

WAS GIBT ES DENN HIER ZU LACHEN?

Eine Studie zu den Erscheinungsformen des
Humors im Roman *Jakob der Lügner* von Jurek
Becker und in dessen zwei Verfilmungen

Magisterarbeit

Heini Kesämaa

Universität Jyväskylä

Institut für moderne und klassische Sprachen

Deutsche Sprache und Kultur

Januar 2012

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Kielten laitos
Tekijä – Author Heini Kesämaa	
Työn nimi – Title Was gibt es denn hier zu lachen? – Eine Studie zu den Erscheinungsformen des Humors im Roman <i>Jakob der Lügner</i> von Jurek Becker und in dessen zwei Verfilmungen	
Oppiaine – Subject Saksan kieli ja kulttuuri	Työn laji – Level Magisterarbeit
Aika – Month and year 1/2012	Sivumäärä – Number of pages 83

Tiivistelmä – Abstract

Tämä työ tutkii huumorin ilmenemismuotoja epäinhimillisissä olosuhteissa. Äkkiseltäänhan huumori herättää mielleyhtymiä, jotka liittyvät lähinnä ilonpitoon ja nauruun. Lähemmin tarkasteltuna huumori ei kuitenkaan aina olekaan pelkkää nauramista. Huumori on ennen kaikkea inhimillinen ominaisuus, joka osaltaan määrittää ihmisyksilön luonnetta.

Työni idea pohjautuu Jurek Beckerin romaaniin *Jakob der Lügner (Valehtelija Jaakko)*, jonka tapahtumat sijoittuvat juutalaisgettoon toisen maailmansodan aikana – ajasta ja paikasta huolimatta romaanin tunnelma on lämminhenkinen ja humoristinen. Huumori symbolisoi Beckerin teoksessa inhimillisyyttä ja toivoa. Inhimillisyys ja toivo taas ilmentävät teoksessa juutalaisten vastarintaa epäinhimillistä natsiterroria kohtaan.

Sovellan työssäni ennen kaikkea Henri Bergsonin, Sigmund Freudin ja juutalaishuumoriin perehtyneen Salcia Landmannin ajatuksia huumorista. Työni edessä käy ilmi, että huumoria aiheuttavat eritoten odottamattomat käänteet ja normien rikkoutuminen. Huumori on myös pohjimmiltaan aina kriittistä ja se esittää asiansa ytimen usein epäsuorasti. Näin ollen huumorin havaitseminen ja ymmärtäminen vaatii ennen kaikkea ajatustyötä. Sekä Bergson että Freud tähdentävätkin, etteivät huumori ja tunteilu sovi yhteen. Becker on teoksessaan siirtänyt taka-alalle natsien harjoittaman riiston ja keskittyy kuvaamaan juutalaisten keskinäisiä suhteita, heidän näennäisen merkityksetöntä arkeaan. Näin Becker välttää herättämästä lukijassa säälin tunteita, mikä osaltaan mahdollistaa humoristisen suhtautumisen sinänsä karuun aiheeseen.

Huumorin lisäksi tämä työ tutkii medioiden välisiä suhteita, tutkimuskohteinaan erityisesti kirjallisuus ja elokuva. Tämä ennen kaikkea siksi, että Beckerin romaanin pohjalta on tehty kaksi elokuvaa: ensimmäinen, Frank Beyerin ohjaama, valmistui vuonna 1974 Itä-Saksassa, jälkimmäisen ohjasi Peter Kassovitz vuonna 1999 Hollywoodissa. Tarkastelen työssäni huumorin esittämismuotojen eroavaisuuksia Beckerin romaanin ja sen filmatisointien välillä.

Kirjallisuus ja elokuva ovat tehneet yhteistyötä siitä saakka, kun elokuva 1800-luvun lopulla otti ensiaskelensa taidemuotona. Käsikirjoitus onkin tärkeä tekijä elokuvatuotannossa. Elokuva puolustaa paikkaansa tutkimuskohteena myös sillä, että kuvasta on tullut yhä valloittavampi osa viestintää, kuva kun on globaali: se ylittää valtioiden, kielten ja kulttuurien raja-aitoja vaivattomammin kuin teksti.

Nykymaailmassa mediat risteilevät yhä väistämättömämmin: ne tekevät sekä yhteistyötä että kilpailevat keskenään. Jokaista mediaa on kuitenkin lähestyttävä sen omilla ehdoilla. Kirjallisuuden ja elokuvan kieli poikkeavat toisistaan, eikä romaania ja sen pohjalta tehtyä elokuvaa näin ollen pitäisikään suoraan verrata keskenään. Kuten kaikessa käännöstyössä, olennaista ei ole lähtökohtana olevan tekstin sanatarkka kääntäminen vaan sen merkitysten oivaltaminen ja siirtäminen kohdekielelle, siis esimerkiksi vieraalle kielelle tai vaikkapa elokuvaksi.

Asiasanat – Keywords

Humor, Komik, Witz, jüdischer Humor, Antisemitismus, Literaturverfilmung, Intermedialität

Säilytyspaikka – Depository

Muita tietoja – Additional information

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	7
2 Über den Humor	8
2.1 Über das Lachen	8
2.1.1 Ursprung des Lachens	8
2.1.2 Funktionen des Lachens	10
2.2 Humor – Komik – Witz	13
2.2.1 Wörterbucharläuterungen	13
2.2.2 Versuch einer Abgrenzung	14
2.3 Schwarzer Humor und seine verwandten Formen	18
2.4 Die Entwicklung des jüdischen Humors bis zum Zweiten Weltkrieg	20
3 Geschichtliche Hintergründe	24
3.1 Vom Antisemitismus zum Holocaust	24
3.2 Die deutsche Ostfront in dem Zweiten Weltkrieg	26
3.3 Jüdische Ghettos – Lodz	27
4 Zum Autor Jurek Becker – Biographische Angaben	30
5 Zum Roman Jakob der Lügner	34
5.1 Die Handlung	35
5.2 Zu den Figuren	37
5.2.1 Jakob	38
5.2.2 Jakob und Kowalski	39
5.2.3 Mischa und Rosa	39
5.2.4 Herschel Shtamm und Leonard Schmidt	40
5.2.5 Die Täter	41
5.3 Zu der Erzählerfigur	41
5.4 Zu der Thematik	42
6 Zu den Verfilmungen	44
6.1 Frank Beyers <i>Jakob der Lügner</i>	44
6.2 Peter Kassovitz' <i>Jakob the Liar</i>	46
7 Literaturverfilmung	49
7.1 Vom Roman zum Film	51

7.1.1 Literarischer Text/bildlicher Text: zwei Erzählarten im Vergleich	52
7.1.1.1 Zur Geschichte und Form des epischen Textes	53
7.1.1.2 Die Entwicklung der Filmsprache	55
7.1.1.3 Die Komponenten der Filmsprache	58
8 Humor inmitten der Unmenschlichkeit	59
8.1 Humor im intermedialen Vergleich	60
8.1.1 Humor im Roman <i>Jakob der Lügner</i> von Jurek Becker	61
8.1.1.1 Respekt- und Disziplinlosigkeit.....	68
8.1.1.2 Berufliche Schwäche	69
8.1.1.3 Übertriebene Frömmigkeit.....	69
8.1.1.4 Täuflingswitze bzw. Totalassimilierung.....	70
8.1.2 Der Humor in den zwei Verfilmungen des Romans <i>Jakob der Lügner</i>	72
8.1.2.1 Der Humor in Frank Beyers <i>Jakob der Lügner</i>	72
8.1.2.2 Der Humor in Peter Kassovitz' <i>Jakob the Liar</i>	74
9 Zusammenfassung	75
Literaturverzeichnis	79

1 Einleitung

Egal, wo man hingeht, sei es eine Baustelle, ein Krankenhaus oder auch eine förmliche Gedenkfeier, überall, wo Menschen zusammenkommen, wird man meistens früher oder später mit irgendeiner Form von Humor konfrontiert. Man kann sogar feststellen: je brutaler und düsterer der Bereich ist, desto eher gibt es Witze. Diese Arbeit versucht die Funktion des Humors zu erläutern. Der Humor wird hier als etwas Grundmenschliches betrachtet.

Ich möchte in dieser Arbeit auch die Unterschiede zwischen literarischer und filmischer Erzählweise untersuchen, genauer: wie man Humor und Menschlichkeit im Kontext des Humorlosen und Unmenschlichen sowohl am Beispiel eines schriftlichen Textes, als auch am Beispiel von dessen Verfilmungen vermitteln kann. Ich untersuche, wie der Humor sich im Film und im Roman äußert, und um welche Art von Humor es sich handelt.

Als Primärtexte fungieren einerseits Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner* (1969) und andererseits die DDR-Verfilmung (1974) als auch die Hollywood-Verfilmung (1999) des Romans. Der Roman handelt vom Leben in einem jüdischen Ghetto während des Zweiten Weltkrieges. Der Humor unter unmenschlichen Bedingungen symbolisiert hier die Menschlichkeit, und dieses Leitmotiv will ich im Film und im Roman untersuchen.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein Beitrag zur Medienkomparastik, einem Bereich der interdisziplinären Medienwissenschaft. Dabei will die Arbeit einen analytisch-interpretatorischen Vergleich der verschiedenen medialen Erzählformen anstellen.

Der Film ist eine recht junge und technische Kunstgattung, die in unserer Medienwelt sehr populär ist. Deswegen ist es auch wichtig, die Sprache des Films zu behandeln. Ich bin auch auf mehrere Untersuchungen mit dem Thema Romanverfilmung gestoßen, wobei jeweils unterschiedliche Aspekte betont worden sind: z. B. gattungs- und medienspezifische Merkmale, Narrativität und Adaptionprozess. Auch gibt es Untersuchungen über mediale Transformationen und über komparative Analyse und Erzählstrukturen.

Zu Beginn dieser Arbeit werden die Besonderheiten des Humors analysiert. Dabei werden die Merkmale des Humors, der Komik und des Witzes erläutert. Die Erörterung der einzigartigen Natur jüdischen Humors gehört auch zu diesem Kapitel. Das dritte Kapitel fasst die geschichtlichen Hintergründe der Zeit des Zweiten Weltkrieges zusammen. Im vierten Kapitel wird der Lebenslauf Jurek Beckers beleuchtet. Danach folgt ein Überblick über den Roman *Jakob der Lügner* und über dessen zwei Verfilmungen. Im siebten Kapitel wird die Technik der Literaturverfilmung erläutert. Das achte Kapitel konzentriert sich auf den Humor unter unmenschliche Bedingungen, und in dem Kapitel wird schließlich ein Vergleich gezogen zwischen den Erscheinungsformen des Humors im Roman und in den Verfilmungen.

Ich habe dieses Thema einerseits aus Vorliebe zu der Literatur und zu dem Film ausgewählt, andererseits auch aus Interesse am Phänomen Humor als einem zentralen Merkmal von Menschlichkeit.

2 Über den Humor

2.1 Über das Lachen

Das Thema Lachen ist aktuell. Die Welt, oder genauer gesagt die Menschheit, die die Welt bevölkert, scheint immer weniger Gründe zum Lachen zu haben. Und gerade deswegen wird das Lachen benötigt. Das Phänomen Lachen ist aber ein neuer und vernachlässigter Forschungsbereich. Doch langsam gibt es immer mehr Untersuchungen z. B. über die Wirkung der Lachtherapie auf das Immunsystem und die Herzkrankheiten. Auch die Lachklubs (*Laughter-Club*) und das Lachjoga erobern gerade die Welt. (Yle Teema 28.10.2010.)

2.1.1 Ursprung des Lachens

Was ist das Lachen eigentlich? Diese Frage stellt auch der Journalist Albert Nerenberg am Anfang eines kanadischen Dokumentarfilms, der den Namen *Laughology* (Yle Teema 28.10.2010) trägt. Nerenberg hat das Drehbuch geschrieben

und auch Regie geführt, und er fungiert selbst auch als der Erzähler des Films. Er stellt fest, dass der Mensch im Alter von zwei bis vier Monaten zu lachen anfängt. Und er behauptet, dass niemand dem Säugling das Lachen beibringen muss, sondern dass dieser von selbst mit dem Lachen anfängt. (Yle Teema 28.10.2010.)

In dem Dokumentarfilm wird unter anderem Robert Provine interviewt, der ein Werk namens *Laughter*¹ geschrieben hat. Er meint, dass es schon zahlreiche Untersuchungen über den Humor gebe, das Lachen aber sei immer noch ein Mysterium. Es liege daran, dass die Untersuchung des Lachens meistens scherzhaft erfolge. Auch allgemein werde die Bedeutung alltäglicher Erscheinungen wie dem Lachen oft unterschätzt. (Yle Teema 28.10.2010.)

Das Lachen sei, meint Provine, ein sehr ursprüngliches Verhalten. Nach Provine entstand das Lachen ursprünglich physiologisch aus der keuchenden Stimme, z. B. infolge eines heftigen, aber spielerischen Kampfes. Das Lachen war vielleicht die früheste Kommunikation zwischen den Menschen. Das Keuchen wurde zum Signal, das bekanntgab, dass man spielen wollte und nicht kämpfen. Das Keuchen sollte eine beruhigende Wirkung ausüben. Nerenberg ergänzt, dass das Lachen vielleicht das früheste Friedenssignal war. Wenn man mitten im Kampf in Lachen ausbreche, dann entspanne sich die Stimmung. Nerenberg behauptet sogar, dass das Lachen uns womöglich aus dem Dschungel geführt habe. (Yle Teema 28.10.2010.)

Das Lachen verbindet die Menschen. Diejenigen, die mit uns lachen, sind unsere Freunde. Mit unseren Freunden lachen wir über die Außenstehenden. Und da hat der Außenstehende zwei Möglichkeiten. Entweder verschwindet er oder er schließt sich der Gesellschaft an – lacht also mit. Das Lachen ist ausdrücklich sozial. Das Lachen ist auch naturgemäß sehr ansteckend. Aber erst im Jahre 2006 hat eine Gruppe britische Neurologen nachgewiesen, dass das Lachen wirklich ansteckend ist. Sophie Scott, eine Neurologin des University College London, behauptet, dass das Lachen von allen äußeren Faktoren am stärksten auf unser Nervensystem einwirken würde (Yle Teema 28.10.2010). Die Teile des Gehirnes die das Lächeln und das Lachen kontrollieren, werden sofort aktiviert, wenn man irgendwo ein Lachen vernimmt. Dadurch wirkt das Lachen sehr ansteckend. Nach Provine war die ansteckende Wirkung ein wichtiges Element auf dem Weg des Menschen zu einem

¹ Provine, Robert, R. 2000: *Laughter: A Scientific Investigation*. New York: Penguin Group.

Gemeinschaftsleben. Das ansteckende Lachen habe die Zusammenarbeit und das Gemeinschaftsgefühl gefördert. (Yle Teema 28.10.2010.)

Das Lachen hatte aber auch Feinde. Professor Provine erwähnt z. B., dass das Lachen den Philosophen Platon sehr interessiert habe, weil er Angst vor der Kraft des Lachens hatte. Nach Platon sei das Lachen unschön, und mehr noch, es sei staatsgefährdend. Im 18. Jahrhundert in England war Lachen ein Signal dafür, dass man seine Beherrschung verliert und seine primitive Natur nur versteckt gehalten hatte. Nerenberg meint noch, dass besonders die Schuldisziplin auch heute noch das Lachen verteufelt. Auch wenn die Komödie und der Humor immer beliebt gewesen sind, stellt das Lachen auch immer eine Bedrohung der Macht dar, weil man es nicht vollständig kontrollieren kann und weil es oft ein Ausdruck von Kritik ist. Provine fügt hinzu, dass der Mensch sich für ein vernünftiges und bewusstes Wesen hält, unser Verhalten werde aber auch durch unbewusste Kräfte geleitet. (Yle Teema 28.10.2010.)

2.1.2 Funktionen des Lachens

Nach Henri Bergson (1859–1941) hat das Lachen vor allem eine soziale Bedeutung. Das soziale Leben und die Gesellschaft erfordern von uns eine gewisse Menge an Aufmerksamkeit und Flexibilität sowohl den Körper als auch den Geist betreffend, damit wir uns an den Rhythmus des Lebens anpassen können. Die Gesellschaft verträgt keine körperliche oder geistige Steifheit; der einzelne Mensch soll sich anpassen können. Laut Bergson führt Steifheit zur Komik und das Lachen ist die Strafe für das ‚steife‘ Verhalten. (Bergson 2006, 18–20.) Wo auch immer die Komik die soziale Ungeschicklichkeit eines Menschen enthüllt, wirkt das Lachen wie ein korrigierendes Element und erinnert den Menschen an seine Pflichten der Gesellschaft gegenüber (Bergson 2006, 95).

Grundsätzlich ist der Mensch ein aufmerksames und intelligentes Wesen. Wenn er dann plötzlich und unabsichtlich stürzt, ist diese Ordnung gestört, z. B. wenn jemand auf einer Bananenschale ausrutscht, so wie es besonders in den frühen Komödien oft der Fall ist. Dabei ähnelt der Mensch einer mechanischen, programmierten Maschine, die ihre Schritte nicht anzupassen weiß. (Bergson 2006, 12–13.)

Diese Unaufmerksamkeit muss bestraft werden, dieser unvorsichtige Mensch muss wachgerüttelt werden. Das Lachen erledigt diese Aufgabe meistens sehr wohl, sogar so vollkommen, dass viele Menschen wahnsinnige Angst davor haben, einen Fehler zu begehen. (Bergson 2006, 19.) Dieses katastrophale Element des Komischen sieht auch Aarne Kinnunen (1994), wenn er schreibt, dass das ganze Leben eines Menschen daraus bestehen kann, dass er zu vermeiden sucht, lächerlich zu erscheinen. Lächerlich zu wirken wäre eine Katastrophe. (Kinnunen 1994, 10.)

Kinnunen (1994) weist aber darauf hin, dass Bergsons Behauptung, dass das Lachen als eine Strafe oder eine Korrektur der sozialen Missstände funktioniere, eine recht einseitige Auffassung sei. Kinnunen definiert Bergsons Lachen daher als metaphorisches Lachen. In metaphorischen Verbindungen bedeutet das Lachen, dass der Empfänger die Komik und den Humor einer Situation sowohl verstanden als auch genossen hat. Das metaphorische Lachen beziehe sich unbedingt auf das Vergnügen. Das physische Lachen dagegen rufe nicht unbedingt ein Vergnügen hervor. (Kinnunen 1994, 42; 44.)

