

Final Panel

The Artist's Perception - a Contribution to Citizenship Education?

Sandra Nuy, University Siegen

„Comic relief – Lachen über Hitler, Goebbels & Co. Impulse für eine Diskussion“

I.

Ja. Man darf.

Langbeinige Revuegirls, die in Hakenkreuz-Formation über die Bühne tanzen und „Springtime for Hitler“ singen – geht das? Darf man das? Lachen über Hitler? Mel Brooks hat die Frage schon vor 40 Jahren mit der Unbefangenheit eines amerikanischen Unterhaltungskünstlers bejaht und besteht immer noch darauf, dass ein Komiker Hitler zur „Rampensau der Weltgeschichte“ machen dürfe (Brooks in Beier 2006). 1968 drehte er den Film „The Producers“, in dem er einen untalentierten Autor auftreten lässt, der ein Musical über Hitler geschrieben hat, das wiederum von zwei Broadway-Produzenten aufgeführt wird, weil sie dringend einen Flop brauchen. So glauben sie, Sponsorengelder unterschlagen zu können. Zu ihrem Pech wird der Ausbund an schlechtem Geschmack ein grandioser Erfolg. 2001 kam die Musicalversion des Films am Broadway heraus und wurde mit gleich zwölf Tony Awards ausgezeichnet.

Gleichwohl dauerte es noch bis 2008, dass sich ein hiesiges Theater an den Stoff herantraute: nach der deutschsprachigen Erstaufführung in Wien kommt „The Producers“ – deutsch: „Frühling für Hitler“ – im Mai 2009 in Berlin zur Premiere. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit können wir uns auf eine aufgeregte Feuilletondebatte darüber einstellen, ob man sich über den Nationalsozialismus lustig machen darf – oder etwas avancierter: ob es erlaubt ist, Hitler als Personifizierung des Bösen im Medium der Unterhaltung erst zu entpolitisieren und dann kulturindustriell zu vermarkten. Debatten dieser Art erweisen sich in der Rezeptionsgeschichte des Nationalsozialismus nämlich als zähe Widergänger. Zu Grunde liegt dem eine an Theodor W. Adorno geschulte Denktradition. Dieser schrieb schon 1962 im Zusammenhang mit Chaplins Hitler-Persiflage „Der große Diktator“: „Die politische Unwahrheit befleckt die ästhetische Gestalt“ (Adorno 1962, S. 420).

Spätestens mit Adornos Kritik an Chaplins Film begann ein Tabu wirkmächtig zu werden, das den Gebrauch komischer, satirischer oder grotesker Darstellungsmittel in medialen Erzählungen über Nationalsozialismus und Holocaust für unzulässig erklärte. Da Chaplin ein Pogrom in einem jüdischen Ghetto im Stil eines Slapsticks inszenierte, warf Adorno dem Film Frevel gegenüber den Opfern vor (vgl. ebd., S. 418). Doch auch wenn seither publizistische wie wissenschaftliche Diskurse um die Frage nach der Legitimität solcher Darstellungen kreisen, liegen de facto eine Vielzahl filmischer, theatraler und literarischer Erzählungen über Holocaust und Nationalsozialismus vor, die sich ihrem Thema mittels komischer Elemente nähern.

Dabei ist die Juxtaposition Holocaust und Komik weit stärker tabuisiert als die satirische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Die Frage, ob es erlaubt ist, die Entrechtung, Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden mit den Mitteln der Fiktion oder gar der Komik in Szene zu setzen, wird (zu Recht) weit leidenschaftlicher diskutiert, als die der filmischen und theatralen Nazi-Karikatur.

Dani Levys Film „Mein Führer. Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler“ (2007) verbindet die Hitler-Satire mit der Holocaust-Komödie. Auch weil Helge Schneider

Hitler spielte, wurde intensiv über den Film gestritten. Ich möchte mich Hanno Loewy anschließen, der in der Frankfurter Rundschau schrieb: „Warum stellt niemand die Frage, ob eigentlich jene Leute, die meinen, über Hitler dürfe man nicht lachen, nicht ‚verdächtiger‘ sind als solche, die über dessen Lächerlichkeit (und die Lächerlichkeit des Kults, der um ihn gemacht wurde - und noch immer wird) lachen müssen, um halbwegs den Verstand zu behalten? Und die über Hitler auch dann lachen müssen, wenn einem das Lachen im Halse stecken bleibt.“ (Loewy 2007).

II.

