

Thomas Klein

Homo Ludens wider den Schrecken

La vita é bella und die Täuschung als fiktionale Überlebensstrategie

1. Dialektik von Imagination und Realität

Wenn Jakob den anderen Ghattobewohnern vorgaukelt, er besitze ein Radio, dem er die Nachricht entnommen habe, die Rote Armee sei im Anmarsch und daher bestehe Hoffnung auf baldige Rettung, so ist dies gewiss eine Lüge in guter Absicht. Doch diese wird immer wieder auf die Probe gestellt. Der Informationsbedarf der Adressaten seiner Lüge steigt. Schließlich fühlt sich Jakob derart in die Enge gedrängt, nicht mehr glaubwürdig genug und selbst desillusioniert ob einer Erlösung von der qualvollen Existenz im Ghetto, daß er seinem Freund Kowalski die Wahrheit sagt. Der scheint ihm zunächst nicht zu glauben, nicht glauben zu wollen und nimmt sich schließlich jeglicher Hoffnung beraubt das Leben. Die Lüge hat die Menschen zwar in einer falschen Hoffnung bestärkt, bald wieder ein Leben in Freiheit führen zu können. Doch die Wahrheit hat den Selbstmord zur Folge, weil das Leben im Ghetto nicht mehr lebenswert ist, weil tagaus tagein die Deportation zu den Orten des absoluten Grauens droht.

Jakob muß sehr vorsichtig sein, um die Illusion aufrecht zu erhalten, er besitze ein Radio. Er fungiert daher nur als Bote, der die Neuigkeiten des Radioprogramms mitteilt. Ein Überprüfen des Wahrheitsgehalts der Informationen und der Existenz des Radios ist bei dieser Form der Übermittlung von Informationen nicht möglich. Die Täuschung wiederum kann nur aufrechterhalten werden, wenn das Radio als Medium fungiert, dessen Materialität im Verborgenen bleibt. Doch Jakob hat leichtes Spiel: Die Hoffnung auf Rettung ist unter den Ghattobewohnern verbreitet und von hoher Intensität. Deshalb ist der Glaube

an sie weit dehnbar. Für die achtjährige Lina, die Jakob auf seinem Dachboden versteckt hält, geht Jakob eine Stufe weiter in seinem Täuschungsmanöver. Er läßt sie das Radio nicht sehen, er tut auch nicht so, als ob ein anderer Gegenstand ein Radio sei (was er prinzipiell tun könnte, weil Lina nicht weiß, wie ein Radio aussieht). Er simuliert statt dessen ein Radioprogramm, indem er sich hinter einer Mauer vor Lina versteckt und die Töne und Geräusche, die Musik und das Sprechen im Radio mit seiner Stimme imitiert. Doch nun geschieht das Unglaubliche. Das Mädchen überschreitet die Schwelle zwischen Imagination und Sehen, sieht hinter die Mauer, wo Jakob versunken in die Melodie des Märchens, das er zuletzt als Radiosendung vortrug, sitzt. Doch Lina ist nicht enttäuscht. Um an das Märchen zu glauben, benötigt sie keine perfekte Illusion. Das Durch-Schauen der Täuschung entwertet nicht deren Sinnhaftigkeit.

In Frank Beyers Verfilmung des Romans *Jakob der Lügner* von Jurek Becker werden die Kraft der Imagination und zugleich deren Grenzen gezeigt. Jakobs Lüge vermag unter den jüdischen Mitgefangenen im Ghetto Hoffnung zu verbreiten, und wenn er für die achtjährige Lina so tut, als ob im Radio ein Märchen erzählt würde, kann er dem Mädchen ein Stück seiner Kindheit retten. Doch dem Tod entrinnt niemand. Margrit Frölich bezeichnet *Jakob der Lügner* als Märchen, als „Parabel über die Funktion der Illusion“, als „dialektische Poetik der Lüge“¹. Diese Dialektik ist auch in Radu Mihaileanus *Train de Vie* evident. Hier sind es zum einen die Bewohner einer jüdischen Gemeinde, die sich zu einem ‚Ensemble‘ zusammentun, in die Rollen von gefangenen Juden und deutschen Soldaten schlüpfen, um eine Deportation mit einem Güterzug zu simulieren, indessen ihr Weg eigentlich nach Palästina führen soll. Die phantastische Idee der Selbstrettung der jüdischen Gemeinde und auch einer ihnen überraschend begegnenden Gruppe Sinti und Roma, indem die furchtbarste Form des Unterwegsseins, die Deportation, fingiert wird, mündet in einem jähen Bruch, einer Zäsur, die die Imagination zurück auf die Ebene der historischen Realität holt. Der Erzähler Schlomo, der die Idee zur fingierten Deportation hatte, erweist sich in diesem Moment als Erzähler der gesamten Geschichte. Hinter einem Zaun, abgemagert und in der typischen gestreiften KZ-Kleidung gesteht er, daß sich alles nur beinahe so zugetragen habe.