Nach Kinnunen gehört das Lachen zu der normalen Kommunikation der Menschen. Eine Situation muss also nicht unbedingt komisch sein, um ein Lachen hervorzurufen, sondern das Lachen hat auch eine unterhaltende Funktion. Andererseits ruft eine komische oder eine als komisch gemeinte Situation nicht unbedingt immer Lachen hervor. Die Komik kann auch scheitern. (Kinnunen 1994, 24; 35.)

Auch der Schriftsteller Petri Tamminen sieht die unterhaltende Funktion des Lachens und beobachtet in seinem Roman *Muita hyviä ominaisuuksia* (2010), dass das Lachen in einer Menschenmenge die Herrscher und die Untertanen unterscheidet: derjenige der andere zum Lachen bringt, herrscht, derjenige der lacht, unterwirft sich. Z. B. lache man am Arbeitsplatz am besten über die Witze des Bosses, wie abgenutzt sie auch immer seien. (Tamminen 2010, 81.) Lachen ist also Kommunikation, es signalisiert Zustimmung. Dies ist aber situationsbedingt: manchmal ist es nämlich auch der Untertan, auf dessen Kosten der Herrscher sich spöttisch und protzend amüsiert.

Das Lachen kann auch als unsere Abwehrreaktion in Situationen funktionieren, in denen wir nicht wissen, wie wir uns angemessen verhalten sollten. Diese unsere Unfähigkeit, uns jederzeit angemessen zu benehmen, ist auch eine Quelle des Komischen. (Seel 2002, 743.) Peter Bender (2002) dagegen schreibt in seinem

Artikel *So lachte der Osten. Über politische Witze*, dass wir lachen, um uns zu befreien, und deswegen lachen auch diejenigen, die wenig zu lachen hätten umso mehr. Die Diktaturen haben den Witz immer unterdrückt und der Witz hat immer wieder versucht, die Diktatur zu bezwingen. Das Lachen hilft dabei, mit den Verhältnissen fertig zu werden. Es schafft Überlegenheit. Wer lächerlich gemacht wird, sieht nicht mehr so gefährlich aus. (Bender 2002, 854–859.)

Die Menschen können also mit dem Lachen die ganze Vielfalt der menschlichen Gefühle ausdrücken, wie z. B. Erleichterung, Spott, Verachtung, Verständnis, Vertrauen, Gemeinschaftsgefühl, Mitgefühl und Trauer.

Nerenberg (Yle Teema) erzählt in seinem Film, dass er sich eingebildet habe, dass man das Lachen nur durch eine witzige Handlung oder Äußerung hervorlocken könne. Diese Vorstellung habe sich aber als falsch erwiesen. Die Idee des Lachjoga z. B. basiert darauf, dass das Lachen und der Humor nicht unbedingt miteinander verbunden sein müssen. In der Tat ist der Humor vielleicht etwa vor einigen zehntausenden Jahren entstanden, das Lachen aber gibt es schon seit Millionen von Jahren. Provine (Yle Teema) erklärt, dass die Basis des Lachens das Lachen selber und die Gesellschaft von anderen Menschen seien. Dazu meint Scott (Yle Teema), dass es meistens nicht ein Witz sei, der uns zum Lachen bringe, eher würden wir z. B. lachen, um die Worte eines Mitmenschen zu unterstützen oder um am Gespräch teilzunehmen. Der indische ‚Lachdokter‘ Madan Kataria, den Nerenberg im Film interviewt, stellt auch fest, dass das Lachen vor allem aus einem Gefühl der Zusammengehörigkeit heraus entsteht. Wenn Freunde zusammenkommen, lachen sie, weil das Zusammensein sie dazu bringt. Kataria bemerkt auch, dass die Kinder mit dem ganzen Körper lachen, wenn sie spielen und froh sind. Sie brauchen keinen Grund für das Lachen, sondern die Freude an sich verursacht und multipliziert das Lachen. Die Erwachsenen dagegen lachen nur mit dem Kopf, mit dem Gehirn. Diese Behauptung erörtert Nerenberg (Yle Teema) mit seiner These, dass es zweierlei Lachen gebe. Das Lachen, das aus dem Humor entsteht, sei intellektuell und zweiphasig. Dieses Lachen benötigt einen Grund, um zu entstehen. Zuerst bemerkt das Gehirn, dass etwas lustig ist, und erst danach lacht man. Das angeborene ansteckende Lachen, das sozusagen keinen Grund zum Entstehen benötigt, dagegen wird durch das Lachen selber ausgelöst: wenn man das Geräusch des Lachens wahrnimmt, lacht man auch selber. Das Lachen selber ist somit eine der wichtigsten Stimulanzen, die das Lachen anregen. (Yle Teema 28.10.2010.)

Die Schlussfolgerung von Nerenberg lautet, dass es scheint, dass wir geboren wurden, um miteinander zu lachen. Wir müssten uns einfach das Lachen erlauben. Das Lachen sei sogar ansteckender als wir begreifen würden. Aus irgendeinem Grund, so scheint es, ist der Mensch dafür geschaffen, sich zu freuen und die Gesellschaft anderer Menschen zu genießen. Auf diese Weise sei die Überlebenschance des Individuums wahrscheinlich am höchsten gewesen. Man könne eigentlich mit wem auch immer und wo auch immer lachen. Der Humor sei immer mit der jeweiligen Kultur verbunden, das Lachen dagegen sei universal. (Yle Teema 28.10.2010.)

In nächstem Kapitel werden die Bedeutungen und Beziehungen der Begriffe Humor, Komik und Witz näher erläutert.

2.2 Humor – Komik – Witz

2.2.1 Wörterbucharläuterungen

Das lateinische Wort *humor, humoris* lässt sich als ‚Flüssigkeit‘ oder ‚Feuchtigkeit‘ übersetzen. Die mittelalterliche Medizin hat das Wort „auf die Körpersäfte angewendet, die, nach ihrer Lehre, die innere Art des Menschen bestimmen“ (Wahrig-Burfeind 2005, 662). Auch heute wird das Wort Humor als persönliches, inneres Merkmal eines Menschen und als eine individuelle Einstellung zum Leben wahrgenommen. Wahrig Deutsches Wörterbuch (2005) definiert Humor folgendermaßen: „Fähigkeit, auch die Schattenseiten des Lebens mit heiterer Gelassenheit u. geistiger Überlegenheit zu betrachten; überlegene Heiterkeit, heitere seel. Grundhaltung“ (Wahrig-Burfeind 2005, 662). Die erste von den beiden Definitionen trifft mit der Vorstellung dieser Arbeit von Humor überein.

Langenscheidt Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache (2008) definiert das Wort Humor erstens als „ein heiteres Wesen“, zweitens als „die Fähigkeit unangenehme Dinge heiter u. gelassen zu ertragen“, was wiederum am besten den Humorbegriff dieser Arbeit charakterisiert; drittens wird das Wort als „die Fähigkeit, selbst Witze zu machen u. zu lachen, wenn andere Witze über einen machen“ und viertens als „die gute Laune“ definiert (Götz, Haensch, Wellmann 2008, 562).

Unter dem Wort Komik steht bei Wahrig (2005): „das Komische; komische, erheiternde Wirkung; die Kunst, etwas erheiternd, belustigend darzustellen“ (Wahrig-Burfeind 2005, 753). In Langenscheidt Wörterbuch (2008, 629) wird Komik als „das, was man an e-r Situation, e-m Witz o. Ä. lustig findet, was einen zum Lachen bringt“ beschrieben. Und komisch sei „e-e Situation, e-e Geschichte, ein Film; ein Clown > so, dass sie zum Lachen anregen“ (Götz et al. 2008, 629).

Das Wort Witz lässt sich von dem mittelhochdeutschen *witze* und althochdeutschen *wizzi* ableiten. Die Bedeutung dieser alten Varianten ist „Wissen, Verstand, Klugheit, Weisheit“ (Wahrig-Burfeind 2005, 1403). Bei Wahrig wird das Wort Witz unter anderem folgendermaßen beschrieben: „Gabe, Lustiges treffend zu erzählen, schlagfertig u. lustig zu entgegnen; Reichtum an lustigen Einfällen; „der springende Punkt, das eigentlich Wichtige“ (Wahrig-Burfeind 2005, 1403). Diese Arbeit konzentriert sich aber auf den Witz eher in der Bedeutung eine „lustige Begebenheit (die erzählt wird); schlagfertige, lustige Entgegnung od. Bemerkung, Witzwort“ (Wahrig-Burfeind 2005, 1403) oder als „e-e kurze Geschichte mit e-m Ende, das man nicht erwartet u. das einen zum Lachen bringt“ (Götz et al. 2008, 1235).

2.2.2 Versuch einer Abgrenzung

Es ist nicht leicht die Begriffe Humor, Komik und Witz voneinander zu unterscheiden. Salcia Landmann schreibt in ihrem Werk *Jüdische Witze*, das 1963 veröffentlicht wurde, nur Sigmund Freud (1856–1939) und Henri Bergson (1859–1941) hätten diese Aufgabe befriedigend gemeistert. (Landmann 2009, 25.)

Freud hat in seinem Werk *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten*, das zum ersten Mal 1905 veröffentlicht wurde, eine schöne Bedeutungsnuance zwischen diesen Begriffen gefunden, nämlich, dass der Witz und die Komik befreiend wirken können, indem sie uns das Äußern unserer tiefsten Verlangen und unserer kritischen Meinung gestatten, der Humor aber besitze auch etwas Edles. Der Humor besitze nach Freud eine Würde, die z. B. dem Witz fehle. Er besitze Überlegenheit. Nach Freud ist das „humoristische Ich“ (Freud 2006, 254–255), der Teil unsere Persönlichkeit also, der für unseren Sinn für Humor verantwortlich ist, fähig, der Realität zu widerstehen, indem es die Schrecken der Außenwelt auslacht. Und dies sei für den Humor ein wesentlicher Zug. Der Humor erspare uns die Bemühung, das Leben begreifen zu müssen. (Freud 2006, 254–255.) Der Humor funktioniert also wie

ein „narrativer Filter“ (Grasskamp 2002, 785), der die Wirklichkeit in einem anderen Licht erscheinen lässt. Er gibt uns die Möglichkeit, das Unverständliche als lächerlich zu betrachten. Der Humor kann sowohl offensiv als auch defensiv verwendet werden. (Grasskamp 2002, 785.) Freud (2006, 254) erklärt den Humor mit „erspartem Gefühlsaufwand“. Dieser Erklärung stimmt Bergson (2006, 9) zu. Laut Bergson (2006) entstehe das Lachen nämlich aus dem Unbeteiligtsein und der Gelassenheit, d. h., dass die Komik nur dann komisch wirkt, wenn sie unsere Gefühle nicht verletzt. Wenn man Mitgefühl und Leid empfindet, lacht man nicht mehr. Als unbeteiligter Zuschauer kann man dagegen wieder lachen. (Bergson 2006, 9–10.) Um die Schrecken der Welt mit Humor betrachten zu können, muss man seine Gefühle also einigermäßen betäuben, sonst fühlt man zu tief und läuft Gefahr, seinen Humor zu verlieren.

Bergson behandelt das Lachen in seinem Werk *Le Rire: Essai sur la signification du comique*. Der Text ist ursprünglich 1899 in der Zeitung *Revue de Paris* in drei Artikeln erschienen (Bergson 2006, 4). Bergson sucht die Grenze zwischen dem Komischem und dem Witzigem, indem er schreibt, dass das Lachen sich nicht immer auf den Menschen beziehe, der gerade das Wort führt. Und daraus entstehe ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Komischen und dem Witzigen. Eine Äußerung sei komisch, wenn sie bewirkt, dass wir über den Menschen lachen, der sie ausspricht, und witzig, wenn sie bewirkt, dass wir über eine dritte Person oder sogar über uns selber lachen. (Bergson 2006, 76.) Bergson (2006, 76) fügt aber gleich hinzu, dass es oft kaum zu entscheiden ist, ob eine Äußerung witzig oder komisch sei: sie „bringt uns einfach zum Lachen“.

Für Freud (2006, 249) beruht die Wirkung des Komischen auf „erspartem Vorstellungs- und Besetzungsaufwand“. Das heißt, dass ein Witz, um Wirkung zu erzielen, Elemente beinhalten muss, die sowohl dem Erzähler als auch dem Zuhörer geläufig und wichtig sind. Ein Witz muss seine Pointe mühelos und unmittelbar vermitteln, um zu treffen. (Landmann 2009, 27–28.) Bergsons Lachtheorie dagegen beruht auf der Inflexibilität. Diese Inflexibilität kann sich sowohl geistig als auch physisch äußern. Bergson meint, das Komische zeige sich als ein gewisses lebloses Verhalten eines Lebewesens, als eine mechanische Steifheit, die einem Lebewesen eigentlich widernatürlich sein sollte. Ein Beispiel von der Steifheit, worüber Bergson spricht, wäre ein Fußgänger, der auf der Straße stolpert. Bergson meint, ein denkendes Lebewesen könnte das Stolpern vermeiden, weil es auf jedes Schlagloch

und jede Bananenschale Acht zu geben weiß. Wenn man dagegen einen mechanischen Apparat auf die Straße schickt, stolpert er natürlich über das erste Hindernis. Nach Bergson ähnelt ein stolperndes Lebewesen einem solchen leblosen und inflexiblen Gerät. (Bergson 2006, 12–13.) Nach Landmann ergänzen sich beide Definitionen des Komischen: „das »Mechanische« kennzeichnet das komische Objekt, der »ersparte Vorstellungsaufwand« spielt sich auf seiten [sic] des lachenden Subjektes ab“ (Landmann 2009, 29).

Im Dokumentarfilm *Monty Python: Almost the Truth: Lust for glory!* (Yle Teema 2010) spricht der britische Schauspieler John Cleese über die Inflexibilität (*inflexibility*), die auch er als Eckpfeiler der Lachtheorie von Henri Bergson erwähnt. Cleese spricht dabei über den *Monty Python* -Film *Life of Brian* (1979), und genauer über die Szene, wo Christus die Bergpredigt vorträgt. Die Zuhörer in den hinteren Reihen hören die Rede aber nicht gut und daraus folgt, dass sie das hören, was sie wollen. Dies sei nach Cleese eine Art von der Inflexibilität, und auf dieser Inflexibilität baut sich die Komik der betreffenden Szene auf. Die Rezeption des Films im Jahr 1979 war stark, es wurde sogar von Gotteslästerung gesprochen. In Wirklichkeit hatten John Cleese und seine Kollegen keinerlei Absicht, Gott oder Christus lächerlich zu machen, sondern die Zuhörer, die Gemeinde, die ständig alles missverstehen. Cleese fügt noch hinzu, dass Christus seiner Meinung nach selber unendlich flexibel gewesen wäre, weil er kein Egoist war. Cleese meint, dass es gerade der Egoismus sei, der uns inflexibel mache und dadurch das Lachen hervorrufe. Unsere Egozentrik verursache, dass wir die Welt nur durch unsere eigene Gedankenwelt beobachten, ohne uns in andere Menschen hineinversetzen zu können, und daher würden wir das sehen und hören, was wir sehen und hören wollen. (YleTeema 1.10.2010.)

John Cleese stellt in dem *Monty Python* -Dokumentarfilm auch noch fest, dass der Humor im Prinzip immer kritisch sei (*Humor is basically always critical.*) (YleTeema 1.10.2010). Der Witz entsteht meistens aus irgendeinem Druck. Der Druck kann mächtig sein, wie z. B. bei der Judenverfolgung oder auch verhältnismäßig gering, wie z. B. beim Weihnachtsstress. Um einen Witz zu erzeugen, muss der Druck auf jeden Fall erst bewusst empfunden und danach kritisch behandelt werden (Landmann 2009, 29–30). Auch wenn die Judenverfolgung und der Weihnachtsstress nicht vergleichbar sind, erzählt das trotzdem etwas über die Natur und die Verbreitung des Witzes. Und das bedeutet ein positives Menschenbild. Jeder

Witz, jede kritische Äußerung also, spricht für die noch existierende Hoffnung, irgendwelche Vernunft in der Welt zu bewahren.

Petri Tamminen (2010) dagegen schreibt, Humor entstehe aus Unkonventionellem, aus Widersprüchlichkeit und aus unerwarteter Verbindung nicht zusammengehöriger Dinge. Nach Tamminen befreit der Humor eingedämmte Energie, und am effektivsten befreit er diese Energie, wenn Dinge zusammenkommen, die nicht zusammengehören. (Tamminen 2010, 77–78.)

Die Verbindung nicht zusammengehöriger Elemente ist ein Effekt, den auch die Filmkomik gerne benutzt, und zwar durch die Montage. (Martin 1971, 162.) Die Eigenarten der Montage und des Schnittes werden ausführlicher in Kapitel 7.1.1.3 behandelt.

Auch Freud erkennt die Idee vom Witz als „Paarung von Unähnlichem“ (Landmann 2009, 26), Landmann (2009) aber findet Freuds eigene Witztheorie interessanter. Freud wollte nämlich einen Berührungspunkt zwischen dem Traum und dem Witz nachweisen. Freud schreibt in seinem Werk *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten* (2006), ein Witz sei dem Traum ähnlich mit seinen Wortspielen, seiner lückenhaften Charakter und seinen indirekten, spielerischen Äußerungen. (Freud 2006, 45.) Nach Freud sei der Traum im Wesentlichen Wunschtraum, unsere Hemmungen aber verfolgen uns bis in den Schlaf hinein. Diese Hemmungen gestatten uns unsere tiefsten Verlangen nicht einmal im Schlaf zu äußern, und daraus würde der lückenhafte und undeutliche Charakter der Träume herrühren. Deswegen seien unsere Traumszenen oft unverständlich und chaotisch, besonders, wenn es um „unerlaubte Wünsche“ (Landmann 2009, 26) gehe. Manche Wünsche könnten nur indirekt und verdichtet ausgedrückt werden. (Landmann 2009, 26.) Diese Sprache des Traumes ist oft ziemlich witzig. Die Träume erregen das Lachen, weil sie absurd sind, weil es keine oder wenig Logik in ihnen gibt, und weil sie trotzdem wirklich sind. Absurdes ist entzückend und erleichternd, und was noch wesentlicher ist, ist, dass diese Umwege und Absurditäten nur da sind, um eine tiefere Bedeutung zu verbergen, genau wie es bei einem Witz der Fall sei. (Landmann 2009, 26–27.) Sowohl der Witz, als auch der Traum, drückten Wünsche, aber auch Kritik aus, solche Kritik und Wünsche nämlich, die man nicht direkt und ernsthaft zu äußern wagt, und die man deswegen nur auf Umwegen, d. h. durch Träume und Witze ausdrücken könne. Manche Wünsche sind

zu ernsthaft, um sie direkt zu äußern, sie müssten in die Form eines Witzes eingehüllt werden. (Landmann 2009, 26.) Der Witz gibt uns die Möglichkeit, das auszusprechen, was nicht ausgesprochen werden dürfte. Er weicht die Zensur auf und gestattet uns mehr als die Ernsthaftigkeit. Mit Hilfe des Witzes kann man Aggression und Kritik gegen die Machthaber äußern. Ein Witz spendet Trost, die Welt kann und will er auch nicht unbedingt verändern. (Freud 2006, 19–21.)

