

Stephan Kraft

Wagnis und Zufall

Menanders *Schild*, Roberto Benigni *Das Leben ist schön* und die doppelte Grundlegung der Komödie

1

Die Ebenen, auf denen sich die Kategorie des Wagnisses im Bereich der Literatur identifizieren lässt, sind bekanntlich vielfältig. So kann etwa jedes forciert-literarische Schreiben als solches immer schon als ‚gewagt‘ gefasst werden. Auf dem anderen Endpunkt eines anzunehmenden Kontinuums zwischen Abstraktion und Konkretion ist dagegen wohl ein empirischer Autor anzusiedeln, der mit seinem Schreiben Leib und Leben aufs Spiel setzt – etwa in einer Situation staatlicher Unterdrückung. Im Sinne des Auslotens der Vielfalt von Möglichkeiten ‚dazwischen‘ soll hier nun ein Bereich in den Blick genommen werden, dessen Privilegierung auf den ersten Blick vielleicht ein wenig altmodisch anmuten mag. Es geht um die Frage nach der Möglichkeit der Abbildung und Semantisierung von Wagnissen innerhalb von gattungstypischen Handlungsverläufen. Untersuchen will ich konkret, ob und – wenn ja – inwieweit das gezielte Vorführen von Akten des Wagens für eine bestimmte literarische Form, nämlich die Komödie, auch im Rahmen der Moderne noch legitim und eventuell sogar sinntragend sein kann.

In einem notwendigen ersten Schritt auf diese Fragestellung zu muss dafür natürlich erst einmal der Begriff des Wagnisses geschärft werden. Hält man ihn dafür neben den des Risikos, so ergibt sich, dass man, wenn man vom Risiko spricht, in aller Regel vor allem eine Gefahr und einen drohenden Verlust im Auge hat, während bei der Rede vom Wagnis eher ein möglicher und darüber hinaus auch als verdient verstandener Gewinn fokussiert wird. Auch steht beim Wagnis ein planendes und dann dementsprechend handelndes Ich gewöhnlich stärker im Mittelpunkt als beim Begriff des Risikos, bei dem eher die Wechselwirkung zwischen einer von außen drohenden Gefährdung und einer Reaktion auf diese fokussiert wird. Diese tastenden Differenzierungsversuche deuten bereits an, dass der Überlappungsbereich der beiden Begriffe mindestens ebenso groß ist wie die Randzonen, in denen sie als zwei deutlich voneinander verschiedene Entitäten erscheinen mögen. Gleichwohl scheint der skizzierte Usus der Wortverwendung auf eine gewisse Aspektdifferenz hinzudeuten.

Wenn es nun also tatsächlich so etwas wie eine Gattung des Wagnisses geben soll, dann müsste es sich folglich um eine Form handeln, in der mutige Akteure ihre Sache in die eigene Hand nehmen und damit am Ende sogar noch einen auch

von den Rezipienten als verdient empfundenen Erfolg verbuchen können. Solche Storylines, so steht als Einwand umgehend im Raum, sind spätestens unter den Vorzeichen der Moderne kaum anders als höchst naiv zu betrachten. Wo gibt es in ernstzunehmender Literatur denn noch die Vorstellung von derartigen, im emphatischen Sinne handlungsfähigen Akteuren, die gegen alle äußeren Widerstände dasjenige durchsetzen, was ihnen zukommt? Und wo lassen sich literarische Formen überhaupt noch auf so etwas wie eine Handlungsstruktur festlegen, die auf ein Happyend nach dem Modell der poetischen Gerechtigkeit zuführt?

Zumindest das Letztgenannte scheint nun für die Gattung der Komödie mit ihrer ewigen Wiederholung der Geschichte vom glücklichen Sieg des beherzten Underdogs und seiner Helfer gegen eine höchst einflussreiche, gesellschaftliche Machtzentren repräsentierende Gegnerschaft doch nicht so ganz abwegig.¹ Vor allem ist auffällig, dass das Genre diesem absolut dominanten Plotmuster auch dann noch treu geblieben ist, als ihm andere Formen, die einst auch eng mit ihm verbunden waren, schon längst den Rücken gekehrt hatten. Man denke hier etwa an den Liebesroman Heliodor'scher Prägung, in dem ein Happyend mit der Zusammenführung des Hauptpaares lange Zeit ebenfalls eine kaum hintergehbare Norm darstellte, bis dann ein von dieser Vorgabe befreites, reformiertes Romankonzept zu einem Motor der Entwicklung der modernen Literatur werden konnte.

Der Abenteuerroman hingegen, der die alte Form relativ ungebrochen beerbt und seine Schlusswendung übernommen hat (freilich ohne dass das Happyend sich hier immer auch in einer erfüllten Liebe manifestieren müsste), hat sich im Laufe der Zeit gerade wegen dieser Sistierung von den Neu- und Weiterentwicklungen auf dem Feld der Literatur immer weiter entkoppelt und ist zu einem reinen Jugend- und Unterhaltungsgenre geworden.

Vor diesem Hintergrund stellt sich nun die Frage, ob die Komödie, wenn man sie auf diesen Punkt hin fokussiert, damit nicht auch nur ein hoffnungslos veraltetes und dem aktuellen Stand der Reflexion weit hinterherhinkendes Fossil der Gattungsgeschichte darstellt – analog etwa zum weitgehend unproduktiv gewordenen Märchen. Genau dies soll hier jedoch bestritten werden. Die Komödiengeschichten der Selbstermächtigung des eigentlich von den Voraussetzungen her Ohnmächtigen – also des Wagnisses im emphatischen Sinne – folgen, so lautet der erste Teil meiner These, dem oben skizzierten Muster wieder und wieder und tun dies vor allem im Fall der in dieser Hinsicht besonders konservativen Filmko-

¹ Vgl. zu diesem Handlungsmuster immer noch v. a. Frye, Northrop: *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart: Kohlhammer 1964, darin: „Der Mythos des Frühlings: Komödie“, S. 165–188.

mödie in der Praxis noch bis heute, ohne dass damit zwangsläufig ein Verlust an Reflexionskraft einhergeht.

Denn mit derselben Kontinuität – und das führt zu dem mindestens ebenso wichtigen zweiten Teil des hier zu machenden Vorschlags – neigt dieses Genre vor allem in seinen herausragenden Texten zu einer forcierten Selbstbeobachtung. Über die Demonstration des Wagnisses hinaus finden sich immer wieder auch Reflexionen über die höchst prekären Voraussetzungen derartiger Vorhaben. Folgt man dieser Spur, stößt man schnell auf eine zweite Begründungsmacht, die an der Lösung der Komödie immer wieder beteiligt ist: das Glück beziehungsweise den dafür notwendigen Zufall.²

2

Seine Rolle spielt dieser Zufall im ganz einfachen Sinne des von den Menschen weder Kontrollier- noch Kalkulierbaren praktisch vom Beginn der Komödienüberlieferung an. Und ebenfalls sehr früh ist er auch in zumeist stückinternen gattungstheoretischen Überlegungen präsent. In seiner erst im 20. Jahrhundert wieder entdeckten Komödie *Der Schild oder Die Erbtöchter*³ etwa lässt Menander, der neben Aristophanes zweite und in der hier anvisierten Hinsicht noch wesentlich stärker stilprägende Komödienautor der griechischen Antike, keine Geringere als Tyche selbst, die Göttin des Zufälligen und Unerwarteten, als Sprecherin des Prologs auftreten. In diesem nimmt sie nun nicht nur Stellung zur Vorgeschichte der Bühnenhandlung. Sie kündigt auch bereits die Auflösung an und macht vor allem deutlich, wer für die finale Wendung zum Guten hin verantwortlich sein wird. Natürlich ist dies niemand anderes als sie selbst:

Aber

umsonst schafft er sich selbst viel Anstrengung und Sorge:
nachdem er allen klar genug bewiesen hat,

² Vgl. zu dieser Kategorie im Zusammenhang mit der Komödie bereits Kraft, Stephan: „Optimistische ‚Endspiele‘ – vom Nutzen des Zufalls in Spiel und Komödie“. In: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Aspekte*. Hg. von Thomas Anz u. Heinrich Kaulen. Berlin, New York: De Gruyter 2009, S. 431–438.

³ Menander: *Der Schild oder Die Erbtöchter*. Eingeleitet, übers. u. ergänzt von Konrad Gaiser. Zürich, Stuttgart: Artemis 1971. Im Folgenden nachgewiesen durch die Sigle „DS“. Vgl. als grundlegende Einführung in den Text Gaiser, Konrad: „Menanders Komödie ‚Der Schild‘“. In: *Grazer Beiträge. Zeitschrift für die Klassische Altertumswissenschaft* 1 (1973), S. 111–136a. Vgl. für einen Überblick ebenso Blume, Horst-Dieter: *Menander*. Darmstadt: WBG 1998 (= Erträge der Forschung, Bd. 293), S. 146–161.

was für ein Mensch er ist, muß er dahin zurück,
 wo er am Anfang war. – Mir bleibt nur noch,
 euch meinen Namen anzusagen, wer ich bin,
 die ich die Vollmacht habe, in allen diesen Dingen
 zu schalten und zu walten, wie ich will: die Tyche. (DS, 33f.)