Dramaturgien des Spiels

Das eigentlich Problematische ist also nicht die Komik als künstlerische oder mediale Ausdrucksform, sondern die (unterstellte) Reaktion der Rezipienten: Das Lachen. Dass nicht jeder Witz zum Lachen reizt, wird dabei selten in Betracht gezogen. Gemeint ist auch weniger die unwillkürliche, physiologische Reflexbewegung als vielmehr das Lachen in seiner sozialen Bedeutung. Lachen als soziales Ausdruckshandeln konstituiert eine janusköpfige Interaktion, die gleichermaßen zu exkludieren wie inkludieren vermag. Das Auslachen steht dem gemeinsamen Lachen zur Schaffung einer positiven Wir-Identität gegenüber. Ein drittes kommt hinzu: Das Verlachen der Mächtigen. Spott und Hohn, Witz und Satire gelten als Formen des geistigen Widerstands. Ein Teil der antifaschistischen Intellektuellen der dreißiger Jahre begriff daher Komik als geeignetes Mittel im Kampf gegen den Nationalsozialismus, so reflektiert Ernst Bloch in dem Aufsatz „Der Nazi und das Unsägliche“ Möglichkeiten einer künstlerisch Reaktion auf das nationalsozialistische Regime und schreibt:

„Also wehrt sich mancher dadurch gegen die verkehrte Welt, gegen Missgeburten und dergleichen, dass er sie in eben tollstem Befremden grotesk darstellt. Aber die Groteske reicht im Nazi-Fall offenbar nicht aus; sprachloses Kopfschütteln überwiegt. Eher noch scheint nun eigentliche Komik zuständig, um so mehr, da ihr Wesen in der Entlarvung des aufgedonnerten Nichts besteht. Die Kraft ihres Witzes ist es, Kümmerliches und Unehliches blitzartig hervortreten zu lassen; nun steht es so nackt wie lächerlich da“ (Bloch 1938, S. 187).

Eine Frage, die sich unmittelbar anschließt, ist die nach dem *Wie* einer „Entlarvung des aufgedonnerten Nichts“ – welche Formen der Komik werden verwendet, um über die Zeit zwischen 1933 und 1945 zu erzählen? Existieren gemeinsame Merkmale, die es rechtfertigen, von einem Genre, gar einem Genre der Holocaust-Komödie zu sprechen? Gibt es eine Dramaturgie, die eine Komik des Schreckens konstituiert?

Grundsätzlich lässt sich die Frage mit einiger Berechtigung bejahen. In den Filmen über Holocaust und Nationalsozialismus, die mit komischen Elementen arbeiten, lässt sich die Komik immer auf eine Grundform zurückführen: die des Spiels. Als dramaturgisches Grundmuster verwirklicht sich das spielerische „So-tun-als-ob“ auf dreierlei Art und Weise:

- 1) im Spiel als solchem (wie etwa in „La vita è bella“),
- 2) durch den Motivkomplex Theater (ein prominentes Beispiel ist hier Lubitsch’ „To be or not to be“ oder eben „The Producers“) oder
- 3) durch das Spiel einer sozialen Rolle, am deutlichsten verwirklicht im Motiv des Doppelgängers (etwa in „The Great Dictator“ aber auch in der Fernsehproduktion „Goebbels und Geduldig“).

Spiel, Schauspiel und soziales Rollenhandeln etablieren ein Prinzip des „Als-ob-Handelns“, so dass die Handlung und mit ihr die dargestellte Realität auf eine andere

Ebene geraten und sich selbst als Inszenierung reflektieren. Auch die Filmwissenschaftlerin Josefa Loshitzky hat darauf verwiesen, dass die Metapher des Schauspielens und Inszenierens in der Holocaust-Komödie hervorsticht (vgl. Loshitzky 2003, S. 29). Sie zieht daraus die Schlussfolgerung, dass die Selbstbezogenheit des Genres wie ein imaginärer Vertrag mit den Zuschauern funktioniert, der festschreibt, dass es *nicht* um eine wahrhaftige Abbildung von historischer Realität geht. Damit bezieht sich die Holocaust-Komödie zugleich immer auf das Tabu, den Holocaust visuell und/oder sprachlich abzubilden. Die Komödie, so Loshitzky, verschiebt die „Grenzen der Darstellung des Holocaust [...], um ein größeres artistisches Terrain zu gewinnen (ebd.).

III.

Funktionslogiken

Komik schafft Distanz, ja sie setzt sogar ein affektives Entferntsein voraus, will sie ihre Wirksamkeit entfalten: sobald wir Mitleid haben mit dem Mann, der auf der Bananenschale ausrutscht, können wir nicht mehr über ihn lachen – „zeitweilige Anästhesie des Herzens“ nennt Henri Bergson dies in seiner Abhandlung über „Das Lachen“ (Bergson 1921, S. 15). Komik wendet sich an den Verstand. So dezidiert kognitiv betrachtet, entsteht durch Komik in medialen Erzählungen über Holocaust und Nationalsozialismus ein brechtscher Verfremdungseffekt. Während um ‚Authentizität‘ und Realitätsnähe bemühte Darstellungen dazu verführen mögen, das historische Ereignis mit der medialen Spiegelung zu verwechseln, zielt Komik nicht auf Mimesis oder Einfühlung.