Eine derartige Dialektik von Imagination und historischer Realität scheint auf den ersten Blick in Roberto Benignis *La vita è bella* zu fehlen: Die Rettung des sechsjährigen Giosué und seiner Mutter ist als Happy End inszeniert. Der Erfindungsreichtum des von Roberto Benigni gespielten Guido bringt seinem Sohn die Freiheit. Nicht zuletzt, weil dadurch der ‚Holocaust‘ nicht ausrei-

1 Frölich 2003, S. 257.

chend thematisiert werde, wurde der Film angegriffen. Die Rezeption des Films schwankte zudem zwischen dem Lob, der italienische Komiker habe einen wunderbaren, humanistischen Film gemacht und dem Vorwurf, er behandle mit den Mitteln der Komödie ein Thema, das sich per se dem Komischen entziehe. In dem von Margrit Fröhlich, Hanno Loewy und Heinz Steinert herausgegebenen Buch „Lachen über Hitler – Auschwitz Gelächter?“ sind gleich zwei Texte zu finden, die auf die Rezeptionsgeschichte des Films eingehen (es wird hier daher auch auf das Zitieren von Kritiken verzichtet) und sich mit der Frage beschäftigen, inwiefern die Vernichtung der Juden durch die Nationalsozialisten mittels der Komödie (Slapstick, Parodie, Satire u.a.m.) filmisch umgesetzt werden kann.

In diesem Zusammenhang ist in einem ersten Schritt festzuhalten – was auch viele Rezensenten von *La vita è bella* getan haben – daß der Film in zwei Teile gegliedert werden kann. Beide Teile können hinsichtlich der Protagonisten und des Grundtones oder des Genres unterschieden werden. Der erste Teil spielt Ende der dreißiger Jahre in der Toskana und ist eine tendenziell als Komödie angelegte Liebesgeschichte von Guido und Dora, die damit endet, daß er sie nach vielen Versuchen für sich gewinnen kann. Der zweite Teil ist die sechs Jahre danach spielende tendenziell tragische Geschichte von Giosué, des Sohnes der beiden, der mit seinem jüdischen Vater in ein Konzentrationslager deportiert wird, wo Guido seinem Sohn mit einem groß angelegten Täuschungsmanöver, einem unglaublichen Trick, das Leben rettet.

Von entscheidender Bedeutung ist aber nun, daß das Komische im zweiten Teil nicht gänzlich verschwindet, sondern eher eine andere Wertigkeit erhält. Dies wurde auch von mehreren Rezensenten hervorgehoben und mit der bekannten Wendung beschrieben, daß dem Zuschauer das Lachen im Halse stecken bleibe. Josef Lederle sprach z. B. davon, daß „das Lachen zum bitterbösen, galligen Reflex gefriert“². Silke Wenk betont die Bedeutung der Zweiteilung des Films, die zwar in der Kritik auftauchte, indem einige ihn als Tragikomödie rezipierten, aber in ihrer Essenz nicht angemessen beachtet worden sei. Denn der Film könne als „In- und Nebeneinander von Komödie und Tragödie beschrieben werden“³.

Präziser formuliert und einer anderen Argumentation folgend ließe sich sagen, daß Benigni Film auf einer zentralen ästhetischen und thematischen Deutungsebene nicht in zwei Teile zerfällt, auf einer Deutungsebene, die das Komische und das Tragische resp. das Komische und den Nationalsozialismus in

2 *Film-dienst* Nr. 23 (1998), S. 30.

