Manuela Lück: Das Lachen der Schwachen über das Schreckliche?
In: Matthias Theodor Vogt, Jan Sokol, Beata Ociepka, Detlef Pollack, Beata Mikołajczyk (Hg.):
Die Stärke der Schwäche. Schriften des Collegium PONTES Band 3
Peter-Lang-Verlag Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2009
DOI 10.1696/CP-2009-3-8

Manuela Lück

Das Lachen der Schwachen über das Schreckliche?

Lachen und Erinnerung

Erinnerungen, nicht nur im eigenen biographischen Feld, sondern auch auf dem gesellschaftlichen, unterliegen immer Prozessen der Konstruktion und Inszenierung, die abhängig sind von den jeweils zur Verfügung stehenden Medien und Materialien. Für die Erinnerung und Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen, besonders derer der beiden deutschen Diktaturen, die in den Künsten erfolgt, gilt dies in besonderem Maße.

Hitler war seit Ende der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts immer wieder Objekt der darstellenden Künste, die ihn in mimetisch-verzerrter Weise ab- und nachbildeten. So beispielsweise im Drama *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* von Bertolt Brecht[1], in den Grafikmontagen von John Heartfield[2], in den zahlreichen Karikaturen[3] und Witzen[4], in den

[1] Brecht, Bertolt: *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. In: Brecht, Bertolt.: Sämtliche Stücke in einem Band. Frankfurt am Main 1997, S. 685–728.

[2] Vgl. John Heartfield (eigtl. Helmut Herzfelde) zusammen mit Kurt Tucholsky: *Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch.* Hamburg (1929) 2004, März, Roland: *Heartfield montiert*. Leipzig 1993.

[3] Eine gute Übersicht bietet der Band *Hitler in der Karikatur der Welt 1924-1934 mit Kommentaren aus dem Dritten Reich*. Darmstadt o.J. Dieser Nachdruck der Ausgabe von 1933/34 enthält zahlreiche satirische Zeichnungen von Hitler und ist mit ›Erläuterungen‹ versehen, damit der Leser sie im Sinne der nationalsozialistischen Politik richtig zu deuten weiß. Allerdings geht diese merkwürdig ernste und in der Sache abstruse Absicht fehl, denn die Aussagen sind so eindeutig, das die ›Aufklärung‹ ihr Ziel verfehlt.

[4] Humor war auch während der nationalsozialistischen Diktatur nicht ›abgeschafft‹ und hatte, wie so oft in Diktaturen, eher eine Ventilfunktion. Das Erzählen von politischen Witzen, die die NS-Führung aufs Korn nahmen, wurde keineswegs, wie in einigen Publikationen behauptet wird, mit dem Tode bestraft – dies geschah nur in seltenen Ausnahmefällen – und war auch kein Akt eines wie auch immer gearteten (inneren)

Propaganda-Disney-Comics[5] oder später mit Charlie Chaplins Film *Der große Diktator*. All diesen Auseinandersetzungen ist eigen, daß ihnen, weder ästhetisch noch historisch, das Wissen um den Holocaust, dem Zivilisationsbruch[6], nach Auschwitz innewohnt.

In diesem Feld gestaltete sich, sowohl für die Darstellung des Nationalsozialismus, als auch für den Holocaust[7], das ästhetische Erinnerungs- und Darstellungsparadigma, sich dem Holocaust in komischer Form zuzuwenden. Die immer wieder, vor allem in den Feuilletons, gestellte Frage: Darf man über Hitler lachen?, ignoriert, daß schon immer über Hitler und den Nationalsozialismus gelacht wurde. Vielmehr ist zu fragen, warum man lange Zeit aufgehört hat, über Hitler zu lachen. Bis heute stehen unernste Erzählstrategien unter dem Generalverdacht, der Würde der Opfer nicht gerecht zu werden, sie im Lachen erneut zu banalisieren und zu enthumanisieren. Die ästhetische und moralische Geringschätzung der Gattung Komödie, als Abweichung vom Normalen und Schönen, von dem man ein Bewusstsein haben muss, um sich in diese moralische und ethische Differenz zu setzen, hat seine Bestimmung bereits in der Antike. Aristoteles schrieb im fünften Kapitel der Poetik: »Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht nur in Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur in soweit, als das Lächerliche am Hässlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske hässlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz. [...] Die Komödie hingegen

Widerstandes. Es drängt sich der Verdacht auf, dass für diese Annahmen Entlastungsstrategien zum Tragen kamen. Vgl.: Danimann, Franz: *Flüsterwitze und Spottgedichte unterm Hakenkreuz*. Wien 1983, Hartmann, Rudi (Hrsg.): *Flüsterwitze aus dem Tausendjährigen Reich*. München 1983.

5 Disney produzierte ab 1941 zahlreiche Propagandafilme in denen bekannten Cartoon-Figuren auftraten. So beispielsweise *Hitler's education to death* (1943), *Der Fuehrer's Face* (1943) oder von Warner Brothers *The Ducktators* (1942).

6 *Zivilisationsbruch nach Auschwitz. Denken nach Auschwitz*, hrsg. v. Dan Diner, Frankfurt am Main 1988.

7 Vgl. hier den Normenkanon für literarische Darstellung von Terence de Pres: *Holocaust laughter?* In: Berel Lang (Hrsg.): *Writing and the Holocaust*. New York, London 1988. Zit. n.: Laster, Kathy, Steinert, Heinz: *Zur Rezeption von* La Vita è bella. In: *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München 2003, S. 181 – 199.

wurde nicht ernst genommen; daher blieben ihre Anfänge im Dunkel.«[8] Das Lachen und die Komödie dienen in diesem Kontext der Vorführung von moralisch und physisch Fehlerhaftem, denn man lacht über Normabweichungen. Von Gattungsdiskussionen und ästhetischen Degradierungen wurde das Lachen auch in späteren Diskussionen nicht befreit, auch wenn ihm mit den Schriften des deutschen Idealismus eine körperliche Dimension hinzugefügt wurde. Kant schrieb:

> Im Scherze (der ebenso wohl wie jene [die Musik – Anm. d. Verf.] die eher zur angenehmen, als schönen Kunst gezählt zu werden verdient) hebt das Spiel in Gedanken an, die insgesamt, sofern sie sich sinnlich ausdrücken wollen, auch den Körper beschäftigen; und, indem der Verstand in dieser Darstellung, worin er das Erwartete nicht findet, plötzlich nachlässt, so fühlt man die Wirkung dieser Nachlassung im Körper durch die Schwingung der Organe, welche die Herstellung ihres Gleichgewichts befördert und auf die Gesundheit einen wohltätigen Einfluss hat ... Es muss in allem, was ein lebhaftes, erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein (woran also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.[9]

Dieses Nichts vergnügt aber nicht, sondern hat für Kant eher gesundheitsfördernde Aspekte, denn »lediglich dadurch, dass sie [die verwandlung – Anm. d. Verf.], als bloßes Spiel der Vorstellungen, ein Gleichgewicht der Lebenskräfte im Körper hervorbringt.«[10] Das Lachen ist für Kant nichts irritierend Schmerzhaftes, sondern ein Spiel mit den Vorstellungen, den spannungsvollen Erwartungen und wechselvollen Kräften im Körper, die sich in Wohlgefallen auflösen.

Jean Paul hingegen setzte, in der *Vorschule der Ästhetik*, das Lächerliche in Beziehung zum Erhabenen, das in einem ästhetisch umgekehrten Verhältnis zum ihm, als sein sinnlicher Gegenpol steht. Der komische Effekt wird aber erst durch eine Handlung, die eine Normverletzung bzw. einen Widerspruch darstellt, ausgelöst. Jean Paul wies darauf hin, daß das Lächerliche nie im »Objekte wohnt, sondern im Subjekte«[11]. Ein Gegenstand

8 *Das Lächerliche*, Aristoteles. Zit. n.: *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart 2005, S. 12.

