

II.4 Komisch verkehrte Welt

»Wer genug geweint hat, lacht.« (Heinrich Mann)⁵²⁷

»Der Weise lacht nur unter Zittern.« (Charles Baudelaire)⁵²⁸

Seit Kriegsende haben sich zahlreiche Filme mit dem Nationalsozialismus und der damit einhergehenden Judenvernichtung beschäftigt. Hierbei waren ernste, eher realistische Formen der Umsetzung vorherrschend (s. II.1 – II.3). Holocaust-Filme jüngerer Datums sind mit zwei hinzukommenden Problemen konfrontiert. Einerseits werden im Land der Täter seit den 1990er Jahren Schlußstrich-Forderungen laut (s. I.1), andererseits droht jede weitere konventionelle, realistische filmische Behandlung der »Verkörperung des Bösen« (Todorov 1993: 274), einem Gewöhnungsprozeß und somit einer Gefahr der Abstumpfung zu unterliegen.⁵²⁹ Dies gilt seit Ende des vergangenen Jahrhunderts in besonderem Maße, da Ende der achtziger bzw. Anfang der neunziger Jahre dem Darstellungsanspruch verpflichtete Spielfilme dominierten (s. II.3) und generell eine »Diskurswucherung« (Kramer 1999: 2) in Bezug auf das Thema Holocaust festzustellen war (s. I.1).

Benigni (*DAS LEBEN IST SCHÖN*, I 1997) und Mihaileanu (*ZUG DES LEBENS*, F/B/RO/NL 1998) Ziel war es daher, Gestaltungskonventionen bzw. herkömmliche Sehgewohnheiten zu durchbrechen und – insbesondere zu Beginn ihres Films – das Publikum spielerisch zu einem Wahrnehmen und Einlassen auf die Thematik zu bewegen.⁵³⁰ Als Überraschungselement (Deautomatisation) für den Zuschauer sowie als Gegengewicht zum Grauenhaften setzen beide Regisseure auf eine neue, besondere Kombination künstlerischer Verfahren.⁵³¹

Gemeinsam ist diesen beiden Spielfilmen vor allem, daß sie sich dem Holocaust, trotz dessen unstrittigen Ernstes, mit Komik zu nähern versuchen – »das wohl deutlichste Novum der neueren Holocaust-Spielfilme« (Lorenz 2003: 269).

In Bezug auf den prinzipiellen Umgang mit dem Holocaust sind sie damit beispielhaft für Filme wie Peter Kassovitz' Neuverfilmung von *JAKOB DER LÜGNER* (Frank Beyers, DDR 1974)⁵³² als *JAKOB THE LIAR* (USA/F/HU 1999), den tschechischen Spielfilm *WIR MÜSSEN ZUSAMMENHALTEN* (Jan Hřebejk, 2000), die europäische Koproduktion *TEE MIT MUSSOLINI* (Franco Zeffirelli, I/UK 1999) sowie den Spielfilm *GEBÜRTIG* (Lukas Stepáne/ik/Robert Schindel, A/D/POL 2002) oder auch die deutsche Fernsehproduktion *GOEBELLS UND GEDULDIG* (Kai Wessels, 2002).⁵³³

Bezüglich der fast zeitgleich erschienenen und am meisten beachteten Spielfilme von Benigni, Mihaileanu und Kassovitz wurde häufig von einer »Welle der Holocaust-Komödien« (Žižek zit.n. Meyer 2002: 219), einem »Boom des Galgenhumors« gesprochen (»Berliner Morgenpost«, 26.10.99). Bieten diese »KZ-Komödien« die Chance, »jenseits eines naiven Realismus die Dimension der Unfaßbarkeit der Vernichtung bewußt werden« zu lassen (Oster/Uka 2003: 251, H.i.O.)? Reflektieren diese mutigen Filme nicht die zentrale Problematik der medialen Vermittlung, während Filme, die sich »dem Gestus ›So ist es gewesen‹ verpflichtet fühlen« (ebd. 251, H.i.O.), die Frage der Darstellungsmöglichkeit eher umgehen? Stellen Ernst und Humor sich ausschließende Gegensätze im Umgang mit dem Thema Holocaust dar?

Oder ist die Tendenz zur Komik in ihrer ursprünglichen Bedeutung eines guten Endes vielleicht sogar im Thema »begründet«, d.h. erfordert das Ausmaß des Grauen-

haften nicht wenigstens eine zeitweise Distanzierung, wie von Primo Levi in »Ist das ein Mensch?« beschrieben und beim jüdischen Humor zu beobachten? U.U. ist die Herangehensweise über Komik gar die »authentischere«, wie Kertész dargelegt hat.⁵³⁴ An anderer Stelle wurde gezeigt, daß die Verwendung von Komik im Zusammenhang mit dem Holocaust einer Übernahme damaliger Verhaltensweisen und Überlebensstrategien entspricht.⁵³⁵ Ihrem Verständnis von Witz entsprechend, versuchten sich damals zahlreiche Juden, mittels »Unernst« von der Unbegreiflichkeit des Grauens zu distanzieren, es als absurd zu entlarven (s.u. und II.4.2.1 zum jüdischen Humor bzw. Witz).⁵³⁶ Diese – von den zitierten Filmemachern übernommene – Grundhaltung vermag beim Zuschauer eine analoge Einstellung auszulösen; die komischen Momente bieten ihm die Möglichkeit, sich vom Grauenhaften zu distanzieren: Lachen als Möglichkeit, Hoffnung zu schöpfen?

Beruht der Publikumserfolg der »KZ-Komödien« möglicherweise darauf, daß die Komik »jetzt den Abschied von der ›westdeutschen Betroffenheitsdidaktik der 70er Jahre‹ erlaubt (Weilnbrock zit.n. Meyer 2002: 231, H.i.O.) und/oder darauf, »daß Humor als Annäherung an den Holocaust weniger verbraucht ist als Trauer und Empörung« (Gallwitz zit.n. Bleicher 2002: 196)?⁵³⁷

534. »Daß es auf die Wirklichkeitstreue des Gegenständlichen gar nicht ankommt, sondern sich darin ein bloß vordergründiger Naturalismus ausdrückt, darauf hat Imre Kertész hingewiesen. Viel eher entspräche das Komische der grauenhaften Welt des Holocaust, weil diese selbst eine abgründig absurde gewesen sei. In seinem Plädoyer für Benignis *LA VITA È BELLA* schrieb er: »Hier geht es um etwas ganz anderes: der Geist, die Seele dieses Films sind authentisch, dieser Film berührt uns mit der Kraft des ältesten Zaubers, des Märchens.« (Kertész zit.n. Fröhlich 2003: 246)

535. Vgl. Corell 2000: 109–117.

536. Vgl. auch Kertész 1996: 159: Kertész' Held erzählt einen Witz über das eigene Schicksal, der im KZ kursierte.

537. Vgl. Mihaileanu Bemerkungen in bezug auf Holocaust-Filme nach *SCHINDLER'S LISTE* in II.4.2.1.

538. »[Der explosive Charakter des Komischen] könnte anzeigen, daß Komik auch eine Angelegenheit des Verstandes ist, kein »interesseloses Ablachen«, sondern ein Erkenntnisakt, der auf dem Wahrnehmen des Widerspruchs beruht, den ein komischer Konflikt prinzipiell erzeugt.« (Kant zit.n. Oster/Uka 2003: 255, H.i.O.)

539. »On ne peut sauter des étapes. Quand le choc est terrible, on ne peut pas se réveiller ni analyser les choses avec lucidité. Il a fallu du temps, que la deuxième génération mûrisse, digère l'histoire des parents. Il nous fallait nous rendre compte de l'importance de la transmission et que nos parents soient prêts à admettre cette manière. [...] On ne peut empêcher les gens de s'exprimer avec leur langage, à condition qu'ils ne trahissent pas la mémoire historique« (Mihaileanu zit.n. »L'Humanité« 16.09.1998).

540. Vgl. Loshitzky 2003: 23.

541. Vgl. Plessner 1982: 304 zur »abgründigen« Komik.

542. Kassovitz bereitet den Zuschauer bereits im Vorspann auf die Wichtigkeit des jüdischen Humors für den gesamten Film vor, indem er den Erzähler und Protagonisten, Jakob Heim, einen jüdischen Witz erzählen läßt.

»Eine Möglichkeit, hinter den stereotypen ›Bildern des Grauens‹ überhaupt noch die Vorstellung der Individualität des Schreckens erreichen zu können, scheint ausgerechnet für das Komische zu bestehen, weil es vielleicht noch in der Lage ist, hinter den undurchdringlichen Ernst der Oberfläche jener ›Bilder des Grauens‹ gelangen zu können, um sich in der Komödie auf seine Weise der Wirklichkeit wieder anzunähern.« (Paech 2003: 24, H.i.O.)

Vielleicht liegt der Erfolg zudem an der lebensbejahenden Botschaft dieser Filme (s.u.) oder an der Tatsache, daß »sie sich [...] der Substanz des Grauens über die Inszenierung einer grotesk-paradox gewordenen Welt mit dem Mittel der Komik nähern, um mit Hilfe eines kalkulierten Schocks, der sich durch die Konfrontation von Lachen und Leiden herstellt, ein vertiefendes Verständnis des Ungeheuren zu erreichen.« (Oster/Uka 2003: 260) – Lachen mit »Erkenntnisfunktion« (Oster/Uka 2003: 249)⁵³⁸ Offensichtlich bedurfte es einer gewissen historischen Distanz, um dem Holocaust mit Komik zu begegnen.⁵³⁹

Mit der bewußten Rückbindung an zwei lebensbejahende Humortraditionen, den jüdischen Humor sowie die abendländische Lachkultur (s.u.), »demonstrieren beide Regisseure die potenziell unzerstörbare Menschlichkeit der Opfer angesichts der Unmenschlichkeit und Anonymität des realen Vernichtungsprozesses und betonen (als Gegenposition zum apokalyptischen Geschichtsverlauf) deren Würde und Individualität.« (Oster/Uka 2003: 265) Ist neben der Deautomatisierung dieses Bekenntnis zum Leben trotz bzw. aufgrund des vielfachen Todes für den auffälligen Erfolg der beiden Filme beim Publikum ausschlaggebend – schließlich stärkt es den Glauben an »Humanität jenseits und nach dem Schrecken« (ebd.)⁵⁴⁰

Die zentrale Gemeinsamkeit von *DAS LEBEN IST SCHÖN* und *ZUG DES LEBENS* bildet, wie angesprochen, das komische Element. Insbesondere in der Exposition werden die Wahrnehmungsgewohnheiten des Zuschauers im Hinblick auf konventionelle Holocaust-Filme durchbrochen.

Von Beginn an und über weite Strecken der ersten Hälfte von *Benignis* Film dominiert geradezu »flache« Komik (Plessner 1941: 331f.). Ebenso behutsam wie allmählich wird der Zuschauer in der Folge auf die Judenvernichtung vorbereitet. In der zweiten Hälfte des Films konkurriert dagegen die als »abgründig«⁵⁴¹ zu bezeichnende Komik zunehmend mit tragischen Momenten.

In *ZUG DES LEBENS* wird der Zuschauer vom Anfang bis zum Ende in die verrückte Situation der Selbstdeportation eines osteuropäischen Shtetls – mit all ihren komischen Folgeerscheinungen – hineingeworfen. Erst die letzte Einstellung des Films, die den Erzähler Schlomo hinter Stacheldraht im KZ zeigt, entlarvt ihn als Träumer.⁵⁴²

Der Einsatz komischer Stilmittel bewirkt, daß der Zuschauer – aufgrund seiner Kenntnis der historischen Tatsachen – dieses Wissen der fiktional-komischen, verkehrten Welt aktiviert und entgeghält:

»Es sind in erster Linie filmische Komödien, die vom Holocaust erzählen, die in irgendeiner Weise das Problem der Fiktionalität ihres Erzählens thematisieren, um auf das Faktische als dessen Horizont zu verweisen. [...] Das Komische bis hin zum Absurden, entlastet keineswegs die Zuschauer von der Verantwortung für die ›facts‹, die dahinter ihre Bedeutung behalten [...].« (Paech 2003: 24f., H.i.O.)

Voraussetzung dafür, daß die Filme nicht als Verharmlosung mißverstanden werden, ist demnach ein gewisses Maß an Vorwissen.⁵⁴³

Insbesondere in der zweiten Hälfte von *DAS LEBEN IST SCHÖN* fordert die im Gewand ironischer Verkehren auftretende Komik den Zuschauer dazu auf, die dem Sohn unter größter Anstrengung vorenthaltene Lagerrealität mitzudenken.⁵⁴⁴

In *ZUG DES LEBENS* steht der Aberwitz, welcher die Binnengeschichte beherrscht, in krassem Gegensatz zu den damaligen Verhältnissen, so daß der Zuschauer den Hintergrund der Parodie vor allem unterschwellig spürt. Wäre dies nicht der Fall, könnte er die Absurdität der erzählten Geschichte nicht so dankbar annehmen.⁵⁴⁵

Während Benigni in seinem Film eher dazu tendiert, »die Interpretationsmacht über das eigene Schicksal zu behalten«, läßt Mihaileanu seinen Protagonisten träumen, »das Zeichensystem des Feindes ironisch zu adaptieren und dadurch, inmitten der Vernichtung, für die Deutschen praktisch unsichtbar zu werden« (Kniebe 2000: 19) – zentrales Verfahren der Parodie, die Bachtin als »die Herstellung eines profanierenden und dekouvrierenden Doppelgängers«, als »umgestülpte Welt« charakterisiert (1990: 54).

543. Vgl. hierzu Jurek Beckers pointierte Äußerungen hierzu im Bezug auf seinen Roman *JAKOB DER LÜGNER* (1969): »Mit so einer Geschichte kann ich mich nur an Leute wenden, die fünfundzwanzig oder dreißig Jahre lang geradezu bombardiert worden sind mit Informationen über diese Zeit.« (Becker zit.n. Meyer 2002: 214)

»Der geschichtliche Hintergrund von Deportation und Vernichtung, dessen Einzelheiten in vielfacher Weise belegt sind, wird in den beiden Filmen [...] als Faktizität vorausgesetzt. Benignis Film stellt die 1943 einsetzende Judenvernichtung in Italien dar. [...] Der Hintergrund von [...] *ZUG DES LEBENS* ist das Rumänien von 1941.« (Oster/Uka 2003: 260)

544. »Wichtig ist [...], daß die geistigen Wendungen, die wir zeichengesteuert vollziehen (Sympraxen), sehr unterschiedliche geistige »Wendigkeit« trainieren können. [...] Und die Ironie zwingt uns, umzuwerten.« (Kloepfer 2001a: 134, H.i.O.).

545. Durch Jakob Heims Lügen in *JAKOB THE LIAR* scheint die zunehmende Hoffnungslosigkeit der Situation für die Ghettobewohner hindurch. Je schlimmer die Verhältnisse werden, desto vehementer wird Jakob aufgefordert, mutmachende Neuigkeiten zu berichten und desto lebensnotwendiger werden seine Lügen. Dies erklärt die vom Zuschauer verspürte Tragik jeder neuen Erfindung.

546. »In *ZUG DES LEBENS* wird das Spiel – also die Umdeutung des Holocaust in etwas Harmloses – jedoch nicht mehr (wie bei Benigni) als eine von zwei Ebenen umgesetzt, die einander korrigieren, sondern als märchenhafte, geschlossene Erzählung.« (Lorenz 2003: 271)

547. »Die Balance zwischen Albernheit und Grausamkeit, die Roberto Benignis Film [...] auszeichnet, glückt Mihaileanu nicht.« (Beier 2000: 60)

548. »Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus der Bahn des Gewöhnlichen herausgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülpte Welt. Die Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt. Das betrifft vor allem die hierarchische Ordnung und alle aus ihr erwachsenden Formen der Furcht, Ehrfurcht, Pietät und Etikette [...]« (Bachtin 1990: 48)

549. Lachend begegnet der Mensch der Unmöglichkeit gewohnten Verhaltens aufgrund »[...] unausgleichbarer Mehrsinnigkeit der Anknüpfungspunkte, [quittiert er das] vital, spirituell und existentiell »Wider« sinnige« (Plessner 1941: 363ff., H.i.O.). »So erweist das Lachen sich als ein Werturteil, ein negatives Werturteil über eine Wertdegradation« (Stern 1980: 44).

Im Gegensatz zu Benigni, der dem Grauenhaften vor allem im Hauptteil durchaus Raum gewährt, dreht Mihaileanu »die Spirale des Absurden« »immer weiter und immer höher« (Bleicher 2002: 195f.).⁵⁴⁶ Mit dieser Radikalisierung in Richtung »total farce« (Mathews 1999: 48), die zum Teil kritisiert wurde⁵⁴⁷, übertrifft er nicht nur Benignis Film, sondern geht weiter als alle bisherigen sog. Holocaust-Komödien.

Mit DAS LEBEN IST SCHÖN nimmt Benigni eine mittlere Position ein. Dies ergibt sich aus der Tatsache, daß er im Vergleich zu ZUG DES LEBENS konsequenter das Zusammenspiel von komischen und tragischen Szenen realisiert, insbesondere im Hauptteil seines Werks. Auf diese Weise verwirklicht der italienische Regisseur das tragikomische Prinzip am effektivsten, welches darin besteht,

»[...] daß das Tragische und das Komische [...] sich [...] gegenseitig steigern. Das heißt: einerseits verschärft die tragische Implikation das Komische, in dem sie ihm größere Tiefe, der komischen Sicht mehr Hindernisse gibt, die zu überwinden sind; sie macht also die komische Inkongruenz durch ihre gesteigerte Kraßheit um so wirkungsvoller. Auf der anderen Seite verschärft die unleugbar komische Konstellation – höhnisch gleichsam – die Bitterkeit des Tragischen. Und beide Arten von Wechselwirkung haben gleichzeitig statt, sind aneinander gebunden und steigern sich fortschreitend gegenseitig [...].« (Guthke 1968: 65)

Während DAS LEBEN IST SCHÖN den Zuschauer durch ein Nach- und Ineinander von Komik und Tragik zum Lachen und/oder Weinen bringt, kann dieser in ZUG DES LEBENS aufgrund geballter Komik vor allem lachen.

Von der negativen Kritik an der »Trivialisierung« durch die »Holocaust-Komödien« – »Holocaust-laughter« (Viano 1999: 27ff.), »Shoah-light« bzw. »Holocaust-Kitsch« (Tugend 1999: 24) – wird ein zentraler Aspekt nicht beachtet: Die von Komik gekennzeichnete filmische Auseinandersetzung mit dem Holocaust steht in der langen Traditionslinie des spezifisch jüdischen Humors, der das Leiden des eigenen Volkes in Witzen thematisiert, sowie der abendländischen, mittelalterlichen Lachkultur, die für die Entstehung und die Gestaltung der Commedia dell'arte von besonderer Bedeutung war (Bleicher 2002: 181f., Esrig 1985: 61). Komik gilt beide Male als Antwort auf die Frage, »welche Verfahren es [gibt], das nicht zu erdulden Unerträgliche zeitweise annehmbar zu machen und sei es auch nur, um einfach zu überleben«, eine »Strategie der Bewältigung des eigentlich Unerträglichen [...]. Die gemeinschaftliche Anerkennung dieses schwer oder überhaupt nicht Auszuhaltenden und seine Ab- oder Umwertung ist heilsam.« (Kloepfer 2000: XXII) Grundprinzip ist jeweils das, insbesondere mit der abendländischen Lachkultur verbundene, karnevaleske Prinzip der verkehrten Welt.⁵⁴⁸ Sowohl in der jüdischen als auch in der abendländischen Tradition fungiert das Lachen als »Überlebensmittel gegen die Tragödie« (Mihaileanu zit.n. Tegeler 1998), als »einzige Waffe gegen das Leiden« (Mihaileanu zit.n. Wergin 2000), als »Befreiung«, »Sieg über die Furcht [...], über jede Gewalt, über die irdischen Herrscher« (Bachtin 1980: 399), als »Exorzismus« (Blumenfeld 1998).⁵⁴⁹

Dieser Tradition entsprechend, tragen die beiden Protagonisten Züge von Schelmen und Narren, den charakteristischen Figuren der mittelalterlichen Lachkultur (Bachtin zit.n. Esrig 1985: 34). Die »verrückten Helden« beider Filme (Oster/Uka 2003: 264) – inklusive Jakob in Kassovitz' JAKOB THE LIAR –, »weigern sich [...], die mit den Faschisten zunehmend bedrohlicher werdende Welt anzuerkennen. Dadurch,

daß sie sich unrealistisch verhalten, schaffen sie eine eigene Wirklichkeit – ein typisches Charakteristikum des Clowns. Diesen Kontrast ist der Zuschauer gezwungen auszuhalten.« (Ebd. 264) Gleichzeitig erlebt er die Unbeugsamkeit der Protagonisten gegenüber der Wirklichkeit des Holocaust als wohltuend, als lebensnotwendigen Widerstand, und wird dazu angeregt, das gewöhnliche Verständnis von Narrheit und Vernunft zu hinterfragen:

»Die beiden krassen Gegensätze Narrheit und Vernunft, die aber doch in einem spezifischen Verhältnis zueinander stehen, lassen sich spielend verkehren und dann bleibt fraglich, ob nicht die Vernunft zum Narren wird und der Narr die wahre Vernunft besitzt.« (Promies 1966: 79f.)

»Wie der Narr in der Elisabethanischen Komödie, der Narr in *TRAIN DE VIE*, [der Harlekin und Schelm in *DAS LEBEN IST SCHÖN*; eigene Anm.] 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.« (Loshitzky 2003: 29)

Während Guido in *DAS LEBEN IST SCHÖN* als moderner Arlecchino unentwegt neue Erklärungen improvisiert, um seinem kleinen Sohn das Konzentrationslager als Spielplatz zu suggerieren⁵⁵⁰, gleicht Schlomo in *ZUG DES LEBENS* insbesondere dem ost-

550. »Arlequin ist nicht selten in der ›Patsche‹, aber er ist nie um phantasievolle Erklärungen verlegen, die ihm Erleichterung verschaffen und die Zuhörer amüsieren.« (Stackelberg 1996: 24f., H.i.O.)

551. Vgl. hierzu Benignis Erläuterungen: »[...] daß man am Rande des Abgrunds nicht hinunterschaut, weil der Schrecken unermeßlich ist. Wenn man ihn zeigt, ist er nur noch das, was man zeigt.« (Benigni/Cerami 1998: 195f., H.i.O.) Vgl. auch einen Kommentar in Alain Resnais' essayistischem Film *NACHT UND NEBEL* (s. II.2.1) in bezug auf die Unmöglichkeit der wirklichkeitstgetreuen Vermittlung der Lagerrealität: »Wer übrigens weiß schon etwas davon; die Wirklichkeit der Lager? Die sie geschaffen haben, ignorieren sie und die sie erleiden, können sie nicht fassen. Und wir, die wir nun zu sehen versuchen [...] kein Bild, keine Beschreibung gibt ihnen ihre wahre Dimension wieder.« (0:07:47–0:08:16 h)

552. »[...] nicht Fiktion, sondern einzig und allein Dokumentation, ob im Film oder in der Literatur.« (Wiesel 23.11.2000: 24). »Die Fiktion ist eine Übertretung, und es ist meine tiefste Überzeugung, daß jede Darstellung verboten ist.« (Lanzmann 1995: 175)

553. Vgl. hierzu Kertész, der u.a. die Kraft der Phantasie als überlebensnotwendig darstellt: »Tatsache ist, unser Vorstellungsvermögen bleibt auch in der Gefangenschaft frei. [...] meine Lieblingsbeschäftigung bestand darin, mir einen vollständigen, lückenlosen Tag zu Hause vorzustellen, immer wieder, möglichst vom Morgen bis zum Abend, und mich dabei nach wie vor in Bescheidenheit zu üben.« (1996: 173f.)

554. »Primo Levi spricht darüber in [...] ›Ist das ein Mensch?‹ Er beschreibt den Morgenappell im KZ Auschwitz; alle Häftlinge sind nackt, stehen stramm; Levi schaut sich um und denkt: ›Und wenn dies nur ein Witz wäre? Das kann doch alles nicht wahr sein...‹.« (Benigni/Cerami 1998: 195f., H.i.O.)

555. Aus Jakobs anfänglicher Notlüge entsteht bei Kassovitz eine Folge hoffnungsspendender »Phantasie-Nachrichten«. Immer wieder wird er aufgefordert, seiner ersten Radionachricht neue folgen zu lassen. Dem tristen Alltag entflüchtet Jakob wiederholt, indem er in seiner Vorstellung Zwiegespräche mit seiner verstorbenen Frau Hanna führt.

europäischen »Schlemiel« (s. II.4.2.1): Insofern fußt ZUG DES LEBENS stärker auf dem jüdischen Humor, während DAS LEBEN IST SCHÖN v.a. in der Tradition der italienischen Commedia dell'arte steht.

Mit der Wahl der Protagonisten geht einher, daß beide Filme (auch JAKOB THE LIAR) zu großen Teilen aus der »Perspektive des Unschuldigen« erzählt werden (Loshitzky 2003: 28): In DAS LEBEN IST SCHÖN sind es Guido und vor allem sein kleiner Sohn, in ZUG DES LEBENS ist es Schlomo (ebd. 28f.).

»Mit dem Tod (beziehungsweise der Inhaftierung) des Clowns verletzen beide Regisseure die gängigen Genre-Regeln, wonach der Zuschauer die Unverletzbarkeit des komischen Helden gewohnt ist – ein äußerster Bruch mit der Erwartungshaltung des Publikums«, gleichzeitig ein Tribut an die vernichtende Wirklichkeit des Holocaust (Oster/Uka 2003: 264).

Eng verbunden mit dem Einsatz lebensbejahender Komik ist die Entscheidung für eine fiktionale Herangehensweise an den Holocaust. Beide Regisseure erteilen der Frage nach wirklichkeitsgetreuer Darstellbarkeit im Sinne einer authentischen Rekonstruktion eine Absage.⁵⁵¹ Übereinstimmend – und in Abgrenzung zu Elie Wiesels und Claude Lanzmanns gemeinsamer Ansicht⁵⁵² – betonen sie in ihren Werken die bewußt gewählte Freiheit im Umgang mit den historischen Fakten. Ausgangspunkt hierfür ist die Überzeugung, daß das Negative nur durch Positivierung annehmbar wird. Auf diese Weise kann dem Zuschauer das Einlassen auf die schwer erträgliche und vermittelbare Thematik erleichtert sowie eine Verweigerungshaltung bzw. »Schlußstrich-Forderung« umgangen werden. Die deutlich markierte Fiktionalität – Reaktion auf die Absurdität des Holocaust – fungiert als Gegengewicht zum tatsächlichen Grauen und entspricht auch in diesem Fall damaligen Verhaltensweisen.⁵⁵³

Das, wie zahlreiche Überlebende bekunden, als unglaublich und teilweise unwirklich empfundene Geschehen in den Lagern wird von Benigni umgesetzt und wie folgt erläutert: Ich habe ausführliche Recherchen gemacht [...]. [...] Es ist so unfassbar, daß es fast wieder einfach ist, glauben zu machen, daß das alles nur ein Spiel war.« (Benigni/Cerami 1998: 195f., H.i.O.)⁵⁵⁴ So läßt er seinen Hauptdarsteller dem zweifelnden Sohn die Lagerrealität als ein Spiel, einen Wettbewerb erklären, den es zu gewinnen gilt.

Während bei Benigni die Verhältnisse im Lager dennoch deutlich werden, zeigt Mihaileanu seinen Protagonisten nur in der letzten Einstellung als Häftling hinter Stacheldraht, die Vernichtungspolitik wird »lediglich« in Gestalt des niedergebrannten Nachbardorfes sowie der Konfrontationen mit den Nazis während der Flucht thematisiert. Ansonsten steht dieser Film ganz im Zeichen von Schlomos Wunschtraum, ist weit entfernt von einer historischen Rekonstruktion.⁵⁵⁵

Für die deutlich markierte Fiktionalität beider Filme (inklusive JAKOB THE LIAR) ist die »Metapher des Schauspiels und Inszenierens« von entscheidender Bedeutung. Mit diesem, als »Vertrag mit dem Zuschauer« fungierenden, Verfahren bezeichnet Loshitzky

»[...] das Gestaltungsmittel des Spiels im Spiel in TO BE OR NOT TO BE, dessen Handlung im Theatermilieu angesiedelt ist, das Gleichsetzen des Überlebens mit einem Spiel in LA VITA È BELLA, das Inszenieren eines Transports in TRAIN DE VIE und die Verwendung eines Radios als strukturierende Metapher in JAKOB THE LIAR. Die Dominanz der Metapher des Schauspiels und

Inszenierens signalisiert den Zuschauern, daß hier kein Versuch der Wahrhaftigkeit unternommen wird, da es sich lediglich um eine Komödie handelt [...].« (2003: 29)

Die auffällige Fiktionalität ergibt sich zudem aus den märchenhaften Zügen beider Filme.⁵⁵⁶ Indem sie ihre Geschichte so erzählen, daß sie »den Anforderungen der naiven Moral« völlig entspricht, »also nach unserem absoluten Gefühlsurteil ›gut‹ und ›gerecht‹ ist« (Jolles 1982: 241, H.i.O.), erfüllen sie ein menschliches Grundbedürfnis.

Während Mihaileanu den Beginn seines Films mit der Standardformel »Es war einmal« beginnen läßt (s. 4.2.3.aa), wird die erste Hälfte von *DAS LEBEN IST SCHÖN* von der Romanze zwischen dem Protagonisten Guido und seiner Prinzessin bestimmt (s. 4.1.3).

Mit der Entscheidung für eine fiktionale Herangehensweise geht eine besondere Discretion in bezug auf die Darstellung der Schrecken einher.⁵⁵⁷ Schockierende Bilder, die abstumpfend auf den Zuschauer wirken könnten, werden bewußt vermieden.

Selbst im zweiten Teil des Films verzichtet Benigni auf explizite Gewaltdarstellungen, obwohl dieser ausschließlich im Vernichtungslager spielt. Das Schicksal des Onkels in der Gaskammer wird elliptisch inszeniert, Guidos Ermordung findet hinter einer Mauer statt. Benigni verweist lediglich in Form eines kaum erkennbaren, stilisierten Berges lebloser Körper auf die grausame Wirklichkeit, während bei Mihaileanu allein das niedergebrannte Dorf die Vernichtung visualisiert. In den Konfrontationen der falschen Nazis mit den echten ist das Grauen jedoch unterschwellig permanent präsent.⁵⁵⁸

556. Vgl. u.a. Distelmeyer 2000: 36, Insdorf 2003, Oster/Uka 2003: 262.

557. Vgl. auch Oster/Uka 2003: 263.

558. Kassovitz führt uns die Brutalität der Nazis im Vergleich zu Benigni und Mihailenau jedoch stärker vor Augen. Unmittelbar im Anschluß an den Vorspann entdeckt Jakob vier dem Galgentod zum Opfer gefallene Juden, die gleichwohl von hinten sowie aus einiger Distanz zu sehen sind. Neben alltäglichen Grausamkeiten zeigt Kassovitz den Tod Herschels aus der Entfernung, während Jakobs Folterung und Erschießung schonungslos inszeniert wird.

559. Vgl. auch II.3 und II.5.

560. Kassovitz zentriert seine Geschichte um den Protagonisten und eigentlichen Anti-Helden Jakob Heim. Zufällig gerät dieser in die Lage, seiner unmittelbaren Umgebung – dem neugierigen Frisör, dem kleinen Mädchen und dem verliebten Mischa – Hoffnung machen zu können und ihnen so Mut zum Durchhalten zu schenken.

561. »[Das Leben ist schön] geht sehr dezidiert mit Genrewirkungen um. Charakteristisch für den Film ist jedoch, daß er dabei nicht den Bau- und Wirkungsgesetzen eines einzigen Genres folgt, sondern eine Hybridform aus mehreren Genres bildet, für die mir die Bezeichnung ›Polygenre‹ am treffendsten scheint, weil sie zum Ausdruck bringt, daß hier eine Art Polysemie waltet und die jeweiligen emotiven Genrewirkungen auch bewußt zueinander in Gegensatz gebracht werden können.« (Wuss 2002: 135, H.i.O.)

562. Vgl. Todorov zum Verhältnis des Dichters zur Geschichtsschreibung: »Wenn die Geschichte der Ausgangspunkt seiner Fiktionen ist, kann sich der Dichter gegenüber dem exakten Verlauf der Tatsachen zwar Freiheiten herausnehmen, dies aber nur, um deren verborgenes Wesen herauszustellen: darin beruht, wie schon die Alten sagten, die Überlegenheit der Dichtung über die Historie.« (1993: 296)

Wie die meisten Spielfilme über den Holocaust erzählen auch diese beiden Regisseure (ebenso wie Kassovitz) die Geschichte einzelner Figuren und bieten dem Zuschauer auf diese Weise die Möglichkeit der Identifikation mit Einzelschicksalen, anstatt ihn mit massenhafter Vernichtung auf Distanz zu halten.⁵⁵⁹

Benigni konzentriert sich auf das Schicksal der Familie Orefice, wobei er dem Zuschauer eine intensive Nähe zu Vater Guido und seinem Sohn Giosuè anbietet. Besonders verbunden fühlt man sich mit Guido, wenn er die grausame Realität unter größter Anstrengung von seinem Sohn fernzuhalten sucht.

In *ZUG DES LEBENS* begleitet der Zuschauer ein ganzes Shtetl auf der Flucht vor den Nazis. Dennoch rückt Mihaileanu einige Figuren in den Mittelpunkt, während andere eher im Hintergrund bleiben (s. II.4.2.1). Speziell zu Schlomo lässt der Regisseur eine besondere Beziehung entstehen, da dieser zum einen als Erzähler der Geschichte fungiert, zum anderen Teil derselben ist und sich die unwahrscheinliche Geschichte der Rettung erträumt.⁵⁶⁰

Während Benigni insbesondere die persönliche Tragödie einer italienischen Kleinfamilie erzählt, »mit der sich jeder sofort identifizieren kann«, gelingt es Mihaileanu, »von der untergegangenen jüdischen Kultur [zu] erzählen, die Vernichtung eines ganzen Volkes spürbar [zu] machen« (Kniebe 2000:19; s. II.4.2.1).

Indem beide Regisseure Anleihen bei unterschiedlichen Genres machen, kann man sie als »Polygenres« bezeichnen (vgl. Wuss in bezug auf Benignis Film⁵⁶¹ und s. II.4.2.1 zu Mihaileanus Film). Darüber hinaus erfüllen sie die Forderung Eisensteins, derzufolge ein Künstler durch besondere kompositorische Gestaltung seine eigene Einstellung zum Ausdruck bringen sollte und er so ein analoges Verhalten beim Adressaten auszulösen vermag: »Car il s'agit non seulement [...] de »représenter« par la référence l'attitude de l'auteur mais d'en produire une impression, une »Einstellung«, un comportement analogue chez le spectateur.« (Kloepfer nach Eisenstein 1998: 11, H.i.O.) An die Stelle des Versuchs einer realistischen Darstellung – »Absoluter Realismus ist keineswegs die richtige Wiedergabe der Wahrnehmung.« (Eisenstein 1963: 271) – tritt also der Wunsch, die Thematik in ihren Prinzipien erfahrbar zu machen.⁵⁶²

II.4.1. LACHEN UND WEINEN – ARLECCHINO IM VERNICHTUNGSLAGER: »DAS LEBEN IST SCHÖN« (»LA VITA È BELLA«, ROBERTO BENIGNI, I 1997)⁵⁶³

»Ich habe keine Komödie über den Holocaust gemacht –
ich bin ein Komiker, der eine Tragödie gemacht hat.« (Roberto Benigni)⁵⁶⁴

4.1.1 »Ein Märchen zwischen Horror und Komik«⁵⁶⁵

Bereits mit der Wahl des – in allen Versionen gleichlautenden – Titels grenzt sich der italienische Regisseur, Drehbuchautor und Schauspieler Roberto Benigni von den Titeln vorangegangener Holocaust-Filme deutlich ab. Im Original lautet er *LA VITA È BELLA*, in der deutschen Version *DAS LEBEN IST SCHÖN* und in der englischen *LIFE IS BEAUTIFUL*.

563. Das folgende Kapitel lehnt sich an zentrale Ergebnisse aus der Diplomarbeit der Verfasserin an (s. Bibliographie, Corell 2000).

564. Zit. nach Wuss in Sellmer/Wulff 2002: 137.

565. Distelmeyer 200: 36.

566. Insgesamt erfüllt der Titel zwei, von Schreitmüller analysierte, Funktionen: Zum einen informiert er den Zuschauer in Bezug auf das Thema (1994: 126), zum anderen variiert er einen anderen Filmtitel, womit dem Publikum »suggeriert werden [soll], daß der neue Film ähnliche Eigenschaften aufweist« (ebd. 192).

567. »My father was in the war, in a labor camp in Erfurt, in Germany«, Benigni told journalists in Jerusalem. »It was very different from a concentration camp, because the scope was work, and death was accidental. The way my father would tell the story to me and my three older sisters was exactly the way Guido was in the movie with his son: He didn't want to frighten us, so he told us the story in a very funny way. Not like slapstick – in a tragic way, but also funny.« (Benigni zit.n. Kotzin 1998: 40)

568. Vgl. Levi, Kertész, Semprún und Todorov (s. Bibliographie).

569. Benigni auf: www.lavieestbelle.com/entretien.html; vgl. auch Benigni in ders./Cerami 1998: 195ff.

570. Benigni auf: www.arte.fr/benigni.html. Mit dieser Idee der Vater-Sohn-Konstellation entfernte sich Benigni jedoch weniger weit von der Realität, als er zunächst angenommen hatte: »Après avoir écrit le scénario, j'ai lu un livre qui s'appelle »L'Enfant de Buchenwald«, et qui raconte une histoire très semblable. Ce qui m'a effrayé, c'est que la réalité est parfois surprenante, et quand on invente les situations les plus abominables, on découvre qu'elles ont existé.« (Benigni auf: www.lavieestbelle.com/entretien.html)

571. Zur Rezeption des Films im angloamerikanischen Sprachraum vgl. Laster/Steinert 2003.

572. »We don't see any brutality, either (though there is one ghostly image of corpses), and so the film, stylizing reality to an insane degree, treat us like children, too. In *LIFE IS BEAUTIFUL*, Benigni transforms the Holocaust into a grimly tidy postcard – he vacuums it of meaning. The film starts out as sentimental whimsy and ends as sentimental kitsch.« (Gleibermann auf: www.ew.com/ew/re-view/archive/0,1683,359,00.html) Vgl. auch N.N. auf <http://wsws.org/de/1998/nov1998/ben-n17.shtml> und N.N. auf <http://members.tripod.com/~Kuroto/fk/lebenistschon.html>.

573. N.N. auf: www.lavieestbelle.com/images/pages/presse/histoire.html.

Auf diese Weise macht Benigni schon im Titel deutlich, daß den Zuschauer ein lebensbejahender Film erwartet (s. II.4). Die Filmüberschrift dürfte die Neugier des Publikums wecken, erscheint es doch als extremes Wagnis, angesichts des schwärzesten Kapitels in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, ein filmisches Bekenntnis zur Schönheit des Lebens abzulegen.

Die lebensbejahende Botschaft sichert Benigni mit zwei intertextuellen Verweisen ab: Filmkenner verstehen Benignis Anspielung auf Frank Capras Melodram *It's a Wonderful Life*/IST DAS LEBEN NICHT SCHÖN (USA 1946), in dem ein junger Mann durch Liebe und Freundschaft vom Selbstmord abgehalten wird. Weniger bekannt dürfte Benignis Anspielung auf ein Zitat Trotzki's gewesen sein, der seiner Frau, kurz vor der Ankunft seiner Mörder, die Zeilen »Das Leben ist schön« geschrieben haben soll.⁵⁶⁶

Ausgangspunkt der Überlegungen Benignis bezüglich des unorthodoxen Umgangs mit der schwer zugänglichen Thematik war – neben anderen Aspekten (s. II.4) sowie persönlicher Erfahrung⁵⁶⁷ – die Aussage ehemaliger Lagerhäftlinge, daß selbst »sie« nicht in der Lage waren, das Grauen zu begreifen.⁵⁶⁸ Wenn weder heute noch damals Betroffene diese Zeit und deren Umstände begreifen können, wie soll eine Situation solchen Ausmaßes Außenstehenden oder gar Kindern vermittelt werden? Schließt dieses Überschreiten jeglichen Fassungsvermögens und die daher empfundene Unwirklichkeit der Lagerrealität nicht die Möglichkeit jeglicher Erklärungsversuche von vornherein aus? Vor diesem Hintergrund ist Benignis unorthodoxe, fiktionale Behandlungsweise des Holocaust zu beurteilen, die er wie folgt beschreibt: »Je n'ai jamais songé à faire une reconstitution exacte. [...] C'est une idée – au sens quasi platonicien – de camp, l'idée d'une antre du Mal, d'une antre du monstre. Comme dans un conte pour enfants.«⁵⁶⁹

Zur dramaturgischen Umsetzung seiner Absage an jegliche realistische Vermittlung entschied sich Benigni dafür, den Protagonisten Guido – und mit ihm den Zuschauer – die Unmöglichkeit der Erklärung des Holocaust anhand der Fragen seines Sohnes Giosuè erfahren zu lassen:

»Dans une situation extrême, qui n'a plus rien de réel, plus rien d'humain, il faut cacher la vérité à l'enfant. Je dois lui dire: »Ça n'existe pas, Ça n'aurait jamais du exister!«. Dans une situation extrême, je dois me comporter de manière extrême! [...] Je le sauve-garde pour qu'il conserve sa pureté. Qu'est-ce que je dis à un enfant de cinq ans dans un camp d'extermination? »Regarde, mon fils, ici, ils nous mettent dans un four et ils nous brûlent!« ... Avant de le dire à mon fils, il faudra qu'ils me tuent d'abord! Après, je lui dirais! [...] Il finira par savoir!«⁵⁷⁰

Der – u.a. als Kunstgriff bezeichnete – Umweg über extreme Fiktion (s.u.) wurde Benigni gleichwohl von zahlreichen Kritikern erbittert vorgeworfen.⁵⁷¹ Sie waren der Ansicht, einem solch gewichtigen Thema könne man unter keinen Umständen mit Fiktion und Komik begegnen, dies käme einer Verharmlosung der historischen Fakten gleich.⁵⁷² Nicht nur Verharmlosung, sondern auch Negierung der geschichtlichen Tatsachen wurde Benigni vorgehalten u.a. von der französischen Tageszeitung »Le Monde« – »première comédie négationniste dans l'histoire du cinéma«.⁵⁷³ Daneben gab es Stimmen, die dem italienischen Regisseur – in Anbetracht des Versterbens

der letzten Zeitzeugen sowie der Menschen, welche die historischen Fakten abstreiten – inadäquaten Umgang mit dem Thema vorwarfen: »In this climate, turning even a small corner of this century's central horror into feel-good popular entertainment is abhorrent.«⁵⁷⁴

Begrüßt wurde Benignis Entscheidung gegen einen realistischen Rekonstruktionsversuch der Lagerbedingungen und für eine extrem fiktionale Herangehensweise insbesondere von Personen, die von der Unmöglichkeit der »Darstellung des Undarstellbaren« ausgehen:

»Benigni a eu l'intelligence de ne pas chercher une reconstitution réaliste. C'est plutôt une idée du camp qu'il nous propose, une stylisation et non la représentation de l'immontrable – la solution finale.«⁵⁷⁵

»In diesem Falle ist entsprechend der Autorenintention unter der Maxime DAS LEBEN IST SCHÖN eine Parabel »über die Kraft der Liebe und die Macht der Vorstellungskraft« entstanden.« (Werneburg zit.n. Wuss 2002: 136)⁵⁷⁶

Ähnlich wie ZUG DES LEBENS (s. II.4.2) zeichnet sich auch Benignis Spielfilm dadurch aus, daß er unterschiedliche Genrewirkungen aufweist (s. II.4 zum Polygenre):

574. Schickel auf: www.time.com/time/magazine/1998/dom/981109/the_arts.cinema.fascist4a.html.

575. N.N. auf: www.lavieestbelle.com/images/pages/presse/positif.html.

576. Vgl. auch N.N. auf www.insideout.co.uk/movies2/beautiful.htm, Whipp auf: www.miramax.com/lifeisbeautiful/life_review_01.html und Goldberger auf: www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Life_Is_Beautiful.html.

