

Catrin Corell

### **Holocaustfilme an der Schwelle zum 21. Jahrhundert - neue Wege des Umgangs mit der Vergangenheit**

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14395>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Corell, Catrin: Holocaustfilme an der Schwelle zum 21. Jahrhundert - neue Wege des Umgangs mit der Vergangenheit. In: Andrea Nolte (Hg.): *Mediale Wirklichkeiten*. Marburg: Schüren 2003 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 15), S. 121–131. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14395>.

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Catrin Corell

## **Holocaustfilme an der Schwelle zum 21. Jahrhundert - neue Wege des Umgangs mit der Vergangenheit**

### 1. Einleitung

Seit Kriegsende gibt es zahlreiche Filme, die sich mit dem Nationalsozialismus und der damit einhergehenden Judenvernichtung beschäftigen. Hierbei waren überwiegend ernste Formen der Umsetzung vorherrschend. Eine Gruppe von Spielfilmen jüngerer Datums nähert sich dem gewichtigen Thema auf unkonventionelle Weise, wie Roberto Benignis *Das Leben ist schön* (Italien 1997), Radu Mihaileanus *Zug des Lebens* (Frankreich/Belgien/Rumänien/Niederlande 1998) sowie Peter Kassovitz' *Jakob der Lügner* (USA/Frankreich/Ungarn 1999). Im Anschluß an einführende Überlegungen hinsichtlich des heutigen Holocaust-Gedenkens widmet sich dieser Artikel der Frage, inwiefern populäre Erinnerungsformen - insbesondere der Spielfilm - die Menschen angesichts dieses schwer vermittelbaren Themas erreichen können. Hierbei geht es einerseits um die Chancen künstlerisch geprägter Populärkultur im Vergleich zum historischen Diskurs, andererseits um die Prinzipien für das Gelingen künstlerischer Kommunikation in bezug auf die Vergegenwärtigung des Holocaust. Letztere sollen als Kriterien zur Analyse und Beurteilung der drei o.g. Spielfilme dienen.

### 2. „Erinnerungsboom“ versus Erinnerungsresistenz

Während nach der Befreiung der wenigen Holocaust-Überlebenden aus den Konzentrationslagern über lange Zeit eher Sprachlosigkeit in bezug auf dieses schwärzeste Kapitel deutscher Geschichte herrschte, ist das Thema - beinahe 60 Jahre danach - omnipräsent. Wie läßt sich diese „Diskurswucherung“<sup>1</sup> erklären? Jan und Aleida Assmann sprechen in diesem Zusammenhang vom Übergang des kommunikativen in das kulturelle Gedächtnis einer Gemeinschaft.<sup>2</sup> Das Aussterben der Lagerinsassen steht unmittelbar bevor und damit auch die Möglichkeit, Zeitzeugen befragen zu können. Dieser zeitlichen Begrenzung des kommunikativen Gedächtnisses versuchen Kollektive durch eine verstärkte Erinnerungsarbeit zu begegnen. Primärerfahrungen, d.h. lebendige Erinnerungen, werden durch vielfältige mediale Speicherung in das kulturelle Gedächtnis überführt, so daß sie in vermittelter Form auch nachfolgenden Generationen zur Verfügung stehen. Diese gesteigerte Aufbewahrungsarbeit erleben wir heute - ein Blick in Zeitungen, Fernseh- und Kinoprogramme und das Verfolgen zahlreicher öffentlicher Debatten<sup>3</sup> genügen, um festzustellen, daß der Holocaust in unterschiedlicher Form allgegenwärtig ist. Mit dem angesprochenen Übergang vom kommunikativen Kurzzeit-Gedächtnis zum kulturellen Langzeit-Gedächtnis geht eine zunehmende Reflexion über die „richtige bzw. angemessene“ Erinnerungsform einher.<sup>4</sup> Verschiedenen Forschern drängt sich gar der Eindruck auf, „als lege sich dieses Interesse an den Verarbeitungsformen über die Aufmerksamkeit für das historische Geschehen selbst.“<sup>5</sup>

Parallel zur Allgegenwart des Holocaust in der öffentlichen Diskussion in der beschriebenen Weise oder in Form von Gedenkveranstaltungen, gibt es verschiede-

dene Indizien, die auf einen zunehmenden Überdruß weiter Teile der deutschen Bevölkerung im bezug auf Erinnerungsrituale schließen lassen. Anlässlich des Holocaust-Gedenktages am 27. Januar 2001 gab der amtierende Bundespräsident Johannes Rau zu bedenken: „Es gibt ein Unbehagen, ja einen Unwillen gegenüber dem, was als staatlich verordnetes Erinnern empfunden wird.“<sup>6</sup> Trotz aller Vorsicht gegenüber statistischen Erhebungen sei in diesem Zusammenhang auf eine vom Emnid-Institut Bielefeld 1997 durchgeführte Befragung zum Wissensstand über die nationalsozialistischen Verbrechen verwiesen. Von den Angehörigen der zweiten und dritten Nachkriegsgeneration „[...] hielten 26,4 Prozent die Erinnerung [an den Holocaust] für weniger wichtig oder sogar für völlig unwichtig. [...] Schließlich meinte fast jeder von ihnen, daß >irgendwann auch mal ‚Gras‘ über die Dinge wachsen< müsse.“<sup>7</sup> In einer vom Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* im Januar 1992 durchgeführten Meinungsumfrage zum Verhältnis von Deutschen und Juden hatten sich 60 % der befragten Deutschen für einen Schlußstrich unter die Vergangenheit ausgesprochen.<sup>8</sup> In bezug auf diese Umfrageergebnisse deutet Elisabeth Domansky einen wohl nicht zufälligen Zusammenhang an: „Die Ergebnisse dieser Umfrage erschienen zur gleichen Zeit, als öffentliche Erinnerung in Deutschland wieder einmal einen ihrer auf >Jahrestage< fixierten Höhepunkte erreichte.“<sup>9</sup> Diese – von Domansky konstatierte – Kluft zwischen der „Erinnerungsresistenz einer Mehrheit der Deutschen [einerseits und der] demonstrierten Erinnerungswilligkeit der deutschen Gesellschaft“<sup>10</sup> und Öffentlichkeit andererseits, wird von Norbert Frei in vergleichbarer Weise beobachtet. Er spricht, neben zusätzlichen Differenzierungen, von der Unterscheidung zwischen „allgemeiner Erinnerungsbereitschaft [und] individueller Diskretionswahrung.“<sup>11</sup> Fraglich ist jedoch, ob dieser Unwille sämtliche Formen des Gedenkens bzw. der Erinnerung an den Holocaust gleichermaßen betrifft.