Dieses Kapitel wollte aufzeigen, dass die Begriffe Humor, Komik und Witz trotz ihrer nahen Beziehungen nicht synonym sind. Sie arbeiten aber auf einem gemeinsamen Tätigkeitsfeld. Sie widersetzen sich den Normen und erschüttern unseren Erwartungshorizont, indem sie die Welt auf den Kopf stellen. Sie haben alle mehr oder weniger mit verschwiegenen Wünschen und der kritische Lebenseinstellung zu tun. Sie bestimmen die Art und Weise, wie ein Mensch das Leben versteht. Der Humor ist ein Teil unseres Charakters, die Komik produzieren wir entweder mit oder ohne Absicht, auf den Witz sind wir absichtlich gekommen, als wir selber zu denken begannen und unsere Gedanken auch ausdrücken wollten.

2.3 Schwarzer Humor und seine verwandten Formen

Dass es nicht leicht ist, Humor zu definieren, konnte man sicherlich beim Lesen des letzten Kapitels nachvollziehen. Der schwarze Humor macht es einem nicht leichter. Es ist schwer, den Begriff präzise zu definieren. Schwarzer Humor steht natürlicherweise in jeder Beziehung sehr nahe dem Humor allgemein, er ist ja eine Unterkategorie des Humors. Er hat aber seine eigenen speziellen Züge und Gebrauchszwecke, die dieses Kapitel zu beleuchten versucht.

Meistens wird schwarzer Humor als Lachen über Tabus, also über heilige, würdevolle oder besonders schmerzhaft Themen verstanden. Er ist mit unserem Überlebensmechanismus verbunden, d. h. mit Hilfe des schwarzen Humors können wir unser Leben in schweren Zeiten erleichtern. Mit groteskem, heftigem Humor schaffen wir Abstand von schmerzhaften Angelegenheiten und dadurch sind wir imstande, unser mentales Gleichgewicht zu bewahren. Der schwarze Humor ist eine Art Erleichterungshumor, er ist unsere emotionale, oft unbewusste Methode, mit unseren unterdrückten Gefühlen umzugehen. (Karvinen 2005, 12–13.)

Ängste und Hassgefühle begleiten uns unser Leben lang. Sie sind ein Teil unseres Selbstverteidigungsmechanismus', sie haben seit vorgeschichtlichen Zeiten dafür gesorgt, dass wir entweder fliehen oder uns wehren, wenn uns irgendetwas bedroht. Auch wenn unsere Haltung den Ängsten gegenüber sich sicherlich während der Evolution weiter entwickelt hat, ist es trotzdem auch heute nicht immer leicht, seinen eigenen Ängsten mutig und aufrecht zu begegnen. Dabei hilft uns aber der schwarze Humor, der uns unsere Ängste distanziert betrachten lässt. Gerade beim schwarzen Humor wird die Koexistenz des Komischen und des Tragischen deutlich. So lange wie es Kriege, Unfälle und Ungleichheit in der Welt gibt, wird auch der schwarze Humor sicher nötig sein. Der schwarze Humor zeigt uns gleichzeitig sowohl die Grauen der Welt als auch ihre Lächerlichkeit, und versucht uns zu überzeugen, dass wir das Grauen nur ertragen können, wenn wir zugleich ihre Lächerlichkeit sehen. (Karvinen 2005, 19–22.)

Der schwarze Humor steckt oft dort, wo Macht und Gewalt Menschen unterwirft und schikaniert. Dort blühen Selbstironie, Sarkasmus und ironischer Spott, den die Machthaber nur schwer austreiben können. Der schwarze Humor fungiert in solchen Situationen als eine Art Widerstand und als Therapie, er verbindet die unterdrückten Menschen. (Karvinen 2005, 49.)

Der Tod bietet unendlich Material für den schwarzen Humor. So natürlich wie der Tod nämlich auch sein mag, erregt er mit seiner Endgültigkeit Furcht, die wiederum mit schwarzem Humor verarbeitet werden kann. Z. B. half schwarzer Humor den Menschen in Konzentrationslagern, wo der Tod überall lauerte, ihre Aufmerksamkeit zumindest für einen Augenblick auf etwas anderes zu richten. Humor drückte dort eine Art innere Freiheit aus, die einem niemand rauben konnte. Es musste aber nicht immer gerade schwarzer Humor sein, im Konzentrationslager war jeder Art von Humor nützlich. Das Erzählen von Geschichten und Witzen, das Lachen über sich selbst und über die Nazis waren wichtige Elemente im Kampf um die Menschenwürde. (Karvinen 2005, 63–65.)

Ironie, Satire und Sarkasmus sind nahe Verwandte des schwarzen Humors. Die Ironie beinhaltet allgemein oft eine kritische oder negative Haltung. Eine übliche Erscheinungsform der Ironie ist z. B. ein Kompliment, das nicht zur Situation passt, z. B. wenn man darüber übertriebene Komplimente macht, dass jemand ganz allein einen Beutel Süßigkeiten essen konnte. Der grundlegende Zweck der Ironie ist also

die indirekte Zurechtweisung bzw. Beleidigung. Die Satire macht sich über Missstände lustig. Sie ist ein noch stärkeres Ausdrucksmittel als die Ironie, und sie enthält Kritik und Übertreibung, aber auch komische Elemente. Der Sarkasmus dagegen beinhaltet zynischen Spott. (Karvinen 2005, 15–17.)

Schon Marcus Tullius Cicero (106–43 v. Chr.) stellte in seinem Werk *De oratore* (*Über den Redner*) fest, dass es im Leben keinen Augenblick gebe, in dem geistvollen Humor unangebracht wäre. Besonders stilvoll fand Cicero die Ironie, die nach ihm gleichzeitig sowohl witzig als auch ernst sei. Die Ironie entsteht nach Cicero dadurch, dass die Bedeutung der Wörter verfremdet wird, und das Gesagte nicht dem Gemeinten entspricht. (Cicero 2006, 187–188.)

Der schwarze Humor geht besonders mit Ängsten, Spannungen und Traumata um, und kommt in solchen Situationen vor, wo der Humor auf den ersten Blick gar nicht angebracht zu sein scheint. Daher ist er auch die Art von Humor, die am meisten an die Grenze des guten Geschmacks stößt, und dadurch sehr leicht in Gefahr läuft, Menschen zu beleidigen. Karvinen (2005) schreibt, dass man nicht immer jeden Humor dulden muss, wenn man aber die Vielschichtigkeit des Humors im Allgemeinen verstehen kann, wird man auch den schwarzen Humor besser verstehen und schätzen können. (Karvinen 2005, 97.)

2.4 Die Entwicklung des jüdischen Humors bis zum Zweiten Weltkrieg

Diese Arbeit untersucht also die Erscheinungsformen des Humors in Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner*. Jurek Becker war selber Jude und der Roman beschreibt das Leben in einem jüdischen Ghetto während des Zweiten Weltkrieges. Dieses Kapitel bildet den Referenzrahmen des Analyseteils und damit das Rückgrat dieser Studie.

Der jüdische Witz hat seine eigenen Merkmale. Überhaupt ist ein Witz immer eng mit der Geschichte, der Kultur und der Religion einer Gesellschaft, einer ethnischen Gruppe verbunden. Um den jüdischen Witz zumindest einigermaßen zu verstehen, muss man sich zuerst mit der Geschichte und der Kultur der Juden bekannt machen. (Landmann 2009, 16; 31.) In dieser Arbeit wird der jüdische Witz als Witz von Juden, nicht als Witz über Juden verstanden, also als ein Witz, der von Juden erzählt

wird und von Juden handelt. Nur solche Witze seien als jüdische Witze überhaupt ernst zu nehmen. (Schmid 2009, 10.)

Der jüdische Witz hat eine Sonderstellung in der Witzliteratur. Er ist unter Umständen entstanden, die ihm zu einzigartiger Tiefe und Schärfe verhalfen. Jahrhundertlang war er die einzige Waffe der Juden gegenüber Diskriminierung und Verfolgung. (Landmann 2009, 16–17.) „Heute“, schreibt Landmann (2009, 16–17) in ihrem zum ersten Mal 1963 veröffentlichten Werk *Jüdische Witze*, „ist der jüdische Witz fast nur noch eine historische Erscheinung, genau wie das europäische Judentum“.

Jüdische Witze im engeren Sinne gibt es erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, mit dem Aufkommen der Aufklärung. Vorher hatte der jüdische Bildungsumfang und die „messianische Diesseitserwartung“ (Landmann 2009, 43) den Witz unnötig gemacht. Die älteste jüdische Schrift, die Bibel, enthält kaum einen einzigen Witz. Die jüdischen Propheten waren auch nicht besonders witzig. Sie brauchten keinen Witz, weil sie nach Landmann keine Todesangst gekannt hätten. (Landmann 2009, 43.)

Trotz Verfolgung und Verleumdung erzählten die Juden der Spätantike und des Mittelalters kaum Witze über sich. Dies ist durch ihren religiösen Glauben, dass alles, auch das Leiden, gottgewollt sei, zu verstehen. Das nachbiblische Schrifttum der Juden lehnt den Witz jedoch nicht mehr so streng ab wie das alte Testament. (Landmann 2009, 33–34.)

Die mittelalterliche strenge Religiosität und die messianische Erwartung, der Glaube an das Kommen des Messias in der Zeit der diesseitigen Welt, waren Gründe genug, die Welt ernst zu nehmen. Dazu gab es noch in der „messianisch gefärbten Mystik“ den Begriff „chawlej Maschiach“ (Landmann 2009, 36), womit das Leiden des Messias gemeint ist. Das bedeutete für die Juden, dass das Kommen des Messias sich durch „blutig-finistere Zustände auf Erden“ (Landmann 2009, 36) ankündigt. Und mehr noch: man könne durch eigenes Leid das Kommen des Messias beschleunigen. Wenn das Leiden also die Welterlösung näher bringt, dann leidet man nicht umsonst, und braucht auch keinen Witz, um das Leiden zu ertragen. (Landmann 2009, 36.)

Das nachbiblische Schrifttum der Juden ist im Exil entstanden (Landmann 2009, 33). Wollte man die Verfolgung und Verleumdung bekämpfen, so hätte man wissen müssen, wer man ist und wo man hingehört – und warum man leidet. Deswegen

mussten die Juden, obwohl – oder *weil* sie in der Diaspora verstreut und vertrieben lebten, sich an ihre Herkunft und Vergangenheit erinnern. Sie mussten ihre Religion und Geschichte in Erinnerung behalten. Sie mussten ihre Einheit und ihre Identität desto besser bewahren, je mehr sie verfolgt wurden. (Landmann 2009, 40.) Ohne religiöse Intensität und starkes Identitätsgefühl wäre der Druck, der die Juden sowohl von innen durch ein strenges Religionsgesetz, als auch von außen durch Verfolgung bedrängte, kaum auszuhalten gewesen. (Landmann 2009, 42–43.)

Mit dem Beginn der Aufklärung gegen Ende des 18. Jahrhunderts erwachte das erste Mal auch die Kritik an der eigenen Religion und an den unmöglichen Lebensumständen. Der Glaube verlor seine Kraft, und damit verlor das jüdische Leiden seinen Sinn. Diese neue lockerere Einstellung brachte die Juden dazu, die schwierigen Verhältnisse auf eine neue Weise zu bekämpfen. Es wurde kein direkter Kampf, kein Kampf mit Gewehren und Messern, sondern die Waffe im Kampf war der Witz. (Landmann 2009, 44.)

Die Situation der Juden in Mitteleuropa drängte sie entweder zur Assimilation, d. h. zur Bekehrung zum Christentum, zur Verzweiflung oder eben zum Witz. Nach Landmann (2009, 30–31) sind die Witze der Juden „zahlreicher, tiefer, schärfer, schlagender als die der andern Völker“ und sie „stellen oft die gesamte menschliche Situation mit Schmerz und Bitterkeit in Frage“, anstatt einfach oberflächlich einzelne komische Schwächen eines Individuums zu verspotten. (Landmann 2009, 30–31.) Die Witzthemen sind vielfältig. Landmann gruppiert den jüdischen Witz in verschiedene Kategorien. Die feindliche Umwelt der Juden bekommt verständlicherweise ihren Anteil davon ab, der jüdische Witz sieht aber auch ein, dass die Umwelt nicht allein die Schuld trägt, sondern, dass auch etwas Faules in den jüdischen Institutionen und Charakterzügen steckt, was die Entstehung erbarmungslos selbstkritischer Witze erklärt. (Landmann 2009, 49.) Auch Freud (2006, 126) betont die selbstkritische Tradition der Judenwitze. Er schreibt in seinem Werk *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten* über die Tendenzen des Witzes wie folgt:

„Ein für den tendenziösen Witz besonders günstiger Fall wird hergestellt, wenn die beabsichtigte Kritik der Auflehnung sich gegen die eigene Person richtet [--]. Diese Bedingung der Selbstkritik mag uns erklären, daß [sic] gerade auf dem Boden des jüdischen Volkslebens eine Anzahl der trefflichsten Witze erwachsen sind [--]. Ich weiß übrigens nicht, ob es sonst

noch häufig vorkommt, daß [sic] sich ein Volk in solchem Ausmaß über sein eigenes Wesen lustig macht.“ (Freud, 2006, 126.)

Die mit der Aufklärung erwachte Einsicht von der Unvernunft des Leidens brachte viele Juden dazu, dass sie aus dem Judentum austraten. Diese Täuflinge wurden zu dankbaren Objekten für Witze, die sich über ihre Fähigkeiten in der fremden, westlichen, eher unreligiös gewordenen Bildungswelt lustig machten. Die Dummheit der Juden wird auch ohne Gnade verspottet. Der Grund dafür ist die Exilsituation der Juden, die sie zum Lernen und zur Erkenntnis der eigenen Herkunft und der religiösen Gesetzeswelt, und dadurch zum allgemeinen Scharfsinn zwang. (Landmann 2009, 43–44; 51.)

Die Judenwitze, die wahrscheinlich jedem bekannt sind, sind diejenigen, die über einen bestimmten Beruf der Juden oder über ihre „professionelle Deformationen“ (Landmann 2009, 53) lachen. Die üblichsten sind die Witze über Juden als Kaufleute. Auch diese Witze beruhen auf bestimmten Traditionen. Im Mittelalter durften die Juden in den meisten europäischen Ländern keinen Boden erwerben und auch nicht in die Handwerkerzünfte eintreten. Als den Juden um 1800 herum der Zugang zu den Universitäten erlaubt wurde, stürzten sie sich alle in die akademische Laufbahn. Trotzdem wählten manche praktisch denkende, akademische Juden den kaufmännischen Bereich zum Beruf. Die ‚Sünden‘ – u. a. Schwindel und Geldgier – die mit diesem Beruf verbunden wurden, sind ein häufiges Thema des jüdischen Witzes. (Landmann 2009, 53.)

Die gelockerte Einstellung in Bezug auf die Religion produzierte auch Witze, die diesen Bereich betrafen. Übertriebene Frömmigkeit wurde als lächerlich empfunden und fiel leicht dem Witz zum Opfer. Dazu schreibt Landmann (2009, 55), dass man, um diese Witze zu verstehen, wissen muss, „dass fromme Juden in Notlagen die Psalmen so ähnlich herunterbeten, wie der Katholik den Rosenkranz“. (Landmann 2009, 55.) Ein Witzbeispiel aus dem Werk Landmanns möge dies noch beleuchten:

„Gebetswunder.

Eine Frau kommt verzweifelt zum Rabbi gelaufen. Ihr Kind hat unstillbare Diarrhöe. »Sag Tehillim!« (=Psalmen; sie werden in Notlagen als Gebet gesprochen) empfiehlt der Rabbi. Die Jüdin befolgt den Rat, und das Kind wird gesund. Aber nach einigen Tagen ist sie wieder beim Rabbi. Diesmal leidet das Kind an den genau entgegengesetzten Symptomen. »Sag Tehillim«,

meint der Rabbi. »Aber Rabbi«, ruft die Jüdin entsetzt, »Tehillim stopft doch!«
(Landmann 2009, 112.)

Das Jenseitsdenken und die Ankunft des Messias wurden wichtige Themen von Witzen. Und damit wurde letztendlich die gesamte Weltordnung kritisiert. (Landmann 2009, 57; 62.) Sehr interessant findet Landmann (2009, 61) auch noch die Witzgruppe, welche über den Respekt- und die Disziplinlosigkeit der Juden untereinander scherzt. Sie entspringt der Vernichtungsgeschichte der Juden, die sie oft zwang, zusammengedrängt zu leben.

Nach Landmann entstand der jüdische Witz durch das Zusammentreffen des ost- und mitteleuropäischen Judentums nach dem Einbruch der Aufklärung. In Deutschland soll er zur Zeit Napoleons eine Hochblüte erlebt haben. Im Osten blieb der jüdische Witz bis zum Einmarsch der Hitlertruppen lebendig. Zusammen mit der Vernichtung des Judentums wurde auch der jüdische Witz vernichtet. Die Bedingungen sind heute so verändert, dass der jüdische Witz der Vergangenheit angehört. (Landmann 2009, 69; 75.) Die Israeli brauchen laut Landmann auch keine Witze. Dies erklärt Landmann (2009, 75) wie folgt: „Greift man den Juden in Israel an, so kann er sich, statt mit dem Witz, wieder mit der Waffe wehren, genau wie sein Vorfahre in biblischer Zeit.“ Landmann meint in ihrem zum ersten Mal 1963 veröffentlichten Werk *Jüdische Witze*, dass das neue Israel witzlos wie die Bibel sei (Landmann 2009, 75).

3 Geschichtliche Hintergründe

Dieses Kapitel behandelt die geschichtlichen und kulturellen Hintergründe der Zeit und des Ortes des literarischen Primärtextes von Becker. Im Besonderen werden die Wurzeln des Antisemitismus behandelt und die Vernichtung der jüdischen Kultur in Osteuropa im Verlauf des Zweiten Weltkriegs.