577. Georg Seeßlen auf: www.epd.de/film/welcome_small.html. Vgl. auch Wuss: »In einem frühen Arbeitsstadium sollte der Film »Guten Morgen, Prinzessin« heißen, und wenn man so will, enthält die Geschichte bis zum Schluß Anklänge an Legende und Märchen. Etwa, wenn nach der Flucht der Lagerwachen die Gefangenen plötzlich auf den Hof hinaustreten und dann scharenweise durch das weit geöffnete Tor von dannen ziehen, oder – eine ähnlich märchenhaft-unwirkliche Wendung – wenn der versprochene Panzer, einem Fabelwesen gleich, auf dem Hofe auftaucht. Magische Gesten der Personnage, Zauberformeln und Rätsel sorgen für eine entsprechende Atmosphäre, die in die Mögliche Welt des Märchens führt. [...] Auch diese Mittel fördern eine bestimmte gefühlsmäßige Disposition des Zuschauers, die die Vorgänge ins Reich der Phantasie zu transponieren hilft.« (2002: 137)

578. Vgl. Lederle zur »quälenden »Komödien«-Form« auf: www.filmdienst.de/Das Leben ist schön.html (H.i.O.).

579. N.N. auf: www.lefigaro.fr/campus/interviewN1.htm.

580. N.N. auf: www.lavieestbelle.com/images/pages/presse/figaro.html.

581. Waldron-Mantgani auf: <http://members.aol.com/ukcritic/LifeIsBeautiful.html>.

582. Ebert auf: www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1998/10/103003.html. Vgl. auch Ravaschino auf: [www.primerpiano.com/criticas/vida %20es %20bella, %20la.htm](http://www.primerpiano.com/criticas/vida%20es%20bella,%20la.htm).

583. Foxman auf: www.miramax.com/lifeisbeautiful/life_review_03.html.

584. Moinet auf: www.lavieestbelle.com/images/pages/presse/figaro.html.

»Der Film vereint nicht nur Strukturbeziehungen und Reaktionsweisen von Parabel, Komödie und Tragödie, sondern er neigt auch zum aktionsbetonten Drama, das ebenso auf Spannung und Suspense wie auf dramatisches Pathos setzt. Für den Film charakteristisch ist, daß sich – analog zum Finale – im Gesamtgeschehen Passagen mit ganz unterschiedlicher Genreaffinität einander ablösen. Punktuell zur Dominanz gebracht, sorgen sie für eine je spezifische emotionale Färbung.« (Wuss 2002: 137f.)

Der bewußt fiktionale Charakter von *DAS LEBEN IST SCHÖN* ergibt sich v.a. aus seinen Anleihen beim Märchen und bei der Legende (s. 4.1.3.bb):

»Roberto Benigni hat das Kunststück fertiggebracht, ein Märchen zu erzählen, in einem Film, der nie vorgibt, etwas anderes zu sein als 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 eben dies auch gegenwärtig: Es war viel schlimmer, es war schlimmer, als irgendein Mensch, irgendein Bild, irgendeine Erzählung aushalten kann.«⁵⁷⁷

Auf Kritik stieß insbesondere die Tatsache, daß Benigni dem Holocaust mittels Komik bzw. Ironie begegnet und zum Teil »offen zur Komödie tendiert« (Wuss 2002: 137).⁵⁷⁸

Die Annäherung an den Holocaust mittels Komik verteidigt der Regisseur, indem er darauf hinweist, daß er über den Holocaust keineswegs lacht, geschweige denn ihn abzustreiten versucht: »Nous ne rions pas de l'holocauste, ce serait horrible.«⁵⁷⁹ »On peut rire également dans la tragédie. [...] Mais je suis si loin du révisionnisme ... Ce film, c'est mon cri.«⁵⁸⁰

Befürworter des Films haben wiederholt darauf aufmerksam gemacht, daß die Debatte falsch geführt werde, da man im Falle von *DAS LEBEN IST SCHÖN* – vor allem in bezug auf die zweite Hälfte des Werks – nicht von einer reinen Komödie sprechen könne: »This film is not, as some reviews have called it, a comedy about the Holocaust. It's the Holocaust as told by a comedian.«⁵⁸¹ »He is a clown, and comedy is his weapon.«⁵⁸² Demnach muß zwischen dem Genre und den diskursiven Verfahren – dem Einsatz von Komik bzw. Ironie – klar unterschieden werden. Daß sich Benigni an die systematische Judenvernichtung mit Humor herangewagt hat, wird von etlichen Filmkritikern und Überlebenden sowohl hinsichtlich wirkungsästhetischer Gesichtspunkte als auch in Bezug auf die Form des Umgangs mit dem Thema durchaus positiv beurteilt – Komik als »Spezialfall von Verfremdung« (Wuss 2002: 137):

»The comedy in the film actually heightens the anxiety the viewer has about the horror that is occurring, humanizing the tragedy in ways that a more direct depiction may not.«⁵⁸³

»Tous les regards adultes, surtout à Jerusalem, perçoivent le rire comme une immense respiration, comme une solide protection contre l'impact de la tragédie. En rien sa négation.«⁵⁸⁴

»Benigni [...] is not trying to get people to think ›maybe it wasn't that bad after all‹, but rather let us apply our own knowledge of the Holocaust to his vague imagery. This is effective.

[...] our experience is not just limited to the horrors of the screen – a lot of the film is taking place in our own imagination, a place without bounds.«⁵⁸⁵

Insbesondere gegen Ende des Films fallen Genre-Anleihen bei der Tragödie (Guidos Tod) sowie dem aktionsbetonten Drama (Guidos verzweifelte Suche nach Dora) auf, in der Schlußsequenz überwiegt dramatisches Pathos (»Wir haben gewonnen!«) (Wuss 137).

Für die identifikatorische Betroffenheit des Zuschauers ist jenseits der spezifischen Genrewirkungen entscheidend, daß Benigni die Auswirkungen des Holocaust auf ein Einzelschicksal zeigt.⁵⁸⁶ Die vielfach gelobte Möglichkeit des besonderen Mitfühlens entspringt der Erfahrbarkeit sowohl väterlicher Liebe als auch der Kraft der Phantasie.⁵⁸⁷ Insofern bezeichnen zahlreiche Kritiker *DAS LEBEN IST SCHÖN* – gemäß dem Titel – als lebensbejahenden Film (s. II.4): »He [Benigni] does it by showing the human capacity to survive, to sacrifice, to find humour and hope – to show that life, indeed, is the most beautiful thing in the world.«⁵⁸⁸

585. Waldron-Mantgani auf: <http://members.aol.com/ukcritic/LifeIsBeautiful.html>, H.i.O. Vgl. auch Means auf: www.film.com/film-review/1998/10745/27/default-review.html, Goldberger auf: www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Life_Is_Beautiful.html, N.N. auf www.lavieestbelle.com/images/pages/presse/histoire.html, N.N. auf <http://infilm.au.iah.net/reviews/lifeis.htm>.

586. Vgl. Means auf: www.film.com/film-review/1998/10745/27/default-review.html, N.N. auf www.fortunecity.com/lavendar/heat/435/life.htm, Waldron-Mantgani auf: <http://members.aol.com/ukcritic/LifeIsBeautiful.html>.

587. Vgl. Adams auf: www.citypaper.net/movies/I/lifeisbeautiful.shtml.

588. Means auf: www.film.com/film-review/1998/10745/27/default-review.html. Vgl. auch N.N. http://apolloguide.com/mov_fullrev.asp?CID=845, Whipp auf: www.miramax.com/lifeisbeautiful/life_review_01.html, Mathews auf: www.miramax.com/lifeisbeautiful/life_review_01.html.

589. Vgl. Benigni in einem Interview mit ARTE auf die Frage, ob das Lager Thema des Films oder Schauplatz sei: »... C'est le sujet, sans doute. C'est plus qu'un camp de concentration, c'est un camp d'extermination! ... C'est le sujet du film, on ne peut y échapper. C'est tellement fort qu'un autre sujet aurait du mal à passer. Oui, bien sûr, l'histoire d'amour ... le sujet principal est l'histoire d'amour, mais c'est une histoire d'amour dans un camp d'extermination, et quand on parle d'un camp d'extermination, rien ne peut être plus fort que ça! C'est tellement fort que les autres sujets sont subordonnées à cette idée ... C'est le vrai sujet du film, ce n'est pas simplement un décor.« (www.arte.fr/benigni/html)

590. »Man muß die Lager nur mit Gefängnissen vergleichen, um zu ermessen, inwiefern sie eine Inkarnation des Extremen sind. Man wird meist ohne Gerichtsurteil in sie geschickt, folglich gibt es auch keine Rechtsmittel, um herauszukommen. Man leidet unter der Kälte, dem Hunger und der kräftezehrenden Zwangsarbeit. Man ist der Gewalt und Willkür der Kapos, bzw. ihrer Äquivalente ausgeliefert, die unter den brutalsten Verbrechern rekrutiert werden. Man lebt ständig unter der Drohung (oder Wirklichkeit) von Schlägen, im Schatten des Todes. Daneben ist das Gefängnis ein Sanatorium.« (Todorov 1993: 314) »The challenge of Benigni's work is that it binds two diametrically opposed subjects in a balanced and entertaining way. His tale of a ›love that was meant to be‹ is told engagingly and whimsically in the first part of the movie. The second part of the movie delves into horror and tragedy which test the limits and meaning of such love (indeed any love).« (www.fortunecity.com/lavendar/heat/435/life.htm)

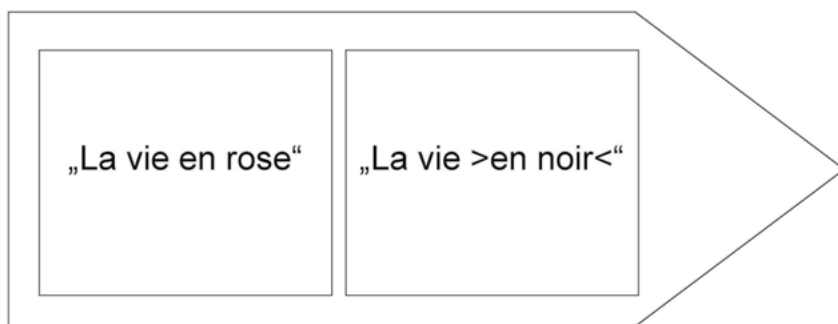


Abb. II.4.1.a

Abgesehen von der überwiegend positiven Resonanz in der Presse sprechen nicht zuletzt die zahlreichen Auszeichnungen für die Qualität von *DAS LEBEN IST SCHÖN*. Zu den bedeutendsten zählen der »Grand Prix de la Jury« in Cannes 1998, die Wahl zum »Besten europäischen Film 1998« anlässlich der Verleihung des Europäischen Filmpreises, die Auszeichnung mit dem »Best Jewish Award« beim Internationalen Filmfestival in Jerusalem 1998 und vor allem der »Oscar« für den besten ausländischen Film, den besten Schauspieler (Roberto Benigni) und die beste Musik im Zuge der Verleihung der amerikanischen »Academy Awards« (1999). Die unterschiedlichen Preise belegen die internationale – Europas Grenzen überschreitende – Anerkennung, die Benignis Werk zuteil wurde.

4.1.2 Leitthesen

Durch ein Nach- und Ineinander von Komik und Tragik wird in Roberto Benignis Spielfilm *DAS LEBEN IST SCHÖN* der Zuschauer alternierend zum Lachen oder Weinen veranlaßt. Den von zahlreichen Überlebenden, mittels des Vergleichs mit einem Streich bzw. einem Schauspiel, bekundeten Eindruck der Unwirklichkeit nimmt Benigni wörtlich. Um seinem Sohn die grausame Lagerwirklichkeit vorzuenthalten, erfindet Held Guido die Wettbewerbsgeschichte und verteidigt sie gegenüber dessen kritischen Fragen – »Lügen, die einer höheren Wahrheit entsprechen« (Benigni zit.n. Reichel 2004: 313). Obwohl der zweite Teil des Films ausschließlich im Vernichtungslager spielt, verzichtet Benigni weitgehend auf die Inszenierung und Visualisierung der grauenhaften Lagerbedingungen. So findet diese durch Rückübersetzung Guidos ironischer Verkehrungen im Kopf des Zuschauers statt. Über die – den Film charakterisierende – rhythmische Kompositionsstruktur zwischen extrem fiktionalen Elementen und vorsichtigen Verweisen auf den aufkommenden Faschismus bzw. die Lagerrealität wird das Sich-Einlassen seitens des Zuschauers auf die schwer zugängliche Thematik insgesamt erleichtert. Je nach Grad der Involvierung bietet *DAS LEBEN IST SCHÖN* dem Adressaten verschiedene Stufen des Umgangs an: Distanzierung durch Lachen und/oder mitfühlende Nähe durch Weinen.

Aus grobstruktureller Untersuchungsperspektive besteht Benignis Spielfilm *DAS LEBEN IST SCHÖN* aus zwei nahezu gleich langen Abschnitten – dem Eingangsteil, der in einer italienischen Kleinstadt spielt, und dem Hauptteil, dessen Schauplatz ein nicht näher bezeichnetes Vernichtungslager ist.⁵⁸⁹ Während der erste Teil (67 von 117 Filmminuten) die Liebesgeschichte zwischen Guido und Dora und das Leben der kleinen Familie beschreibt, sind die Protagonisten im zweiten Teil der Extremsituation eines nationalsozialistischen Vernichtungslagers mit all seinen Widrigkeiten ausgesetzt.⁵⁹⁰

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.⁵⁹¹

»Der als Loblieb auf die Kraft der Fantasie und den menschlichen (Über-)Lebenswillen gedachte Film beginnt als beschwingte Romanze mit märchenhaften Untertönen und endet in einer bitter-absurden Tragödie, in der das Lachen zum schmerzhaften Reflex gefriert.«⁵⁹²

a) Polyfunktionalität der Exposition

Der auffälligen Länge der Exposition des Films sind zwei zentrale Funktionen zuzuschreiben.

Einerseits ermöglicht sie Benigni, den sozio-historischen Kontext mit besonderer Behutsamkeit und in rhythmischer Dosierung sukzessiv einzuführen. Zunächst ordnet er die Anzeichen für den aufkommenden Faschismus der Komik unter und gestaltet sie auf subtile Weise, um uns in einem ersten Schritt zu sensibilisieren. Im weiteren Verlauf verweist er zunehmend explizit auf die Bedrohung der italienischen Juden. Gegen Ende des Eingangsteils wird die Bedrohung Realität, die anfänglich fröhlich-beschwingte Stimmung schwindet nach und nach, um in der tragischen Deportation der Juden zu münden.

Andererseits bereitet die Exposition den Zuschauer systematisch auf den fiktionalen Charakter des gesamten Films vor: Zum einen durch das komödiantische Verhalten des Protagonisten in den verschiedensten Lebenssituationen, zum anderen durch die entstehende – im Sinne von Jolles (s. II.4) – märchenhafte Romanze zwischen dem

591. Vgl. N.N. – »Le film est construit en deux parties: une cinglante satire du fascisme italien d'abord, puis une formidable fable sur la Solution finale. [...] On rit dans la première partie, on pleure dans la seconde.« (www.lavieestbelle.com/images/pages/presse/histoire.html) – sowie Ebert: »The film falls into two parts. One is pure comedy. The other smiles through tears.« (www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1998/10/103003.html)

592. Lederle auf: [www.filmdienst.de/Das Leben ist schön.html](http://www.filmdienst.de/Das-Leben-ist-schoen.html).

593. »Damit Komik und Witz wirkliche Tiefe bekommen, muß der Humor auf die Probe gestellt sein.« (Plessner 1941: 280) Die Wirkung der abgründigen Komik steigert sich, »je näher sie dem Dunkel der Tragik« kommt (ebd. 304), was insbesondere für die zweite Hälfte des Films charakteristisch ist (s. 4.1.3.ba).

594. Vgl. Klopfer zur »Lust an der menschlichen Plastizität« (Klopfer 1996, 131). Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an folgende Filmszenen: Begegnung mit der Prinzessin, listiges Entwenden des Hutes, Kellnerimprovisation, Erprobung von »Schopenhauers Willenskraft«, Beeinflussung der Menüauswahl des Ministerialrates und Herbei-Zaubern« des Gerichts, Auftritt in der Grundschule, erste »Entführung« seiner Prinzessin.

595. Man denke hauptsächlich an folgende Szenen: die unzureichende Aufmerksamkeit des Polsterers bzw. des Ministerialrates, Ferruccios erbärmliche Kondition, erste »Entführung« Doras und die drei »Zufälle« (s. 4.1.3.ba)

596. Vgl. Kertész, Levi, Semprún und Todorov (vollständige Angaben in der Bibliographie).

597. Vgl. Benigni in ders./Cerami 1998: 195 in II.4.

Helden und seiner »Prinzessin«. Während die ausführliche Präsentation des Helden und seiner Begabung die Plausibilität seines späteren Verhaltens im Lager erhöht, dramatisiert die romantische Liebesgeschichte die tragische Trennung der Geliebten im Lager.

Benigni erzeugt eine heiter-gelöste Atmosphäre, indem er dem Zuschauer zunächst hauptsächlich Momente oberflächlicher Komik anbietet (Plessner 1941: 331f.), vor allem hervorgerufen durch Wiederholungseffekte, analoge bzw. parallele Situationen, Wort- und Situationskomik. Auf diese Weise ermöglicht er uns, überwiegend befreit zu lachen. Die Dominanz fröhlicher Stimmung wird jedoch nach und nach von einem fein ausbalancierten Spannungsverhältnis zwischen der sich zuspitzenden politischen Lage einerseits und Guidos ironischen Verkehrungen der Realität andererseits abgelöst. Dies ergibt sich aus der zunehmenden faschistischen Bedrohung gegen Ende des Eingangsteils und aus dem damit einhergehenden Übergang von oberflächlicher zu abgründiger, mit einem bitteren Beigeschmack versehener Komik.⁵⁹³

Insgesamt erzielt die Komik der ersten Hälfte des Films eine große Wirkung auf den Zuschauer: Die naheliegende Sympathie für den Helden lädt dazu ein, der Freude über Guidos Witze, Vitalität und kindliche Durchtriebenheit lachend Ausdruck zu verleihen.⁵⁹⁴ Die aus der Annahme des Identifikationsangebotes resultierende Nähe zu Guido ermöglicht es uns, während der Scherze bzw. »Zufälle« die Verblüffung anderer zu antizipieren und mit dem Protagonisten aus Freude über den Wissensvorsprung bzw. über körperliche oder geistige Trägheit zu lachen.⁵⁹⁵ So häufen sich z.B. in der Schlüsselsequenz des ersten Teils bei Guidos »Verkündung des Rassenmanifests« die turbulentesten Szenen und Slapstickeinlagen, welche beim Zuschauer Heiterkeit und Lachen auslösen (s. 4.1.3.ba).

Eine eher gegenteilige Reaktion entsteht gegen Ende des Eingangsteils, als Guidos zunehmend gezwungen und gekünstelt wirkendes Lachen die sich konkretisierende Gefahr spürbar macht.

b) Kraft der Phantasie versus Lagerrealität – der Hauptteil des Films

Die zweite Hälfte des Films zeichnet sich durch Benignis unorthodoxe Form des Umgangs mit dem Holocaust aus. Wie Lanzmann lehnt der italienische Regisseur jeden realistischen Repräsentationsversuch ab. Vergleichbar mit Mihaileanu und Kassovitz knüpft er nicht nur an die von Unernst und Unverständnis geprägte Einstellung verschiedener Überlebender an⁵⁹⁶, sondern macht sie sich zu eigen, indem er sich der Thematik indirekt zu nähern versucht (s. II.4).⁵⁹⁷

Um diese Haltung in seinen Film zu übertragen, konfrontiert Benigni seinen Protagonisten – und so indirekt uns – mit den drängenden Fragen seines Sohnes Giosuè. Um die Lagerrealität für den kleinen Jungen erträglich zu gestalten, erfindet Guido eine Wettbewerbsgeschichte: Guido täuscht seinem Sohn vor, das Lager sei ein großer »Wettkampfsplatz«. »Ausgangspunkt ist das Prinzip, Traumata von Kindern fernzuhalten, die Reinheit zu schützen.« (Benigni in: ders./Cerami 1998: 197) Diese Motivation treibt den Vater zu permanenten, kräftezehrenden Anstrengungen.

Trotz der latenten Gegenwart der Lagerrealität sowie der damit einhergehenden, wachsenden Bedrohung liegt Benignis Schwerpunkt auch in diesem Hauptteil des Films auf den fiktionalen Elementen. Die schrecklichen Lagerverhältnisse sind auf zweierlei Art und Weise präsent: explizit durch die von Giosuè zufällig »aufgeschnappten« Informationen und Einschätzungen anderer Barackeninsassen, implizit durch

Guidos wiederkehrenden ironischen Verkehren. Aufgrund des charakteristischen Wechselverhältnisses im Auftreten fiktionaler und realitätsnaher Szenen genügt insbesondere das Kernstück von *DAS LEBEN IST SCHÖN* dem von Eisenstein und Dewey – im Hinblick auf den Einbezug des Adressaten – geforderten Grundmuster des rhythmischen Aufbaus jeder künstlerischen Komposition.⁵⁹⁸

In Anlehnung an Eisensteins Forderung nach der durchgängigen Existenz des Gestus – den gesamten Film prägend und auch im Detail präsent – als Voraussetzung für die Entfaltung des Kunstvollen (s. Exkurs im Anhang), soll an dieser Stelle auf ein zentrales Moment des Hauptteils hingewiesen werden. Es ist das blitzschnelle Hin und Her zwischen realistischer Verkündung der Lagerrichtlinien und Guidos Interpretation derselben als Wettkampf – ein wirkungsvolles Ad-absurdum-Führen der Haftbedingungen (s. 4.1.4.bb). Mit Eisenstein und Dewey kann für diese exemplarische Szene festgestellt werden, daß deren kürzere Rhythmen Teile eines langen Rhythmus, des Globalgestus des Films, darstellen.⁵⁹⁹

Dank der – mit dem charakteristischen rhythmischen Wechsel zwischen dem einen und dem anderen Extrem einhergehenden – Existenz besagten Gegengewichts ist es dem Zuschauer eher möglich, sich den historischen Fakten zu stellen; er vermag kraft des Hoffnungsschimmers, das Grauenhafte zunächst zuzulassen und im weiteren auszuhalten. Darüber hinaus läßt uns die beißende Ironie des Protagonisten

598. »Die Zeitdauer dieser Abschnitte, das Tempo und ihre Reihenfolge vermittelt dem Zuschauer mit Hilfe dieses rein physiologischen Prozesses den Rhythmus und die Schnelligkeit der Assoziationen. Und genau dies ruft im Publikum eine echte Gemütsbewegung hervor.« (Eisenstein 1973: 192)

599. Siehe den Exkurs zum Phänomen des Rhythmus im Anhang.

600. Vgl. Klopfer zum Phänomen des »inneren Films«: »Wirklich ist beim Film nur die Zeichenrealisation im geführten Bewußtsein (der »innere« Film), und hierbei spielt die gesteuerte Eigenleistung die entscheidende Rolle.« (Klopfer nach Balázs 1996/97: 42)

601. Vgl. Kant zur ästhetischen Freiheit (»Ein Urteil über einen Gegenstand des Wohlgefallens kann ganz »uninteressiert«, aber doch sehr »interessant« sein, d.h. es gründet sich auf keinem Interesse, aber es bringt ein Interesse hervor; dergleichen sind alle reine moralische Urteile. Aber die Geschmacksurteile begründen an sich auch gar kein Interesse.« (Kant in: Frank/Zanetti 1996: 524, H.i.O.)) sowie Klopfers Aussagen in Anlehnung an den Existenzphilosophen F. Heinemann (»Das Maß der Respons hängt ab von meiner Teilhabe am jeweiligen Feld und von meiner Möglichkeit, verschieden gestimmt zu sein, sowie schließlich von der zunehmenden Freiheit, die Respons zu verzögern, sie umzustimmen oder zu übersetzen, sie vor allem mit anderen Resonanzen zu verbinden.« (Klopfer 1982: 370f.))

602. Vgl. Plessner zum Aspekt des Maßverlusts (»Lachen und Weinen [...] sind besondere Formen des Ausdrucks, die einer Grenzerfahrung entsprechen, Antworten auf Situationen, in denen wir keine Antworten haben, sondern nur lachend und weinend solche sind. Es sind Antworten auf das Außerordentliche, auf das Unnormale, das Unmögliche [...] auf Grenzüberschreitungen. [...] Es geht dem Menschen das Maß verloren, das ihn sonst birgt.« (Klopfer nach Plessner 1996: 167)) bzw. des Zulassens (»Es hängt ausschließlich vom Menschen ab, nicht aber von dem, was ihm da widerfährt, ob es ihn ergreift, packt, zur Kapitulation zwingt und ihm dergestalt losgelöst von allen Hinsichten in echter Sinnfreiheit begegnet.« (Plessner 1941: 281)).

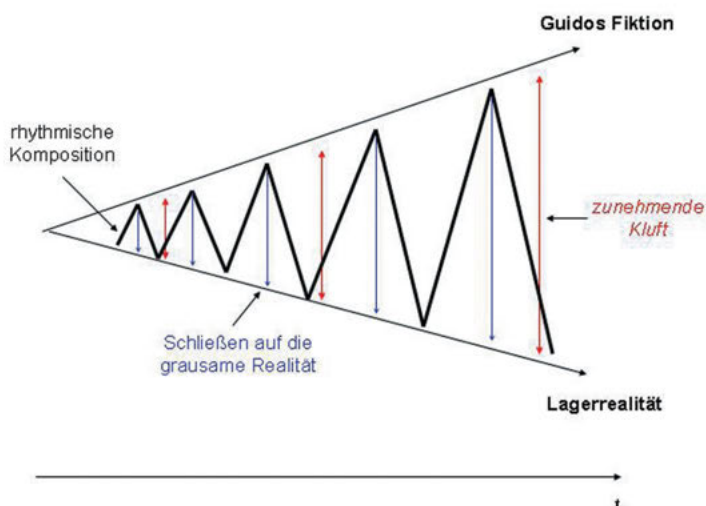


Abb. II.4.1.b

im Rahmen seiner permanenten Überzeugungsarbeit dazu ein, auf die unvermittelbare Lagerrealität als den Auslöser der kreativen Anstrengungen rückzuschließen.⁶⁰⁰ Diese Form der Eigenleistung gewinnt in dem Maße an Wirkkraft, wie die – durch Guidos immer skurrileren Einfälle angesichts der Zuspitzung der Lage hervorgerufene – Kluft zwischen den entgegengesetzten Energien im Verlauf des Hauptteils zunimmt.

Die Unwahrscheinlichkeit, dem Film bzw. der Thematik gegenüber eine ablehnende Haltung einzunehmen, ergibt sich aus der Freiheit des Zuschauers, das Maß des Zulassens von Unerträglichem selbst zu bestimmen⁶⁰¹. Anstatt in eine passive Haltung durch Reizüberflutung (mit Abstumpfung als möglicher Folge) zu geraten, kann er die durch Guidos ironische Verkehrungen angelegte Rückübersetzung genau in dem Umfang und in der Intensität ausführen, wie er es zu verkraften in der Lage ist. Weder auf verbaler noch auf visueller Ebene wird ihm explizit mehr zugemutet, als er ertragen kann. An die Stelle einer überfordernden Schockästhetik tritt somit ein respektvolles Umgehen mit dem Zuschauer. Anstatt ihn mit den historischen Fakten direkt zu konfrontieren, lädt Benigni eher dazu ein, sich dem schwierigen Thema zu öffnen – ohne jeglichen Zwang.

Das Maß der Beteiligung ist abhängig von der jeweiligen Reaktion auf die – sowohl im Film dargestellte, als auch durch die Thematik in uns ausgelöste – Grenzsituation. Während des gesamten Hauptteils von *DAS LEBEN IST SCHÖN* befindet sich der Zuschauer in einem wirkmächtigen Spannungszustand: Einerseits erlebt er die Absurdität des Lageralltags, andererseits deren unbestrittene Existenz und ihre extremen Auswirkungen. Diese Spannung kann sich beim Zuschauer im Lachen oder im Weinen lösen, je nach Grad und Intensität des Sich-Einlassens.⁶⁰² Welche Form des spezifischen Grenzverhaltens auftritt, hängt vom Grad des Sich-Einlassens seitens des Zuschauers ab (s. 4.1.4).

Der Zuschauer hat die Chance, die Bedingungen des Lagers durch Rückschluß aus sich heraus zu entwickeln. Dies kann zu einer gewissen Erfahrung des im Nachhinein an sich Unerfahrbaren, zu einer Idee von der Bedeutung des Holocaust führen. Gerade Guidos zunehmend gequältes Lachen in Verbindung mit der wachsenden Kluft

zwischen Lagerrealität und Fiktion kann im Zuschauer eine intensive mitfühlende Nähe zu dem Einzelschicksal und eine tiefe, innere (Be-)Rührung hervorrufen, welche sich u.U. im Weinen Ausdruck verschaffen muß.⁶⁰³

Obwohl der Regisseur betont, »daß es in seinem Film »keinen Humor mehr [gibt] von dem Moment an, wenn ich in das Lager komme. An diesem Punkt wird der Film tragisch.« (Benigni/Cerami 1998: 197f.), bieten Guidos ironische Verkehungen der Realität dem Zuschauer auch die Möglichkeit, angesichts der aberwitzigen Lagerrealität mit dem Helden zu lachen. Hierbei handelt es sich um ein Sich-»Weglachen« (s. II.4): Schicksalsschlägen allgemein, hier dem spezifisch jüdischen Schicksal, kann man mit »Unernst« begegnen und so eine gewisse Distanzhaltung einnehmen.⁶⁰⁴ Auf diese Weise bietet Benigni eine heilsame Form des Umgangs mit dem Holocaust, u.U. gar eine Möglichkeit der Verarbeitung: »Lachen rettet uns; die andere, unwirkliche und amüsante Seite der Dinge zu sehen oder sich vorzustellen hilft uns, nicht zerbrechen zu werden. Sie gibt uns Kraft zum Widerstand, die Nacht zu überleben, selbst wenn sie sehr lang ist.« (Ebd. 195)

603. Dem Weinen liegt, gemäß Plessner, ein – im Vergleich zum quittierenden Lachen – antagonistisches Prinzip zugrunde, das sich nicht durch unvermittelte Distanz, sondern vermittelte Nähe, ein »Kapitulieren, Sich-besiegt-Geben, Sich-Loslassen, [einen] Akt der Selbstaufgabe« auszeichnet (ebd. 333). Das Gefühl der Ohnmacht ergibt sich aus dem Ausgeliefertsein gegenüber übermächtiger Gewalt, »der Ergriffenheit von etwas Positivem bzw. einer Situation« (Kloepfer nach Plessner 1996: 166). Nach Stern äußert sich im Weinen das »instinktive Werturteil über bedrohte, verlorene oder auch unverwirklichte und unverwirklichtbare Werte« (Stern 1980: 55).

604. Vgl. Müller-Freienfels zum befreienden Lachen (»Auch im Lachen abstrahieren wir von der Wirklichkeit, wir distanzieren uns von ihr, wir erheben uns über sie. »Lachen befreit«, [...] es befreit uns auch von der Macht der Objektwelt. Im Lachen hat sich der Mensch eine Möglichkeit geschaffen [...], sich über die Dinge zu stellen, sich vom Ungeist der Schwere zu lösen, mit dem Ernst des Lebens ein anmutiges Spiel zu treiben; und das ist es, was man meint, wenn man von »weltüberwindendem Humor« spricht.« (1948: 14f., H.i.O.)) und Kloepfer zur kathartischen Funktion dieses Distanzverhaltens in II.4.

605. »C'est la seule chose où je montre directement quelque chose d'effrayant. [...] Mais l'image véritable, comme Spielberg l'a faite, aurait été trop forte.« (Benigni auf www.lefigaro.fr/campus/interviewN1.htm) »Noch im nebelverschwommenen Bild eines gespenstischen Leichenberges bleibt der Film eine – bittere – Mär, die mit den Mitteln einer abgründigen Komik an entmenschte Zeiten erinnert.« (Lederle auf: [www.filmdienst.de/Das Leben ist schön.html](http://www.filmdienst.de/Das-Leben-ist-schoen.html)) Vgl. auch Waldron-Mantgani auf: <http://members.aol.com/ukcritic/LifeIsBeautiful.html>, Adams auf: <http://www.citypaper.net/movies/I/lifeis-beautiful.shtml> und Waldron-Mantgani auf: <http://members.aol.com/ukcritic/LifeIsBeautiful.html>.

606. »Wirklich ist beim Film nur die Zeichenrealisation im geführten Bewußtsein (der »inneren« Film), und hierbei spielt die gesteuerte Eigenleistung die entscheidende Rolle.« (Kloepfer nach Balázs 1996/97: 42, H.i.O.)

607. »J'ai pensé à Trotski et à tout ce qu'il a enduré: enfermé dans Mexico, il attendait les tueurs à gages de Staline, et pourtant, sa femme dans le jardin, il écrivait que, malgré tout, la vie est digne d'être vécue. Le titre est venu de là.« (Benigni auf www.lavieestbelle.com/entretien.html)

In *DAS LEBEN IST SCHÖN* wird weder der Versuch unternommen, die unbeschreibliche Lagerrealität dominant bildlich, noch explizit verbal darzustellen. Die einzige Szene, welche das Grauen visuell andeutet, ist ein kaum erkennbarer Berg lebloser Körper gegen Ende des Films. Jeglicher Voyeurismus wird in diesem Fall durch die Stilisierung und Kürze der Einstellung vermieden (s. 4.1.4.ab).⁶⁰⁵ Gewaltdarstellungen bleiben dem Zuschauer erspart: Physische Gewalt ist nicht sichtbar, das Schicksal von Guidos Onkel in der Gaskammer wird elliptisch inszeniert, Guido wird hinter einem Pfeiler erschossen, wobei man die Todesschüsse »lediglich« hört.

Mittels dieses Kunstgriffs der indirekten Inszenierung führt Benigni den Zuschauer durch Rückübersetzung an die Realität heran, ein gewisses Vorwissen vorausgesetzt. Klopfer spricht in diesem Zusammenhang vom Phänomen des »Films im Kopf«⁶⁰⁶ des Zuschauers und vom »Prinzip der erfüllten Leere«, als einer besonders wirkmächtigen sympraktischen Eigenleistung, hinsichtlich der Erfahrbarkeit eines Phänomens:

»Dans un texte littéraire il peut y avoir (cela dépend des genres) des vides qui veulent inviter le lecteur à devenir actif. Le »mélange« entre le fait de le dire explicitement et de le laisser entendre, voire de ne pas le dire, est souvent considéré comme le centre du littéraire depuis le symbolisme. Ces vides laissés par l'auteur forcent le lecteur à des performances supplémentaires de sémiose.« (Klopfer 1979: 643 – 645, H.i.O.)

»Le principe du vide rempli est également valable pour le film. Souvent l'essentiel a lieu »in absentia«, par les réponses que notre »Gemüt« nous fournit – c'est la plus grande sémiotique.« (Klopfer 1996: 15, H.i.O.)

»Pour réaliser les topos décrits dans la rhétorique, la participation dirigée par une ellipse (ajout) par exemple peut être simple ou complexe (métaphore filée, ironie etc.).« (Klopfer 1998: 12)

Vor diesem Hintergrund, und im Einklang mit Benigni⁶⁰⁷, kann *DAS LEBEN IST SCHÖN* als ein lebensbejahender Film bezeichnet werden, in dem Sinne, daß er in einem ersten Schritt die Frage nach dem Zugang zu einer solch schwierigen Thematik und ihrer Behandlung – zwar über den Umweg der Fiktion, aber deshalb nicht weniger – positiv beantwortet und in einem zweiten Schritt eine Akzeptanz der unbestrittenen grausamen Geschehnisse in Form verschiedener Verarbeitungsangebote und -niveaus ermöglicht.

4.1.3 Exposition: Behutsame Einstimmung auf den Holocaust

Führt man sich die außerordentliche Länge dieses ersten Teils von *DAS LEBEN IST SCHÖN* vor Augen, so drängt sich die Ergründung ihrer Funktionen förmlich auf. Virtuos führt Benigni den Zuschauer in die zwischen Komödie und Märchen schwankende, fiktionale Welt ein (s. 4.1.3.b), konfrontiert ihn jedoch gleichzeitig mit den Anzeichen für den aufkommenden Faschismus in Italien 1939 (s. 4.1.3.a).

a) *Rhythmisch-dosierte Einführung des Faschismus*

Ein zentraler Grund für die überdurchschnittliche Länge des ersten Teils von *DAS LEBEN IST SCHÖN* ist die dadurch ermöglichte behutsame, rhythmisch-dosierte Einführung des faschistischen Kontextes und des damit einhergehenden Gefahrenpotentials für in Italien lebende Juden. Vergleichbar mit einem Schneeball, der einen Hang hinunter rollend an Volumen stetig zunimmt⁶⁰⁸, schwindet die anfangs heitere, lustig-gelöste Stimmung⁶⁰⁹ nach und nach, um in der tragischen Deportation der jüdischen Bürger zu münden.

Das präzise Aufspüren der Indizien für den aufkommenden Antisemitismus beweist die mehr oder minder stark ausgeprägte Präsenz dieser Thematik, die jedoch nicht immer auf den ersten Blick erkennbar ist, sondern teilweise im kleinsten Detail ihren Ausdruck findet. So läßt die Analyse eine relative Häufung der Verweise auf den sozio-historischen Kontext zu Beginn wie gegen Ende der ersten Teils von *DAS LEBEN IST SCHÖN* erkennen, während dessen Mittelteil von Guidos Einfallsreichtum und der

608. Vgl. Bergsons Ausführungen zum Schneeballeffekt: »Voici [...] la boule de neige qui roule, et grossit en roulant. Nous pourrions aussi bien penser à des soldats de plomb rangés à la file les uns les autres: si l'on pousse le premier, il tombe sur le second, lequel abat le troisième, et la situation va s'aggravant jusqu'à ce que tous soient par terre.« (1972: 61)

609. »The first half of the dual-natured film is a buoyant dance. Everything that is good about the world is outlined and celebrated through Guido's optimism and joie de vivre.« (Goldberger auf: www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Life_Is_Beautiful.html) »The first half of the movie, set in pre-war Italy, sets the tone for the events to follow by contrasting the evolving relationship between Guido and Dora, with the slow slide of Italy into the Nazis' Final Solution.« (N.N. auf: www.fortunecity.com/lavendar/heat/435/life.htm)

610. In Anlehnung an die Erkenntnisse der biologischen Psychologie betont Klopfer die Verbindung zwischen künstlerischer Komposition und menschlichem Gedächtnis. In diesem Kontext weist er darauf hin, daß das für die Speicherung von mikrostrukturellen Reizen verantwortliche Arbeitsgedächtnis über eine Speicherdauer von ca. 3 bis 5 Minuten verfügt. Soll vermieden werden, daß mikrostrukturelle Impulse nach Ablauf dieser Zeit aus dem KZG fallen und somit verloren gehen, müssen sich diese Detailstrukturen im Rahmen dieser Dauer wiederholen, möglicherweise in transformierter Form. Auf diese Art und Weise kann ein mikrostruktureller Impuls in eine makrostrukturelle Gestalt übergehen, den Sprung ins LZG schaffen (Klopfer 1999/2000).

611. Die 30-Sekunden-Grenze wird lediglich einmal – in der ersten Sequenz – knapp überschritten, ansonsten bewegt sich die Dauer der faschistischen Indizien zwischen einer und 15 Sekunden.

612. »Ich möchte dieses [...] Phänomen der kontinuierlichen Erinnerung an eine Prämisse der Bewußtseins-ebene »Tönung« nennen. [...] Tönung ist ein Mittel, das gegenwärtige Bewußtsein erinnernd mit Vergangenen und antizipierend mit Künftigem zu erweitern.« Das Alltagswort »Tönung« ist insofern günstig als wissenschaftlicher Terminus, weil es in gleicher Weise die akustische wie die visuelle Durchdringung eines Ganzen mit einer leitenden Modifikation bezeichnet (Klopfer 1996/97: 56).

613. Hier und im folgenden werden in Klammer die jeweiligen Sequenznummern angegeben (s. auch das entsprechende Sequenzprotokoll im Anhang).