Tyches Prolog steht dabei nicht direkt am Anfang des Stücks, sondern folgt, wie es bei Menander häufiger vorkommt, erst auf einen einleitenden, expositorischen Dialog zweier handelnder Figuren.⁴ Kleostratos, ein elternloser junger Mann, ist in den Krieg gezogen, um seiner Schwester eine Mitgift zu erkämpfen. Nach einem Scharmützel mit Barbaren in Lykien findet man neben einem von Sonne und Hitze aufgedunsenen Leichnam seinen Schild und muss ihn deshalb für tot halten. Kleostratos' Diener und ehemaliger Erzieher Daos kehrt nun mit dem Gold und den sonstigen Gütern, die sein Herr bis zu diesem Zeitpunkt in der Fremde erobert hat, in die Heimat zurück und trifft dort zuerst auf dessen Onkel Smikrines, dem er umgehend Bericht erstattet.

An dieser Stelle tritt nun Tyche auf, um sich als die eigentliche Lenkerin des Geschehens zu präsentieren: Nein, so stellt sie richtig, Kleostratos ist nicht tot. In der Hektik beim Aufbruch zum Kampf hat er nur zum falschen Schild gegriffen. Und die unkenntliche Leiche war in Wirklichkeit ein Kamerad, der rein zufällig den seinen erwischt hat. Kleostratos lebt, kündigt sie an, und wird schon bald aus der Gefangenschaft, in die er geraten ist, in die Heimat zurückkehren.

Man könnte sich nun fragen, warum man sich diese Komödie nach einer so deutlichen Ankündigung über den Ausgang des Geschehens überhaupt noch weiter anschauen sollte. Aber, so wäre hier einzuwenden, darum geht es gar nicht. Denn eigentlich erinnert uns Tyche ja lediglich daran, dass wir uns hier nun einmal in einer Komödie befinden, deren Gegenstand so etwas wie der Tod eines jungen Mannes eigentlich gar nicht sein kann. Die Göttin spricht also nur die Selbstverständlichkeit aus, dass das Happyend als solches hier von vornherein nicht in Frage steht.⁵

Das, worum es geht, ist mithin nicht der Tod Kleostratos', sondern vielmehr der Raum, der dadurch eröffnet wird, dass die übrigen Figuren eine Zeit lang glauben, er sei nicht mehr am Leben. In diesem Raum wird nun – wie sollte es

⁴ Vgl. zur Exposition dieses Stücks allgemein Holzberg, Niklas: *Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik*. Nürnberg: Carl 1974 (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 50), S. 28–33.

⁵ Und noch ein weiterer Aspekt des besonderen Verhältnisses von Komödie und Tyche wird hier erkennbar. Die Komödie ist vor allem deshalb das Aktionsfeld der Göttin, weil in ihr nichts wirklich unumkehrbar ist: „Wenn diesen Leuten etwas zugestoßen wäre, / woran man doch nichts ändern könnte, würde ich, / die Göttin, mich natürlich nicht damit befassen.“ (DS, 32)

anders sein – um die Hinterlassenschaft des vermeintlich Gefallenen gestritten. Sein Onkel Smikrines, der ein alter, geiziger Junggeselle ist, plant, sein traditionelles Recht als ältester männlicher Verwandter durchzusetzen und die nun vermögend gewordene Schwester Kleostratos' selbst zu heiraten, wobei es ihm selbstredend herzlich egal ist, dass sie bereits mit einem jungen Mann namens Chaireas verlobt ist.⁶

Es ist nun Daos, der treue Sklave des vermeintlich Verstorbenen, der zusammen mit den anderen ‚Guten‘ eine Gegenintrige anzettelt, die die Wende bringen soll: Auch Chairestratos, der Bruder von Smikrines soll sich tot stellen. Smikrines wird daraufhin – so die Hoffnung – Kleostratos' Schwester wieder fahrenlassen und stattdessen die noch wesentlich vermögendere Tochter seines anderen Bruders heiraten wollen. Dann sollen die jungen Verliebten schnell miteinander vermählt werden, bevor der Schwindel wieder aufgedeckt wird und Smikrines am Ende mit leeren Händen dasteht.

Diese Komödie in der Komödie scheint auch voll und ganz aufzugehen. Hierauf weisen zumindest die Fragmente hin, die aus dieser Passage vom Beginn des vierten Akts allein überliefert sind (vgl. DS, 58). Sie lassen sich vernünftigerweise nur so ergänzen, dass Smikrines um des größeren Gewinns willen das Mädchen nun doch ihrem ursprünglichen Verlobten überlassen will. Trotz der lückenhaften Überlieferung ist auch das Geschehen in der direkt nachfolgenden Szene mit großer Sicherheit zu rekonstruieren: Es handelt sich just um den Moment, in dem Kleostratos zurückkehrt (vgl. DS, 58f.). Dann kommt es zwar noch zu einigem lustigen Hin und Her, doch das glückliche Ende ist nach diesem Doppelschlag natürlich endgültig unausweichlich.

Aber wer ist es nun eigentlich, der für das Happyend der Komödie gesorgt hat? Tyche reklamiert in ihrem Prolog die alleinige Herrschaft über die hier vorgestellte Welt. Doch wie manifestiert sich diese Dominanz? Als Figur zumindest tritt sie im weiteren Verlauf nicht mehr auf die Bühne. Wie es durchaus dem Usus entspricht, gibt sie sich allein indirekt durch das Eintreten von Ereignissen zu erkennen, die in irgendeiner Weise den Ruch des Zufälligen oder sogar Unwahrscheinlichen haben und dann in den Reden der Figuren auch zumeist explizit mit

6 Dies entsprach durchaus den rechtlichen Gepflogenheiten der Zeit, auch wenn die Bedeutung dieses Rechtsinstruments im vierten Jahrhundert v. Chr. bereits zurückging. Das ‚Erbtöchterprivileg‘ sollte dazu dienen, beim Tod des Hausherrn, der Kleostratos nach dem Tod seines Vaters ja war, das Vermögen der Familie zusammenzuhalten. Vgl. hierzu Macdowell, Douglas M.: „Love versus the Law. An Essay on Menander's ‚Aspis‘“. In: *Greece & Rome* 29 (1982), H. 1, S. 42–52, v. a. S. 46–50; sowie Lloyd-Jones, Hugh: „Menander's ‚Aspis‘“. In: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 12 (1971), H. 2, S. 175–195, hier v. a. S. 179. Vgl. auch nochmals Gaiser: „Menanders Komödie“, S. 131f.

ihr in Verbindung gebracht werden. Im hier präsentierten Geschehen betrifft dies vor allem zwei Punkte. In der Vorgeschichte der Bühnenhandlung handelt es sich natürlich zuerst einmal um denjenigen Moment, in dem die beiden griechischen Krieger zum jeweils falschen Schild greifen. Das Weitere – die durch die Hitzeeinwirkung unkenntlichen Körper, Daos' Irrtum, die Reaktion des Onkels, die Intrige – folgt mit einer großen Wahrscheinlichkeit aus diesem initialen Ereignis und ist aus den Charakteren der Figuren und ihren jeweiligen Interessen heraus problemlos erklärbar.

Der zweite entscheidende Punkt, an dem Tyche die Dinge in die Hand nehmen kann, ist, wie sie ja selbst bereits angedeutet hat, der der Wahl des Zeitpunkts der Rückkehr von Kleostratos. In einem Drama nun, in dem der Zufall seine Macht, die Dinge am Ende zum Guten zu wenden, so schlagend wie möglich unter Beweis zu stellen versuchte, wäre der hierfür ideale Augenblick natürlich derjenige, an dem die Guten sich am Rande einer endgültigen Niederlage befänden. Genau das ist hier aber gerade nicht der Fall. Sie haben vielmehr kurz zuvor einen großen Punktgewinn zu verbuchen gehabt, indem Smikrines in die ihm gestellte Falle hineingetappt ist. Man könnte sich also fragen, ob hier die Pläneschmiede um den Intrigensklaven herum nicht die Dinge allein und ohne den Zufall überhaupt zu benötigen, schon von selbst wieder ins Lot gebracht hätten und dies vielleicht sogar schon haben?

