Mit dem Kinostart dreier bedeutender Holocaust-Filmkomödien – Roberto Benignis *LA VITA E BELLA* (DAS LEBEN IST SCHÖN) aus dem Jahr 1997, dem bemerkenswertesten und kontroversesten Film, dann Radu Mihaileanus *TRAIN DE VIE* (ZUG DES LEBENS) aus dem Jahr 1998 und ein Jahr später Peter Kassovitzs Neuverfilmung *JAKOB THE LIAR* (JAKOB DER LÜGNER) – gewinnen diese und weitere Fragen eine besondere Bedeutung. Die Trilogie der Komödien ließ die durch Steven Spielbergs *SCHINDLER'S LIST* ausgelöste Debatte über die Darstellung des Holocaust wieder aufleben.
- Obwohl *LA VITA E BELLA* nicht die erste Filmkomödie über den Holocaust ist, hat der Film eine bislang nicht abgeschlossene Kontroverse ausgelöst. Der Erfolg mag dabei eine Rolle gespielt haben, wichtiger war aber wohl der Zeitpunkt: Es gab jetzt ein geschärftes Bewusstsein dafür, wie komplex das ist, was Saul Friedländer als „Grenzen der Darstellung“ bezeichnet. Das Verhältnis zwischen dem Holocaust und seiner Darstellung in der Literatur, im Film, in der Kunst, in den Medien und sogar im historischen und historiografischen Diskurs wird mittlerweile nicht mehr als ein bloßes Widerspiegelungsphänomen betrachtet und diskutiert. Im Unterschied zu den beiden Filmen von Chaplin (*THE GREAT DICTATOR*, 1940) und Lubitsch (*TO BE OR NOT TO BE / SEIN ODER NICHTSEIN*, 1942) entstand Benignis Film fast fünfzig Jahre nach dem Holocaust, zu einer Zeit also, die nicht unwissend, nicht „unschuldig“ ist, was das historische Wissen sowie seine Umsetzung im Film angeht. Daher finden sich bei Benigni, der die Tradition der Holocaust-Filmkomödien kennt, mehrere Anspielungen und Verweise auf die frühen Komödienklassiker. Roberto Benigni, der als Schauspieler, Regisseur, Drehbuchautor, Produzent und Clown die Tradition von Buster Keaton, Charlie Chaplin, Jacques Tati, Toto, Nineto Davoli und Louis de Funès in sich vereint, hat seinen Film als eine sich selbst reflektierende Fabel entworfen – ein übliches Gestaltungsmittel in der Geschichte des komischen Genres. Eine weitere Selbstrechtfertigung wurde in die amerikanische Fassung der Erzählung nachträglich eingebaut: Der Film beginnt mit einer Kommentarstimme, die die Filmerzählung sowohl als Legende als auch als Kindheitserinnerung definiert. Das hatte der amerikanische Filmverleih Miramax verlangt, der fürchtete, das amerikanisch-jüdische Publikum, das als eines der Haupt-Zielgruppen des Films anvisiert wurde, könne den Film kontrovers aufnehmen. Doch letztlich bewahrte selbst dieser legitimatorische Rahmen den Film nicht vor kritischen Reaktionen dieser Zielgruppe.
- LA VITA E BELLA* in den Grenzbereich zwischen Legende und Erinnerung zu verweisen, hatte, zumindest was Benigni betraf, einen potenziell befreienden Effekt. Handelt es sich bei dem Film tatsächlich um eine Legende, dann ist er immun gegen Vorwürfe „historischer Ungenauigkeit“ oder Verzerrung. Ist der Film eine Erinnerung, dann ist er auch immun gegen die Forderung nach „historischer Wahrheit“, denn Erinnerung hat ihre eigene mentale und narrative Logik. Genau so will das Kind im Film die Geschichte des Vaters erinnern, so will es sich an diese Jahre erinnern; und auf diese Weise wird *LA VITA E BELLA* von einem Film, der die Vergangenheit darstellt, zu einem Film über die intellektuelle und mentale Auseinandersetzung mit dieser Vergangenheit. Entsprechend der Konventionen des Genres ist *LA VITA E BELLA* nicht realistisch. Benigni umgibt die bekannten Bilder des Holocaust mit surrealistischen Effekten, die den metaphorischen Status des Holocaust als Parabel über die „conditio humana“ akzentuieren. Auffallend sind vor allem die letzten Szenen in dem von der SS verlassenen Konzentrationslager. Diese Szenen zitieren die Ikonografie der Hölle in der christlichen Eschatologie und fügen so der ungewöhnlichen Komödie einen dantesken Beigeschmack hinzu.
- Ein Großteil der auf diesen Aspekt des Films gerichteten Kritik verfiel jedoch gewissermaßen in einem tautologischen Paradox. Wer den Film dafür kritisierte, weil er mittels der Komödie über den Holocaust sprach, erkannte implizit oder explizit die „Grenzen der Darstellung“ an. Wer aber den Film wegen der Verzerrung historischer Wahrheit kritisierte, ignorierte dagegen (bewusst oder unbewusst) die Tatsache, dass das Genre der Komödie im Wesentlichen unrealistisch ist und sich daher nicht an die Prinzipien „historischer“ Wahrhaftigkeit hält.
- TRAIN DE VIE* (der früher als *LA VITA E BELLA* entstand, aber in den USA erst später in die Kinos kam) verdient in der Debatte um die Holocaust-Komödie besondere Aufmerksamkeit, da er den Raum der