614. Den Zuschauer können die beiden Namen an Mussolinis bzw. Hitlers Vornamen erinnern.



510 0:01:14 h



511 0:01:17 h



512 0:04:43 h



513 0:08:35 h

sich anbahnenden bzw. entwickelnden Liebesgeschichte zwischen Guido und Dora dominiert wird.

aa) Filmanfang: Sensibilisierung für den italienischen Faschismus

Bereits die ersten zehn Minuten (0:00:03 – 0:10:06 h) des Films weisen insgesamt neun solcher mikrostruktureller Faschismus-Impulse auf.⁶¹⁰ Obgleich diese Anzeichen ausnahmslos sehr kurz ausfallen⁶¹¹ und – mit Ausnahme des überfallenen Onkels – von komischen Elementen überdeckt bzw. durchzogen sind, müßte ihr in Variation wiederholtes Auftreten auf engem zeitlichem Raum beim aufmerksamen Zuschauer zu einer dauerhaften Speicherung führen, zu sogenannten Chunk-Übertragungen vom Arbeits- ins Langzeitgedächtnis in Folge der Konsolidierung der Reizinhalt (Birbaumer/Schmidt 1999: 570ff.). Auf diese Weise wird das zentrale Thema des Films zwar dezent – aber dennoch nachweisbar und je nach Aufmerksamkeit bzw. Kompetenz wahrnehmbar – bereits zu Beginn angelegt. Der Zuschauer wird hinsichtlich des faschistischen Kontextes im Sinne einer Prägung sensibilisiert.

In den ersten Sequenzen sind die Indizien nahezu durchgängig von komisch-fiktionalen Elementen dominiert, die uns zum gelösten Lachen animieren. Die beschriebene Kürze, die komisch-irreale Tönung⁶¹² der faschistischen Verweise und ihre Einbettung in eine insgesamt heitere Atmosphäre relativieren deren bewußte Aufnahme durch den Zuschauer.

In der Eingangssequenz wird Guidos wildes Gestikulieren (s. 0:01:14 h) von der – den staatlichen Würdenträger anlässlich eines nationalen Festes erwartenden – Dorfgesellschaft als faschistischer Gruß interpretiert (s. 0:01:17 h; 1).⁶¹³ Als die beiden Freunde am späten Abend die Stadt Arezzo erreichen, in der Guidos Onkel wohnt und sie bereits erwartet, beleuchten die Scheinwerfer ihres Wagens kurz faschistische Plakate, die Mussolini in Großformat zeigen (s. 0:04:43 h; 3). Beim Onkel angekommen, finden sie diesen von »Barbaren« (0:05:20) – seine Bezeichnung für Faschisten, wie sich später herausstellen wird – »heimgesucht« (3); ebenso erging es dem Geschäftsführer der Polsterei, bei dem Guidos Freund Ferruccio am nächsten Morgen vorstellig wird: Er begnügt sich bewußt mit dem Kommentar, es herrschten »schlimme, sehr schlimme Zeiten« (0:07:33; 5). Seine balgenden Söhne ermahnt er laut rufend: »Benito, Adolfo!«⁶¹⁴ (0:07:40 h; 5); wenig später wendet er sich erneut

streng an: Benito! (0:08:05 h; 5). Guidos Besuch im Rathaus, in der Hoffnung, die Eröffnung eines Buchladens genehmigt zu bekommen, ist hinsichtlich der dort herrschenden strengen Atmosphäre, vor allem durch die spezifische Raumgestaltung – übergroßes Wandbild und Steinbüste des Duce (s. 0:08:35 h) – hervorgerufen, für die Zeit sprechend (6).

ab) Mitte des ersten Teils: Commedia dell'arte versus Faschismus

Die angesprochene, fortlaufende komisch-fiktionale Tönung und vor allem die Verweisarmut im mittleren Abschnitt des Eingangsteils von DAS LEBEN IST SCHÖN (0:10:06 – 0:39:01 h) sind wohl dafür verantwortlich, daß die erste Hälfte des Films einen überwiegend heiteren, unwirklichen Eindruck beim Zuschauer hinterläßt und auf diese Weise in relativ deutlichem Kontrast zum Hauptteil steht.⁶¹⁵

Nur eine Szene zeichnet sich durch die erstmalige⁶¹⁶ direkte Nennung des Faschismus und eine äußerst eindrucksvolle komödiantische Vorstellung des Protagonisten aus, in der er das ideologische Fundament des Rassismus wirkmächtig ad absurdum führt (s. 4.1.3.ba).

ac) Übergang zum Hauptteil: aufkommendes Unheil

Mit der Reduzierung der komischen Tönung⁶¹⁷ in den dem Hauptteil vorangehenden zwölf Sequenzen (0:39:01 – 1:07:33 h) konkretisieren sich die Indizien der Gefahr für die italienischen Juden. In Übereinstimmung mit den Aussagen der biologischen Psychologie, insbesondere zu dem kontextabhängigen Abrufen von Langzeit-Gedächtnisinhalten, genügen zunehmend extrem kurze Szenen mit varierten Faschismus-

615. »Die Mißklänge faschistischer Willkür und Ideologie färben zwar die Ränder, tragen in der originellen Verkehrung durch den aufgeweckten Schalk Guidos aber ebenso zum Reiz dieser poetischen Fabel bei wie die wunderbar zelebrierte Liebesgeschichte eines scheinbar vorherbestimmten Paares, das auf einem von den Faschisten grün angestrichenen »jüdischen Pferd« mitten aus dem Festbankett ins Glück entschwindet.« (Lederle auf: [www.filmdienst.de/Das Leben ist schön.html](http://www.filmdienst.de/Das-Leben-ist-schoen.html))

616. Hinsichtlich des entscheidenden Elements in einer Reihe von Montagestücken bemerkt Eisenstein: »Eine solche Reihe könnte noch sehr lange fortgesetzt werden, bis endlich jenes Filmstück kommt, das jenen Index bildet, der diese »gesamte« Reihe mit diesem oder jenen »Vorzeichen tauft.« (Eisenstein 1984: 235, H.i.O.)

617. Reine bzw. flache Komik begegnet uns nur noch in folgenden Szenen: die wiederholten Begegnungsvermeidungen Guidos in bezug auf den Rathausangestellten; Doras anfängliches Weigern, sich zur Verlobungsfeier zu begeben; Guidos und Ferruccios gemeinsames Lachen über den »Idioten aus dem Rathaus«; dessen Getroffen-Werden vom Straußenei; das »laufende« Blumen-Schränken.

618. An dieser Stelle sei auf den Sprachwissenschaftler und Semiotiker Karl Bühler verwiesen, der dieses Prinzip der semiotischen Ökonomie mittels eines Vergleichs veranschaulicht: »Ein solcher zunehmend dosierter Umgang mit Zeichen gleicht mehr oder minder den Hilfen, die ein Reiter seinem Pferde oder sonst geschickte Lenker dem gelenkten Lebewesen geben. Ist das Selbstdenken, -fühlen, -ergänzen etc. des Adressaten in Gang gebracht, dann lockert eine kommunikative vollendete Mitteilung die Zügel und setzt nur sparsam neue Impulse.« (Kloepfer nach Bühler 1996/97: 48) Voraussetzung für diese Eigenleistung des Adressaten ist jedoch ein gewisser Wille zur Versetzung.



514 0:42:42 h



515 0:42:45 h



516 0:43:05 h



517 0:52:32 h



518 0:56:21 h



519 0:57:09 h

Verweisen, um uns die bereits angelegte, dauerhaft gespeicherte Problematik einerseits in Erinnerung zu rufen⁶¹⁸, andererseits durch die zunehmende Dramatisierung bzw. Konkretisierung des Konflikts naheliegende Antizipationsmöglichkeiten für das bevorstehende Schicksal der Familie Orefice anzubieten: Im »jüdischen Pferd« des Onkels, auf welchem Guido und Dora in das vermeintliche, gemeinsame Glück entschwinden, kann der aufmerksame Zuschauer ein Antizipationsangebot für deren zukünftiges Schicksal sehen.

Ab dem Zeitpunkt, an dem der Onkel sein bemaltes Pferd entdeckt, im weiteren die Grundschuldirektorin von den rassistischen Rechenaufgaben berichtet, Guido seinem Sohn die tatsächliche Bedeutung des Schaufensterschildes vorenthält, er zum Präfekten muß, sein Buchladen von Faschisten beschmiert ist, er Giosuè die Deportation sowie das Zugfahren umdeutet, fällt uns das Lachen zunehmend schwerer.

Eisensteins Forderung nach der Manifestation des grundlegenden Gestus eines Films im Kleinen als Bedingung zur Entfaltung einer künstlerischen Ästhetik ist vor allem in folgender Sequenz verwirklicht: Als Giosuè die Beschriftung eines Schaufensterschildes – »Zutritt verboten für Juden und Hunde« (0:57:10 h) – vorliest und seinen Vater nach dessen Bedeutung fragt, erfindet dieser für seinen Sohn eine – sich der sich zuspitzenden Realität entziehende – harmlose Erklärung (Sequenz 19). Somit realisiert sich das – zumindest den Anfang sowie das Ende der ersten Hälfte und den Spielfilm insgesamt charakterisierende – Wechselspiel zwischen fiktionalen Elementen und den faschistischen Verweisen auf engstem Raum.

Anlässlich der Verlobungsfeier des hohen Rathausangestellten mit Dora im Grand Hotel erscheint der Stadtpräfekt in Militärkleidung (15). Der Schimmel des Onkels wird – erneut von den »Barbaren« – mit grüner Farbe beschmiert und mit der Aufschrift »Achtung! Jüdisches Pferd« (s. 0:42:42 h) versehen; während Guido die Bedeutung des Zwischenfalls herunterzuspielen versucht (s. 0:42:45 h), ist dem Onkel die Tragweite schmerzlich bewußt (s. 0:43:05 h) (15).

Bei Tisch tauschen sich die Direktorin der Grundschule und Doras zukünftiger Bräutigam voller bewundernder Anerkennung über die rassistischen Rechenaufgaben in deutschen Grundschulen aus (17). Zu den nächsten Freunden des Verlobten zählen ein Offizier und der Präfekt (17), beide in Militärkleidung. Das zelebrierte Hereintra-

514
516

517
519

gen der übergroßen Verlobungstorte wird von einem Soldaten mit dem faschistischen Gruß begleitet (s. 0:52:32 h) (17). Auf dem »jüdischen Pferd« entführt und rettet der Prinz schließlich seine »geliebte Prinzessin« (17). Zuhause angelangt, hilft Guido Dora vom Pferd, auf dem ein Totenkopf prangt (18). Als Guido und Dora, nach dem Zeitsprung von ungefähr fünf bis sechs Jahren, mit ihrem Sohn die Piazza überqueren, ist das einst bunte Treiben einer nicht zu übersehenden Militärpräsenz gewichen (s. 0:56:21 h) (18).

520
521

Auf dem Schild einer Konditorei, vor welcher eine Gruppe von Soldaten im Gleichschritt vorbei marschiert, liest Giosuè: »Zutritt verboten für Juden und Hunde« (s. 0:57:09 h; 19). Auf höchst unfreundliche Art wird Guido vor den Augen seines Sohnes von zwei Männern zum Präfekten abgeführt (s. 0:58:47 h) (20). Der Rolladen von Guidos Buchladen wurde in der Zwischenzeit mit der Aufschrift »Negozio ebreo« (s. 1:00:39 h), jüdisches Geschäft, beschmiert (21).

522

Als Dora mit ihrer Mutter zuhause ankommt, findet sie das Wohnzimmer verwüstet vor; Giosuè, Guido und der Onkel sind verschwunden (23). Die drei werden mit zahlreichen anderen jüdischen Italienern in einem Lastwagen abtransportiert; Giosuè, sichtlich erstaunt und unzufrieden, fragt seinen Vater ungeduldig, wo sie denn hinführen (23). Nachdem Giosuè eingeschlafen ist, richtet sich Guido besorgt an seinen Onkel: »Wohin fahren wir? Wo bringen sie uns hin?« (s. 1:04:10) (23).

523
525

In schlimmer Vorahnung fährt Dora im Taxi zum Bahnhof, wo die LKW-Insassen bereits in die wartenden Zug »verladen« werden (s. 1:04:27 h) (24). Als sie vom Oberbefehlshaber der SS erfährt, daß alles seine Ordnung habe, läßt sie, um ihre Familie nicht im Stich zu lassen, den Zug anhalten (s. 1:06:45 h) (24).

Bei der Einführung des faschistischen Kontextes hat der Regisseur besonderen Wert auf relative Kontinuität der Indizien und behutsame Steigerung der dramatischen Situationen gelegt.

Über diese kontinuierliche Zunahme der »Faschismus-Dosierung« wird der Zuschauer schonend auf den Hauptteil des Films sowie die ihn kennzeichnenden Gefühlsschwankungen vorbereitet und eingestimmt. Dies geschieht auf eine Art und Weise, die – wenn überhaupt – den Zugang zu bzw. ein Einlassen auf diese schwierige Thematik ermöglichen kann (s. 4.1.4).

619. Vgl. Klopfer zur emotiven Funktion von Filmmusik: »[...] daß Filmmusik fast von Anfang an den Film begleitet hat, um [...] (den Film syntaktisch zu gliedern), die emotive Einstellung abzusichern. [...] Dadurch bekam die Musik eine eigene Rolle, vor allem zur psychologischen Gestaltung von Szenen, Personen und Handlungen. [...] Die Tonspur des modernen Films kann extrem vielfältig genutzt werden. Es geht um die Möglichkeiten technisch vermittelter auditiver Wahrnehmung und ihrer semiotischen Gestaltung intern und vor allem in Korrelation mit dem Sehbaren. [...] Das Ohr ist das Organ absoluter Eindringlichkeit.« (Klopfer 1996/97: 31ff.)

620. In diesem Sinne äußert sich Hickethier zu einer der beobachteten Funktionen von Filmmusik: »Sie kann das visuell Gezeigte mit »emotionalen Qualitäten« versehen und in spezifischer Weise interpretieren. [...] Sie wirkt häufig besonders dort, wo sie in ihrer Eigenschaft nicht bemerkt wird, sondern sich in das filmische Geschehen einschmiegt und ihm dadurch zugleich einen besonderen Akzent gibt.« (1996: 95)



520 0:58:47 h



521 1:00:39 h



522 1:02:43 h



523 1:04:10 h



524 1:04:27 h



525 1:06:45 h

Von besonderer Wichtigkeit für das Erkennen des faschistischen Gefahrenpotentials ist die Tatsache, daß das Auftreten dieser Verweise nahezu ausnahmslos mit dem Erklängen von Bedrohung indizierenden Tönen einhergeht.⁶¹⁹ Parallel zum gesteigerten Auftreten der Faschismus-Hinweise gegen Ende des Eingangsteils nimmt auch die Dauer der besagten musikalischen Begleitung zu. Über die beschriebene Gleichzeitigkeit bietet uns Benigni eine Absicherung hinsichtlich der Einordnung der faschistischen Indizien im Unterschied zu den fiktionalen Elementen⁶²⁰; das visuell teilweise doch sehr dezente Erscheinen der Faschismus-Hinweise wird hierdurch relativiert, zumindest ein vorbewußtes Wahrnehmen seitens des Publikums scheint gewährleistet.

b) Entfaltung des komisch-fiktionalen Charakters

Der erste Teil von *DAS LEBEN IST SCHÖN* untermauert die Leitthese (s. 4.1.2) der Einführung und Entfaltung des fiktionalen, irrealen Charakters des gesamten Films. Die ausführliche Präsentation der Schlüsselfigur hilft dem Zuschauer, dessen besonderes Verhalten im Hauptteil zu verstehen und sich mit ihm zu identifizieren.

In der Hoffnung, »das Eis zu brechen«, entscheidet sich Benigni dafür, dem Publikum den gewichtigen Gegenstand des Films auf einer extrem fiktionalen Ebene vorsichtig anzubieten. Die Wahl einer fiktiven Form des Umgangs kann dahingehend interpretiert werden, daß durch sie die Einlassungsbarriere möglichst klein gehalten werden soll. In diesem Sinne bereitet die vorliegende Exposition systematisch den Boden für Benignis genialischen Kunstgriff im Hauptteil, die ironischen Verkehrungen der Realität im Rahmen einer Wettbewerbsgeschichte.

ba) Komik und Kreativität des Protagonisten

Ausnahmslos alle Sequenzen des Eingangsteils weisen komische Szenen auf. Vor diesem Hintergrund kann man in diesem Teil von einer durchgängigen wie charakteristischen komischen Dominanz sprechen.

Nach Plessner handelt es sich sowohl um »flache« als auch »tiefe, abgründige« Komik (Plessner 1941: 331f.). Was diese Art der Komik betrifft, so fällt auf, daß sie vorwiegend zu Beginn und im Mittelteil der ersten Hälfte von *DAS LEBEN IST SCHÖN* zu finden ist und in der Mehrzahl der Fälle über Wiederholungseffekte, analoge bzw. parallele Situationen, Wort- und Situationskomik erzeugt wird.

In diesem Zusammenhang sei ein Auftritt erwähnt, in der das muntere, beinahe kindliche »Hin und Her« sich in vier Szenen mit Varianten wiederholt (beim Vertauschen eines Hutes). Gehäuft auftretende Zufälle, die keine wirklichen sind, bergen eine besondere Komik in sich, denn wir verfügen mit der Hauptfigur und gegenüber den »Opfern« über einen Wissensvorsprung. Auf diese Weise können wir deren Überraschung bzw. Fassungslosigkeit auskosten, z.B. die dreimalige Anrufung der heiligen María, das Herbei»zaubern« eines leichten Gerichts für den Ministerialrat sowie die Anwendung von Schopenhauers Willenskraft.

526

Auch Guidos Begegnungen mit dem »Idioten aus dem Rathaus« (0:16:56 h) sind ausnahmslos von Komik getragen. Schon beim ersten Aufeinandertreffen wirken der Magistraturbeamte, ebenso wie seine Sekretärin (s. 0:08:33 h), wie Personen, die das angesehene, bürokratisch-buchstabengetreue Benehmen – im Sinne von Bergsons »endurcissement professionnel« bzw. der spezifischen Berufslogik (Bergson 1972: 136) – völlig verinnerlicht haben: »Wir schließen jeden Mittag um eins, haben sie verstanden?!« (0:08:51 h)⁶²¹

527
529

Dagegen legt Guido innerhalb des gesamten ersten Teils ein entgegengesetztes Verhalten an den Tag. Ganz den – in den Begriffen »tension et élasticité« gebündelten (Bergson 1972: 14) – Ansprüchen des Menschen an sich selbst genügend, erweist sich der Protagonist als besonders anpassungsfähig, flexibel, aufmerksam. Man denke in diesem Zusammenhang an seine Gabe, neue bzw. schwierige Situationen durch Optimismus, originelle Einfälle, Offenheit und Gewitztheit zu meistern.⁶²² Das von Guido beim ersten Mal direkt verursachte (Blumenkübel, s. 0:09:10 h; Eier, s. 0:09:31 h), beim zweiten Mal indirekt ausgelöste (Straußenei) Mißgeschick weist eindeutig parallele Strukturen auf; in beiden Fällen wird der Rathausbeamte lächerlich gemacht: Erst zerschellt der Blumenkübel auf seinem Kopf, danach drückt er sich Guidos Eier ins Haar und schließlich zerspringt ihm das Straußenei auf dem Haupt. Der Zuschauer, der – gegenüber dem »Opfer« als Gegenspieler von Guido – von der ersten Sekunde an eine

621. Vgl. Bergsons Beschreibung des Phänomens der beruflichen Verhärtung: »Toute profession spéciale donne à ceux qui s'y enferment certaines habitudes d'esprit et certaines particularités de caractère par où il se ressemblent entre eux, et par où aussi ils se distinguent des autres.« (1972: 135) Eine analoge komische Versteifung begegnet Guido in Gestalt der Schuldirektorin und ihrer Lehrerschaft, die in ihrem stereotypen Rahmen gefangen und erstarrt sind. Auch der faschistische Gruß eines Militärs angesichts der überdimensionalen Verlobungstorte zeugt von der beschriebenen beruflich bedingten Verhärtung. Bergsons Mechanik-These läßt sich vor allem an Ferruccio besonders treffend erläutern. Schon nachdem er vergeblich wegen seiner dichterischen Manuskripte nach Hause gelaufen war, insbesondere jedoch als ihn Guido – fast wie einen störrischen Esel – an der Hand hinter sich her zieht und zum Laufen antreibt, wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers zwischenzeitlich auf die physische Natur gelenkt; Ferruccio – um es mit Plessner zu formulieren – IST nur noch sein Körper.

622. Mit diesem Talent einher geht das bereits angesprochene Provozieren von Überraschungsmomenten, welche die betroffenen Personen in aller Regel verduzt blicken läßt.

623. »When Benigni hilariously impersonates a Mussolini-regime official, the scene owes an obvious debt to »The Great Dictator«, but Benigni earns the comparison.« (Gleibermann auf: www.ew.com/ew/review/archive/0,1683,359,00.html) Siehe auch Sequenz 12 im Sequenzprotokoll.

624. Wie sich im weiteren Verlauf des Films herausstellen wird, ist Guido jüdischer Abstammung.



526 0:08:33 h



527 0:09:10 h



528 0:09:31 h



529 0:54:10 h



530 0:06:58 h



531 0:06:37 h



532 0:13:37 h

deutliche Abneigung verspürt, empfindet diese Mißgeschicke als eine gerechte Strafe für unfreundlich-arrogantes Verhalten. Auch hinter den gelungenen »Begegnungsvermeidungen« mit dem Magistratsbeamten steht der angesprochene, sich verstärkende Wiederholungsmechanismus. Erneut ist bei den insgesamt vier Ausweichtaktiken eine stark ausgeprägte Analogie der Szenen festzustellen. Dank seiner Gewitztheit kann Guido durch jeweils neue Einfälle die »brenzlichen« Situationen meistern.

Entsprechendes gilt für Guidos Begrüßungsformel für Dora. Das über weite Strecken den Eingangsteil wie einen roten Faden durchziehende »Bongiorno, geliebte Prinzessin!« (s. 0:23:26 h in bb) taucht in vergleichbaren und doch leicht unterschiedlichen Situationen auf, wobei der Steigerungseffekt in der Flucht des »Prinzenpaares« kulminiert.

Wortkomik erzeugt der Regisseur in der Gegenüberstellung von Begriffen und Sätzen, die einen wörtlichen und übertragenen Sinn haben (z.B. das Sprichwort »Sich etwas aus dem Kopf schlagen«, s. 0:06:58 und Sequenz 6), Feruccios »Wörtlich-Nehmen« von Guidos euphorischen Aussagen über die städtische Freiheit (s. 0:06:37 h und Sequenz 5) oder die Erprobung von »Schopenhauers Willenskraft« (s. 0:13:37 h und Sequenz 8).

530
532

Bittere, abgründige Komik (s. 4.1.2) beherrscht den Übergang zum Hauptteil des Films. Insbesondere in der – an Charlie Chaplins GROSSEN DIKTATOR erinnernden – Schlüsselsequenz des Eingangsteils, Guidos eigenwilliger Verkündung des Rassenmanifests⁶²³, birgt bereits der Vorname des nicht-arischen Jungen, Roberto, eine gewisse Komik, vor allem für das italienische Publikum. Er stimmt mit dem des Regisseurs überein, denn auch Guido ist nicht-arischer Abstammung.⁶²⁴ Diese Schlüsselsequenz, in der Guido sich als der erwartete Ministerialbeamte ausgibt und mehrfach die Realitätsebenen wechselt, birgt, trotz ihrer Situationskomik und Wortkomik, düstere Aussichten.

Guidos Versuch, sich zu entfernen, verhindert die Schulleiterin, indem sie die Wichtigkeit des Moments hervorhebt: Der Schulinspektor sei extra aus Rom angereist, um ihnen von dem von italienischen Wissenschaftlern entworfenen Rassenmanifest zu berichten und ihnen zu erklären, warum gerade ihre Rasse die überlegene sei. Die folgende Szene, die Lösung der Zwangslage, läßt Benigni extrem auf: Guido springt beidbeinig auf das Pult und schafft sich somit die Bühne für seinen Auftritt; alle starren ihn unentwegt an, die Schulleiterin und die gesamte Schülerschaft, Dora mit zunehmender Verzückung. Die einleitenden Bemerkungen der Schuldirektorin aufgreifend, beginnt Guido die Überlegenheit der »eigenen« Rasse an sich selbst zu beweisen. Ganz im Sinne Bergsons, der dem Körper als Träger komischer Eigenschaften eine Vorzugsrolle zuspricht, demonstriert er an seinem eigenen Körper – Ohr (s. o:26:06 h), Knie (s. o:26:26 h), Schienbein, Bauchnabel (s. o:27:58 h), Hüfte, Arm-muskulatur – die Perfektion der »arischen« Rasse, wobei er derartig übertreibt, daß sein Auftritt die rassistische Ideologie gründlich ins Lächerliche zieht.

»Deshalb wurde ich ... wurde ich von den rassistischen Wissenschaftlern aus Italien hergeschickt, um euch begreifbar zu machen, weshalb wir die überlegene Rasse sind und niemand anders. Wieso hat man mich, eh, damit beauftragt?« (Springt aus dem Stand beidbeinig auf das Pult.) »Wieso mich? Muß ich diese Frage wirklich beantworten?!« (Dreht sich zur Präsentation um die eigene Achse und lacht »souverän«.) »Ich frage euch, wo gibt es auf dieser Welt einen Menschen, der noch schöner ist als ich?! Da verschlägt's euch die Sprache, denn vor euch steht ein Original der so überlegenen und vor allem reinen arischen Rasse. Ich möchte euch das mal an einem einfachen Beispiel erläutern: das Ohr.« (Faßt sich demonstrativ ans Ohr.) »Bitte achtet einmal auf diese Perfektion, die bei mir deutlich wird, mit formvollendeter linker Ohrmuschel und einem leicht beweglichen Ausläufer.« (Bewegt mit den Fingern sein Ohr läppchen.) »Probiert es jetzt mal bei euch! Beweglich, zusammenfaltbar!« (Alle Kinder »klimpern« mit ihren Ohr läppchen.) »Zeigt mir hübschere Ohren und ihr seid mich auf der Stelle los! Aber glaubt mir, wir haben die schönsten.« (Erstaunt sieht ihn die Schulleiterin an, was Guido nicht am Weiterreden hindert.) »Die Franzosen können von solchen Ohren nur träumen, haha! Und jetzt seht mal her, schaut genau hin, seht euch das mal an!« (Zieht sich mit der Hand ein Hosenbein hoch, bis das Knie bloßgelegt ist.) »Ich präsentiere euch ein überlegenes Bein, das absolut reinrassig ist! Ein Juwel von einem Bein!« (Beugt und streckt es im Wechsel.) »Es läßt sich bequem krümmen. Ich schlage vor, ihr versucht es selbst einmal. Na, ist das nicht phantastisch?!« (Erneut gehorchen die Kinder aufs Wort und baumeln ausnahmslos mit den Beinchen.) »Das nennt man eine arische Beinkrümmung mit zirkularer Bewegung des italienischen Fußes.« (Beschreibt mit seinem Fuß kleine Kreise in der Luft.) »Etruskische Fessel auf römischem Schienbein.« (Schlägt sich mit der flachen Hand auf das Schienbein, von verdutzten Blicken der Direktorin begleitet.) »Mit sehr starker Widerstandskraft!« (Hat die Stimme angehoben.) »Um so ein Bein beneidet uns die gesamte Welt. Wenn ihr groß seid, habt ihr mal

625. »As we giggle, though, the film's tone is changing, and we can feel it.« (N.N. auf: <http://infilmiau.iah.net/reviews/lifeis.htm>)

626. An dieser Stelle seien Bergsons Aussagen angeführt, wonach das Lachen nicht nur auf momentaner Empfindung beruht, sondern vergangene Freuden wiederzubeleben, an die – seit der Kindheit vertrauten – fröhlichsten Gefühle anzuknüpfen vermag: »Peut-être même devrions-nous pousser la simplification plus loin encore, remonter à nos souvenirs les plus anciens, chercher, dans les jeux qui amusèrent l'enfant, la première ébauche des combinaisons qui font



533 0:26:06 h



534 0:26:26 h



535 0:27:58 h

ebenfalls so ein Bein. Was rede ich da!? Zwei, zwei solche Beine! Brecht ihr euch mal das eine,« (Springt von einem Bein auf das andere) »so verfügt ihr immer noch über das andere.« (Hüpft wieder zurück auf das ursprüngliche Bein.) »Brecht ihr euch das andere, bleibt euch noch das. Und wenn ihr euch beide brecht, das wäre dann Pech, das beweist überhaupt nichts! Liebe Freunde, die Rassen existieren, und wie, glaubt mir! Aber fahren wir fort, denn es kommt noch besser. Ich möchte euch etwas Wichtiges zeigen: ...« (Zieht sich das Jackett aus, während die Schulleiterin einen zunehmend verblüfften Eindruck macht und der wahre Ministerialrat, in Begleitung des Hausmeisters, bereits über den Gang stürmt.) – »... Der Bauchnabel!« (Reißt sich das Unterhemd, unter schallendem Gelächter der Kinder, in die Höhe, um seinen Bauchnabel zu präsentieren.) »Ha, ha, ha, ha, ha!!! Betrachtet meinen Bauchnabel! Diesen Knoten, nicht mal mit den Zähnen kriegt den jemand auf! Diese Wissenschaftler haben es versucht, doch nichts zu machen! Pech gehabt! Denn das ist ein typischer überlegener Bauchnabel unsrer Rasse. Oder seht euch das an: diese überlegene Muskulatur! Zeps hier, Bizeps dort und Trizeps, wohin das Auge reicht!« (Hat sich begleitend auf die jeweilige Muskelgruppe geschlagen und reckt nun triumphierend beide Arme in die Höhe, während der eingetretene Ministerialrat seinen Augen nicht traut.) »Umwerfend, he?! Und erst die Hüfte! Seht nur!« (Tanzt und springt, sich in der Hüfte wiegend, ausgelassen umher.) »Wie sie sich bewegt, wie sie sich im Takte wiegt! Meine Damen ...« (Verstummt, da er den Ministerialrat erblickt hat.) »... und Herren, ich muß nun leider von Ihnen Abschied nehmen. Ich habe noch eine Verabredung, die ich beinahe vergessen hätte.« (Sammelt seine Kleidungsstücke auf.) »Laßt mich nun auf arische Art verschwinden.« (Läuft eilig über die Schreibtische in Richtung des geöffneten Fensters.) »Lebt wohl, Freunde. Arrivederci! Und hier ist er: der Nabel!« (Reißt sich noch einmal das Unterhemd hoch, erneut unter dem Gelächter der Kinder.) (0:25:16 – 0:28:01) (12)

Neben diesem »komödiantischen Höhepunkt« gibt es weitere Vorfälle, die auf die sich dramatisch zuspitzende Situation hindeuten (4.1.3.ac). Zutrittsverbote in Geschäften, Vorladungen, die Ereignisse um das »jüdische Pferd«, zwingen Guido, vor seinem Sohn das drohende Unheil zu verniedlichen. Hierbei basiert die Komik erneut auf dem starken Kontrast, der immensen Kluft zwischen Guidos verbalem bzw. mimischem Verhalten und der eigentlichen Realität, deren Absurdität bzw. Unkommunizierbarkeit uns auf diese Art und Weise erfahrbar gemacht wird.

Ob die beschriebene Komik beim Publikum letztlich auf fruchtbaren Boden fällt, den Zuschauer also zum Lachen reizt, hängt einerseits von ihrer Machart, andererseits vom Mitspielen des Adressaten, seinem Sich-Einlassen auf den Film ab.

So fällt das nahegelegte Lachen bis zur Mitte des Eingangsteils sowie dessen drastische Abnahme bis zum fast gänzlichen Versiegen (ab den Vorbereitungen zur Verlobungsfeier) auf.⁶²⁵ Während der Zuschauer zunächst erfreut über den Unernst des sympathischen Helden und in liebevoller Anerkennung für dessen Vitalität, Einfallsreichtum und kindliche Durchtriebenheit lachen kann⁶²⁶, sich überlegen fühlend und

mit dem Helden über mechanische Verhaltensweisen bzw. körperliche wie geistige Trägheit lacht⁶²⁷, aus Genuß am Wissensvorsprung bzw. als Reaktion auf die Mehrdeutigkeit bestimmter Situationen mit Guido die gewohnten Verhaltensmuster sprengt und die Spannung im Lachen löst⁶²⁸, fällt ihm das Lachen – unter dem Aufkommen abgründiger Komik in Gestalt der ironischen Verkehrungen und der Zunahme der faschistischen Bedrohung – wohl zunehmend schwerer.⁶²⁹

In der beschriebenen Sequenz 12, »Guido als Ministerialrat in der Grundschule«, ballen sich unterschiedliche Anlässe, die ein Lachen auszulösen vermögen. Daher hebt sie sich sowohl hinsichtlich der Dauer des Lachens als auch in bezug auf dessen Intensität deutlich von den anderen Sequenzen des Eingangsteils ab und kann zweifelsohne als die komischste der ersten Hälfte des Films eingestuft werden. In latent revolutionärer, karnevalesker⁶³⁰ Freude kann der Zuschauer über Guidos Demonstration menschlicher Vitalität im Kontrast zur Starrheit der Situation lachen: Den steifen, zeremoniellen Rahmen sprengt der Protagonist, indem er in familiärem Ton und unpassender Weise das wissenschaftliche Manifest an seinen eigenen Körper teilen erläutert, wobei er vor maßloser Übertreibung nicht zurückschreckt.⁶³¹ Durch Guido derart auf die Spitze getrieben, kann uns die Ironie der Situation und die Ab-

rire l'homme.« (Bergson 1972: 51) Man denke in diesem Zusammenhang an folgende Szenen: Begegnung mit der Prinzessin, Hutstibitzen, Kellnerimprovisation, Erprobung von »Schopenhauers Willenskraft«, Beeinflussung der Menüauswahl und Herbei»zaubern« des Gerichts, Auftritt in der Grundschule, erste »Entführung« seiner Prinzessin.

627. Man erinnere sich an Sterns bzw. Bergsons Ausführungen in 2.2.2 und an folgende Szenen: der »Idiot aus dem Rathaus«, Ferruccios unzureichende Kondition, die unzureichende Aufmerksamkeit des Polsterers bzw. des Ministerialrats.

628. Man denke hier an Plessners Aussagen in 2.2.2 und an vor allem folgende Szenen: Stadt»freiheit«, »Schopenhauers Willenskraft«, Lachs für den Ministerialrat, Verkündung des »Rassenmanifests«, erste »Entführung« Doras und die drei »Zufälle«.

629. Diese Art von Lachen wird vor allem im Rahmen der Analyse der analogen Sequenz des Hauptteils (»Übersetzung« der Lagerspielregeln) zur Schlüsselsequenz des Eingangsteils (Verkündung des »Rassenmanifests«) vorherrschen; siehe 4.1.4.bb.

630. Vgl. Bachtins Ausführungen zum Karnevalesken in Literatur und Karneval in II.4.

631. Man erinnere sich an Bergsons Ausführungen zur »transposition« und Parodie in 2.2.2: »Le risible naît quand on nous présente une chose, auparavant respectée, comme médiocre et vile.« (1972: 95)

632. »Benigni's character is introduced during a long set of slapstick comedy scenes, all of which resemble the work of Charlie Chaplin or even Mr. Bean.« (N.N. auf : [http://infilmau.iah.net/reviews/life is.htm](http://infilmau.iah.net/reviews/life%20is.htm))

633. Benigni auf: www.lavieestbelle.com/entretien.html. »L'humour fantasque de Guido, le héros de la fable, la loufoquerie des situations, le charme rêveur que lui confère Benigni en font un personnage mémorable et admirablement dessiné.« (www.lavieestbelle.com/images/pages/presse/positif.html)

634. Den Helden in Heinrich Kleists »Der zerbrochene Krug« beschreibt Klopfer mit sehr ähnlichen Attributen: »Adam hat karnevaleske Züge, ist ein Spitzbub, einer, der nicht auf den Kopf gefallen ist, sondern der sich windet wie ein Aal, ein Chamäleon der Anpassung, [...] ein Pikaro, [...] ein geborener Lebenskünstler. [...] Wir lachen mit ihm aus der Lust an der menschlichen Plastizität, aus Lust am Schelm.« (1996: 131)

surdität des ideologischen Fundaments nicht entgehen; aus dieser spannungsreichen Mehr- bzw. Widersinnigkeit kann er sich im Lachen lösen, wobei diesem Lachen ein negatives Werturteil über die – dem tatsächlichen Manifest zugrundeliegende und aus menschlicher Sicht überaus inhumane – Degradation bestimmter Menschenrassen anhaftet.

Mit der beschriebenen Fiktionalität ist die ausführliche Einführung des Protagonisten verknüpft⁶³², welche für den Hauptteil richtungsweisend ist. Der Zuschauer begleitet und beobachtet Guido in den unterschiedlichsten Situationen und lernt auf diese Art und Weise einen zur Identifikation anregenden Helden kennen: ideen- und einfallsreich – Dr. Lessing nennt ihn anerkennend den »einfallsreichsten Kellner« (0:44:33 h), dem er je begegnet sei – geistig behende, gewitzt, clever, originell, mit reichlich Improvisationstalent ausgestattet, phantasievoll-poetisch, liebenswert charmant, wortgewandt, unbekümmert, lebenslustig bzw. -froh, optimistisch und friedlich-unpolitisch:

»Celui que j'ai créé est un juif intégré, assimilé, qui vit sa vie, qui ne s'occupe pas de politique, qui fait son travail, et dont la vie est tout d'un coup brisée par une hache, comme c'est arrivé dans la réalité. Un personnage avec lequel tout le monde puisse s'identifier. Dans le film, je suis antifasciste, non seulement au fond de mon cœur, mais aussi physiquement: dans ma façon d'apparaître, on comprend que je ne peux pas être fasciste, parce que mes sourcils, mes incisives, mon ventre sont antifascistes! Je représente la liberté totale, la générosité. Et également l'enfance.«⁶³³

Wie es dem Genie und »Traumtänzer« gelingt, das Herz seiner »geliebten Prinzessin« zu erobern, so wird ihm vermutlich ebenso unsere stetig wachsende Sympathie zuteil. Als sich die Lage gegen Ende des Eingangsteils zuspitzt, gelingt es Guido – angesichts der Fragen seines Sohnes – die nicht kommunizierbare Realität aufgrund seines besonderen Talents zu verdrehen und neu aufzubauen.

An dieser Stelle sei auf einen Aspekt hingewiesen, der – in Analogie zur festgestellten Verweismut im Mittelteil – die insgesamt positiv-verklärte Wahrnehmung des ersten Teils von *DAS LEBEN IST SCHÖN* entscheidend mitbeeinflusst. Die sympathisierende Nähe zum Helden führt dazu, daß der Zuschauer sich dessen poetisch-lebensfroher Sichtweise annähert; er ist sozusagen Guido in den Scherzen bzw. »Zufällen«, antizipiert mit dem Helden die Verblüffung anderer und lacht mit ihm.⁶³⁴ Das in der Figur des Protagonisten zweifelsohne angelegte Identifikationspotential wird normalerweise angenommen und begünstigt die bereits angedeutete relative Leichtigkeit des Sich-Einlassens seitens des Zuschauers auf das, vor allem im Hauptteil zur Entfaltung kommende, schwere Thema des Films.

Wie bereits hinsichtlich der auditiven Tönung der faschistischen Indizien festgestellt, fällt auch für die von Komik geprägten Elemente ein ausnahmslos synchrones Auftreten mit einem bestimmten musikalischen Motiv auf. Dieses zeichnet sich durch eine beschwingte Leichtigkeit und Heiterkeit aus, welche die fröhliche Komik absichernd verstärkt. Mit unserem seltener auftretenden Lachen bzw. der zunehmend getrübbten Komik gegen Ende des Eingangsteils von *DAS LEBEN IST SCHÖN* reduziert sich auch die Häufigkeit des beschriebenen Musikmotivs.

bb) Romantische Liebe zwischen Guido und seiner »Prinzessin«

Der romantische, beinahe märchenhafte, Charakter insbesondere des ersten Teils von *DAS LEBEN IST SCHÖN* beruht auf den besonderen Qualitäten des Helden, verbunden mit der Entwicklung der Liebesgeschichte. Unter dem Blickwinkel der Handlungsanalyse steht diese zweifelsohne im Zentrum der ersten Hälfte des Films.⁶³⁵ Obwohl die Liebesgeschichte im Hauptteil von dem Schauplatz der Vernichtung überlagert wird, ist sie für das Kernstück des Films äußerst funktional im Sinne der zusätzlichen Dramatisierung, der Erfahrbarmachung der Tragik und der möglichen Anteilnahme des Zuschauers (s. 4.1.4.ba). Auf diese Funktionalität soll im folgenden präzisierend eingegangen werden.

Die sich im Eingangsteil entfaltende Liebesgeschichte zwischen Guido und Dora steht unter dem Stern der Vorbestimmtheit. Beide sind von der ersten Sekunde an voneinander wie verzaubert. Angesichts dieser märchenhaften, intensiven Liebe springt der Funke auch auf den Zuschauer über; er vermag diese Glücksgefühle mit der Familie zu teilen. So kann er auch nachvollziehen, daß die junge Frau freiwillig den Zug besteigt, um ihrem deportierten Mann und Sohn zu folgen – Ausdruck ihrer großen Liebe.

Auch in bezug auf die Elemente romantischer Liebe läßt sich eine Parallelität zu einem bestimmten Musikmotiv beobachten. Diese unterstreicht den traum- bzw. märchenhaften Eindruck, welchen die Szenen der sich anbahnenden und entwickelnden Liebe zwischen Guido und seiner Prinzessin beim Zuschauer hervorgerufen.

536
537

Bereits in der zweiten Sequenz gaukelt Guido dem kleinen Mädchen eine Prinzenwelt vor (s. 0:03:00 h), seine »Prinzessin« fällt ihm wie vorbestimmt vom Himmel in die Arme (s. 0:03:15 h) (2).⁶³⁶

538

Auch das Haus des Onkels macht, insbesondere von außen, einen romantischen Eindruck (3). Infolge seiner Tollpatschigkeit gegenüber dem hohen Rathausbeamten »landet« er – per Zufall oder Schicksal – mit Dora in einem aufgeschütteten Sandhaufen, in keineswegs unerwünschter Umarmung (s. 0:09:50 h) (6).

539
543

Hoffnungslos verliebt und sich nach Dora verzehrend, überrascht er sie erst auf der Piazza (s. 0:17:58 h), kurz darauf und unter äußerster körperlicher Anstrengung in den Gassen der Stadt (s. 0:18:35 und 0:18:53 h) (10). In der Grundschule begrüßt er seine Traumfrau mit dem bekannten »Guten Tag, geliebte Prinzessin« (s. 0:23:36 h) (12). Das Anbeten Doras, die in einer Loge auf der Empore gerührt Offenbachs »Barka-role« lauscht, erinnert an das typische Minnellyrikelement, in welchem der Held seine Dame besingt (s. 0:32:17 h) (13).