Einerseits scheint dies tatsächlich so. Doch wenn man sich die Intrige selbst einmal genauer ansieht, so öffnet sich die Frage nach der Verantwortlichkeit erneut. Denn das Theater auf dem Theater, das Daos hier anzettelt, bildet, ohne dass er dies selbst wissen könnte, strukturell eine genaue Parallele zu dem, das Tyche eingangs als das ihre reklamiert. In beiden Fällen wird ein Tod simuliert, was bei den Überlebenden bestimmte Reaktionen hervorrufen soll. Im Zentrum steht dabei jeweils Smikrines und sein Reflex, nach der größtmöglichen Beute zu schnappen. Und in beiden Fällen soll er erst aus der Reserve gelockt werden, damit man ihn anschließend umso wirksamer enttäuschen und in seine vorherige Position zurückstoßen kann.

Noch deutlicher wird die Strukturhomologie der beiden Handlungsebenen, wenn man seinen Blick darauf richtet, wie Daos seinen fingierten Bericht vom angeblich anstehenden Tod Chairestratos' präsentiert:

Und auch noch das: „Der Zufall lenkt das Los der Sterblichen, nicht kluge Überlegung“ – sehr gut gesagt! „Der Gott pflanzt eine Schuld den Sterblichen, wenn er ein ganzes Haus zugrunde richten will“ – wie großartig von Aischylos [...] (DS, 49)

Wohlgemerkt – all diese Dramensentenzen werden ironisch zur Deckung des eigenen, durchaus minutiös geplanten Handelns verwendet. Daos selbst nimmt hier also strukturell die Rolle Tyches ein.⁷

Die Frage, ob es denn nun das Wagnis des listigen Sklaven oder nicht doch das unwiderstehliche Walten Tyches war, das hier zum guten Ende führt, bleibt bei alledem bemerkenswert offen.⁸ Ahmt Daos Tyche nur nach, oder überbietet er sie gar? ‚Irgendwie‘ jeder für sich und doch auch beide zusammen sorgen für das Happyend, wobei eine eindeutige Erklärung für diesen seltsam lockeren Zusammenhang an keiner Stelle des überlieferten Textes gegeben wird.

3

Die vor allem mit dem Namen Menanders verbundene neue attische Komödie, die für über zwei Jahrtausende die prägende Subform der Gattung sein wird, gründet sich hier in einem ihrer ältesten überlieferten Texte⁹ gewissermaßen doppelt. Sie fußt zugleich auf den Vorstellungen von Handlungsmacht und Zufall, deren Kopplung dabei aber lediglich eine lose ist. Die beiden Kräfte verweisen vielfältig aufeinander, ohne dass sich eine feste Richtung der Kausalität ausmachen ließe.

Dies findet seine Parallele in der zeitgenössischen hellenistischen Tychekonzeption des vierten vorchristlichen Jahrhunderts, in der der Glaube an ein unent-rinnbares, göttlich verhängtes Schicksal vom Konzept eines weit flexibleren Zufallsregiments abgelöst worden war, das die Dinge nach Bedarf mehr oder weniger sanft beeinflusst und lenkt und dem man auch selbst durchaus – zumindest in Grenzen – handelnd entgegentreten kann. Hierzu bemerkt Konrad Gaiser:

7 Vgl. zur ironischen Konzeption dieser ‚Doppelintrige‘ bereits Vogt-Spira, Gregor: *Dramaturgie des Zufalls. Tyche und Handeln in der Komödie Menanders*. München: Beck 1992 (= Zetemata, Bd. 88), S. 77 und v. a. S. 84f.

8 Die Erklärung Horst-Dieter Blumes, dass Tyche vor allem deswegen hinzutreten musste, weil die Gegner von Smikrines mit rechtlich nicht ganz lupenreinen Mitteln vorgegangen seien und somit innerhalb der Handlung selbst ein wirklich versöhnliches Ende nicht hätte erreicht werden können, scheint mir recht spekulativ und lässt sich ohne weitere Manuskriptfunde wohl kaum weiter erhärten. Vgl. dazu Blume: *Menander*, S. 158.

9 Eine genaue zeitliche Positionierung des Stücks innerhalb von Menanders Œuvre ist nicht möglich. Konrad Gaiser hält es allerdings eher für ein frühes Werk des Verfassers. Vgl. Gaiser, Konrad: „Einleitung“. In: *Menander: Der Schild*, S. 3–23, hier S. 6.

Es ist die göttliche Macht, an die die aufgeklärten Menschen dieser Zeit noch glauben, weil sie durch die überraschenden Wendungen des Lebens [...] oft genug an ihr Wirken erinnert werden.¹⁰

Auch schon August Wilhelm Schlegel hat dies betont und noch ohne die Möglichkeit einer Kenntnis vollständiger menandrischer Texte selbst explizit mit der Gattung der Komödie verbunden:

An die Stelle des Schicksals tritt der Zufall, denn dies ist eben der empirische Begriff von jenem, als dem was nicht in unserer Gewalt steht. Und so finden wir auch wirklich unter den Bruchstücken der Komiker viele Aussprüche über den Zufall wie bei den Tragikern über das Schicksal.¹¹

Das, was Menanders Komödie im Zusammenspiel von sich im Wagnis manifestierender Handlungsmacht und Zufall diskutiert, zieht sich nun als eine doppelte Fundierung durch die folgende Geschichte der Komödie. Das Happyend, auf das es ja stets hinauslaufen soll, hat also regelmäßig zwei Väter: die Handlungsmacht und das Glück, wobei beide, jeweils für sich genommen, gleichermaßen unsichere Grundlagen für ein positives Ergebnis darstellen.

Im Sinne einer traditionellen Normpoetik, die nicht nur auf innere formale, sondern auch auf äußere weltanschauliche Schließung im Sinne der poetischen Gerechtigkeit zielt, scheint dieser feine Bruch im Begründungszusammenhang nun erst einmal kein größeres Problem zu bilden. Glück ist hier zumeist etwas, das zugleich auch als verdient präsentiert wird – gemäß den Sprichwörtern, nach denen ‚wer wagt, gewinnt‘ und nach denen das Glück eben, ‚mit den Tüchtigen‘ zu sein pflegt. Wagnis ist nach dieser Konzeption gleichsam die notwendige Voraussetzung für das Wohlwollen Tyches. Die Annahme eines derartigen Akkords zwischen dem himmlischen und dem irdischen Vater des Happyends dominierte die Komödienproduktion mit wenigen Ausnahmen über eine sehr lange Zeit.

Aber ein solcher, leicht als lediglich gesetzt zu durchschauender Zusammenhang ist zugleich natürlich auch ein gefundenes Opfer für allerlei Ironisierungen. Inwieweit etwa das eine oder andere Happyend Shakespeares oder der berühmte, übers Knie gebrochene Schluss von Molières *Geizigem* bereits auf ihr Gegenteil verweisen, ist vielfältig diskutiert worden. Spätestens am Ende des 18. Jahrhun-

10 Gaiser: „Menanders Komödie“, S. 122. Vgl. zu dieser Vorstellung vom Zufall als einer Schwundstufe des Schicksals auch Lefèvre, Eckard: „Menander“. In: *Das griechische Drama*. Hg. von Gustav Adolf von Seeck. Darmstadt: WBG 1979, S. 307–353, hier v. a. S. 322f. Vgl. weiterhin Vogt-Spira: *Dramaturgie des Zufalls*, S. 61–74.

11 Schlegel, August Wilhelm: „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur I“. In: ders.: *Kritische Schriften*, Bd. 5. Hg. von Edgar Lohner. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1966, S. 158f.

derts aber ist, wie etwa in den Komödien von J.M.R. Lenz oder Ludwig Tieck deutlich wird, die Schwelle zu einer offen ausgestellten Selbstreflexivität in dieser konkreten Hinsicht überschritten.

Nun ist die moderne Kritik am Konzept der poetischen Gerechtigkeit zum einen wohlfeil und zum anderen trifft sie – wie hier an ihrer Grundlegung bei Menander gezeigt werden sollte – im Fall der Komödie durchaus auf eine Sollbruchstelle. Und genau hierin, so möchte ich im Weiteren zeigen, liegt auch die Möglichkeit dafür, dass das Komödienhappyend mit seiner seltsamen Verbindung von Wagnis und Zufall nicht nur als eine ‚falsche Ideologie‘ demontiert, sondern dass es vielmehr selbst wiederum produktiv werden kann. Die These, die hier für den zweiten Teil der Argumentation verfolgt werden soll, besteht demnach darin, dass gerade von der doppelten und damit zugleich natürlich auch doppelt unsicheren Vaterschaft des Happyends eine Beweglichkeit herrührt, die das Konzept als Ganzes in die Moderne hineinzuretten vermag.