Heute scheint das zentrale Problem hinsichtlich der Vergegenwärtigung desselben zu lauten: Auf welche Art und Weise lassen sich die Menschen in einer Zeit erreichen und involvieren, wenn die Zeitzeugen bald nicht mehr selbst über ihre Erfahrungen berichten können, die Historiker allmählich ihr Deutungsmonopol verlieren, das normative „Erinnere dich!“ inzwischen kritisiert wird und immer häufiger ein „Schlußstrich“ unter die Vergangenheit gefordert wird?

### 3. Chancen künstlerisch geprägter Populärkultur bei der Vergegenwärtigung

Die Analyse des Holocaust-Gedenkens ergibt, daß mittlerweile nicht mehr nur nationalstaatliche, sondern - bedingt durch populärkulturelle Einflüsse - zunehmend nationenübergreifende Erinnerungsformen existieren. In diesem Zusammenhang stellen Levy/Sznaider eine allgemeine Visualisierung der Kultur durch Ausstellungen, Filme und Gedenkstätten fest und zeigen, wie sich der Holocaust in den vergangenen Jahren durch seine massenmediale Verarbeitung - v.a. durch die amerikanische TV-Serie *Holocaust* (1978) oder auch Spielbergs Spielfilm *Schindlers Liste* (1993) - aus dem „nationalstaatlichen >Container<“<sup>12</sup> herauslöste. Populärkultur sei demnach in der Lage, breite Bevölkerungsschichten zu erreichen<sup>13</sup> und mache der Geschichtswissenschaft das bisherige Deutungsmonopol

streitig: „Damit verlieren die Historiker an Bedeutung, besonders wenn man deren momentane Marginalisierung mit ihrer erheblich prominenteren Rolle bei der Schaffung nationalstaatlicher Symbole während der Ersten Moderne vergleicht.“<sup>14</sup> Wie läßt sich dieser Bedeutungsverlust der Geschichtswissenschaft zugunsten populärer Erinnerungsformen erklären, wenn inzwischen selbst Historiker vermehrt auf das deren Potential in bezug auf die Vergegenwärtigung von Geschichte aufmerksam machen?<sup>15</sup> Im Folgenden wird den unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen der beiden Herangehensweisen hinsichtlich der Vermittlung historischer Ereignisse nachgegangen.

Die traditionellen Formen des historischen Diskurses sind größtmöglicher Authentizität im Sinne einer historischen Rekonstruktion verpflichtet.<sup>16</sup> Populärkultur - wie der Spielfilm - will hingegen zur Vergegenwärtigung beitragen: „Das Vergangene muß eine Art neuer Gegenwart erhalten, zu neuem Leben erweckt werden [...], dessen Ort unser Bewußtsein ist. [...] Vergegenwärtigung heißt immer auch Vorstellbarmachen.“<sup>17</sup> Gemeint ist - nach Rolf Schörken -, daß Vergangenes mit Leben erfüllt wird, mit Figuren, Lokalitäten, Handlung und Bedeutungen. Auf diese Art und Weise kann eine Aktivierung gespeicherten Wissens erreicht werden, d.h. eine Überführung von Inhalten aus dem unbewohnten Speicher- in das bewohnte Funktionsgedächtnis, das wiederum die Schnittmenge zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis einer Gemeinschaft bildet.<sup>18</sup> Populärkultur dient somit verstärkt der Erinnerung, Geschichtswissenschaft dagegen eher dem Aufbau eines umfassenden Gedächtnisses.

Zentrales Anliegen des Historikers ist die Vermittlung von Fakten, während der Künstler dem Adressaten ein Erfahrungsangebot unterbreitet: „Es geht darum, der Vergangenheit die Qualität einer neuen (Bewußtseins-)Wirklichkeit zu geben und sie zu einem Erlebnis- oder Erfahrungsraum zu machen, in dem man sich wie in einer anderen Gegenwart aufhalten und verhalten kann.“<sup>19</sup> Viele Nachgeborene, die den Holocaust im Rahmen des Schulunterrichts kennengelernt hätten, suchten - so Sven Kramer - nach einer „emotional involvierenden Aneignungsweise.“<sup>20</sup>

Vor diesem Hintergrund und in bezug auf das Holocaust-Gedenken sprechen sich Forscher unterschiedlicher Disziplinen, Künstler sowie Überlebende in großer Zahl zunehmend gegen den Versuch einer authentischen Darstellung und für künstlerische Herangehensweisen aus.<sup>21</sup> Stellvertretend sei hier der Überlebende Jorge Semprún zitiert, der die Ausnutzung künstlerischer Freiheit als Chance betrachtet und die fiktionale Herangehensweise in bezug auf Vergegenwärtigung betont: „Wie soll man eine so wenig glaubwürdige Wahrheit erzählen, wie eine Vorstellung von dem Unvorstellbaren wecken, wenn nicht dadurch, daß man an der Wirklichkeit arbeitet, ihr eine Perspektive gibt? Also mit ein paar Kunstgriffen.“<sup>22</sup> Horst Denkler hebt in diesem Zusammenhang die mit künstlerischen Produkten einhergehende Rezeptionsfreiheit besonders hervor.<sup>23</sup> Die künstlerische Umsetzung des angesprochenen „Faßbarmachens“<sup>24</sup> geschieht häufig über das Individuum, d.h. Beleuchtung von Einzelschicksalen oder kleiner Gruppen, während in geschichtswissenschaftlichen Arbeiten das Augenmerk auf die Vernichtung

von Menschenmassen gerichtet ist. Im Spielfilm ist die Konzentration auf wenige Protagonisten vielfach mit dem Überleben derselben verbunden. Dieses Gegengewicht zu den Schrecken erleichtert die Annahme des Erfahrungsangebotes.<sup>25</sup>