9 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart 1963, S. 275–280.

10 Ebd.

11 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: *Werke*, Bd. 5, hrsg. v. Norbert Miller, München 1973, S. 105–115.

an sich kann nie lächerlich sein, sondern erst durch die sinnliche Anschauung, unseren Vorstellungen und Normen, die zu ihm in Widerspruch stehen, macht ihn zu etwas Lächerlichem und zu einem Ort der Komödie.

Die radikale Subjektivität, nur durch die moralische Welt begrenzt, wird in der Komödie realisiert, so G. W. F. Hegel, der sich ebenfalls der Diskussion um das Komische widmete.

Baudelaire verband Karikatur und Groteske miteinander. Das absolut Komische, die Groteske, ist mit dem unendlich Kleinen und dem unendlich Großen verbunden, und er konstatiert, daß man nur lachen kann, wenn man eine Vorstellung von der eigenen idealen Überlegenheit entwickelt hat. Dem signifikanten, also dem verweisenden und nachahmenden Lachen ist eine widersprüchliche Doppelnatur eigen, denn ihm wohnt einerseits das Erhaben-Überlegene und das Niedrig-Elende, wie auch eine unschuldig-kindliche und satanische Natur inne. Baudelaire dazu: »Das Lachen ist der Ausdruck einer doppelten oder widersprüchlichen Empfindung; und daraus erklärt sich sein krampfartiger Charakter.«[12]

Als entkrampfend, im Sinne der Überwindung eines kulturellen oder gesellschaftlichen Hindernisses, eines Tabus, einer Konvention oder einer inneren Hemmung hat Sigmund Freud in der Psychoanalyse den Witz beschrieben. Der Sublimationsgewinn, den der Witz erreicht, kann in einen Lustgewinn umgewandelt werden und eine kurzfristige Befreiung von Hemmungen ermöglichen. Freud[13] beschrieb das Lachen als eine regressive Wiederkehr des infantilen Lustprinzips, Helmuth Plessner[14] dagegen als exzentrische Position zur eigenen körperlichen Leibhaftigkeit, als eine Grenzreaktion in der Krise, wenn eine Norm oder eine Erscheinung verletzt wird.

Diese Theorien und philosophischen Diskurse wurden hier kurz angerissen, um zu zeigen, daß es verschiedene Auffassungen über das Lachen gibt, aber ihnen allen eigen ist, daß sie eine wie auch immer geartete

[12] Baudelaire, Charles: *Vom Wesen des Lachens*. In: Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke und Briefe in acht Bänden*, Bd. 1, hrsg. Friedhelm Kemp. München 1977, S. 286–301. Zit. nach: *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart 2005, S. 65 ff.

[13] Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Frankfurt am Main 1975.

[14] Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. In: Plessner, Helmuth: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Günther Dux, Band 7, *Ausdruck und menschliche Natu*r. Frankfurt am Main 1982, S. 290–304.

Differenz zwischen einem lachenden und somit überlegenen Subjekt und seiner, durch das Lachen ausgelöste Verletzung bzw. Normüberschreitung beschreiben. Lachen fixiert und/oder überschreitet Grenzen. Eine dieser grenzen bzw. Tabus ist das Leiden. In der von der christlichen Religion geprägten Kulturkreis steht das Lachen dem Leiden gegenüber, schließt sich aus und wird zum beherrschenden Tabu. Die momentane Abwesenheit der moralischen Norm und gesellschaftlichen Konvention im Lachen, macht es unkontrollierbar und gefährlich, kann aber auch befreiend wirken. Dem befreienden Lachen über eine entmachtete Herrschaft oder Diktatur wohnt eine Bitterkeit inne, denn einerseits existiert die Bedrohung nicht mehr, aber andererseits ist die Erinnerung daran noch präsent.[15]

Zur Ambivalenz des Komischen, die in seiner Amoralität, der Unmöglichkeit einer moralisch-ethischen Zuschreibung begründet liegt, gesellt sich seine Kontrastfähigkeit und seine Inkongruenz. Mittel des Komischen sind ebenso Inversionen, Kategorievertauschungen, Konventionsverstöße, Arbeit an der Sprechsituation, Inszenierungen oder ein Spiel mit Verkehrungen. Komik kann auch ein Mittel der Macht sein, wenn durch Verspotten oder Verhöhnen jemand oder man selbst herab- oder hinaufgesetzt wird. Komik dient wie in den Theorien des deustchen Idealismus gezeigt, auch der Konstruktion und der Souveränität des Subjektes.

In der Moderne ist die Souveränität des Subjekts, sind die formalen Gattungszuweisungen und die ästhetischen Kategorien fragwürdig geworden und es scheint, daß nur noch komische Erzählformen, unter ihnen die Groteske, einen Zugang zur Beschreibbarkeit der Welt liefern. In der reflexive Erzählweise, die einen Raum für die Betrachtung der medialen Situation eröffnet, scheint eine mögliche Form für die Repräsentation von Erinnerung(sbildern) zu liegen. Anliegen dieses Beitrages ist es, die verschiedenen Formen des Lachens über den Nationalsozialismus, über Hitler vor und nach dem Zivilisationsbruch Auschwitz an einigen ausge-

[15] Ein satirisch-groteskes Lachen über die untergegangene Diktatur der DDR hat Thomas Brussig in seinem Roman *Helden wie wir* vorgeführt. Der Protagonist Klaus Uhlztscht vereint in seiner Biographie, vor allem seiner sexuellen Entwicklung, alle ins Groteske verkehrten Normen und Traditionen der DDR-Diktatur. Brussig gelingt eine groteske Verbindung von Macht und Sexualität und das Lachen über den Anti-Helden wird zu einem befreienden Lachen. Das Lachen speist sich auch durch die Diskrepanz von Erfahrungswelt und real sozialistischer Überhöhung, die mit dem Ende der DDR aufgelöst sind. Thomas Brussig: *Helden wie wir*. Frankfurt am Main 1998.

wählten Film- und Comicbeispielen zu beschreiben und im gegenwärtigen Erinnerungsdiskurs zu verorten.

Lachen im Film

Wie gestaltet sich, unter den Bedingungen des Films und einer verpflichtenden Erinnerung an die Opfer, das ambivalente Lachen über Hitler, den Nationalsozialismus und den Holocaust, und welche Funktion kann es hier einnehmen? Aufgrund der großen Materialfülle, möchte ich mich auf einige aktuelle Beispiele beschränken.

Die intensive politische und historische Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus hat vielfältige mediale Produkte hervorgebracht. Besonders im Bereich des Films werden immer wieder neue Bilder produziert und aktualisiert. Die kontinuierliche filmische Re-Inszenierung von Geschichte(sbildern) im Fernsehen und im Kino ist einerseits ein Zeichen für die Unabgeschlossenheit der historischen Auseinandersetzung, und andererseits geben die produzierten Bilder Aufschluss über die gesellschaftliche Relevanz und Anschlussfähigkeit der erinnerten Bilder in der kollektiven Erinnerung einer Gemeinschaft.[16] Jene medial erinnerten und inszenierten Bilder sind fiktionalisiert und vermitteln einen oftmals subjektiven und vereinfachten Blick auf eine historische Epoche[17]. Die Frage nach der Aussagekraft der grotesken und satirischen Bilder soll im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen. Welche Bilder vom Nationalsozialismus, von Hitler und dem Holocaust werden vermittelt, gelten damit als erinnerungswürdige Positionen und inwiefern spielen komische und satirische Darstellungen hier eine Rolle? Schließen diese Bilder Lücken im fragmentarischen Gedächtnis?

[16] Wegen der Fülle des Materials möchte ich an dieser Stelle nur auf einige Produktionen der letzten Jahre verweisen, die alle den Nationalsozialismus zum Thema haben. So etwa *Napola. Elite für den Führer* (2004), *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005), *Der Untergang* (2005), *Der neunte Tag* (2006), *Comedian Harmonists* (1998), *Aimée & Jaguar* (1998), *Rosenstraße* (2003) oder die mehrteiligen TV-Produktionen *Speer und Er* (2005), *Die Flucht* (2007), *Dresden* (2006), *100 Jahre Adolf Hitler* (1988/89) von Christoph Schlingensief, *Goebbels und Geduldig* (2000).