3 Wenk 2003, S. 200.

einer spezifischen Weise zusammenbringt und gegeneinander spiegelt. Kathy Laster und Heinz Steinert argumentieren in diese Richtung, wenn sie schreiben, daß Benignis Film sich des Mittels des „Absurdismus“ bediene: „Der Film stellt die ‚Rationalität‘ der Nazis auf den Kopf. Indem er die verrückte Logik des Rassismus vorführt, gewinnt der Clown [...] etwas wie Befreiung aus der überwältigenden Hilflosigkeit.“⁴ Die Frage stellt sich indessen, mit welchen Mitteln Benigni vorgeht, wodurch „Absurdismus“ entsteht. Thomas Koebner schreibt in seinem Porträt des Schauspielers Benigni, daß die von ihm gespielte Figur „das gewalttätige Zerschlagen menschlicher Würde, die Unterwerfung des Individuums unter eine kalte und lebensverachtende Maschinerie, schier unverständlich für den wahren Menschen, auf fromme Weise in die Bedingungen und Vorschriften eines Kinderspiels ‚umlügt‘.“⁵ Koebner bezieht sich hier auf die Szene, wenn Guido nach der Ankunft im KZ die Anweisungen eines SS-Führers, welche Regeln im Lager zu beachten seien, falsch übersetzt. Dieses von Guido an seinen Sohn adressierte Dolmetschen, welches das Gesagte als Regeln eines Kinderspiels erscheinen läßt, wird fortan zum zentralen dramaturgischen Element. Das Phänomen ‚Spiel‘ durchzieht den ganzen Film. Dabei kommt der von Benigni verkörperten Figur eine tragende Rolle zu. Einerseits ist Guido ein psychologischer Charakter, ein, wie Benigni selbst es in einem Interview ausdrückte, „integrierter, assimilierter Jude, der sein Leben lebt“⁶. Andererseits handelt es sich bei Guido um eine spezifische komische Figur, einen Figurentyp, den Benigni häufig in seinen Filmen gespielt hat, und der hier als *Narr* bezeichnet werden soll. In dieser Lesart erscheint der Film nicht nur im zweiten Teil in vieler Hinsicht als eine Transformation von Merkmalen eines Rahmens (Faschismus, Nationalsozialismus) in einen anderen Rahmen, der als Rahmen der Täuschung, als Rahmen des Als ob oder als in mehreren Facetten auftretender Rahmen des Spiels bezeichnet werden kann.⁷

4 Laster / Steinert 2003, S. 188.

5 Koebner 2003, S. 462.

6 Interview mit Benigni, in: Benigni / Cerami 1998, S. 196.

7 Wie Täuschungsmanöver in Theaterfilmen gekoppelt sein können an die Thematik des Nationalsozialismus (z.B. in *To Be or Not To Te* und *Mephisto*) habe ich in meinem Buch Ernst und Spiel. „Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film“ (Mainz 2004) dargestellt.

2. Der temporäre Triumph des Narren

La vita é bella erzählt von Anfang an vom Widerstand gegen den Faschismus, aber genau genommen nur vom Widerstand des Clowns Guido. Er ist eine Figur, die dazu da zu sein scheint, sich an Formen des Faschismus abzarbeiten. Alle anderen Figuren sind eher Opfer oder überlassen ohne großen Widerstand dem Rassismus das Feld.

Im ersten Teil ist es der die Gesellschaft bereits partiell beherrschende Faschismus, der sich vor allem in der Verbreitung der Grundlehren des „razismo“, in latentem und unmittelbarem Judentum und der Proklamierung der arischen Herrenrasse manifestiert. Mit Beginn des Films werden zentrale Merkmale einer faschistischen Unterwanderung der Lebenswelt dekonstruiert, indem ihr Sinn in einen anderen überführt wird. Schon die Eingangssequenz verweist auf diese Strategie des Films, funktioniert aber noch anders: In einem Auto stehend, dessen Bremsen nicht mehr funktionieren, bedeutet Guido einem Begrüßungskomitee für den italienischen König mit einer Armbewegung den Weg frei zu machen. Von den Anwesenden wird dies jedoch als Hitlergruß interpretiert. Hier wird die Logik des Nationalsozialismus vom Clown noch nicht ad absurdum geführt, vielmehr wird vorgeführt, daß ein Zeichen mit vor allem appellativer Funktion durch eine ideologisch motivierte symbolische Bedeutung überlagert, daß die Lebenswelt vom Faschismus bereits okkupiert worden ist.