Welche Ansprüche können demnach berechtigterweise an künstlerische Formen des Umgangs mit dem Holocaust gerichtet werden? In welchen Fällen - wie das in der Kritik von Holocaust-Spielfilmen häufig zu beobachten ist - führen unangemessene Erwartungshaltungen zu falscher Beurteilung? Künstlerische Produkte können allgemein daran gemessen werden, inwieweit sie den Adressaten zu einem Dialog einzuladen vermögen. Gelingt es ihnen, die Brücke zum Rezipienten zu schlagen, ihn die Rolle des Ko-Autors einnehmen zu lassen?<sup>26</sup> Dies können Künstler verwirklichen, indem sie sich auf die beschriebenen Möglichkeiten ihres Mediums konzentrieren, um diese in vollen Zügen auszuschöpfen.

#### 4. *Das Leben ist schön, Zug des Lebens* und *Jakob der Lügner*

Hinter der Analyse der unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen von historischen und künstlerischen Bemühungen verbirgt sich die Hoffnung, Prinzipien für das Gelingen künstlerischer Kommunikation in bezug auf die Vergegenwärtigung des Holocaust ableiten zu können. Diese wiederum könnten als Kriterien zur Beurteilung von Holocaust-Spielfilmen in bezug auf die Frage der Erreichbarkeit der Menschen herangezogen werden.

Jede mediale Umsetzung des Holocaust läuft angesichts des Ausmaßes an Grausamkeit prinzipiell Gefahr, beim Adressaten auf eine kategorische Verweigerungshaltung zu stoßen bzw. eine solche oder ein allmähliches Abstumpfen auszulösen.<sup>27</sup> Holocaustfilme jüngeren Datums sind - jenseits der angesprochenen „Schlußstrich-Forderungen“ - darüber hinaus mit dem Problem konfrontiert, daß jede weitere filmische Behandlung dem Prozeß der Gewöhnung zu unterliegen droht.<sup>28</sup> Dies gilt gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts in besonderem Maße, da Ende der achtziger bzw. Anfang der neunziger Jahre dem Darstellungsanspruch verpflichtete Spielfilme dominierten.<sup>29</sup> Benignis, Mihaileanu und Kassowitz' Ziel war es daher, die Gestaltungskonventionen und die Sehgewohnheiten zu durchbrechen, um so das Publikum zu einem Wahrnehmen und Einlassen auf die Thematik zu bewegen.<sup>30</sup> Als Mittel zu dieser sog. Deautomatisation des Zuschauers sowie als Gegengewicht zum Grauen setzten die drei Regisseure auf eine Kombination künstlerischer Verfahrensweisen. Welche Merkmale sind es, die ihre Spielfilme mit gewissen Unterschieden kennzeichnen?

Gemeinsam ist diesen drei Regisseuren, daß sie sich dem Holocaust - trotz dessen unstrittigen Ernstes - mit Komik zu nähern versuchen, was unterschiedliche Auswirkungen hat. Zum einen werden dadurch die Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer in bezug auf konventionelle Holocaustfilme durchbrochen, insbesondere am Anfang des jeweiligen Werkes. Von Beginn an und über weite Strecken der ersten Hälfte von *Das Leben ist schön* dominiert flache Komik.<sup>31</sup> Ebenso allmählich wie behutsam wird der Zuschauer in der Folge auf die Judenvernichtung vorbereitet. In der zweiten Hälfte des Films konkurriert die nunmehr als abgründig zu bezeichnende Komik zunehmend mit tragischen Momenten.<sup>32</sup> In

*Zug des Lebens* wird der Zuschauer von Anfang an in die verrückte Situation der Selbstdeportation mit all ihren komischen Folgeerscheinungen<sup>33</sup> hineingeworfen. Diese ändert sich nicht bis zur letzten Einstellung des Films, die den Erzähler Schlomo hinter Stacheldraht im KZ zeigt und ihn auf diese Weise als Träumer entlarvt. Kassovitz bereitet den Zuschauer schon mit dem 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.<sup>34</sup>

Der Einsatz komischer Stilmittel erzeugt möglicherweise - jenseits der deautomatisierenden Funktion - die Wirkung, daß der Zuschauer aufgrund seines Vorwissens die historischen Tatsachen der fiktionalen Welt entgegenhält und diese so aktiviert. Insbesondere in der zweiten Hälfte von *Das Leben ist schön* fordert die im Gewand ironischer Verkehungen auftretende Komik den Zuschauer dazu auf, die von Guido dem Sohn unter Anstrengung vorenthaltene Lagerrealität mitzudenken<sup>35</sup>. Im *Zug des Lebens* stemmt sich der die Binnengeschichte beherrschende Aberwitz derartig gewaltig gegen die damaligen Verhältnisse, daß der Zuschauer den Hintergrund der Parodie unterschwellig spürt. Wäre dies nicht der Fall, könnte er die Denkmöglichkeit der erzählten Geschichte nicht so dankbar annehmen. Durch Jakob Heims Lügen in *Jakob der Lügner* 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.