So wird nicht allein die prinzipielle Kluft zwischen *history* und *story* deutlich, die bislang öffentlich geführten Debatten haben darüber hinaus gezeigt, dass Komik als eine Art Katalysator für die gesellschaftliche Verständigung über den Umgang mit der Vergangenheit fungiert. Unter dem Vorzeichen eines *comic relief* lässt es sich scheinbar leichter an die NS-Diktatur erinnern. Nebenbei bemerkt, ist es auch der Nachrichtenwert eines vermeintlichen Skandals, der Holocaust-Komödien regelmäßig die mediale Aufmerksamkeit sichert. Gleichviel: Der Tabubruch, die Ausdehnung von Komik auf einen Bereich, der als nicht komikfähig gilt, überschreitet Grenzen, erweitert und bestätigt diese zugleich. Jeder, der sich auf seriöse Art und Weise mit der Thematik Nationalsozialismus, Holocaust und Komik beschäftigt, stellt Referenzen her. Bezugspunkte sind dabei sowohl das Ereignis selbst wie auch dokumentarische und/oder fiktional-ernsthafte Darstellungen. Die Nazi-Komödie steht nie für sich allein, sondern immer im Kontext anderer Produktionen. Diese Beobachtung bezieht sich gleichermaßen auf die feuilletonistische Rede über künstlerische und/oder mediale Artefakte wie auch auf die Artefakte selbst.

Ein Beispiel: Als im Januar 2007 Levys „Mein Führer“ in die Kinos kam, wurde fast gebetsmühlenartig wiederholt, in Sachen Hitler gäbe es kein Tabu, das noch nicht gebrochen sei, und Levys Film sei eigentlich eine eher schwache Komödie, die nicht an ihre Vorbilder von Chaplin und Lubitsch heranreiche. Gleichwohl wurde Levys Film wesentlich umfangreicher und intensiver diskutiert als die auf Realismus angelegte Darstellung „Der letzte Zug“ von Josef Vilsmayer, der kurz vorher angelaufen war. Das eigentlich interessante an Levys Film ist jedoch seine Verbindung zu einer anderen, monumentalen Porträtstudie: „Mein Führer“ ist das Satyrspiel zu der Hirschbiegel/Eichinger-Produktion „Der Untergang“. Helge Schneider parodiert weniger Hitler, als vielmehr Bruno Ganz, wie er Hitler spielt. Das allerdings hat in der Presse – mit Ausnahme der Frankfurter Rundschau – niemand bemerkt (vgl. Kothenschulte 2007).

Ein anderes Beispiel: In Claude Lanzmanns Filmessay „Shoah“ (1985) gibt es eine Sequenz, in der ein Lokomotivführer eine Geste des Halsabschneidens macht, als er über seine Erinnerungen an die Deportationen berichtet. Dieses Bild zitiert Paul Verhoeven in Bildaufbau und Gestik in seiner Verfilmung von Taboris Stück „Mutters Courage“ (1995). Damit setzt er seinen melancholisch-humorvollen Film in ein Verhältnis zur Ikonografie des dokumentarischen (Holocaust-)films.

George Tabori verstand sich wie kein anderer Theatermacher auf die Dialektik der Komik. Er hat sie intensiv als Mittel der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem

Holocaust genutzt – die Erinnerung an die Shoah stand im Mittelpunkt seiner Arbeit. Geschult bei Brecht, machte er sich das anti-dokumentarische Erzählen durch das Spiel im Spiel zu eigen. In „Mutter's Courage“ – die Geschichte der wundersamen Rettung seiner Mutter – zeigt er auf, wie Erinnerung eine literarische Gestaltung erfährt. Die Grotteske „Mein Kampf“ (1987) hingegen erzählt vom jungen Adolf Hitler und wie er in einem Wiener Männerwohnheim Schlomo Herzl begegnet, der sich rührend mütterlich um den Provinzjungen kümmert und so – unfreiwillig – zum Schöpfer eines Tyrannen wird. Eine Verfilmung des Stücks mit Tom Schilling als Hitler und Götz George als Herzl soll im Frühjahr 2009 in die Kinos kommen (Regie: Urs Odermatt). Der zu erwartende Diskurs im Feuilleton (ebenso wie der Film selbst) könnte sehr spannend und tiefgehender als im Falle von „The Producers“ werden, denn wo Brooks auf frechen Klamauf setzt, nutzt George Tabori Komik als Waffe gegen den Diktator – eine Komik, die verwegen ist, unverfroren, sprachverliebt und zutiefst menschlich.