3.1 Vom Antisemitismus zum Holocaust

Die Wurzeln der Judenfeindlichkeit reichen bis in die Antike zurück. Der Antisemitismus als Begriff wurde aber erst im 19. Jahrhundert in Gebrauch genommen. (Illman, Harviainen 1987, 98.) Bis ins 19. Jahrhundert basierte die

Judenfeindlichkeit vor allem auf religiösen und wirtschaftlichen Vorurteilen und auf Fremdenangst. Im 19. Jahrhundert veränderte sich ihr Gesicht, als sie auch politische und biologische Motive bekam. (Pohl 2008, 373.)

Die Judenfeindlichkeit verschärfte sich deutlich während und nach dem Ersten Weltkrieg. Die lange antisemitische Tradition, die aktuellen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs, die russische Revolution von 1917 und die revolutionären Ereignisse in Deutschland von 1918–1919 und schließlich die Inflation von 1923 gaben ihr Auftrieb. (Wiese 1998, 103.) Die wirtschaftliche und gesellschaftliche Krise ab 1930 war geeignet für das Schüren rassistischer Stimmungen. In der Politik in Deutschland begannen Parteien wie die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP), die Deutschnationalen Volkspartei (DNVP) und die rechtsextremen Verbände antisemitische Gedanken zu äußern. Eine mentale Veränderung in der deutschen Gesellschaft und auch in den meisten anderen europäischen Ländern hatte zur Folge, dass sich ein extremer Nationalismus auszubreiten begann. (Pohl 2008, 374.) Der Antisemitismus bildete zusammen mit dem Hass auf den Bolschewismus die Grundlage der Politik der NSDAP (Studt 2008, 528).

Als Adolf Hitler im Januar 1933 in Deutschland an die Macht kam, wurde Antisemitismus zum Regierungsprogramm erhoben. Vereinfacht gesagt beruhte die antisemitische Politik Hitlers auf der Vorstellung, Menschen seien unterschiedlich viel wert. (Pohl 2008, 373; 375.) Die Nationalsozialisten sahen die Juden als minderwertig und als „wirtschaftliche Parasiten“ (Illman, Harviainen 1987, 109). Die Nürnberger Gesetze, die am 15. September 1935 festgelegt wurden, führten die Rassenpolitik der Nationalsozialisten konsequent weiter. Es folgte die völlige Entrechtung und das Ausschließen der Juden aus der deutschen Gesellschaft. (Illman, Harviainen 1987, 109–110.)

Nach dem Ostsiedlungsprogramm der Nationalsozialisten sollte den Deutschen mehr ‚Lebensraum‘ im Osten, vor allem auf Kosten der Juden, eingeräumt werden. Hitler sah den Kampf der Rassen um ‚Lebensraum‘ als zentralen Inhalt seiner Politik. Die Juden galten als ‚Volksschädlinge‘, welche das deutsche Volk auch genetisch daran hinderten, den Lebenskampf mit den anderen Völkern erfolgreich zu bestehen. Ihm ging es um das Überleben der ‚arischen Rasse‘. (Wiese 1998, 103–104.)

Die Grundlage der eigentlichen Vernichtung der Juden soll ein im Sommer 1941 gegebener mündlicher Führerbefehl gewesen sein. ‚Die Endlösung‘ der Judenfrage

reifte im Januar 1942 auf der sogenannten Wannsee-Konferenz in Berlin, wo die systematische Vernichtung der Juden beschlossen wurde. (Wiese 1998, 104.)

3.2 Die deutsche Ostfront in dem Zweiten Weltkrieg

Dieses Kapitel behandelt die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs nur soweit, wie sie die Geschichte in dem Roman *Jakob der Lügner* berühren, d. h. dieses Kapitel betrachtet hauptsächlich die Bewegungen der deutschen Ostfront zwischen 1939–1945, die den Rahmen zunächst für die Ghettoisierung und danach für die Vernichtung der Juden bildeten.

Hitler hatte das Ziel, das Deutsche Reich zunächst „zur Herrschaft über ganz Kontinentaleuropa“ zu führen (Studt 2008, 528). Seine außenpolitischen Zwischenziele bildeten vor allem die Eroberung von ‚Lebensraum‘ im Osten und die Vernichtung der Juden und des Bolschewismus. (Studt 2008, 528.)

Vor Beginn des Kriegs im Osten wollte Hitler auch Frankreich und Großbritannien unterwerfen, da er wusste, dass sie ihm keine freie Hand im Osten geben würden. Um sich aber den Rücken während des Angriffs im Westen zu sichern, wollte er zunächst die östlichen Nachbarländer politisch unterwerfen. Mit der Slowakei, mit Ungarn und Rumänien gelang das, als Polen sich aber widersetzte, entschied sich Hitler, es militärisch dazu zu zwingen. (Studt 2008, 562.)

Im Spätsommer 1939 verhandelten Frankreich und Großbritannien schon seit Monaten ergebnislos mit der Sowjetunion über einen Pakt gegen Deutschland, als der sowjetische Außenminister Wjatscheslaw Molotow am 23. August 1939 einen Nichtangriffspakt mit Deutschland schloss. Damit teilten Deutschland und die Sowjetunion Polen unter sich auf. Die deutsche Wehrmacht marschierte am 1. September 1939 ohne Kriegserklärung in Polen ein. Am 3. September erklärten Großbritannien und Frankreich als Alliierte Polens Deutschland den Krieg. (Saarinen 2005, 869–871.)

Im Dezember 1940 unterzeichnete Hitler den Befehl zum Angriff auf die Sowjetunion. Dieses Unternehmen trug den Decknamen ‚Barbarossa‘. (Saarinen 2005, 874.) Der Angriff fand am 22. Juni 1941 ohne Kriegserklärung statt. Damit begann der „Eroberungs-, Ausbeutungs- und Vernichtungskrieg“ gegen die

Sowjetunion, der nach Hartmann (2008, 588) schon lange das eigentliche Anliegen Hitlers gewesen sei.

Die Blitzkrieg-Taktik Hitlers, d. h. der überraschende, gewaltige und schnelle Vormarsch der Wehrmacht, der die Anfänge des Zweiten Weltkriegs kennzeichnete, musste die Wehrmacht unter immer schwieriger werdenden Bedingungen im Winter 1941–1942 aufgeben, als ihr Vormarsch im Norden bis kurz vor Leningrad, im Osten vor Moskau und im Süden vor Rostov stockte. Die Wehrmacht hat Leningrad zweieinhalb Jahre erfolglos belagert. (Saarinen 205, 875.) Hartmann (2008, 602) schreibt, dass bereits am 11. Dezember 1941, nach Hitlers Kriegserklärung an die USA, die militärische und materielle Überlegenheit der Alliierten so groß gewesen sei, dass ihr Sieg über die Achsenmächte Deutschland und Italien nur noch eine Frage der Zeit gewesen sei.

Stalingrad, wo die sowjetischen Truppen Anfang Februar 1943 die 6. deutsche Armee vernichteten, gilt als Symbol für die entscheidende Wende im Zweiten Weltkrieg, die eigentlich schon im Winter 1941–1942 eingetreten war (Hartmann 2008, 603). Im Oktober 1944 überschritten die ersten sowjetischen Truppen die Grenzen des Deutschen Reichs. Am 12. Januar 1945 eröffnete die Sowjetunion eine Großoffensive und Ende März hatten die ersten sowjetischen Panzertruppen die Oder erreicht. In der Nacht vom 8. auf 9. Mai 1945 erfolgte die bedingungslose Kapitulation der Wehrmacht. (Hartmann 2008, 580; 585.)

3.3 Jüdische Ghettos – Lodz

Die ersten jüdischen Ghettos hat man schon 1516 in Venedig gegründet. Später entstanden auch in anderen italienischen Städten und anderswo in Europa Ghettos. Ein Ghetto war ein ummauertes jüdisches Stadtviertel, dessen Tore man nachts zuschließen konnte. Es ist aber schwer zu unterscheiden, welche von diesen Ghettos freiwillig waren, d. h. solche, wo die Juden aus freien Stücken wohnten, und welche von den christlichen Beamten errichtete Zwangsghettos waren. (Illman, Harviainen 1987, 52.)

1815 wurde das dem russischen Zaren unterstellte Königreich Polen gegründet. Die Konstitution dieses Reiches war ziemlich liberal. Nach einem Aufstand im Jahr 1830 verloren die Polen aber ihre Teil-Autonomie. (Ahola, Kuhlman, Luotio, 2003, 678.)

Einen polnischen Staat gab es erst wieder nach dem Ersten Weltkrieg und nach der Konferenz von Versailles (Gilman 2004, 19).

Der Antisemitismus hatte lange Wurzeln in Polen. Die antisemitische Haltung der Katholischen Kirche den Juden gegenüber hatte einen starken Einfluss darauf, dass die Juden sich nicht integrieren bzw. assimilieren konnten, und, dass sie als eine Bevölkerungsgruppe, die dem Ideal Polens nicht entsprach, abgestempelt wurde. Das Eingliedern der Juden in die polnische Gesellschaft begann erst am Anfang des 20. Jahrhunderts (Gilman 2004, 19–21.)

Von 1926 bis 1935 gab es in Polen eine autoritäre Herrschaft unter Marschall Józef Piłsudski. Piłsudskis Frau war eine Jüdin, was zweifellos zum Teil auf die Judenfreundlichkeit seines Regimes eingewirkt hat. Es wurde unter anderem versucht, die bürgerlichen Rechte der Juden zu sichern, was dem Regime aber wegen des in dem neuen Polen nach dem Ersten Weltkrieg zum Selbstverständnis gewordenen religiösen Antisemitismus sehr schwer fiel. Nach Piłsudskis Tod im Mai 1935 kam in Polen eine antisemitische Regierung an die Macht. (Gilman 2004, 21-22.)

1937 hatte Lodz 700 000 Einwohner, wovon 233 000, ein Drittel, Juden waren. Es gab Auseinandersetzungen zwischen Juden und Nicht-Juden, aber auch zwischen den Juden, die aus verschiedenen Ländern in Europa stammten. (Gilman 2004, 19.) Nach dem Einmarsch der Wehrmacht am 1. September 1939 entstanden in Polen Hunderte abgeriegelter Zwangsghettos. Die Nationalsozialisten isolierten die jüdische Bevölkerung der größeren Städte in Ghettos. Am 8. September 1939 nahm die Wehrmacht Lodz ein. Lodz wurde ein Teil des ‚Reichsgau Wartheland‘, der die Gebiete umfasste, welche Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg an Polen verloren hatte. Am 11. April 1940 wurde Lodz zu Ehren des deutschen Generals Karl Litzmann, der 1915 den Kampf bei Lodz gewonnen hatte, in Litzmannstadt umbenannt. Die Absicht der Nationalsozialisten war, den Reichsgau Wartheland von Juden zu leeren, was auch der polnischen Politik, die Juden auszubürgern, entsprach. (Gilman 2004, 26.) In Lodz wurde eine deutsche Verwaltung eingerichtet, und die Juden wurden aus dem Leben der Stadt ausgeschlossen. Die Behörden wollten die Stadt ‚eindeutschen‘ und ‚judenfrei‘ machen, d. h. sie hatten vor, die Juden der Stadt umzusiedeln. Die Juden wurden aber in den übrigen besetzten Gebieten nicht

aufgenommen, und daher wurde schließlich in Lodz ein Ghetto gegründet. (Rosenfeld 1994, 19.)

Das Einsperren der Juden in das Ghetto von Lodz begann am 8. Februar 1940. 160 000 Juden lebten in diesem Ghetto, das das erste von der Außenwelt völlig abgeriegelte Ghetto in Polen war. (Rosenfeld 1994, 19–20.) Lodz war die zweitgrößte Stadt Polens und hatte nach Warschau das größte Ghetto (Pohl 2008, 435).

Das Ghetto von Lodz hatte eine jüdische Selbstverwaltung, so dass es einen Anschein von Autonomie behalten konnte. In Wirklichkeit galten auch in dem Ghetto von Lodz die nationalsozialistischen Regelungen. (Rosenfeld 1994, 19.) Ein Einwohner des Ghettos, Chaim Rumkowski, wurde von den Nationalsozialisten zum Vorsitzenden des Judenrates ernannt. Der Judenrat versuchte unter Rumkowskis Leitung die Existenz des Ghettos durch Zwangsarbeit zu sichern, damit die Insassen den Deportationen entgehen konnten. Das Ghetto wurde zu einer Produktionsstätte der Wehrmacht und auch für Zivilbetriebe ausgebaut und konnte sich tatsächlich auf diese Weise länger halten als alle anderen Ghettos, bis Juni 1944. (Rosenfeld 1994, 19–21.)

1941 wurden nochmals 20 000 Juden und 5000 Roma ins Ghetto deportiert. Das führte zu Konflikten zwischen den alten und den neuen Insassen. Ab Januar 1942 wurden Roma und Juden aus Lodz in das kurz davor eingerichtete Vernichtungslager Chelмно deportiert. (Rosenfeld 1994, 19.) Die Juden widersetzten sich den Deportationen durch Arbeits- und Hungerstreiks und durch die Verbreitung von Nachrichten oder Gerüchten. Gilman (2004, 30) schreibt, dass die Gerüchte eine Form von Satire oder Kritik, sogar des Humors dargestellt hätten, womit man die Deutschen und die Ghattobehörden bekämpfen wollte. (Gilman 2004, 31.)

Radios waren im Ghetto streng verboten. Es durfte keine Verbindung zur Außenwelt geben. Trotzdem gab es Radios im Ghetto, und auch Menschen, die Radio hörten. Durch diese Menschen konnte man sich über das Schicksal der Mitmenschen unterrichten, die aus Lodz deportiert worden waren. (Gilman 2004, 31.) Gilman (2004, 32) schreibt: „Briefe und Dokumente aus dieser Zeit, die 1943 vergraben und nach dem Krieg wieder entdeckt wurden, enthüllen, dass diese so oft erwähnte »Nachrichtenübermittlung« nicht Quelle der Information, sondern der Hoffnung war, denn die meisten der »Radioberichte« erwiesen sich als falsch.“

Im Juni 1944, als die sowjetischen Armeen immer näher rückten, wurde das Ghetto geräumt und die meisten von den Juden ins Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau und in Nebenlager deportiert. Die Rote Armee befreite Lodz am 19. Januar 1945. (Rosenfeld 1994, 20.)

4 Zum Autor Jurek Becker – Biographische Angaben

Als Jerzy Bekker, dessen Rufname Jurek war, angeblich 1937 in Lodz auf die Welt kam, war Lodz die modernste und die jüdischste Stadt Polens. Jureks Eltern waren Juden, zwar nichtreligiöse, aber trotzdem Juden, also kam Jurek Becker als polnischer Jude auf die Welt. (Gilman 2004, 15; 17.)

Am 7. März 1940 wurden Bekkers gezwungen ins Ghetto umzuziehen (Gilman 2004, 27). Jeder im Ghetto wollte den Nationalsozialisten möglichst nützlich sein, um der Deportation zu entgehen (Kutzmutz 2005, 56). Jureks Mutter Anette arbeitete unter 10 000 anderen Juden für den Judenrat in einem seiner Büros. Jureks Vater Mieczyslaw arbeitete in der Textilindustrie für die Kriegsproduktion. Kinder unter zehn Jahren dagegen galten als unproduktiv und hatten die Deportation zu befürchten. (Gilman 2004, 29.) Deswegen hatte auch Jurek gearbeitet: er stopfte Zigaretten. Im Ghetto hatte der Vater Jurek älter gemacht, d. h. sein Geburtsdatum in den Papieren geändert, damit er als arbeitsfähig galt und so nicht deportiert wurde. Später soll der Vater das richtige Geburtsdatum vergessen haben. (Kutzmutz 2005, 56.)

Anette und Jurek Bekker wurden im Februar 1944 ins Frauenkonzentrationslager Ravensbrück gebracht. Mieczyslaw blieb noch als Arbeitskraft im Ghetto und wurde nachher als einer der letzten nach Auschwitz und danach noch nach Sachsenhausen deportiert. (Gilman 2004, 32–33.) Ravensbrück wurde Ende März 1945 evakuiert. Die 47. Armee der Sowjetunion befreite Sachsenhausen am 22. April 1945. Teile des Lagers wurden in ein Krankenhaus umgewandelt. In der Nacht zwischen dem 29. und 30. April erreichten Truppen der 49. Sowjetarmee Ravensbrück. Ende April und Anfang Mai wurden rund 300 schwer kranke Insassen von Ravensbrück nach Sachsenhausen gebracht, unter anderem Anette und Jurek Bekker. Anette Bekker starb kurz danach an Unterernährung. (Gilman 2004, 34–35.)

Jurek blieb bis zum Ende des Jahres 1945 in dem provisorischen Krankenhaus in Sachsenhausen. Dort wurde er offiziell als Opfer des Faschismus – eine Bestimmung, die ihn lebenslang verfolgte – anerkannt. Das bedeutete, dass er medizinisch versorgt wurde und eine etwas größere Portion Essen bekam. Sein Gesundheitszustand war labil, langsam aber wurde er gesund. Vater und Sohn gehörten zu den rund 200 000 geretteten Juden Mitteleuropas, die 1946 zusammen mit den Millionen Zwangsvertriebenen und Flüchtlingen als ‚Displaced Persons‘ (DPs) bezeichnet wurden. Das Leben nach dem Krieg war hart für jeden Bürger, und es war auch nicht leicht, als polnische Juden in Deutschland zu leben. Um weniger aufzufallen, änderte Mieczysław Bekker seinen Namen in Max Becker und aus Jerzy Bekker wurde Georg Becker. Sie bekamen ein möbliertes Zimmer im Prenzlauer Berg, in der Sowjetzone Berlins. In dem russischen Sektor Berlins zu leben war keine bewusste Wahl gewesen, dort haben die Beckers einfach eine Bleibe gefunden. (Gilman 2004, 38-40.)

Während Jurek langsam gesünder wurde, begann sein Vater sich zu verändern: er strich die sechs Jahre, die er im Ghetto und im Lager verbracht hatte, aus seiner Lebensgeschichte. Damit wurde er also, auf dem Papier, plötzlich auf einmal sechs Jahre jünger. Um nicht als polnischer Jude, sondern als deutscher Jude zu gelten, meldete er Fürth in Bayern als seinen Geburtsort. Jureks Geburtsdatum bestimmte er auf den 30. September 1937. Als Sohn eines Deutschen war auch Jurek jetzt ein Deutscher. (Gilman 2004, 40–41.) So wie Max Becker sich eine neue Biographie erfunden hatte, musste er später immer mehr neue Geschichten erfinden, besonders wenn die Behörden, oder auch sonst jemand, ihm konkrete Fragen nach seinem Leben stellten. Jurek wuchs in dieser Welt der vielen Geschichten auf, und wurde dabei auch selbst zum Erzähler. (Gilman 2004, 42.)

