

Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?

Über Hitler kann man lachen – über Auschwitz nicht. So könnte man die bei filmischen Darstellungen des Nationalsozialismus bis noch vor wenigen Jahren geltende Moral zusammenfassen. Die Figuren, Symbole und Institutionen des faschistischen Staates waren bereits Anlaß zu Hohn und Spott, als ein Ende des Schreckens noch lange nicht abzusehen war. Im Medium des Komischen, das zeigen vor allem die mißlungenen tragischen Inszenierungen, kommt der Irrsinn autoritärer Herrschaft vielleicht erst angemessen zum Ausdruck. Für die Darstellung der Shoa galt das nicht: Der industrielle Massenmord an den europäischen Juden wurde entweder dokumentiert oder wiederum in eine tragische Erzählung eingebunden. Gelacht wurde über Hitler, den großen Diktator, und dessen unfreiwillig komische Verrenkungen, aber nicht über den Oberbefehlshaber des Deutschen Reiches, der 1942 gesagt hat, es werde den Juden „das Lachen überall vergehen.“

Roberto Benignis Film *La vita é bella* (Das Leben ist schön, 1997), der in seiner zweiteiligen Struktur diese Moral selbst reflektiert, hat damit endgültig gebrochen. Ob es tatsächlich der erste Film war, der den Holocaust zum Gegenstand einer Satire gemacht hat, ist Ermessenssache; jedenfalls hat dieser Film erstmals eine breite Diskussion darüber ausgelöst, ob die Satire ein geeignetes oder überhaupt zulässiges Mittel sei, das Grauen der Vernichtung im Film zu thematisieren. Der Streit ist mittlerweile beigelegt, die Empörung der Routine gewichen: die „Holocaust-Komödie“ hat sich als eigenes Genre etabliert. Das Lachen ist in die Darstellung der Lager eingegangen, wo neben dem sadistischen Grinsen der Täter nun auch das subversive Lachen der Opfer seinen Platz hat, in das der Zuschauer einstimmen darf. Der Frage, ob und wie der Komik hier etwas gelingt, woran die tragischen Gattungen weithin gescheitert sind, sind 15 Autorinnen und Autoren in dem Sammelband „Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter?“ nachgegangen.

Zwar wird das „Auschwitz-Gelächter“ im Titel zunächst mit einem Fragezeichen versehen, ästhetische und moralische Bedenken gegen solcherart Amüsement jedoch bald abgebaut. Vielmehr geht es um eine funktionale Explikation des Komischen in den unterschiedlichen Filmdarstellungen: von Hollywoodfilmen wie Chaplins *The Great Dictator* (Der große Diktator, 1940) und Ernst Lubitschs *To Be Or Not To Be* (Sein oder Nichtsein, 1942) bis zu den Holocaust-Komödien der letzten Jahre. Daß diese Komödien, im Unterschied zu den vorangegangenen, die Komik auch auf die Deportationszüge und Vernichtungslager ausweiten, wird im großen und ganzen sehr wohlwollend beurteilt. Ausgehend davon, daß der Holocaust selbst alles andere als eine Tragödie war, wie Hanno Loewy zu Recht betont (vgl. S. 44), sei die tragische Darstellung keineswegs als die ‚ernsthafte‘ privilegiert. Abermals scheint es der Komik vorbehalten, auch dem Äußersten mit spielerischen Mitteln entgegenzutreten. Hierzu werden verschiedene Modelle angeboten: bei Loewy eine Gattungstheorie, die in Anlehnung an Northrop Frye das traditionelle Begriffspaar von Tragödie und Komödie um die Romanze und die Satire erweitert und anhand unterschiedlicher Filmbeispiele (nicht nur ausgewiesener ‚Komödien‘) das Holocaust-Filmdrama als insgesamt hybrides Genre beschreibt, das selber noch gar keine verbindliche Form gefunden habe, sich der Wirklichkeit zu bemächtigen; bei Joachim Paech eine an Luhmanns Begriff des reflexiven Mechanismus orientierte Theorie des Komischen, worin Komik ihrerseits als reflexive Figur eingeführt wird, die eine Erinnerung des Holocaust auch für ein Publikum ermöglichen soll, „das viel von Komödien, aber wenig vom Holocaust weiß“ (S. 66), was Paech am Beispiel von *La vita é bella* und *To Be Or Not To Be* veranschaulicht; bei Géraldine Kortmann eine Theorie des Absurden, die sie für *Train de vie* (Zug des Lebens, 1998) von Radu Mihaileanu geltend macht und dem Film so „eine Kritik an Darstellungsweisen“ bescheinigt, „die

die Vergangenheit hinter einer festgelegten und reduzierten Ikonografie zum Verschwinden bringen“ (S. 312).