[17] Vgl. Reichel, Peter: *›Onkel Hitler und Familie Speer‹– die NS-Führung privat.* In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 44/2005 (Oktober 2005), S. 15–23.

Lachen im Bunker? Walter Moers und *Der Untergang*

Der subjektive Blick des Films, durch die Verwendung seiner ästhetischen Mittel, steht oft im Widerspruch zum erhobenen Anspruch eine historische Zeit authentisch abbilden zu wollen. Der letzte Film, der diesen Anspruch erhob und damit eine breite öffentliche Diskussion über die Darstellung von Nationalsozialismus und Hitler auslöste, war *Der Untergang* (2005). Die Diskussion erhitzte sich vor allem an der Frage: Darf man bei der filmischen Inszenierung von Hitler auf distanzierende Elemente verzichten und damit einer möglichen Mythologisierung und Banalisierung Vorschub leisten? Die fast ausschließlich in den Medien, Presse und TV, geführte Diskussion darüber war letzten Endes wenig erkenntnisreich, denn der Film ist, was seine Relevanz für die historische Erkenntnis und seinen Anspruch auf Ent-Dämonisierung des Hitler-Mythos betrifft, weniger relevant. Wiederholt er doch allzu Bekanntes und kann der Diskussion durch seinen Erkenntnis versprechenden Blick auf die Intimität im Führer-Bunker nichts Neues hinzufügen. Vielmehr, und dies ist stimmt nachdenklich, reinszeniert er Bilder aus der Zeit des Nationalsozialismus und versäumt es, diese zu hinterfragen oder als mediale Versatzstücke kenntlich zu machen. Diese bedenkenlose Übernahme, das Auflebenlassen eines Mythos des Authentischen[18], der Propagandabilder und der medialen Selbstinszenierung aus der NS-Zeit geht einher mit der Übernahme von bekannten Entlastungsstrategien der Nachkriegszeit. Hitler wird in diesem Film abermals als Führer ohne Volk, als manischer Einzeltäter gezeigt, der von außen kam und keinerlei Verbindung zum deutschen Volk hatte. Hier wird ein verkürztes Hitler-Bild gezeigt, das dem gesellschaftlichen Kontext seiner Entstehung enthoben ist und die Opfer dieser Politik erneut ausblendet und banalisiert.[19] Der vom Regisseur Oliver Hirschbiegel und dem Produzenten Bernd Eichinger verteidigte authentische Anspruch erscheint durch die mediale Wiederholung und pathetische Re-Inszenierung

[18] Seeßlen, Georg: *Das faschistische Subjekt*. In: Die Zeit, 16. September 2004. Vgl. auch Elm, Michael: *Mensch – Teufel – Hanswurst. Medial inszenierte Annäherungsversuche an Adolf Hitler*. www.fritz-bauer-insitut.de/publikationen/newsletter/nl-30_michael-elm-pdf

[19] Auf diesen Aspekt, der Intimität zwischen Adolf Hitler und dem deutsche Volk weist auch Gustav Seibt in seinem Artikel hin. Vgl. Seibt, Gustav: *Eine unangenehme Person*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 9. September 2004.

grotesk verzerrt. Die umfassende Ästhetisierung der Politik im Nationalsozialismus und die daraus resultierende Herrschaftslogik und Integrationskraft beruhte zum großen Teil auf den filmischen und photographischen Selbstdarstellungen, der Verbindung von Schönheitswahn und Barbarei, der Gewalt und dem schönen Schein und der theoretisch und visuell fixierten Trennung zwischen ›uns‹ und den ›anderen‹.[20] Diese Aspekte werden ebenso ausgeblendet wie die intime, fast sakrale Verbindung Hitlers zum deutschen Volk. Die unreflektierte Übernahme von Bildern der medialen Inszenierung aus der NS-Bilder, die dem Anspruch auf Autentizität geschuldet sind, wirken in der ästhetischen Inszenierung belanglos und wenig innovativ. Als Reaktion darauf entstanden zwei Produktionen, die mit ihren satirischen und komischen Strategien den Anspruch auf Authentizität unterlaufen und dekonstruieren. Zum einen *Der Bonker* (2005) von Walter Moers, ein zweieinhalb Minuten langer Comic-Clip, der vor allem im Internet Verbreitung fand, und zum anderen der Film *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007) von Dani Levy.

Die überwiegende Mehrheit der komischen und satirischen Hitler-Darstellungen arbeitet mit Strategien der Karikierung, einer Überzeichnung der Physiognomie oder des Gestus, der grotesken Verzerrung, Verharmlosung und Bloßstellung von meist körperlich oder psychisch Defizitärem. Im Falle der Hitler-Comicfigur wird mit der Fallhöhe zwischen historischer Bedeutung, Mystifizierung und der ins Defizitäre gezogenen Leibhaftigkeit gespielt. erhob man in *Der Untergang* ein Anspruch auf Authentizität und historisch gesicherter Nähe erhoben, so kann die Satire mit der Distanz zur dargestellten Figur arbeiten.

Der Comic-Clip *Der Bonker*, schon der Titel stellt eine Ironisierung des Sprachgestus von Hitler dar, beruht auf einer mehrteiligen Comic-Serie,[21] in der Adolf Hitler verschiedenen Persönlichkeiten seiner und unserer medialen Gegenwart (Röhm, Churchill, Lady Di, Michael Jackson) begegnet. Die Komik entsteht, weil der Comic-Hitler mit der postmodernen Medienvielfalt überfordert ist, mit ihr in Konflikt gerät, aber in der auch je-

[20] Vgl. ausführlich dazu: Reichel, Peter: *Der schöne Schein des Dritten Reichs. Faszination und Gewalt im Faschismus*. München 1991, Reichel, Peter: *›Onkel Hitler und Familie Speer‹ – die NS-Führung privat.* In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 44/2005 (Oktober 2005).

[21] Moers, Walter: *Adolf. Äch bin wieder da!!* München 1999, Moers, Walter: *Adolf 2. Äch, bin schon wieder da*. München 2006, Moers, Walter: *Der Bonker*. München 2006.

mand wie er seinen Platz darin finden kann. Die Comic-Reihe, inzwischen in der dritten Folge, erfreut sich großer Beliebtheit und ist zum Symbol des Umgangs der jungen Generation mit dem Mythos Hitler geworden. Seine Abenteuer in der medialen Postmoderne, zwischen Fernsehkochstudio und sexuellen ›Dienstleistungen‹ auf St. Pauli, sind einerseits Ausdruck der Ferne, in die die Zeit des Dritten Reichs für die jüngste Generation gerückt ist, aber andererseits auch für die kulturindustrielle Vermarktung der Medienfigur Hitler. Durch die immer neuen Produkte der Kulturindustrie wird der Mythos und die Faszination Hitlers und des Nationalsozialismus am Leben erhalten, aber in ihrer Beschäftigung verbleiben sie auf der Zeichen-Oberfläche.[22] Besonders deutlich wird dies im Comic-Clip *Der Bonker*. Im Clip sieht man einen nackten, auf der Toilette, und dann im Schaumbad sitzenden Hitler, der sich über den Verlauf des Krieges und über die Welt beklagt: »Die Luftwaffe futsch, die Marine, das Heer. Der Zweite Weltkrieg macht keinen Spaß mehr. ... Keiner hört mehr auf mich. Jeder macht was er will. ... Kapitulation?! Nö. Da halt ich nichts davon ... Das habt ihr Euch so gedacht, dass ich kapituliere. Nein, niemals. Ich kapituliere nicht ... Wir werden Krieg vielleicht sogar noch gewinnen. Bin auch ganz zuversichtlich. Eigentlich.«