Ein Deutscher zu sein, hieß aber auch Deutsch sprechen zu können. Max Becker versuchte seinem achtjährigen Sohn Deutsch beizubringen, eine Sprache, die er selbst nicht vollkommen beherrschte. Das Lernen der deutschen Sprache war für Max und Jurek Becker die einzige Möglichkeit, als Deutsche akzeptiert zu werden. Der Antisemitismus hatte das kulturelle Anderssein der Juden ausposaunt, und Jurek hatte Angst, seine Art Deutsch zu sprechen, würde verraten, dass er ein Jude war. Als er mit zehn Jahren in die Schule kam, war er körperlich viel größer als seine sechsjährigen Mitschüler, er hatte aber weniger Schulwissen. Er beschloss, wie verrückt zu lernen. Und er bemerkte, dass er, je weniger Fehler er beging, desto

seltener den anderen als Fremder auffiel. Die Sprache war eine Möglichkeit, der Gruppe anzugehören. Deswegen spielte Jurek besessen mit Wörtern und Sätzen. (Gilman 2004, 46–49.)

Am 7. Oktober 1949 wurde aus der Sowjetzone Deutschlands die Deutsche Demokratische Republik, die DDR. In diesem ersten deutschen sozialistischen Staat war es sogar erwünscht, anders als in der BRD, leidenschaftlich patriotisch zu sein. Jurek Becker war jetzt plötzlich ein Bürger dieses Staates, wo er, zumindest seines Erachtens, übertrieben stark als Opfer des Faschismus behandelt wurde, was für ihn bedeutete, dass er wieder als Jude, als Fremder, abgestempelt wurde. (Gilman 2004, 50.)

Jurek Becker bekam eine Rente als „Opfer des Faschismus“ (Gilman 2004, 50). Auf Wunsch seines Vaters hat Jurek schon früh an den nationalen Aktivitäten der DDR teilgenommen. Er war Mitglied der FDJ (Freie Deutsche Jugend) und später der SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), aus der er jedoch später ausgeschlossen wurde, nachdem er gegen die Ausbürgerung seines DDR-kritischen Freundes Wolf Biermann protestiert hatte. (Kutzmutz 2005, 57–58; 63.)

1955 wurde Becker zum Germanistikstudium an der Humboldt-Universität zugelassen. Ab 1957 studierte er aber statt Germanistik Philosophie und Jura. (Kutzmutz 2005, 58–59.) Während des Studiums begann Becker für das Studentenkabarett Texte zu schreiben. 1960 verließ er die Universität, nachdem es zu einigen Disziplinverstößen gekommen war, die damit erklärt wurden, dass er seine Vergangenheit nicht genug verarbeitet hätte. Noch im selben Jahr nahm er an einem Halbjahreskurs an der Staatlichen Film- und Fernsehhochschule in Babelsberg teil. (Gilman 2004, 68; 72–73.) Nachdem Becker die Universität verlassen hatte, stand er unter Beobachtung des Ministeriums für Staatssicherheit (Gilman 2004, 75).

In den frühen 60er Jahren galt die DDR, zumindest in den Augen ihrer jungen Intellektuellen, als der gute, der antifaschistische deutsche Staat. Auch Becker glaubte, er könne als Schriftsteller an dem Aufbau des Sozialismus mitwirken und ihn verändern, verbessern. (Gilman 2004, 78.)

Der Einmarsch in die Tschechoslowakei 1968 verunsicherte Beckers Vorstellungen vom Staatssozialismus in der DDR. Er fand es lächerlich, als Walter Ulbricht behauptete, es gebe keine Pressezensur in der DDR. Becker informierte sich über

westliche Sender. Langsam begann er Ähnlichkeiten zwischen Ghettomauer und DDR-Mauer zu empfinden. (Gilman 2004, 100–101.) Später behauptete Becker, dass das Schreiben in der DDR eine Ersatzfunktion für das Fehlen von Zeitungen, Radio und Film gewesen sei. Er wollte mit seinen Texten sowohl aufklären als auch unterhalten. Gilman (2004, 129) schreibt, dass die Romane für Becker zu einem Medium für versteckte Bedeutungen wurden. (Gilman 2004, 129.) Die Behörden der DDR, mit denen Becker nach 1974 immer mehr auf Kollisionskurs kam, betrachteten seine „verborgenen Bedeutungen“ aber zunehmend als ein „Problem“ (Gilman 2004, 129).

Sein Erstlingswerk, der 1969 veröffentlichte Roman *Jakob der Lügner*, hat Jurek Becker ursprünglich als Drehbuch geschrieben, aber als die Dreharbeiten in Polen an den Behörden scheiterten, machte Becker aus dem Drehbuch einen Roman. (Kutzmutz 2005, 60; 62.) Seine weiteren Romane, die sich mit dem Holocaust-Thema beschäftigen, sind *Der Boxer* (1976), der mit seiner Vater-Sohn -Problematik als Beckers autobiographischster Roman gesehen wird, und *Bronsteins Kinder* (1986). (Gilman 2004, 132; 229.)

Schließlich wurde *Jakob der Lügner* doch noch verfilmt. Die offizielle Premiere fand am 23. Dezember 1974 im DDR-Fernsehen statt, in schwarzweißer Version. Die offizielle Kinopremiere fand vier Monate später statt, im April 1975. (Gilman 2004, 126–127.)

Das Anderssein und der Kampf zwischen Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit prägten die Werke von Becker. Die Identität ist ein wichtiges Thema in seinen Werken. (Gilman 2004, 59.) In der Öffentlichkeit galt Becker immer mehr oder weniger als ein jüdischer Schriftsteller und als ein Opfer des Faschismus. Das bedeutete, dass er oft von der Kritik geschont wurde, was er wiederum ablehnte. (Gilman 2004, 141–142.)

1977 beantragte Becker ein Zweijahresvisum, damit er in die BRD reisen und dort schreiben konnte. Seitdem lebte Becker im Westen. (Kutzmutz 2005, 64; 67.) Trotz allem brach Becker aber seine Beziehung zur DDR und zum Sozialismus nie ganz ab (Gilman 2004, 176). Bis zum Ende der DDR wollte er an die Reformierungsfähigkeit des DDR-Staats glauben (Gilman 2004, 180). Sein Glaube an die DDR spiegelt sich in seinen Romanen wider, von denen kein einziger vom Leben im Westen handelt.

Alle seine Romantexte spielen in jenem verlorenen Land, in der DDR. (Gilman 2004, 255.)

Die Fernsehserie *Liebling Kreuzberg*, die den Alltag eines Rechtsanwalts im West-Berliner Kreuzberg darstellte und dessen Drehbuch Becker im Westen schrieb, wurde sehr beliebt. (Kutzmutz 2005, 66.) 1993, als es schon längst nur noch einen deutschen Staat gab, arbeitete Becker an einem Filmdrehbuch, das auf seiner Erzählung *Die Mauer* basierte. *Die Mauer* war ursprünglich 1980 in seinem Erzählband *Nach der ersten Zukunft* erschienen. In der Erzählung versuchte Becker, und zwar nur für dieses eine Mal, den Holocaust aus der Perspektive eines Kindes zu erzählen. Als Film unter dem Titel *Wenn alle Deutschen schlafen* wurde die Erzählung von Frank Beyer für das ZDF verfilmt. (Gilman 2004, 287.)

1995, nach einer Reise nach Südamerika, fühlte Becker sich krank. Noch in demselben Jahr im Dezember wurde bei ihm Darmkrebs diagnostiziert. (Gilman 2004, 290.) Er starb am 14. März 1997 (Kutzmutz 2005, 68).

5 Zum Roman Jakob der Lügner

Jurek Beckers erster Roman *Jakob der Lügner* wurde 1969 veröffentlicht. Er fand schon beim Erscheinen ein weitgehend zustimmendes Echo. Die gekonnt geschaffene Spannung zwischen tragischer Situation, d. h. dem Alltag der Juden in einem Ghetto während des Zweiten Weltkrieges, und der humorvollen Darstellungsweise, wurde gelobt, wie auch der Verzicht auf pathetisches Erzählen und Schwarzweißmalerei. Die Rolle der Komik in dem Roman wurde ein besonders beliebtes Untersuchungsthema. (Wiese 1998, 12.)

Gegen den Willen des Autors wurde *Jakob der Lügner* offiziell als jüdisches Buch eines jüdischen Autors verstanden. Beckers Talent, die verlorene Welt des Ostjudentums darstellen zu können, schien von seiner Biographie abhängig zu sein. (Gilman 2004, 105–107.) Der Roman war erfolgreich und sein Autor wurde im Osten wie im Westen als „professioneller Jude“ (Gilman 2004, 106) abgestempelt, auch wenn Becker es selbst ablehnte, sich als Jude zu verstehen (Wiese 1998, 16).

Jakob der Lügner ist eine autobiographisch geprägte Geschichte. Es ist eine Fiktion, geschrieben von einem Juden, der in Ghettos und Konzentrationslagern

aufgewachsen ist. Becker hat aber gesagt, dass er sich selber nicht an die Kindheit im Ghetto oder im Konzentrationslager erinnern kann. Der Roman ist demnach kein Produkt eigener Erinnerung, sondern eine auf nachträglichen Recherchen beruhende Rekonstruktion. (Frölich 2003, 248.) Die Anregung zu dem Roman erhielt Becker von seinem Vater, der ihm von einem Einwohner des Ghettos von Lodz erzählte, der ein Radio besessen und Nachrichten weitergegeben habe. Becker aber wollte keine großartigen Heldentaten beschreiben und veränderte die Handlung, indem in seiner Geschichte das Radio nicht existiert und die Nachrichten reine Lügen darstellen. (Wiese 1998, 17–18.)

Schon der Titel des Romans ist in Bezug auf den Inhalt des Romans einer näheren Betrachtung wert. In Henri Bergsons Studie über das Lachen (Bergson 2006) ist nämlich nachzulesen, dass ein Eigenname als Titel, in dem Fall ‚Jakob‘, analog der klassischen Vorbilder von Hamlet bis Othello auf ein tragisches Schicksal verweist. ‚Der Lügner‘ dagegen, ein Appellativ, das eine Charakterbeschreibung darstellt, weist auf eine Komödie hin, die sich nicht mit Individuen, sondern mit Typen beschäftigt. Bergsons Lachtheorie erklärt, dass die Komödien, um uns zu amüsieren, unsere Gefühle nicht antasten dürfen. Und das gelingt z. B., wenn man die Aufmerksamkeit des Publikums anstatt auf etwas Individuelles auf allgemeine Charakterzüge und besonders auf allgemeine menschliche Schwächen richtet. Nach Bergson ist die ausdrückliche Aufgabe einer Komödie gerade die Vorstellung der Charaktere und der allgemeinen Charaktertypen. (Bergson 2006, 16; 102; 106.) Allein der Titel des Romans bringt also schon die Tragödie und die Komödie zusammen.

5.1 Die Handlung

Jakob der Lügner erzählt die Geschichte des Juden Jakob in einem polnischen Ghetto während des Zweiten Weltkrieges. Es ist keine Geschichte von heldenhaftem Widerstand, sondern eine Geschichte voller Menschlichkeit und Barmherzigkeit einerseits und Unmenschlichkeit andererseits. Jakob ist also kein Held, er ist „eine unauffällige Durchschnittsfigur“ (Wiese 1998, 28). Aber „ein verrückter Zufall hat aus einem Gleichen einen Besonderen gemacht“ (Becker 1982, 133).

Jakob ist ein Jude unter vielen anderen in dem Ghetto. Er sorgt für ein kleines Mädchen, Lina, dessen Eltern ermordet worden sind. Die Juden des Ghettos müssen

für die Deutschen arbeiten. Jakob belädt Güterwagen am Bahnhof. Eines Abends kurz vor acht Uhr, kurz vor dem Ausgehverbot wird Jakob von einem Soldaten, der sich auf Jakobs Kosten amüsieren will, auf das Polizeirevier befohlen, und da hört Jakob zufällig eine Nachricht im Radio:

„In einer erbitterten Abwehrschlacht gelang es unseren heldenhaft kämpfenden Truppen, den bolschewistischen Angriff zwanzig Kilometer vor Bezanika zum Stehen zu bringen.“
(Becker 1982, 14.)

Das hat zu bedeuten, dass der russische Vormarsch sich nähert, und die Befreiung des Ghettos bevorsteht. Jakob hat nicht die Absicht irgendjemandem von dieser Nachricht zu erzählen. Niemand würde es glauben, dass er in dem Revier war und lebend wieder herausgekommen ist. Aber eines Tages rutscht ihm die Nachricht heraus, weil er einem seiner Freunde, Mischa, wieder Hoffnung geben will. Jakob erzählt ihm als Notlüge, dass er ein Radio habe. Danach ist das Feuer nicht mehr aufzuhalten. Damit erwacht die Hoffnung wieder überall im Ghetto. Bald weiß jeder Jude, dass die Russen unterwegs sind.

„Sie warten auf die Russen. Schließlich sind sie Juden: gewohnt, auf den Messias zu warten“ schreibt Louis Begley (2007) in seinem Artikel *Tränen sind in allen Dingen*, der in der Online-Ausgabe von *Die Welt* erschienen ist (Begley 2007). Louis Begley ist ein Schriftsteller, der zwar in Polen geboren ist, der aber dem Holocaust entgehen konnte und heute in den Vereinigten Staaten lebt. (Begley 2003–2011). Die „messianische Diesseitserwartung“ (Landmann 2009, 43) der Juden und das Leiden, das damit verbunden ist, wurden in dem Kapitel 2.4 behandelt.

Im Ghetto ist es strengstens verboten ein Radio zu besitzen. Die Nazis wollen alles kontrollieren, die Juden dürfen keine Verbindung zu der Außenwelt haben. Die Phantasie der Juden können die Nazis aber nicht fesseln. Diese Phantasie, d. h. Jakobs Radio, ruft viele Widersprüche hervor. Jakob muss den Preis und den Nutzen seiner Einbildung gründlich abwägen. Einerseits bereitet das fiktive Radio Hoffnung, die wiederum Leben rettet, andererseits bedeutet es ständige Todesangst und unmittelbare Todesgefahr, die jegliche Hoffnung niederdrücken. Jakob wird zwischen diesen beiden Seiten hin und her gerissen.

Es gibt zwei Enden im Roman. Eines, das der Ich-Erzähler des Romans sich „zusammengezimmert“ hat, und das er „unvergleichlich gelungener als das wirkliche Ende“ findet (Becker 1982, 258), und eines, das als das von Jakob und allen anderen

Juden wirklich erlebte Ende beschrieben wird. Beim ersten Schluss wird Jakob zwar bei einem Fluchtversuch erschossen, gleich danach aber kommen endlich die Russen und befreien das Ghetto. Im zweiten Schluss werden die Juden in Güterwagen verladen. Auf den Gleisen irgendwo zwischen dem Ghetto und dem Konzentrationslager endet die Geschichte. Da enden auch die Lügen von der Hoffnung auf Befreiung.

5.2 Zu den Figuren

Es kommen zwei Figurengruppen in dem Roman vor, nämlich die Täter, die Nazis und die Opfer, die Juden. Die Täter sind eher Nebenfiguren und werden stärker typisiert. Den Opfern dagegen werden individuelle Züge gegönnt. Der Autor will ihnen nicht den Rest der menschlichen Würde entreißen. Nach Wiese (1998, 27) gelingt ihm das hauptsächlich dadurch, dass er das Vernichtungssystem in den Hintergrund rückt, und sowohl auf Heroisierung als auch auf Dämonisierung der Figuren verzichtet.

Becker zeichnet seine Figuren aus ironischer Distanz. Der „kleine, unwichtige, zitternde Jakob Heym“ (Becker 1998, 20) wirkt wie ein Zerrbild eines Helden, und doch verleiht ihm gerade seine Bescheidenheit Menschlichkeit. Becker lässt den Juden auch Privatraum. Innerhalb der Grenzen dieses Privatraums darf der Leser die Juden ruhig in ihren fast normal wirkenden alltäglichen Beschäftigungen beobachten. Dem Leser wird Raum und Zeit gegönnt, sich mit den Charakteren der Juden bekannt zu machen, die Juden dagegen haben Raum und Zeit, ihre Charaktere im Guten wie im Bösen zu enthüllen, und dadurch wird auch ihre ganze Menschlichkeit enthüllt. Das Böse in der Verkörperung der Nazis ist zwar immer anwesend, aber eher nur am Rande des Geschehens, wie ein dunkler Schatten.

Als nächstes werden die wichtigsten Figuren für diese Studie, diejenige also, auf die innerhalb der Analyse hingedeutet wird, gründlicher vorgestellt.

5.2.1 Jakob

Dass die Titel- und Hauptfigur Jakob heißt, hängt nicht nur von einer Laune des Autors ab. Jakob hat nämlich einen biblischen Namensvetter aus dem Alten Testament, in dem sich schon die zwei scheinbar widersprechende Elemente, d. h. die Lüge und die Rolle als Hoffnungsträger vereinigen. Der biblische Jakob hat seine Angehörigen belogen und betrogen. Nachdem er aber eine Nacht hindurch mit Gott hat ringen müssen, gibt dieser ihm den Namen Israel, mit den Begleitworten, dass man ihn nicht mehr Jakob, sondern Israel nennen soll, weil er sowohl mit Gott als auch mit den Menschen gerungen habe. Auf Jakob-Israel gründet sich dann das Volk Israel. (Wiese 1998, 29.) Durch seine Figureschilderung spielt Becker hier auch mit der sich auf den biblischen Jakob beziehenden antisemitischen Stereotypie vom lügenden Juden (Frölich 2003, 252).

Ganz so zufällig ist die Rolle des Hoffnungsträgers für Jakob sowieso nicht, er besitzt nämlich manche Wesenszüge, die den anderen meistens fehlen. Erstens ist seine Bereitschaft zu helfen zu erwähnen, darauf verweisen z. B. folgende Gedanken seines Freundes Kowalski:

„Jakob war so etwas Ähnliches wie ein Seelentröster. Man ist, ob bewußt oder unbewußt, nicht selten zu ihm gegangen, um sich die eigenen Schwachheiten austreiben zu lassen. Schon vor der Radiozeit, eigentlich sogar schon vor der Ghettozeit. [--] Man ist hingegangen, weil die Welt nach solchem Besuch ein kleines bißchen rosiger ausgesehen hat, weil er eine Kleinigkeit überzeugender als andere »Kopf hoch« sagen konnte.“ (Becker 1982, 250.)