Denn mit doppelten Vaterschaften ist es nun einmal ganz grundsätzlich eine zwiespältige Sache. Scheint es einerseits so, als könne sich aus ihr eine Verdoppelung des Schutzes ergeben, so kann der Sprößling, von dem man nicht so genau zu sagen weiß, wessen Kind er nun ist, am Ende andererseits aber auch ganz allein dastehen. Wenn das Ergebnis nicht recht gefällt oder möglicherweise gar eine Last darstellt, wird man es leicht dem anderen möglichen Urheber zuschieben wollen. Wenn dies von beiden Seiten her geschieht, bleibt das Kind am Ende vaterlos zurück. Das mag zuerst so aussehen, als sei es vor allem ein großes Unglück. Es kann aber im Fall der Komödie – wie ich es für den konkreten Fall von Roberto Benignis Holocaustfilm *La vita è bella / Das Leben ist schön* aus dem Jahr 1997 zu zeigen versuchen werde – paradoxerweise zugleich auch die ästhetische Rettung der Gattung als solcher bedeuten.¹²

4

Die Thematisierung des Holocausts im Rahmen von Filmkomödien, wie sie im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts durchaus in einer relativen Häufung an-

¹² Um falschen Erwartungen vorzubeugen: Damit soll nun keinesfalls behauptet werden, dass dieses Potential, das im Folgenden entfaltet wird, auch in jeder einzelnen Komödie tatsächlich seine Aktualisierung findet, was angesichts von Unmengen von mehr oder weniger platten Erfüllungen der vorgegebenen Muster ganz offensichtlich nicht der Fall ist. Es geht hier lediglich darum zu zeigen, dass es prinzipiell bereit liegt und produktiv gemacht werden kann.

zutreffen ist,¹³ musste natürlich erst einmal als ein Tabubruch wahrgenommen werden. Dies gilt vor allem vor dem Hintergrund, dass die Frage nach der grundsätzlichen Repräsentierbarkeit dieses Verbrechens vor allem in Bildmedien bereits zuvor mehrfach intensiv diskutiert und zumeist negativ beschieden worden ist. Sowohl der Fernsehserie *Holocaust – Geschichte der Familie Weiß* aus dem Jahr 1978 als auch natürlich Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste* aus dem Jahr 1993 hat man mehrheitlich abgesprochen, die massenhafte Judenvernichtung adäquat dargestellt zu haben, wobei allerdings zugleich jeweils ein gewisser ‚volkspädagogischer Nutzen‘ der Filme eingeräumt wurde.¹⁴

Wie sollte vor dem Hintergrund dieser vorangegangenen Diskussionen um ernste Darstellungen nun ausgerechnet eine Komödie wie die von Roberto Benigni vor den Augen der Kritiker Gnade finden können? Die erwartbaren Debatten, die sich in der Folge entspannen und die in eine Reihe von ebenso erwartbaren Sackgassen führten, sollen hier allerdings nicht erneut rekapituliert werden.¹⁵ Stattdessen will ich ohne weitere Präliminarien eine radikale Perspektivumkehr vorschlagen, bei der gerade nicht nach der Fähigkeit einer bestimmten Form zur angemessenen Repräsentation dieses Geschehens gefragt wird, wie es bislang fast durchgehend der Fall war, sondern genau umgekehrt vielmehr danach, ob eine gegebene Form selbst die Konfrontation mit dem Stoff aushält. Konkret: Ich frage also erst einmal nicht mehr primär danach, ob man den Holocaust in einer Komödie darstellen darf, sondern vielmehr, ob und inwieweit es möglich ist, dass eine Komödie unter den Bedingungen des Holocausts noch als Komödie funktioniert.

Dass auch ein solches Vorgehen selbst heikel ist, versteht sich. Scheint es doch in seiner Konsequenz die Degradierung des historischen Geschehens vom Zielpunkt der Reflexion zu einem den Scharfsinn anspornenden Darstellungshindernis und somit zu einer besonderen künstlerischen Herausforderung zu bedeuten. Dies wird nun von Roberto Benigni partiell auch selbst eingeräumt. Der Drehbuchschreiber, Regisseur und Hauptdarsteller in einer Person hat immer wieder ausdrücklich die Vorstellung abgelehnt, bei *La vita è bella* handele es sich in erster Linie um einen Film über den Holocaust. Vielmehr habe das Projekt ganz

13 Neben dem Film *Das Leben ist schön* sind seine prominentesten Vertreter sicherlich *Train de vie / Zug des Lebens* von Radu Mihaileanu (Frankreich 1998) und das US-Remake von *Jakob the Liar / Jakob dem Lügner* (USA 1999) mit Robin Williams.

14 Vgl. etwa zur deutschen Diskussion um *Schindlers Liste* die Quellendokumentation Weiß, Christoph (Hg.): *„Der gute Deutsche“*. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *„Schindlers Liste“* in Deutschland. St. Ingberg: Röhrig 1995.

15 Eine ausführlichere Diskussion dieses Zusammenhangs findet sich in meiner Studie *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen: Wallstein 2011.

andere Schwerpunkte. Vor allem aber sei es ein Projekt, das der Frage nachgehe, was geschehe, wenn man die Figur eines Clowns in eine absolute Extremsituation versetzt.¹⁶

In der Kritik ist immer wieder der deutlich vernehmbare Tonwechsel ungefähr in der Mitte des Films hervorgehoben worden. Auf der einen Seite steht ein noch relativ unbeschwerter erster Teil, in dem die Liebesgeschichte des italienischen Juden Guido und seiner „Principessa“ Dora sowie das gemeinsame Leben mit ihrem Sohn Giosué in einer italienischen Kleinstadt der dreißiger Jahre beschrieben wird. Der Zusammenstoß mit Elementen eines als noch nicht lebensbedrohlich gezeichneten Faschismus bildet hier den Ausgangspunkt von allerlei clownesken Späßen. Auf der anderen Seite nun findet sich die Darstellung des Lagers mit seiner permanent drohenden Lebensgefahr, in das die Familie verschleppt wird und in dem der gesamte zweite Teil des Films spielt.

Geht man jedoch von der Darstellung des Clowns selbst aus, so verweist gerade dieser radikale Wechsel der Umgebung vor allem auf eine darunter liegende Kontinuität. Denn was macht ein Clown, den Benigni wie stets auch in diesem Film darstellt, wenn er in ein Konzentrationslager kommt? Die Antwort ist erst einmal relativ einfach: Er macht so weiter wie zuvor,¹⁷ denn zu etwas anderem ist er als ein festgelegter Typus auch gar nicht in der Lage. Er ist ein Clown in seinem Werben um Dora, er ist weiterhin ein Clown, als er später als Jude immer mehr diskriminiert wird, und er bleibt auch im KZ ein Clown.

Immer und überall geht Guido so vor, dass er von ihm beobachtete Regelmäßigkeiten in der äußeren Welt in eine von ihm selbst errichtete Spielwelt integriert. Er manipuliert seine Umgebung dadurch, dass er ihr sein eigenes absurdes System überstülpt, das wiederum von ihr seinen Ausgang genommen hat. Das Komische entsteht nicht zuletzt daraus, dass die äußere Welt seiner Clownlogik wegen dieser doppelten Verschränkung immer wieder entgegenzukommen scheint. Sie funktioniert auf eine geradezu magische Weise auch innerhalb von Guidos Spiel – zumindest meistens.

Das hierfür vielleicht prägnanteste Beispiel aus dem ersten Teil des Films ist eine Szenenfolge, in der ein Schlüssel im Zentrum steht. Guido hat wiederholt beobachten können, wie ein Mann von der Straße her „Maria ... den Schlüs-

¹⁶ Diese Positionen findet sich etwa in einem Interview mit Roberto Benigni, das der deutschen DVD-Fassung beigegeben ist: *Das Leben ist schön (La vita è bella)*. Italien 1997. DVD: Deutschland 2003.

¹⁷ Vgl. zu dieser Strukturhomologie bereits Paech, Joachim: „Das Komische als reflexive Figur im Hitler- oder Holocaust-Film“. In: *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter. Filmkomödie, Satire und Holocaust*. Hg. von Margrit Frölich, Hanno Loewy u. Heinz Steinert. München: edition text + kritik 2003, S. 65–79, hier S. 68f.

sel!“¹⁸ ruft. Prompt und ohne Prüfung, ob es sich bei dem Rufer wirklich um den Richtigen handelt, bekommt er ihn aus dem offenen Fenster seiner Wohnung heraus zugeworfen. Als Guido später mit der von ihm umworbenen Dora an derselben Stelle steht, lenkt er das Gespräch auf die Frage, wie er wohl an den ‚Schlüssel‘ zu ihrem Herzen gelangen könne:

GUIDO Den Schlüssel, damit Sie zu allem ja und amen sagen, den muß man also vom Himmel kommen lassen?

DORA Ja!

GUIDO *scheinheilig* Ich versuch’s ... vielleicht wirft die Madonna ihn ja auch mir herunter ...

Er legt die Hände zusammen und hebt sie in die Höhe.

GUIDO *ruft* Maria ... den Schlüssel!