Die Komik, die der Comic erzeugt, gewinnt er aus der polaren Reduktion von Verkleinerung und Überzeichnung. Der Comic-Hitler wird als trotziges Kind dargestellt, das wider besseren Wissens nicht kapitulieren will, was noch durch die Nacktheit, die ihn verletzlich und kindlich-androgyn erscheinen läßt, verstärkt wird. Ebenfalls als Element der kindlichen Überzeichnung wird der Narzissmus, als Aufspaltung und Vervielfältigung der Porträts im Spiegel und in den Badeenten dargestellt, eingesetzt. Mit diesen Darstellungsmitteln, die sich an der Grenze zum Kitsch[23] bewe-

[22] Weitere Beispiele wären, die ebenfalls im Internet verbreiteten Clips, *Hitler Leasing* von Florian Wittmann und *Dieser Hitler* von Olaf Schubert. In *Hitler Leasing* werden Bilder der Hitler-Rede im Berliner Sportpalast mit einem Comedy-Text (*Die Hölle*) von Gerhard Polt unterlegt, in der sich über die Bedingungen einen Leasing-Vertrages aufgeregt wird. Der komische Effekt entsteht aus der Differenz von Bild und Ton. Bei Olaf Schubert wird über Hitler geredet. Die Rede karikiert die mediale Repräsentation Hitlers und seine Wahrnehmung heute, die sich an seiner äußeren Erscheinung festmacht. Vgl. auch für Wittmann www.focus.de/digital/internet/netzvideos_aid_117679.html. Beide Videos sind unter den bekannten Plattformen im Internet abzurufen.

[23] Im Vergleich zu einem Kitschprodukt ist hier die Oberfläche mit historischen Zu-

gen, wird eine Verkleinerung und Ironisierung der Hitler-Figur erreicht, die man nicht ernst nehmen kann, sondern über sie und ihren Anspruch lachen muss. Moers gelingt es, die gängigen Darstellungscodes der Hitler-Mythisierung zu unterlaufen und bricht in der distanzierenden Form des Comics[24] den realitätsabbildenden Anspruch des Films bzw. der Medien auf. So führt er vor, wie einfach es ist, eine historische Figur mit (leeren) Bedeutungen und Zuschreibungen zu besetzten und Aufmerksamkeit zu erzeugen.

Was für ein Lachen lacht man, wenn man sich über diesen Comic amüsiert? Es ist ein Lachen, welches sich an der ironischen Brechung der Darstellungsnorm erfreut, aber es verbleibt an der Zeichen-Oberfläche. Dieses Lachen verletzt nicht, erzeugt keinen Schmerz und bleibt so letzten Endes harmlos, denn es führt weder zu einer beschämung, noch findet eine historische oder mediale Reflexion statt. Dies scheint bezeichnend für die meisten der Hitler-Karikarturen und das Lachen über Hitler zu sein, daß sie zwar komisch sind, aber die Gewalt und die gefährlichkeit, das Bedrohliche ausklammern. So führen sie die Tabuisierung und Entlastung der Nachkriegszeit fort.

Lachen über den wahrhaft kranken Führer

Eine satirisch-ernste Form der Annäherung und Auseinandersetzung mit dem Hitler-Bild wählte Dani Levy in seinem Film *Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*[25]. Levy wurde für seinen Film in den Rezensionen und Feuilletons heftig angegriffen.[26] Vor allem kritisierte man

schreibungen aufgeladen, während sie sonst leer und bedeutungslos bleiben. Vgl. dazu Friedländer, Saul: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazissmus*. München 1986.

24 Inzwischen gibt es einige Comics, die sich mit dem Holocaust bzw. dem Nationalsozialismus beschäftigen. Der bekannteste, *Maus I & II* wurde von Art Spiegelmann gezeichnet. Spiegelmann, Art: *Maus I & II.* Hamburg 1992. Eisenstein, Bernice: *I was a child of Holocaust survivors*. 2006. Vgl. auch Frahm, Ole: *Zur Genealogie des Holocaust. Art Spiegelmanns Maus. A Survivor's Tale*. München 2006.

25 Den Titel des Films erinnert auch an den 1992 gezeigten Film *Schtonk!,* der sich mit dem bislang größten Medienskandal der deutschen Nachkriegsgeschichte beschäftigt. Der Fälscher Konrad Kujau verkaufte dem Hamburger Magazin *Stern* 1983 für 9,3 Mio. Mark die angeblich echten Hitler-Tagebücher.

26 Vgl. die Zusammenstellung der Rezensionen für *Mein Führer*. Unter www.zeitgeschichte-online.de

den psychologischen Ansatz in der Hitler-Darstellung und warf ihm eine Relativierung, ja sogar Verharmlosung des Nationalsozialismus vor. Der Historiker Hans-Ulrich Wehler ließ sich sogar zu der Aussage hinreißen: »Die Behandlung von Figuren wie Lenin, Stalin und Hitler ist besser bei Wissenschaftlern aufgehoben als in einer Persiflage [...] die Naziverbrechen sind Phänomene, die lassen sich nicht ins Bild übersetzen. In diese Lücke stößt eine solche Skandalnudel.«[27] Levy sah sich veranlasst, einen offenen Brief in *Die Welt*[28] zu veröffentlichen, in dem er seine Sichtweise verteidigte. Worum geht es in diesem Film, der die Gemüter so erhitzt hat?

Berlin zum Jahreswechsel 1944/45; Joseph Goebbels plant eine letzte große Rede des Führers im Berliner Lustgarten, um das deutsche Volk für einen finalen Volkssturm zu begeistern und so den Endsieg herbeizuführen. Weil es Hitler nicht gut geht, muss er für die Neujahrsansprache vom jüdischen Schauspielprofessor Adolf Grünbaum[29], der dafür extra aus dem KZ Sachsenhausen entlassen wurde, neu motiviert werden. Leider zeigt sich Hitler zu Beginn nicht sehr kooperativ, fasst aber im Verlauf der Übungen Vertrauen zu Grünbaum und folgt den Unterweisungen. Grünbaum und seine Familie, die ebenfalls entlassen wurden, versuchen mehrfach den Diktator umzubringen, scheitern aber immer in den entsprechenden Situationen. Die Neujahrsansprache ist nur ein Vorwand für Goebbels, um Hitler mit einer versteckten Bombe unter der Rednertribüne zu töten, um dann selbst die Macht zu übernehmen. Grünbaum kann Hitler soweit motivieren, dass er in der Lage ist seine Rede zu halten. Ein paar Stunden vor dem Ereignis versagt Hitlers Stimme nach einem Wutanfall und so muss Grünbaum ihm, versteckt unter der Tribüne, auch noch seine Stimme leihen. Er nutzt die Gelegenheit um vom Redetext abzuweichen und Hitler eine Erklärung für seinen Wahn in den Mund zu legen, um dann, kurz bevor er erschossen wird, zu verkünden, das deutsche Volk solle sich selbst heilen. Hitler tritt irritiert ab und die Tribüne explodiert.

Hitler wird, aus einer psychologischen Perspektive heraus, als jemand dargestellt, der als Kind unter dem autoritären Vater zu leiden hatte und

[27] Wehler, Hans-Ulrich: *›Skandalnudel‹, ›gefährlich‹, ›Verharmlosung‹. Weitere Kritik an* Mein Führer. In: *Die Welt*, 10. Januar 2007:

[28] Levy, Dani: *Lachen ist ein Politikum.* In: *Die Welt,* 20. Januar 2007

[29] Hitler hatte tatsächlich einen Schauspiellehrer, Paul Devrient, auf den auch Bertolt Brecht in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* Bezug nimmt. Vgl. Paul Devrient: *Mein Schüler Hitler*. Pfaffenhofen 1975.

seine Aggressionen, die sich auch in psychischen Deformationen und deren körperlichen Symptomen, wie etwa Bettnässen und Impotenz zeigen, an anderen auslässt. Levy hat in Interviews mehrfach betont, dass er für die Zeichnung von Hitler auf das Buch von Alice Miller, *Am Anfang war die Erziehung*[30] zurückgegriffen hat[31] und ihn als groteskes Abbild seines Volkes darstellen wollte.[32] Es geht in diesem Film um die Bilder, die eigenen und fremden, die wir uns von Hitler und dem Nationalsozialismus machen und gemacht haben, und die mit Start des Films von allen Seiten vehement verteidigt wurden.