An anderer Stelle wurde gezeigt, daß die Verwendung von Komik im Zusammenhang mit dem Holocaust einer Übernahme damaliger Verhaltensweisen entspricht.<sup>36</sup> Ihrem Verständnis von Witz entsprechend, versuchten sich damals zahlreiche Juden mittels „Unernst“ von der Unbegreiflichkeit des Grauens zu distanzieren, es als absurd zu entlarven.<sup>37</sup> Diese übernommene Grundhaltung vermag beim Zuschauer eine analoge Einstellung auszulösen; die komischen Momente bieten ihm die Möglichkeit, sich vom Grauen zu distanzieren. Voraussetzung dafür ist jedoch, daß das angeführte Wissen um die historischen Fakten in den Hintergrund tritt, denn es würde eher zu Nähe und u.U. zu Kapitulation führen.<sup>38</sup> Für Überlebende könnte es geradezu heilsam sein, die Situation lachend zu quittieren.<sup>39</sup> Dies könnte erklären, weshalb die drei Spielfilme von zahlreichen Überlebenden positiv aufgenommen wurden.

Eng verbunden mit dem Einsatz von Komik ist die Entscheidung für eine fiktionale Herangehensweise an den Holocaust. Der Frage nach dessen wirklichkeitsgetreuer Darstellbarkeit im Sinne einer authentischen Rekonstruktion erteilen die drei Regisseure eine Absage.<sup>40</sup> Übereinstimmend und in Abgrenzung zu Elie Wiesels und Claude Lanzmanns gemeinsamer Ansicht<sup>41</sup> betonten sie in ihren Werken die bewußt gewählte Freiheit im Umgang mit den historischen Fakten. Auf diese Weise kann dem Zuschauer das Einlassen auf die schwer erträgliche und ebenso schwierig vermittelbare Thematik erleichtert und Verweigerungshal-

tungen bzw. „Schlußstrich-Forderungen“ umgangen werden. Die deutlich markierte Fiktionalität fungiert als Gegengewicht zum tatsächlichen Grauen und entspricht auch in diesem Fall damaligen Verhaltensweisen.<sup>42</sup> Den von zahlreichen Überlebenden mittels des Vergleichs mit einem Streich bzw. einem Schauspiel bekundeten Eindruck der Unwirklichkeit nimmt Benigni wörtlich.<sup>43</sup> Um seinem Sohn die grausame Lagerwirklichkeit vorzuenthalten, erfindet Guido die Wettbewerbsgeschichte und verteidigt sie gegenüber dessen kritischen Fragen. Während Benigni den Verhältnissen im Lager - zwar recht dezent, aber dennoch - Raum gewährt, zeigt Mihaileanu seinen Protagonisten nur in der letzten Einstellung als Häftling hinter Stacheldraht. Die allgemeine Bedrohung wird jedoch - jenseits der indirekten Präsenz aufgrund der Verfolgung - „lediglich“ in Gestalt des niedergebrannten Nachbardorfes sowie der Konfrontationen mit den Nazis während der Flucht thematisiert. Ansonsten steht der Film ganz im Zeichen von Schlomos sehnsüchtigem Tagtraum, der bewußt mit historischer Rekonstruktion nichts zu tun hat. Aus Jakobs anfänglicher Notlüge entsteht bei Kassovitz eine Folge von hoffnungsspendenden „Phantasie-Nachrichten“. Immer wieder wird er aufgefordert, seiner ersten Radionachricht neue folgen zu lassen. Wiederholt entflüchtet Jakob dem tristen Alltag, indem er in seiner Vorstellung Zwiegespräche mit seiner verstorbenen Frau Hanna führt.

Mit der Entscheidung für eine fiktionale Herangehensweise geht eine besondere Diskretion in bezug auf die Darstellung der Schrecken einher. Schockierende Bilder, die abstumpfend auf den Zuschauer wirken könnten, werden bewußt vermieden. Obleich sich das technische Medium Film v.a. durch die Möglichkeit der Visualisierung auszeichnet, ist es um so bemerkenswerter, daß die drei Werke dieses Potential nicht mißbrauchen. Auf die Inszenierung von Grauen und Gewalt verzichtet Benigni im zweiten Teil von *Das Leben ist schön*, obwohl dieser ausschließlich im Vernichtungslager spielt. Die Vergasung des Onkels wird ausgespart und Guidos Erschießung findet hinter einer Mauer statt. Abgesehen von den Gesprächen zwischen Vater und Sohn auf der Tonspur, verweist Benigni bildlich lediglich in Form eines verschwommen dargestellten Leichenberges auf die grausame Wirklichkeit. Mihaileanu verzichtet beinahe gänzlich auf Visualisierung. Grausamkeiten werden - mit Ausnahme des niedergebrannten Nachbardorfes - durch die Konfrontationen der falschen Nazis mit den echten angedeutet. Kassovitz geht in seiner Darstellung von Gewalt relativ behutsam vor, führt sie uns im Vergleich zu Benigni und Mihailenau jedoch stärker vor Augen. Unmittelbar im Anschluß an den Vorspann stößt Jakob auf vier erhängte 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 Raum einnimmt.

Wie die meisten Spielfilme über den Holocaust erzählen die drei Regisseure die Geschichte einzelner Figuren. Auf diese Weise bieten sie dem Zuschauer die Möglichkeit der Identifikation mit Einzelschicksalen, anstatt ihn mit massenhafter Vernichtung auf Distanz zu halten. Benigni konzentriert sich auf das Schicksal

der Familie Orefice, wobei er dem Zuschauer eine intensive Nähe zu Guido und seinem Sohn Giosuè anbietet. Besonders verbunden fühlt man sich Guido, wenn er unter größter Anstrengung die grausame Realität von seinem Sohn fernzuhalten versucht. In *Zug des Lebens* begleitet der Zuschauer eine ganzes „Schtet!“ auf der Flucht vor den nach Osten vorrückenden Nazis. Dennoch rückt Mihaileanu einige Figuren in den Mittelpunkt,<sup>44</sup> während andere eher im Hintergrund bleiben. Insbesondere zu Schlomo läßt der Regisseur eine besondere Beziehung entstehen. Zum einen fungiert dieser als Erzähler der Geschichte, zum anderen ist er Teil derselben und hat sich - seiner Rolle als Dorfnarr entsprechend - die verrückte Rettungsgeschichte erträumt, um der Lagerrealität zu entfliehen. 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.