Eine Sekunde später fliegt ein Schlüssel aus dem Fenster im ersten Stock herunter, und Guido fängt ihn auf. (DL, 74)

Zu diesem permanenten Jonglieren mit den Möglichkeiten, die ihm seine Umgebung offeriert, gehört aber natürlich stets auch der Versuch der spielerischen Steigerung und Selbstüberbietung – ein Verfahren also, dass ein zumindest punktuell Scheitern immer wieder herausfordert. Man könnte den Clown mithin auch als eine Figur des permanenten Wagnisses bezeichnen, wobei dieses allerdings nicht selten zum Selbstzweck gerät.

Der zentrale Unterschied zwischen dem Spiel des Clowns in der ersten Phase des Films und dem in seiner zweiten besteht darin, dass dieses Austesten der Grenzen zuerst noch gegen jede wirklich einschneidende negative Folge gesichert scheint. Das kaum getrübt Komödienambiente garantiert von vornherein, dass die Dinge kein schlimmes Ende nehmen. Wenn das Gleichgewicht einmal kurzfristig verloren geht, fallen – sowohl real als auch bildlich gesprochen – allenfalls ein paar Teller herunter. Diese grundsätzliche Komödienregel ist nun in der zweiten Phase des Films radikal außer Kraft gesetzt. Jeder Fehltritt wird hier potentiell mit dem Tode bestraft. Gleichwohl fährt Guido mit seinem bisherigen Verhalten fort und bewegt sich dabei auch weiterhin immer wieder an den Grenzen des Möglichen.

18 Nach der deutschen Buchfassung von Benigni, Roberto u. Vincenzo Cerami: *Das Leben ist schön*. Übers. von Sigrid Vagt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 38. Im Folgenden nachgewiesen durch die Sigle „DL“.

Am Ende ist es dann nur ein winziges Detail, das entscheidet. Guido hängt sich kurz nacheinander zweimal an einen aus einer Wand hervorschauenden Eisenträger, um sich so außerhalb des wandernden Lichtkegels der Suchscheinwerfer der Wachmannschaften zu verstecken (vgl. DL, 185 u. 187f.). Beim ersten Mal funktioniert dies problemlos, doch beim zweiten Mal hat sich von der Verkleidung, in der er unterwegs ist, etwas gelöst, und ein herunterhängendes Stück der Decke, die er sich als einen Rock um den Leib gebunden hat, gerät in den Lichtkegel. Derartige Dinge passieren nun einmal – und gerade einem Clown. Doch während er dies unter normalen Umständen mit einem Schulterzucken hätte quittieren können, bevor er sein Spiel umgehend fortsetzte, wird Guido für seinen minimalen Fehler hier kurzerhand erschossen.

Benigni selbst hat den zweiten Teil seines Films immer wieder als „tragisch“¹⁹ bezeichnet. Angesichts der Tatsache, dass die Kategorie einer wie auch immer gearteten Schuld auf Seiten der Juden hier natürlich ebenso wenig eine Rolle spielen kann wie die Vorstellung einer tragischen Versöhnung durch ihren Tod, kann dieser Begriff im vorliegenden Zusammenhang von vornherein nicht auf die traditionelle Bühnengattung der Tragödie rekurrieren. Gemeint ist offensichtlich etwas anderes. Wie der Terminus der Komödie in der Geschichte der Poetik immer wieder einmal primär für die Abwesenheit des Tragischen stand, geht es bei der Wahl dieses Begriffs an dieser Stelle wohl genau umgekehrt um die Unmöglichkeit des Komischen.

Die Zuschauer können sich ab dem Moment, an dem die Handlung ins Konzentrationslager wechselt, nicht mehr zu einer Lachgemeinschaft verbinden, der es erlaubt wäre, in sicherer Erwartung eines versöhnlichen Schlusses ihre Affekte einfach auszuleben.²⁰ Situationen, die Topoi des Slapsticks aufrufen und die ansonsten problemlos zum Lachen reizen würden, erlauben genau das hier

19 Vgl. Benigni, Roberto: „Für die Liebe braucht man Mut – Lachen hilft“. Ein Gespräch mit Roberto Benigni“. In: ders. u. Vincenzo Cerami: *Das Leben ist schön*, S. 195–200; hier S. 197f.: „Aber – obwohl ich Komiker bin, gibt es in meinem Film keinen Humor mehr von dem Moment an, wenn ich in das Lager komme. An diesem Punkt wird der Film tragisch.“

20 Vgl. hierzu den „Komödienzirkel“ in Trautwein, Wolfgang: „Komödientheorien und Komödie. Ein Ordnungsversuch“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 27 (1983), S. 86–123, hier S. 105: „Auch mit der Finalstruktur stehen die einzelnen komischen Situationen in einem gattungsspezifischen Zusammenhang, den ich als Komödienzirkel bezeichne. [...] Indem sie den Zuschauer über die vorgezeigten Konflikte lachen läßt, weist die Komik auch und gerade dort, wo die Handlung ein schlimmes Ende zu nehmen droht [...] auf einen glücklichen Ausgang voraus, der die vorherigen Negativzustände wieder ins Lot bringen wird. Somit signalisiert die Komik im impliziten Verweis auf die Gattungskonvention, daß die Konflikte letztendlich doch harmloser Art bleiben werden, was im Lachen vorab zum Ausdruck kommt und im glücklichen Ende eingelöst wird.“

nicht: Die Gefahr des tödlichen Absturzes ist angesichts des Settings einfach zu groß. In Begriffen des Zirkus gesprochen, müsste man sagen, dass der Clown seine Späße schon allein deshalb gewöhnlich auf dem sicheren Boden der Manege vorführt, weil er auf einem Hochseil ohne Netz darunter niemanden mehr zum Lachen bringen würde.

Und tatsächlich stürzt der Clown ja am Ende wirklich ab. Er tut dies ganz wörtlich, denn nachdem ihn der Suchscheinwerfer der Wachmannschaften erwischt hat, lässt er sich vom Eisenträger fallen und wird abgeführt. Der eine oder die andere im Publikum mag insgeheim noch eine Weile darauf hoffen, dass Guido am Ende vielleicht doch gerettet wird, doch dürfte eigentlich sofort klar sein, dass genau das eben nicht geschehen kann.

Nun gibt es neben dieser tödlich endenden Geschichte in diesem Film aber auch noch eine zweite – die von Guidos Sohn Giosué. Ihm vor allem gilt das Spiel des Clowns im KZ. Ihm macht er vor, das Lager sei in Wirklichkeit ein riesiger Abenteuerspielplatz, bei dem es darauf ankomme, durch geschicktes Verhalten möglichst viele Punkte zu gewinnen. Der Sieger erhalte dann am Ende einen echten Panzer zur Belohnung. Das Ziel Guidos besteht darin, seinem Sohn die Schrecken des Konzentrationslagers, in dem er sich ja selbst bereits befindet, gleichwohl zu verbergen. Und dieser Plan gelingt tatsächlich. Die Fiktion ist für Giosué bis zum Ende nicht aufgehoben. Kurz vor der Flucht der Deutschen vor den vorrückenden Amerikanern versteckt Guido seinen Sohn, und als dieser am nächsten Morgen sein Versteck verlässt und allein auf dem zentralen Platz des verlassenen Lagers steht, kommt just der erste amerikanische Panzer um die Ecke gefahren: Giosué's versprochene Siegprämie. Die Welt scheint Guidos Spiel wie durch ein Wunder ein letztes Mal geneigt.

Der Fahrer nimmt Giosué mit und setzt ihn bei dessen Mutter ab, die im benachbarten Frauenlager interniert war und dem Morden ebenfalls entkommen ist. Der Sohn stürzt der Mutter so in die Arme wie es der Vater ganz zu Beginn des Films ebenfalls getan hat. „Abbiamo vinto!“ / „Wir haben gewonnen!“ (DL, 192) So endet der Film im Original und mit den entsprechenden sprachlichen Varianten in den europäischen Fassungen von *Das Leben ist schön*.

Die Ambivalenz dieser beiden Schlussbilder, in denen der Panzer der versprochene Gewinn ist und zugleich natürlich auch nicht und bei dem am Ende ein Sieg steht, der ebenfalls kein wirklicher sein kann, ist schon in der oben bereits anzitierten ‚Schlüsselszene‘ im ersten Teil des Films präfiguriert. In dieser geht es nämlich folgendermaßen weiter:

Eine Sekunde später fliegt ein Schlüssel aus dem Fenster im ersten Stock herunter, und Guido fängt ihn auf.

Guido Ist es der?

Dora verschlägt es die Sprache. Sie schaut nach oben, schaut auf den Schlüssel in Guidos Hand.

GUIDO Nein, das ist er nicht ...

Er legt den Schlüssel auf die Fensterbank neben der Haustür und geht als erster weiter. (DL, 74f.)