Welche Bilder- und Bedeutungswelten schafft Dani Levy in diesem Film, und wie fügen sie sich in die Vielfalt der medialen Selbst- und Fremdinszenierungen des Nationalsozialismus und Hitlers ein? Der auch in dieser Diskussion vorgetragene Wunsch nach einer authentischen bzw. wirklichkeitsnahen, an den historischen Fakten orientierten Darstellung Hitlers, trägt absurde Züge, denn diese bittere Komödie ist eine fiktionalisierte Lüge. Die Forderung nach einer authentische Abbildung im Film ist ein visueller Selbstbetrug, aber er kann in seinen Fiktionalisierungsstrategien auf historische Tatsachen zurückgreifen, muss aber, im Gegensatz zum Wissenschaftler nicht beweisen. Das Potential der Komödie liegt in der Distanz zum Gegenstand und ihrer fiktionalen Freiheit, Geschichten so zu erzählen, wie sie nie stattgefunden haben (können). Das Erzählen einer Nicht-Wahrheit kann der Annäherung an die historische Wahrheit dienen.

Diese fiktionale Kraft hat auch *Mein Führer*, der von Anfang an deutlich macht, daß es sich um ein ›wahres Märchen‹ handelt. Levy in einem Interview: »Ich wollte nicht in das Fahrwasser der angeblichen Authentizität von anderen Filmen der letzten Jahre geraten. Bei mir ist alles freie Erfindung, Fantasie, Märchen.«[33] Das Lachen, das man hier lacht, ist eines über die physischen und psychischen Defizite des Führers und über die grotesken Versuche, eine Inszenierung und Maskerade aufrecht zu erhal-

30 Miller, Alice: *Am Anfang war die Erziehung*. Frankfurt am Main 1987.

31 Levy, Dani: *Lachen ist ein Politikum*. In: *Die Welt*, 20. Januar 2007, Brückner, Jutta: *Das späte Kind*. In: *Freitag*, 12. Januar 2007. Interview mit Bert Rebhandl. In: *Der Standard,* 10. Januar 2007.

32 *Zu Hitler muss uns immer etwas einfallen*. Dani Levy im Interview. In: *Neues Deutschland*, 8. Januar 2007.

33 Ebd.

ten, die schon längst aufgebrochen ist. Die sichtbare Leere entspricht jener, die sich zwischen der Diskrepanz der medialer Selbstinszenierung Hitlers und der aufgedeckten Maske, seiner Persönlichkeit als misshandeltes und einsames Kind, aufzeigt. Die mediale Fokussierung auf Hitlers Persönlichkeit wird, ebenso wie jene auf das authentisch-dokumentarisches Material, zum toten Punkt der historischen Erkenntnis, denn es geht um die ›inszenierte Realität‹, so auch der Kommentar von Goebbels im Filmgespräch mit Grünbaum oder Himmler. Schon in der Eröffnungssequenz, einer mit dokumentarischen Filmaufnahmen und dem alten Schlager *Mir ist so nach Dir* unterlegten Fahrt durch das zerstörte Berlin, parodiert Levy den historischen Aussagewert von dokumentarisch-authentischem Material. Unterstützt wird dies durch den Titel des Films, der eine doppelte Verneinung und ein Paradoxon enthält. Das hinzu gesetzte ›wirklich‹ – und der erste Satz von Grünbaum, seine »Geschichte zu erzählen, die so wahr ist, dass sie nie in einem Geschichtsbuch auftauchen wird‹, bilden den parodistischen Rahmen.

Die ›Wahrheit‹, die hier erzählt werden soll, ist die ›inszenierte Realität‹, die zwar als Inszenierung begriffen wird, aber die Grenzen zur Wirklichkeit werden nicht mehr erkannt. So sieht Hitler, von Grünbaum über die wahren Pläne von Goebbels unterrichtet, während eines heimlichen nächtlichen Spaziergangs den wirklichen Zustand der Stadt, und erklärt später wütend: »Man hält mich für lächerlich genug in einer Kulisse herumzulaufen.« Er kann das Spiel mit der Inszenierung nicht abbrechen und verfällt wieder der Verführung der Inszenierung. Die eben beschriebenen Szenen sind nur zwei Beispiele dafür, wie Levy den Anspruch der traditionellen Abbildungsmedien zu zeigen, ›wie es wirklich gewesen ist‹, parodiert. Im Zentrum des Films steht die Arbeit Grünbaums mit Hitler, aber es wird augenscheinlich, daß die bürokratische Maschinerie der Vernichtung der europäischen Juden, die letztlich auch Grünbaum erfasst, unabhängig von der Person Hitler weiter funktioniert. Die Begegnungen zwischen Hitler und Grünbaum stehen im Mittelpunkt des Films und der Regisseur läßt die Erwartungen der Zuschauer etwas über die Persönlichkeit Hitlers zu erfahren, ins Leere laufen und überzeichnet dies grotesk. Die Nähe zu Hitler, die in *Der Untergan*g noch auf emotionale Aspekte hin gezeichnet wurde, wird hier ins Groteske verkehrt, denn näher kann man Hitler nun wahrlich nicht kommen, als in sein Seelenleben vorzusto-

ßen. Die Schlussszene des Films enthält zahlreiche Zitate. So ist das ›Heilt euch selbst‹ in der großen Rede (»Heilen sie mich« – Ausspruch von Hitler bei der ersten Begegnung mit Grünbaum) ein Zitat aus Charlie Chaplins *Der große Diktator* (1939), Ernst Lubitschs *Sein oder Nichtsein* (1942) und Mel Brooks *The Producers* (1968).

Dani Levy stellt sich damit bewusst in die Tradition der medialen Auseinandersetzungen um Hitler und den Nationalsozialismus[34], reflektiert diese und fügt seine Interpretation hinzu. Seine Darstellung schließt das Umfeld Hitlers ein und zeigt eine Führungsclique, die am Ende ihrer eigenen Inszenierung verfällt. Die Gewalt des Faschismus, die Vernichtung der europäischen Juden und die Konzentrationslager sind ebenso Thema und werden keineswegs verharmlost, wie es Levy oft vorgeworfen wurde. So verlangt Grünbaum, nachdem er seinen Einfluß auf Hitler erkannt hat, die Auflösung des KZ Sachsenhausen. Dies wird ihm versprochen, aber auch er fällt auf die ›inszenierte Realität‹ von Goebbels herein, wenn der angebliche Zeuge, sein im KZ Sachsenhausen inhaftierter Kollege Gerron, unter Vorhaltung einer Waffe, ihm am Telefon erklären muss, das alles nach Wunsch verläuft. Die historische Realität bricht sich hier und an anderen Stellen im Film Bahn, wenn man als Zuschauer um das Ende jener weiß. Anfang und Ende des Films, die Kommentare Grünbaums, er erzähle seine wahre Geschichte, sind eigentlich die Geschichte seines Todes, das einzig Wahre. Der bittere und schwarze Humor des Films, der sich der Erlösungs- oder wie es ein Rezensent beschrieb – Regressionserwartung[35] der Zuschauer verweigert, ist der Verweis darauf, daß sich hinter dieser inszenierten Realität nichts als Schrecken und Gewalt verbirgt. Auf den Aspekt der Inszenierung verweisen auch schon frühere Produktionen, wie etwa Ernst Lubitschs *Sein oder Nichtsein* und Charlie Chaplins *Der große Diktator*.