Überdies hat Jakob Mut wie kein anderer. Er balanciert ständig an der Grenze des Erlaubten, indem er z. B. das elternlose Mädchen, Lina, versteckt hält und als sein eigenes Kind annimmt. Er überschreitet verbotenerweise auch die Ghattogrenze, als er das Holzhäuschen der Nazis besucht, in der Hoffnung dort eine Zeitung mit Nachrichten zu finden.

Leicht fällt diese Rolle Jakob verständlicherweise nicht. Er zweifelt an seinen schöpferischen Fähigkeiten und kämpft mit Gewissensbissen. Er fürchtet sich einerseits vor der Wirkung seiner Phantasie, andererseits aber wird auch er selber von der erwachten Hoffnung der anderen mitgerissen. Leider entsprechen die Phantasie und die Realität sich nicht und Jakob muss vor der Wirklichkeit kapitulieren. Er gesteht Kowalski die Wahrheit, die früher oder später auch den anderen zur Kenntnis kommen wird.

5.2.2 Jakob und Kowalski

Jakob und Kowalski sind Nachbarn und seit 40 Jahren Freunde. Sie repräsentieren die Welt des osteuropäischen Judentums, des Shtetls (Wiese 1998, 35). Vor der Ghettozeit arbeitete Jakob als Pufferbäcker und während der Sommersaison auch als Eisverkäufer, unter dem Ladentisch verkaufte er Schnaps. Kowalski war Frisör. Sie gehörten also beide zum gewerbetreibenden Kleinbürgertum (Wiese 1998, 35). Sie schwätzen gerne zusammen, Geheimnisse können sie kaum für sich behalten. Sie streiten miteinander und misstrauen sich, aber sie halten zusammen. Sie sind beide neugierig und mitteilbar, was sich allerdings verändert, nachdem Jakob sein Radio erfindet. Danach wird Kowalski neugieriger und mitteilbarer als je, Jakob dagegen fühlt sich bedrängt.

Streitsüchtig und doch hilfsbereit, betrügerisch, aber letzten Endes ehrlich sind sie beide, doch einen wichtigen Unterschied haben ihre Charaktere. Kowalski, der nachrichtensüchtigste Mensch im Ghetto, würde es nämlich selber nicht wagen, Nachrichten weiterzugeben. Und das gibt er auch Jakob zu, als Jakob ihm die Wahrheit über das Radio gesagt hat:

„Wenn ich hier ein Radio gehabt hätte, von mir hätte wahrscheinlich kein Mensch ein Wort erfahren. [--] Ein ganzes Ghetto mit Nachrichten zu beliefern! So weit wäre ich nie gegangen.“ (Becker 1982, 252.)

Danach erhängt sich Kowalski. Jakob denkt an ihn zurück:

„[Er] war ausstaffiert mit dieser oder jener fragwürdigen Eigenschaft, war mißtrauisch, verschoben, ungeschickt, geschwätzig, obergescheit, wenn man alles zusammenrechnet, im nachhinein, plötzlich liebenswert.“ (Becker 1982, 256.)

5.2.3 Mischa und Rosa

Es gibt auch ein junges Liebespaar im Ghetto. Mischa ist 25, großgewachsen und blauäugig – blaue Augen sind eine Seltenheit im Ghetto. Er ist ein Arbeitskollege Jakobs. Vor der Ghettozeit hatte er mit wenig Erfolg seine Fähigkeiten als Boxer ausprobiert. Rosa ist die einzige Tochter des Ehepaars Frankfurter. Sie ist Mischas Freundin. Seitdem sie wissen, dass die Befreiung durch die Russen bevorsteht, wollen sie heiraten. Rosas Vater hält das für Unsinn. Aber die Jungen sind entschlossen, ihren Wunsch auszuführen.

Rosa wohnt mit ihrer Eltern zusammen. Mischa teilt seine Wohnung mit dem älteren Herrn Fajngold. Fajngold ist taubstumm, oder genauer gesagt, ist er nur taubstumm, was Rosa betrifft, sie würde nämlich keine Nacht bei Mischa in seinem Zimmer verbringen, wenn sie wüsste, dass jemand ihr zuhören kann. Der Zweck heiligt die Mittel, Mischa erzählt ihr eine Notlüge, die allerdings zu der Thematik des Romans passt, d. h. zu der Thematik des Lügens um der Hoffnung und des Glücks willen.

Mischa muss Rosa aber auch ein weiteres Mal belügen. Rosa und ihre Eltern wohnen nämlich an der Franziskanerstraße, und als Mischa mitbekommt, dass diese Straße abtransportiert wird, lädt er Rosa unter einem Vorwand zu sich ein, um sie zu retten. Als Rosa die Wahrheit erfährt, ist sie verbittert. Für Rosa sind die Überlebensstrategien Jakobs und Mischas bloß Lügen, sie will nicht auf diese Weise überleben, sie will nicht in der Lüge leben. Rosa kann Mischas Optimismus letztendlich nicht mehr teilen, sie hält seinen Optimismus für Selbsttäuschung.

5.2.4 Herschel Shtamm und Leonard Schmidt

Herschel Shtamm und Leonard Schmidt bilden ein Paar, das für diese Studie eine besondere Bedeutung hat. Sie haben eigentlich in der Handlung des Romans nichts miteinander zu tun – der erste ist „fromm wie der Rabbiner selber“ (Becker 1982, 68), der zweite ein totalassimilierter Jude. Der Grund dafür, dass sie von Interesse sind, liegt daran, dass sie in aller ihrer Radikalität Humor erzeugen. Dieser Humor wird im Kapitel 8 näher betrachtet.

Herschel Shtamm war vor der Ghettozeit Diener in einer Synagoge. Er gehört zu Jakobs Gegenpartei im Ghetto. Er will nichts von den Radionachrichten wissen. Er glaubt, dass Gott ihre einzige Hoffnung ist, und dass das Radio nur Unglück bringt. Trotzdem versucht er eines Tages, als ein KZ-Transport, d. h. ein Güterwagen mit Häftlingen, vorübergehend auf dem Bahnhof steht, den Häftlingen im Wagen von Jakobs Radio zu erzählen, um ihnen Hoffnung zu geben. Er stellt sich also auf die Seite Jakobs. Er wird wegen seiner Aktion erschossen. Dies ist ein Wendepunkt für Jakob, er sieht Herschel als Opfer seiner Lügen-Erzählungen und muss über seine Rolle als Hoffnungsträger nachdenken.

Leonard Schmidt war vor der Ghettozeit „auf dem besten Wege, ein deutscher Nationalist zu werden“ (Becker 1982, 128). Er hatte im Ersten Weltkrieg gekämpft,

arbeitete danach als Rechtsanwalt, heiratete eine Frau, die er liebte, und sie bekamen „zwei mittelblonde schöne Töchter“ (Becker 1982, 128). Er ist aber als Jude zur Welt gekommen und daher arbeitet er Seite an Seite mit Jakob und Mischa auf dem Bahnhof im Ghetto.

5.2.5 Die Täter

Nur wenige von den Wachsoldaten und SS-Männer im Ghetto werden beim Namen genannt, nämlich nur der Gestapo-Chef Hardtloff und die SS-Männer Preuß und Meyer. Preuß und Meyer sind die einzigen, die etwas gründlicher, wenn auch klischeehaft, vorgestellt werden. Diese Klischeehaftigkeit soll die Individualisierung verhindern. Die Individualisierung könnte nämlich Sympathien hervorrufen, und darauf will Becker verständlicherweise verzichten. Andere Täter, die während der Geschichte kurz beschrieben werden, sind der Wachmann am Bahnhof, den man Pfeife nennt, weil der einzige Laut, den man normalerweise von ihm hört, ein lautstarkes Pfeifen ist, damit er den Mittag meldet; der Wachhabende im Revier, bei dem Jakob sich am Anfang der Geschichte melden soll, und der Jakob befiehlt nach Hause zu gehen; und der Soldat am Bahnhof, der Durchfall hat.

Die Täter werden aber auch nicht dämonisiert, im Gegenteil, ihre Normalität und Durchschnittlichkeit wird in vielen Passagen ausgedrückt, ihre menschlichen Züge werden nicht verheimlicht. Ihre Freundlichkeit ist aber launenhaft. Sie sind weder durch und durch gut noch böse, aber das Betreiben des Terrorsystems gelingt ihnen ohne moralische Bedenken.

5.3 Zu der Erzählerfigur

Die Geschichte wird von einem Ich-Erzähler erzählt. Er erzählt aus einer Erzählergegenwart, gut 20 Jahre nach den Ereignissen im Ghetto. Es gibt also verschiedene Zeitebenen im Roman, d. h. manchmal erzählt der Erzähler die Geschichte aus seiner gegenwärtigen Sicht, manchmal ist er in der Ghetto-Vergangenheit. Der Erzähler ist einer der Juden, einer der wenigen, die das Konzentrationslager überlebt haben. Er ist 1921 geboren. Er muss ein Arbeitskollege Jakobs auf dem Bahnhof im Ghetto sein. Sein Name oder sein Aussehen wird aber nicht erwähnt. Er beleuchtet seine Rolle als Ich-Erzähler wie folgt:

„Ich möchte gerne, noch ist es nicht zu spät, ein paar Worte über meine Informationen verlieren, bevor der eine oder andere Verdacht sich meldet. Mein wichtigster Gewährsmann ist Jakob, das meiste von dem, was ich von ihm gehört habe, findet sich hier irgendwo wieder, dafür kann ich mich verbürgen. Aber ich sage das meiste, nicht alles, mit Bedacht sage ich das meiste, und das liegt diesmal nicht an meinem schlechten Gedächtnis. Immerhin erzähle ich die Geschichte, nicht er, Jakob ist tot, und außerdem erzähle ich nicht seine Geschichte, sondern eine Geschichte.“ (Becker 1982, 43–44.)

Jakob hat ihm also seine Geschichte erzählt und jetzt verknüpft der Ich-Erzähler das, was er von Jakob gehört hat, mit der Geschichte, die er erzählt. Einiges, was der Ich-Erzähler weitergibt, soll er auch von Mischa gehört haben. Und er selbst war auch dabei, und kommt daher als Zeuge gut in Frage. An manchen Stellen muss er aber auch seine Phantasie bedienen, was er allerdings gern zugibt:

„Ich sage mir, so und so muß es ungefähr gewesen sein, [--] und dann erzähle ich und tue so, als ob es dazugehört.“ (Becker 1982, 44.)

Ab und zu zieht sich der Ich-Erzähler inmitten der Geschichte auch zurück, um Raum für die inneren Gedanken der anderen Figuren, hauptsächlich von Jakob, zu geben. Damit löst sich der Ich-Erzähler von der Begrenztheit seiner Erfahrungen und des Selber-Erlebten, nimmt vorübergehend die Rolle eines allwissenden Erzählers an und gönnt dem Leser damit eine direkte Verbindung mit den Figuren.

Manchmal spricht der Erzähler auch direkt den fiktiven Leser an. Bereits mit den ersten Worten des Romans wird der Leser miteinbezogen und zum Mitdenken aufgefordert:

„Ich höre schon alle sagen, ein Baum, was ist das schon [--]? Ich höre sie sagen, hast du nichts Besseres, woran du denken kannst [--]?“ (Becker 1982, 7.)

Wiese (1998, 20) meint, dass dieser Stil, die Leseranrede, den Abstand zwischen dem Leser und der erzählten Welt verringern soll.

5.4 Zu der Thematik

Lügen darf man nicht, das weiß jedes Kind. Damit deutet schon der Titel des Romans ein ethisches Problem an. Ein Lügner scheint keine sympathische Romanfigur darzustellen. Die Titelfigur Jakob wird zum Lügner, weil er seine wahre Informationsquelle, was den Vormarsch der Russen betrifft, geheim halten muss.

Niemand würde es ihm nämlich glauben, dass er auf dem Revier der Nazis eine Radiomeldung gehört habe und danach noch lebend herausgekommen sei, ohne zu einem Spion der Nazis geworden zu sein. Eine Lüge erzeugt weitere Lügen, und bald kann Jakob das Feuer nicht mehr löschen, und er muss immer neue Nachrichten erfinden. Seine Lügengeschichten aber entspringen ethischen Motiven und sind auch nicht sehr weit von der Wahrheit entfernt.

Wiese (1998, 22) schreibt dazu, dass Jakobs Lügen sich damit in grundlegender Weise „von der zur Macht gekommenen Lüge der Nazis“ unterscheiden. Nach Wiese beruhen „Herrschaftssystem und Ideologie“ der Nazis „mitsamt den Ghettos und KZs auf maßloser Lüge“ (Wiese 1998, 22). Im Roman werden die Juden als Untermenschen behandelt, und im Ghetto wird inmitten brutaler Entmenschlichung und Vernichtung eine Welt des normalen, geordneten Lebens vorgetäuscht. In einer Lügenwelt wie dieser werden die Lügen Jakobs zu einer Überlebenshilfe (Wiese 1998, 22). Jakobs Lügengeschichten ermöglichen den Juden wenigstens eine innere Freiheit in einer Welt, wo ihnen alle anderen Freiheiten untergesagt sind. Dadurch können die Juden die Nazis aus der Distanz und sogar ironisch betrachten. Die Lügen, oder besser gesagt, die verbotene Hoffnung und die dadurch entstandene innere Freiheit fungieren als eine Art Widerstand. Und Widerstand, wenn auch passiver, ermöglicht den Juden ihre Menschlichkeit und Würde zu bewahren. Einerseits verweist das Lügen im Roman auf den Verrat der Nazis an der Menschlichkeit und andererseits auf die Menschlichkeit und die Hoffnung der Juden.

Das Märchen ist ein anderes wichtiges Leitmotiv im Roman. Das Lügen und das Märchen-Erzählen werden gegenübergestellt. Jakob erzählt Lina ein Märchen. Es ist ein Teil der Radiosendung, die Jakob Lina inszeniert, nachdem Lina ihn bedrängt hat, ihr das Radio zu zeigen – Lina hat noch nie eins gesehen, und daran liegt die Pointe. Das Märchen handelt von einer kranken Prinzessin, die meint, dass sie wieder gesund werde, wenn sie eine Wolke bekomme. Niemandem gelingt es, ihren Wunsch zu erfüllen, bis ein Gärtnerjunge sie fragt, woraus Wolken bestünden. Die Prinzessin antwortet, dass Wolken aus Watte bestehen, und so bringt ihr der Junge eine Wolke, d. h. ein Stück Watte, und die Prinzessin wird wieder gesund. Frölich (2003, 257) schreibt dazu, dass das Märchen im Roman „zur Parabel über die Funktion der Illusion“ wird und „eine dialektische Poetik der Lüge, der Fiktion“ entwirft. Die Unerfüllbarkeit des Wunsches werde im Märchen durch die Metapher umgangen, die ein Stück Watte an die Stelle der Wolke setze. Die Wattewolke ist wie Jakobs Lüge

eine wohlmeinende Täuschung, die dem Überleben dient. Die Prinzessin kann man täuschen, da sie nicht weiß, was eine echte Wolke ist, ebenso wenig wie Lina weiß, so Frölich (2003, 258), was ein echtes Radio ist. (Frölich 2003, 257-258.) Das Märchen hat ein Happy-End, Jakobs Lügen aber wirken nur vorübergehend.

6 Zu den Verfilmungen

6.1 Frank Beyers *Jakob der Lügner*

Die Regie für die Erstverfilmung des Romans 1974 in der DDR führte Frank Beyer anhand des von Jurek Becker bearbeiteten Drehbuchs. Diese Drehbuchfassung verzichtet auf den Ich-Erzähler des Romans, und dadurch gibt es im Film auch keine Wechsel der Zeitebenen. Zu Beginn der Verfilmung kommt ein Mann aus einer Tür, dann folgt ein schriftlicher Text: *Die Geschichte von Jakob dem Lügner hat sich niemals so zugetragen*. Wieder kommt der Mann ins Bild: er geht der Kamera entgegen. Dann wieder ein schriftlicher Text: *Ganz bestimmt nicht*. Dann wieder der Mann, er geht durch eine andere Tür hinaus, und nochmals erscheint eine Schrift: *Vielleicht hat sie sich aber doch so zugetragen*. Also zwischen den lebenden Bildern gibt es jeweils ein Standbild mit schriftlichem Kommentar, ähnlich wie bei Stummfilmen. Frölich (2003, 248) bemerkt, dass Frank Beyer und Jurek Becker mit dieser schriftlich vorgeführten Aussage einerseits dementieren, dass ihr Film irgendetwas mit der Wirklichkeit zu tun haben möchte (*Die Geschichte von Jakob dem Lügner hat sich niemals so zugetragen*.), andererseits aber betonen sie den potenziellen Wahrheitsgehalt der Fiktion (*Vielleicht hat sie sich aber doch so zugetragen*.).

Der Mann zu Beginn der Verfilmung ist Jakob. Er schaut bei Lina vorbei, die gerade krank ist, danach geht er hinaus und begegnet einem anderen Mann. Die ersten Repliken des Films werden zwischen den beiden ausgetauscht: *Guten Abend, Herr Heym*, fängt der Letztere an. *Guten Abend, Herr Horowitz*, antwortet Jakob. *So spät noch ausgehen?* erwidert Herr Horowitz. Und Jakob antwortet: *Ein bisschen spazieren, was hat man sonst vom Leben*. Und Herr Horowitz fährt besorgt fort: *Wie viel Uhr haben wir es schon?* Wozu Jakob trocken antwortet: *Meine Uhr haben die*

Deutschen, Herr Horowitz. Und Herr Horowitz macht ihn noch darauf aufmerksam, dass er sich vor acht Uhr hüten soll.

Die Märchen-Episode hat bei Beyer, wie im Roman, eine wesentliche Bedeutung. Es besteht eine Spannung zwischen dem Märchen-Genre, das immer ein glückliches Ende hat, und der Erzählrealität, wo die Figuren dem willkürlichen Zufall zur Beute fallen, ohne dass es irgendeine tiefsinnige Lehre davon zu ziehen gäbe.