Wie der Zuschauer weiß, ist das, was Guido hier aufgefangen hat, selbstredend kein vom Himmel geschickter Schlüssel zum Herzen der Geliebten – und zugleich ist er es natürlich doch.

5

Dieses seltsame Hin und Her zwischen einem toten Clown und einem geretteten Kind, dessen finales Glück daher rührt, dass es bis zum Ende das Spiel, das mit ihm gespielt wurde, nicht durchschaut, erschließt sich nicht unbedingt auf den ersten Blick. Dieser Ansicht war zumindest der amerikanische Verleih Miramax, der aus Sorge vor möglichen Missverständnissen durchgesetzt hat, dass der Film zusätzlich noch mit einem Rahmen und damit mit einem neuen Anfang und mit einem neuen Ende versehen worden ist.²¹

Die europäische Fassung beginnt *medias in res* mit einer Autofahrt durch eine idyllische italienische Landschaft. Zu Beginn der amerikanischen Version hört man hingegen eine Männerstimme, die sich erst ganz zum Schluss als die des erwachsenen Giosué entpuppen wird. Sie kündigt das Kommende als ein Geschehen an, das sowohl eine Erinnerung als auch eine Legende darstelle. Mit dieser partiellen Verschiebung ins Irreale wollte man sich offensichtlich gegen die dann ja auch zahlreich vorgebrachten Vorwürfe wappnen, dass dieses oder jenes im Film nicht der historischen Realität entspreche – etwa dass das wahre Leiden der KZ-Insassen nicht reproduziert sei oder dass im Lager niemals ein Kind auf die gezeigte Weise hätte versteckt werden können.

Allerdings wird mit dieser Rahmung zugleich die konkrete Begründung für den nur partiell mimetisch-realistischen Zugriff auf das Thema merklich verschoben. Der Charakter des Films als Komödie, der wohl nicht offen vermittelbar erschien, wird camoufliert und die ja durchaus komödientypisch semirealistische Anlage neu begründet. Mit dem gattungstechnisch relativ wenig festgelegten

²¹ Vgl. dazu auch Loshitzky, Yosefa: „Verbotenes Lachen. Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie“. Übers. von Margrit Frölich. In: *Lachen über Hitler*, S. 21–36, hier S. 24.

Terminus Legende wird hier ein Ausweg gefunden, der allerdings zugleich das Verständnis der dann folgenden Geschichte deutlich präformiert. ‚Legende‘ kann zum einen auf einen Zug ins Mythische oder zum anderen ins Religiöse verweisen. Im zweiten Fall, bei dem es sich dann um eine Heiligenlegende handeln würde, legt die Gattungsbezeichnung gleichsam vorab eine Interpretation des Todes von Guido als eines Martyriums nahe. Der Clown, der direkt nach der kurzen Einleitung durch den erwachsenen Giosué auf der Leinwand erscheint, ist damit von Beginn an auf die Rolle eines Heiligen, genauer auf die eines heiligen Narren hin festgelegt.

Und eben diese Interpretation wird nun durch das zweite Voiceover Giosués am Ende des Films bestätigt: „This is my story. This was the sacrifice my father made. This was his gift to me.“²² Guido ist nach dem Verständnis seines Sohnes also einen Opfertod für ihn selbst gestorben. Das Kind Giosué weiß in der letzten Bildeinstellung, die mit der Stimme des Erwachsenen übersprochen wird, noch nichts vom Schicksal des Vaters. Die Erkenntnis, dass es das Spiel um Punkte und Panzer niemals gegeben hat und dass er tot ist, wird unweigerlich kommen – und nach dieser Version höchst erfolgreich verarbeitet werden können. Aufgefangen wird sie in Giosués Kommentar durch eine Verschiebung des Charakters des Sieges: An die Stelle der Überwindung einer gegnerischen Mannschaft tritt nun der Sieg Guidos im Kampf um das Leben seines Sohnes. Der letzte Satz des Kindes Giosué, der in der europäischen Fassung in seiner Ambivalenz stehen bleibt, wird in der amerikanischen Version wieder vereindeutigt: Guido hat tatsächlich gewonnen, auch wenn der Preis in seinem eigenen Opfertod besteht.

Life is Beautiful war in den USA zwar bei der Oscarverleihung erfolgreich, die Rezeption durch die amerikanische Kritik war gleichwohl deutlich negativer als die in Europa.²³ Neben dem Problem der historischen Unwahrscheinlichkeiten in der Darstellung bestand ein immer wiederkehrender Vorwurf darin, dass hier eine

22 Zit. n. Sherman, Jodi: „Humor, Resistance, and the Abject: Roberto Benigni’s ‚Life is Beautiful‘ and Charlie Chaplin’s ‚The Great Dictator‘“. In: *Film and History* 32 (2002), H. 2, S. 72–81, hier S. 80.

23 Die frühe Rezeptionsgeschichte v. a. in den USA ist gleich mehrfach aufgearbeitet worden: So etwa von Laster, Kathy u. Heinz Steinert: „Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von ‚La vita è bella‘“. In: *Lachen über Hitler*, S. 181–197. Längere Passagen zur US-amerikanischen Rezeption bieten auch Viano, Maurizio: „Life is Beautiful. Reception, Allegory and Holocaust Laughter“. In: *Film Quarterly* 53 (1999), H. 1, S. 26–34; sowie Bullaro, Grace Russo: „Roberto Benigni’s ‚Life is Beautiful‘ and the Protection of Innocence: Fable, Fairy Tale or Just Excuses?“ In: *Post Script* 15 (2003), S. 13–26. Allgemeiner zur Diskussion um den Film vgl. auch Lorenz, Matthias N.: „Eine Vision der Menschlichkeit: Komik und die Logik des Humanen in Roberto Benignis ‚Das Leben ist schön‘“. In: *Die Filmkomödie der Gegenwart*. Hg. von Jörn Glasenapp u. Claudia Illige. München: Fink 2008, S. 65–87, v. a. S. 75–80.

Heldengeschichte erzählt werde, die wie jede Heldengeschichte notwendig die Handlungsfähigkeit ihres Protagonisten betonen müsse. Nach diesem Modell wagt der Clown also nicht nur – er gewinnt auch, und zwar verdienstermaßen.

Nun gehört es angesichts des entindividualisierten Mordens in den Vernichtungslagern der Nazis zu den berechtigten Forderungen, dass von den Opfern nicht durch eine Darstellung von als beispielhaft erachteten Handlungsweisen nachträglich ein heldenhaftes Verhalten eingefordert werden darf. Das Lager war kein Ort für Heroismus. Sander L. Gilman bringt dies auf den Punkt: „In the Shoah, individual action could not guarantee the salvation of any individual.“²⁴ Ausgehend von Giosués Schlusswort wendet er dies gegen Benignis Film: „Not purposeful action by adults but the accident of chance allows children to survive, and this underpins the falsity of Roberto Benigni’s claim.“²⁵ Spätestens hier tritt also das zuvor bereits entwickelte Problem des wagenden Individuums in der Moderne in einer weiteren Steigerung zugleich als ein moralisch begründetes Verbot auf den Plan.

Doch folgt der Film selbst wirklich diesem in der amerikanischen Fassung nachträglich gesetzten Rahmen? Hieran seien Zweifel angemeldet.²⁶ Guido handelt sicherlich im Prinzip absichtsvoll. Sein Ziel ist es, seinen Sohn sowohl vor seelischen als auch vor körperlichen Verletzungen zu bewahren. Doch bereits im Verlauf des Aufenthalts im Lager wird diese Vorstellung eines Schutzmantels, der fest um das Kind gelegt wird, um es vor der Außenwelt abzuschirmen, brüchig. Denn zum einen bringt Guidos in das KZ hineingetragene Clownsnatur, nach der er dazu tendiert, Situationen stets und überall vollständig auszureizen, ihn und seinen Sohn immer wieder von sich aus in Gefahr. Auch im Lager spielt er so mit den Umständen, dass er geradezu zwangsläufig hochriskante Grenzsituationen heraufbeschwört. Eklatant wird dies in der Szene, in der er sich gemeinsam mit Giosué der Lautsprecheranlage der Wachmannschaften bemächtigt, um seiner Ehefrau Dora in der Frauenabteilung eine Liebeserklärung zukommen zu lassen (vgl. DL, 152–154).

Zum anderen zeigt sich, dass selbst ein Clown als ein Meister der Beobachtung des Verhaltens anderer das Wahnsystem eines nationalsozialistischen Kon-

24 Gilman, Sander L.: „Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films“. In: *Critical Inquiry* 26 (2000), S. 279–308, hier S. 304.

25 Ebd. Gilmans positives Gegenstück ist hier die 1974er-Fassung von „Jakob der Lügner“. Die US-Fassung des Jahres 1999 sieht er ähnlich negativ wie Benignis Film.