### 5. Abschließende Bemerkungen

Unter Punkt drei wurde gefragt, welches Potential populäre Erinnerungsformen verbunden mit künstlerischer Ausrichtung in sich tragen und woran sie demnach - im Unterschied zur historischen Arbeit - gemessen werden sollten. Besonders wirkungsvoll erschien die Ausnutzung künstlerischer Freiheit - bspw. durch Beschränkung auf Einzelschicksale - im Hinblick auf das Unterbreiten eines Erfahrungsangebotes und auf die Vergegenwärtigung des Holocaust. Die Analyse in Abschnitt vier ergab, daß die drei Spielfilme diesen Ansprüchen nicht nur genügen, sondern darüber hinaus weitere wirkungsorientierte Besonderheiten aufweisen. Einerseits bieten sie dem Zuschauer - nach anfänglicher Deautomatisation aufgrund der geballten Komik - zwei Formen des Umgangs mit der belastenden Thematik an und überlassen ihm auf diese Weise die Wahl zwischen Nähe und Distanz. Andererseits verzichten Benigni, Mihaileanu und Kassovitz auf eine Inszenierung des Grauens. Überträgt man Semprúns Aussage hinsichtlich der Literatur - „[...] das wirkliche Problem ist nicht das Erzählen, wie schwierig es auch sein mag... sondern das Zuhören.“<sup>45</sup> - auf den Film, rückt die Erreichbarkeit der Menschen allgemein, v.a. aber die Frage nach der Visualisierung des Grauens, erneut ins Zentrum des Interesses.

<sup>1</sup> Kramer, Sven: *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah im Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1999, S. 2.

<sup>2</sup> Vgl. Assmann, Aleida und Jan Assmann: „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“. In: Merten, Klaus et al. (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 114-140, hier S. 119ff.

<sup>3</sup> Man denke, die letzten 10 Jahre betrachtend, bspw. an die Rezeption von Steven Spielbergs Spielfilm *Schindlers Liste* (USA 1993), die Goldhagen- bzw. Finkelstein-Debatte, die Frage der Entschädigungszahlungen an ehemalige Zwangsarbeiter, die Walser-Bubis-Kontroverse, die Debatte um die Wehrmachtsausstellung bzw. um das Mahnmal in Berlin, die zurückgezogene Plakat-Aktion >Den Holocaust hat es nie gegeben<, die Diskussionen um das Jüdische Museum in Berlin.

<sup>4</sup> Vgl. bspw. Daniel Levy und Natan Sznajder: „Diese andauernden Kontroversen um angemessene Erinnerungsformen für den Holocaust tragen wesentlich zu einer selbstreflexiven und letztlich kosmopolisierten Form der Erinnerung bei. In den politischen Kulturen Israels, Deutschlands und der USA geht es schon lange nicht mehr ausschließlich um die Ursachen und Konturen des Holocaust,



sondern vor allem darum, wie man sich in der Vergangenheit an ihn erinnert hat, hätte erinnern sollen und sich dementsprechend zukünftig erinnern kann.“ (Levy, Daniel und Natan Sznajder: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 33). Hinsichtlich der Selbstreflexivität des kulturellen Gedächtnisses im Allgemeinen vgl. auch Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. In: ders. und Tonio Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 9-19., insb. S. 15.

<sup>5</sup> Frei, Norbert: „Einführung“. In: ders. und Sybille Steinbacher (Hg.): *Beschweigen und Bekennen. Die deutsche Nachkriegsgesellschaft und der Holocaust*. Göttingen: Wallstein Verlag 2001, S. 7-10, hier S. 7. Vgl. auch Andreas Huyssen: „Seit den achtziger Jahren ist die Frage nicht mehr ob, sondern wie der Holocaust in Forschung und Literatur, Film und Kunst darzustellen ist.“ (Huyssen, Andreas: „Von Mauthausen in die Catskills und zurück: Art Spiegelmans Holocaust-Comic *Maus*“. In: Köppen, Manuel und Klaus R. Scherpe (Hg.), *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*. Köln u.a.: Böhlau 1997, S. 171-189, insb. S. 171 f.).

<sup>6</sup> In: Arning, Matthias: „Die bequeme Arbeitsteilung beim Erinnern des Holocaust. Antisemitismusforscher Benz plädiert für neue Formen“. In: *Frankfurter Rundschau*, 27.01.2001, S. 7). Vgl. auch Sven Kramer weitaus drastischere Formulierung in bezug auf das ritualisierte Gedenken an Jahrestagen und in offiziellen Verlautbarungen; er bezeichnet es als eine Art „[...] Ablaßbitte, die man aus internationaler Rücksichtnahme noch eine Weile inszeniert“ (Kramer: *Auschwitz im Widerstreit*, S. 27).

<sup>7</sup> Silbermann, Alphons und Manfred Stoffers: *Auschwitz: Nie davon gehört? Erinnern und Vergessen in Deutschland*. Berlin: Rowohlt 2000, S. 25 f., H.i.O.

<sup>8</sup> Vgl. Domansky, Elisabeth: „Die gespaltene Erinnerung“. In: Köppen, Manuel (Hg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1993, S. 178-196, hier S. 178.

<sup>9</sup> Ebd., S. 178, H.i.O.

<sup>10</sup> Ebd., S. 179.

<sup>11</sup> Frei (Hg.): *Beschweigen und Bekennen*, S. 8.

<sup>12</sup> Levy/Sznajder: *Erinnerung im globalen Zeitalter*, S. 30, H.i.O.