Diese Erkenntnis wird zum Material des Clowns, sie fungiert als Initialzündung für sein folgendes Handeln. Ab sofort wird er die Zeichen des Faschismus für seine Zwecke benutzen, und die bestehen sowohl darin, die Lehrerin Dora zu erobern, als auch in der ‚Absurdisierung‘ von Bestandteilen der Ideologie des Faschismus. Dies tut er vor allem mit dem Auftritt in der Francesco-Petrarca-Grundschule, wenn er seinen komischen Körper als einen vorbildlichen arischen Körper inszeniert. Dramaturgisch gesehen ist es eine wichtige Etappe der Liebesgeschichte, denn Guido vermag Dora sehr zu imponieren. Zugleich macht er ihr auch die Absurdität der Ideologie des „razismo“ bewußt. Doch Dora ist weit davon entfernt, daraus schon Konsequenzen zu ziehen. Sie ist dem wohlhabenden Faschisten Rodolfo versprochen und bis zu ihrer beider Verlobung wehrt sie sich auch nicht dagegen. Sie ist mehr noch als Guido weniger eine psychologische, denn eine Märchenfigur. Sie ist in der Tat die *principessa*, wie Guido sie nennt, die nur darauf wartet, von einem Prinzen aus dem Reich des Bösen befreit zu werden. Deshalb ist ihre Reaktion auf die von der Schulrektorin angesprochene perfide Rechenaufgabe (einer deutschen Schule, in der es darum ging, wie viel Geld man sparen kann, wenn man bestimmte Gesellschaftsgruppen wie die Juden entfernt) während der Verlobungsfeier für sie

weniger das Signal, diese vom faschistischen Denken infizierte Gesellschaft zu verlassen, als vielmehr von dieser endgültig befreit zu werden. Guido kommt ihrem Wunsch nach und wie es sich für den Prinzen gehört, bringt er sie auf einem Pferd weg. Es ist das Pferd seines Onkels, das zuvor mit antijüdischen Parolen beschmiert worden war. Guido hat Dora endgültig erobert und vom Faschismus errettet, indem er ein letztes Mal die faschistische Rassenpolitik in einen anderen Rahmen, den des Märchens transformiert.

Der Film zeigt so zunächst einen Raum und eine Zeit, die nach und nach vom Faschismus umorganisiert werden. Dem Narren bieten sich hier noch Möglichkeiten, als solcher zu agieren und so mehr oder weniger auf die Abgründe des Faschismus hinzuweisen. Als Clown treibt er sein Spiel mit den Faschisten.

3. Das Scheitern des Clowns und die Utopie des Kinderspiels

Zwischen den zwei Teilen des Films befindet sich ein Zeitsprung von ca. sechs Jahren. Diese zeitliche Zäsur wurde verschiedentlich als problematische Ausblendung eines wichtigen zeitgeschichtlichen Abschnitts der Entwicklung des Faschismus kritisiert. Dramaturgisch gesehen ist sie jedoch notwendig. Die Ausbreitung des Faschismus in Italien kulminiert nicht chronologisch im Konzentrationslager, aber zweifelsfrei hinsichtlich von Grausamkeit und Gewalt. Wenn der Narr dem Terror des Konzentrationslagers als zweitem übergreifendem Handlungsrahmen ausgesetzt werden soll, so muß der Film möglichst schnell zu dieser dramaturgischen Station gelangen. Wenn die Rettung des Kindes und der Mutter durch die Alliierten zudem den Schluß bilden soll, ist ein großer Zeitsprung notwendig.

Ist von „umlügen“ die Rede, von einer Transformation der menschenverachtenden Strukturen des Konzentrationslagers in die Struktur eines Spiels, so scheint es mir angebracht zunächst zu ermitteln, worin die historischen Lagerstrukturen eigentlich bestanden. Mit Wolfgang Sofsky läßt es sich als eine „Ordnung des Terrors“ beschreiben. Sofsky nennt 10 Strukturmerkmale des Konzentrationslagers, die er als solche absoluter Macht bezeichnet. Einige dieser Merkmale blendet Benigni in der Tat nahezu aus, so etwa die Schaffung eines Systems der Kollaboration unter den Häftlingen.⁸ Es ist sogar eher so, daß Benigni einen funktionierenden Zusammenhalt unter den Häftlingen zeigt, indem der KZ-Insasse Bartolomeo Guido bei der Aufrechterhaltung des Spiel-

⁸ Vgl. Sofsky 1997, S. 31.