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

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

TRAIN DE VIE schildert die fiktive Geschichte der Einwohner eines osteuropäischen jüdischen Shtetls, die eine fingierte Deportation organisieren und mittels eines dafür hergerichteten Zuges den Nazis entkommen
80 und ins gelobte Land Palästina fliehen wollen. Die Filmhandlung konzentriert sich auf Schlomo, den Dorfnarren, der erzählt, was passierte, nachdem das Dorf sich entschlossen hatte, seiner verrückten Idee zu folgen und sich scheinbar selbst zu deportieren. Um die Nazis hinters Licht zu führen, kaufen die Dorfjuden einen Zug, nähen Naziuniformen und wählen unter den Juden diejenigen aus, die Deutsch sprechen. Sie sollen so tun, als seien sie deutsche Soldaten, die die deportierten Juden bewachen.
85 Mordechai (Rufus), der am besten Deutsch kann und mit der deutschen Mentalität vertraut ist, übernimmt die Rolle des Kommandanten, gegen den es bald, in einer grotesken Wendung, zu einem kommunistischen Aufstand unter den „Deportierten“ kommt. Im Mittelpunkt des Films stehen die Prüfungen und Widrigkeiten, die es zu bestehen gilt, und die Mittel, mit denen es gelingt, die Deutschen zum Narren zu halten. Schlomos Monolog am Ende macht jedoch deutlich, dass die Erzählung von der Flucht eine
90 Fantasie, ein Wunschtraum war und ihr Schicksal dort endete, wo die meisten osteuropäischen Juden endeten: im Konzentrationslager. Vor dem Ende ihrer Zugreise aber begegnen die Juden einem Zug voll besetzt mit Roma. Die Roma, so erzählt uns der Film, sind auf denselben Einfall gekommen und haben eine fingierte Deportation in ihre ursprüngliche Heimat organisiert: nach Indien.

TRAIN DE VIE, ein von einem jüdischen Filmregisseur gedrehter Holocaust-Film, stellt eine Koalition
95 zwischen zwei Minoritäten her, die unter der Naziherrschaft ein ähnliches Schicksal erlitten. Im Film versucht jede der beiden Gruppen, der Nazi-Verfolgung durch die Flucht in ihre jeweilige mythische Heimat zu entgehen: Palästina für die Juden, Indien für die Roma. Doch dann ironisiert Mihaileanu diese Sehnsucht nach den Ursprüngen: Die Juden, so erzählt Schlomo in einer absurden Steigerung dieses Wunschtraums, seien schließlich in Indien, die Roma aber in Palästina gelandet. Wie schon zuvor die
100 kommunistische Ideologie erscheint auch die zionistische Sehnsucht am Ende satirisch gebrochen. Indem er Juden und Roma als brüderliche Gemeinschaften darstellt, die unter dem Schatten des Rassismus ein ähnliches Schicksal teilen, erweitert TRAIN DE VIE den Diskurs über die Opfer des Holocaust. Und doch hat auch diese Öffnung des Diskurses ihre Grenzen, denn die Hauptrolle bleibt hier, wie in anderen Holocaust-Filmen auch, in denen sowohl Juden als auch Sinti und Roma vorkommen, den Juden vorbehalten. (...).
105 Erst die Holocaust-Komödie scheint den Diskurs über die Heterogenität der Opfer ironisch neu zu eröffnen. Es ist dabei interessant zu sehen, dass die meisten Kritiken zu TRAIN DE VIE sowie die auf verschiedensten Internetseiten zu findenden Synopsen des Filminhalts die Darstellung der Roma ignorieren und sich stattdessen in erster Linie auf die Problematik der Holocaust-Komödie und die Wahl des Humors zur Darstellung des Holocaust beziehen. (...)