26 Vgl. dazu auch schon Sherman: *Humor, Resistance, and the Abject*, v. a. S. 80, die den Widerspruch zwischen Filmhandlung und dem Schlusskommentar Giosués sehr genau sieht.

zentrationen nicht beherrschen kann.²⁷ Das Weltwissen aus der noch relativ geordneten Zeit davor reicht dazu nicht hin. Zu groß sind die Ungeheuerlichkeiten, die dem Verstand hier zugemutet werden. Eine Schweißkiade ist, wie schon Adorno betont hat, angesichts des Faschismus eigentlich gar nicht mehr möglich: „Das waren noch gute Zeiten, mit Schlupfwinkeln und Schlamperei mitten im System des Grauens, als Hašek den Schwejk schrieb.“²⁸ Verdichtet wird dies in der Szene, in der Giosué davon berichtet, dass er nicht mit den andern Kindern im Lager duschen wolle (vgl. DL, 148f.). Die prinzipielle Unlust des Kindes, sich zu waschen, ist schon zuvor im ersten Teil des Films ein Thema gewesen. Guido, der hier die Erziehungsregel von damals auf die Zeit im Lager überträgt, besteht allerdings darauf, dass sein Sohn mit den anderen gehen müsse und droht gar mit einem Punktabzug im Spiel. Dass die Dusche in Wirklichkeit eine Gaskammer ist, weiß er nicht. Ein einziges Mal widersetzt sich ihm der Sohn und rettet dadurch – von den Umständen nichts ahnend – sein eigenes Leben, während alle anderen Kinder sterben.²⁹

Die Botschaft gerade dieser letzten Szene ist deutlich: Keine individuell geplante Handlung kann, wie es schon bei Sander L. Gilman heißt, hinreichend sein, um das Leben eines solchen Kindes zu bewahren. Konfrontiert mit einem Konzentrationslager, kann dies selbst einem Clown als einem Meister des Jonglierens mit den sich ihm bietenden Möglichkeiten nicht gelingen.

Einer besonderen Beachtung bedarf in dieser Hinsicht nun auch die Schlusssequenz. Der Krieg nähert sich dem Ende, und die amerikanischen Truppen sind kurz davor, das KZ zu befreien. Diese Phase der Liquidierung des Lagers erweist sich für die Gefangenen als besonders riskant. Das Gerücht geht um, dass die Deutschen noch vor dem Eintreffen der Amerikaner möglichst viele der Insassen mit Lastwagen wegbringen und irgendwo erschießen wollen. Guido versteckt in dieser Situation Giosué in einem Kasten am zentralen Platz und verspricht ihm, dass nach dieser letzten Nacht das Spiel endgültig gewonnen sei: „Wenn sie dich heute Nacht nicht finden, bekommst Du sechzig Punkte.“ (DL, 182) Genau diese fehlen noch für den Panzer.

Er selbst verkleidet sich als Frau und macht sich auf die Suche nach Dora, um sie zu warnen. Als er im Frauenlager eintrifft, sind die Schlafräume dort allerdings

²⁷ Diese Ebene der Strukturhomologie, auf der das närrische Lebensprinzip des Clowns durch den negativen Irrsinn der Naziideologie gespiegelt wird, betonen bereits Laster u. Steinert: *Eine neue Moral*, v. a. S. 194.

²⁸ Adorno, Theodor W.: „Ist die Kunst heiter?“ In: ders.: *Noten zur Literatur*. 7. Aufl. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 599–606, hier S. 604.

²⁹ Vgl. zu dieser Szene auch Wenk, Silke: „Happy End nach der Katastrophe? ‚La vita è bella‘ zwischen Medienreferenz und ‚Postmemory‘“. In: *Lachen über Hitler*, S. 199–221, hier S. 213.

bereits leer. Gerade werden die letzten Gefangenen in Lastwagen verladen, doch Dora befindet sich nicht mehr unter ihnen. Guido fällt den Wachen auf und versucht, zurück ins Männerlager zu fliehen. Um den Suchscheinwerfern zu entgehen, klettert er wie bereits auf dem Hinweg eine Mauer hinauf und hängt sich an denselben Eisenträger wie zuvor. Diesmal wird er jedoch entdeckt (vgl. DL, 187f.). Die Folgen sind bekannt.

Nun überlebt aber nicht nur Giosué in seinem Versteck diese entscheidende letzte Nacht, sondern auch Dora ist dem finalen Töten entronnen. Wie deutlich geworden sein dürfte, gibt es bei alledem allerdings keinen kausalen Zusammenhang zwischen Guidos Tod und ihrer Rettung. Das Sterben des Protagonisten, dessen vermeintliche Hilfsmission sie am Ende in einer ironischen Wendung erst recht zu gefährden droht, erweist sich als sinnlos. Und mehr noch: Wäre Guido passiv im Männerlager geblieben, hätte die Familie möglicherweise vollständig überlebt. Deutlicher als in Benignis Film kann die Frage nach der Handlungsmacht des einzelnen Gefangenen im Konzentrationslager also kaum negiert werden. Für eine Märtyrerlegende ist hier kein Platz.

6

Das Leben ist schön diskutiert, wie gesehen, die Frage nach der Handlungsmacht des Wagenden, wofür einer der prekärsten, weil sinnentleertesten Weltausschnitte ausgewählt wurde, die überhaupt denkbar sind. Dass das Ergebnis am Ende ein negatives ist, ist demnach nur folgerichtig. Und knüpft man hieran erneut auch die Frage nach dem Verhältnis von Wagnis und Zufall an, so ergibt sich, dass diese beiden Ebenen hier nicht nur wie zuvor bei Menander formal voneinander entkoppelt sind. Die Entzweiung greift nun auch auf die Ebene des Inhalts über. Guido stirbt, ohne dass seine finale Tat, sich ins Frauenlager herüberzusteigen, irgendwie belohnt worden wäre. Dora hingegen überlebt, gerade weil sein Plan misslingt. Das Leben des Sohnes wiederum, dem so lange Guidos eigentliche Sorge galt, wird von ihm im letzten Moment für das der Mutter riskiert, indem er das Kind allein im Männerlager zurücklässt. In diesem Fall allerdings wird sein ursprünglicher Plan dadurch, dass Giosué nicht nur gerettet wird, sondern er tatsächlich auch den versprochenen Panzer erhält, postum auf geradezu groteske Weise übererfüllt. Gemeinsam ist beiden Rettungen auf jeden Fall, dass sie sich in der und eventuell sogar durch die Abwesenheit des Protagonisten vollziehen.

Wie bei Menander ist in diesem Hin und Her der sich durchkreuzenden Motivationen und Begründungen nicht mehr wirklich entscheidbar, was es nun war, das für das eingetretene Ende gesorgt hat. Was ihn von dem antiken Vor-

läufer unterscheidet, ist, dass man es hier nicht mehr mit einer doppelten Verantwortlichkeit zu tun hat, bei der die beiden Kräfte füreinander ins Mittel hätten treten können, weil die eine als die Blaupause der anderen erschienen ist. Das finale Wagnis wird vielmehr gleichsam zum Gegenspieler des Zufalls, indem es das zu konterkarieren droht, was sich schon von selbst auf dem Weg befindet, und umgekehrt.

Der Zufall scheint hier also nicht mehr zu belohnen und zu bestrafen, sondern tatsächlich zu tun, was er will. Gleichwohl kommt aber auch eine Interpretation, die gerade dieses Ende mit der Rettung von Kind und Mutter als verdient versteht und die sich in der legendenhaften Umdeutung der Geschichte in der US-amerikanischen Version nach außen stülpt, nicht von ungefähr. Denn natürlich spielt der Film immer wieder auf die Möglichkeit einer derartigen Rettung ‚von oben‘ an. Wie jedoch die Geschichte mit dem ‚vom Himmel‘ fallenden Schlüssel zeigt, die so deutlich auf die finale Wendung mit dem plötzlich auftauchenden Panzer bezogen ist, ironisiert er diese aber zugleich auch wieder. Auch dieser ist natürlich nicht die Belohnung durch eine höhere Macht – und zugleich ist er es eben doch.

Wenn man nun aber darüber hinaus von der Handlungsebene auch noch einmal auf die Ebene der genremäßigen Selbststrettung dieses Films als einer Komödie hinüberblendet, so wird deutlich, dass sein tatsächliches Ende ja vielleicht doch einen veritablen Anteil der ‚höheren Notwendigkeit‘ enthält. Denn von mehreren denkbaren Übeln lässt er ausgerechnet das für einen solchen Film gerade noch erträgliche eintreten. Sowohl den Vater als auch den Sohn überleben lassen kann er nicht, will er sich nicht dem Vorwurf der vollständigen Naivität aussetzen. Würde hingegen das Kind sterben, wäre die Komödie, die mit dem Tod Guidos bereits an die äußerste Grenze ihrer Belastbarkeit gegangen ist, endgültig aus. Auf dieser Ebene ist Sander L. Gilman also wiederum durchaus recht zu geben: „Benigni’s laughter is proof that whatever else will happen the promise of the film, the rescue of the child, must take place.“³⁰ Guido, so ließe sich dieses Dilemma resümieren, opfert sich zwar nicht selbst für seinen Sohn, er wird aber gleichwohl zum Opfer für das Überleben der Komödie gemacht.