rahmens für Giosué unterstützt. Indem immerhin noch die Möglichkeit besteht, ein Kind zu verstecken, über die Lautsprecher sich an die im Frauenlager eingesperrte Ehefrau zu wenden und schließlich beide vor dem Tod zu retten, spielt in *La vita é bella* auch die historische Realität einer absoluten Macht keine Rolle, die jegliches Aufbegehren unmöglich machte und zu einer absoluten Ohnmacht der Häftlinge führte.⁹ Was unter den von Sofsky genannten Merkmalen indes Relevanz für Guidos Vorgehen besitzt, hat eine deutliche Affinität zum Phänomen des Spiels: Die Lagermacht „sperrte die Menschen in ein räumliches Zonen- und Rastersystem und formierte ihre Bewegungen, sie steuerte die soziale Zeit, errichtete eine Sozialstruktur, organisierte die Arbeit, die Gewalt und das Töten“.¹⁰

Im Unterschied zu *Jakob der Lügner* und *Train de Vie* spielt *La vita e bella* in einem begrenzten Territorium. In *Train de Vie* schafft sich eine jüdische Gemeinde einen eigenen begrenzten Raum, den des Eisenbahnzuges, damit die Organisation des Terrors auch hier für Kontrollen von Außen glaubwürdig ist. Der Zug als Ort der Kontrolle bewegt sich somit durch einen zwar gefährlichen Raum, der sich aber nicht durch absolute Macht auszeichnet, da er zu weitläufig ist. Selbst im Ghetto können sich die Bewohner in einem gewissen Maße noch der Kontrolle durch die Vertreter der absoluten Macht entziehen. So existiert durchaus noch eine Privatsphäre. Diese ist im Konzentrationslager vollständig getilgt.

Gerade weil in *La vita e bella* der Raum ein durch Terror strukturierter Raum ist, weil die Zeit eine durch Terror strukturierte Zeit ist, gelingt es Guido, seinem Sohn alles als Spiel zu verkaufen. Denn zu den zentralen Merkmalen des Spiels – hier orientiere ich mich zwar an einer schon etwas betagten Studie über das Spiel, die indes wenig von ihrer Überzeugungskraft eingebüßt hat: Johan Huizingas ‚Homo Ludens‘ – zählen die räumliche Begrenzung, die Notwendigkeit einer einzuhaltenden Ordnung, die Ernsthaftigkeit, mit der das Spiel betrieben werden muß, zugleich aber auch die Möglichkeit das Spiel jederzeit abbrechen zu können, also die Freiwilligkeit des Spielens.¹¹ Das von Guido erfundene Spiel bleibt in seiner Struktur zwar sehr vage, weil er es aufgrund auftretender Zweifel von Giosué immer wieder erweitern muß. Doch zentrale Merkmale ergeben sich aus der Lagerstruktur: das Spiel spielt sich nur im Areal des Lagers ab und die Ordnung des Lagers determiniert die Ordnung des Spiels. Diese Ordnung wird für Giosué glaubhaft in dem bereits erwähnten

9 Vgl. ebd., S. 34f.

10 Ebd., S. 29.

11 Vgl. Huizinga 1997, S. 14ff.

Moment vermittelt, wenn Guido die Ansprache des SS-Führers übersetzt. Als weitere Faktoren, die Guido selbst konstruieren muß, kommt vor allem das Ziel des Spiels hinzu: 1000 Punkte sind zu erreichen und dem Gewinner winkt ein Panzer. Zu diesem Zeitpunkt besteht Guidos Intention der Täuschung noch darin, die Realität des Terrors von Giosué fern zu halten. Als alle anderen Kinder im Lager vergast werden, ändert sich sein Plan. Das Spiel hat für ihn nun die Funktion Giosué das Leben zu retten. Die Konstruktion des Spiels ändert sich nun. Es geht nicht mehr nur darum, für Giosué die Imagination des Spiels aufrecht zu erhalten. Es geht nun auch darum, ihm konkrete Anweisungen zu geben, die auf der Spielebene zum Erwerb von Punkten führen, auf der Ebene der ‚Wirklichkeit‘ dem Jungen das Leben retten können.