110 Worin bestehen die Gemeinsamkeiten des neuen Holocaust-Genres, sofern es sie gibt, und was sagen diese Komödien über ihre Politik und Ethik aus? Es ist interessant, dass in den drei wichtigen Komödien die Geschichte aus der Sicht eines „Unschuldigen“ erzählt wird: in LA VITA E BELLA ist es ein Kind, in TRAIN DE VIE ein Narr und in JAKOB THE LIAR (wo als sekundärer Protagonist ebenfalls ein Kind vorkommt) ist es eine Art jüdischer Schlemihl. Dient diese narrative Strategie dazu, den Zuschauer vor dem „tatsächlichen

115 Horror“ zu schützen, oder handelt es sich lediglich um eine Strategie des Selbstschutzes, die darauf zielt, den Schöpfer der Komödie vor Vorwürfen der historischen Verzerrung zu bewahren? Schließlich haben Kinder, Narren und selbst Schlemihls gewöhnlich keinen Anspruch auf historische Autorität. (...) Man kann vielleicht argumentieren, dass diese neuen Komödien, vor allem der stark reflexive TRAIN DE VIE, ein höheres Bewusstsein vom Holocaust erkennen lassen. Komödien können es sich leisten, zu zeigen oder zu

120 sagen, was die ernsthaften Filme über den Holocaust meist nicht zu zeigen oder zu sagen wagten. Die Entwicklung des Genres zu seinem selbstreflexiven Niveau deutet Reife an. Wie der Narr in der Elisabethanischen Komödie, der Narr in TRAIN DE VIE und der Schlemihl JAKOB THE LIAR kann die Komödie dort die Wahrheit sagen, wo die dominanten Formen des Holocaust-Films – Tragödie und Melodram – ihr oft ausweichen und sie umgehen. Die Metapher des Schauspielens und Inszenierens sticht

125 in der Holocaust-Komödie hervor: das Gestaltungsmittel des Spiels im Spiel in TO BE OR NOT TO BE, dessen Handlung im Theatermilieu angesiedelt ist; das Gleichsetzen des Überlebens mit einem Spiel in LA VITA E BELLA, das Inszenieren eines Transports in TRAIN DE VIE und die Verwendung eines Radios als strukturierende Metapher in JAKOB THE LIAR. Die Dominanz der Metapher des Schauspielens und Inszenierens signalisiert den Zuschauern, dass hier kein Versuch der Wahrhaftigkeit unternommen wird, da

130 es sich lediglich um eine Komödie handelt, ein in höchstem Maße auf Konventionen beruhendes Genre, und nicht etwa um die Realität selbst. Der Hinweis auf das Genre funktioniert wie ein Vertrag mit den Zuschauern. Dem Zuschauer wird so vermittelt, dass er es nicht mit der Realität zu tun hat, sondern bloß mit einer Artikulation nach den Bedingungen des Genres.

Was macht die Politik der Holocaust-Filmkomödie aus? Ihr Kern besteht darin, die Tabus der Darstellung

135 des Holocaust zu durchbrechen. Der komische Impuls liegt darin, die Grenzen der Darstellung zu verschieben, um ein größeres artistisches Terrain zu gewinnen. Mit anderen Worten: Die Holocaust-Komödie verletzt die Grenzen der Darstellung auf dem Gebiet des Mainstream-Kinos (Grenzen, die im Bereich des experimentellen Avantgarde-Films – man denke hier vor allem an die kontroversen Filme von Hans Jürgen Syberberg – bekanntlich schon vorher verletzt wurden). In den verschiedenen nationalen

140 Kontexten wird das Durchbrechen der akzeptierten Grenzen jedoch unterschiedlich beurteilt. Das zeigt die Rezeption von Benignis Film in Israel und unter merikanischen Juden, die ihre Kritik zum Teil in der Sprache moralischer Entrüstung formulierten.