Am Ende des Films werden die Juden deportiert. *Wir verreisen!* freut sich Lina. Auch der Schluss des Films unterscheidet sich von dem Romanende. Es wird am Schluss des Films auf die Erzählung von der kranken Prinzessin angeknüpft. Diese Märchenerzählung mit der kranken Prinzessin, die eine Wolke haben müsste, um wieder gesund zu werden, gibt es also auch in dem Roman. Am Schluss des Films, im Viehwagen, fragt Lina Jakob nach der Geschichte von der kranken Prinzessin: wie sei sie durch eine Wolke geheilt worden? Rafael und Siegfried, zwei Jungen aus dem Ghetto, hätten behauptet, so etwas wäre unmöglich. Und so erklärt Jakob ihr, das wäre nur ein Symbol dafür, was die Prinzessin tun müsse, also an die Heilung zu glauben: *Der Witz ist nur, dass sie dachte, Wolken sind aus Watte.* Dann fragt Lina Jakob: *Aber sind denn Wolken nicht aus Watte?* Der Zug pfeift, der Film endet.

In der DDR-Verfilmung gibt es mehrere Rück- und Vorblenden, hauptsächlich wenn Jakob an die alten Zeiten zurückdenkt oder sich Hoffnungen über die Zukunft macht. Diese Rück- und Vorblenden sind in leuchtenden Farben gedreht, was das lebenswerte Leben symbolisiert, im Gegenteil zu den grauen Farben des Films, zum grauen Leben im Ghetto. Zudem scheint bei diesen Rück- und Vorblenden meistens die Sonne, in den Ghettoszenen scheint die Sonne dagegen so gut wie gar nicht.

Die Musik des Films besteht fast allein aus einem mit Geige gespielten Thema, das eigentlich nur im Hintergrund der Rückblenden oder der phantasierten Zukunftsträume auftaucht. In der Ghettogegenwart spielt die Geige im Hintergrund nur bei einigen wenigen Szenen, z. B. nachdem Jakob Mischa berichtet hat, dass er ein Radio habe, und bei der Szene, wo Jakob das Toilettenhäuschen der Nazis besucht, und wenn Mischa Rosa festhält, um sie vor der Deportation zu retten, und sie ihm vorwirft, dass er lüge, dass all die Hoffnung nur Lüge sei, und bei der Schlusszene im Waggon. Es gibt auch viele Szenen ohne Dialog. Der Stil ist minimalistisch, es passiert nicht viel und wenn, dann ziemlich langsam und

träumerisch. Mit den Mienen und der Gestik der Schauspieler wird mehr enthüllt als mit Worten.

Der Film untertreibt den Schrecken des Ghettolebens eindeutig. Der Regisseur Frank Beyer begründete dies, indem er behauptete, dass der Zuschauer sich durch Schockwirkungen eher verschließe, als sich für die Gedankenwelt des Films öffne. (Gilman 2004, 124–125.) Becker gab auch zu, dass die Verfilmung nicht die Realität eines Ghettos darzustellen versuchte. Er erklärte, dass die gewählte Erzählweise einen hohen Grad an Informiertheit voraussetze. Für jemanden, der überhaupt nicht weiß, was damals passiert ist, sei das „eine ganz und gar unangebrachte Lektüre“ (Gilman 2004, 128).

In der DDR-Verfilmung sind die Nazis auch Menschen. Das macht sie aber nicht unbedingt liebenswerter, sondern vielleicht sogar schrecklicher: sie sehen ganz normal aus, sie wirken vernünftig, ab und zu vergisst man sogar als Zuschauer, dass sie Unmenschen sind. Ihr unmenschliches Verhalten erscheint als eine normale Tätigkeit.

6.2 Peter Kassovitz‘ *Jakob the Liar*

Jakob the Liar ist eine Neuverfilmung des Romans. Es ist eine französisch-amerikanische Koproduktion, bei der Peter Kassovitz Regie führte, ein 1938 in Ungarn geborener jüdischer Regisseur. Diese Verfilmung wurde 1999 produziert. Das Drehbuch haben Peter Kassovitz und Didier Decoin geschrieben. Der Comedy-Star Robin Williams stellt Jakob dar. (Frölich 2003, 246.)

Anders als bei Beyer gibt es bei Kassovitz, wie in Beckers Roman, neben den Protagonisten auch einen Ich-Erzähler, nur sind der Protagonist und der Ich-Erzähler, wiederum anders als im Roman, in dem Film von Kassovitz ein und dieselbe Person, Jakob also. Damit übernimmt Kassovitz die Multiperspektivität des Romans. Dadurch, dass der Protagonist Jakob zugleich als Erzähler auftritt, der den Zuschauern die Geschichte der Juden erzählt, nehmen die Zuschauer an, dass er einer der Überlebenden ist.

Am Anfang des Films, nachdem Jakob den Aufenthalt auf dem Revier überlebt hat, begegnet er Lina, die von ihrer Mutter durch ein Loch im Boden eines Waggons, wo einige Juden auf die Deportation warten, sozusagen in die Freiheit gedrängt wird.

Diese Episode gibt es weder bei Becker noch bei Beyer, dort wohnt Lina schon seit langem bei Jakob. Die Rettung des Kindes sieht Frölich (2003, 261) als „Inkarnation der Hoffnung auf Zukunft“.

Kassovitz tritt weitgehend in die Fußstapfen Beyers, bis zu der Episode, wo Jakob Lina die Radiosendung inszeniert. Die Märchenerzählung, die sowohl bei Becker als auch bei Beyer von zentraler Bedeutung ist, fehlt bei Kassovitz völlig. Dagegen verwandelt Kassovitz die Geschichte von Jakob in eine Heldengeschichte, in der dem Zufall möglichst wenig überlassen wird, dagegen wird versucht, das Schicksal eigenhändig zu gestalten. Ein Held braucht aber auch Feinde, und dadurch gewinnen die Nazis bei Kassovitz mehr an Spielraum als bei Becker oder Beyer. Der Widerstand, der bei Becker und Beyer eher als Geisteszustand vorkommt, wird bei Kassovitz in Worte und Aktionen verwandelt, z. B., wenn die Juden sich organisieren, um einen Aufstand durchzuführen, und erreicht seinen Höhepunkt in Jakobs Märtyrertod. Die Nazis finden nämlich bei Kassovitz heraus, dass es angeblich ein Radio im Ghetto gibt, und dadurch wird Jakob für seine Lügen zur Rechenschaft gezogen. Jakob zeigt sich selber an und die Nazis foltern ihn, um die Wahrheit über das Radio zu erfahren. Jakob aber treibt seinen Scherz mit ihnen, und zwar mit den folgenden Worte: *You can shoot me, but you still don't have my radio.* Er wird erschossen, seine Stimme aber führt die Geschichte in der Rolle des Erzählers fort.

In der Hollywood-Verfilmung sind die Charaktere dramatischer, sie reden viel und verhalten sich etwas albern. Die Nazis werden als Zerrbilder, als Bestien gezeigt, sie sind unfreundlich und arrogant, und es gibt zwei Haupttypen von ihnen: der Schläger-Schmeichler, wie Preuss, der sich entweder brutal oder nett benimmt, je nach Situation. Der andere Typ ist der lächerliche Dicke, der es nicht schafft, rechtzeitig auf die Toilette zu gehen. Die amerikanische Verfilmung ist schneller in Bezug auf die Handlungen und brutal-realistischer als die DDR-Verfilmung.

Auch ist die Hollywood-Verfilmung in gewisser Hinsicht ‚literarischer‘ als die DDR-Verfilmung, d. h., sie nutzt die Möglichkeiten und Besonderheiten der Filmsprache (Bilder) weniger, und stützt sich mehr auf die Dialoge und v. a. auf eine Erzählstimme, also auf literarische Erzählweisen. Man muss aber dabei das jeweilige Zielpublikum des Films und den jeweiligen Veröffentlichungszeitpunkt berücksichtigen. Das amerikanische Publikum im Jahr 1999 brauchte mehr

Erklärungen als das DDR-Publikum von 1974. Die Musik spielt im Hintergrund bei fast jeder Szene, es gibt weniger Szenen ohne Dialog und Musik, die andererseits für die DDR-Verfilmung charakteristisch sind.

Die nahe Beziehung Jakobs und Kowalskis, aus der sowohl der Roman als auch die DDR-Verfilmung ihren köstlichsten und schmerzhaftesten Humor schöpfen, fehlt bei der Hollywood-Verfilmung fast völlig. Dagegen wird mehr Betonung auf die Beziehung Jakobs und Mischas gelegt. Das meiste Gezänk findet unter ihnen statt, z. B. bei der Szene, wo Jakob Mischa erzählt, dass die Russen kommen. Mischa glaubt ihm nicht. Danach findet das folgende Gespräch unter ihnen statt:

It's the truth! I heard it on the radio!

You have a radio?!

Who said that?

You said it!

No I didn't!

You did.

Und letztlich eskaliert das Gespräch dermaßen, dass Jakob Mischa ins Gesicht schreit, er habe gelogen. Und damit fängt die ganze Lügengeschichte erst recht an.

Doktor Kirschbaum durchschaut Jakobs Lügen. Anders als im Roman und der DDR-Verfilmung unterstützt er Jakob aber von Anfang an, indem er meint, dass die Lügen, die Hoffnung also, das beste Medikament für die Ghattobewohner seien. Danach vergisst Jakob jede Hemmung und phantasiert sogar amerikanische Panzer mit Jazzbands an die Seite der Russen.

Der Film endet mit einer Szene, in der die Juden in Güterwagen verfrachtet werden, wie auch in dem Roman und in der DDR-Verfilmung, und die Stimme Jakobs, der jetzt als Erzählerstimme fungiert, begleitet sie: *And they all went to the camps and were never seen again – but maybe it wasn't like that at all*, und tatsächlich, als die Juden aus den schmalen Fenstern des Waggon schauen, sehen sie diesmal nicht nur Wolken, sondern am Horizont werden die Umrisse marschierender Soldaten und Panzerwagen immer deutlicher, man hört Gesang und Musik. Der Zug hält an. Die Russen sind gekommen. Lina sieht sogar eine amerikanische Jazzband auf einem Panzerwagen, ganz wie es Jakob vorher phantasiert hat. Das wirkt alles traumhaft, wie eine Traumscene – die Schlussfolgerungen darf jeder für sich ziehen. Das Ende bleibt also offen, die Jazzband wirkt als Verfremdungselement.

7 Literaturverfilmung

In dem heutigen Medienzeitalter bilden die intermedialen Beziehungen einen wichtigen Forschungsbereich. Mit dem Begriff intermediale Beziehung wird auf die Wechselverhältnisse zwischen verschiedenen künstlerischen Ausdruckssystemen, wie Literatur, Film, Musik, Malerei, elektronischen Medien, performativen Künsten und Fotografie hingewiesen. Diese verschiedenen Medien bilden Zusammenhänge und ergänzen sich, konkurrieren aber auch miteinander. Der Bereich der ‚Intermedialität‘ untersucht diese Mediengrenzen überschreitenden Phänomene und umfasst verschiedene Unterkategorien, wie z. B. den des Medienwechsels. Zum Medienwechsel gehören z. B. Literaturverfilmung und Hörbuch. Der Bereich der Intermedialität interessiert sich hauptsächlich für die Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Zeichensystemen und für deren verschiedene Aussagemöglichkeiten. Dabei wird betont, dass bei allen Abhängigkeits-, Mischungs- und Transformationsverhältnissen die medialen Verschiedenheiten der gekoppelten Zeichensysteme berücksichtigt werden müssen. Es wird auch bemerkt, dass genau wie die einzelnen menschlichen Sinne, auch die Einzelmedien nicht selbstständig sind, sondern sich in ständiger Interaktion befinden. Die Intermedialität untersucht damit auch die Wahrnehmungsvorgänge vor dem Hintergrund ihrer sinnlichen und medialen Verflechtung. (Universität Innsbruck 2006.)

Eine Literaturverfilmung gehört zur Übersetzungskategorie, die man nach der Klassifizierung von u. a. Roman Jakobson und Umberto Eco ‚intersemiotische Übersetzung‘ nennt (Torop 2002). Intersemiotische Übersetzung bedeutet das Übersetzen eines semiotischen Zeichens in ein anderes semiotisches Zeichensystem. Es geht dabei weniger um eine direkte Übersetzung eines Zeichens, sondern vielmehr um das Übersetzen der Bedeutung des Zeichens. (Jeha 1996.) Julio Jeha (1996) schreibt in seinem Internetartikel *Intersemiotic translation: The Peircean basis* über das Thema Literaturverfilmung folgendermaßen:

“What is transposed from one semiotic system to another, or in the present case, from literature to cinema, is the meaning of a sign. The sign, as it stands for an object and as it conveys a meaning, will produce an idea [--]. Every process of translation – as an act of semiosis – follows that pattern: an individual experiences a sign (a text) that stands for, or refers to, a phenomenon in the world and that creates some sense (the interpretant) in his mind. That sense is a sign equivalent to that first sign and is further developed into another sign, perhaps another text or maybe a film.” (Jeha 1996.)

Bei einer Literaturverfilmung ist der Roman das Originalwerk und die Tradition neigt dazu, die Verfilmungen dem Kriterium nach zu beurteilen, wie treu sie dem Original sind und dabei wird das Original als überlegenes Vorbild betrachtet, das man kopiert. Jeha (1996) bemerkt aber, dass ein Roman und ein Film zu verschiedenen semiotischen Systemen gehören und nicht miteinander verglichen werden sollten. Sie sind beide einer Beurteilung wert, die auf den spezifischen Kriterien des jeweiligen Mediums beruht. Eine angemessene Methode der Annäherung an eine intersemiotische Übersetzung ist der Vergleich der Bedeutungen bzw. die Untersuchung, wie die Bedeutungsinhalte des einen semiotischen Systems, in dem Fall des Romans, im anderen, dem Film, vermittelt wird. (Jeha 1996.)

Jeha (1996) beendet seinen Artikel mit folgender Definition der intersemiotischen Übersetzung:

„Every cultural artifact is the result of a transformation of a previous artifact, a sign that preceded it but also succeeded another. In the endless chain of ever-growing symbolic signs, intersemiotic translation equals meaning production.“ (Jeha 1996.)

Aufgrund des visuellen Charakters, der bei der sprachlichen Prosa meist fehlt, wird der Film oft leicht erstrangig mit dem Drama verknüpft. Klarer (1999, 87) aber deutet darauf hin, dass, betrachte man das Medium aus einer formalstrukturalistischen Perspektive, der Film eigentlich in vielen Aspekten dem Roman verwandter sei als dem Drama. Differenzierte Erzählperspektive, experimentelle Handlungsgestaltung, Vor- und Rückblenden, Wechsel der Zeitstruktur und des Settings sind typische und gängige Methoden sowohl im Roman als auch im Film, werden aber auf einer Bühne ganz eigene Umsetzungsmethoden nötig haben. Klarer (1999, 87) weist auch auf die „Fixiertheit“ des Films hin, als den größten Unterschied zum Drama. Die Aufführung eines Theaterstückes besitzt ja immer einen Einmaligkeitscharakter, während ein Film eher einem Roman gleicht, indem die beide Erzählformen theoretisch ständig wiederholt, d. h. abgespielt oder gelesen werden können. Von einem Film und einem Roman können auch beliebig viele identische Kopien gemacht werden. (Klarer 1999, 87.)

7.1 Vom Roman zum Film

Einen Roman in Bilder umzusetzen ist eine typische und häufige Erscheinung in unserer Medienwelt. Dies ist zu erklären mit der Entwicklung der Filmtechnik und der Kommerzialisierung des Mediums. Zu Beginn der Tonfilmzeit hat man sich über das Schicksal des Romans Sorgen gemacht. Wer liest denn noch Bücher, wenn die Filme die Erzählungen in leichter und schneller Form darbieten? Auch das zunehmende Tempo des Lebens beunruhigte viele. Wen interessiert noch irgendeine Beschäftigung, die Zeit, Bemühung und Konzentration erfordert, wie die literarische Lektüre? (Vilhunen 1990, 127.) Anders als die gesprochene und die geschriebene Sprache überschreiten die Bilder die Grenzen der Kulturen ziemlich leicht. Es ist wohl kein Zufall, dass die Globalisierung und die Visualisierung der Kultur sich gleichzeitig verbreiten. (Lehtonen 2000, 88.)

Der Film hat seit seinem Entstehen mit der Literatur zusammengearbeitet. Der Film konnte Geschichten gebrauchen und die Literatur lieferte sie. In den ersten 15 Jahren der Filmgeschichte entstanden 10–15 -minütige Interpretationen von Shakespeare- und Dickens-Texten, welchen es natürlicherweise an der psychologischen Spannung fehlte. Der Tonfilm brachte der Literaturverfilmung neuen Schwung. Eine Literaturverfilmung sollte aber nicht das literarische Originalwerk illustrieren, sondern es kreativ in einen bildlichen Text umgestalten. Die beiden medialen Ausdrucksweisen sind ja absolut verschieden, wie oben schon auch erwähnt wurde. Die wahre Treue bedeutet in diesem Zusammenhang also nicht buchstäbliche Texttreue zu der literarischen Vorlage, sondern eine Version, die den Geist des Originalwerks versteht und umsetzt. (von Bagh 2009, 56–57.)

Einen Roman zu schreiben ist im Vergleich zum Schreiben eines Drehbuchs etwas ganz anderes: der Ausgangspunkt, die Einstellung und das Ziel sind unterschiedlich. Ein Drehbuch muss im Vergleich zum Roman exakter sein: Szenen müssen weggelassen oder zusammengelegt werden. Ein Drehbuch besteht vor allem aus Dialogen; es funktioniert hauptsächlich als Gebrauchsanweisung für den Regisseur und die Schauspieler. (Aumont, Bergala, Marie, Vernet 1996, 92–94.)

Die wichtigsten Spannungselemente eines Romans bilden sich durch die wechselseitigen Relationen der Handlung, der Schilderung der Charaktere, der Szenen usw. und durch die sprachliche Erzählweise. Im Film dagegen bilden die verschiedenen Elemente der Erzählung und die objektive Eigenart des Bilds den

Spannungsbogen. (Aarniala 1981, 82.) Der narrative Text ist das Medium der Erzählung. Im Film besteht die Erzählung aus Bildern, Dialogen, geschriebenen Nachrichten, Lauteffekten und Musik: dadurch wird der Struktur der filmischen Erzählung komplizierter. Die Sprache des Films ist heterogen: sie vereinigt verschiedene Ausdrucksmaterialien. (Aumont et al. 1996, 92–94.)