„Die komische und zum Lachen reizende Mimik eines Clowns kann man nur in einem weiteren Sinne Spiel nennen“¹², stellte Huizinga fest. Wenn im KZ das Ziel Guidos darin besteht, die Illusion eines Spiels aufrecht zu erhalten und nicht mehr als Clown zu agieren, so wird nachvollziehbar, daß es im zweiten Teil nicht mehr um das Komische geht. Vielmehr ermahnt Guido Giosué immer wieder dazu, das Spiel ernst zu nehmen und konzentriert und diszipliniert zu Werke zu gehen. Hierfür muß Guido im Unterschied zu *Jakob der Lügner*, wo das Mädchen den Vorgang der Täuschung sieht, eine lückenlose Spiel-Welt konstruieren, und diese Konstruktion muß auf den Jungen als permanentes Fortschreiben des Spiels wirken. Doch das eigentliche Ziel des Spiels ragt aus diesem heraus. Es verweist in eine Realität, in der es nur noch um das nackte Überleben geht.

4. Das Ende des Spiels in der Begegnung mit der direktesten Form absoluter Macht

Wenn das Spiel als zentrale Kategorie des Films gilt, müssen einige Szenen irritieren. Da ist zum einen der Moment, als Giosué seinen Vater bei der Arbeit überrascht und ihm sagt, er wersetze sich der an alle Kinder ergangenen Anweisung sich zum Duschen zu begeben. Guido gibt ihm nun seinerseits die Direktive duschen zu gehen. Doch das Kind widersetzt sich auch ihm. Guido versagt hier sozusagen als Spielleiter, indem er die an die Kinder ergangene Anweisung nicht als Ordnung des Terrors liest und entsprechend für den Jungen „umlügt“. Das Kind rettet sich selbst, indem es sich einer Anweisung widersetzt, der es sich zuvor schon in einem anderen Rahmen widersetzt hatte. Kurz

¹² Huizinga 1987, S. 14.

bevor Giosué und Guido deportiert werden, bekommt er von seiner Mutter die Anweisung zu baden. Giosué versucht der lästigen Tätigkeit zu entgehen, indem er sich in einem kleinen Schrank versteckt. Doch Guido findet ihn. Er verrät ihn jedoch zuerst nicht. Dann nutzt er die Situation, um Dora seine und die Liebe des Sohnes zu beweisen. Denn auf dem Schrank, in dem sich Giosué versteckt hält, stehen Blumen. Guido macht eine mehrfach zuvor schon erprobte zauberische, beschwörende Bewegung mit den Händen und schon kommen Schrank und Blumen auf sie zu. Bei ihr angekommen springt Giosué aus seinem Versteck mit einem herzlichen „Buon giorno, principessa!“. Perfekt gelingt es Guido hier, das Versteck seines Sohnes preis zu geben, ohne daß dies dessen Enttäuschung zur Folge hätte. Denn er bindet seinen Sohn in ein Spiel ein, das zum Kosmos des Clownesken, der Zauberkunststücke gehört. Im Konzentrationslager gelingt das Guido nicht mehr: Zum einen, weil er nicht mehr die Rolle des Clowns inne hat und zum anderen, weil er auf seiner neuen Aufgabenebene, der Konstruktion einer anderen Form von Spiel vor der Realität des absoluten Schreckens versagt. Er kann die Anweisung der Lagerleitung an die Kinder nicht umlügen, weil er gar nicht erst auf die Idee kommt, daß mit dem Duschen das massenhafte Töten von Kindern gemeint ist.

Nicht nur hier ist der Clown wie auch der Spielkonstrukteur Guido mit seinem Latein am Ende. Er ist es erneut, als er später, kurz nachdem die Hoffnung auf eine durch Hauptmann Lessing ermöglichte Flucht gestorben ist, auf dem Weg durch das von Nebel durchzogene Lager, mit dem schlafenden Giosué auf den Armen, plötzlich vor einem Berg von Skeletten steht.. Der furchtbarste Machtbeweis, „das Massengrab, das Lager als Totenfeld“¹³, ist bei Benigni etwas Unbegreifliches, das nicht mehr transformiert werden kann. Er wird zudem zu einem Bild, das die Konturen verschwimmen läßt, das Unvorstellbare wird zum nur noch schemenhaft Sichtbaren. Vor dem Beweis des absoluten Grauens versagt die Komik, versagt der Clown, versagt der Lügner in guter Absicht und versagt auch der Film als bewegtes Bild.