635. »Le film est clairement construit en deux parties. Et la première a pour fonction d'installer le climat de conte de fées, de montrer que Guido est un personnage poétique qui peut reconstruire la réalité ...« (<http://lavieestbelle.com/entretien.html>) Vgl. auch Lederle auf: [www.filmdienst.de/Das Leben ist schön.html](http://www.filmdienst.de/Das_Leben_ist_schoen.html) in 4.1.2, Ravaschino auf: [www.primerplano.com/criticas/vida %20es %20 bella, %20la.htm](http://www.primerplano.com/criticas/vida_%20es_%20bella,%20la.htm) sowie Jolles in II.4.

636. Hier und im folgenden werden die jeweiligen Sequenznummern in Klammern angegeben; vgl. das entsprechende Sequenzprotokoll im Anhang.



536 0:03:00 h



537 0:03:15 h



538 0:09:50 h



539 0:17:58 h



540 0:18:35 h



541 0:18:53 h



542 0:23:36 h



543 0:32:17 h



544 0:35:46 h



545 0:37:53 h



546 0:38:09 h

Auch die erste »Entführungs«sequenz zeichnet sich durch eine besondere Romantik aus; vor allem als Guido den roten Teppich ausrollt (s. 0:35:46 h) und ihr »indirekt direkt« seine Liebe gesteht. Auf Doras Frage, wo sie sich denn überhaupt befänden, antwortet Guido in Anlehnung an den verregneten Abend und seine Wunschvorstellung:

»Wir beide waren schon mal zusammen hier.« – (Dora fragt:) »Sie und ich?« – »Ach, erinnern Sie sich denn nicht mehr?! An jenem verregneten Abend!? Ich hatte für Sie aus einem Kissen einen Regenschirm gemacht. Ein wunderbarer Abend! Ich legte mir das Lenkrad um die Schulter, machte zwei Walzerdrehungen und als ich vor Ihnen stehen blieb, da gaben Sie mir einen Kuß.« (0:35:30 – 0:35:46 h)

Vor ihrem Haus gibt Guido seiner Prinzessin ebenso charmant wie deutlich zu verstehen, wie gerne er sie ein ganzes Leben lang lieben würde (s. 0:37:53 h und 0:38:09 h):

»Ich verspüre ein unbeschreibliches Verlangen, mit Ihnen zu schlafen. Aber das werde ich niemandem verraten, am wenigsten Ihnen. Um mir das zu entlocken, müßte man mich foltern.« – (Dora fragt:) »Was zu entlocken?« – »Daß ich mit ihnen schlafen möchte. Aber nicht bloß einmal, nein, ganz oft. Doch von mir erfahren Sie es nicht. Ich müßte doch völlig verrückt

544

545
546

sein, wenn ich Ihnen gestehen würde, wie liebend gerne ich es ein Leben lang mit Ihnen tun würde.« (0:37:52 – 0:38:15 h) (14)

547
548

Als Guido seine Prinzessin erblickt, wünscht er sich nichts mehr, als sie erneut überraschen zu können (16). Die romantisch-märchenhafte Fiktionalität erfährt ihren Höhepunkt anlässlich der Verlobungsfeier im Grand Hotel: Guido überrascht Dora mit der ihr gewidmeten Torteninschrift. Unzählige Konfettis – wie in einem Schüttelspielzeug mit Schneeflockchen – rieseln wenig später auf die Tanzenden herunter (17).

449
550

Nachdem die »Prinzessin« Guido unter dem Tisch zum ersten Mal geküßt (s. 0:51:53 h) und ihn gebeten hat, sie fortzubringen – »Bring' mich weg!« (0:52:01) –, besteigt sie wenig später sein Pferd und reitet, unter dem Deckmantel der traditionellen Brautentführung, mit Guido auf und davon (s. 0:53:58 h) (17).

551

Am Traumhäuschen angekommen (s. 0:54:34 h), hilft Guido seiner »Prinzessin« vom Pferd, worauf ihre »Begegnung« im Gewächshaus und der ganz natürlich wirkende Zeitsprung von fünf bis sechs Jahren in Verbindung mit der Einführung des gemeinsamen Sohnes folgt (18).

4.1.4 Hauptteil des Films: Kraft der Phantasie versus Lagerrealität

Das mit Blick auf die Gesamtlaufrzeit des Films geringfügig kürzer ausfallende Kernstück bringt Guido in die Verlegenheit, seinem etwa fünfjährigen Sohn das Vernichtungslager zu erklären, in welches sie deportiert wurden. Angesichts der grausamen Wirklichkeit und in konsequenter Fortführung des eingeschlagenen Verhaltens – die Deportation hatte er Giosuè kurzerhand als Geburtstagsüberraschung »verkauft« – erfindet der Vater die Wettbewerbsgeschichte, um die Unbekümmertheit des Jungen zu bewahren und ihn vor einem Trauma für das Leben zu schützen⁶³⁷: Das KZ wird zum Ferienlager, die Inhaftierten und die Aufseher zu Gegenspielern; wer als erster 1000 Punkte gesammelt habe, dürfe einen echten Panzer – Giosuè's Lieblingsspielzeug – mit nach Hause nehmen; da folglich alle Parteien in extremem Konkurrenzkampf stünden, sei hier alles strikt kontrolliert und reglementiert. Diese Präzisierung der »Geburtstagsüberraschung« bildet den Ausgangspunkt für Guidos stetige, kräftezehrende Anstrengungen, seinem Sohn immer wieder den Gewinn des Wettbewerbs in Aussicht zu stellen, auch wenn die Rivalen ihn vom Gegenteil zu überzeugen suchten. Mit immer skurrileren Einfällen, mittels seiner Einbildungskraft gelingt es dem Protagonisten, sein Phantasiegebilde vor dem Einsturz zu bewahren und letztlich den Jungen vor dem sicheren Tod zu retten. Der Versuch, seine Frau vor der Liquidierung zu warnen, kostet Guido am Ende des Films schließlich das Leben.

In Anlehnung an die – in den Leitthesen angesprochene (s. 4.1.2) und vor allem für den Hauptteil des Films zutreffende – unorthodoxe Umgangsweise mit dem schwieri-

637. Siehe Benignis Aussagen hierzu in 4.1.2. sowie seine folgende Äußerung: »Pour éviter qu'il ne prenne conscience de l'insoutenable réalité qui l'entoure, Guido lui fait croire que tout cela n'est qu'un grand voyage organisé, un jeu qu'il faut gagner.« (Auf: www.lavieestbelle.com/images/pages/presse/histoire.html)



547 0:46:31 h



548 0:47:25 h



549 0:51:53 h



550 0:53:58 h



551 0:54:34 h

gen Thema im Sinne des »Über die Bande-Spielens«, und der damit einhergehenden Absage an eine realistische Vermittlung des Unsag- und -zeigbaren, seien für das zu analysierende Kernstück folgende zentrale Aspekte genannt und im Anschluß daran ausgeführt.

Der Hauptteil von *DAS LEBEN IST SCHÖN* ist durch eine stringente rhythmische Komposition gekennzeichnet, mit – trotz latent allgegenwärtiger Lagerrealität und kontinuierlicher Dramatisierung der Situation – generellem Schwerpunkt auf den fiktionalen Elementen. Hieraus ergibt sich eine bemerkenswerte ästhetische Freiheit für den Zuschauer im Hinblick auf den Grad des Sich-Einlassens auf den schwer zugänglichen Gegenstand des Kunstwerks, wobei die Barriere der Anteilnahme vergleichsweise klein gehalten wird. Bei besonders ausgeprägter Hingabe an den Film ermöglicht der Umweg über Fiktion und das dadurch angelegte sympraktische Mitfühlen dem Zuschauer eine weitaus aktivere und somit intensivere Erfahrung dessen, was das Unbeschreibliche bedeuten könnte, als es ein realistischer Rekonstruktionsversuch zu leisten vermag.

a) *Rhythmus zwischen Fiktion und »Realität«*

Im Unterschied zur ersten Hälfte des Films zeichnet sich der Hauptteil durch ein regelmäßiges Wechselverhältnis zwischen fiktionalen und realistischeren Szenen aus.

Das auf der einen Seite gesteigerte Auftreten der wirklichkeitsnäheren Elemente erklärt sich bereits aus der Wahl des Schauplatzes, dem Vernichtungslager. Auf der anderen Seite ist die grausame Realität von Vernichtungslagern im allgemeinen implizit – doch deshalb potentiell nicht weniger wirkmächtig, im Gegenteil – in Gestalt von Guidos Verkehren gegenwärtig.

Parallel zu den Ausführungen hinsichtlich der behutsamen, rhythmischen Steigerung der realistischen »Dosis« im Eingangsteil kann festgestellt werden, daß diese Beobachtung auch für den Hauptteil des Films generelle Gültigkeit hat; dies jedoch in weniger ausgeprägter Form, da die Stimmung im Kernstück nicht allmählich schwindet, sondern mit dem Eintritt ins Lager getrübt ist – die Gefahr ist fortwährend präsent.

Aufgrund dieser Feststellungen läßt sich für den Hauptteil von einer permanenten – überwiegend impliziten, zum Teil aber auch expliziten – Präsenz bzw. Allgegenwart der Lagerrealität sprechen.

Hinsichtlich der angesprochenen Rhythmik ist der Hauptteil, das Auftreten realistischer und irrealer Elemente betreffend, in drei Abschnitte zu unterteilen: Sein Beginn (1:07:33 – 1:19:29 h) steht unter dem vorherrschenden Eindruck der fiktionalen Szenen, der Mittelteil (1:19:28 – 1:43:13 h) weist ein durchgehendes Gleichgewicht zwischen beiden Elementen auf und der Schlußteil, bis zu Guidos Ermordung (1:43:13 – 1:52:13 h), ist von zunehmender Dramatik und schließlich unausweichlicher Bedrohung geprägt.

Im weiteren wird das Wechselverhältnis der – um es mit Dewey zu formulieren – antagonistischen Energien für die beobachteten Abschnitte untersucht/aufgezeigt.⁶³⁸

aa) Beginn des Hauptteils: »Geburtstagsüberraschung« versus Vernichtungslager

Der Beginn des Hauptteils (1:07:33 – 1:19:29 h) weist eine relative Dominanz an fiktionalen Momenten auf, vor allem im Hinblick auf die Eindringlichkeit der Szenen.

Grund hierfür ist Guidos anfänglich gesteigerter Erklärungsbedarf bezüglich der »Geburtstagsüberraschung« (25), die ausführliche Anpassung der Lagerbedingungen an seine Wettbewerbsgeschichte (26), sowie die erste schwierige Überzeugungsarbeit (28). In gewisser Hinsicht herrschen zu Anfang des Hauptteils Guidos Wirklichkeitsverkehrungen für seinen Sohn vor. Diese relative Dominanz stützt sich vor allem auf die extreme Intensität von Sequenz 26, in welcher Guido für seinen Sohn die Lagerverordnungen in Spielregeln eines Wettkampfes überträgt. In Analogie zur »verdrehen« Verkündung des Rassenmanifests in der Grundschule kann diese Sequenz ebenfalls als einer der Höhepunkte, einer der Dreh- und Angelpunkte des gesamten Spielfilms angesehen werden.

Aufgrund der dominierenden Wirklichkeitsverkehrungen zu Beginn des Kernstücks können wir antizipieren, daß diese – bereits gegen Ende der Exposition eingeschlagene (s. 4.1.3.ac) – Form des Umgangs mit der Realität sich während des gesamten Hauptteils fortsetzen wird.

552
555

In der Nacht und bei Scheinwerferlicht rollt der Zug langsam ins Konzentrationslager ein (s. 1:08:23 h) (R). Unter dem permanenten Brüllen der SS-Leute werden die Ankömmlinge aus den Viehwaggons getrieben (1:08:44 h) (R). Guido sucht aufgeregt nach Dora; als er nach ihr ruft, wird er von einem SS-Mann daran gehindert (s. 1:09:17 h) (R). Seinem Sohn, der sich über die unbequeme Zugfahrt beklagt, verspricht Guido, daß sie mit dem Bus und ordentlichen Sitzen nach Hause fahren würden und lobt die »hervorragende Organisation« (1:09:50 h) des Ganzen (F,iV). Auf die drängenden Fragen Giosuès nach der »Geburtstagsüberraschung« erfindet Guido

638. Hierbei werden die jeweiligen Sequenznummern sowie die Zugehörigkeit zu Fiktion/ Irrealität mit (F) bzw. Lagerrealität mit (R) in Klammern angegeben. Innerhalb der fiktionalen Elemente (F) wird zusätzlich die Unterscheidung zwischen Komik (F,K), ironischer Verkehrung (F,iV) und romantischer Liebe (F,rL) getroffen.

639. Im folgenden werden Giosuès Sätze mit (S.) für Sohn und Guidos mit (V.) für Vater gekennzeichnet.

640. Im folgenden wird diese zentrale Szene wörtlich festgehalten, wobei die Sätze des SS-Mannes mit (SS), die Guidos mit (G.) abgekürzt und in Klammer angegeben werden.



552 1:08:23 h



553 1:08:44 hh



554 1:09:17 h



555 1:10:27 h



556 1:11:13 h



557 1:13:30 h

die Wettbewerbsgeschichte mit einem echten, nagelneuen Panzer als Hauptgewinn (s. 1:10:27 h) (F,iV):⁶³⁹

»Verrätst du mir endlich, was für ein Spiel das ist!?« (S.) – »Paß' auf, ich werd' dir sagen, was für ein Spiel das ist; das Spiel heißt, es heißt ... wir sind ... wir spielen ... Mannschaft gegen Mannschaft, klar?! Ich hab' das Spiel gut vorbereitet. Paß' auf, die Männer befinden sich hier und die Frauen dort. Eh, dann brauchen wir die Soldaten; sie geben uns den Zeitplan vor. Das Spiel ist nicht einfach. Es wird schwer werden, es zu gewinnen. Eh, wer ... wer einen Fehler macht, wird sofort nach Hause geschickt, sofort, ohne Pardon. Deshalb müssen wir gut aufpassen, Giosuè. Aber wenn wir gewinnen, dann bekommen wir den Hauptpreis.« (V.) – »Was kann man denn bei dem Spiel gewinnen?« (S.) – »Eh ... den Hauptpreis, hab' ich doch gesagt!« (V.) – »Einen Panzer kann man gewinnen!« (Onkel) – »Aber Panzer hab' ich doch schon zuhause.« (S.) – »Nein, zu gewinnen gibt es einen echten, einen nagelneuen Panzer!« (V.) – »Was einen echten? Nein!?« (S.) – »Doch, eigentlich wollt' ich's dir nicht sagen.« (V.) (1:09:58 – 1:10:46)

Als der Onkel durch den schroffen Befehl eines SS-Mannes aufgefordert wird, sich in einer anderen Reihe anzustellen (R), erklärt Guido seinem Sohn, der Onkel käme in eine »andere Mannschaft« (F,iV) (25).

556
557

Giosuè Erschrockenheit angesichts der Barackeninsassen (s. 1:11:13 h) (R), versucht Guido mit einem »vergnügen« »Da staunst du, was, Giosuè?!« (1:11:23) und mit der Aussage, sie hätten zwei Einzelplätze reserviert, zu entkräften (F,iV). Giosuè's Jammern – er findet es in der Baracke eklig und schmutzig, hat großen Hunger, möchte zur Mama und fragt, wann das Spiel endlich vorüber sei (R) – versucht sein Vater zu beschwichtigen, indem er die 1000 Punkte als Ziel erfindet und seinem Sohn einredet, den Mann mit den Marmeladenbrötchen hätten sie leider knapp verpaßt (F,iV). Als ein SS-Scherge lärmend die Baracke betritt und brüllend einen Italiener zum Übersetzen der Lagerregeln verlangt (R), tritt Guido vor (s. 1:13:30 h) (F,iV bzw. K)⁶⁴⁰ (s. 4.1.4.bb). Begeistert und entschlossen, die erforderlichen 1000 Punkte zu erzielen, wendet sich Giosuè nach dessen »Übersetzungsarbeit« an seinen Vater: »Mann, 1000 Punkte!« (1:15:25 h) (26).

558

Sich unter der Last des Ambosses (s. 1:15:40 h) krümmend, klagt Guido gegenüber seinem Gefährten Vittorino, er könne keinen weiteren Amboß mehr schleppen (R). Bartolomeo, gewaltig am Arm blutend, hat sich bei der Schwerstarbeit verletzt und wird in barschem Ton zum Krankenzimmer geführt (R). Als Vittorino Guido klarmacht, daß ihm der Tod bevorsteht, sollte er den Amboß einfach zu Boden legen, quält er sich mit letzter Kraft weiter (R) (27).

559
561

Nach getaner Arbeit schleppen sich die Männer, unter Giosuè Blick, in die Baracke, wo sie völlig erschöpft in ihre Kojen fallen (R). Von SS-Schreien angetrieben, taucht Guido – vor Kraftlosigkeit wankend – als letzter in der Barackentür auf (s. 1:16:46 h) (R). Seine Häftlingsuniform preist er seinem Sohn mit den Worten an: »Sieh' mal, was ich Hübsches an habe. Fein, he. Sieht schick aus, he?!« (1:17:04 h; s. 1:17:05 h) (F,iV) Die auf der Kleidung aufgenähte und auf dem Unterarm eintätowierte Nummer erklärt der Vater mit Schwierigkeiten, die es bei der Anmeldung gab und aus der Sorge heraus, sie zu vergessen (F,iV). Auf Guidos Frage, ob Giosuè denn mit den anderen Kindern gesprochen hätte, antwortet dieser – sichtlich verunsichert –, daß sie von dem Punktesammeln und dem Panzer gar nichts wüßten (R), woraufhin Guido seinem Sohn weismacht, die anderen Kinder hätten versucht, ihn aus Konkurrenzgründen hereinzulegen (s. 1:18:03 h) (F,iV). Als Giosuè nachfragt, wie viele Punkte sie denn heute gesammelt hätten, erzählt sein Vater »ausgelassen« von den Fangspielen und den ergatterten 48 Punkten: »Heute, da hat es richtig Spaß gemacht. Ich freu' mich schon auf morgen, das glaubst du gar nicht!« (1:18:22) (F,iV). Dadurch, daß Giosuè kein Marmeladenbrötchen verlangt habe, kämen noch 12 Punkte hinzu, rechnet Guido seinem Sohn vor (F,iV). Als Bartolomeo die Baracke betritt und Guido nachfragt, wie es denn gewesen sei, antwortet dieser deprimiert: »Schlimm war's; und der Hunger macht es noch schlimmer!« (1:19:17) (R). Giosuè flüstert daraufhin seinem Vater ins Ohr, daß Bartolomeo nun wohl Punkte verloren habe, worauf Guido vorgibt, sie führten jetzt die Rangliste an (F,K) (28).

ab) Mitte des Hauptteils: Guidos »Wettkampfsregeln«, »Versteck- und Schweigespiele«

Im mittleren Abschnitt des Hauptteils (1:19:28 – 1:43:13 h) ist das Wechselverhältnis zwischen fiktionalen und realistischeren Szenen insgesamt recht ausgeglichen.

641. In Anlehnung an Bergson arbeitet Klopfer die Überlebenskompetenz des Helden in Kleists »Der zerbrochene Krug« heraus, welche mit der Guidos durchaus vergleichbar ist: »Je größer die Not, desto öfters scheint der »Springteufel« seiner Gewitztheit zu obsiegen. [...] die Sache wird ein immer größeres Lügengespinnst.« (Klopfer 1996: 131) »Au détour de chaque embuscade ou moment austère, Benigni s'efforce de relever la tête et à continuer le combat pour cacher à son Giosuè les détails sordides de l'Histoire.« (Guéret auf: www.cinopsis.com/critics/lavitaeb.htm)

642. Der Held in Jurek Beckers »Jakob der Lügner« sieht sich zu ähnlichem Verhalten verpflichtet. Um die Hoffnung und den Überlebenswillen seiner jüdischen Ghetto mitbewohner am Leben zu erhalten, erfindet er immer wieder neue Radionachrichten, welche den baldigen Einmarsch der Alliierten prophezeien. Nach und nach gerät Jakob – wie Guido – zunehmend unter Zugzwang: »Bloß es muß ihm genug einfallen, sie werden immer neue Fragen stellen, sie werden Einzelheiten wissen wollen [...] er muß die Antworten erfinden.« (Becker 1982: 75)



558 1:15:40 h



559 1:16:46 h



560 1:17:05 h



561 1:18:03 h



562 1:20:10 h



563 20:24 h



564 1:20:31 h



565 1:20:45 h



566 1:21:08 h



567 1:21:31 h

Die Dosierung des Schreckens nimmt im Mittelteil zu, vor allem durch Guidos immer grotesker werdende Einfälle⁶⁴¹, sein Phantasiegebilde vor dem Einsturz zu bewahren. Besonders in Sequenz 37 versucht der Protagonist mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, seinem an der Existenz des Wettspiels zweifelnden Sohn die bittere Wahrheit vorzuenthalten.⁶⁴²

Von Schreien angetrieben, verlassen die inhaftierten Frauen ihren Bau (R). Eine ältere Dame wird von einer Aufseherin in extrem barschem Ton aufgehalten: »Halt! War das nicht klar und deutlich genug. Alte und Kinder nicht. Los rein! Ihr werdet nicht arbeiten!« (1:19:35 h) (R). Eine Leidensgenossin erklärt Dora, daß diese Aufseherin die schlimmste sei und daß die Alten und Kinder in »Duschräumen« durch den Einsatz von Gas getötet würden (s. 1:20:10 h und 1:20:31) (R) (29).

Als Giosuè plötzlich bei seinem Vater, der sich unter der Last eines Ambosses mühsam vorwärts schleppt (R), auftaucht, weil er nicht – wie die anderen Kinder – »duschen« möchte und seinen Vater fragt, was sie denn arbeiten, antwortet dieser (s. 1:20:45 h), sie bauten den Panzer und es mache viel Spaß (s. 1:21:08 h) (F,iV). Nachdem sich Giosuè vehement weigert, »duschen« zu gehen, rät ihm Guido – mit den Worten »Das macht Spaß, he?!« (1:21:26 h) – sich wenigstens gut zu verstecken (F,iV) (30).

562
564565
567

568

Mehrere deutsche Aufseher organisieren das bevorstehende »Duschen« der Alten und Kinder. Diese sollen sich – begleitet vom antreibenden Schreien der Aufseher – rasch ihrer Kleider entledigen und sich deren Nummern einprägen, um sie »später« schnell wiederzufinden (s. 1:21:31 h) (R). Als die Aufseherin stolpert und der Onkel ihr aufzuhelfen versucht, straft sie ihn mit einem verächtlichen Blick (s. 1:22:03 h) (R) (31).

569

571

Seinem Sohn schärft Guido ein, daß er von nun an den ganzen Tag über versteckt bleiben müsse (s. 1:22:17 h) und ihn vor allem die »Männer von der bösen Mannschaft« (1:22:20 h) nicht entdecken dürften, sonst würden sie beide disqualifiziert; auf diese Weise könne Giosuè 120 Punkte am Tag beisteuern (F,iV). Um mit ihm das »Versteckspiel« zu üben (s. 1:22:53 h), erprobt es Guido spielerisch (s. 1:22:53 h): »Wo bist du, Giosuè, wo? Ich seh' dich!« (1:22:54 h) (F,iV) (32).

572

573

Voller Sorge sucht Dora in einem Kleiderhaufen, den die Frauen zwecks Weiterverarbeitung sortieren müssen (s. 1:22:57 h), nach Spuren von Giosuè und dem Onkel (s. 1:23:15 h) (R) (33).

574

575

Während über den Lagerlautsprecher ertönt, daß der Osteingang für einige Tage geschlossen bleibe, schleppt sich Guidos Arbeitsgruppe unter SS-Bewachung in Richtung Baracke (R). Aus dem Schubkarren, den Guido vor sich herschiebt, ertönt plötzlich ein Geräusch – Giosuè liegt unter einer Decke darin und hat Schluckauf (s. 1:23:41 h) (F). Als Guido den leeren Lagerlautsprecher-Raum bemerkt, nutzt er die Gelegenheit, seiner Frau eine Liebeserklärung und ein Lebenszeichen von ihrem Sohn über das Mikrofon zukommen zu lassen (s. 1:24:33 h) (F,rL):

»Bongiorno, geliebte Prinzessin! Heute Nacht, da habe ich die ganze Zeit von dir geträumt. Wir waren im Kino und du hattest dieses rosafarbene Kleid an, das ich so mag. Ich denke die ganze Zeit nur an dich Prinzessin, nur an dich. Und jetzt: Mama, weißt du was: Papo nimmt mich in einem Schubkarren mit, aber er kann ihn gar nicht richtig schieben (F,K). Es macht sehr viel Spaß, wir führen! Wie viel Punkte haben wir heute gekriegt, Papo?« (1:24:30 – 1:25:15 h)

576

Dora hat unterdessen ihre Arbeit unterbrochen und den beiden wehmütig gelauscht (s. 1:24:49 h) (F,rL) (34).

577

579

In Guidos Arbeitsgruppe sind erste Verluste zu verzeichnen; Alfonso, Vittorio und die anderen haben es nicht überlebt (R). Als alle Insassen – unter ihnen auch Guido – auf einen strengen Befehl hin die Baracke verlassen müssen, wendet Guido mit Giosuè erneut das »Versteckspiel« an (s. 1:25: 56 h und 1:25:55 h) (F,im Vergleich) (35).

580

582

Im Zuge der Untersuchung durch den KZ-Arzt wird der Gesundheitszustand eines jeden Häftlings diagnostiziert und schriftlich festgehalten (s. 1:25:59 h) (R). Bei Guido stellt Dr. Lessing einen leichten Leberschaden fest (R). Als er sich bereits dem nächsten Juden zuwendet, teilt ihm Guido die Lösung für das noch ausstehende Rätsel mit (s. 1:26:39 h), woraufhin sich der Arzt an den einstigen Kellner des Grand Hotels erinnert (F) und einen SS-Mann zu sich befiehlt (s. 1:26:54 h) (R) (36).



568 1:22:03 h



569 1:22:17 h



570 1:22:53 h



571 1:22:53 h



572 1:22:57 h



573 1:23:15 h



574 1:23:41 h



575 1:24:33 h



576 1:24:49 h



577 1:25:41 h



578 1:25:56 h



579 1:25:55 h



580 1:25:59 h



581 1:26:39 h



582 1:26:54 h

Den verspätet in die Baracke zurückgekehrten Guido fragt Bartolomeo besorgt, wo er denn so lange geblieben sei. Dieser antwortet, daß ihn der KZ-Arzt möglicherweise aus dem Lager bringen könne, wenn er beim bevorstehenden Abendessen der Offiziere bediene (R). Nach mehrmaligem Rufen nach Giosuè bemerkt er seinen Sohn aufgrund dessen Schluckaufs und hilft ihm »gut gelaunt« aus seinem Versteck; doch Giosuè ist wenig erfreut – von einem Häftling hat er erfahren, daß aus ihnen Knöpfe und Seife hergestellt werden sollen (s. 4.1.4.ba). Trotz Guidos Bemühungen will der Junge unbedingt nach Hause, und zwar sofort. Als sein Vater sich anschickt, ihre Sachen zu packen, wundert sich Giosuè darüber, dass man sie so einfach gehen lassen wird. Auch die Tatsache, daß sie – laut Guido – die Rangliste anführen, kann Giosuè nicht von seinem Wunsch abbringen (F,IV). Erst als Guido Bartolomeo ausführliche Anweisungen bezüglich des Panzers gibt, willigt der Sohn ein, doch zu bleiben, um den Hauptpreis zu erstreiten (F) (37).

583
585

Während Hitlers Stimme über den Lagerlautsprecher ertönt (R), bemerkt Guido beim Vorbereiten des SS-Abendessens die im Hof spielenden, deutschen Kinder. Um seinen Sohn von der Existenz anderer Kinder zu überzeugen, holt er ihn in der Baracke ab und zeigt ihm die Verstecken spielenden Kinder (s. 1:33:24 h) (F,iV). Eine Aufseherin ruft streng alle Kinder zu sich und entdeckt im letzten Moment auch Giosuè (R). Noch bevor sein Sohn abgeholt wird, schärft Guido ihm ein, er dürfe ab jetzt kein Wort mehr sagen, denn nun beginne das alles entscheidende »Schweigespiel« (F,iV). Dem von der Aufseherin »abgeführten« und zurückblickenden Giosuè zwinkert Guido aufmunternd zu (s. 1:34:54 h), was dieser erwidert (s. 1:34:53 h) (F,iV) (38).

586
588

Guido bedient anlässlich des gemeinsamen Kaffeetrinkens und Abendessens der hohen SS-Leute im Offiziersgebäude. Die laut und wild durcheinander rufenden Kinder werden von einem Offizier streng zur Ruhe aufgefordert (R). Dr. Lessing gibt Guido unbemerkt zu verstehen, daß er ihn unbedingt sprechen müsse (s. 1:35:43 h) (R). Als sich Giosuè bei dem, ihn mit einem Stück Kuchen bedienenden, deutschen Jungen mit »Grazie!« (1:36:05 h; s. 1:36:11 h) bedankt, eilt dieser aus dem Raum (R). Böses ahnend schaut Guido ihm mit sorgenvollem Blick nach. In Begleitung der Aufseherin kehrt der deutsche Junge zurück und ertappt Guido bei seinem Versuch, allen Kindern das Wort Grazie beizubringen (s. 1:36:39 h) (F,K). »Für dich ist das Sprechen in diesen Räumen verboten!« (1:36:49 h), herrscht ihn die Aufseherin an; den Kindern befiehlt sie: »Ihr eßt jetzt weiter, und zwar ohne ein Wort zu sagen!« (1:36:52 h) (R) (39).

589
591

Voller Hoffnung auf eine Möglichkeit zur Flucht teilt Guido Dr. Lessing mit, daß auch seine Frau Dora im Lager sei (R). Seinem Sohn schärft er erneut ein, langsam zu essen (s. 1:37:48 h) und keine Dummheiten zu machen, jetzt wo sie die Rangliste anführten (F,iV). Nachdem Dr. Lessing Guido durch absichtliches Verschütten von Alkohol an die Anrichte gelockt hat, berichtet er ihm in völliger Verzweiflung von einem Rätsel, welches er nicht zu lösen imstande sei (s. 1:39:20 h) (R). Wie gewohnt hofft er auf Guidos geistige Beweglichkeit: »Bitte hilf mir, Guido, ich flehe dich an!« (1:39:27 h). Fassungslos wendet dieser sich ab (s. 1:40:06 h) (40).

592
594

Nachdem Guido beim Wechseln der Schallplatte zufällig Offenbachs »Barkarole« entdeckt hat, richtet er den Lautsprecher ins Freie, um Dora ihr gemeinsames Liebeslied vorzuspielen (s. 1:42:03 h); zu Tränen gerührt, lauscht diese den bekannten Klängen (s. 1:42:22 h) (F,rL) (41).

Seinen schlafenden Sohn auf dem Arm tragend, spricht Guido teils zu ihm, teils mit sich (1:43:00 h):

»Vielleicht ist das alles bloß ein Traum, Giosuè, aus dem wir wieder erwachen werden. Morgen früh kommt dann die Mama und weckt dich. Und zum Frühstück macht sie uns Cappuccino und Milchkaffee. Wir essen Kekse dazu und dann werden wir uns lieben, zweimal, dreimal ... wenn ich es schaffe.« (F,rL) (1:42:47 – 1:43:13 h) (42)

ac) Das »bitter-süße« Ende des Hauptteils

Insbesondere unter dem Gesichtspunkt der Anzahl und der Länge der Parts herrschen die realistischeren Szenen gegen Ende des Hauptteils und Films (1:43:13 – 1:52:13 h)



583 1:33:24 h



584 1:34:53 h



585 1:34:54 h



586 1:35:43 h



587 1:36:11 h



588 1:36:39 h



589 1:37:48 h



590 1:39:20 hh



591 1:40:06 h



592 1:42:03 h



593 1:42:22 h



594 1:43:00 h



595 1:43:20 h



596 1:43:32 h



597 1:44:32 h

zum ersten Mal vor. Diese Tatsache ist einerseits auf die unübersehbare Abnahme fiktionaler Momente sowie deren tragische Tönung zurückzuführen. Auf der anderen Seite ist die allgemeine Zuspitzung der Situation für die relative Dominanz der Lager-realität verantwortlich: Guidos Abschied von seinem sich versteckenden Sohn (44), seine erfolglose Suche nach Dora (45) und sein tragisches Ende (46).

Auf dem Rückweg zur Baracke verläuft sich Guido im Nebel und findet sich plötzlich – voller Entsetzen (s. 1:43:20 h) – vor einem kaum erkennbaren Berg aufgeschütteter, nackter Leichen wieder (s. 1:43:32 h) (R) (42).

595
597

Nächtliches Hundegebell und Maschinengewehr-Salven reißen Guido aus dem Schlaf (R). Von Bartolomeo erfährt er, die Deutschen verließen kurz vor Kriegsende das Lager, nicht ohne vorher die Häftlinge zu ermorden (R). Mit den Worten – »Wir sehen

uns in Viareggio. Dann gründen wir eine Firma und machen Ambosse!« (1:44:29 h) – beschließt Guido, sich »aus dem Staub zu machen« (s. 1:44:32 h) (F,K) (43).

598
600

Giosuè erklärt er, die Deutschen seien so aufgeregt (R), weil sie nur ihn – den voraussichtlichen Gewinner des Wettbewerbs – suchten; aus diesem Grund müsse er sich in dem Metallkästchen bis zum nächsten Morgen, dem Tag der Preisverleihung, verstecken (s. 1:45:24 und 1:45:53 h); ohne Fehler steuere er so die restlichen 40 Punkte bei (F,iV). Nachdem Guido beobachtet hat, daß die Frauen auf Lastwagen abtransportiert werden (R), bittet er seinen Sohn um die Decke und sein Strickjäckchen, »um die Deutschen auf eine falsche Fährte zu locken« (F,V). Giosuè läßt er wiederholen, daß er erst dann sein Versteck verlassen dürfe, wenn er keinen Lärm mehr höre – nur bei Beherzigung dieser Regel gewannen sie das Spiel (s. 1:47:06 h) (F,iV) (44).

601
603

Mit Hilfe von »Schopenhauers Willenskraft« gelingt es Guido aus einiger Entfernung, den bellenden Schäferhund von Giosuè's Versteck zu vertreiben (s. 1:47:24 h und 1:47:47 h) (F,K). Mit der Decke als Rock und Giosuè's Strickjäckchen um den Kopf als Frau verkleidet (F,K), begibt sich Guido auf die – zwar hartnäckige, doch letztlich vergebliche – Suche (s. 1:48:24 h) nach Dora, die sich nicht unter den abtransportierten Frauen befindet (R) (45).⁶⁴³

604
607

Als er im letzten Moment von der Aufseherin bemerkt wird (s. 1:49:43 h), versucht er zu fliehen und dem Lagerscheinwerfer zu entgehen – ohne Erfolg (s. 1:49:55 h); einen ihn unentwegt anbrüllenden Soldaten mit gezücktem Maschinengewehr im Rücken, überquert Guido den Hauptplatz des Lagers (R). Auch in dieser prekären Lage denkt er an Giosuè's Versteck, von welchem aus man den Hof überblickt. Die sorgenvollen Blicke seines Sohnes förmlich spürend (s. 1:50:55 h), zwinkert er in Richtung Metallkästchen und greift das schon einmal angewandte, übertriebene Marschieren auf (s. 1:50:48 h) (F,iV). Hinter einer abgelegenen Steinwand wird er vom SS-Schergen erschossen (R) (46).

608
609

Am folgenden Morgen verlassen die letzten Deutschen in aller Eile das Lager (s. 1:51:48 h); einige Zeit darauf folgen die sich mühsam vorwärts schleppenden Überlebenden (s. 1:52:17 h) (R) (47).

610
612

Erst als völlige Ruhe eingetreten ist, traut sich Giosuè aus seinem Versteck heraus (s. 1:53:24). Wenig später rollt ein amerikanischer Panzer in den Hof ein (s. 1:54:35 h), den Giosuè mit einem »Ja, es stimmt!« (1:54:43 h) begrüßt und mit Hilfe des GI – besteigen darf (F) (48).

643. »C'est un hymne d'amour pour elle [Dora], je meurs parce que je vais la chercher, je n'arrive pas à l'oublier. Quand je suis avec l'enfant et que je lui envoie le message dans le film, je lui dis: »Je pense toujours et seulement à toi!«. C'est en même temps un hommage à »Maus« de Spiegelmann, cette bande dessinée où les juifs sont des souris et les allemands des chats. Le personnage cherche toujours sa femme. C'est une très belle histoire d'amour.« (Benigni auf: www.arte.fr/benigni/html)



598 1:45:24 h



599 1:45:53 h



600 1:47:06 h



601 1:47:24 h



602 1:47:47 h



603 1:48:24 h



604 1:49:43 h



605 1:49:55 h



606 1:50:55 h



607 1:50:48 h



608 1:51:48 h



609 1:52:17 h



610 1:53:24 h



611 1:54:30 h



612 1:54:35 h



613 1:55:25 h



614 1:56:21 h



615 1:56:41 h

Voller Stolz und mit dem Helm des amerikanischen Soldaten geschmückt (s. 1:55:25 h), rollt Giosuè in seinem »Hauptgewinn« an den Überlebenden vorbei, bis er seine Mutter erblickt (s. 1:56:21 h) und schließlich – in ihren Armen (s. 1:56:41 h) – »Wir haben gewonnen!« (1:56:38 h) ruft (F) (49).

613
615

Hinsichtlich der zunehmenden Tragik der fiktionalen Szenen ist besonders Sequenz 46 zu nennen, in welcher Guido, angesichts des nahen Todes, seinen Sohn durch das gespreizte Marschieren zum letzten Mal zum Lachen bringt und ihm damit das Gefühl von Sicherheit vermittelt. In die Freude über den glücklichen Ausgang für den kleinen Jungen, der das angestrebte Ziel mit dem Ausruf »Wir haben gewonnen!« (1:56:38 h) begleitet, mischen sich Mitgefühl und Bewegt-Sein über das Schicksal des Vaters, der aus unendlicher Liebe zu seinem Sohn diese ungeheueren Anstrengungen unternommen hat (s. 4.1.4.ba). So kann man den Ausgang des Films am ehesten als »bitter-süß« bezeichnen.

b) Weinen und Lachen – Grenzverhaltensweisen und Wertaussagen

Der Zuschauer befindet sich während des Kernstücks von *DAS LEBEN IST SCHÖN* in einem wirkmächtigen Spannungszustand – zwischen Lachen und Weinen als den beiden Gegenpolen menschlichen Grenzverhaltens.⁶⁴⁴ Je nach unserem Einlassungsgrad mündet unsere übermäßige wie -mächtige Erfahrung in das eine oder andere Distanzverhalten.

In dem Maße, wie Guido die grausame Wirklichkeit für seinen Sohn ironisch verkehrt, um diesen von deren Absurdität zu überzeugen, steigt in der Mehrzahl der Fälle

644. »Nos yeux sont ébahis, on pleure, on rit, on vit...« (Guéret auf: www.cinopsis.com/critics/lavita_eb.htm). »Benigni knows how to make us laugh, but he has not yet figured out how to make us cry.« (Kempley auf: www.washingtonpost.com/wp-srv/style/movies/reviews/lifeisbe-autifulkempley.htm). »Faire rire ou pleurer, c'est la chose la plus belle au monde. C'est comme un état de grace, c'est une chose extraordinaire [...] Ce sont deux grands sentiments.« (Benigni auf: www.arte.fr)

645. »La vie fait rire et pleurer. Comme pour Clinton, la farce touche la tragédie. Le rire et les pleurs sont si proches.« (Benigni auf: www.lefigaro.fr/campus/_interviewN1.htm) Vgl. auch N.N. auf www.insideout.co.uk/movies2/beautiful.htm und auf <http://infilmau.iah.net/reviews/lifeis.htm>.

646. »Es ist wohl mit Abstand der rührendste Film, den ich je gesehen habe. Mit anzusehen, wie ein von schwerer Arbeit gezeichneter Mann immer noch die Kraft aufbringt, seinem Sohn die heile Welt zu zeichnen und ihm auch das allerletzte Stück Brot überläßt, obwohl er selber nur noch aus Haut und Knochen besteht. Wie er sogar in der Gewißheit seines Todes noch die Kraft hat, seinem Sohn dieses Spiel vorzuspielen.« (Schröder auf: <http://online.prevezanos.com/skf/filme/filmdat/0269.shtml>) »But you don't necessarily laugh as Guido repeatedly protects his son from the horrors of internment. Rather, you stare in awe, jaw agape as a cheerfully clowning Guido continually convinces a frightened Giosue that nothing is as it appears.« (Goldberger auf: www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Life_Is_Beautiful.html) Vgl. auch N.N. auf www.lavieestbelle.com/images/pages/presse/histoire.html und auf <http://home.earthlink.net/~joeythorne/lifeis.htm>.

Im weiteren werden Plessners, Bergsons und Sterns theoretische Erkenntnisse zum Lachen und Weinen auf das im Hauptteil des Films in besonderem Ausmaße angelegte sympraktische Potential angewandt. Hierbei wird in einem ersten Schritt auf das in bestimmten Szenen angelegte Angebot zum weinen, in einem zweiten Schritt auf die latente Komik eingegangen.

647. Hier und im folgenden werden die jeweiligen Sequenznummern in Klammern angegeben (s. das entsprechende Sequenzprotokoll im Anhang).

648. Aus diesem Grund sei an dieser Stelle zunächst auf das Weinen, in 4.1.4.bb auf das – im Sinne von abgründiger Komik – zum Lachen einladende Angebot in dieser Sequenz eingegangen.

die Betroffenheit und Anteilnahme des Zuschauers. Während er über weite Strecken des ersten Teils von *DAS LEBEN IST SCHÖN* noch befreit und unbekümmert über Guidos Mißgeschicke bzw. Einfallsreichtum lachen konnte, bleibt ihm im Hauptteil größtenteils »das Lachen im Halse stecken«, geht in Ergriffenheit über und verschafft sich auch im Weinen Ausdruck.