<sup>13</sup> „Gerade populäre Darstellungen des Holocaust haben dazu beigetragen, die politischen Qualitäten von Erinnerungen und ihre vielfältige Interpretierbarkeit einem weiten Publikum zugänglich zu machen“ (ebd., S. 33).

<sup>14</sup> Ebd., S. 30.

<sup>15</sup> Vgl. bspw. Wolfgang Benz: „[Die schrecklichen Verbrechen] kann man nicht dokumentieren. Um es begreiflich zu machen, was geschah, braucht es eben die literarische und dramatische Form.“ (Benz, Wolfgang: „Bilder statt Fußnoten. Anmerkungen eines Historikers zu *Schindlers Liste*“. In: Weiß, Christoph (Hg.): „*Der gute Deutsche*“. *Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs „Schindlers Liste“ in Deutschland*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 147).

<sup>16</sup> „Die rekonstruierende Seite der historischen Bemühung besteht darin, diese vergangene Vergangenheit so realitätsgetreu wie möglich wiederzugeben.“ (Schörken, Rolf: *Begegnungen mit Geschichte: vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien*. Stuttgart: Klett-Cotta 1995, S. 11-14, hier S. 13).

<sup>17</sup> ebd., S. 12.

<sup>18</sup> Vgl. Assmann, Aleida und Jan Assmann: „Das Gestern im Heute“, S. 121ff.

<sup>19</sup> Schörken: *Begegnungen mit Geschichte*, S. 14. Vgl. hierzu auch Jan Strümpel, der künstlerisches Vorgehen gegenüber den traditionellen Erinnerungsformen zu verteidigen sucht („Als mindestens ebenso wichtige Komponente des >Verstehens< gilt der affektive Bezug [...]“ (Strümpel, Jan: *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*. Göttingen: Wallstein Verlag 2000, S. 10; H.i.O.)) sowie Matthias Weiß, der im Zuge seiner Untersuchung der amerikanischen TV-Serie *Holocaust* (1978) und Spielbergs *Schindlers Liste* (1993) zu folgendem Schluß kommt: „Der Vorgang der Etablierung eines sinnlichen Erinnerungsdiskurses ließ also die Vergangenheit emotional näher an die lebenden Deutschen herantreten [...]“ (Weiß, Matthias: „Sinnliche Erinnerung. Die Filme >Holocaust< und >Schindlers Liste< in der bundesdeutschen Vergegenwärtigung der NS-Zeit“. In: Frei, Norbert und Sybille Steinbacher (Hg.): *Beschweigen und Bekennen. Die deutsche Nachkriegsgesellschaft und der Holocaust*. Göttingen: Wallstein Verlag 2001, S. 71-102, hier S. 88 f.).

<sup>20</sup> Kramer: *Auschwitz im Widerstreit*, S. 3.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Micha Brumlik („Aus diesem Dilemma [der Erinnerungsrituale] gibt es keinen Ausweg. Aber vielleicht vermag letzten Endes doch die Kunst, als Form eines reflexiven, eines skeptischen, sich seiner Ausdrucksmittel bewußten Rituals, noch am ehesten sowohl unserer Skepsis und Distanz zu allen Ritualen, aber zugleich unserem Bedürfnis nach starken expressiven Ausdrucksformen zu genügen.“ (Brumlik, Micha: „Trauerarbeit und kollektive Erinnerung“. In: Köppen, Manuel (Hg.):

*Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1993, S. 197-203, hier S. 203)) und Marc Ferro („Durch die innovative Auswahl von bestimmten historischen Details sind die Filmemacher sicherlich oft Träger dieser Verdeutlichung von Geschichte gewesen, während die traditionellen Formen des historischen Diskurses nicht dazu beitragen konnten.“ (Ferro, Marc: „Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte“. In: Rother, Rainer (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach 1991, S. 17-36, hier S. 21)).

<sup>22</sup> Sempurn, Jorge: *Schreiben oder Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp <sup>2</sup>1995, S. 151. Vgl. auch Ruth Klüger, ebenfalls Befürworterin fiktionalen Umgangs mit dem Thema; sie verteidigt denselben aufs Schärfste, wobei sie auf ihre eigenen Erfahrungen als unmittelbar Betroffene rekurriert: „So gut reden hab ich wie die anderen, Adorno vorweg, ich meine die Experten in Sachen Ethik, Literatur und Wirklichkeit, die fordern, man möge über, von und nach Auschwitz keine Gedichte schreiben. Die Forderung muß von solchen stammen, die die gebundene Sprache entbehren können, weil sie diese nie gebraucht, verwendet haben, um sich seelisch über Wasser zu halten.“ (Klüger, Ruth: *Weiter leben. Eine Jugend*. München: dtv <sup>10</sup>2001, S. 127). Hinsichtlich der ebenso regelmäßig wie harsch kritisierten Ästhetisierung verweist Ruth Klüger auf eine notwendige Unterscheidung: „Es gibt aber zwei Arten des Ästhetisierens, die eine ist Wahrheitssuche durch Phantasie und Einfühlung, also Interpretation des Geschehens, die zum Nachdenken reizt, die andere, die Verkitschung, ist eine problemvermeidende Anbiederung an die vermeintliche Beschränktheit des Publikums.“ (Klüger, Ruth: *Von hoher und niedriger Literatur*. Göttingen: Wallstein Verlag 1996, S. 38).

<sup>23</sup> „[Künstlerische Produkte machen] ein Rezeptionsangebot [...], das die Adressaten am ehesten erreicht, wenn es freiwillig wahrgenommen und nicht in verordneten Pflichtlektionen verabreicht wird. [...] Diese Rezeptionsfreiheit setzt Rezeptionswilligkeit, Rezeptionsbereitschaft und Rezeptionsarbeit voraus und ergibt sich aus ihnen [...]“ (Denkler, Horst: „Gedächtnisstütze. Binsenweisheiten über die bescheidenen Möglichkeiten der deutschen Literatur im Rückblick und in Hinsicht auf den Holocaust“. In: Köppen, Manuel (Hg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1993, S. 171-177, hier S. 173).