Die schwierigste ethische Frage, die die Politik der Holocaust-Komödie aufwirft, ist meiner Ansicht nach die Frage des Überlebens. Handeln sämtliche dieser Komödien letztlich vom Überleben? Schließlich ist das

145 Komische nach Auffassung zahlreicher Komödientheoretiker das Überleben selbst; damit haben sich die großen Komiker aller Zeiten immer wieder beschäftigt. Dies erklärt weitgehend, warum Publikum und Kritiker die Holocaust-Komödien als verstörend empfinden. Das Überleben ist einer der komplexeren Aspekte im Umfeld des Holocaust und eines der Themen, über die am wenigsten gesprochen wird und die am geringsten erforscht sind. (...)

150 Selbst wenn es bis heute noch keinen vollständigen Kanon des Holocaust-Films gibt, so haben wir wenigstens ein Miniatur-Modell, um einen solchen zusammenzustellen. Derzeit besteht dieser Miniatur-Kanon aus drei Filmen: SHOAH von Claude Lanzmann aus dem Jahre 1985, Steven Spielbergs 1993 entstandener Film SCHINDLER'S LIST und LA VITA E BELLA von Roberto Benigni aus dem Jahre 1997. Zusammen bilden diese drei Filme eine Holocaust-Filmtrilogie des zwanzigsten Jahrhunderts, eine

155 heiliginheilige Trinität kanonischer Texte, die das westliche Kino über den Holocaust hervorgebracht hat. Benignis Film fügt dem begrenzten Repertoire der beiden vorhergehenden Filmgenres (Dokumentarfilm versus historisches Epos) eine neue Dimension hinzu, indem er zeigt, dass das Komische ebenfalls ein legitimes Mittel zur kinematografischen Darstellung des Holocaust sein kann. Obwohl die Komödie kein völlig neues Genre innerhalb des Holocaust-Films darstellt, ist LA VITA E BELLA der erste (von einem

160 Nicht-Juden gedrehte) Spielfilm, der sich des Genres der Komödie bedient, um die Erfahrung der jüdischen Opfer des Holocaust als eine universale Allegorie der rettenden Macht der Liebe und des Altruismus angesichts der katastrophalsten Situationen zu gestalten. Benigni greift auf die Komödie zurück als universale Allegorie der bis ins Extrem getriebenen „condition humaine“. In seinem erlösenden Film fungiert das historische Trauma des Holocaust als Metapher für die Kraft der Menschlichkeit, über das

165 Böse zu triumphieren. Da jedoch die Universalisierung des Holocaust, ob in Kunst und Wissenschaft oder in der Öffentlichkeit, immer schon eine Quelle für Kontroversen darstellt, löste sein Film eine öffentliche Debatte aus. Als Zusammenfassung dieser Reflexionen über Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie

170

will ich argumentieren, dass sich die Komödie, implizit oder explizit, auf das Tabu bezieht, sich den Holocaust „vorzustellen“. Während Lanzmanns Purismus ein Tabu über die visuelle Repräsentation des unvorstellbaren Bildes, der nicht darstellbaren Darstellung verhängte, versuchte Spielberg, das Unvorstellbare fiktional wieder aufleben zu lassen (und diese Fiktion durch die Überlebenden und den Drehort zu autorisieren). Damit eröffnete er aber Benigni die Möglichkeit, den Holocaust in einer fantasmagorischen Welt zu verankern, die ihre Wurzeln nicht nur in unseren Alpträumen, sondern ebenso in unseren Utopien und Träumen hat.

- Yosefa Loshitzky: Verbotenes Lachen. Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie, in: Margrit Frölich/Hanno Loewy/Heinz Steiner (Hrsg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust, Edition Text und Kritik, München 2003

Aufgaben

1. Beim Thema „Holocaust“ gerät der Film an die „Grenzen des Darstellbaren“ (Saul Friedländer). Erläutern Sie, wie die Filme „Das Leben ist schön“ und „Zug des Lebens“ mit diesem Problem umgehen.
2. Verfassen Sie eine kurze persönliche Stellungnahme zu dem Thema.