Die unbestrittene Nähe zwischen den beiden Phänomenen⁶⁴⁵ zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß gerade das Lachen in der dargestellten Welt im Sinne eines Lachens angesichts der absurden, unfaßbaren (Un-)Menschlichkeit im Zuschauer – bei gesteigertem Einlassen – eine kaum steigerbare Anteilnahme bis hin zur tiefsten, innersten (Be-)Rührung im Weinen hervorrufen kann.⁶⁴⁶

ba) Mitfühlendes Weinen

Vor allem folgende Sequenzen laden den Zuschauer zu einer emotionalen Grenzerfahrung, einer »Implosion im offenen seelischen Innenraum« ein, die sich im Weinen Ausdruck verschafft (Kloepfer 1996: 166). Neben dem Versuch, die konkreten Anlässe für das Krisenverhalten zu ergründen, wird auf den Aspekt des rhythmischen Auftretens dieser Angebote eingegangen.

Die angesprochene Nähe zwischen den beiden Grenzreaktionen, allerdings bei Übergewicht zum Weinen, zeigt sich bereits zu Beginn des Hauptteils, als Guido versucht, seinen Sohn von der erfundenen Wettbewerbsgeschichte zu überzeugen, indem er die Lagerrichtlinien in die Wettkampfbregeln übersetzt (26).⁶⁴⁷ Die durch den Protagonisten – über vier Sequenzen hinweg (19, 20, 23, 24) – eingeschlagene Richtung des »Überdie-Bande-Spielens« erreicht hier ihren ersten grandiosen Höhepunkt. Nach den zunehmenden Anspannungen der vorangegangenen Sequenzen ist ein Punkt erreicht, an dem der Zuschauer diese Spannungskurve möglicherweise nicht mehr aushalten kann und er eine Notwendigkeit verspürt, loszulassen.⁶⁴⁸ Angesichts der – aus der Not heraus geborenen – Anstrengungen des Vaters, die ihm sichtlich »alles abverlangen«, kann der Zuschauer eine positive Ergriffenheit verspüren. Diese Rührung entspringt der absoluten Zustimmung zu dem von Guido in aller Konsequenz verteidigten Wert, die Unbekümmertheit seines Jungen zu bewahren. Durch äußere Gewalt droht dieser kostbare Wert jedoch zerstört zu werden. Auch der Zuschauer teilt dieses Gefühl der Ohnmacht, angesichts der Chancenlosigkeit des Protagonisten gegenüber der Nazi-Gewalt. Vor dem Hintergrund seines geschichtlichen Wissens um die geringe Anzahl geretteter KZ-Häftlinge und um die Brutalität der SS-Schergen ist er in der Lage, einen ungewissen Filmausgang zu antizipieren. Das Ergriffensein, die Ohnmacht und die zu befürchtende Antizipation können – je nach Intensität – den Zuschauer so belasten, »daß er keinen Ausgleich mehr zwischen den beiden Ordnungen seiner physischen Existenz herzustellen in der Lage ist und durch das Weinen das Verhalten gegenüber sich selbst aufgeben kann« (Plessner 375/333ff.); der erste Spannungsbogen schließt sich.

Nachdem sich zwischenzeitlich (27–33) die Lagerrealität konkretisiert und unsere angespannte Haltung sich verstärkt hat, stellt Guidos spontanes Senden eines Lebenszeichens über den Lagerlautsprecher an Dora (34) eine Art Unterbrechung des Grauens dar. Seine Liebeserklärung über das Medium Lautsprecher knüpft an die Dominanz der Liebesgeschichte im ersten Teil des Films an (s. 4.1.3.bb) und läßt diese wieder aufleben. Das geschieht jedoch nur kurzfristig, so daß das Leid der Trennung

den Augenblick des flüchtigen Glücks dominiert. Dennoch empfindet der Zuschauer in dieser rührenden Szene, in der Guido seiner »Prinzessin« Zeichen von Hoffnung und Liebe zukommen läßt⁶⁴⁹, ein Nachlassen des belastenden Spannungszustandes, so daß er mit einem »gesunden Weinen« reagieren kann.

616
618

Während die beiden folgenden Sequenzen ein Nebeneinander aus sich konkretisierender Gefahr (35) und einer gewissen Hoffnung auf Rettung (36) nahelegen, steht Sequenz 37 in deutlichem Kontrast zur – drei Sequenzen zurückliegenden – »Pause in der Schwere« und dem direkt vorangegangenen Hoffnungsschimmer. Vergleichbar mit der Sequenz, in der Guido die Lagerspielregeln in eine eigene Konstruktion überträgt (s. 4.1.4.bb), sieht er sich, in diesem Fall durch seinen Sohn, erneut mit der grausamen Wirklichkeit konfrontiert.⁶⁵⁰

Wo warst du so lange?	
	Ich, ich, ich war ..., ich hab' dir doch gesagt, ich muß noch eine Runde Karten spielen (F,iV).
Aus uns machen sie Knöpfe und Seife (R)! (s. 1:28:19 h)	
	Wer ..., was sagst du da
Sie verbrennen uns alle in einem großen Ofen (R).	
	Wer erzählt denn so was?
Ein Mann vorhin; er hat geweint und er hat gesagt, daß sie aus uns Knöpfe und Seife machen (R)!	
	Giosuè, so was hast du geglaubt?! (s. 1:28:28 h) Er hat dich zum Narren halten wollen! Mein Gott, bis jetzt hab' ich gedacht, mein Sohn sei gewitzt, schlau, intelligent. Aus Menschen Knöpfe und Seife, wie soll denn so was funktionieren, frage ich dich, he?! Und du hast das geglaubt. Stell' dir mal vor: Morgen früh, das wasch' ich mir die Hände mit Bartolomeo, gut einseifen, he?! Dann knöpfe ich mich mit Francesco zu. [Reißt sich einen Knopf von seiner Hemd, läßt ihn zu Boden fallen, hebt ihn auf und hält ihn vor Giosuè hin.] Oh, verflüxt, was war denn das ... Giorgio ist abgefallen. Wie, und das hier soll ein Mensch sein?! Nicht doch, er hat dich zum Narren gehalten und du bist darauf reingefallen. Knöpfe und Seife ... was hat er noch gesagt (F,iV)?

649. »Meanwhile, the princess gains heart and courage from the urgently romantic messages Benigni's endlessly imaginative character manages to send her in a place where romance [...].« (Stark auf: <http://detnews.com/1998/entertainment/1030/life/life.htm>)

650. Die linke Spalte gibt im folgenden Giosuès drängende Fragen, die rechte Guidos Antworten wieder.



616 1:28:19 h



617 1:28:28 h



618 1:29:26 h

Daß sie uns alle im Ofen verbrennen [Guido biegt sich vor Lachen] ... Sie verbrennen uns alle in einem großen Ofen (S.) (R)!	
	Sie verbrennen ... [Guido kann vor Lachen gar nicht weitersprechen.] Oh Giosuè, darauf bist du wirklich reingefallen? Ich bitte dich. Von einem Kohleofen hab' ich gehört, aber von einem Menschenofen noch nicht. He, die Kohle ist alle, wie wär's hiermit, nimm' den Rechtsanwalt, wum. (s. 1:29:26 h) Oh, sieh' mal, was der für einen Qualm macht; der brennt aber nicht gut, ist bestimmt noch feucht, he! Ha Giosuè, glaub' doch nicht immer alles, was man dir sagt! (V.) (F,iv) (1:28:05 h – 1:29:26 h)

In dem Maße, wie Guido seinen zweifelnden Sohn nur mit größter Mühe vom Ausstieg aus dem Wettbewerb abzuhalten vermag – über dessen aufgeschnappte, die Realität widerspiegelnden Tatsachen lacht er gespielt herzlich –, erlebt der Zuschauer die außerordentliche Absurdität und definitive Unsagbarkeit der Situation in einer Weise, daß er einer emotionalen Grenzerfahrung, einem Ohnmachtsgefühl ausgeliefert ist. Gleichzeitig macht diese Sequenz das überwältigende Ausmaß an Liebe und Kraft erfahrbar, die Guido für seine Interpretationsversuche aufbringen muß. Der sich einlassende Zuschauer kann hier in einer Form des »Solidarisierens« seiner Rührung durch Weinen nachgeben. Es schließt sich ein dritter, kleinerer Spannungsbogen, wobei man ebenfalls einen größeren zur Sequenz 26 zurückschlagen könnte, da der Held dort ähnliche Überzeugungsarbeit leistete.

In der folgenden Sequenz »beweisen« spielende deutsche Kinder zwar Guidos vorherige Beteuerungen, doch bereitet das Ende der Sequenz den Boden für die nächste konkrete Gefahr (38). Diese spitzt sich in der Folge extrem zu, wird aber vom Protagonisten gerade noch gebannt (39); ein tiefes Durchatmen setzt sowohl bei Guido als auch auf Seiten des Zuschauers ein. Der schwelende Hoffnungsschimmer aus Sequenz 36 wird im Anschluß aufgegriffen, verblaßt allerdings und hinterläßt mimetisch wie sympraktisch ein unwiderrufliches Gefühl der ohnmächtigen Ausweglosigkeit (40). Dieser Stimmungstiefpunkt wird erneut und parallel zur Sequenz 34 von einer zweiten Unterbrechung abgelöst. Für einen Moment unbewacht, nutzt Guido die Chance, seiner »geliebten Prinzessin« ihr gemeinsames Liebeslied durch den Lagerinnenhof vorzuspielen (41). Erneut reicht ein Detail aus, um an das hohe Gut ihrer gegenseitigen Liebe zu erinnern. Auch wir sind zu Tränen gerührt, ebenso ergriffen von Guidos unermeßlicher Liebe und Sehnsucht wie von diesem Ohnmachtsgefühl angesichts des

Trennungsschmerzes und der ausweglosen Liebe. Hinzu kommt, daß im Vergleich zur Parallelsequenz hier ein Gefühl von Verzweiflung, Vergeblichkeit und Wehmut über dem Ganzen liegt; die Kontaktaufnahme Guidos mit Dora wirkt wie ein letztes Abschiednehmen. Der vierte Spannungsbogen umfaßt also die drei vorab zitierten Sequenzen, wobei auch hier ein größerer Rückwärtsbogen zur analogen Sequenz 34 gespannt werden könnte.

In der Folgesequenz wird der Aspekt des unmöglichen, verhinderten Glücks fortgeführt. Den schlafenden Giosuè tragend, träumt sich der Held in alte Zeiten zurück, ersehnt ein harmonisches Familienfrühstück und endlose liebevolle Begegnungen mit seiner, seit der Ankunft im Lager von ihm getrennten, Ehefrau (42). In Analogie zu dem bereits angeführten Gefühl von Wehmut und Vergeblichkeit kann der Zuschauer hier eine von großem Mitgefühl getragene Nähe zu Guido verspüren. Während vorher dieses emotionale Empfinden latent mitschwang, wird dieser Eindruck jetzt durch den Protagonisten verbal abgesichert. Es handelt sich um eine der seltenen Passagen, in der Guido seinen Gefühlen freien Lauf läßt, ohne sich für Giosuè »verbiegen« zu müssen. Der verbale Gefühlsausbruch Guidos läßt erahnen, welches Ausmaß an Kraft dieser aufbringen muß, um das lebensrettende Phantasiegebilde vor dem Einsturz zu bewahren. Spätestens am Ende der Sequenz, als der stets vorhandene, aber nun undeutlich sichtbare Berg von Leichen erkennbar wird, erreicht das »Sich-verhalten-Können« des Zuschauers vermutlich einen Punkt, an dem er seinen Gefühlen ausgeliefert ist und sie nur weinend »bewältigen« kann. Diese Szene enthält keinen Spannungsbogen, da keine Sequenzen übersprungen werden; man könnte sie als ein Kontinuum an »Megavalenz« charakterisieren (Kloppfer 1996: 167).

Während die nachfolgende Sequenz kontrastiv eine Zunahme der äußerlichen Bedrohung wie der sympraktischen Anspannung mit sich bringt (43), knüpft Sequenz 44 in gewissem Sinne an die extreme Überzeugungsarbeit aus Sequenz 37 an. Besonders gegen Ende ist Guidos fiktionales Bemühen vergleichbar mit seinen verbal und mimisch-gestuellen »Verrenkungen«, mit denen er Giosuè in der zitierten Situation letztlich beruhigen konnte. Der Zuschauer registriert hier mehr denn je

651. »... nur ein Blick, das letzte, was uns bleibt, der letzte Luxus des Menschen, ein freier Blick, über den sogar der SS-Mann keine Gewalt hat.« (Semprún 1981: 236)

652. »Giosuè soll bis zum Schluß nicht merken, dass es um Leben und Tod geht. Trotz allem: La vita è bella.« (Fiedler in: »Stern Magazin«: 287)

653. »In Benigni's words, ›What is more tragic than to imagine the face of Stan Laurel before going to die?‹« (Waldron-Mantgani auf: <http://members.aol.com/ukcritic/LifeIsBeautiful.html>)

654. Vgl. in diesem Zusammenhang Sterns Ausführungen zur Größe des Menschen in der Not: »[...] daß der Mensch größer sein kann als sein Schicksal. [...] Indem er den hedonischen Wert seines Lebens riskiert oder opfert, um den moralischen Wert seines Ideals zum Triumph zu führen, verstärkt der tragische Held unseren Sinn für die höchsten Werte der Menschheit.« (1980: 211)

655. »[...] un enfant, qui passera ainsi à travers la nuit et le brouillard. Sans dommage.« (Moinet auf: www.lavieestbelle.com/images/pages/presse/figaro.html)

Guidos unendlich großen Kraftakt, sein Ringen um Fassung angesichts der Gefahr, seinen Sohn möglicherweise nie wieder zu sehen. Hierin liegt zweifelsohne einerseits ein besonderes Antizipationspotential hinsichtlich Guidos Tod in Sequenz 46, andererseits ein Unvereinbarkeitskonflikt hinsichtlich der Verwirklichung gleichzeitiger Wünsche. Als Guido selbst auf die Gefahr hin, den SS-Männern zum Opfer zu fallen, den Versuch unternimmt, seine Frau zu retten, kann er nicht zeitgleich seine schützende Hand über den Sohn halten; er muß hoffen, daß Giosuè sich ein letztes Mal an seine Anweisungen hält. Mit dieser zunehmenden Dramatisierung der Lage und dem letzten Kraffteinsatz des Helden konfrontiert, verfestigt sich für uns das Gefühl der Ohnmacht und das Ergriffen-Sein – im Weinen. Ist dies der Fall, so findet an dieser Stelle der fünfte, eine Sequenz überbrückende Spannungsbogen sein Ende.

In der Folgesequenz (45) findet der gefühlsmäßige Spannungszustand zwischen Hoffnung und Befürchtung seine Fortsetzung. Nachdem es für kurze Zeit so ausgesehen hatte, als könne mit Doras Rettung der gemeinsame Wunsch von Zuschauer und Protagonist in Erfüllung gehen, muß der Zuschauer nun jegliche Hoffnung begraben. Ein kaum steigerbarer Zumutungsgehalt kommt der Sequenz zu, in welcher der Held schließlich erschossen wird (46). Als Guido, von einem brüllenden SS-Soldaten mit Maschinengewehr vorangetrieben, in Giosuès Sichtfeld diesem zu-zwinkernd⁶⁵¹ und zum letzten Mal marschierend die »heile Welt« vorgaukelt, wird – angesichts des unendlichen Durchhaltevermögens und der unerbittlichen Konsequenz des Vaters⁶⁵² – die Schwelle der Belastbarkeit für den Zuschauer überschritten. Ergriffenheit und Rührung angesichts solcher Größe, ein nicht zu steigerndes Gefühl der Ohnmacht überwältigen ihn, so daß er weinend die einzige noch mögliche Antwort seinem Körper überläßt (Plessner 1996: 333ff.).⁶⁵³ Die Sequenz endet mit der Erschießung des Helden. In die vorherigen starken Empfindungen des Zuschauers mischt sich zusätzlich Trauer um den durch Guido vermittelten und vernichteten Wert, den er unter diesen Umständen um so mehr schätzt.⁶⁵⁴ Hiermit schließt sich der sechste Spannungsbogen, welcher erneut eine nur relativ kurze Zwischensequenz umfaßt.

Die Sequenz, in welcher die wenigen Überlebenden sich am folgenden Morgen aus dem Vernichtungslager schleppen (47), konsolidiert die, nach dem Tod des Protagonisten eingetretene, ernüchterte Entspannung. Es ist sozusagen die »Ruhe nach dem Sturm«, nach den sich überschlagenden Ereignissen. Diese »benommene Leere« wird von einer erneuten wechselseitigen Bedingtheit der Gefühle angesichts der tatsächlichen Preisverleihung – Lohn für den unermeßlichen Kraftakt Guidos im Nachhinein – abgelöst (48). Der Rettung Giosuès und dem »gelungenen Abschluß« des Wettbewerbs, welcher dessen kindliche Unbekümmertheit zu bewahren vermag, begegnen wir wohl mit einem lachenden und weinenden Auge. Das ist vor allem der Moment, als Giosuè triumphierend auf den Panzer, seinen »Hauptgewinn«, steigen darf, doch schwingt in diesem Moment die Erinnerung an die – im Hinblick auf den Jungen erfolgreiche⁶⁵⁵ – Anstrengung des Vaters mit. Schmerz über den Tod des Helden, Erleichterung über die Rettung des Kindes – der Zuschauer hat verschiedene »Bewältigungs«möglichkeiten: Vielleicht kann er unter Tränen lächeln.

656. Stern untersucht die Möglichkeit der Entwertung vorangegangenen Leids, wobei er erkennt, daß diese nur unter bestimmten Voraussetzungen eintreten kann: »Meiner Ansicht nach kann die Erinnerung der Übel, die man erlitten hatte, ehe man einen hochgeschätzten Wert erreichte, ›zwei‹ Arten von axiologischen Haltungen hervorbringen: ›entweder‹ man kann diese vergangenen Übel ›entwerten‹, sie minimisieren. Dann wird man vor Freude ›lachen‹. Oder man wird sie in ihrem richtigen negativen Wert einschätzen, sie mit all dem furchtbaren Gewicht abwägen, unter dem sie gedroht hatten, die angestrebten positiven Werte zu zermalmen. Dann wird man sich über den prekären Charakter der eben verwirklichten Werte Rechenschaft geben und begreifen, wie sehr sie bedroht waren und es noch sind. Dann wird man Tränen vergießen und vor Freude weinen.« (1980: 134, H.i.O.)

657. »Il y a eu plus de rires, bien plus de rires ici [Festival du film à Jerusalem] qu'à Cannes.« (Benigni auf: www.lavieestbelle.com/images/pages/presse/figaro.html). »J'ai vu un documentaire intitulé »Memoria«, auquel a participé Marcello Pezzetti, et il y a dedans des témoignages qui sont très amusants. Le peuple juif a quasiment inventé l'humour. Ça fait partie de leur ADN!« (Benigni auf: www.lavieestbelle.com/entretien.html)

658. Anknüpfend an Bataille sowie Plessner weist Jurzik auf den distanzerzeugenden Effekt von Lachen angesichts einer Notlage hin: »Das Auslachen der Katastrophe ist ein Versuch, sie zu verkleinern. Das Sich-von-ihr-Anstecken-Lassen ein Versuch, sie in eigene Regie zu nehmen, auch wenn ihr dadurch die Leib-Seele-Einheit geopfert werden muß. Doch wo das Lachen der Katastrophe gilt und nicht der einzelnen Person, die ihr Opfer wird, ermöglicht es auch ein Stück Katastrophendistanz.« (1985: 44)

659. »[Benigni] croit à la puissance carthatique du rire.« (Ferenczi auf: www.lavieestbelle.com/images/pages/presse/positif.html). Vgl. auch Klopfer in II.4 zur heilsamen Ab- und Umwertung durch Lachen.

660. Vgl. hierzu auch: »Plusieurs déportés ont expliqué que dans les camps l'humour les a aidés à survivre.« (Kommentar des Interviewenden auf: www.lavieestbelle.com/entretien.html) Auch Benignis Vater, der das Konzentrationslager überlebte, konnte im Nachhinein nur scherzend damit umgehen, so der Regisseur in einem Interview.

661. Siehe hierzu die mit (F;K) gekennzeichneten Beschreibungen in 4.1.4.a.

662. Siehe hierzu die mit (F;IV) gekennzeichneten Beschreibungen in 4.1.4.a; hinsichtlich des prinzipiellen Funktionierens bzw. des sympraktischen Wirkens sei auf die nachfolgende Besprechung von Sequenz 26 und auf die Anmerkungen bezüglich der gegen Ende des Eingangsteils dominierenden ironischen Verkehrungen verwiesen (s. 4.1.3.ac).

663. Am Beispiel von Kleists »Der zerbrochene Krug« äußert sich Klopfer zur Ambivalenz des Lachens: »So befreit das Lachen und macht – möglicherweise – betroffen.« (Klopfer 1996: 133). Im folgenden beschränkt sich die Arbeit auf diese beiden Sequenzen, welche zweifellos zwei überaus zentrale Momente des Kernstücks von DAS LEBEN IST SCHÖN hinsichtlich der sympraktischen Aufladung darstellen.

664. Im folgenden beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf die ausführliche Behandlung der – in Analogie zur Verkündung des »Rassenmanifests« im Eingangsteil – zu sehenden Sequenz 26 (siehe hierzu den gesamten Dialog zwischen Vater und Sohn in 4.1.3.ab, Sequenz 26). In der zweiten zentralen Überzeugungs-Sequenz versucht Guido vor allem mit Ironie, seinen Sohn von der Absurdität bzw. Unmöglichkeit des Gehörten zu überzeugen. Um einer zu wirkmächtigen Nähe zu dieser Extremsituation, einem »Sich-Aufgeben an die Sache« zu entgehen, kann der Zuschauer der Macht, mit der er nicht fertig wird, mit Unernst begegnen (Klopfer 1996: 166). Durch ein Lachen mit dem »sich amüsierenden« Helden ist ihm die Möglichkeit gegeben, sich zu lösen, »Freiheit und Distanz« (Klopfer 1996: 165) zu gewinnen angesichts dieser »schweren Kost«.

Diese Beschreibung trifft vermutlich auch auf die sich anschließende Schlußsequenz zu, in welcher Giosuè, wie in einem Triumphzug, mit seinem Panzer an den Häftlingen vorbeirollt, schließlich seine Mutter erkennt und in ihre Arme sinkt (49). So glücklich sich sein Ausruf »Wir haben gewonnen!« (1:56:38 h) auch anhört, ruft er doch – dem stolzen Besteigen des Panzers entsprechend – die diesem Erfolg vorausgegangenen Opfer schmerzhaft in Erinnerung. Wie in der vorangegangenen Sequenz überlagern sich in diesem Moment sowohl Erleichterung über das Zusammentreffen von Mutter und Sohn als auch quälendes Wissen um den Preis für das momentane Glück. Dieses Miteinander starker Gefühle und die Tatsache, daß der Film endet, bedingt möglicherweise ein Nachlassen der Anspannung, das sich durchaus im Weinen äußern kann.⁶⁵⁶

bb) Distanzierendes Lachen

Ist der Zuschauer jedoch, vielleicht als Überlebender des Holocaust⁶⁵⁷, nicht in der Lage, sich auf dieses Thema einzulassen, hat er die angesprochene Möglichkeit, sich einer übermäßigen Betroffenheit zu entziehen.

Über das quittierende Lachen, angesichts der Absurdität des Lageralltags, vermag er eine gewisse Verweigerungshaltung gegenüber dem schwer zugänglichen Gegenstand einzunehmen bzw. eine gewisse Distanz aufzubauen.⁶⁵⁸ Vor diesem Hintergrund kann dem sympraktischen Lachen während des Hauptteils von *DAS LEBEN IST SCHÖN* eine befreiende, Abstand erzeugende und – durch die damit ermöglichte »Überwindung negativer Ereignisse« (Kloepfer 1996: 163) – eventuell heilende Wirkung im aristotelischen Sinne zugeschrieben werden.⁶⁵⁹ In diesem Sinne äußert sich auch Benigni zu der – im Kernstück seines Films angelegten und möglicherweise zu einem Lachen führenden – Komik (s. 4.1.2): »[Le rire] c'est un remède en effet, pas une arme contre. Le rire ce n'est pas se moquer de quelqu'un. Nous ne rions pas de l'holocauste, ce serait horrible. Comme disait Platon. C'est beau de croire au soleil pendant la nuit.« (www.lefigaro.fr/campus/interviewN1.htm)⁶⁶⁰

Diese gleichsam als positiv einzustufende Verarbeitungsmöglichkeit bzw. Überlebensstrategie kann in zahlreichen, – von besonderer komischer Fiktionalität⁶⁶¹ bzw. ironischer Verkehrung⁶⁶² charakterisierten – Momenten hilfreich sein. In Anlehnung an den Aspekt der Nähe zwischen den beiden Grenzphänomenen sei darauf hingewiesen, daß sich die Beispiele auf die gleichen Sequenzen beziehen, die unter anderem als exemplarisch für das kapitulierende Weinen herangezogen wurden⁶⁶³; Es handelt sich jeweils um Situationen, in welchen der Vater – infolge der Erfindung einer Wettbewerbsgeschichte – extreme Überzeugungsarbeit angesichts der zunehmenden Zweifel seines Sohnes leisten muß.⁶⁶⁴

Die Sequenz, in welcher Guido die grausamen Haftbedingungen für Giosuè in die Wettkampfbedingungen überträgt, bietet uns die Möglichkeit, die komische Absurdität⁶⁶⁵ als Anlaß für ein Distanz erzeugendes, quittierendes – »Ja, ich kann das Negative verlassen!« (Kloepfer 1996: 166) – Lachen zu nehmen. Dieses Grenzverhalten kann überdies der Freude des Zuschauers über Guidos rebellierenden Einfallsreichtum und der hieraus resultierenden karnevalesken »Umstülpung« der Situation – des »monde renversé« – entspringen (Bergson nach Bachtin 1972: 72).⁶⁶⁶ Seinem von der Wettbewerbsgeschichte noch nicht sonderlich überzeugten Sohn präsentiert er die eigentlich fürchterliche, angsteinflößende Lage in erheiternder Weise. Während der Kapo die unmenschlichsten und abscheulichsten Sätze herausbrüllt, spricht Guido von Marmeladenbrötchen, Lutschern und Versteckspielen.⁶⁶⁷

Alles herhören, ich sage das nur einmal.	
	Das Spiel fängt an. Nur wer da ist, darf mitmachen (s. 1:13:08 h).
Ihr seid nur aus einem einzigen Grund in dieses Lager transportiert worden, ...	
	– Man gewinnt mit 1000 Punkten: Der Preis ist ein echter Panzer (s. 1:13:13 h).
... um zu arbeiten.	
	Der Glückliche!
Jeder Versuch der Sabotage wird mit dem sofortigen Tode bestraft. Die Hinrichtungen finden auf dem Hof durch Schüsse in den Rücken statt.	
	Die Rangliste wird jeden Tag über Lautsprecher ausgerufen. Der Rangletzte bekommt ein Schild auf den Rücken, auf dem »Esel« steht.

665. Vgl. hierzu auch Primo Levis Bemerkungen zum komisch-absurden Charakter der Lagersituation in II.4 und folgende Textpassage in Jurek Beckers »Jakob der Lügner«, als der noch vor kurzem angesehene Rechtsanwalt Leonard Schmidt die Ghettosituation noch nicht begreifen kann: »In Schmidts Kopf spukt das Ganze als idiotischer Witz, vielleicht wird man eines Morgens aufwachen, und die Klienten sitzen wieder im Wartezimmer ...« (1982: 128) bzw. den Textabschnitt, in welchem Jakob beobachtet, wie der Aufseher einem Arbeitskollegen, Mischa, einen Hieb versetzt: »Mischa dreht sich um, der Anführer ist einen Kopf kleiner als er, und es bereitet ihm einige Mühe, bis zu Mischas Gesicht hinaufzuschlagen. Es sieht beinahe ein bißchen komisch aus, nichts für die deutsche Wochenschau, eher wie ein Spaß aus der Stummfilmzeit, wenn der kleine Polizist Charlie versuchte, den Riesen mit den buschigen Augenbrauen zur Strecke zu bringen, und er müht sich ab, und der Große merkt es gar nicht.« (Ebd. 33)

666. Siehe hierzu auch II.4.2 bzw. Bachtins Auffassung von Parodie: »Parodieren ist die Herstellung eines profanierenden und decouvrierenden Doppelgängers, Parodie ist umgestülpte Welt.« (1990: 54)

667. In diesem Zusammenhang sei an Klopfers Aussagen zur komplexen Ironie erinnert: »Einer redet von hochpolitischen Problemen und der andere gerade von Bauchschmerzen, und auf diese Weise entsteht eine komplexe Ironie.« (Kloepfer 1996: 125); siehe auch Bergsons Ausführungen zum Zeremoniellen, zur »transposition« (1972: 94ff.) und zur Parodie (s.o.).

668. Vgl. Dewey zur rhythmischen Wechselbeziehung antagonistischer Energien: »Eine jede gewinnt während einer bestimmten Dauer an Intensität, drängt jedoch dadurch eine gegensätzliche Energie zurück, bis diese andere, die sich gerade entspannt, während sie sich ausdehnt, überwältigen kann. Dann kehrt sich der Vorgang um, nicht unbedingt im gleichen Zeitabstand, aber doch in einem Verhältnis, das als geordnet empfunden wird. Widerstand staut Energie. Er wirkt so lange aufhaltend, bis Lockerung und Expansion folgen.« (1988: 180)

669. Vgl. in diesem Zusammenhang Bergsons These vom »diable à ressort«: »Imaginons maintenant un ressort plutôt moral, une idée qui s'exprime, qu'on réprime, et qui s'exprime encore, un flot de paroles qui s'élance, qu'on arrête et qui repart toujours. Nous aurons de nouveau la vision d'une force qui s'obstine et d'un autre entêtement qui la combat.« (1972: 54)

– Ihr habt die Ehre, für unser großes, deutsches Vaterland arbeiten zu dürfen und am Bau des Großdeutschen Reiches teilzunehmen.	
	Wir sind bei den Bösen, die schreien. Wer Angst hat, verliert Punkte.
Drei Grundregeln solltet ihr nie vergessen. Erstens: Versuche nicht, zu fliehen. Zweitens: Folge jedem Befehl ohne Fragen. Drittens: Jeder Versuch eines Aufstandes wird mit dem Tod durch Erhängen bestraft. Ist das klar?!	
	In drei Fällen verliert man Punkte. Es verlieren sie erstens: diejenigen, die weinen. Zweitens: diejenigen, die zu ihrer Mutter wollen. Drittens: diejenigen, die etwas zu essen wollen. Das gibt's nicht!
Ihr solltet glücklich sein, hier arbeiten zu dürfen. Es wird niemanden etwas geschehen, der die Vorschriften befolgt.	
	Wer Hunger hat, verliert leicht Punkte. Ich selbst habe schon 40 Punkte verloren, weil ich ein Marmeladenbrot wollte.
Gehorsamkeit ist alles!	
	Mit Aprikosenmarmelade!
Und noch etwas:	
	Er wegen Erdbeermarmelade.
Bei diesem Pfiff, alles raus auf den Hof, aber schnell!	
	Fragt nicht nach Lutschern, ihr kriegt keine. Die essen wir alle selber!
Antreten in Zweierreihen!	
	Gestern habe ich zwanzig gegessen.
Schweigt!	
	Hatte ich Bauchschmerzen!
Jeden Morgen ...	
	Immerhin hat es geschmeckt. Aber lassen wir das.
... is' Appell! So, das wollt' ich euch noch sagen: Dort hinten werdet ihr arbeiten. Ihr werdet die Dimensionen des Lagers leicht begreifen.	
	Entschuldigt, daß ich so schnell verschwinde, aber ich spiele Verstecken und will nicht gefunden werden.

Besonders wirkmächtig ist in diesem Zusammenhang das – einem Schlagabtausch gleichende – »Hin und Her« zwischen der gebrüllten Bekanntmachung der Lager-spielregeln durch den SS-Scherzen und der umgehenden Entlarvung und letztlichen Verhöhnung durch den »Übersetzer« Guido.⁶⁶⁸ Fast im Stile eines Springteufels⁶⁶⁹



bringt Guido – trotz erheblicher Dauer und Unerträglichkeit der Situation – immer wieder die Kraft auf, die einzelnen Haftbedingungen in seinen spezifischen Regelkanon zu übertragen. Dieser Schlagabtausch ist durch zwei filmische Mittel unterstützt: Auf der einen Seite setzt Benigni harte Schnitte zwischen die Sätze des Kapos und die des Vaters, auf der anderen zeigt er beide Akteure im gleichen Bildrahmen. Auf diese geballt präsentierte Kluft zwischen Rede und Gegenrede bzw. Guidos Kraft zur Rebellion können wir unter bestimmten Bedingungen auch und vermutlich vor allem lachend reagieren. In bezug auf den deutschen Kapo ist zu beobachten, daß er eine extreme Stereotypie verkörpert und – wie die Grundschuldirektorin bzw. der »Idiot aus dem Rathaus« – als Repräsentant des erstarrten Systems mechanisch funktioniert. »In dem Maße also, wie jemand durch soziale [...] Normen zum Element eines vorgegebenen Systems wird, sich demnach als Reduktion von Leben zeigt, wird er komisch.« (Kloepfer nach Bergson 1996: 125) Das Publikum kann über Personen und Situationen, die das Menschliche infolge nicht hinterfragter Mechanik vermissen lassen, lachen – und damit, im Sinne Sterns, ein negatives Werturteil über die Degradation des Wertes Mensch ausdrücken.⁶⁷⁰

670. Wie Plessner geht Stern in einem ersten Schritt auf Bergsons Mechanik-These (s.o.) ein. Stern geht jedoch über ein bloßes Aufgreifen von Bergsons Theorem hinaus, indem er es seiner axiologischen Untersuchung unterzieht. Bergsons These ist – so Stern – nur deshalb sinnvoll, weil die Mechanik im menschlichen Leben ein »plötzliches Wertevakuum«, ein »Abgleiten«, eine »Degradation der Werte« erzeugt (ebd. 43). Ursprung des Lachens ist, gemäß Stern, also die verursachte Wertdegradation. Diese kausale Bedingtheit impliziert jedoch eine positive Schätzung des degradierten Systems, da es ohne dieselbe keine Degradation geben könnte (ebd. 73). »So erweist das Lachen sich als ein Werturteil, ein negatives Werturteil über eine Wertdegradation.« (Ebd. 44)



619 1:13:08 h



620 1:13:10 h



621 1:13:13 h



622 1:13:35 h

II.4.2 VER-RÜCKTER (ÜBER-)LEBENS-ZUG:

»ZUG DES LEBENS« (»TRAIN DE VIE«, RADU MIHAILEANU, F/BEL/ROM/NL 1998)

»Nur nebenbei sei angemerkt, daß es fürs Denken keinen besseren Start gibt als das Lachen. Und insbesondere bietet die Erschütterung des Zwerchfells dem Gedanken gewöhnlich bessere Chancen dar als die der Seele.«
(Walter Benjamin⁶⁷¹)

4.2.1 Jüdischer Humor und nostalgischer Blick auf die Shtetl-Welt

Bereits mit der Wahl des in allen Versionen gleichlautenden Titels grenzt sich der rumänisch-französische Regisseur und Drehbuchautor Radu Mihaileanu von den meisten Titeln vorangegangener Holocaust-Filme deutlich ab, auch wenn eine gewisse Nähe zu DAS LEBEN IST SCHÖN (s. II.4.1) spürbar ist. Im Original lautet Mihaileanus Titel TRAIN DE VIE, in der deutschen Version ZUG DES LEBENS, in der englischen TRAIN OF LIFE.

Zuschauern weltweit ist es möglich, die Verbindung der beiden Wortfelder »Zug« und »Leben« als Kontrast zu dem todernsten Hintergrund des Films, dem Holocaust mit seinen Todes-Zügen, wahrzunehmen.⁶⁷²

Das französischsprachige Publikum kann in »train de vie« den Ausdruck für eine Art zu leben, eine gewisse Verhaltens- und Lebensweise erkennen; »une conduite, [...] une manière de vivre, relativement aux dépenses de la vie courante que permet la situation« (1373⁶⁷³). Möglicherweise erinnert der Titel auch ex negativo an den Ausdruck »mener un train d'enfer«, »ein tolles Tempo, einen Zahn draufhaben« (Pons 1995: 357). Innerhalb des Wortfeldes »train« liegen im Französischen literarische Assoziationen wie »le train du monde« nahe: »la manière d'aller«, »la marche des choses« (1373) – der Gang der Dinge. »Train« stammt sprachgeschichtlich von »trainée«, einer hinterlassenen Spur; »longue trace laissée [...]« (1376), beispielsweise »une trainée de sang«, »une trainée lumineuse d'un comète«, »de longues trainées de lueurs« (1376). Das entsprechende Verb zu »train« lautet »trainer«, et-

671. Zit. nach Oster/Uka 2003: 256.

672. Vor allem, wenn sie das Filmplakat in Erinnerung haben, das in der Originalversion sowie der deutschen und englisch-amerikanischen Version in der unteren Bildhälfte einen fahrenden Güterzug zeigt, auf dessen Dach ein Clown bzw. Musiker mit einer Violine den Fahrtwind genießt; am unteren Bildrand wiederum scheint ein – u.U. als deutsch identifizierbarer – Soldat den Zug zu bewachen.

Mit der Wahl des Titels folgt Mihaileanu dem von Schreitmüller analysierten »Prinzip Assoziation« bei der Wahl eines Filmtitels, das sich durch besonderen Einbezug des Zuschauers auszeichnet (1994: 99f.).

673. Ich zitiere für das Französische nach »Le Grand Robert« 1998, Band 6, und gebe hier und im folgenden nur die Seitenzahl an. Vgl. Kortmann 2003: 312f.

674. Vgl. Duden 1999, Bd. 10: 4658f.; Wahrig 1974: 4126.

675. Nicht zufällig spielen Schlomo und Mordechai in einer Sequenz (Sequenz 51) eine Partie Schach, die – wie zu erwarten war – ersterer mit einem geschickten Zug für sich entscheidet.

676. Mihaileanu zit.n. Tegeler auf: www.morgenwelt.de/kultur/000320-zugdeslebens-film-p.htm; 2, H.i.O.

was nach- bzw. hinter sich her schleppen, so daß man Spuren hinterläßt. Reflexiv verwendet bedeutet es zunächst, sich dahinschleppen, sich mühsam fortschleppen, im figurativen Sinne sich hinziehen, »se passer péniblement et lentement« (1378). Das Wortfeld »vie« ist ebenso breit gefächert. Es bezieht sich u.a. auf die Existenz, »le fait de vivre« (1820), aber auch auf das Am-Leben-Sein, »être en vie« (1820) im Sinne eines Überlebens, »être encore vivant« (1820); nicht zu vergessen das intensive Leben, das im Ausdruck »débordant de vie« (1821) mitschwingt. Das französischsprachige Publikum könnte darüber hinaus an Ausdrücke wie »sauver la vie de quelqu'un« oder auch »sauver sa vie« (1820) denken, jemandem das Leben bzw. seine eigene Haut retten. Auch die Frage von Leben und Tod – »question de vie ou de mort« (1820) – liegt nicht sehr fern.

Der deutsche Zuschauer kann beim Wortfeld »Zug« an verschiedene Bedeutungsmuster anknüpfen: eine Gruppe, Reihe, Schar von Menschen, Tieren etc., ein Gepann (Lokomotive, Lastzug etc.), einen Charakterzug, ein Vorüberziehen und vieles mehr⁶⁷⁴ – oder an die unterschiedlichsten festen Ausdrücke denken: »in den letzten Zügen liegen«, »der Zug ist abgefahren«, »einen klugen, überlegten Zug tun«⁶⁷⁵, »etwas Zug um Zug zurückgeben«, »sein Leben in vollen Zügen genießen« oder auch »zum Zug kommen« (ebd.). Die Verbindung mit dem Wortfeld »Leben« ermöglicht vor allem die Assoziation »Festzug« (Wahrig 1974: 4126), weniger die des »Trauerzugs« (ebd.). Mihaileanus Titel bietet demnach unterschiedliche Auslegungsmöglichkeiten und Sinnzusammenhänge.

Expliziter als Benigni grenzt Mihaileanu seinen Film von vorangegangenen Holocaust-Filmen ab und macht sich in diesem Zusammenhang Gedanken über die Beschränkungen im Medium Film:

»Filme wie [...] SHOAH, die Filme von Alain Resnais, [...] und auch SCHINDLERS LISTE [...] verwenden die gleiche Sprache von Tränen und Trauer. Wir wollten diese Sprache nicht noch einmal benutzen, weil die Leute das heute nicht mehr hören möchten.« (Mihaileanu zit.n. Schwickert 2000)

»Es gibt aber noch einen anderen Grund für die Suche nach einer anderen künstlerischen Form, die Shoah zu erzählen. Wir müssen erkennen und wir müssen akzeptieren, daß niemand mehr Bücher liest, sich Fotos anschaut oder in Museen geht. Die herrschende Kommunikationsform ist die audiovisuelle. [...] Kino, Fernsehen, Internet, Radio. Das sind für mich »arme« Künste, weil sie nur etwas repräsentieren können. Wir müssen diesen Künsten unsere Ideen, unsere Einbildungskraft »einverleiben«. [...] In einem Buch kann das Grauen eines Konzentrationslagers für denjenigen, der das liest, vorstellbar werden, weil man die Worte hat, aber 50 Prozent der Imagination im Kopf des Lesers entsteht. [...] Das Problem beim Kino ist, daß wir nur ein Bild haben, dem wir den Rahmen geben, den die Leinwand oder der Bildschirm bestimmt. [...] Das Bild ist beschränkt [...]. Und das Problem bei der Shoah und anderen Tragödien der Menschheit ist einfach: Sie sind größer als das Bild, das wir von ihnen zeichnen können. Wie können wir also dieser »kleinen Kunst«, die aber die herrschende Kommunikationsform ist, solch eine riesige, solch eine komplexe Geschichte erzählen? [...] Es kann nur darum gehen, einen Weg zu suchen, anders zu erzählen. Denn wenn wir nicht erzählen, ist die Erinnerung abgeschnitten.«⁶⁷⁶

»Ich gehe nicht in die Konzentrationslager. Nicht weil Claude Lanzmann sagt, das sei verboten. Sondern weil ich mit meiner kleinen, minderen Kunst, dem Kino, das dazu verdammt ist, die Geschichte nicht nur zu erzählen, sondern immer zugleich zu repräsentieren, die Lager nicht darstellen kann« (Mihaileanu zit.n. Werneburg 2000: 14, H.i.O.)

Vergleichbar mit Benigni, setzt er dem Irrwitz der Realität den Irrwitz seiner Fiktion gegenüber, nutzt er »comic madness as a window onto Nazi madness« (Mathews 1999: 48; s.u.).