Mangelnde Sorgfalt oder was immer man Aufsatzsammlungen häufig vorwerfen kann, läßt sich den Herausgebern dieses Bandes sicher nicht nachsagen. Auch wer den Holocaust-Komödien durchaus skeptisch gegenübersteht, wird hier zahlreiche Argumente finden können, ohne sich deshalb eines Besseren belehren lassen zu müssen. Die Einbettung dieses Genres nicht nur in filmgeschichtliche, sondern ebenso in literarische und sogenannte populärkulturelle Kontexte gibt einen Überblick weit über die einschlägigen Kontroversen hinaus (siehe z.B. die Beiträge über Heinrich Manns ‚Filmroman‘ *Lidice* [1943] von Stephan Braese und über Herbert Achternbuschs *Das letzte Loch* [1981] von Thomas Elsaesser). Verblüffen dürfte manchen Leser die kommentierte Filmographie im Anhang, die insgesamt 57 Spielfilme umfaßt, in denen Geschichte und Nachwirkungen des Holocaust mit satirischen Mitteln aufgegriffen werden. Obschon die Kriterien dafür recht großzügig angelegt und die so bezeichneten Satiren nicht mit den neueren Holocaust-Komödien in eins zu setzen sind, bleibt erstaunlich, wie zahlreich bereits seit den 1940er Jahren die Versuche waren, so etwas wie Komik zumindest um die Katastrophe herum entstehen zu lassen.

Sehr grundsätzlich wäre zu bemängeln, daß kritische Einwände gegen die Holocaust-Komödie nicht eigens zu Wort kommen und in der Konzeption auch gar nicht vorgesehen sind, so als sei mit dem Ende der öffentlichen Auseinandersetzung die Kritik hinfällig geworden und selbst nur noch als Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung interessant. Kritik kann von hier aus als moralischer Vorbehalt verständnisvoll zurückgewiesen werden mit Hinweis auf eine komplizierte Dramaturgie, der gegenüber solche Sentiments sich bald als kunstfremd herausstellen. Nicht nur den inzwischen verstummten Kritikern Benignis, auch den Autoren dieses Bandes fällt es offenbar schwer, „einen Film zu kritisieren, der immerhin mit drei Oscars und zahlreichen internationalen Preisen, darunter dem Jewish Experience Award in Jerusalem, ausgezeichnet worden war“ (S. 181). ↵

Mögliche Ansätze, die Holocaust-Komödie ethisch oder anhand ihrer eigenen ästhetischen Maßstäbe zu hinterfragen, werden durchaus benannt: „Die schwierigste ethische Frage, die die Politik der Holocaust-Komödie aufwirft,“ schreibt Yosefa Loshitzky, sei die „des Überlebens“ (S. 30). Adorno sprach von der drastischen Schuld des Verschonten, den zur Vergeltung Träume heimsuchen wie der, daß er gar nicht mehr am Leben sei. Was hat es aber zu bedeuten, wenn ein Filmdrama von Überlebenden erzählt und ein Publikum, dessen Leben nie auf dem Spiel stand, in ‚befreiendes‘ Gelächter ausbricht?

In der Einleitung der Herausgeber heißt es, daß „die ‚unernsten‘ Formen von Satire, Grotteske, Absurdität und sogar Clownerie und Komik“, indem sie die Spannung von Filmwahrnehmung und illusionistischer Filmwirklichkeit nicht zu überspielen suchen, sondern selber kenntlich machen, der „Reflexivität einen Raum öffnen. Doch sie können sich auch verselbstständigen, und die schamlose Lust am Spiel mit der Realität sowie die Hemmungslosigkeit der ‚Versöhnung‘ am Ende einer Komödie können genauso ideologisch sein wie der Triumph des Guten am Ende einer Romanze oder die wohlfeile Erschütterung und Katharsis einer Tragödie“ (S. 14). Wer einen Film wie *La vita é bella* oder *Train de vie* im Kino sieht und das Lachen des Publikums vernimmt, kann sich auch bei genauester Kenntnis der dramaturgischen Funktionsprinzipien dieses Genres plötzlich in einem Stahlbad der Geschmacklosigkeiten wiederfinden. Ob das komische Element hier nicht ebenso versagt wie das tragische, darüber gibt weder der Erfolg der Filme noch eine Theorie des Komischen verlässliche Auskunft.

Margrit Frölich / Hanno Loewy / Heinz Steinert (Hg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: edition text + kritik 2003, 386 S.