Das kindlich-unwissende Lachen

Der große Diktator, 1939/40 gedreht und bald von der Wirklichkeit eingeholt, erzählt die Verwechslungsgeschichte zwischen einem jüdischen

[34] Dani Levy zitiert sogar die Duschszene aus *Schindlers Liste* (1995), als Grünbaum kurz vor seiner Entlassung aus dem KZ Sachsenhausen zum Duschen geschickt wird.

[35] Brumlik, Micha: *Im Bett mit Adolf*. In: *Frankfurter Rundschau*, 17. Januar 2007.

Friseur im Ghetto, der nach einem Flugzeugabsturz im Ersten Weltkrieg einen Gedächtnisverlust erlitten und die politischen Veränderungen im Land nicht wahrgenommen hat, und dem tomanischen Diktator Adenoid (in der deutschen Fassung Anton) Hynkel.

Die erste Szene, in der Hynkel auftritt, ist die bekannte Rede an sein Volk. Die Unverständlichkeit der in Gromolo gehaltenen Rede[36], die nur unterbrochen wird durch einige verständliche Worte wie Wiener Schnitzel und Sauerkraut, ist ebenso Mittel der Parodie wie der an Hitler orientierte Redegestus. Hynkel stellt in dieser Rede auch seine Minister, Kriegsminister Feldmarschall Hering und Aufklärungs- und Propagandaminister Garbage (engl. Müll), die unverkennbar auf Göring und Goebbels Bezug nehmen, vor. Der jüdische Friseur legt sich nach seiner Rückkehr ins Ghetto mit der tomanischen Polizei an, die ihn umbringen will, wird von seinem früheren Kampfgefährten aus dem Ersten Weltkrieg, Kommandant Schulz, gerettet und lernt Hannah kennen, in die er sich verliebt. Derweil schmiedet Hynkel in seinem Palast Welteroberungspläne, aber Kommandant Schulz weigert sich, ihn zu unterstützen und schreit: »Ihre Sache ist zum Scheitern verurteilt. ... Ihre Politik ist ein tragischer Irrtum. Sie ist ein grausames Verbrechen.« Nach einer abenteuerlichen Flucht über die Dächer des Ghettos werden Schulz und der Friseur aufgegriffen und in ein Konzentrationslager geschafft. Hynkel empfängt den Diktator von Bakteria, Benzini Napaloni (unverkennbar wird hier auf Benito Mussolini Bezug genommen), um ihn von seinem Einmarsch in Osterlich abzuhalten. Schulz und der Friseur fliehen und auf der Flucht wird der Friseur mit Hynkel verwechselt, der in der Gegend auf der Jagd war. In seiner Ansprache ruft der Friseur zu Versöhnung und Verständigung zwischen den Menschen auf. Thema des Films ist die Verwechslung der beiden Charaktere,[37]

[36] Gromolo (auch Gibberisch) ist eine Kunst- oder Phantasiesprache, bestehend aus einer Aneinanderreihung von sinnlosen Buchstaben- und Wortfolgen. Verwendung findet Gromolo vor allem in Formen des Improvisationstheaters. Zu den verständlichen Wörtern gehört *Schtonk*. Helmut Dietl hat es als Titel für seinen Film *Schtonk!* (1991) benutzt, der sich mit der Fälschung der Hitler-Tagebücher beschäftigte.

[37] Vgl. auch Hilsenrath, Edgar: *Der Nazi und der Friseur*. München (1977) 2006. Interessant bei diesem grotesken Text ist, dass eine bewusst, von Schulz, dem Nazis, inszenierte Verwechslungsgeschichte zwischen ihm und dem Juden, Itzig Finkelstein, beides Friseure (!) aufgrund der rassisch körperlichen Zuschreibung erfolgt. Schulz beginnt nach dem Tod von Finkelstein und dem Kriegsende einen Neuanfang als Jude Finkelstein in Israel starten. Hilsenrath verweigert in diesem Text eine nachträgliche

wobei es nur geringe körperliche Unterscheidungsmerkmale gibt. So trägt der jüdische Friseur eine weiße Haarsträhne und bewegt sich in der Tradition des Tramp, der frühen Chaplin-Figur. Die Wirkungskraft der Parodie bezieht sie aus ihrer Entsprechung zur Realität, denn sowohl Charlie Chaplin, als auch Adolf Hitler, trugen das berühmte Bärtchen.

Chaplin spielt hier mit Aspekten der Identität (Verwechslung und Doppelgängertum), der Inszenierung einer anderen Wirklichkeit und deren Referentialität und Mimesis. Das doppelte Bärtchen wird zum Signum einer verdoppelten Maske, die nicht nur als Maske erscheint, sondern auch als Aufspaltung in zwei infantile Charaktere, den kindlich-bösen Diktator und den kindlich-staunenden Friseur. Die satirische Verdopplung der Identität zwischen Friseur und Diktator und die zahlreichen ikonographischen Anspielungen (politische Insignien, Personen aus dem politischen Umfeld usw.), die vom Zuschauer wegen ihrer geringen Differenz zur Wirklichkeit schnell dechiffriert werden können, tragen zum Funktionieren dieser Parodie bei. Chaplin parodiert ebenso den Rassenwahn der Nazis, die pompösen Aufmärsche und politischen Rituale, verharmlost aber nie die Gefährlichkeit der Nationalsozialisten. Sein Lachen soll entlarven und aufklären.

Das Lachen in diesem Film ist ähnlich strukturiert, wie schon in den vorangegangenen Beispielen. Die erneute Reduktion des Diktators, hier als kindliche Verdopplung realisiert, wird auf die mediale Rezeption ausgeweitet. Chaplin kommentiert die bekannten inszenierten Bilder (Wochenschauen, Aufmärsche usw.) satirisch und kann hier eine zusätzliche demaskierende Perspektive einfügen. Chaplin nutzt die Maske des kindlichen Blicks, um in der verdoppelten Person des jüdischen Friseurs ein nachträgliches Staunen über diese befremdliche Welt zu inszenieren, ohne aber das Bedrohliche zu verharmlosen. Die Strategie der kindlichen Verkleinerung, die auch Walter Moers angewendet hat, greift bei Chaplin weiter, denn er blendet das Böse und Dämonische an Hitler und seinem Gefolge (Bsp. die Überfälle im Ghetto, Gewalt gegen die Juden usw.) nicht aus und setzt dem am Ende des Films eine große humanistische Rede entgegen. Beide Reden, die des Diktators und die des Friseurs, setzten den narrativen Rahmen.

Stilisierung einer jüdischen Opfergemeinschaft und deren erwarteter Auflösung im Happy End. Sein schwarzer Humor und subversive Komik unterläuft alle gängigen ästhetischen Darstellungen des Holocausts.

Der Zuschauer weiß immer um die Bedrohung und die Gefahr, in welcher der Friseur und seine Freunde schweben. Trotz dieses Wissens konnte sich auch Chaplin das Ausmaß des Holocaust nicht vorstellen und relativierte Jahre später: »Denn über Hitler sollte gelacht werden. Hätte ich etwas von den Schrecken in den deutschen Konzentrationslagern gewusst, ich hätte Der große Diktator nicht zustande bringen, hätte mich über den mörderischen Wahnsinn der Nazis nicht lustig machen können.«[38] So wirkt die Darstellung des Lebens der Juden im Ghetto grotesk naiv, denn der historische Blick ist wissender und weiß um die schreckliche Wahrheit.

Lachen über das Nazi-Theater

Ein weiterer Klassiker des Lachens ist ebenfalls eine Verwechslungskomödie, der Film *Sein oder Nichtsein* (1942)[39] von Ernst Lubitsch. Eine Warschauer Schauspieltruppe inszeniert eine rasante Verwechslungskomödie, um Widerstandskämpfer und sich selbst vor den Nazis zu retten. Schon die erste Szene führt in das Thema von Schein und Sein, von Masken, Identitäten und wechselnden Orten ein. Das Theater wird zum Gestapo-Hauptquartier und im Gestapo-Hauptquartier wird – ums Leben – Theater gespielt. Die zahlreichen Verwechslungen, Verwirrungen und Doppelrollen, die Schauspieler als falsche Nazis und die Nazis als schlechte Schauspieler, lösen sich in Schein und Sein auf.