Unter der komödiantischen Oberfläche erzählt Mihaileanu vom Holocaust, von der Vernichtung der osteuropäischen Shtetl-Kultur: »Mein Weg ist, diese Geschichte so zu erzählen, daß sie nicht in den Bildern, sondern zwischen den Bildern stattfindet. Es geht darum, eine Geschichte zu erzählen, ohne sie zu zeigen. [...] Während der ganzen eineinhalb Stunden meines Films wißt ihr, daß diese Menschen getötet werden, aber ich zeige es euch nicht!«⁶⁷⁷ – eine, verglichen mit Benigni, noch deutlichere Abgrenzung von darstellenden Filmen.⁶⁷⁸ Voraussetzung hierfür ist ein entsprechendes Vorwissen auf Seiten des Zuschauers:

»Der Zuschauer weiß durch seine Kenntnis der historischen Entwicklung besser als die Filmfiguren von ZUG DES LEBENS, was ihnen an Leiden bevorsteht, sollte ihre Flucht [...] zum Scheitern verurteilt sein. Der Horror entsteht im Unsichtbaren. Das Wissen um das Grauen im kollektiven Gedächtnis ist die Kulisse, vor der etwa der ZUG DES LEBENS seine Lebensfreude spielen läßt. Dieser Kontrast sichert die optimale Polarität der Emotionalisierung.« (Bleicher 2002: 182)

677. Mihaileanu zit.n. Tegeler, ebd.

678. »Der Film erscheint als eine Kritik an Darstellungsweisen, die die Vergangenheit hinter einer festgelegten und reduzierenden Ikonografie zum Verschwinden bringen. [...] Für die dritte Generation nach dem Zweiten Weltkrieg ist dieser Film ein Angebot, sich »auch« zu amüsieren. Aber viel stärker ist er ein asymptotischer Annäherungsversuch ohne das Angebot einer Ein- oder Auflösung bei der Annäherung an die Grenzen des Faßbaren. In einer Zeit, in der ein zur Ikonografie erstarrtes Bild- und Begriffsrepertoire zur opaken Oberfläche zu verkommen droht, dient das Bildmedium Film als Ort der Reflexion über die ikonografische Konstruktion von Geschichte.« (Kortmann 2003: 312; H.i.O.) »Die Komik ist das Supplement der nicht repräsentierten Tragik, die eine Geschichte, die im Grunde eine Deportationsgeschichte ist, überschreibt (als Differenz wiederholt) oder überblendet und damit auch unterbricht. So berühren sich in dieser Überblendung die Tragödie bzw. das Erhabene und die Komödie (Plessner) auf einem Kontingenten des Absurden, ohne einen erlösenden Ausgang, wie Benignis Film ihn anbietet.« (Ebd. 311)

679. Mihaileanu zit.n. Kleinschmidt, Filmheft *Zug des Lebens*, Bundeszentrale für politische Bildung/Institut für Kino und Filmkultur, S. 12.

680. Mihaileanu zit.n. N.N. in: »L'Humanité«, 16.09.1998.

681. »Mein Vorbild ist natürlich der große jüdische Regisseur Ernst Lubitsch. Seine Nazi-Komödie SEIN ODER NICHTSEIN habe ich mindestens zehnmal gesehen. Ich liebe den jüdischen Humor.« (Mihaileanu zit.n. »Der Spiegel«, 20.3.2000: 191)

Zudem versucht Mihaileanu insbesondere über die Inszenierung jüdischer Lebensfreude und Vitalität, »die Vernichtung eines ganzen Volkes spürbar zu machen« (Kniebe 2000: 19) – ein zentraler Unterschied zu Benignis *DAS LEBEN IST SCHÖN*:

»Viele haben den Tod gezeigt. Ich zeige das Leben, das da getötet wurde.« (Mihaileanu zit.n. Bleicher 2002: 195)

»Mein Film handelt gar nicht von der Shoah. Er handelt von einer vernichteten Kultur, der Schtetl-Kultur. Ich spreche vom Holocaust, indem ich ein wundervolles Bild der Humanität entwerfe.« (Mihaileanu zit.n. Werneburg 2000: 14)

»ZUG DES LEBENS ist kein Film über Juden, die fliehen, sondern über einen Menschen, der träumt, daß alle noch am Leben sind. Die Botschaft ist: So lange man sich noch an die Menschen erinnert, sind sie nicht tot. Wenn man sie vergißt, sterben sie ein zweites Mal.«⁶⁷⁹

Mit dem »Erzählen soz. zwischen den Zeilen« geht eine besondere Diskretion einher: »TRAIN DE VIE [...] ist ein Film über die Nazis und die Juden, in dem kein Blut fließt und kein Toter zu sehen ist.« (Broder 1999: 234) – eine ebenso bemerkenswerte wie seltene Tatsache für einen Film mit einem solchen Hintergrund. »Gerade seine schönsten Szenen sind genau kalkulierte Gegenentwürfe zu den Schreckensbildern des Holocaust.« (N.N. 2000: 25): In der direkten Konfrontation schlagen die falschen Nazis (die Juden) die echten (die Deutschen) wiederholt mit ihren eigenen Waffen. »Je n'admets pas que les barbares gagnent deux fois: qu'ils aient tué des Juifs, des Tziganes, des homosexuels et qu'on les combatte sur leur propre terrain, celui de la haine, avec leurs armes.«⁶⁸⁰ Damit eröffnet Mihaileanu eine neue, vielleicht zeitgemäßere, in jedem Fall originelle Herangehensweise an das Thema Holocaust:

»Mit dem aus der Realität entlehnten Motiv »Deportationszug« und dem Fluchtplan »Palästina« verkehrt Mihaileanu seine Geschichte zielgerichtet ins Absurde. Während der Güterzug, der die Juden in die Vernichtungslager transportierte, als bekanntes Zeichen der Holocaust-Ikonographie zu dem Symbol der Vernichtung wurde (vergleiche zum Beispiel seine Bedeutung in Lanzmanns *SHOAH* oder das Mahnmal in *Yad Vashem*), wird aus dem Todessymbol in *ZUG DES LEBENS* ein Symbol des Über-Lebens der jüdischen Bevölkerung. Der Erwartungshaltung der Zuschauer, die die Funktion und die Richtung der historisch-realen Züge kennen, wird durchbrochen. Die Absurdität und Komik der Situationen könnte auch hier bewirken, daß sich über das Paradoxe jener Umkehrung eine Erkenntnis einstellt, die das Ungeheuerliche nicht erfassen kann, aber ihm ins Auge zu sehen genötigt wird.« (Oster/Uka 2003: 264, H.i.O.)

Mit der Sprache der Komödie will Mihaileanu dem Zuschauer »den Blick für die Tragödie [...] schärfen« – Lachen sei schließlich »eine andere Form des Weinens« (Mihaileanu zit.n. Bleicher 2002: 198).

Zentrale Mittel der Komik sind aufgrund der »verrückten« Idee der Selbstdeportation (s.u., Aspekt 1) das Rollenspiel und die Camouflage, Hommage an Lubitschs Parodie des Nationalsozialismus in *TO BE OR NOT TO BE/SEIN ODER NICHTSEIN* (USA 1942).⁶⁸¹ »Das ausgeklügelte Camouflagespiel macht zum einen die Unterschiede zwischen echten und falschen Nazis deutlich, weicht aber zum anderen die »Substanz« der kopierten Vorbilder durch die Imitation eines soldatischen Verhaltens auf und läßt die

lächerliche Seite der Nazis hervortreten [...].« (Kortmann 2003: 295, H.i.O.; s. 4.2.4.aa) Wie in diesem Film-Vorbild gehen die Figuren, auch bei Mihaileanu, zunehmend in ihrer Rolle auf, womit der Kern der jeweiligen Rolle parodiert und entlarvt wird.

Neben diesen klassischen Formen der Situations- und Verwechslungskomik erzeugt Mihaileanu auch durch Wortwitz, Slapstick-Elemente (die kommunistischen Partisanen, der unfähige Lokführer) sowie den augenzwinkernden Umgang mit jüdischen Stereotypen⁶⁸² komische Momente.

Im Unterschied zu *DAS LEBEN IST SCHÖN* handelt es sich bei *ZUG DES LEBENS* um einen Film, der auf eine fast romantisierende Weise die jüdische, insbesondere die osteuropäische Shtetl-Kultur sowie den jüdischen Überlebenswillen feiert und den Holocaust erst indirekt thematisiert (s. 4.2.1).

»Die individuelle Menschlichkeit der kleinen Einheit (die Dorfgemeinschaft in *ZUG DES LEBENS* beziehungsweise die Familie in *EIN HAUCH VON SONNENSCHEN*) behauptet sich gegen die großen Ideologien des 20. Jahrhunderts. Diese Beobachtung deckt sich mit der Georg Seeßlens, daß es in den aktuellen Holocaust-Filmen immer darum gehe, »einen menschlichen Alltag gegen den Terror der Geschichte zu verteidigen.« (Seeßlen zit.n. Lorenz 2003: 278)

682. Siehe 4.2.2.

683. »Die Selbstdeportation läßt sich als Mimikry betrachten, insofern sie dem Verhalten eines Lebewesens gleicht, das sich durch Anpassung an seine natürliche Umwelt unkenntlich macht und dadurch der Gefahr entzieht.« (Kortmann 2003: 298)

Ganz so abwegig wie es zunächst erscheint, ist das Grundmotiv der Selbstdeportation jedoch gar nicht. Es »verweist auf das Dilemma der Zwangsvertretungen der jüdischen Gemeinden [...], die Züge entweder selbst zu beladen und damit die zu Deportierenden zu selektieren, oder dies den Nazis zu überlassen. Während anfangs noch Hoffnung bestand, daß die Züge vielleicht doch nicht direkt in den Tod führen, redete man sich dies mit fortschreitendem Wissen nur noch ein (vgl. ebd. 304). Rumkowski, der Judenälteste von Lodz, ließ sich im Getto als zweiter Mordechai feiern; auch der falsche »Kommandant« in *TRAIN DE VIE* hört auf den Namen Mordechai, den Retter des Volkes aus dem Buch Esther und Helden des Purim-Spiels (vgl. ebd. 300; s.u., Aspekt 6). Darüber hinaus wußte Mihaileanu vom so genannten »Zug von Lasi«, einem 1941 ziellos in Rumänien herumfahrenden Todeszug, in dem über 2.000 jüdische Häftlinge den Hungertod starben (vgl. Oster/Uka 2003: 258).

684. Mihaileanu zit.n. Tegeler auf www.morgenwelt.de/kultur/000320-zugdeslebens-film-p.htm: 1

685. Vgl. Vishniac 1996.

686. Die filmischen Vorbilder hatten zum Ziel, aus der Perspektive der neuen Heimat Amerika das Shtetl (Figuren, Orte, Sprache und Musik) als Objekte einer erklärenden Erinnerung zu zeigen (vgl. Oster/Uka 2003: 262).

687. Vgl. u.a. Blumenfeld 1998, Distelmeyer 2000: 53, Kniebe 2000: 19 und Loshitzky 2003: 28.

688. »Die Protagonistenstruktur [...] folgt nicht nur in der Namensgebung nahezu religiösen Typisierungen. Der Dorftrottel wird durch seine Idee der Selbstdeportation in das »Gelobte Land Palästina« zum »Heiligen Narren« stilisiert, der in einigen Szenen wie ein Engel über dem Zug zu schweben scheint.« (Bleicher 2002: 191, H.i.O.)



623 0:05:30 h



624 0:07:26 h



625 0:36:24 h

In jüdischer Tradition steht ZUG DES LEBENS aufgrund der Integration zahlreicher jüdischer Elemente:

(1) *Jüdischer Humor:*

Mit der – den Film tragenden – Idee der Selbstdeportation⁶⁸³ weitet Mihaileanu das Grundprinzip des jüdischen Witzes, die ironische Distanz zum eigenen Schicksal zu wahren, auf die gesamte Handlung aus (vgl. Bleicher 2002: 195):

»Der jüdische Humor war immer traurig, er war immer Tragödie und Komödie in einem. [...] Wir Juden sterben nicht an dem Leid, wir versuchen weiter zu leben und nicht ganz verrückt zu werden an der Welt, und unsere einzige Waffe, unser Überlebensmittel gegen die Tragödie, ist unser Humor. [...] Jüdischer Humor bedeutet nicht, sich über die Shoah lustig zu machen [...]. [...] Es bedeutet auch nicht, sich über die Opfer zu amüsieren, nein, der jüdische Humor ist eine bestimmte Form der Tragödie und eine Form, das Leben zu erzählen.«⁶⁸⁴

Neben dem Grundmotiv, der Verkehrung der Verhältnisse durch Selbstdeportation, folgen viele Szenen der Pointenstruktur des jüdischen Witzes, beispielsweise die Protagonisten/Antagonistenstruktur – jüdische Opfer/nationalsozialistische Täter: »Beliebt waren auch Possen, in denen ein kluger Jude einen Andersgläubigen hereinlegt.« (Landmann zit.n. Bleicher 2002: 189; s. 4.2.4.aa)

(2) *Die Shtetl-Welt:*

In der Tradition jiddischer Filme der Dreißigerjahre (YIDL MITN FIDL, PL/USA 1936; MAMELE, POL 1938 u.a.) erweckt Mihaileanu, insbesondere im ersten Drittel des Films (s. 4.2. 3.b), »die jahrhundertealte Inselkultur der jüdischen Kleinstadt- und Dorfgemeinden zum Leben« (Oster/Uka 2003: 261f.) – er wollte ein Shtetl wie bei Chagall zeichnen, so der Regisseur (vgl. Steinberg 08.04.2000: 2; s. v.a. 4.2.3.b), eine nostalgische Erinnerung an die »verschwundene Welt« der Shtetl⁶⁸⁵, ermöglicht durch Idealisierung, d.h. den Verzicht auf die Darstellung der sozialen Nöte (extreme Armut, Hunger etc.; Oster/Uka 2003: 262).⁶⁸⁶

Mihaileanus Shtetl-Juden basieren teils auf folkloristischen Stereotypen (s. 4.2.3.ba), teils auf der Tradition des jiddischen Volkstheaters (s. 4.2.3).⁶⁸⁷ Wie in ZUG DES LEBENS gibt es dort »den Rabbi, den Reichen, den Heiratsvermittler, die Mutter, die Schöne« (Mihaileanu zit.n. N.N. 2000: 25, s. 4.2.3).

Tragende Figur ist Schlomo, der Dorfnarr – einer der zentralen Akteure des jüdischen Humors (vgl. Bleicher 2002: 190), ein zwischen Genialität und Wahnsinn oszillierender, faszinierender Charakter (s. hierzu 4.2.3, insb. 4.2.3.a sowie 4.2.4.b)⁶⁸⁸:

»Schlemiel heißt im Jiddischen der Pechvogel, der Verlierer, der Mitleid hervorruft. Bisweilen wird er als Luftmensch beschrieben, einer, der über der Erde schwebt, ohne den Boden mit den Füßen zu berühren, oder auch als Tramp, als heiliger Narr. In der Steigerungsform wird der Schlemiel zum »Schlimazek«, dann ist er besonders unbeholfen und ungeschickt und wird endgültig zur traurigen Gestalt. [...] Er übersteht als »Mensch« und ist unter diesem Aspekt eine Art stiller Held, ein Held wider Willen, der sogar in der Niederlage Würde bewahrt [...].« (Koebner 1997: 53, H.i.O.)

(3) *Volksmusik Klezmer:*

Lebensfreude und Vitalität der Schtetl-Juden macht Mihaileanu vor allem über den regelmäßigen Einsatz von Klezmer-Musik erfahrbar⁶⁸⁹: Dieser lebendigen, ursprünglich jiddischen Hochzeitsmusik »vermag sich kaum ein Zuschauer zu entziehen« (Bleicher 2002: 195), insbesondere wenn Mihaileanu sie als eine Art Musikclip inszeniert (s. 4.2.3.bb) – Hommage an Norman Jewisons Film *FIDDLER ON THE ROOF* (USA 1971).

(4) *Sprache Jiddisch:*

Durch zahlreiche jiddische bzw. hebräische Worte – wie z.B. Rebbe (Rabbi) und Moische (Moses) –, deren Klang und Satzmelodie zum Schmunzeln einladen, erzeugt Mihaileanu in der deutschen Version des Films eine gewisse Komik.⁶⁹⁰ Das anfängliche Unvermögen der Schtetl-Juden, Deutsch ohne jiddischen Akzent zu sprechen, vermittelt Mihaileanu mit einem unübersehbaren Augenzwinkern (s. 4.2.3.ba. e).

(5) *Religiöse Riten sowie kulturelle Sitten und Gebräuche:*

Neben dem rituellen Reinigungsbad jüdischer Frauen, der Mikwe, wird insbesondere dem Sabbat-Fest eine bedeutende Sequenz gewidmet – eine Inszenierung mit vielfachen ironischen Brüchen (s. 4.2.4.ab). Sachkundige Zuschauer können darüber hinaus zahlreiche Anspielungen auf den jüdischen Karneval, das Purim-Fest, erkennen.⁶⁹¹

689. Hierfür engagierte Mihaileanu den Filmkomponisten Goran Bregovic, der sich mit seinen mitreißenden Kompositionen in den Filmen des Rumänen Emir Kusturica einen Namen gemacht hat.

690. Aus diesem Grund werden die Filmzitate aus der deutschen Filmfassung angeführt und nicht aus der französischen Originalversion.

691. »Immer wieder wird auf das Purim-Fest angespielt: durch die Namen der Akteure, das Gebäck, das für die Reise bereitet wird, die Maskerade der Juden, die ihre fingierte Selbstdeportation organisieren. [...] Daß Mordechai in Mihaileanus Purim-Spiel zugleich in die Uniform Hamans [des persischen Wesirs, der nach dem Leben der Juden trachtet] schlüpfen muß, ist nicht nur absurd, sondern zugleich auf schreckliche Weise realistisch; realistischer, als es die vordergründige Absurdität des Films nahe legt.« (Kortmann 2003: 300)

692. »Historisch am korrektesten würde man es nach Rumänien, Galizien, legen. Aber ich wollte im Film nicht angeben, wo es genau liegt, sonst wäre es ja kein Märchen geworden. Viele glauben, daß ich die Spielregeln der Dokumentation verletze, wenn ich historisch ungenau bin. Aber ich entgegne, daß ich ja ein Märchen erzähle und keine Doku drehe.« (Mihaileanu zit.n. Kleinschmidt, Filmheft *ZUG DES LEBENS*, Bundeszentrale für politische Bildung/Institut für Kino und Filmkultur, S. 10)

693. Vgl. die Unterüberschrift von Bleichers Artikel: »ZUG DES LEBENS als Roadmovie ins KZ« (Bleicher 2002: 189ff.). Zu den Anleihen bei der Abenteuergeschichte vgl. ebd. 190: »Die Her-



626 1:30:42

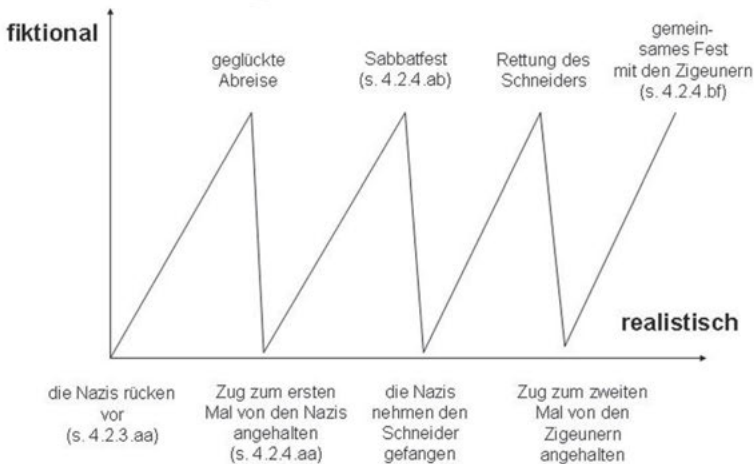


Abb. II.4.2.a

Ein zentrales Merkmal des karnevalistischen Prinzips (s. II.4 sowie 4.2.2), die Welt auf den Kopf zu stellen, dominiert als Grundidee diesen Film.

Wie DAS LEBEN IST SCHÖN lässt sich auch ZUG DES LEBENS nicht nur einem Genre zuordnen. Insgesamt kann man Mihaileanus Film am ehesten als »bezaubernd poetisches Märchen« mit wiederkehrendem Musicalcharakter und der dramaturgischen Struktur eines Roadmovie beschreiben (Werneburg 1999: 23; s. II.4).

Neben der vagen Lokalisierung des Shtetls⁶⁹² sowie der stereotypen Figurenzeichnung, verweist Mihaileanu zu Beginn des Films – im Unterschied zu Benigni – auch explizit auf das Märchenhafte, indem der Erzähler mit der Standardformel »Es war einmal« die Geschichte einleitet (s. 4.2.3.aa).

Vor allem die im Stile eines Musik-Clips inszenierten Szenen (s. 4.2.3.bb und 4.2.4.bf) sowie der regelmäßig Einsatz des Klezmer-Leitmotivs erinnern an ein Musical.

Das Grundprinzip des Roadmovies als »Genre des Kontrastes zwischen dem Freiheitswillen des Einzelnen und der herrschenden Gesellschaftsordnung« (Bleicher 2002: 194) entspricht der Idee der Selbstdeportation in besonderer Weise und wird darüber hinaus auf zahlreichen Unterebenen dekliniert: »Freiheit und Ordnung steigern ihre Bedeutsamkeit durch eine Vervielfachung des Konflikts zwischen den Freiheit suchenden Juden und den sie verfolgenden Nazis, den Konflikten innerhalb der Flüchtlinge zwischen den verkleideten Wächtern und den Deportierten, den gläubigen Juden und den Kommunisten, zwischen autoritären Eltern und ihren nach Unabhängigkeit strebenden Kindern.« (Bleicher 2002: 194)

Hinsichtlich des Aufbaus seines Films nutzt Mihaileanu die Dramaturgie populärer Erzählmuster, insbesondere des angesprochenen Roadmovies.⁶⁹³

Die Erzählstruktur des »klassischen« Roadmovies bringt einen vergleichsweise raschen Szenenwechsel mit sich, dessen rasantes Tempo Kurzweiligkeit erzeugt.



Während *DAS LEBEN IST SCHÖN* durch eine auffällige Zweiteilung auszeichnet, besteht Mihaileanus Film aus einem Rahmen (Erzähler) und einer darin eingebetteten Binnengeschichte. Der zentrale Mittelteil des Films zerfällt in ein erstes Drittel, das die Flucht vorbereitungen des Shtetls beinhaltet (s. 4.2.3), und zwei weitere Drittel, welche die Odyssee des »Zug des Lebens« durch Osteuropa wiedergeben (s. 4.2.4). Diese rund einstündige Flucht bildet den zentralen Teil des Films.

Im Unterschied zu Benignis teils positivem Ausgang des Films läßt Mihaileanu das Märchen innerhalb der Binnengeschichte zwar glücklich enden, entlarvt es jedoch gleichzeitig in der Schlußsequenz als Schlomos tröstliche Fluchtphantasie – denn auf den Wunschtraum der gelungenen Flucht folgt das böse Erwachen (s.u.; vgl. Bleicher 2002: 189 und Kniebe 2000: 19): »Ein Happy End existiert nicht und wird auch nie existieren. [...] Es gibt kein Happy End, es darf keines geben. Und die, die eines daraus machen, sind Bastarde, weil die das Kapitel zuschlagen wollen.«⁶⁹⁴



Nachdem die Binnengeschichte der Selbstdeportation ein glückliches Ende gefunden hat, indem der »Zug des Lebens« dem Bombenhagel auf wundersame Wei-

ausforderung an den Protagonisten, seine Entscheidung, auf diese Herausforderung zu reagieren, die Integration einer Beraterfigur und die Bewährungsproben während einer Reise erinnern an Christian Voglers Erzählstruktur aus seinem für Hollywoodfilme geschriebenen Drehbuchratgeber »The Writer's Journey«: Gewöhnliche Welt (das Shtetl), Ruf zum Abenteuer (Idee der Selbstdeportation), Zurückweisung des Rufes (Zweifel der Ältesten), Treffen mit dem Ratgeber (hier der Deutschlehrer, der mit der Sprache auch die deutsche Mentalität zu vermitteln versucht), Übertreten der ersten Schwelle, Abfahrt des Zuges, Prüfungen (Verfolgung durch Terroristen, Begegnungen mit den Deutschen), Verbündete (Treffen mit den Zigeunern), Feinde (die deutschen und die anarchistischen Verfolger), Annäherung an die äußerste Höhle (Befreiung des gefangenen Juden), Krise: kritischste Feuerprobe (der Zug zwischen den Fronten), Belohnung, der Weg zurück, Klimax: Auferstehung (die scheinbare Rettung aus dem Bombenhagel), Rückkehr mit dem Elixier.« (Bleicher 2002: 190)

694. Mihaileanu zit.n. Kleinschmidt, Filmheft *Zug des Lebens*, Bundeszentrale für politische Bildung/Institut für Kino und Filmkultur, S. 12. Auf diese Weise setzt sich Mihaileanu von einer neuen, dominierenden »Welle von Holocaust-Filmen« ab, »zu der etwa [...] HITLERJUNGE SALOMON zählt und die in *SCHINDLER'S LIST* kulminierte«. (Loshitzky 2003: 28)

695. »Die visuelle Stilisierung der durch die Lüfte zischenden Bomben per Computeranimation und im Stil des Zeichentrickfilms, die Abwendung vom Realfilmischen macht den fiktionalen Charakter hier offensichtlich.« (Kortmann 2003: 312)

696. Distelmeyer etwa stellt wie Beier und Bleicher die Frage nach der Relevanz des letzten Bildes: »»Holocaust«, »Konzentrationslager« sagt dieses Bild ähnlich plakativ und mythisch, wie zuvor die Gegenüberstellung von Nazis und Kommunisten wirkte. Die Flucht ins Märchen mitsamt seinen Klischees und Wunschvorstellungen wird gebrochen, durch einen Verweis auf Realität, der hier jedoch ebenfalls nur über den Abruf eines anderen allgemeingültigen Bildes funktioniert. [...] Ist mit dem letzten Bild des KZ-Häftlings tatsächlich alles gesagt?« (2000: 53)

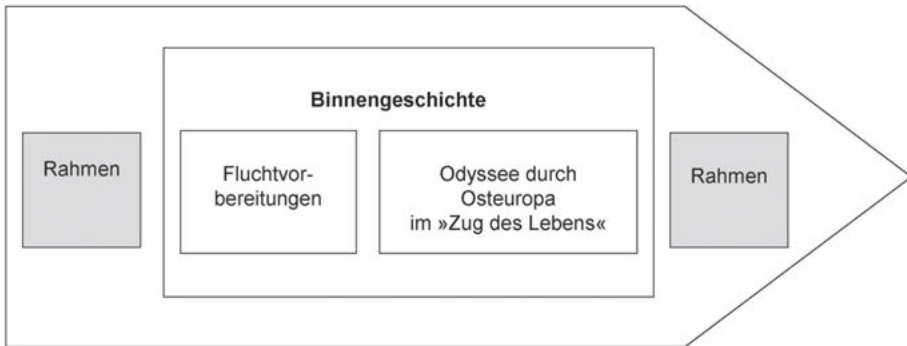


Abb. II.4.2.b



627 1:33:06 h



628 1:33:35 h



629 1:33:49 h



630 1:34:02 h

se entgangen ist (s. 1:33:06 h)⁶⁹⁵, läßt Mihaileanu parallel zu einer Überblendung die überschwengliche Musik verstummen. Nach und nach wird Schlomo in einer Detailaufnahme sichtbar (s. 1:33:35), in der er seine Erzählerfunktion aus dem Vorspann aufnimmt und vom zufriedenen Leben der Shtetl-Juden nach der geglückten Flucht berichtet (s. 1:33:49). Das »gezeichnete« Aussehen des Protagonisten erklärt sich durch einen filmischen Kunstgriff: Im Anschluß an seine Erzählung erweitert die Kamera den Bildausschnitt zu einer distanzierteren Einstellungsgröße (s. 1:34:02 h), mit der sich die Hoffnung auf Rettung der Shtetl-Juden abrupt zerschlägt: Das Schlußbild des Films zeigt Schlomo in gestreifter Häftlingskleidung hinter Stacheldraht und vor Baracken, die der Zuschauer sofort als deutliche Merkmale eines nationalsozialistischen Lagers identifizieren kann.

»Zwar finden sich in dieser einzigen Sequenz die populären Elemente der Holocaust-Ikonomie, doch das bewegte Bild wird sofort zum Standbild. Das so erzeugte (eingefrorene) Bild [...] genügt vollkommen, jenen Kontrast gegen die fröhlich-optimistischen und selbstironischen Grundzüge der Filmhandlung zu setzen, um das Lachen über das groteske Vorhaben einer Selbstrettung der Juden erstarren zu lassen.« (Oster/Uka 2003: 263, vgl. auch Beier 2000: 60)⁶⁹⁶

Mit diesem Kunstgriff, der die ersehnte Selbstrettung und die historische Realität hart aufeinander prallen läßt, macht Mihaileanu den »Ort des Horrors« als »Geburtsstätte der Komödie« erfahrbar (Bleicher 2002: 195).⁶⁹⁷ Das Einfrieren des Schlußbildes entspricht Mihaileanus Überzeugung, derzufolge die Lager nicht darstellbar sind (s.o.):

»Der ›Freeze-frame‹, mit dem unser Blick auf Schlomo endet, deutet die Unmöglichkeit des Weitererzählens an.« (Kortmann 2003: 298, H.i.O.)

»Mit dieser Wendung stellt sich der Film selbst in Frage, gleichzeitig aber auch den gesellschaftlichen Auftrag eines Mediums, das sich der darstellenden Aufarbeitung des Holocausts verschrieben hat, insofern es die Wahrheit ungeschminkt abzubilden vermag [...].« (Ebd. 312)

Das äußert kurze Ende (90 Sekunden) vermag jedoch nicht die – aufgrund der Umkehr der Machtverhältnisse wohlthuende – Gesamtwirkung des Films (s. 4.2.2) zu verhindern: »Ergeben dreißig Sekunden Tragödie nach hundert Minuten Komödie eine Tragikomödie?« (Beier 2000: 60), fragt Beier zu Recht.⁶⁹⁸

Die internationale Kritik reagierte zwar insgesamt positiv auf *ZUG DES LEBENS*, beanstandet wurden jedoch das komische Genre sowie die klischeehafte, typisierte Gestaltung der Figuren (s.o.).⁶⁹⁹

Das Publikum hingegen reagierte von Anfang an mit großer Zustimmung auf den Film: 1998 demonstrierte es auf den Filmfestspielen von Venedig für weitere Aufführungen⁷⁰⁰, im gleichen Jahr erhielt der Film die Publikumspreise in Sao Paulo und in Cottbus, 1999 folgte – unter anderem – der des Sundance-Filmfestivals (vgl. Werne-

697. »Die tragisch-komische Inszenierung dieses Traums erinnert dann in schmerzhafter Weise daran, daß gerade aus der Diskrepanz zwischen Traum und Wirklichkeit die bittere Lehre der Geschichte hervorgeht.« (Oster/Uka 2003: 263)

698. »Auch der tragische Schluß vermag diesen Musicalcharakter nicht aufzuheben, denn mit der direkten Darstellung der maschinellen Vernichtung menschlichen Lebens wird in diesem Film niemand belästigt, auch wenn das verlassene ›Schtetl‹ von den Deutschen niedergebrannt wird.« (Bleicher 2002: 194, H.i.O.)

699. Die deutsche Kritik setzte sich insbesondere mit den Aspekten Balanceakt zwischen Komik und Ernst, (Holocaust-)Märchen, Menschlichkeit und Toleranz auseinander.

700. Dort gewann der Film darüber hinaus den »International Critics Award«.

701. Erst nach Broders begeisterter Kritik des Films im »Spiegel«, wurde *ZUG DES LEBENS* von der deutschen Arthouse-Verleihfirma »Movienet« zwei Jahre nach dessen Fertigstellung in die deutschen Kinos gebracht: »Die Vorbehalte der Verleiher waren nicht wirklich ideologischer Natur. Sie haben einfach nicht geglaubt, daß der Film in Deutschland ankommen würde. Sie meinten, in Deutschland wäre diese Art Film sehr schwierig, Deutschland werde eine solche Art von Komödie niemals akzeptieren.« (Mihailenau zit.n. Steinberg 2000: 1)

702. »Jiddisch Sprechenden ging es besonders schlecht, weil ihre Sprache für die Ohren der Nazis eine verächtliche, korrupte Version der Sprache ihres Vaterlandes war. Wenn die Juden versuchten, Deutsch zu sprechen, wurde ihr jiddischer Akzent verhöhnt, und oft wurden sie für ihre Anstrengungen bestraft. Obwohl die Nazis die Juden zwangen, Deutsch zu sprechen, fanden sie nichts beleidigender als einen Juden, der Deutsch sprach.« (Weinstein 2003: 219)

burg 2000: 14). Auch beim »Jüdischen Filmfestival« in Berlin (2000) wurde er mit Begeisterung aufgenommen. In Italien, Frankreich und Israel konnte er Erfolge verzeichnen, in Deutschland hatte er 230.000 Zuschauer und spielte etwa 2,4 Millionen Mark ein« (Oster/Uka 2003: 259)⁷⁰¹ – ein durchaus beachtliches Ergebnis für einen »kleineren« Film. Aus seinem auffälligen Erfolg beim Publikum ergibt sich die Frage, ob Mihaileanus Herangehensweise einer karnevalesken Umstülpung der Welt (s. II.4, 4.2.3 und 4.2.4.a) sowie einer Feier der jüdischen Shtetl-Kultur nicht neue Möglichkeiten filmisch-fiktionaler Bearbeitung des Holocaust bietet. Die folgende Analyse des Films gibt Aufschluß über den Zusammenhang zwischen breiter Wirksamkeit und besonderer Form des Umgangs mit dem nach wie vor brisanten Thema.

4.2.2 Leitthesen

a) *Verkehrte Welt versus menschliche Grundwerte*

Verkehrte Welt (s. 4.2.4.a):

ZUG DES LEBENS bringt viele unserer Vorstellungen, Ansichten und vermeintlichen Gewißeheiten – vor allem das Wissen um den Holocaust – ins Wanken. Ein jüdisches Shtetl deportiert sich selbst, um vor den vorrückenden Deutschen nach Palästina zu flüchten. Um mit einem Trick den Aggressor auszuschalten und eine perfekte Tarnung zu erreichen, muß ein Teil der Gemeinde in die Rolle der Nazis schlüpfen. Die Verkehrung der Verhältnisse wird dabei derart gesteigert und pointiert, daß der Zuschauer zeitweise Gefahr läuft, die Orientierung zu verlieren. Dies ist häufig der Fall, wenn die Juden auf ihrer Flucht die Konflikte, die extern existieren – Juden versus Nazis, Kommunisten versus Nazis – intern durchspielen. Die Rollen werden oft äußerst originalgetreu interpretiert oder sogar übertroffen, wie im Fall von Mordechai (s. 4.2.4.aa).

Karnevaleske Umstülpung der Welt inszeniert der Regisseur in ZUG DES LEBENS auf zahlreichen Ebenen:

- Es sind nicht der Rabbi oder ein Mitglied des Rates der Waisen, die in der Not-situation (die Nazis sind auf dem Vormarsch) die rettende Idee haben, sondern ausgerechnet Schlomo, der »Verrückte« (s. 4.2.3.a).
- Erstaunlicherweise finden die Vorbereitungen zur Flucht keineswegs in einer bedrückenden Atmosphäre statt, sondern in mitreißender Aufbruchsstimmung mit Klezmer-Musik (s. 4.2.3.bb).
- Im Unterschied zu den damaligen Gegebenheiten⁷⁰² wird die deutsche Sprache gegenüber dem Jiddischen, hier durch Mordechai, abgewertet: »Wissen die Deitschen, daß wir ihre Sprache parodieren?« (0:17:20 – 0:17:22 h; s. 4.2.3.ba. e)
- Als Yankele, der Buchhalter, Geld für den Zukauf zur Verfügung stellen soll, brüllt er Mordechais Gesandten an: »Die gehen mir auf die Nerven, deine Deitschen!« (0:18:11 – 0:18:12 h)
- Während in der jüdischen Kultur die männliche Dominanz vorherrscht, stellt Mihaileanu die Frauen als das letztlich stärkere Geschlecht dar (s. 4.2.3.ba. b).
- Höhepunkte in bezug auf die Verkehrung der Verhältnisse bilden folgende Schlüsselsequenzen: die erste Konfrontation mit den echten Nazis (s. 4.2.4.aa), die Befreiung des Schneiders aus der Gefangenschaft sowie das konfliktüberschattete Sabbatfest (s. 4.2.4.ab).

- Schlomo wollte eigentlich Rabbi werden; da der Posten bereits vergeben war, übernahm er die freie Rolle des »Verrückten«.
- Entgegen den historischen Ereignissen triumphieren die Juden in der Binnengeschichte über die Nazis, die vorgetäuschte Selbstdeportation glückt.
- Jede der verfolgten Gruppen versucht, in ihre mystische Heimat zu gelangen, die Juden nach Palästina, die Roma nach Indien. Mihaileanu ironisiert diese Sehnsucht, indem er Schlomo am Ende des Films erzählen läßt, daß die Juden in Indien, die Roma in Palästina angekommen sind (Loshitzky 2003: 27)

Menschliche Grundwerte (s. 4.2.4.b):

Trotz oder gerade aufgrund der zahlreichen Verkehrungen der Verhältnisse und der damit einhergehenden Verwirrungen beharrt Mihaileanu in seiner nur vermeintlich »verdrehten« Welt auf Grundwerten wie Menschlichkeit und Toleranz:⁷⁰³

- »Meinetwegen sei a Kommunist, aber werd wieder normal, a Mensch!« – Yosis und Samis Bekehrung durch den »gesunden Menschenverstand« der Frauen (s. 4.2.4.ba)
- Schlomos weises Sabbat-Gebet (s. 4.2.4.bb)
- Schlomo – Dorfnarr wider Willen (s. 4.2.4.bc)
- Mordechais Desillusionierung als verhaßter »Nazi-Kommandant« (s. 4.2.4.bd)
- Schlomos enttäuschte Liebe (4.2.4.be)
- Verbrüderungs-Fest mit den Zigeunern (s. 4.2.4.bf)

Bei diesen Sequenzen handelt es sich gleichzeitig um die ruhigeren Passagen des Films, die allein aufgrund der Kontrastwirkung zu den schwungvoll-temporeichen Szenen auffallen und sich einprägen, obgleich seltener eingesetzt.

b) Lachen der (An-)Nähe(rung) versus Lachen der Distanzierung

In ZUG DES LEBENS läßt Mihaileanu den Zuschauer häufig ein, aus unterschiedlichen Gründen zu lächeln oder zu lachen, was angesichts des ernstesten thematischen Hintergrunds als wohltuend bezeichnet werden kann.⁷⁰⁴

Er bietet die Möglichkeit, ein- bzw. zustimmend zu lachen – ein Lachen der Anerkennung, Nähe, Freude, einerseits durch die mitreißend dargestellte Vitalität und

703. »Die Auseinandersetzung mit dem Faschismus ist einem Plädoyer für Menschlichkeit gewichen, das für sich selbst beansprucht, Ideologie überwunden zu haben. [...] so verteilt ZUG DES LEBENS im Sinne der Menschlichkeit Watschen nach »links« und »rechts.« (Distelmeyer 2000: 53, H.i.O.)

704. »Für die dritte Generation nach dem Zweiten Weltkrieg ist dieser Film ein Angebot, sich »auch« zu amüsieren.« (Kortmann 2003: 312, H.i.O.)

705. Vgl. Senta Berger zur »Tradition, mit dem Entsetzen Scherz zu treiben. [...] Es sind gelungene Versuche, von Schrecklichem zu erzählen, so daß man diese Dinge nicht nur aushält, sondern ganz klar sieht – wie mit dem Brennglas vergrößert.« (in: »Arte Magazin« 1/2006)

706. Vgl. Broder in »Der Spiegel«, 14.06.1999: 234.

707. »[...] wir ziehen viel über uns selbst her, mehr als über andere« (Mihailenau zit.n. Steinberg 08.04.2000: 2). »Der jüdische Witz, Volks- und Bildungswitz in einem und hierin ganz einmalig, parodiert oft das eigene Schrifttum, den eigenen Kultus und Ritus, imitiert in Witzform kabbalistische und talmudistische Bibeldeutungen.« (Schmid zit.n. Bleicher 2002: 191)

Lebensfreude der Juden – insbesondere, wenn sie feiern (s. 4.2.3.bb und 4.2.4.bf) –, andererseits durch die Verkehrung der Verhältnisse innerhalb der Binnengeschichte (s. 4.2.2.a a). Der den Film beherrschende Aberwitz stemmt sich derart gewaltig gegen die historischen Tatsachen, daß der Zuschauer die Absurdität der erzählten Geschichte dankbar annimmt; man stellt sich gerne vor, daß zumindest diese Shtetl-Juden, ihr Schicksal aktiv abwenden könnten, auch wenn dies im Schlußbild als Fiktion entlarvt wird.⁷⁰⁵ Diese Variante ist dem Kinopublikum bisher nur selten präsentiert worden – und wenn, dann gab es einen Retter von außen (vgl. SCHINDLERS LISTE in II.3.2). In der, als Märchen gekennzeichneten, Fiktion kann sich der Zuschauer mit den Opfern identifizieren und sich mit ihnen darüber freuen, was zwar in dieser Form nie hätte eintreten können, aber zumindest in Ansätzen möglich scheint: David gelingt es im Film wiederholt, den deutschen Goliath vorzuführen, ihn »mit seinen eigenen Waffen zu schlagen« (s. 4.2.4.aa und die Befreiung des Schneiders aus der Gefangenschaft). Der todernde Hintergrund der verkehrten Welt wird vom schwungvollen Roadmovie dominiert, er ist allenfalls unterschwellig vorhanden.

Des weiteren zeichnet sich ZUG DES LEBENS dadurch aus, daß keine Seite von befreiender Kritik durch Ironie verschont bleibt. Als wohltuend kann das angebotene Verlassen deshalb empfunden werden, weil es strafft, Distanz schafft und – vor allem für das Einlassen nachgeborener Deutscher nicht zu unterschätzen – nicht nur die Nazis, sondern jegliche Form geistigen Starrsinns und unmenschlicher Verhaltensweisen betrifft. Mihaileanu fokussiert allgemein-menschliche Unzulänglichkeiten und Schwächen – selbst jüdische »Eigenheiten« bleiben hiervon nicht verschont:⁷⁰⁶

- die Wortgefechte der Männer
- die strikte Rollenverteilung zwischen Mann und Frau
- das Hadern der Männer mit Gott
- der »Geiz« des Buchhalters (Yankele)
- das Deutsch mit jiddischem Akzent (Mordechai)
- die unreflektierte Übernahme und Verbreitung ideologischer Parolen (Yossi).