<sup>24</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 29.

<sup>25</sup> Man denke hier u.a. an Filme wie *Kornblumenblau* (Leszek Wosiewicz, Polen 1988), *Triumph des Geistes* (Robert M. Young, USA 1989) und *Schindlers Liste* (Steven Spielberg, USA 1993).

<sup>26</sup> Vgl. Kloepfer zum dialogischen Prinzip von Kunst (Kloepfer, Rolf: „Grundlagen des ‚dialogischen Prinzips‘ in der Literatur“. In: Köhler, Erich und Henning Krauss (Hg.): *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1982, S. 358-379) sowie Sartre zum Prinzip der Ko-Autorschaft (Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1981, S. 39 ff.).

<sup>27</sup> Vgl. einen Auszug aus Grazielle Hlawatys Roman *Filmbesuch in roter Bluse* bzgl. der Reaktionen auf den Film *Die Todesmühlen* (USA 1945): „Sie blickte zu den anderen Zuschauern in ihrer Bankreihe, um deren Reaktion zu beobachten. Es kam ihr vor, als stemmten sich alle Kinobesucher von der Filmleinwand weg, als wären sämtliche Menschen im Saal plötzlich erstarrt, als wären sie leblos und zu Stein geworden.“ (In: Paech, Anne und Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 162-172, hier S. 167ff.). Vgl. auch Joachim Kaisers Kritik an Peter Weiss' Theaterstück *Die Ermittlung*: „Das Publikum muß den Fakten parieren, während sogar die guten >Dokumentationsstücke< des modernen Theaters dem Zuschauer eine Alternative bieten, ein Problem, eine Mitdenk-Freiheit, muß der Parkettbesucher sich in der *Ermittlung* ducken unter der Gewalt des Faktischen. Er wird um genau jene Freiheit betrogen, die Bühne und Kunst versprechen.“ (Kaiser zit.n. Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 52, H.i.O.). Vgl. darüber hinaus Brink, Cornelia: *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*. Berlin: Akademie Verlag 1998.

<sup>28</sup> „[...] jede Erzählung, die die Ikonografie des Grauens benutzt, ist auch Teil eines Prozesses der Gewöhnung, der Trivialisierung.“ (Seeblen, Georg: „Die Seele im System. Roman Polanskis *Der Pianist* oder: Wie schön darf ein Film über den Holocaust sein?“. In: *Die Zeit*, 24.10.2002, S. 56). Vgl. hierzu auch die Äußerung von Andreas Kilb: „Die Zeit [...] verändert die historischen Perspektiven, und so läßt sich nicht übersehen, daß *The Pianist*, der vor zwei Jahrzehnten ein Ereignis gewesen wäre, heute um ebenjene Jahrzehnte zu spät kommt, daß das, was er sagt und zeigt, bereits schlüssig gesagt und gezeigt worden ist - auch wenn man es nicht oft genug sagen und zeigen kann.“ (Kilb, Andreas: „Das Unzerstörbare“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.05.2002, S. 43).

<sup>29</sup> Vgl. Fußnote 25.

<sup>30</sup> „Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung

steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden. [...] Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, beginnt man durch Wiedererkennen wahrzunehmen [...]“ (Sklovskij, Viktor: „Die Kunst als Verfahren“. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. München: Fink 1969, S. 4-35, hier S. 12 ff.). Vgl. auch Mihaileanu: „Die alte Form, die Shoa ausschließlich mit Tränen zu behandeln, hat das Publikum ein wenig ermüdet. Und wir haben nur eine neue Art gefunden, dieses Thema darzustellen.“ (zit.n. „Die Tränen hinter dem Humor“. In: *Der Spiegel*, 24/1999, S. 191).

<sup>31</sup> Man denke hier hauptsächlich an folgende Szenen: die unzureichende Aufmerksamkeit des Polsterers bzw. des Ministerialrates, Ferruccios erbärmliche Kondition, erste „Entführung“ Doras und die drei „Zufälle“.

<sup>32</sup> Vgl. Plessner, Helmuth: „Lachen und Weinen“ (1941). In: Dux, Günter et al. (Hg.), *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften VII – Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 304. Vgl. hier und im folgenden die ausführlichere Analyse von *Das Leben ist schön* in Corell, Catrin: „Kompositorische und wirkungsästhetische Spannungsverhältnisse in dem Shoah-Film *La vita è bella* (1997) von Roberto Benigni“. In: Tüschmann, Jörg und Annette Paatz (Hg.): *Medienbilder. Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen Oktober 2000*. Hamburg: Kováč 2001, S. 81-91. bzw. Corell, Catrin: *Kompositorische und sympraktische Spannungsverhältnisse in dem Shoah-Film >La vita è bella< von Roberto Benigni*. Mannheim: Diplomarbeit 2000.

<sup>33</sup> Man denke hier an das Rollenspiel bis hin zur Angleichung (Mordechai), den Kommunismus und Klassenkampf (Yossi und seine Genossen), das Spiel mit Stereotypen (Formen von „Rechthaberei“ unter Juden), die Verfolgung und das Entkommen (Nazis und Partisanen).

<sup>34</sup> An dieser Stelle sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Kassovitz' Neuverfilmung die Komik weitaus stärker hervorhebt, als dies in Frank Beyers gleichnamiger Erstverfilmung (DDR 1974) der Fall ist.

<sup>35</sup> „Wichtig ist [...], daß die geistigen Wendungen, die wir zeichengesteuert vollziehen (Sympraxen) sehr unterschiedliche geistige >Wendigkeit< trainieren können. [...] Und die Ironie zwingt uns, umzuwerten.“ (Kloepfer, Rolf, *Prinzipien der Literatur*. Heidelberg: Synchro 2001, S. 134, H.i.O.).