Ernst Lubitsch inszenierte eine Verwechslungskomödie, in der die Vernichtungsstrategie und politische Aggression der Nationalsozialisten offenkundig werden. Mit Mitteln der Satire und der Ironie wird der Narzissmus und das selbstverliebte Pathos der Nationalsozialisten attackiert. Die Schauspieler sind sich stets der Gefahr bewusst, in der sie schweben und zeigen auch menschliche Schwächen, wenn sie aus lauter Selbstverliebtheit oder Eifersucht fast aus ihren Rollen fallen und so das Unternehmen gefährden. Das Lachen über Hitler funktioniert über zahlreiche reflexive

[38] Chaplin, Charlie: *Geschichte meines Lebens*. Frankfurt am Main 1977, S. 399–400.

[39] Mel Brooks hat 1983 ein gleichnamiges Remake dieses Klassikers gedreht, in dem die Charaktere und auch der Plot anders zugeschnitten sind. Ging es bei Lubitsch um die Bewahrung des polnischen Widerstandes, so liegt der Fokus bei Brooks, als Wissen um den Holocaust, auf der Rettung der Juden. Brooks reflektiert und kritisiert hier, in Form einer Broadway-Show, wie auch schon in The Producers, die kulturindustrielle Vermarktung der Shoah.

Figuren. Bereits die Eingangsszene gibt einen Eindruck davon. Es werden Bilder aus dem friedlichen Warschau im August 1939 gezeigt und plötzlich erscheint Adolf Hitler in den Straßen. Er wird von den Passanten bestaunt, bis ein Mädchen hervortritt und Herrn Bronski fragt, ob sie ein Autogramm haben könne. Herr Bronski, das wird in der nächsten Szene klar, ist Schauspieler am Theater und probt mit seinen Kollegen ein Stück. Sein ›Ausflug‹ in die reale Welt sollte nur ein Test seiner Schauspielkünste und Überzeugungskraft als Adolf Hitler sein, denn kurz zuvor bezweifelte der Regisseur dies. »Er sehe überhaupt nicht aus wie der Führer, sondern bloß wie ein Mann mit einem kleinen Schnauz.« Antwort: »Aber auch Hitler ist doch bloß ein Mann mit einem kleinen Schnauz.« Dies ist nur eine der vielen Demaskierungen von Hitler, der hier auf eine zu spielende Rolle, eine austauschbare Maske reduziert wird.

Der Zuschauer wird mit dieser ersten Sequenz auf den Film eingestimmt, der mit den verschiedenen Rollen spielt. Grundlage der Spannung und Komik ist die Unvereinbarkeit zwischen den Rollen und der Überraschungsmoment, wenn es Überschneidungen bzw. Übertritte gibt.[40] Lubitsch gelingt es, die Reflexivität der Figuren zu einem Erkenntnismoment zu erweitern, denn die Positionen von Theater und Politik werden vertauscht.[41] Dieser Film weigert sich, die Nationalsozialisten und Hitler zu überzeichnen, zu dämonisieren. Er stellt sie immer als Menschen mit Schwächen und Fehlern dar und besticht durch seine feinen Anspielungen und seiner sicheren Gratwanderung zwischen Komödie und Ernsthaftigkeit. Das Lachen, das Lubitsch inszeniert, ist ein Lachen über das Durchschauen der Inszenierung der Nationalsozialisten, die mehr darstellen als sie eigentlich sind.

Das reflexiv-verkehrende Lachen der Opfer

Die bisher angesprochenen Filme und medialen Produkte hatten vor allem Hitler und die Nationalsozialisten zum Inhalt und Objekt der Komik.

[40] Paech, Joachim: *Das Komische als reflexive Figur im Hitler- oder Holocaust-Film.* In: *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, hrsg. v. Margit Fröhlich, Hanno Loewy, Heinz Steinert. München 2003, S. 68–78, hier S. 72f.

[41] Ebd.

Lange zeit galt es als unmöglich und als ein Tabu über den Holocaust zu lachen. Die ästhetischen Repräsentationsformen für den Holocaust, der einerseits das Erinnern an die Opfer einschließen soll und andererseits vor der Herausforderung steht, Bilder des Erzählens zu finden, die ihrer Würde gerecht wird, entziehen sich den gängigen Darstellungsnormen. Wie gestaltet sich das Lachen in diesem Feld, wenn das Ausmaß des Verbrechens die Möglichkeit eines narrativen Ausdrucks beschränkt? Lachen im und über den Holocaust kann nur als Strategie des Lebens, des Überlebens und der Hoffnung eingebunden werden.[42] Das groteske und absurde Lachen ist Ausdruck eines Perspektiv- und Generationenwechsels im historischen Gedächtnis und eröffnet in seiner reflexiven Struktur einen Raum, in dem das Nicht-Darstellbare zurück in die Darstellbarkeit geholt werden kann. Das groteske und absurde Lachen unterläuft die ritualisierten Erinnerungsformen, spielt mit den bekannten (Erinnerungs-)Bildern und kann so eine Diskussion über die auslösen.[43]

Der Film *Das Leben ist schön* (1997), und nach ihm andere, findet Formen des Erzählens, die höchst reflexiv sind, die die Historizität der Bilder in Frage stellen, sie aus ihrer (Opfer-)Perspektive umdeuten und zahlreiche märchenhafte und phantasievolle Elemente im Erzählen einbaut. Benigini gehört zu jenen, weil er erstmals komische Elemente verwandte, die einen Generations- und Paradigmenwechsel für die bisher gültigen Erinnerungs- und Repräsentationsformen des Holocaust eingeleitet haben. Jene Generation ist geprägt von der Anforderung sich zu erinnern, aber auch derem Scheitern.

Der Film hat eine zweiteilige und verdoppelnde Struktur, denn viele Ereignisse kehren als ihre groteske, mit Bedeutung versehene Wiederholung wieder. Im ersten Teil trifft Guido auf die hübsche Dora. Er begegnet der Lehrerin mehrfach und verliebt sich in sie. Bei ihrem nächtlichen Spaziergang durch die Stadt nutzt Guido seine im Alltag gemachten Beobachtungen, um eine Wiederholung (Schlüssel, Rätsel usw.) hervorzurufen. Die Komik entsteht hier durch den »Widerspruch zwischen der (vermeintlichen) Besonderheit des Ereignishaften und der Allgemeinheit (der

[42] Paech, Joachim: *Das Komische als reflexive Figur im Hitler- oder Holocaust-Film.* In: *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, hrsg. v. Margit Fröhlich, Hanno Loewy, Heinz Steinert. München 2003, S. 68–78, hier S. 65.

[43] Ebd.

Struktur) des Wiederholbaren«[44] und den Slapstick-Einlagen des Hauptdarstellers. Guido, dem Schopenhauer durch seinen Freund Verucio näher gebracht wird, glaubt, dass er die Welt allein durch Willenskraft nach seinen Vorstellungen verändern und gestalten kann. Mit diesem Glauben kann er in der Wiederholung mit der Welt spielen, sie beherrschen und parodieren. Den Einbruch des Unkontrollierbaren, der vernichtenden Macht markiert der Spielzeugpanzer von Giousé. Er kündigt das Ende dieses Spiels und den Beginn eines neuen an. Benigni verweist mit diesem Bild auf eine Szene aus Sein oder Nichtsein. Im zweiten Teil befinden sich Vater und Sohn in einem Vernichtungslager und Guido überzeugt seinen Sohn, dass das Lagerleben ein Spiel ist und auf den Gewinner ein echter Panzer wartet. Guido kann so für sich und seinen Sohn eine eigene Wirklichkeit schaffen, ihn vor Entdeckung durch die Wachmannschaften bewahren und sein Überleben sichern. Er selbst wird am Ende, kurz vor Befreiung des Konzentrationslagers, aufgegriffen und erschossen. Während Guido im ersten Teil die Ereignisse und ihre Wiederholung kontrollieren und parodieren kann, so ist der zweite Teil als dessen bitteres und schwarzes Gegenbild konstruiert.