Daß vor dem Hintergrund des Holocaust über jüdische Eigenschaften und kulturelle Normen gelächelt und teilweise sogar gelacht werden darf, ist gänzlich neu. Mit Ausnahme von Yossis »Kommunismus«-Obsession handelt es sich um eine Mischung aus liebevollem Verlassen und anerkennendem Lachen.⁷⁰⁷

4.2.3 Der erste Teil des Films: Schlomos geniale Idee und ihre Umsetzung

Das erste Drittel des Films steht im Zeichen von Schlomos Plan der Selbstdeportation seines jüdischen Shtetls angesichts der vorrückenden Nazis.

a) Exposition: Verwirrung und Chaos

Wie bereits angeführt (s. 4.2.2.a) wird der Zuschauer in der Exposition mit einer Reihe verwirrender Begebenheiten konfrontiert, die er in manchen Fällen sogar als völlig verrückt empfinden kann – Mihaileanu bringt unsere Ansichten und vermeintlichen Gewissheiten ins Wanken. Dieser Aspekt, eine gewisse »Verrücktheit« – »folie« – muß, so die Botschaft des Films, im Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Judenvernichtung neu interpretiert werden.

aa) Vorspann: Schlomos Panik angesichts der Bedrohung

Detaillierte Sequenzanalyse:

ZUG DES LEBENS beginnt, im Hinblick auf die Bildspur, traditionell mit weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund, so daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers eher auf die auditive Ebene gelenkt wird: Zunächst sind hier leise getragene Töne zu vernehmen, a cappella vorgetragen von einer männlichen Stimme. Unterstützt von einem einsetzenden Chor, gewinnt diese zunehmend an Volumen und erzeugt eine starke Wirkung.

Erst durch die Einblendung des Filmtitels wird das Interesse von der Ton- auf die Bildspur verlagert. Der Titel – TRAIN DE VIE – nimmt nämlich nicht nur die gesamte Leinwand ein, sondern ist uneinheitlich gestaltet: Der Anfangsbuchstabe des letzten Titelwortes ist als einziger nicht weiß eingefärbt und sticht aufgrund der Signalfarbe rot besonders hervor. Zuschauer weltweit können darin das Zeichen für Sieg – victory – erkennen. Den französischsprachigen Zuschauer kann es an Redewendungen wie »la vie avec un grand V« und »V comme victoire« denken lassen.

Nach dem vergleichsweise traditionellen Vorspann schiebt sich ein Erzähler ins Bild, der zunächst direkt in die Kamera, d.h. uns in die Augen, schaut und mit ruhiger Stimme, im Stile eines Märchenerzählers, zu sprechen beginnt (s. 0:00:37 h):

»Es war einmal in einem kleinen Shtetl, einem jüdischen Marktfleck im Osten Europas, im Jahre 5701 oder 1941 nach dem neuen Kalender. Es war Sommer, Sommer 1941, im Juli glaub' ich. Ich bin geflohen, weil ich dachte, man kann fliehen vor dem, was man schon gesehen hat, zu oft gesehen hat.

631

Ich bin gerannt, um sie zu warnen, die Meinen, mein Shtetl, mein Dorf. Das ist die Geschichte meines Dorfes, so, wie wir alle sie erlebt haben.« (0:00:32 – 0:02:12 h)

632
635

Nach dem ersten Satz – gebrochener Hinweis auf das Genre des Märchens⁷⁰⁸ – erfolgt eine Überblendung, die die Beine eines durch den Wald hastenden Menschen erkennen läßt. Das Bild löst sich also von der Tonspur, um – wie wir durch die folgende Nahaufnahme des Gesichts erkennen können (s. 0:00:46 h) – den Erzähler als Teil der Figurenwelt einzuführen.⁷⁰⁹ Schon die Zeit- und Ortsangabe in Verbindung mit dem Wort

708. »In TRAIN DE VIE beinhaltet der ersten Satz (1) die sich widersprechenden Aussagen »il était une fois/es war einmalk«, also die Standardformel des Märchens, und die durch die Jahreszahl 1941 suggerierte historische Faktizität. Somit wird gleichzeitig ein Fiktionssignal (das einen guten Ausgang verspricht) gegeben als auch ein Wahrheitsanspruch formuliert.« (Kortmann 2003: 304)

709. Vgl. hierzu Kortmann 2003: 294ff.

710. Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang an den Ausdruck »in den letzten Zügen liegen«, der im deutschen Titel des Films mitschwingt (s.o.) und sich konkret auf den Atemzug bezieht. Ob hierbei jedoch bereits, wie Kortmann schreibt, ein lebensrettendes Moment spürbar ist, sei stark bezweifelt: »Die lebensrettende Funktion des Zuges deutet sich bereits in der Tonspur dieser einleitenden Sequenz an, in der die Atemzüge, der erregte Herzschlag des keuchenden Schlomo und ein leises, schnaufendes Zugeräusch einer Dampflokomotive rhythmisch ineinander fließen. Schlomo läuft um das Leben seines Stetl; später wird der Zug diese Bewegung übernehmen.« (2003: 294)

711. Vgl. Eisenstein 1960: 88 zum Außer-sich-Sein.



631 0:00:37 h



632 0:00:46 h



633 0:00:51 h



634 0:00:59 h



635 0:01:05 h



636 0:01:34 h

»jüdisch« läßt Schlüsse auf den Holocaust, d.h. eine gefährliche Ausgangssituation, zu. Als die Sätze »[...] fliehen vor dem, was man schon gesehen hat, zu oft gesehen hat [...]« fallen, ahnt der Zuschauer, von welcher Gefahr hier die Rede ist. Zu den Worten des Erzählers macht die gesamte Inszenierung den Ernst der Lage spürbar: Der Gesichtsausdruck des Erzählers/Protagonisten sowie die Art und Weise, wie er durch das Gehölz hastet und dabei nach Luft ringt, lassen auf Todesangst schließen. Daß wir dieses Außersich-Sein in Ansätzen selbst erleben, liegt am Zusammenspiel zahlreicher filmischer Mittel. Zu stark rhythmisierter, von Klageschreien dominierter Musik hastet der Erzähler/Protagonist durch den Wald, wobei sein keuchender Atem – vergleichbar mit dem Vorspann von *JAKOB DER LÜGNER* – auffällig laut zu hören ist.⁷¹⁰ Hinzu kommt, daß die Kameraführung uns den Eindruck vermittelt, er schlage uns bei seinem Kampf durch das Unterholz die Äste ins Gesicht und stoße uns beinahe um. Schnelle, harte Schnitte tragen ihr übriges zur hektischen Wirkung bei, erzeugen jedoch auch Orientierungslosigkeit: Schlomo scheint sich im Kreis zu drehen, denn jede neue Einstellung läßt ihn in die gegensätzliche Richtung laufen – von rechts nach links, von links nach rechts und wieder von vorne ... (s. 0:00:51 u. 0:00:59 h). Abrupte Kamerabewegungen versuchen, den Erzähler/Protagonisten im Bild einzufangen, was durch seine hektisch-unkontrollierten Bewegungen nicht immer gelingt – wiederholt sprengt sein Kopf den Rahmen der Nahaufnahmen (s. 0:01:05 h): »Schlomo läuft um das Leben seines Shtetls. Auf der Tonspur wird Schlomos Eintreffen auf dem Dorfplatz von einem konzertierten Höllenlachen begleitet.« (Kortmann 2003: 294).

Im Shtetl, beim Rabbi angekommen, ist er nicht in der Lage, dessen Frage nach dem Geschehenen zu beantworten. Statt dessen sinkt er, wie besessen, wild gestikulierend zu Boden und bleibt, von Zuckungen gepeinigt, liegen (s. 0:01:34 h).⁷¹¹ Parallel hierzu ändert sich die Musik und nimmt katastrophentartige Klänge an. Auch die Reaktionen des Rabbi und anderer Dorfbewohner deuten auf drohendes Unheil hin: Kla-

637

gerufe ausstoßend und die Arme zum Himmel reckend, eilen sie durch die Straßen des Shtetl (s. 0:02:02 h). Eine gewisse Komik entsteht dadurch, daß das Verhalten der Männer übertrieben inszeniert wird. Ohne genau zu wissen, was vor sich geht, schließen sich zahlreiche männliche Personen dem Klage-Zug an, wobei diese Art von Komik durch die Wiederholungen einen mechanischen Effekt⁷¹² und daher eine eher verunsichernde Wirkung auf den Zuschauer hat.

ab) »Meschigge« oder genial ? – Schlomos Idee in der Eröffnungssequenz

Detaillierte Sequenzanalyse:

Im Anschluß an den ca. zweiminütigen Vorspann tritt mit der Eröffnungssequenz Ruhe und Erholung ein: Die unheilverkündende Musik bricht jäh ab und der Rabbi fordert Schlomo zum Sprechen auf: »Nun erzeyl schoin!« (0:02:13 h) Doch anstatt die ungeduldige Aufforderung des Rabbis, sowie die Neugier des Zuschauers, zu befriedigen, drückt sich Schlomo – ähnlich wie in der Rahmenerzählung (s. 4.2.3.aa) – unklar aus:

»Er hat es zugelassen. Gott hat zugelassen, daß sie es tun. Sieh, hat er mir gesagt, sieh dir das an. Du bist ja schon verrückt. Wie soll man verschmutzte Äugen reinwaschen – Äugen, die zuviel gesehen haben? Die Vogel, die hier waren und sangen, verstummten plötzlich und flogen fir immer fort. Sie wollten nicht länger bei uns bleiben, bei uns Menschen. [...] Eines Tags werden wir kommen in das Himmelreich, ich weiß es jetzt. Er ist nicht mehr in unseren Herzen. Wir missen ihn suchen.« (0:02:20 – 0:03:13)⁷¹³

638

Im Vergleich zu seinem Ausbruch in der vorangegangenen Szene wirkt Schlomo hier erstaunlich ruhig, beinahe abwesend. Aufgrund der spezifischen Inszenierung hat der Zuschauer den Eindruck, Schlomo sei verrückt, wahnsinnig. Die Kamera haftet an Schlomos Lippen und umfährt ihn unmerklich, während sie gleichzeitig an ihn heranzoomt (s. 0:02:38 h). Auf diese Weise wirkt Schlomo wie ein Visionär, dessen »Bericht« weder der Rat der Weisen (s. 0:03:02 h) noch wir verstehen können.

Als der Rabbi schließlich Schlomo unterbricht, um die Situation zu erklären, bestätigt sich die Vermutung des Zuschauers.

639

»Ich erzähl's ihnen, ich übersetz: Die Nazis sind aufgetoicht, nicht in unserem Shtetl, noch nicht, im Shtetl jenseits der Berg. [...] Schlomo bringt uns a schreckliche Nachricht. Alle jidischen Familien werden von den Nazis umgebracht oder deportiert, mit unbekanntem Ziel. Alle, Männer, Frauen, Kinder, Alte, ganze Dörfer. Offensichtlich stimmen die Gericht, keiner ist jeh zurückgekommen und hat je einen ein zigen Brief geschrieben. Was sollen wir nun machen, frag ich euch. Bald wird unser Dorf dasselbe Schicksal derleiden.« (0:03:15 – 0:03:51 h)

⁷¹² Vgl. Bergson 1972: 29 zu seiner Mechanik-These.

⁷¹³ »Er [Schlomo] hat die Nazis vor der Ortschaft entdeckt und macht es sich zur Aufgabe, dies seinen Freunden – und auf der übergeordneten narrativen Ebene dem Kinopublikum – zu erzählen.« (Kortmann 2003: 294)

⁷¹⁴ »Die drohende Gefahr wird chaotisch debattiert, es geht sprichwörtlich zu »wie in der Judenschul.« (Lorenz 2003: 270, H.i.O.)



637 0:02:02 h



638 0:02:38 h



639 0:03:02 h



640 0:03:56 h



641 0:04:34 h



642 0:04:35 h

Die quälende Ungewißheit in bezug auf den Auslöser der bedrohlichen Situation wird also aufgelöst (nach ca. dreieinhalb Filmminuten), die einzelnen Mosaiksteinchen – jüdischer Marktfleck im Osten Europas, Sommer 1941, akute Bedrohung für Schlomos Shtetl, Todesangst – fügen sich zu einem Gesamtbild: Die Vernichtung der Juden durch die Nazis hat längst begonnen und breitet sich beharrlich und unaufhaltsam aus.

Des Rabbis Übersetzung von Schlomos Worten enthält genaue Angaben und Informationen, welche diesen eigentlich nicht zu entnehmen waren. Im Gegensatz zu einem Mann, der an Schlomos Glaubwürdigkeit zweifelt – »Wir werden doch nicht 'em Verrückten glauben, oder?!« (s. 0:03:56 h) –, nimmt der Rabbi ihn ernst und drängt auf eine Lösung. Auch wir fragen uns, ob Schlomos Verhalten nun verrückt oder durchaus glaubwürdig ist. Wir haben vor allem den Eindruck, daß er ein besonderer Mensch ist und daß sein Außer-sich-Sein authentisch wirkt (s. 4.2.3.aa).

640
642

Als der Rabbi die Männer, wie er Mitglieder des Rats der Weisen, nach einer Lösung fragt, wird die ernste Situation erneut von Komik aufgelockert. Im Chor stöhnen und klagen die Männer auf der Suche nach der rettenden Idee. Dabei schneiden sie unbeabsichtigte Grimassen, reißen die Augen weit auf, gestikulieren wild mit den Händen und laufen so dicht an der Kamera vorbei, daß uns diese Details nicht entgehen (s. 0:04:34 h). Unterbrochen wird diese, zwischen Unwillen und Hilflosigkeit schwankende, Lösungssuche durch die Frau des Rabbi, die plötzlich in dem Raum erscheint und die Männer streng und energisch zur Ruhe mahnt, damit die bereits schlafenden Kinder nicht aufwachen (s. 0:04:35 h).⁷⁴ Der energische Auftritt der Frau, die den Männern »befiehlt«, kann den mit den jüdischen Sitten vertrauten Zuschauer amüsieren, denn sie verkehrt die normalen Verhältnisse. Aus Filmen wie beispielsweise *YENTL* (1983) ist bekannt, daß die Männer in der jüdischen Kultur das Sagen haben, während die Frauen praktische Tätigkeiten rund um das Haus und die Familie verrichten. Hier jedoch regiert die Frau als offensichtlich stärkeres Geschlecht – eine Beobachtung, die für den gesamten Film gilt und als Beispiel für Mihaileanus augenzwinkernde Kritik an der strikten Rollenverteilung zwischen Mann und Frau dient (s. hierzu insb. 4.2. 3.ba). Auch die Art und Weise, wie die Männer miteinander umgehen, erheitert den Zuschauer: Während sie nach einer rettenden Idee suchen, entfacht sich plötzlich

ein Streit, dessen Ursachen in der Vergangenheit liegen – einer der Männer wollte der Heirat seiner Enkelin mit dem Enkel des anderen nicht zustimmen.⁷¹⁵ Dieses im Augenblick unbedeutende Thema, das in einer so bedrohlichen Situation Anlaß zum Streit und gegenseitigen Beleidigungen gibt, verdeutlicht die Rolle und das Verhalten der jüdischen Männer.

643
645

Schlomo, der aufgrund der verbalen Auseinandersetzungen unter den Männern (s. 0:05:01 h) ein wenig in Vergessenheit geraten war, meldet sich plötzlich wieder zu Wort: »A falscher Deportationszug!« (0:05:11 h) Erneut reagiert einer ablehnend auf Schlomo: »[...] der Meschiggene, wer sonst. Der Verrückte hat gesprochen.« (0:05:15 – 0:05:18 h) Wird dies dem Protagonisten wirklich gerecht, fragt sich der Zuschauer zwangsläufig. Unbeeindruckt von der abfälligen Bemerkung über den »Meschiggenen«, ist es wieder der Rabbi, der sich Schlomo zuwendet und um eine Erklärung bittet (s. 0:05:27 h); er scheint zu spüren, daß dieser etwas Wichtiges zu sagen hat (s. 0:05:30 h). »Mir deportieren die Ziegen, die Kih, die Gäns ins heilige Land, nach Eretz Israel. Und die Kinder [...] Ja, mir, die Kinder. Mir werden die Deportierten und die Deutschen sein. Shtetl, Ukrain, Rußland, Palästina, unser daheim – und frei wie die Vogel.« (0:05:11 – 0:05:59)

646
647

Die Reaktionen auf Schlomos Aussagen sind erneut widersprüchlich, auch der Zuschauer schwankt in der Beurteilung derselben. Einerseits klingt die Idee völlig absurd und nicht realisierbar, was einer der Männer mit den Worten quittiert: »[...] der Mann is wirklich meschigge. Mir nehmen ihnen die ganze Arbeit ab, mir deportieren uns selbst. Ebbes Dimmeres gibt es gor nicht. Wenn sie uns schon deportieren, sollen sie sich weynigsten anstrengen« (0:06:01 – 0:06:09 h) – eine erneute Einladung zum Schmunzeln, nicht zuletzt aufgrund des lustig klingenden Jiddisch (s. 0:05:59 h). Andererseits muß tatsächlich eine Lösung für die akute Bedrohung gefunden werden. So bezeichnet jener Mann, der Schlomo zuvor noch abgewertet hatte, dessen Idee als »genial« (0:06:09 h). Dieser abrupte Gesinnungswechsel, vor allem jedoch die erneuten Wortgefechte unter den Männern, bergen Komik. Nachdem die Frau des Rabbi zum dritten Mal intervenierte, erreicht die Komik in dieser Auseinandersetzung ihren Höhepunkt durch die Äußerung von Schlomos hauptsächlichem Kritiker: »A Zug? [...] Warum nicht gleich a Schiff, wenn wir schon dabei sind. Nehmen wir doch das ganze Land mit.« (0:06:33 – 0:06:40 h) Wieder ist es der Rabbi, der Schlomo beipflichtet⁷¹⁶ und auch die anderen beeinflusst: Im Chor sprechen ihm erst die sechs Männer und dann eine unerwartet von der Kamera eingefangene Kinderschar nach: »A Zug!« (0:06:45 – 0:06:46 h) – ein ebenso komischer wie unreal anmutender Moment, in dem sich die Bedrohung in Wohlgefallen aufzulösen scheint.

715. A: »S ist so schlecht, weil ich nicht wollte daß meine Enkelin deinen schwachsinnigen Enkel heiratet.« – B: »Das ist a Sind (=Sünde), so was zu sagen! Behalt se doch deine hibsche kleine Esther, die schenste von allen und rohm (=rahm) se dir ein.« (0:04:57–0:05:06 h)

716. »Er hat recht. A Zug!« (0:06:42–0:06:45 h)

717. Die folgenden Abkürzungen bedeuten Männer (M.), Schlomo (S.) und Rabbi (R.).



643 0:05:01 h



644 0:05:27 h



645 0:05:30 h



646 0:05:59 h



647 0:06:53 h

ac) Schlomo als Visionär – Konkretisierung des Fluchtplans

Detaillierte Sequenzanalyse:

In der folgenden Szene hat sich das Blatt endgültig gewendet: Wo vorher der Rat der Ältesten auf Schlomo eher herabsah (s.o. 0:05:27 und 0:05:30 h), wird er nun als der unangefochtene Wegweisende inszeniert (s. 0:06:53 h): Fast wie Schulkinder sitzen die Männer auf der Bank, schauen zu Schlomo auf und fragen ihn nach den Einzelheiten seines Fluchtplans.⁷⁷ Hierbei fällt auf, daß dieser um keine Antwort verlegen ist:

- M.: »Wie besorgt ma sich a Zug?«
 S.: »Wir werden ihn uns käufen, beim Händler, Waggon für Waggon, und werden ihn aufs Gleis stellen.«
 M.: »Und mit was fer a Geld?«
 S.: »Mit dem von der Gemeinde und den Spenden. A jeder wird spenden.«
 M.: »Wieviel?«
 M.: »Was ist mit die Uniformen?«
 S.: »Wer sind die besten Schneider auf der Welt? Die Jiuden. Wir nähen sie selbst.«
 M.: »Und die Woffen und die falschen Papiere?«
 S.: »Waffen – wofir Waffen? Falsche Papiere, ja, verrückte Papiere. Da muß ma nur was hinschreiben, was Falschs, Verricktes.«
 R.: »Mer missen aber Deitsch sprechen ohne den geringsten jidischen Akzent.«
 S.: »Die Abfahrt vorbereiten und das Dorf räumen, ohne daß jemand was davon merkt, fort. Genauso machen wir's. Wir fliegen davon, Himmel und Erd werden eins und die Vegel kommen zürick.« (0:06:21 – 0:07:28 h)

Aufgrund der spezifischen Inszenierung wirkt Schlomo bei seinen letzten Sätzen fast wie ein »Prophet« (s. 0:07:18 und 0:07:26 h): Eingeleitet werden seine abschließenden Worte mit einem Hahnenschrei, der von getragener Filmmusik abgelöst wird. Wie bei seinem »Bericht« vom Ungeheuerlichen umfährt die Kamera Schlomo ganz dezent, um in einer bestimmten Position zu verharren (s. 0:07:26 h): Vor aufgehender Sonne,

mit in die Ferne gerichteten glänzenden Augen, in der Kleidung eines Habenichtes prophezeit Schlomo mit beschwörender Gestik: »Wir fliegen davon, Himmel und Erd werden eins und die Vogel kommen zurück.« (0:07:24 – 0:07:27 h)⁷⁸ Die bedrohliche Ausgangssituation ist in den Hintergrund getreten; wir sind ganz bei Schlomo und seiner hoffnungsvollen Vision, die wir dankbar annehmen. Eine Verlagerung ins Komische erfährt diese ernste und wahrhaftig wirkende Szene wiederum durch die Frau des Rabbi. Die Männer durch das Fenster beobachtend (s. 0:07:29 h), hadert sie mit Gott: »Lieber Gott, warum host du die Männer dazu bestimmt, die Welt zu regieren. Und a Verrickten, ihnen den Weg zu weisen?« (0:07:28 – 0:07:32 h) Nachdem der Zuschauer Schlomo für seine Vorschläge in gewisser Weise bewundert hatte, ist er durch den wiederholten Hinweis auf das Verrücktsein erneut verunsichert: Wie ist Schlomo zu beurteilen – schließlich war er zu einer genialen Idee fähig? Wird sie sich tatsächlich realisieren lassen?

*b) Die »verschundene Welt« der Shtetl mit einem Augenzwinkern betrachtet –
Mitreißende Vitalität eines Shtetls in Abreisevorbereitungen*

Nach der Exposition tritt der ernste Kontext (vorrückende Nazis) zwischenzeitlich in den Hintergrund. Bis zur Flucht mit Schlomos »Zug des Lebens« dominieren die konkreten Abreisevorbereitungen, die der Regisseur mit einem Augenzwinkern betrachtet und inszeniert. So läßt er den Zuschauer ganz bewußt über jüdische Stereotypen und Sitten und Gebräuche schmunzeln (s. 4.2.3.ba). Freudiges Mit-Lachen erzeugt er in einer mitreißenden Sequenz im Stile eines Musikclips mit Klezmer-Klängen (s. 4.2.3.bb).

ba) Wohlwollendes Schmunzeln über und angesichts jüdischer Sitten und Gebräuche
Während der Vorbereitungen der Flucht laden verschiedene jüdische Stereotypen zum Schmunzeln, teilweise gar zum Lachen ein, wobei es sich vor allem um eine Mischung von wohlwollendem Verlachen und anerkennendem Lachen, bisweilen hervorgerufen durch karnevaleske Verkehrungen, handelt.

Daß der Zuschauer in einem Film, der Juden vor dem Hintergrund des Holocaust zeigt, auch über »typisch« jüdische Eigenschaften und kulturelle Normen schmun-

718. »Schlomo [...] malt die Zukunft, die eben noch völlig hoffnungslos schien, mit großen Worten und Gesten aus. Hinter ihm, über dem Dach eines Hauses, leuchtet die rötliche Sonne, von der wir nicht wissen, ob sie gerade auf- oder untergeht. Sie sendet ihre wärmenden Strahlen über die Szenerie – ein echter Hoffnungsschimmer oder nur der falsche Schein?« (Beier 2000: 60)

719. In bezug auf die Hauptfigur (Schlomo) siehe 4.2.1 und 4.2.3.a bzw. 4.2.3.ab hinsichtlich der Komplementarität zwischen ihr und dem Rabbi.

720. Vgl. Bleicher 2002: 190 und Distelmeyer 2000: 53.

721. Mordechai: »Mit dir diskutieren, des is ...« (0:13:54–0:13:56)

722. »Mihaileanu greift für die Protagonisten seines Films nicht nur auf Rollenstereotypen des jüdischen Witzes, sondern auch auf die Namenssymbolik der jüdischen Religion zurück.« (Bleicher 2002: 190)

723. Yossi: »Esther, heirate mich, heirate mich bitte, noch bevor wir fahren, ich fleh' dich an.« – Esther: »Yossi, nein. Du bist alt, du bist häßlich, du bist schwach, a Muttersehnchen und der Knecht vom Rabbin [...].«



648 0:07:18 h



649 0:07:26 h



650 0:07:29 h



651 0:06:28 h



652 0:14:49 h

zeln/lächeln und teilweise sogar lachen darf, ist gänzlich neu. In der Vergangenheit wurde von ihm uneingeschränkte Betroffenheit erwartet, wurden die Juden ohne menschliche Schwäche – nahezu unantastbar – dargestellt.

Darüber hinaus dienen diese Szenen der Vorstellung bzw. charakterlichen Vertiefung weiterer zentraler Figuren des Shtetls – Figuren aus einer »einfachen, beinahe verklärten Welt, [...] Typen einer verlorenen Folklore« (Kniebe 2000:19).⁷¹⁹

Die Wortgefechte der Männer sind in gewisser Weise amüsant, obwohl sie angesichts der ernsten Situation unangemessen wirken und reichlich schroff, bis hin zu gegenseitigen Beleidigungen, geführt werden (s. insb. 4.2.3.a und 0:06:28 h). Hier macht sich Mihaileanu ein wenig lustig über die den Talmudisten auszeichnende Kunst der Auslegung von Worten. Gleichzeitig spüren wir, daß in diesen Diskussionen kreatives Potential freigesetzt wird; das jeweilige Ergebnis ist die Frucht intensiven Abwägens und damit qualitativ hochwertig.

a) Die strikte Rollenverteilung zwischen Mann und Frau wird vor allem im ersten Teil des Films entfaltet.⁷²⁰ In der Exposition, aber auch während der konkreten Vorbereitungen der Flucht wird die in der jüdischen Kultur traditionelle Arbeitsteilung vom Regisseur mit einem warmherzigen und gleichzeitig schelmenhaften Blick bedacht. Letztlich sind es jedoch die Frauen, die »die Hosen anhaben«. Darüber kann sich der Zuschauer amüsieren, denn auf diese Weise untergraben die Frauen die Autorität der sich allzu wichtig nehmenden Männer. Nicht der Rabbi, sondern seine Frau mahnt die Weisen zur Ruhe (s. 4.2.3.ab) und greift ein und durch, um Schlomo während des Sabbatfestes das Gebet sprechen zu lassen und um ihm dafür zu danken (s. 4.2.4.ab); andere Frauen setzen sich bei der Festlegung des Reiseprovianten durch⁷²¹; die »stolze Dorfschönheit« (Distelmeyer 2000: 53), Esther⁷²², läßt den »häßlichen intellektuellen Vogel« (Werneburg 2000: 14), Yossi, »abblitzen« (s. 0:14:49 h)⁷²³ und schafft es, ideologisch »Besessene« wie Sami – zumindest zeitweise – für irdische Genüsse zu begeistern und diesen die so schmerzlich vermißte Geborgenheit zu schenken (s. 4.2.4.bf).

b) Mit der Inszenierung des Haderns mit Gott greift Mihaileanu eine weitere Eigenschaft auf, die jüdischen Männern nachgesagt wird (s. 0:05:59 h und 0:07:44 h). Wie

651

652

im Rahmen der Exposition bereits analysiert (s. 4.2.3.a), wirkt dieses Klagen auf den Zuschauer stark übertrieben und automatisiert. Dieser Mechanismus, Gott grundsätzlich für alle Schwierigkeiten verantwortlich zu machen, lädt zum »Verlächeln« ein. In glücklichen Situationen wird Gott ebenso unverzüglich und pathetisch gedankt. »A Wunder!«, ruft der Rabbi, als ein entgegenkommender Zug dank einer Weiche nicht mit dem ihren zusammenstößt (s. 0:41:11 h).

c) Mit der Figur des Buchhalters inszeniert Mihaileanu das Klischee, Juden seien geizig. So bekommt Yankele wiederholt Magengeschwüre, als man ihn um Geld für den Zugkauf bittet (s. 0:26:49 h). Schon sein Arbeitsplatz läßt uns, durch die übertriebene Inszenierung, schmunzeln (s. 0:17:26 h): Inmitten seiner, jeden Quadratzentimeter des Büros bedeckenden, gestapelten Unterlagen wirkt der Buchhalter noch kleiner als er an sich schon ist – selbst das Fenster verschwindet teilweise hinter den Papieren. Gleichzeitig spürt man, daß er durch seinen Beruf eine nicht zu unterschätzende Macht innerhalb der Gemeinde hat. Er ist derjenige, der über die Finanzen des Shtetls entscheidet und der das Geld nach einigen harten Verhandlungen zur Verfügung stellt; das Stereotyp wird von Mihaileanu durchaus relativiert. Wenig später stellt sich heraus, er wäre besser »geizig« geblieben. Als er die Lok zu sehen bekommt (s. 0:27:56 h), fällt Yankele verständlicherweise in Ohnmacht (s. 0:28:03 h) – schließlich gleicht das teure Objekt eher einem Schrotthaufen als dem wichtigsten Element eines Zugs.

d) Das – vor allem anfängliche – Unvermögen Mordechais⁷²⁴, gewählter »Nazikommandant« des falschen Deportationszuges«, Deutsch ohne jiddischen Akzent zu sprechen, veranlaßt den Zuschauer zu schmunzeln oder zu lachen. Besonders in der Sequenz, in welcher der Holzhändler Einzelunterricht genießt, ballen sich verschiedene Komik erzeugende Verfahren (s. 0:17:02 h und 0:17:13 h).

Zunächst gelingt es Mordechai nicht, den jiddischen Akzent beim Nachsprechen vorgegebener Sätze abzulegen.

Trotz dieser Schwierigkeiten, die ihn zwischenzeitlich resignieren lassen, stellt er eine kuriose »Verwandtschaft zwischen dem Jiddischen und dem Deutschen fest⁷²⁵ – Ismael Schmecht, Schneider und Deutschlehrer in einer Person, präzisiert:

S.: »Das Deutsche ist sehr hart, Mordechai, präzise und traurig. Jiddisch ist eine Parodie des Deutschen, hat jedoch obendrein Humor. Ich verlange also nur von Ihnen, wenn Sie perfekt deutsch sprechen wollen, ohne eine Spur von jiddischem Akzent, den Humor wegzulassen... sonst nichts.«

⁷²⁴. Vgl. Kortmann zur Bedeutung dieses Namens als Retter des Volkes aus dem Buch Esther und als Held des Purim-Spiels, des jüdischen Karnevals (2003: 300).

⁷²⁵. »Es [das Deutsche] ist dem Jiddischen sehr ähnlich. Ich verstey alles.« (0:16:58 h) Historisch gesehen ist dies völlig korrekt, da das Jiddische im 12. Jahrhundert auf der Basis des Mittelhochdeutschen entstand (vgl. Ortig 1997: 33).

⁷²⁶. »Mordechai glaubt nun die eigentliche Ursache für die Judenverfolgung zu wissen. Schließlich machen sich die Juden ständig über die deutsche Sprache lustig.« (Bleicher 2002: 191)



653 0:05:59 h



654 0:07:44 h



655 0:41:11 h



656 0:17:26 h



657 0:26:49 h



658 0:27:56 h



659 0:28:03 h



660 0:17:02 h



661 0:17:13 h



662 0:30:04 h

M.: »Wissen die Deutschen, daß wir ihre Sproch parodieren? Vielleicht ist doas der Grund für 'n Krieg.« (0:17:03 – 0:17:25 h)⁷²⁶

Hier liegt hier nicht nur eine – die damaligen Gegebenheiten verkehrende – Abwertung des Deutschen gegenüber dem Jiddischen vor: »Jiddisch ist eine Parodie des Deutschen.« Der deutschen Sprache wird jeglicher Humor abgesprochen, während das Jiddische sich gerade dadurch auszeichnet. Auf diese explizite Weise charakterisiert Mihaileanu die Grundhaltung des Films und des jüdischen Volkes gegenüber ihrem Schicksal.

Einige Sequenzen später, als die Abreise vorverlegt werden soll, brüllt Mordechai in überzeugend Nazi-deutscher Manier und ohne jeglichen jiddischen Akzent: »Ich bin bereit!« (s. 0:30:04 h) Der ehemalige Holzhändler, inzwischen in Uniform und glatt rasiert, steigert sich derartig in seine Rolle hinein, daß er zum »Hyper«-Nazi »mutiert« und auf diese Weise von echten Deutschen bewundert, ja sogar kopiert wird (s. 4.2.4.aa).

e) Die Figur des Yossi läßt den Zuschauer über die unreflektierte Übernahme und Verbreitung ideologischer Parolen lachen. Jenseits allgemeiner Kritik an ideologischer »Besessenheit«, liefert Mihaileanu eine komödiantische Antwort auf die Frage, warum

662



viele Juden Kommunisten waren: Auslösendes Moment für Yossis Anfälligkeit für den »Kommunismus« ist die Tatsache, daß die schöne Esther seinen Heiratsantrag zurückweist und ihn zudem noch beleidigt, die Partei wird für ihn zur Ersatzbefriedigung (s.o., b). Umringt von einigen männlichen Dorfbewohnern und begleitet von verschwörerisch klingender Filmmusik, plappert Yossi die Schlagworte, die er von seinem Vetter behalten hat, nach: »Proletarier aller Länder, vereinigt euch ... vereinigt euch!« (o:22:21 h) Dabei erhascht sein Blick die den Dorfplatz überquerende Angebetete (s. o:22:32 h). Schwärmerisch stöhnt er »vereinigt euch« und fügt hinzu: »Ist das ein schöner Hintern!« (o:22:31 h) – das einsetzende vitale Klezmer-Motiv aus dem Off kommentiert die Szene und verleiht ihr eine erheiternde Tönung.⁷²⁷ Besonders auffällig ist, daß auch Yossis bisher typisch jüdisches Äußeres von einer auf die andere Szene (vgl. o:21:53 h mit o:23:04 h) einem kommunistischen weichen mußte: Der Bart, inklusive der Schläfenlocken, ist verschwunden, die schwarze Kleidung gegen eine modernere getauscht und die Kippa durch eine kommunistische Mütze ersetzt. Weiterhin begleitet vom angesprochenen Klezmer-Motiv, fährt Yossi mit seinen »Bekehrungsversuchen« fort:

- Y.: »Der Messias ist do, ich bin sicher. [...] Er erschafft den neuen Menschen!«
 M. 1: »Was macht er dann mit dem alten?«
 M. 2: »Gibt's an Altergrenz', um neu zu werden?«
 M. 3: »Mir sind doch keine Proletarier, Yossi, mir sin' Jiden. [...]«
 Y.: »Mir sind incognito, im Untergrund. Revolutionäre. Mir sind Utopisten, Abenteurer ...«
 (o:22:34 – o:23:18 h)

Abgesichert wird die Kritik an blinder ideologischer Gefolgschaft durch das Eingreifen des Rabbis. Erbost über Yossis »Missionierungseifer« und intensive »Rekrutierungsbestrebungen«, nennt er ihn vor allen einen Taugenichts und schickt ihn unverzüglich nach Hause. Auch Yossis äußerliche Wandlung prangert der Rabbi explizit an – eine weitere Absicherung des von uns Bemerkten.

bb) Lachen der Mit-Freude – »Abreise«vorbereitungen zu Klezmer-Musik

Zum Mit-Freuen und ausgelassenem Lachen lädt die Sequenz ein, in welcher das ganze Dorf mit musikalischer Begleitung und voller Tatendrang mit den konkreten Vorbereitungen zur Abreise beginnt (Sequenz 6).⁷²⁸ Die Lebensfreude und Vitalität des Schtetls überträgt sich vor allem durch die mitreißende Klezmer-Musik, die, ähnlich einem Musikclip, die Szenenfolge beherrscht. Man kann diese Sequenz als eine Hommage des Regisseurs an die »verschwundene Welt« der jüdischen, osteuropäischen Schtetl und somit auch an Norman Jewisons *FIDDLER ON THE ROOF* (USA 1971) bezeichnen, ein Musical, das wie kein zweiter Film das Bild von jüdischer Kultur im Kino prägte:

727. »Yossi versteht den revolutionären Schlachtruf [...] im sexuellen Sinne und blickt dabei auf Esther, das Objekt seiner Begierde. Sein eigentliches revolutionäres Ziel sind die weichen Betten im Zugwaggon der deutschen ›bourgeoisien Faschisten«.« (Bleicher 2002: 191) Vgl. auch Kortmann: »So fordert der Aufruf [...] des Nachwuchskommunisten [...] nicht zur politischen Solidarität auf, sondern zu sexuellen Orgien.« (2003: 310)

728. Siehe die vergleichbare Sequenz des Hauptteils, in welcher sich Juden und Zigeuner verbrüdern (4.2.4.bf).



663 0:23:04 h



664 0:22:32 h



665 0:21:53 h



666 0:11:36 h



667 0:12:03 h



668 0:11:39 h



669 0:11:57 h



670 0:12:00 h



671 0:12:07 h



672 0:12:18 h



673 0:12:32 h



674 0:12:12 h

»Eine Sequenz, in der die Einwohner zu musikalischer Begleitung alle handwerklichen Fähigkeiten aufboten, ist eine Reminiszenz an die legendäre ›Tradition‹-Nummer in *FIDDLER ON THE ROOF*, in der im Rhythmus der Musik Fleisch geklopft, Teig gerollt und Eisen geschmiedet wird. Gleitet die Kamera bei Jewison von einem Soldaten auf seinem Pferd hinab zu den Menschen auf der Straße und bahnt sich dann einen Weg zu zwei Schachspielern, die alle Zeit der Welt zu haben scheinen, so setzt auch Mihaileanu das Geschehen in langen Einstellungen in Szene [...].« (Beier 2000: 60, H.i.O.)

Detaillierte Sequenzanalyse:

Unsere Annahme, die Gemeinde würde voller Schwermut und Dürsterkeit ans Werk gehen, widerlegt Mihaileanu wirkmächtig: In ausgelassener Aufbruchsstimmung macht das gesamte Dorf mobil, begleitet von – vor Lebensfreude strotzender – Musik der Gemeindekapelle (s. 0:11:36, 0:11:39 u. 0:12:03 h). Durch taktgenaue Montage unterstreicht Mihaileanu den ansteckenden Rhythmus. Der ausgelassen tanzende Schlomo (s. 0:11:57, 0:12:07 u. 0:12:23 h) lädt zum Mitmachen ein, eine Szene, deren atemberaubende Wirkung sich der Zuschauer kaum entziehen kann. Schnell und abwechselnd wird zwischen den Musikern, dem außer Rand und Band geratenen Protagonisten und den Vorbereitungen (s. 0:12:00 u. 0:12:18 h) hin und her geschnitten. Ganz nebenbei zeichnet der Regisseur auf diese Weise ein liebevolles Porträt der »verschwundenen Welt« der Schtetl. Nicht



675

nur der Schnitt und Schlomos Tanz, selbst die Arbeiten erfolgen im Takt, was diesen Einstellungen zusätzlich eine amüsante Note verleiht. Die Teppichträger marschieren gemäß dem Rhythmus (s. 0:12:12 h), und auch der Mann an der Nähmaschine betätigt diese entsprechend (s. 0:12:22 h). Durch diese äußerst aufwendig inszenierte Sequenz erreicht Mihaileanu, daß wir – aufgrund dieser Prägung – das im Verlauf des Films wiederkehrende Klezmer-Motiv automatisch mit praller Vitalität verbinden. Neben dem besonderen Aufwand innerhalb der Szene ist sie auch aus musik-kompositorischen Gründen wirkmächtig. Auf der Tonspur ging zunächst dramatisch-getragene Filmmusik voraus; in der vorhergehenden Sequenz wurde ausschließlich gesprochen. Der lebensbejahende »Musikclip« steht demnach in krassem Kontrast zum überwiegend ernsten Filmanfang und konfrontiert uns zum ersten Mal mit der ausgelassenen, lebensfrohen jüdischen Musik.