IV.

Komik und politische Bildung

Wenn die These korrekt ist – und es spricht einiges dafür –, dass Komik die gesellschaftliche Verständigung über den Umgang mit der Vergangenheit katalysiert, so stellt sich abschließend die Frage, welchen Beitrag Komik zur politischen Bildung leisten kann. Im Hinblick auf die erkenntnisfördernden Unterschiede zu genuin ernsten Ansätzen kommt Terrence Des Pres in seinem berühmten Essay über das „Holocaust-Gelächter“ – Holocaust Laughter – zu folgendem Fazit:

„The value of the comic approach is that by setting things at a distance it permits us a tougher, more active response. We are not wholly, as in tragedy's serious style, compelled to a standstill by the matter we behold. (...) As comic works of art, or work of art including a comic element, they afford us laughter's benefit without betraying convictions. In these ways they foster resilience and are life-reclaiming“ (Des Pres 1988, S. 232).

Auffallend ist, dass viele Künstler, die sich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Holocaust komischer Elemente bedienen, eine biografische bzw. familiengeschichtliche Verbindung zur Shoah haben. Daraus wird häufig eine lebenswirkliche Bürgschaft für die Lauterkeit der Motive des Schriftstellers oder Filmemachers abgeleitet. (Dass eben diese Verbindung fehlte, wurde Roberto Benigni übrigens beim Kinostart von „La vita è bella“ zum Vorwurf gemacht.)

Interessanter ist jedoch, dass die Arbeiten in einer Tradition des jüdischen Humors stehen. Dieser hebt nie auf das nur Lustige ab, sondern enthält immer auch eine Kritik, sei sie nun religiös-philosophisch, politisch oder sozial. Ungeachtet der Schwierigkeiten eine Formel zu finden, die das spezifische am jüdischen Humor erklären könnte, so bleibt doch festzuhalten, dass Witz und Komik hier auch (und vielleicht vor allem) dazu dienen, die eigene kulturelle Identität gegen die Mehrheitsgesellschaft zu verteidigen. Ironie und Selbstironie sind dabei jedoch nicht nur wichtige und legitime Instrumente kultureller Identitätsbildung, sondern verteidigen auch die Menschlichkeit gegen Ideologie und Gewalt.

Ist (jüdischer) Humor eine Lebenshaltung, von der sich manches lernen lässt, so ist das Komische als solches eine Form von Inszenierung, die sich als Medium der Wissensvermittlung eignet. Es sind die bekannten Prinzipien des *prodesse et delectare*, die sich einsetzen lassen, um junge Menschen, die sich sonst nicht mit dem Thema beschäftigen würden, an die Erinnerung an die Shoah heranzuführen. Neue

Reflexionsräume eröffnen sich aber nur den informierten Rezipienten, ist doch die Wahrnehmung des Komischen mit einem Erkenntnisakt auf Seiten des Rezipienten verbunden. Hier wäre ein Ansatzpunkt für eine politische Bildung, die mehr will als die reine Faktenvermittlung – so notwendig diese auch ist – und die den kommunikativ kompetenten Zuschauer im Blick hat. Einen Zuschauer nämlich, der lernt das intellektuelle Potenzial von Komik zu erkennen und zugleich einer ästhetischen Schulung unterzogen wird: die gute Satire vom schlechten Witz zu unterscheiden.

Zitierte Literatur

- Adorno, Theodor W. (1962): Engagement. In: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): Noten zur Literatur. Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften Bd. II. Frankfurt am Main 1974. S. 409-430.
- Beier, Lars-Olav (2006): Filmkomiker Mel Brooks. Steppen unterm Hakenkreuz. Spiegel online – 17.3.2006.
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,406376,00.html> [29.12.08]
- Bergson, Henri (1921): Das Lachen. Übers. von Julius Frankenberger und Walter Fränzel. Jena [zuerst 1900]
- Bloch, Ernst (1938): Der Nazi und das Unsägliche. In: E.B.: Politische Messungen. Pestzeit. Vormärz. Frankfurt/Main 1970. S. 185-192.
- Des Pres, Terence (1988): Holocaust Laughter? In: Writing and the Holocaust. Hrsg. von Berel Lang. New York; London 1988, S. 216-233.
- Kothenschulte, Daniel (2007): Lachen gegen den wohligen Schauer. In: Frankfurter Rundschau. 9.1.2007.
- Loewy, Hanno (2007): Warum nicht selbstbewusst lachen über die eigene Schwäche? In: Frankfurter Rundschau. 8.1.2007.
- Loshitzky, Yosefa (2003): Verbotenes Lachen. Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie. In: Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter? Hrsg. von Margrit Frölich, Hanno Loewy, Heinz Steinert. München 2003, S. 21-36.