<sup>36</sup> Vgl. Corell: *Kompositorische und sympraktische Spannungsverhältnisse in dem Shoah-Film >La vita è bella< von Roberto Benigni*, S. 109-117.

<sup>37</sup> Zum jüdischen Humor vgl. Mihailenau („Der jüdische Humor war immer traurig, er war immer Tragödie und Komödie in einem. Vielleicht ist es das Leid und die Liebe, die diese Art von Humor erzeugen. 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.“ (Tegeler, Hartwig: „„Größer als ein Bild“. Radu Mihaileanu und seine Komödie „Zug des Lebens““, <http://www.morgenwelt.de/kultur/000320-zugdeslebens-p.htm>; 10.2.2003) sowie Benigni („Lachen rettet uns; die andere, unwirkliche und amüsante Seite der Dinge zu sehen oder sich vorzustellen hilft uns, nicht zertreten zu werden. Sie gibt uns Kraft zum Widerstand, die Nacht zu überleben, selbst wenn sie sehr lang ist. In diesem Sinne kann man die Menschen zum Lachen bringen, ohne sie zu verletzen: der jüdische Humor ist sehr unerschrocken.“ (Benigni, Roberto und Vincenzo Cerami: *Das Leben ist schön*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 195)). Vgl. auch Kertész, Imre: *Roman eines Schicksalslosen*. Berlin: Rowohlt 1996, S. 159. Kertész' Held beschreibt einen Witz über das eigene Schicksal, der im KZ kursierte.

<sup>38</sup> 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 (Plessner: „Lachen und Weinen“, S. 333). Das Gefühl der Ohnmacht ergibt sich aus dem Ausgeliefertsein gegenüber übermächtiger Gewalt, „[...] der Ergriffenheit von etwas Positivem bzw. einer Situation.“ (Kloepfer, Rolf: *Theatralität, Dramatik, Inszenierung. Grundlagen einer Theatertheorie*. Mannheim: ask 1996, S. 166). Nach Stern äußert sich im Weinen, das „[...] instinktive Werturteil über bedrohte, verlorene oder auch unverwirklichte und unverwirklichbare Werte.“ (Stern, Alfred: *Philosophie des Lachens und Weinsens*. Wien, München: Oldenbourg 1980, S. 55).

<sup>39</sup> Lachend begegnet der Mensch der Unmöglichkeit gewohnten Verhaltens aufgrund „[...] unausgleichbarer Mehrsinnigkeit der Anknüpfungspunkte, [quittiert er das] vital, spirituell und existentiell Widersinnige“ (Plessner: „Lachen und Weinen“, S. 363ff., H.i.O.). „So erweist das Lachen sich als ein Werturteil, ein negatives Werturteil über eine Wertdegradation“ (Stern: *Philosophie des Lachens und Weinsens*, S. 44). Vgl. auch Kloepfer zur kathartischen Funktion dieses Distanzverhaltens: „Welche Verfahren gibt es, das nicht zu erduldenes Unerträgliches zeitweise annehmbar zu machen und sei es auch nur, um einfach zu überleben? [...] Historisch ist insbesondere die *Lachkultur* als Strategie der Bewältigung des eigentlich Unerträgliches nachweisbar. Die gemeinschaftliche Anerkennung

dieses schwer oder überhaupt nicht Auszuhaltenden und seine Ab- oder Umwertung ist heilsam.“ (Kloepfer, Rolf: „Vorwort des Herausgebers“, in: ders. und Burckhard (Hg.): *Kritik und Geschichte der Intoleranz*. Heidelberg: Synchron 2000, S. XXII). Vgl. auch Bachtin zum karnevalesken Prinzip: „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, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1990, S. 48).

<sup>40</sup> Vgl. auch einen Kommentar in Alain Resnais' essayistischem Film *Nacht und Nebel* (Frankreich 1955) in bezug auf die Unmöglichkeit der wirklichkeitsgetreuen 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).

<sup>41</sup> Vgl. Elie Wiesel („[...] nicht Fiktion, sondern einzig und allein Dokumentation, ob im Film oder in der Literatur.“ (Wiesel, Elie: „>Wer einem Zeugen zuhört, wird selbst zum Zeugen<. Der Friedensnobelpreisträger Elie Wiesel im Gespräch mit Constantin von Barloewen“. In: *Frankfurter Rundschau*, 23.11.2000., S. 24)) und Claude Lanzmann („Die Fiktion ist eine Übertretung, und es ist meine tiefste Überzeugung, daß jede Darstellung verboten ist.“ (Lanzmann, Claude: „Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen *Schindlers Liste*“. In: Weiß: „*Der gute Deutsche*“, S. 175.))

<sup>42</sup> Vgl. hierzu erneut 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.“ (Kertész: *Roman eines Schicksalslosen*, S. 173 f.).

<sup>43</sup> Dieses besondere Vorgehen erläutert er wie folgt: „[...] 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. Ich habe ausführliche Recherchen gemacht [...]. Und danach war mir ganz klar, daß nichts an die Wirklichkeit des tatsächlichen Geschehens heranreichen könnte...Es ist so unfassbar, daß es fast wieder einfach ist, glauben zu machen, daß das alles nur ein Spiel war. 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: *Das Leben ist schön*, S. 195 f.).

<sup>44</sup> Besonderes Interesse gilt hierbei - neben Schlomo - denjenigen Figuren, die typische Berufe innerhalb einer jüdischen Gemeinschaft ausüben (Rabbi, Buchhalter), deren Eigenschaften zu komischen Situationen einladen (der kommunistische Yossi, die verliebte Esther) bzw. die im Zuge der Selbstdeportation in andere Rollen geschlüpft sind (Mordechai).

<sup>45</sup> Semprún: *Schreiben oder Leben*, S. 150.