4.2.4 Hauptteil des Films: »Zug um Zug« nach Palästina

Während der Flucht im Zug erteilt der Film – im Sinne der Menschlichkeit – vor allem Verweise an die »Linke« und »Rechte«, dennoch gibt es Momente, in denen »unsere Seele gestreichelt« wird und unser Herz vor Freude mithüpfen kann.

a) Verkehrte Welt durch Rollentausch

Im Hauptteil des Films treibt Mihaileanu die karnevaleske Verkehrung der Verhältnisse (s. 4.2.2.a a) auf die Spitze und bringt somit die Ansichten und Vorstellungen des Zuschauers ins Wanken (s. 4.2.4.aa und 4.2.4.ab).

aa) Mordechai als »Nazi«kommandant – erste Konfrontation mit den Deutschen

Nachdem die Zuschauer bei vitalen Klezmer-Motiven schon ausgiebig, aber »oberflächlich« (Plessner 1941: 331f.) lachen konnten, da die Schtetl-Juden wiederholt Sabotageakte der Kommunisten vereitelten und lächerlich machten (s. 0:41:34, 0:46:26 h und Sequenz 36), stellt die erste Konfrontation mit den echten Nazis einen der Höhepunkte des Hauptteils dar. Mordechai, der falsche Nazikommandant, düpiert⁷²⁹ den echten, eine Szenenfolge, die zum intensivsten Lachen des ganzen Films einlädt.⁷³⁰

676

678

679

681

Detaillierte Sequenzanalyse:

Eingeleitet wird die erste Konfrontation mit echten Nazis auf der Tonspur. Während wir uns noch darüber freuen, daß den Juden nichts passiert ist, und über die permanente Unfähigkeit der Partisanen lachen, schlägt die fröhlich-beschwingte Musik in eine getragene, Gefahr indizierende um. Zu dumpf nachhallenden Tönen vermischt sich das Rattern des Zuges mit hechelndem, lautem Atmen – es kann jedoch keiner bestimmten Person zugeordnet werden (s. 0:47:38 h).⁷³¹ Dem Zuschauer wird un-

729. Vgl. Landmann zu den Charakteristika des jüdischen Witzes und Bleichers Anmerkungen im Zusammenhang mit dieser Sequenz: »Beliebt waren auch Possen, in denen ein kluger Jude einen Andersgläubigen hereinlegt« [...]. Diesem thematischen Grundmuster folgt die Protagonisten/Antagonistenstruktur des Films: jüdische Opfer/Nazis als Täter. Gesteigert wird die Wirkung der Konfrontation dadurch, daß ein intelligenter jüdischer Dorftrottel die Nazis hereinlegt.« (zit.n. Bleicher 2002: 189)

730. Vgl. James in »The Advertiser«, 06.10.2001: M24.

731. Unwillkürlich erinnern wir uns an Schlomos Hecheln zu Beginn des Films.



675 0:12:22 h



676 0:41:34 h



677 0:46:26 h



678 0:47:38 h



679 0:48:06 h



680 0:48:17 h



681 0:48:28 h

heimlich zumute, zumal die Nacht hereinbricht und die Leichtigkeit der vorangegangenen Minuten plötzlich verflogen ist. Als Mihaileanu uns in gleicher Geschwindigkeit mit dem verlangsamenden Zug mitfahren läßt und dabei acht – uns sehr lang erscheinende – Sekunden vergehen, nimmt unsere Furcht zu (s. 0:48:06 h) – schließlich ist die Filmmusik in spitze, unangenehme Töne übergegangen, wodurch das heftige, keuchende Atmen verstärkt wird. Die Einblendung des angsterfüllten Lokführers bestätigt unsere Vermutung. Die nächste Einstellung zeigt den Auslöser der Furcht:

Ein Nazikommandant steht breitbeinig auf den Gleisen, um den Zug anzuhalten (s. 0:48:17 h). Mit einem die Stille zerreißenen Lärm hellen grelle Scheinwerfer die pechschwarze Nacht plötzlich auf, während Schäferhunde laut anschlagen (s. 0:48:28 h). Wie die Zuginsassen schrecken auch wir auf. Erst jetzt gewährt uns Mihaileanu einen Überblick über die Situation. Der Zug ist von den Deutschen umstellt, die Maschinengewehre werden deutlich hörbar geladen. »Mein Gott, jetzt bin ich dran« (0:48:40 – 0:48:43 h), murmelt Mordechai, als er einen Moment in der Waggon-tür verweilt – auch wir befürchten für unser Schtetl inzwischen das Schlimmste. Ebenso angespannt verfolgen wir, wie Mordechai auf den echten Offizier zugeht. Als er dessen Hitlergruß erwidert, reißt der Ärmel seiner maßgeschneiderten Jacke in der Achsel auf – so übertrieben stürmisch hatte er beim Salutieren den Arm ausgestreckt (s. 0:48:54 h). Über diese Slapstick-Nummer müssen wir ungewollt lächeln bzw. lachen, was uns, angesichts der todernsten Situation, gleichzeitig unangenehm berührt. Der nächste Anlaß zum Schmunzeln läßt jedoch kaum auf sich warten. Während der Deutsche Mordechais Papiere prüft, bemerkt und behebt dieser an sich eine gefährliche Unzulänglichkeit: Die Fransen eines für jüdische Männer charakteristischen Kleidungsstücks waren nämlich verräterisch unterhalb seines Jackensaums



sichtbar (s. 0:48:58 h). Durch subjektive Kameraführung wird unsere Aufmerksamkeit auf die Mütze des Nazis gelenkt, auf der ein Totenkopf prangt (s. 0:49:02 h). Als retardierendes Moment zeigt Mihaileanu dem Zuschauer die Situation im Zuginneren. Der Rabbi spricht zu Gott und fleht ihn zunächst an, wenigstens die Jungen zu retten. Daß er während seines Gebetes Argumente findet, Gott davon zu überzeugen, auch den Eltern und Alten zu helfen, beinhaltet eine gewisse Komik – sein Flehen ist vergleichbar mit einem Feilschen. Die nächste Einstellung zeigt wieder Mordechai, der mit der barsch vorgetragenen Frage konfrontiert wird, weshalb der Zug nicht im Fahrplan stehe:⁷³²

- M.: »Dies ist ein hochgeheimer Auftrag, der nicht im Fahrplan steht. Wir transportieren außerordentliche Juden.«
- N.: »Ein Jude ist ein Jude. Was haben diese da so Außerordentliches?«
- M.: »Es sind kommunistische Juden – [die Schäferhunde schlagen prompt an] sehr gefährlich; zweimal so gefährlich, da sie zur gleichen Zeit Juden und Kommunisten sind, in einem einzigen Zug transportiert. Sehr vorteilhaft für das Reich, da man nicht die Juden in einem Zug und die Kommunisten in einem anderen transportieren muß. Da diese ja beides sind, Juden und Kommunisten, sie können nicht getrennt werden. So sparen wir einen Zug, Sie verstehen, was ich meine? Stellen Sie sich vor, wie viele Leute, Juden und Kommunisten, sich wünschen, daß wir nicht zum Ziel kommen. Also ohne Fahrplan – Gespensterzug ... sehr, sehr geheim.«
- N.: »Verstehe!« (0:49:46 – 0:50:45 h)

In dem Maße, wie Mordechai zu argumentieren beginnt (s. 0:50:19 h), gewinnt er, nach anfänglicher Unsicherheit, rasch an Souveränität. Wie alle jüdischen Männer fühlt er sich auf diesem Gebiet sicher, er macht sein Gegenüber fast mundtot (s. 0:50:22 h).⁷³³ In diesem Moment demonstriert Mihaileanu mit einem Augenzwinkern die Überlegenheit der jüdischen über die arische Rasse auf dem Gebiet der Rhetorik und Argumentation – eine wohlthuende Verkehrung der Verhältnisse. Daß dem SS-Mann nicht auffällt, daß Mordechais Argumentation an sich reichlich habebüchen ist, degradiert den Nazi in unseren Augen zur nicht denkenden, Befehle blind ausführenden Marionette; es kann als heilsam empfunden werden, ihn verlachen zu dürfen.

- N.: »Ich hätte noch etwas. Vielleicht können Sie uns helfen. Alle Juden aus dem Nachbardorf sind verschwunden. Haben Sie sie nicht zufällig gesehen?« [subjektive Kamera mit Mordechai, der die Juden sieht, wie sie von Deutschen auf Lastwagen getrieben werden]
- M.: »Das Nachbardorf? [erneute subjektive Kamera auf die Juden des Nachbardorfes] Verschwunden, sagen Sie? [...] Machen Sie sich keine Sorgen. Wahr-

⁷³². Im folgenden wird Mordechai mit M., der Nazi mit N. abgekürzt.

⁷³³. Wie wir später explizit erfahren werden (s. die Rettung des Schneiders in Sequenz 58), ist Mordechai ein großer Talmudist, d.h. er beherrscht die Kunst des Auslegens.

⁷³⁴. Vgl. Sequenz 34: Rast – Heiratsgedanken (Esther); die »Kommunisten« proben den »Aufstand«; Strategiebesprechung.



682 0:48:54 h



683 0:48:58 h



684 0:49:02 h



685 0:50:19 h



686 0:50:22 h



687 0:51:21 h



688 0:51:49 h

scheinlich sind sie auf Besuch in der Nähe. Sie halten sehr zu ihren Familien, wissen Sie, sie wandern nie alleine, sie zurückkommen.«

N.: »Meinen Sie?«

M.: »Jawohl, sicher. Ich weiß irgendwas über sie. Sie kehren zurück zum Ort, wo sie hinausgezogen sind. Die kehren zurück. Es ist zweifellos die Sehnsucht nach dem Stammort.«

N.: »Sie sind intelligent, Herr Major. Sie haben die Psychologie des Feindes studiert.«

M.: »Dem können Sie sicher sein, Tag und Nacht!« (0:50:49 – 0:51:57 h)

Bei der Beantwortung der zweiten Frage des Deutschen kommt Mordechai so richtig in Schwung und scheint sich in der durchaus gefährlichen Situation beinahe wohl zu fühlen. Im Grunde spielt er mit dem Feuer, als er in überlegener Manier (s. 0:51:21 h) jüdische Verhaltensweisen erklärt. Der Nazi zollt ihm hierfür ausnahmslos Anerkennung und Lob; Mimik und Gestik zeugen von Bewunderung und Respekt (s. 0:51:49 h). Aufgrund Mordechais an Übermut grenzender Selbstsicherheit und der geistigen Beschränktheit des SS-Mannes kann der Zuschauer den zweiten Teil des Gesprächs schon beinahe genießen. Die erste Bewährungsprobe hatte Mordechai schließlich überzeugend bestanden, so daß wir ihm auch in der Folge einiges zutrauen konnten. Die Mischung aus anerkennendem Lachen über Mordechais Ausspielen jüdischer Qualitäten und strafendem Verlachen des SS-Marionette kann der Zuschauer als wohlthuend empfinden.

Während Mordechais überzeugende Identifikation mit seiner Rolle als »Nazikommandant« von uns bisher mitunter ironisch belächelt wurde⁷³⁴, macht die Szene deutlich, daß diese perfekte Verkörperung durchaus ihre guten Seiten hat, sie verhindert, daß die Täuschung entlarvt und die Gemeinde getötet wird.



Während wir noch den echten Deutschen auslachen, gibt dieser in der nächsten Szene brüllend den Befehl, das Schtetl niederzubrennen. Nach kürzester Zeit steht alles in Flammen: das Hochzeitsfoto von Mordechai (s. 0:52:54 h) ebenso wie die Synagoge (s. 0:52:57 h).⁷³⁵ Abrupt wird des Zuschauers Lachen beendet, die Furcht vor der Nazi-Herrschaft gewinnt vorübergehend die Oberhand.

Eine Überblendung zeigt Schlomo, der nach dem Zusammentreffen mit den Deutschen allein auf dem Dach des Zuges sitzt (s. 0:53:06 h). Als wüßte er, was dem Schtetl widerfahren ist, starrt er verstört in die nächtliche Ferne. Dieser Augenblick und die Tonspur – erneut ist das bereits bekannte Atemgeräusch deutlich zu vernehmen – erinnern uns an Schlomos Todesangst zu Beginn des Films sowie an seine Worte: »Augen, die zuviel gesehen haben ...« (s. 4.2.3.ab). Das Rattern des Zuges erweckt den Eindruck, als zittere der Protagonist vor Angst. Daß der Zuschauer diese verschiedenen Elemente wahrnehmen kann, liegt an der Dauer der Szene; Mihaileanu gibt uns ganze zehn Sekunden zur Beobachtung (0:53:03 – 0:52:13 h).

ab) Höhepunkt der Absurdität – konfliktüberschattetes Sabbatfest

Einen weiteren Höhepunkt des Hauptteils stellt das Sabbatfest dar. Neben der Verfremdung des religiösen jüdischen Rituals⁷³⁶ wird hier – insbesondere durch Schlomos Gebet – die, inzwischen eingetretene, ideologische Verhärtung (»Nazis« vs. »Kommunisten«, »Nazis« vs. orthodoxe Juden, orthodoxe Juden vs. »Kommunisten«)⁷³⁷ intensiv erfahrbar sowie scharf kritisiert.

Dabei dreht der Regisseur die Spirale des Absurden immer weiter, so daß sich eine »mise en abîme«-Struktur mit intensivem Wirkungspotential entfaltet:

»Geht man davon aus, daß die im Komischen zusammengeschlossenen Positionen sich wechselseitig negieren, so bewirkt dieses Verhältnis ein wechselseitiges Zusammenbrechen dieser Positionen. Jede Position läßt die andere kippen. Daraus folgt die Instabilität komischer Verhältnisse, nicht zuletzt, weil das Kollabieren der einen Position nicht notwendigerweise die andere triumphieren läßt, sondern diese in die Kettenreaktion ständigen Umkippens miteinbezieht.« (Iser zit.n. Kortmann 2003: 311)

⁷³⁵ Das Standbild zitiert eine Einstellung aus der TV-Serie HOLOCAUST und ist zeichenhaft für die Vernichtung der jüdischen Kultur durch den Nationalsozialismus.

⁷³⁶ Vgl. Bleicher 2002: 191 sowie Schmid zit.n. ebd.: »Der jüdische Witz, Volks- und Bildungswitz in einem und hierin ganz einmalig, parodiert oft das eigene Schrifttum, den eigenen Kultus und Ritus, imitiert in Witzform kabbalistische und talmudistische Bibeldeutungen.«

⁷³⁷ »Auch im Zuginnern stehen sich bald zwei karikierte Fronten gegenüber: die »Nazis« unter Mordechai auf der einen, die »Kommunisten« unter Führung des ehemaligen Rabbi-Knechts Yossi auf der anderen Seite. Keiner von ihnen vertritt ernsthaft irgendwelche Inhalte (außer in der Frage, wer in den weichen Betten schlafen darf). [...] Die jüdischen Kommunisten dagegen haben weder Marx, Engels noch Lenin gelesen, opponieren schlicht gegen die »bourgeois Faschisten«, und Yossi versteht den Aufruf »Proletarier aller Länder, vereinigt euch!« in einem eher sexuellen Sinne.« (Distelmeyer 2000: 53)

⁷³⁸ Im folgenden Dialog wird Mordechai mit M., der Rabbi mit R. abgekürzt.



689 0:52:54 h



690 0:52:57 h



691 0:53:06 h



692 0:57:32 h

Detaillierte Sequenzanalyse:

Nachdem die Vorbereitungen zu den Feierlichkeiten sowie die Zeremonie selbst (s. 0:57:32 h) zunächst friedlich verlaufen waren, drohen die internen Konflikte, die sich bereits abgezeichnet hatten, zu eskalieren.

Zuerst geraten Mordechai und der Rabbi über die Entscheidungshoheit in Streit. Während der rituellen Handlungen tragen der unechte Kommandant und seine Männer anstelle der traditionellen Kippa die militärische Kopfbedeckung, bis der Rabbi den Frevel bemerkt:⁷³⁸

- R.: »Mordechai, setz' deine Mitz' (Mütze) ab und befehl' deinen Männern, ich mein', sie sollen diese Nazi-Helme obneyhmen, und du oich, wenn ich bitten doarf! Es reicht schoin, daß wir eure Uniformen ertragen missen.«
- M.: »Kommst nit in Froag (Frage), unsre Kepp (Köpfe) bleiben bedeckt. 'S steht nirgendwo, daß es untersoagt is, Nazi-Helme zu troagen.
- R.: »Mordechai, [zu seiner Frau] soag' doch ebbes (etwas)!«
- Frau: »Oameyn (Amen)!«
- R.: »Oameyn.«
- M.: »Außerdem entscheid' ich ganz oalleyn (allein), was meine Männer zu tun hoaben und was nicht. Dasselbe gilt für die Deportierten, sie unterliegen meinem Befehl [wühlt in den gefälschten Papieren]. Hier is' mein Ausweis. Ich gestatt' also den Deportierten, die Kippa oiffzusetzen (aufzusetzen), doch meine Männer lassen ihre Helme oif (auf)! Wenn die Luftwaffe über den Zug fliegt oder die Deitschen überraschend oiftauchen (auftauchen), dann sind die Uniformen vorschriftsmäßig und die Gemeinde ist gerettet, bleibt am Leben und doas zählt!«
- R.: »Mordechai, du bist kein echter Befehlshaber, dein Ausweis ist gefälscht, die Deportation ist vorgeteischt (vorgetäuscht)!«
- M.: »So, glaubt ihr?! Mir treffen a jeden Toag auf echte Nazi-Deitsche, also brauch' ma' (man) 'n echten Befehlshoaber! Oamen!«
- Gemeinde: »Oameyn!«
- R.: [leise] »Oameyn.« (0:57:56 – 0:58:52 h)

693
695

Während dieses verbalen Schlagabtausches zwischen Mordechai und dem Rabbi kann sich der Zuschauer aus unterschiedlichen Anlässen amüsieren. Spürbar gestärkt durch seinen vorangegangenen Triumph über die Deutschen (s. 4.2.4.aa), macht Mordechai hier nämlich seinen Anspruch auf die Führungsrolle innerhalb der Gemeinde deutlich. Daß er dies mit einem, der Situation völlig unangemessenem, Nazi-Gestus (s. 0:58:28 h) tut, belächeln wir normalerweise. Mordechai ist inzwischen so intensiv in die Nazi-Rolle geschlüpft, daß er dem Rabbi die gefälschten Papiere zeigt, um seine Befehlsgewalt über die Deportierten zu belegen. Dies empfindet der Zuschauer als übertrieben und lächerlich, gleichzeitig jedoch auch als gefährlich: Mordechai ist ganz offensichtlich nicht mehr in der Lage, zwischen seiner Rolle und den tatsächlichen Verhältnissen zu unterscheiden⁷³⁹; es wird in dieser Szene erfahrbar, daß zuviel Macht negative Folgen hat. Wenig später, als einige Deportierte flüchten, verkündet er, daß seine Männer in Zukunft auf die Abtrünnigen schießen werden – eine doppelt verkehrte Welt. In der Tat muß er darauf bedacht sein, daß er und seine Männer nicht als falsche Nazis entlarvt werden können; Mütze und Helme haben demnach ihre Berechtigung. Unser »Verlachen« mischt sich mit Anerkennung, denn Mordechais konsequente Rollenübernahme kann für die Gemeinde lebensrettend sein.

696

Als schließlich das Freitagabend-Gebet von Juden und »Nazis« gemeinsam gesprochen wird (s. 0:59:23 h), verzweifeln die kommunistischen Saboteure (s. 0:58:57 h; s. 4.2.4.aa) endgültig – »Scheiß Krieg!« (0:59:05 h) Auch ihr Chef, von dem sie sich per Feldtelefon Aufklärung versprechen, weiß in dieser Situation nicht mehr weiter: »Es handelt sich vielleicht um Deutsche mit jüdischem Glauben. [...] Geht nach Hause, das wird zu kompliziert. Ich weiß nicht, ob man Deutsche mit jüdischem Glauben als Nazis oder als Juden betrachtet [...] Ich habe Auslegungsschwierigkeiten.« (0:59:15 – 0:59:28 h)

697

Auch unser Verständnis wird auf die Probe gestellt. Einerseits scheint Mordechai nicht mehr zu wissen, daß die Deportation vorgetäuscht ist und er eine Rolle spielt, andererseits nimmt er mit seinen Männern am Freitagabend-Gebet teil. Und: Versteht der Rabbi nicht, daß er das Leben seiner Gemeinde aufs Spiel setzt, wenn er von den »Nazis« das Kippa-Tragen verlangt?

Nachdem das gemeinsame Gebet doch noch in Ruhe gesprochen werden konnte, eskaliert der Konflikt von neuem, zunächst zwischen Yossi und dem Rabbi, später zwischen Yossi und Mordechai.

739. Vgl. in diesem Zusammenhang Bergsons Mechanik-These (1972: 29).

»In TRAIN DE VIE gibt es etwas zu lachen, wenn eine Erscheinung wissentlich nicht mit dem Wesen der Sache übereinstimmt, sondern sich auf ihre Erscheinung beschränkt, eine Parodie von etwas anderem darstellt: [...] wenn sich jüdische Rituale und soldatisches Erscheinungsbild ineinander verschränken, so daß die in Soldatenuniformen und Helmen betenden Juden, regelmäßig gruppiert und in ihre rhythmischen und synchronen Verbeugungsbewegungen des Schabbesgebets versunken: Das visuelle Aufeinanderprallen von einander ausschließenden Ideologien und ihrer Symbole im Verschmelzen der Bilder von Kriegsbereitschaft und einem friedlichen Gebet.« (Kortmann 2003: 308)

740. Im folgenden Dialog wird Mordechai mit M., Yossi mit Y. abgekürzt.



693 0:57:56 h



694 0:58:28 h



695 0:58:41 h



696 0:58:57 h



697 0:59:23 h



698 1:00:33 h



699 1:00:38 h



700 0:44:11 h

Als der Rabbi mit den rituellen Handlungen fortfährt, beginnen die »Kommunisten«, Teile des Proviantes zu beschlagnahmen und zu essen: »Betet ruhig weiter. Wir essen Rabbi, sonst verspäten wir uns. [...] Und jetzt ist aus mit der Religion. Wir sind marxistisch-leninistische Materialisten. Fer uns ist der Messias schon do und a Gott gibt's nicht« (1:00:06 – 1:00:24 h), schleudert Yossi dem entsetzten Rabbi erregt entgegen. Mit dieser Kumulation an ideologischen Schlagwörtern wird der Zuschauer erneut erheitert.

Als es dem Rabbi nicht gelingt, die Provokation der »Kommunisten« zu beenden, schreitet Mordechai ein, indem er Yossi packt und ihn in Nazi-Manier anherrscht (s. 1:00:33 u. 1:00:38 h):⁷⁴⁰

M.: »Materialistenschwein! Du abtrünniger Hund, kommst du wohl zum Gebet und läßt die anderen auch mitbeten?! Du bist a (ein) schlechtes Beispiel für die Kinder, Dreckskommunist!«

Y.: »Ah ja?! Dreckiger Nazi! Gott existiert nit (nicht)! Ich sag' es noch einmal laut und deutlich (deutlich), damit die Kinder die Wahrheit hören (Schlomo geht dazwischen ...).« (1:00:26 – 1:00:42 h)

Trotz der beängstigenden Aggressivität, mit der die beiden aufeinander losgehen, birgt diese Szene auch eine gewisse Komik in sich. Innerhalb der Gemeinde existiert eine Gegnerschaft, die auch die Welt außerhalb kennzeichnet (Nazis vs. Kommunisten; s.o. zur verkehrten Welt). Demnach verfolgen wir die Auseinandersetzung zwischen Mordechai und Yossi mit Besorgnis, denn beide sind derartig in ihren Rollen gefangen, daß sie nicht mehr zurück können. Wie gefährlich und schädlich die Macht von Funktionen und Ideologien für jedermann sein kann, ist hier klar erkennbar. Erneut ist es Schlomo, der die Situation rettet, indem er die beiden Kampfhähne trennt und das eigentliche Sabbat-Gebet spricht (s. 4.2.4.bb).

698
700

Der Konflikt zwischen den »Nazis« und den »Kommunisten« stand schon bei Beginn der Flucht vor der Eskalation. Schon damals griff Mordechai ein, nachdem der Rabbi Yossi und seinen Genossen nicht besänftigen konnte (s. 0:44:11 h, Sequenz 34):

- R.: »Wo liegt dein Problem?«
 Y.: »Mein Problem?! Daß uns die Deutschen besser behandelt hätten [...] genau das is' mein Problem. Mir (Wir) verlangen Gerechtigkeit!«
 Die »Kommunisten«: »Ja, und weiche Betten!«
 R.: »Oi, oi, oi, oi, oi, doas (das) hoat (hat) uns groad' (gerade) noch gefeyhlt. Meine Gemeinde entzweit sich.«
 Frau des Rabbi: »Mir hätten niemals fortgehn sollen.«
 M.: [schreit] »Ruhe! Du da, komm her! Du willst in meinem Waggon schlafen, in meinem Bett? Dann sprich mir nach: Jawohl, Herr Major!«
 Ein »Kommunist«: Deiwohl, meine Majorele.
 M.: »Bitte sehr! Habt ihr's gehert, kapiert ihr's jetzt?! Er hätte schon längst eine Kugel im Kopf bei dem Akzent und die ganze Gemeinde wäre in Gefahr! Man kann nicht einfach Deitscher werden, man muß sich das Deitsch-Sein verdienen, man muß sich anstrengen, um a (ein) Deitcher zu werden!«
 Die »Kommunisten«: »Faschist, Faschist!«
 R.: »Ooooooh! Mir dirfen uns nicht streiten! Ich versprech' eich weiche Betten in Palästine.« (0:43:24 – 0:44:28)

Während Mordechai in einer früheren Situation noch mit Worten überzeugen konnte, mußte er hier anlässlich des Sabbatfestes hart durchgreifen (s.o.). Die »Kommunisten« waren zu diesem Zeitpunkt etwas kleinlauter und auch der Zuschauer konnte, trotz des Aberwitzes der Situation, – »[...] man muß sich das Deitsch-Sein verdienen [...]« – sich der logischen Argumentation Mordechais nicht ganz entziehen. Gleichzeitig sind wir uns bereits hier unsicher, wie weit Mordechais Identifikation mit seiner Rolle als Nazikommandant reicht; schon in dieser Szene wirkt er sehr authentisch, als er den »Kommunisten« die Folgen ihres Anliegens ausmalt: »Er hätte schon längst eine Kugel im Kopf bei dem Akzent [...]«. Spätestens hier bleibt dem Zuschauer das Lachen im Halse stecken, denn er weiß, wie sehr das von Mordechai Ausgesprochene in der Zeit des Nationalsozialismus an der Tagesordnung war.

b) Menschliche Grundwerte – Wiederherstellung der Ordnung

Trotz oder gerade wegen der zahlreichen Verkehrungen der Verhältnisse (s. 4.2.4.a) stellt Mihaileanu die Ordnung in gewisser Weise wieder her, indem er Grundwerte wie Menschlichkeit und Toleranz erfahrbar macht.

741. »Sei a Kommunist, aber werd wieder normal, a Mensch!« (1:22:51–1:22:58 h)



701 1:00:54 h



702 1:22:56 h



703 1:04:59 h



704 1:01:17 h

ba) »Sei a Kommunist, aber werd wieder a Mensch!«

Wiederholt sind es die Frau des Rabbi, die Dorfschönheit Esther und Yossis Mutter, welche die in ihren Rollen aufgehenden Männer auf den Boden der Tatsachen zurückholen.

Bereits in der Exposition hatte die Frau des Rabbi sich über die »Hybris« der Männer hinweggesetzt, zur Ruhe ermahnt und beklagt, daß Gott die Männer dazu bestimmt hat, die Welt zu regieren (s. 4.2.3.ab und 4.2.3.ac). Als während des Sabbatfestes die internen Konflikte zu eskalieren drohen, ist sie es, die Schlomo Gehör verschafft (s. 1:00:54 h). Ihren Sohn Yossi, der, nach seinen eigenen Worten, die kommunistische Partei geheiratet hat, beschwört die Mutter, wieder ein Mensch zu werden (s. 1:22:56 h).⁷⁴¹ Mit diesem für die Botschaft des Films zentralen Satz demaskiert sie den gefährlichen geistigen Starrsinn der in ihren Rollen aufgehenden Männer, die aus Mangel an Liebe und Anerkennung versuchen, sich in einer bestimmten Rolle auf Kosten anderer zu profilieren. Ein weiteres Indiz für die Macht der Frauen liefert Esther, der es gelingt, den ideologisch indoktrinierten Sami für konkrete Werte zu gewinnen. Als ihr Angebeteter sich aufgrund der Partei-Vorschriften ihr zunächst verweigert, reißt sie sich kurzerhand die Bluse auf und spricht: »... ist das nicht besser als alle Marx und Engels dieser Welt?!« (s. 1:04:59 h) So stellt der Regisseur die Frage, was Ideologien im Vergleich zu irdischen Genüssen und Geborgenheit wert sind.

701
703

bb) Schlomos »Gebet« zum Sabbat

Wenn er nicht – wie in der Exposition – für zusätzliche Verwirrung sorgt, gehen mit Schlomo häufig besonders wahrhaftig wirkende Szenen besonderer Menschlichkeit einher.

In diesen bringt er seine Gesprächspartner – vor allem Mordechai – dazu, zumindest vorübergehend die Maske fallen zu lassen.

704

»Gott schuf den Menschen nach seinem Bild. Ah, wie sche (schön) – Schlomo das Abbild Gottes. Oaber wer schrieb diesen Satz in die Thoire (Thora)? ... Der Mensch, nicht Gott, der Mensch! Er hat sich, unbescheiden wir er war, mit Gott verglichen. Gott hat den Menschen vielleicht erschaffen, aber der Mensch, der Mensch, das Kind Gottes, hoat sich Gott oisgedacht, nur um sich selbst zu erklären.« – (Rabbi:) »Koanst Du das noch mal soagen?« – »Der Mensch hat die Thoire geschriebl, ois Angst, vergessen zu werden, Gott war ihm egal. – (Rabbi:) »Schlomo, mer hoaben schon genug Ärger genug!« – »Räbbey, weder lieben wir noch beten wir zu Gott! Oder besser: Mir flehen ihn an, uns hier auf Erden zu helfen. Oaber Gott is doch jedem von uns

allen egal, mir sorgen uns nur um uns alleyn! Die Frage is also nit, ob Gott existiert oder nischt, vielmehr ob denn mir, ob mir existieren ...« (1:01:04 – 1:02:11 h)

Mit seinem spontanen Sabbat-»Gebet« rückt Schlomo den Männern den Kopf zu-recht. Während der kurzen Ansprache (s. 1:01:17 h) haben wir den Eindruck, daß die Zeit still steht und hier – im Unterschied beispielsweise zu Yossis Reden – auch für uns wirkliche, wertvolle Inhalte auf wahrhaftige und unprätentiöse Art und Weise angesprochen werden. Wie bei seinem »Bericht« vom Unglück zu Beginn des Films (s.o.) dominiert Schlomo die Leinwand: Die Großaufnahme lenkt unsere Aufmerksamkeit ausschließlich auf sein Gesicht. So können wir in seinen Zügen lesen. Schlomos Blick geht erneut seherisch ins Leere. Auch die Tonspur widmet sich, wo kurz vorher noch laut und heftig gestritten wurde, ganz seinen Worten; es herrscht andächtige Stille. Durch den Kontrast zur vorangehenden Szene wirkt diese Ruhe besonders. Die Wirk-mächtigkeit von Schlomos »Gebet« wird zweifach abgesichert. Mit einem Kuß auf die Wange dankt die Frau des Rabbi dem Protagonisten für sein wundervolles Gebet, eine Geste, die auch wir als wohltuend empfinden. Die vorher verfeindeten Parteien (die »Nazis« und die »Kommunisten«) gehen unvermittelt aufeinander zu, um sich – zu-mindest in diesem Moment – zu versöhnen.

bc) Dorfnarr wider Willen

Auch die folgende Sequenz beginnt ruhig und nachdenklich. Während des gemeinsa-men Schachspiels legt Mordechai den Finger in Schlomos Wunde – wir erfahren zum ersten Mal etwas Persönliches über die Hauptfiguren:⁷⁴²

- M.: »Schlomo, wieso bist du der Verrickte?«
 S.: »Durch Zufall, ich wollt Rabbi werden, aber die Stelle war vergeben. Und weil a Verrickter fehlte, dacht ich mir, eh hier jemand anders verrickt wird, werd ich verrickt.«
 M.: »Fühlst du dich nich ebbes allein?«
 S.: »Nein, nein, es gibt ja genug Verrickte.«
 M.: »Nein, ich mein doch a Frau! Wieso hattest du nie a Frau Schlomo, und Kin-der, a Familie?«
 S.: »Ach, ich bin doch nit verrickt! Ich muß jetzt deine Dame nehmen! [schlägt die Dame von Mordechai auf dem Schachbrett vor ihnen] Ich hätt sie zuviel geliebt, ich wär vor Lieb gestorben oder verrickt geworden.«
 (1:02:43 – 1:03:17 h)

Aus der Art und Weise, wie und was er auf Mordechais wiederholte Frage antwortet, spüren wir, wie tief und schmerzhaft Schlomos Wunde ist. Obgleich er zunächst noch in der Lage ist, Mordechai mit einem guten Schachzug⁷⁴³ in Bedrängnis zu bringen, wirkt der Protagonist bei der Beantwortung der Frage äußerst in sich gekehrt (s. 1:03:13 h): Der Blick hat sich von Mordechai bzw. dem Schachbrett gelöst und geht ins Leere, der ansonsten so lebendige Körper ist unbeweglich. Was er spricht, kommt aus seinem

⁷⁴². Im folgenden Dialog wird Mordechai mit M., Schlomo mit S. abgekürzt.

⁷⁴³. Man erinnere sich an die vielen Assoziationen, die der Filmtitel auszulösen vermag, darunter »einen guten Zug tun«.



705 1:03:13 h



706 1:15:46 h



707 1:16:32 h

tiefsten Inneren und läßt auf ein großes Herz und die Fähigkeit zu leidenschaftlicher Liebe schließen. Gerührt von Schlomos verborgenen Wesenszügen, wünscht ihm der Zuschauer, er möge doch eine liebe Frau finden, um wie die anderen Schtetlbewohner eine Familie gründen zu können. Gleichzeitig befürchtet er jedoch, daß es äußerst schwierig sein dürfte, einen ebenso verträumt-romantischen wie intensiv-liebensfähigen Menschen zu finden. Im übrigen scheint sich Schlomo mit seinem Zustand abgefunden zu haben, denn er spricht im Tempus der Vergangenheit: »Ich hätte sie zu viel geliebt.«

bd) Mordechais Desillusionierung als verhaßter »Nazi«-Kommandant

Im Anschluß an Mordechais bravouröse Rettung des Schneiders, der den Deutschen in die Hände gefallen war, vertraut er Schlomo seine Enttäuschung an (s. 1:15:46 und 1:16:32 h).

706
707

S.: »Mir sind stolz auf dich. [...]«

M.: »Stolz auf mich? Keiner mag mich hier, egal, was ich tu. [...] Fir mich würd keiner von uns a Finger rühren im Ernstfall – keiner, verstehst Du, nicht einmal Sami, mein eigener Sohn! Wenn ich in vorderster Linie stehe, vor den Nazis, dann spir ich sie alle hinter mir im Ricken, die ganze Gemeinde, wenn der Oatem stockt. Denkst du, sie hoaben Angst um mich? Nein! Sie hoffen natirlich, daß ich es schoaff, damit der Zug weiterfährt. Doch sie malen sich oich (auch) das Schlimmste ois (aus). Und weißt du, was ihnen daran gefällt? Daß ich meinen Kopp zuerscht hinhalten mißt!«

S.: »Das stimmt nicht, das weißt du genau.«

M.: »Ich hoab mich nur dem Willen des Rabbey und dem Roat der Weisen unterworfen, und Gott. Ich bin nicht ein echter Nazi geworden, weil ich wollt, sondern aus Liebe zu den Meinen, um sie nach Palästine zu fihren. Warum wird mir das jetzt vorgeworfen?«

S.: »Du bist verrickt! Würdest du deine [...] verbrennen oder sie wie Vieh behandeln, sie voneinander trennen, Kinder von Eltern, Brider von Schwestern, Männer von Weibern? Nur weil es der Rabbi und der Roat der Weisen von dir verlangen, ja? «

M.: »Bist du verrickt, von was redst du? Ich verbrenn keinen und tu auch keinem weh, Unsinn. Der Zug is verrickt, er moacht uns alle verrickt [...].«
(1:15:39–1:17:13 h)

Zum ersten Mal lernt der Zuschauer den Anführer der Juden als nachdenklich und verletztlich kennen. Mordechais Mimik und Gestik lassen erkennen, daß er in diesem Moment eben nicht seine Rolle spielt, sondern sein Innenleben preisgibt. Daß er sich längst nicht so souverän fühlt, wie es über weite Strecken des Films, aufgrund der

gefährlich weitreichenden Identifikation mit seiner Rolle, den Anschein hat, macht ihn für uns mit einem Mal liebenswert. Sein überzeugendes Rollenverhalten erweist sich daher eher als menschliche Schwäche, die Lust, sich zu profilieren, denn als Charakterzug.

be) Schlomos enttäuschte Liebe

Gegen Ende des Films ist eine Sequenz um Schlomo in der Lage, den Zuschauer zu Tränen zu rühren. Schauplatz ist der Zugwaggon für die Tiere, in welchen sich ein junges Liebespaar zurückgezogen hat, um ungestört zu sein. Am anderen Ende des Abteils sitzt Schlomo, verloren, und beobachtet die beiden. Es handelt sich um Esther und einen gut aussehenden Zigeuner, den sie in der Zwischenzeit kennengelernt hat (s. insb. Sequenz 70). Nachdem sie Schlomo bemerkt haben, fragt Esther den Protagonisten in kecker Weise nach der Liebe (s. 1:29:31 h): »Eine Frag, Schlomo, wollst du nie a Frau haben, sie lieben und mir ihr zusammenleyben?« (1:29:30 – 1:29:39 h) Die Antwort läßt einige Zeit auf sich warten.

Währenddessen fixiert Schlomo mit unbewegter Miene die Fragende und macht dabei einen bedrückten Eindruck (s. 1:29:42 h). »Doch« (1:29:43 h), stößt er schließlich tonlos aus.

Es vergehen einige Sekunden, bis Esther mitfühlend fragt, ob er schon einmal verliebt gewesen sei: »Warst du schon a mal verliebt?« (s. 1:29:50 h) – ahnt sie etwas? Schlomo, nun näher zu sehen (Nahaufnahme), hat sichtlich Mühe, zu antworten: Wortlos, antwortet er, indem er die Augenbrauen hochzieht, die Lippen aufeinanderpreßt und mit dem Kopf nickt (s. 1:29:54 h). Als die junge Frau wissen möchte, ob es denn schon lange her sei, flüstert Schlomo niedergeschlagen ein Nein, begleitet von einem traurigen Kopfschütteln. Schlomo sitzt nach dieser Szene weinend auf dem Dach des Zuges (s. 1:30:42 h); auch Esther hat Tränen in den Augen (s. 1:30:42 h).

bf) Verständigung und »Vereinigung« mit den Zigeunern

Vergleichbar mit der Klezmermusik-Szene im ersten Teil von ZUG DES LEBENS, lädt uns auch das gemeinsame Fest der Juden und Zigeuner gegen Ende des Films zu Mit-Freude und ausgelassenem Lachen ein.⁷⁴⁴

Die Vereinigung beider Minoritäten erfolgt auf drei Ebenen: Zunächst schließen sich die beiden Trecks zusammen, dann erfolgt eine Kultursymbiose beim nächtlichen Begrüßungsfest (Musik und Tanz), schließlich findet die sexuelle Vereinigung bei zwei ethnisch gemischten Pärchen statt (Lorenz 2003: 294).

Detaillierte Sequenzanalyse:

Noch bevor das Fest in Gang kommt, nutzen die jungen Leute bereits die Gelegenheit, die andere Gruppierung genauer kennenzulernen, und zwar auf ganz kon-

⁷⁴⁴. Vgl. Loshitzky zur Erweiterung des Diskurses über die Opfer des Holocaust (2003: 25f.) sowie zur stereotypen Figurenzeichnung der Zigeuner: »Und so basieren auch die leidenschaftlichen Roma in diesem Film auf romantischen Stereotypen, etwa dem der sinnlichen, aufreizenden und promiskuitiven Zigeunerin [...] sowie dem verführerischen und verwegenen Zigeuner.« (Ebd. 28)



708 1:29:31 h



709 1:29:42 h



710 1:29:50 h



711 1:29:54 h



712 1:30:42 h



713 1:30:40 h



714 1:23:30 h



715 1:23:44 h



716 1:24:08 h



717 1:24:51 h

krete Art und wiese. Fernab des großen Lagerfeuers hat sich Esther mit ihrem Zigeunerfreund in ein Zelt zurückgezogen (s. 1:23:30 u. 1:23:44 h). Den Zuschauer amüsiert, daß Esther ihrem ehemaligen Freund Sami offenbar wenig nachtrauert, sowie die Art und Weise, wie sie den erschöpften neuen Liebhaber zu weiteren Sinnesfreuden überredet. Die ästhetischen und relativ dezenten Bilder lassen den Zuschauer in diesem Augenblick möglicherweise von einer »Lagerfeuer-Romantik« träumen.

Der eifersüchtige Sami wird von einer ebenso hübschen wie rassigen Zigeunerin davon abgehalten, aus Eifersucht und Kränkung Esthers Liebesnest anzuzünden (s. 1:24:08 h). Ohne zu zögern, unterbreitet ihm die junge Frau ein »unmoralisches Angebot«. Auf Samis Einwand, die Partei untersage »die freie Liebe ohne die reine Lehre des Proletariats« (1:24: 25 – 1:24.29 h), reagiert die Zigeunerin, indem sie den jungen Mann an sich drückt und ihn küßt (s. 1:24:51 h).

Erheiternd ist in dieser Szene die Unbeirrbarkeit, mit der die »moderne Eva« ans Werk geht. Ganz nebenbei wird kommunistische Verblendung hier erneut aufs Korn genommen, als sie ihn betört:

»Mach' dich bereit, schöner Junge. Heute nacht werde ich euch lieben, dich und deine Partei, wie ihr noch nie geliebt worden seid – eine echte Revolution. Der Idee muß die Tat folgen; verstehst du, was ich meine?!« (1:24:30 – 1:24:48 h)

 718
720

Das große Fest beginnt mit gegenseitigem Imponiergehabe. Begleitet von einem Xylophon entlockt ein Zigeuner seiner Geige auf ungewöhnliche Art und Weise interessante Töne. Triumphierend blickt er dabei zu den versammelten Juden hinüber (s. 1:25:09 h). Ermuntert vom Rabbi gibt der jüdische Violinist eine musikalische Antwort (s. 1:25:58 h).

 721
723

Nach und nach stimmen weitere Instrumente mit ein, die Musiker spielen gemeinsam. Diese ansteckend rhythmische und Lebenslust verbreitende Musik hält die beiden Gruppen nicht mehr auf ihren Plätzen. Im Wechsel führen die jüdischen Männer und die Zigeunerfrauen ihre Tänze und Gesänge vor (s. 1:26:49 u. 1:26:54 h).

 724

Im Laufe der Feier vermischen sich die beiden Gruppen, aus anfänglicher Rivalität wird ein gemeinsames rauschendes Fest der Verbrüderung: Die Trennung ist überwunden, die Musiker bilden ein großes Ensemble (s. 1:27:35 h), jüdische Männer tanzen eng umschlungen mit Zigeunerinnen (s. 1:27:47 h). Selbst die Anführer beider Gruppen tanzen miteinander (s. 1:27:51 h) – die Verschmelzung ist perfekt, spürt und freut sich der Zuschauer. Er erlebt die Realisierung eines tief im Menschen verwurzelten Bedürfnisses und Wunsches: das Überwindung scheinbarer Barrieren zugunsten von Menschlichkeit.



718 1:25:09 h



719 1:25:58 h



720 1:26:49 h



721 1:26:54 h



722 1:27:35 h



723 1:27:47 h



724 1:27:51 h