Kritisch ließe sich aus den hier zusammengetragenen Gründen schließen, dass das Ende dieser Komödie eben doch keine poetologisch saubere Lösung des aufgeworfenen Problems darstellt, sondern lediglich einen Zirkustrick bietet. Der Film balanciert zwar, bildlich gesprochen, auf einem Hochseil, doch darunter ist erneut durchaus noch das Rettungsnetz der Gattungskonvention gespannt.

³⁰ Gilman: „Is Life Beautiful?“, S. 304.

Nun – und derartige Spiralen lassen sich immer noch eine Windung weiterdrehen – könnte man einwenden, dass *Das Leben ist schön* dieses Dilemma selbst wieder einholt, indem es den inkriminierten Zirkustrick ausgerechnet wieder von einer Zirkusfigur ausführen lässt und damit offenbar macht. Einem Trick, der sich als Trick zeigt, kann man dies nicht mehr vorwerfen – so heißt es zumindest. Nicht nur Guido ist ein Clown, sondern auch Benigni selbst inszeniert sich als Regisseur, Hauptdarsteller und Präsentator des Films immer wieder selbst als ein solcher: ein Clown, dem das Wagnis, wie oben bereits angemerkt, die erste Natur und keinesfalls nur ein Notbehelf in einer Extremsituation ist.

Es muss also zugegeben werden: Die Frage, wozu es die Komödie auch in der Moderne noch gibt, lässt sich auf diesem Wege wohl nicht positiv beantworten. Warum es sie noch geben kann, dürfte hingegen deutlich geworden sein. Die Spiralen der Selbstreflexivität, die ihren Ausgangspunkt in einer nicht vorgenommenen Schließung gleich im Begründungsakt haben, erlauben es ihr, flexibel auf die verschiedensten und gar kontradiktorischen Anforderungen zu reagieren. In dem Moment, in dem es das Happyend, das sie als Gattung verlangt, angesichts des Holocausts eigentlich nicht mehr geben dürfte, wird das Verhältnis von Wagnis und Zufall so rekonfiguriert, dass nicht mehr beide, sondern letztlich niemand mehr verantwortlich ist. Das Happyend soll ‚einfach so‘ geschehen und scheint dabei am Ende ebenso vaterlos dazustehen wie die Filmfigur Giosué. Im Gegensatz zu dem Kind ist es beim Happyend aber eben diese scheinbare Vaterlosigkeit selbst, die seine Existenz und damit die der Komödie überhaupt noch möglich bleiben lässt.

Und wenn man – ganz zum Schluss – doch auch noch einmal die Frage nach der Repräsentierbarkeit des Holocausts als einer zwar eingangs zurückgewiesenen, aber im Hintergrund natürlich doch stets mitlaufenden aufwirft, so wird man wohl sagen müssen, dass Benignis Komödie letztlich so mit ihrer eigenen Rettung beschäftigt war, dass sie kaum zu einer irgendwie positiven Antwort hierauf beitragen konnte. Aber auch dies kann man natürlich durch einen weiteren Umschlag wieder genau andersherum sehen: Denn wenn die Komödie sich in diesem Versuch nicht zwangsläufig selbst verraten musste, ist damit auf diesem tiefst problematischen Feld vielleicht doch schon einiges gewonnen.

Siglenverzeichnis

DL = Benigni, Roberto u. Vincenzo Cerami: *Das Leben ist schön*. Übers. von Sigrid Vagt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

DS = Menander: *Der Schild oder Die Erbtöchter*. Eingeleitet, übers. u. ergänzt von Konrad Gaiser. Zürich, Stuttgart: Artemis 1971.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: „Ist die Kunst heiter?“ In: ders.: *Noten zur Literatur*. 7. Aufl. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 599–606.
- Benigni, Roberto: *Das Leben ist schön (La vita è bella)*. Italien 1997. DVD: Deutschland 2003.
- Blume, Horst-Dieter: *Menander*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998 (= Erträge der Forschung, Bd. 293).
- Bullaro, Grace Russo: „Roberto Benigni's ‚Life is Beautiful‘ and the Protection of Innocence: Fable, Fairy Tale or Just Excuses?“ In: *Post Script* 15 (2003), S. 13–26.
- Fröhlich, Margit, Hanno Loewy u. Heinz Steinert (Hg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter. Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: edition text + kritik 2003.
- Frye, Northrop: *Analyse der Literaturkritik*. Stuttgart: Kohlhammer 1964.
- Gaiser, Konrad: „Menanders Komödie ‚Der Schild‘“. In: *Grazer Beiträge. Zeitschrift für die Klassische Altertumswissenschaft* 1 (1973), S. 111–136a.
- Gilman, Sander L.: „Is Life Beautiful? Can the Shoah Be Funny? Some Thoughts on Recent and Older Films“. In: *Critical Inquiry* 26 (2000), S. 279–308.
- Holzberg, Niklas: *Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik*. Nürnberg: Carl 1974 (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 50).
- Kraft, Stephan: „Optimistische ‚Endspiele‘ – vom Nutzen des Zufalls in Spiel und Komödie“. In: *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Aspekte*. Hg. von Thomas Anz u. Heinrich Kaulen. Berlin, New York: De Gruyter 2009, S. 431–438.
- Kraft, Stephan: *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen: Wallstein 2011.
- Laster, Kathy u. Heinz Steinert: „Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von ‚La vita è bella‘“. In: *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter. Filmkomödie, Satire und Holocaust*. Hg. von Margrit Fröhlich, Hanno Loewy u. Heinz Steinert. München: edition text + kritik 2003, S. 181–197.
- Lefèvre, Eckard: „Menander“. In: *Das griechische Drama*. Hg. von Gustav Adolf von Seeck. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979, S. 307–353.
- Lloyd-Jones, Hugh: „Menander's ‚Aspis‘“. In: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 12 (1971), H. 2, S. 175–195.
- Lorenz, Matthias N.: „Eine Vision der Menschlichkeit: Komik und die Logik des Humanen in Roberto Benignis ‚Das Leben ist schön‘“. In: *Die Filmkomödie der Gegenwart*. Hg. von Jörn Glasenapp u. Claudia Illige. München: Fink 2008, S. 65–87.
- Loshitzky, Yosefa: „Verbotenes Lachen. Politik und Ethik der Holocaust-Filmkomödie“. Übers. von Margrit Fröhlich. In: *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter. Filmkomödie, Satire und Holocaust*. Hg. von Margrit Fröhlich, Hanno Loewy u. Heinz Steinert. München: edition text + kritik 2003, S. 21–36.
- Macdowell, Douglas M.: „Love versus the Law. An Essay on Menander's ‚Aspis‘“. In: *Greece & Rome* 29 (1982), H. 1, S. 42–52.
- Paech, Joachim: „Das Komische als reflexive Figur im Hitler- oder Holocaust-Film“. In: *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter. Filmkomödie, Satire und Holocaust*. Hg. von Margrit Fröhlich, Hanno Loewy u. Heinz Steinert. München: edition text + kritik 2003, S. 65–79.
- Schlegel, August Wilhelm: „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur I“. In: ders.: *Kritische Schriften*, Bd. 5. Hg. von Edgar Lohner. Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1966.

- Sherman, Jodi: „Humor, Resistance, and the Abject: Roberto Benigni's ‚Life is Beautiful‘ and Charlie Chaplin's ‚The Great Dictator‘“. In: *Film and History* 32 (2002), H. 2, S. 72–81.
- Trautwein, Wolfgang: „Komödientheorien und Komödie. Ein Ordnungsversuch“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 27 (1983), S. 86–123.
- Viano, Maurizio: „Life is Beautiful. Reception, Allegory and Holocaust Laughter“. In: *Film Quarterly* 53 (1999), H. 1, S. 26–34.
- Vogt-Spira, Gregor: *Dramaturgie des Zufalls. Tyche und Handeln in der Komödie Menanders*. München: Beck 1992 (= Zetemata, Bd. 88).
- Weiß, Christoph (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. *Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs ‚Schindlers Liste‘ in Deutschland*. St. Ingberg: Röhrig 1995.
- Wenk, Silke: „Happy End nach der Katastrophe? ‚La vita è bella‘ zwischen Medienreferenz und ‚Postmemory‘“. In: *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter. Filmkomödie, Satire und Holocaust*. Hg. von Margrit Frölich, Hanno Loewy u. Heinz Steinert. München: edition text + kritik 2003, S. 199–221.