Das Komische, als inszenierte Wiederholung im ersten Teil und dessen Reflexivität im zweiten, überschreitet die Grenzen der Darstellung und ermöglicht für den Zuschauer ein Nachdenken über die tradierten Bilder der Medien. Die Komik eröffnet neue Bild- und somit Erinnerungsräume. Dieser Gestaltungsansatz, der sich nicht auf eine realistische Abbildung der Geschehnisse konzentriert, wurde von vielen Kritiker angegriffen.

Imre Kertész hingegen kritisierte, nicht nur in dieser Diskussion, die »Versessenheit auf die peinlichen – und peinigenden – Details« und die »Stilisierung des Holocaust, die heute schon fast unerträgliche Ausmaße«[45] angenommen hat. Er, der beklagt, dass man den Überlebenden, »um seine einzige Habe bringt: um die authentische Erinnerung«[46] und jegliche Form

[44] Paech, Joachim: *Das Komische als reflexive Figur im Hitler- oder Holocaust-Film.* In: *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, hrsg. v. Margit Fröhlich, Hanno Loewy, Heinz Steinert. München 2003, S. 68–78, hier S. 65.

[45] Kertész, Imre: *Wem gehört Auschwitz?* In: *Eine Gedankenlänge Stille bevor das Erschießungskommando neu lädt.* Essays. Hamburg 1999, S. 145–154. (EA: *Die Zeit*, 19. November 1998), hier S. 146.

[46] Ebd., S. 149.

eines Spielberg-Kitsches ablehnt, sieht in *Das Leben ist schön* ein »schmerzhaftes Trauerpoem«[47]. Die Grenzen und Fallen einer authentischen Darstellung werden mit den reflexiven Formen der tragisch-komischen Erzählung überwunden. So sind die hier beschriebenen Erzählformen keine Komödien, auch wenn sie komische Elemente verwenden, sondern zutiefst tragische Erzählungen über das Leben und Sterben.

Lachen im *Zug des Lebens*

In *Mein Führer* sagt der Jude Adolf Grünbaum, zu Beginn des Films: »Aber eigentlich will ich Ihnen nicht die Geschichte von Herrn Hitler erzählen, sondern meine. ...Meine Geschichte... ist wahr, so wahr, dass sie vielleicht nie in einem Geschichtsbuch auftauchen wird.« Und am Ende heißt es: »Das war sie, meine Geschichte. Sie ist hundertprozentig wahr. Das kann ich Ihnen versichern. Gut, vielleicht habe ich an einigen Stellen etwas übertrieben. Das kann sein.« Die Beteuerung, hier die historische, durch einen Augenzeugen beglaubigte, Wahrheit erzählen zu wollen, wird verkehrt und ironisiert. In *Zug des Lebens* wird ebenfalls die ›wahre‹ Geschichte eines jüdischen Shtetl erzählt. Schlomo, der Dorfnarr kommt an einem Nachmittag im Sommer aufgeregt in sein Dorf gerannt, um die Seinen zu warnen, denn er hat die Nazis entdeckt. Der Dorfrat beschließt, seinen Vorschlag anzunehmen, das Dorf in einem Zug selbst zu deportieren und so nach Palästina zu bringen. Unter den Dorfbewohnern wird ausgelost, wer die Rolle der Nazis übernimmt und es bildet sich, als Gegensatz dazu, eine kommunistische Zelle. Es folgen allerlei Zwischenfälle und Verwicklungen, ein Aufeinandertreffen mit ›echten‹ Nazis, bis das Dorf die Grenze erreicht. Die Handlung wird eingerahmt durch einen beginnenden und einen abschließenden Kommentar von Schlomo, der als übergeordneter Erzähler fungiert.

Grundmuster des Films ist die Umdeutung und Verkehrung der historischen Realität. So wird die Deportation zu einer selbstgewählten Entscheidung und die Opfer zu Handelnden, zu Subjekten. Die Einleitung, die durch die Verwendung von ›Es war einmal...‹ an ein Märchen erinnert

[47] Kertész, Imre: *Wem gehört Auschwitz?* In: *Eine Gedankenlänge Stille bevor das Erschießungskommando neu lädt.* Essays. Hamburg 1999, S. 145–154. (EA: *Die Zeit*, 19. November 1998), hier S. 154.

und durch die Beteuerung, hier eine wahre Geschichte zu erzählen, wird am Ende als illusorische Hoffnung offen gelegt. Das Lachen in diesem Film wird durch die Disparität zwischen Erwartung und Uminterpretation der übernommenen Rollen, der Grenzüberschreitung der Maskerade in die Realität ausgelöst.[48] Dieses parodistische Spiel mit den Rollen und der Inszenierung wird auf die jüdischen Dorfbewohner ausgeweitet, denn es werden keine Charaktere gezeichnet, sondern jüdische Klischees und Gegensatzpaare (Dorfnarr, verständiger Rabbi, schöne Jüdin, kommunistischer Jude, fürsorgliche jüdische Mammele usw.) vorgeführt. Stets wird die Grenze zwischen idealisierter Hoffnung und Realität überschritten, und Schlomo erträumt sich eine Welt zwischen Vernunft und Märchen.[49]

Alle drei Filme, *Mein Führer, Das Leben ist schön* und *Zug des Lebens* sind Produkte der zweiten Generation, die sich mit den Formen der Erinnerung und der Repräsentation des Holocaust beschäftigen, ihr Scheitern vorführen und neue Formen des Erzählens finden. Die absurde und groteske Umdeutung der Shoah und das Spiel mit der Inszenierung werden zu narrativen Leitmustern. Ihre tragikomischen Erzählungen eröffnen, neben dem Aufzeigen der Grenzen der authentischen Darstellung, neue Reflexionsräume und Zugänge zu einer (anderen) historischen Wahrheit. Es werden keine wahren Geschichten erzählt, keine durch historische Dokumente belegte Ereignisse, sondern Märchen, die eine Hoffnung auf Überleben in sich tragen, die real gescheitert sind.

Das Gelächter der ›Schwachen‹ über die ›Starken‹

Die hier beschriebenen und analysierten Comic- und Filmbeispiele haben gezeigt, dass es in diesem Erinnerungsdiskurs mehrere Arten des Lachens gibt; einmal jenes entlarvende über den Diktator, über Hitler, der der Lächerlichkeit preisgegeben und damit entdämonisiert wird. Hier – vor allem im Comic von Walter Moers – fanden Strategien der Verkleinerung und Verkindlichung ihre Anwendung. Das Lachen über den ›Starken‹ und ›Mächtigen‹ wird ausschließlich über die ironische Brechung in der figu-

[48] Kortmann, Géraldine: *Das Absurde als Element der Komik. Anmerkungen zum Film* Train de Vie *von Radu Mihaileanu*. In: *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust,* hrsg. v. Margit Fröhlich, Hanno Loewy, Heinz Steinert. München 2003, S. 293–313.

[49] Ebd., S. 296.

ralen Darstellung erreicht. Er verbleibt an der Zeichenoberfläche, denn es verletzt nicht und führt auch zu keiner Beschämung und klammert konsequent die Gefährlichkeit der Ideologie des Nationalsozialismus aus. Es ist ein schwaches Lachen.

Das andere vorgestellte Lachen ist jenes der Opfer, die sich im Reflexiven und in der Umdeutung der Geschichte ihre Würde und Individualität zurücklachen. Ihrem Lachen wohnt ein Schmerz über den Holocaust inne, der nicht ausgeblendet wird, sondern Bestandteil des Lachens ist. Sie sind die wahren Starken.