5. Der Film als Spiel

Interpretiert man Guidos Aktionen im Rahmen einer romantischen Liebesgeschichte oder eines Märchens als das Werben um eine Frau, so erscheinen sie durchaus als subjektive Strategien Guidos, der faschistische Kontexte eher nutzt, um Dora für sich zu gewinnen. Sie können jedoch über die dramaturgi-

13 Sofsky 1997, S. 35.

sche Funktion hinaus auch anders gelesen werden: wenn man in Guido keine realistische Figur sieht, sondern einen Narren, der in eine Geschichte eingreift. Er greift zudem auch in die Geschichte von Personen ein, verändert geplante oder erzwungene Lebenswege. Wenn Guido Giosué im KZ vor dem Tod bewahrt, so bewahrt er zuvor Dora vor allem auch davor einen Faschisten zu heiraten.

La vita é bella stellt genauso wie *Train de Vie* und *Jakob der Lügner* heraus, daß die Möglichkeit, sich dem Terror des Nationalsozialismus zu entziehen, eine filmische Fiktion ist. Dazu nutzen diese drei Filme das Mittel der Täuschung auf der Ebene der Diegese, um das Kino selbst als Form der Täuschung transparent zu machen. In *Train de Vie* ist es der radikale Bruch mit der Fiktion der Rettung am Ende des Films, indessen ohne daß der Film komplett den Charakter einer Spielhandlung verliert. In *Jakob der Lügner* ist es die Deportation am Ende des Films, die alle Versuche Jakobs, durch eine Lüge in guter Absicht Hoffnung zu stiften, sozusagen auf den Boden der historischen Realität zurückholt. Hier ist die selbstreflexive Kombination von Täuschung innerhalb der Erzählung und Täuschung durch den Film weniger ausgeprägt. Evident ist sie indessen in *La vita é bella*. Das Überleben von Giosué und Dora ist nicht als pars pro toto für eine die Geschichte verfälschende Möglichkeit der Rettung aus den Konzentrationslagern inszeniert. Dem Happy End kann man eine prägende Wirkung für den ganzen Film unterstellen, gewiß. Doch stattdessen würde ich einem anderen Moment, einem bestimmten Bild im Film eine prägende und zudem selbstreflexive Funktion zuweisen, die noch einmal deutlich macht, daß Guido als zuvorderst artifizielle Figur gelesen werden kann und der Film eine Utopie formuliert: Wenn Giosué sich gegen Ende des Films in dem kleinen Kasten auf dem Lagergelände versteckt hält, blickt er durch einen Schlitz hinaus. Dabei sieht er, wie Guido, der bei seinem Versuch, Dora zu finden und zu retten, gefangen genommenen wurde, von einem Soldaten abgeführt wird, und dabei den Marschschritt parodiert (womit auf eine noch in der Toscana spielende Szene rekurriert wird, als Guido von zwei Polizisten abgeführt wird und in gleicher Weise den Marschschritt parodiert). Das Bild, das wir und der Junge sehen, zeigt noch ein letztes Mal den Clown, ist oben und unten durch die Ränder des Kastens eingerahmt und erhält dadurch eine sichtbare Affinität zu einem Cinemascope-Kinobild. Der Junge sitzt in diesem Moment wie wir Zuschauer in einem dunklen Raum und blickt nach draußen in eine andere Welt.

Literatur:

- Benigni, Roberto / Cerami, Vincenzo: *Das Leben ist schön*. Aus dem italienischen von Sigrd Wagt. Mit einem Interview mit Roberto Benigni. Frankfurt/Main 1998.
- Frölich, Margrit: Märchen und Mythos. Von *Jakob der Lügner* zu *Jakob the Liar*. In: Frölich, Margret / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München 2003, S. 245-269.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg 1987 [1956].
- Koebner, Thomas: Der weltfremde Kobold. Zur Komik von Roberto Benigni. In: ders.: *Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge*. St. Augustin 2003, S. 456-465.
- Laster, Kathy / Steinert, Heinz: Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von *La vita è bella*. In: Frölich, Margret / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München 2003, S. 181-197.
- Sofsky, Wolfgang: *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*. 4. Aufl., Frankfurt/Main 1997.
- Wenk, Silke: Happy End nach der Katastrophe? *La vita è bella* zwischen Medienreferenz und »Postmemory«. In: Frölich, Margret / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München 2003, S. 199-224.
- Valentin, Joachim: Das Komische als Dekonstruktion des Schreckens. Philosophisch-theologische Überlegungen zu *Das Leben ist schön* von Roberto Benigni. In: Orth, Stefan / Valentin, Joachim / Zwick, Reinhold (Hg.): *Göttliche Komödien. Religiöse Dimensionen des Komischen im Kino*. Köln 2001, S. 125-141