Die Filmsprache ist universal. Ein Bildtext braucht nicht übersetzt zu werden, jeder versteht und interpretiert ein Bild auf seine Weise. Das Bild ist ein Ausdrucksmittel, das im Film serienhaft die Sprache des Films konstituiert. Vor allem in der Stummfilmzeit waren die Bilder das wesentlichste Ausdrucksmaterial des Films. (Aumont et al. 1996, 136; 147.) Im Roman entsteht das Bild des Geschehens erst durch den Leseprozess in der Vorstellungswelt des Rezipienten, während im Film dagegen das Bild in der Aufführung außerhalb der Phantasie des Zuschauers Gestalt annimmt (Klarer 1999, 86).

Wer einen Roman lesen will, braucht Zeit, aber gleichzeitig hat er bei der Lektüre auch die Möglichkeit, zwischendurch das Buch beiseite zu legen. Ein Roman erlaubt uns hin und wieder Atem zu holen. Bei einem Film geht es anders: im Normalfall geht man ins Kino, setzt sich hin und steht nach etwa zwei Stunden wieder auf. Während dieser zwei Stunden kann man nicht unendlich viel Information aufnehmen. Ein Filmregisseur muss die Rezeptionsweise bei der Verfilmung berücksichtigen.

7.1.1 Literarischer Text/bildlicher Text: zwei Erzählarten im Vergleich

Der Begriff der Sprache beschränkt sich nicht nur auf das Gesprochene und das Geschriebene. Jedes Kommunikationssystem, das sich Zeichen bedient, die in bestimmter Hinsicht strukturiert sind, kann als Sprache klassifiziert werden. Dadurch werden auch Bilder und Musik als Sprache verstanden. Entsprechend kann der Begriff Text jedes Produkt bzw. Medium bedeuten, das die Formung von Bedeutungen ermöglicht, wie z. B. die Schrift, das Foto, der Film, die Zeitung, die Zeitschrift und die Werbung. (Lehtonen 2000, 73.)

Die Vielfalt der Textsorten erschwert ihre Klassifizierung. Gemeinsam für alle Texte sind materielle Beschaffenheit, formale Beziehungen, semantischer Bedeutungsinhalt und ihre Aufgabe als Vermittler. Texte sind von Menschen produzierte Umgangsmittel. Sie sind von einer gewissen Perspektive durch gewisse Mittel

produzierte Darstellungen, und dadurch bilden sie jeweils eine eigene Sprache mit ihren eigenen Regelungen. In gesprochener und geschriebener Sprache ist die Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Markierten konventional, d. h., sie beruht auf einem Vertrag. Die Bilder dagegen sind fähig, Bedeutungen zu bekommen, allein auf Grund der Tatsache, dass sie meistens visuell der Sache ähneln, die sie markieren. (Lehtonen 2000, 73–74; 87–88; 106–107.)

Diese Arbeit interessiert sich für die semiotischen Systeme Roman und Film, die in der Analyse miteinander verglichen werden.

7.1.1.1 Zur Geschichte und Form des epischen Textes

Mario Klarer schreibt in seinem Werk *Einführung in die neuere Literaturwissenschaft* (1999, 1), dass ein Grundzug literarischen Schaffens – das übrigens neben der Literatur auch u. a. Bühne, Malerei, Film und Musik beinhaltet – sicherlich der menschliche Wunsch sei, mit Hilfe eines schöpferischen Ausdrucks eine Spur von sich zu hinterlassen, die letztendlich unabhängig von ihrem Erschaffer für sich selbst existieren soll und ihn damit überleben könne. Als früheste Exemplare der Verwirklichung dieses Wunsches erwähnt Klarer prähistorische Höhlenmalereien, die ihre Informationen durch visuelle Zeichen weitergeben. Klarer bemerkt auch, dass die visuelle Komponente eng mit der Literatur verbunden sei, nach ihm habe die Schrift nämlich immer etwas Bildliches an sich. Besonders im Mittelalter war das Visuelle ganz konkret ein bedeutender Teil der Literatur, da Wort und Bild in den durch Malerei verzierten Handschriften eine Einheit bildeten. Mit der Entwicklung des Buchdrucks wurde dieses visuelle Element der Literatur allerdings in den Hintergrund gedrängt. (Klarer 1999, 1–2.)

Klarer erklärt weiter, dass auch das gesprochene Wort oder „das akustische Element“ (Klarer 1999, 2), wie er präzisiert, ein relevanter Bestandteil von Literatur sei, da die alphabetische Schrift in der Regel Worte in Zeichen umsetze. (Klarer 1999, 1–2.) Schon vor der Entwicklung der Schrift als einem Zeichensystem in Form von Bildzeichen oder Alphabet, existierten Erzählungen als mündliche Überlieferungen (Andersson, Lord, Macaroon, Peel, Stubbs 2010, 7).

Die Geschichte der abendländischen Literatur hat ihren Ursprung in Nahost, am Mittelmeer und in den Waldgebieten und an der Nordwestküste Mitteleuropas. In

allen diesen Gegenden entstanden mündliche Erzählungen, Mythen und Legenden, die später aufgeschrieben wurden. Seit die abendländische literarische Kultur im vorzeitlichen Griechenland ihren Anfang fand, haben die Schriftsteller diese Mythen und Legenden in ihren Werken zitiert. (Andersson et al. 2010, 7.)

Klarer (1999, 2) deutet darauf hin, dass die mündliche Tradition der Literatur auch heute noch lebendig ist, nur haben das Radio und verschiedene Tonträger den umherreisenden Erzähler als Geschichtenerzähler ersetzt. In der letzten Zeit hat ja z. B. besonders die Audioliteratur einen bemerkenswerten Vormarsch gemacht. Und im Drama, dessen literarische Form sogar zur Literatur im engeren Sinn gezählt wird, lebt die Einheit von Akustischem und Visuellem weiter, und nach Klarer (1999, 2) wird dieses Phänomen noch deutlicher im Medium Film, in dem Wort und Bild miteinander verschmelzen. (Klarer 1999, 2.)

Literarische Werke, die in den Bereich der Belletristik gehören, werden heute in die drei Genres Prosa, Drama und Lyrik gegliedert. Diese Arbeit konzentriert sich auf das Genre Prosa und genauer noch auf die im 19. und 20. Jh. wohl bedeutendste Form der Prosa, nämlich auf das Genre Roman, das sich eigentlich erst im 17. Jahrhundert in Spanien und Deutschland und im 18. Jahrhundert in England zu etablieren begann, dessen Ursprünge aber bis auf die ältesten Texte unserer Literaturgeschichte, d. h. auf die homerischen Epen *Ilias* und *Odyssee* (ca. 7. Jh. v. Chr.) und Vergils *Aeneis* (ca. 31–19. v. Chr.) reichen. (Klarer 1999, 38.)

Die wichtigsten Elemente eines Romans sind die Handlung, die Figuren, die Erzählperspektive und das Setting. Die Handlung bedeutet das mehr oder weniger logische Ineinandewirken von verschiedenen inhaltlichen Elementen eines Textes. Die traditionelle Prosa, ebenso wie das Drama und damit auch der Spielfilm, bedienen sich grundsätzlich eines linearen, chronologischen Handlungsverlaufs, der folgende Elemente enthält: Exposition, d. h. Erläuterung der Ausgangssituation, Komplikation, Höhe- oder Wendepunkt und Auflösung. Viele zeitgenössische Romane verändern aber diese traditionelle Struktur und präsentieren die Elemente des Plots im Text in gemischter Reihenfolge. (Klarer 1999, 45–46.)

Die Charakterpräsentation der Figuren in einem Roman geschieht durch Typisierung und Individualisierung. Eine typenhaft skizzierte Figur, die eine dominante Eigenschaft besitzt, nennt man eine flache Figur. Eine Figur mit komplexen Eigenschaften und differenzierten Wesenszügen wird als runde Figur bezeichnet.

Flache Figuren vertreten oft eine Gruppe von Personen. Die Präsentationsmethoden der flachen und runden Figuren nennt man Zeigen und Erklären. Das Zeigen bedeutet, dass das Bild der Figuren durch ihre Handlungen und Aussagen im Text gezeigt wird. Diese scheinbare Objektivität erzeugt den Eindruck, als ob der Leser die Personen im Roman direkt beobachten könnte. Damit wird die Interpretation der Figuren dem Leser überlassen. Beim Erklären werden die Figuren durch einen interpretierenden Erzähler beschrieben. Damit ist der Erzähler die wertende Instanz zwischen Handlung und Leser. (Klarer 1999, 48.)

Die Erzählperspektive ist die Art und Weise, wie die zentralen Elemente der Handlung, d. h. Personen, Ereignisse und Schauplätze, in einem Text präsentiert werden. Wenn die Geschichte durch einen außenstehenden Erzähler weitergeführt wird, der auf die Protagonisten in der dritten Person verweist, spricht man von einer auktorialen Erzählsituation. In einer Ich-Erzählsituation wird die Geschichte durch den Protagonisten oder durch eine Nebenfigur weitergeführt. Von einer personalen Erzählsituation spricht man, wenn die Geschichte durch die handelnde Person vermittelt wird. Wenn dagegen der Erzähler sozusagen in den Hintergrund tritt und im Text die Gedanken einer Figur wiedergegeben werden, handelt es sich um inneren Monolog oder erlebte Rede. Die Erzählsituation kann natürlich innerhalb eines Textes auch wechseln. (Klarer 1999, 50–54.)

Das Setting gestaltet die Örtlichkeit, die historische Zeit und die soziale Umstände in denen die Handlung eines Textes spielt (Klarer 1999, 55).

7.1.1.2 Die Entwicklung der Filmsprache

In diesem Kapitel wird die Geschichte des Films und der Filmsprache miteinander behandelt, weil sie unmittelbar zusammengehören.

Die Hundertjahrfeier des Films fand in den USA 1994 und in Europa 1995 statt, d. h., in den USA wurde Edison, und in Europa die Gebrüder Lumière als Erfinder des Films gefeiert. Eigentlich hat der Film aber kein Geburtsdatum. Der Film als Erfindung Edisons (1894) oder der Lumières (1895) ist in einer längeren Entwicklungsgeschichte entstanden. (Huhtamo 2000, 11.)

Diese Entwicklungsgeschichte schließt sowohl die uralten Schattentheater in China ein als auch Erfindungen der Renaissance, wie das Fernrohr und das Mikroskop, die

gewissermaßen als „Verlängerungen der menschlichen Sinne“ fungierten (Huhtamo 2000, 14). Jeder Teilbereich der Filmtechnik, von der Aufnahme bis zu der Projizierung, hat seine eigene lange Vorgeschichte. Eigentlich handelt es sich beim Film um das Zusammenbringen zweier Erfindungen. Fotos hatte man schon in den 1820er Jahren entwickeln können, danach musste man noch erfinden, wie man diese Fotos in Bewegung setzen und projizieren konnte. (von Bagh 2009, 23.) Die schnelle Abfolge von Einzelaufnahmen im Film erzeugt in der menschlichen Wahrnehmung den Eindruck von Bewegung. Diese Illusion von der Bewegung entsteht, wenn pro Sekunde 24 Bilder aneinandergereiht werden, d. h., dass in jeder Sekunde eines Films der Lauf des Projektionsapparates 24mal unterbrochen wird und jedes einzelne Bild für einen Sekundenbruchteil auf der Leinwand erscheint. Die visuelle Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen ist zu langsam, um die Einzelbilder zu erfassen, und daher werden sie als eine kontinuierliche Bewegung empfunden. (Klarer 1999, 87–88.)

Im Rahmen dieser Arbeit muss auf die Behandlung der ersten Entwicklungsphasen des lebenden Bildes verzichtet werden. Relevant ist hier die Geschichte des Films, die mit Edison und Lumière beginnt.

Die Geschichte des Films ist einzigartig, weil keine andere Kunstgattung so direkt mit der Entwicklung der Technik zusammenhängt. Der Film hat die Welt erschüttert, denn damals, in den Anfängen des letzten Jahrhunderts, wurde sogar behauptet, dass diese Technik dem Menschen die Möglichkeit der absoluten Illusion gegeben habe. Aber weder ein fiktionaler Spielfilm noch ein Dokumentarfilm ist fähig, uns authentische Blicke auf das Leben zu vermitteln, vielmehr sind die Bilder immer mehr oder weniger kontrolliert ausgewählt und umformuliert. Sie zeigen uns Ausschnitte der Wirklichkeit. (von Bagh 1998, 17; 26.)

Thomas Alva Edison hatte schon in den 1880er Jahren Film-Experimente gemacht. Seine bewegten Bilder konnte man sich durch einen Gucklochapparat ansehen. (von Bagh 2009, 23.) Somit hat Edison den Film als ein Medium der Unterhaltungskultur erfunden (Virtanen 2005, 805). In Frankreich dagegen waren die Gebrüder Lumière und ihr Vater vermögende Unternehmer im Bereich Fotografie und auch die ersten, die Experimente mit dem bewegten Bild gemacht haben. Sie haben ein Gerät erfunden, das die Filmspur regelmäßig vorwärts bewegte und das hat die Entwicklung des modernen Projektors möglich gemacht. (Martin 1971, 11.) Ihnen

ist auch die welterste Filmvorstellung, am 28. Dezember 1895, zugeschrieben worden. Aber weder Edison noch die Gebrüder Lumière waren an dem Film als Kunstform oder Ausdrucksmittel interessiert, sie waren Wissenschaftler und ihr Interesse war rein technisch. (von Bagh 2009, 20.) Als die Gebrüder Lumière das Ankommen des Zugs im Bahnhof La Ciotat oder die Arbeiter beim Verlassen der Fabrik filmten, wollten sie nicht eine neue Kunstform schaffen, sondern die Wirklichkeit in bewegten Bildern wiedergeben (Martin 1971, 13–14). Der Vater der Gebrüder Lumière behauptete sogar, dass der Film eine Erfindung ohne Zukunft sei. (von Bagh 2009, 20.)

Der Film war zu Beginn eher „verfilmter Zirkus“ (Martin 1971, 14), d. h. Ereignisse und Personen wurden einfach aufgenommen, weil es möglich war und Spaß machte. Es ging um das Festhalten von Personen und Handlungen in Bildern, und noch nicht um eine Erzählform. Die Arbeiten von D. W. Griffith und S. Eisenstein sind Meilensteine auf dem Weg der Entstehung des filmischen Ausdrucks. (Martin 1971, 14.) Die ersten Filme waren kurz und ohne Ton. Sie haben das Interesse des Publikums erweckt, aber auch Missfallen hervorgerufen. Bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs hatte der Film in der Unterhaltungsindustrie Fuß gefasst. Zum Showbusiness verwandelte sich der Film nach 1913, als sich die amerikanische Filmproduktion in Kalifornien, in Hollywood, ansiedelte. (Virtanen 2005, 806–807.)

Zu den ersten Filmregisseuren gehörten z. B. der Franzose Georges Méliès mit seinem 14-minütigen schwarzweißen Stummfilm *Le Voyage dans la lune* (1902) und der schon erwähnte Amerikaner D. W. Griffith, der Regisseur des 190-minütigen schwarzweißen Stummfilms *The Birth of a Nation* (1915). *Le Voyage dans la lune* war seinerzeit mit seiner Länge von 14 Minuten revolutionär, weil die meisten Filme damals am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts etwa zwei Minuten dauerten. (Schneider 2009, 20; 24.) Méliès war auch als Theaterschauspieler und Zauberer tätig und scheute sich nicht vor der Verwendung von verschiedenen kreativen Filmtechniken. *Le Voyage dans la lune* war revolutionär auch in der Hinsicht, dass er eine fiktionale Handlung hatte in einer Zeit, wo die Filme hauptsächlich das Alltagsleben darstellten. (Schneider 2009, 20.) Peter von Bagh (2009, 21) meint, sowohl Walt Disney als auch Steven Spielberg seien, was den Fantasiefilm betreffe, Méliès' Erben.

Griffith war von den frühen Regisseuren derjenige, der den größten Einfluss auf die sich entwickelnde Filmkunst, die Sprache des modernen Films, hatte. Ihm sind vielfältige künstlerische Innovationen im Bereich der Filmsprache zuzuschreiben. Er hat natürlich nicht alles selbst erfunden, aber er hat die bisherigen Erkenntnisse fachkundig angewendet. Er hatte schon bei 400 Filmen Regie geführt, bevor ihm der Film *The Birth of a Nation* zum großen Erfolg verhalf. (von Bagh 2009, 13.) Bei *The Birth of a Nation* hat Griffith als erster dramatische Nahaufnahmen, paralleles Erzählen, ausdrucksfähige Kamerabewegungen, verschiedene Editionsverfahren und sogar eine Orchesterpartitur benutzt. (Schneider 2009, 20; 24.)

Die Entwicklung des Films nach Edison und Lumière besteht aus vielen Verwandlungen. Der Film wurde geprägt von der Geschäftstätigkeit, von Unterhaltung, Kommunikation und schließlich auch von der Kunst. Viele Jahrzehnte lang regierte der Film die Kultur des bewegten Bildes, bis ihn das Fernsehen, Video, DVD und der Computer bzw. das Internet herausforderten. Heute müssen der Film und das Kino um ihre Existenz kämpfen. (Huhtamo 2000, 105.) Die Videokamera hat jedem die Möglichkeit gegeben, selber Regisseur zu werden. Das Bild ist in allen Lebensbereichen und Orten vorhanden. (Huhtamo 2000, 8.)

7.1.1.3 Die Komponenten der Filmsprache

Ein Film entsteht mit Hilfe von Zusammenarbeit verschiedener Instanzen. Er ist die Schöpfung des Drehbuchautors, des Kameramannes, des Komponisten, des Regisseurs, des Produzenten, des Schnittmeisters, des Bühnenbildners, der Filmmusik, der Schauspieler usw. (von Bagh 2009, 9). Die wichtigsten Elemente der Filmsprache teilen sich in räumliche, zeitliche und akustische Dimensionen ein. Zu der räumlichen Dimension gehören Filmmaterial, Beleuchtung, Kamerawinkel, Kamerabewegung, Perspektive, Schnitt und Montage. Die zeitliche Dimension besteht aus Zeitlupe, Zeitraffer, erzählte Zeit, Filmlänge, Rückblende und Vorwegnahme. Der akustischen Dimension gehören Dialog, Musik und Geräusche an. (Klarer 1999, 89.)

Bei den ersten Filmen war das Drehbuch fast unnötig, die Ereignisfolgen wurden von den Kameramännern aufgebaut. Mit der Tradition des filmischen Erzählens wurde auch auf ein professionelles Drehbuch immer mehr Wert gelegt. Allgemein gesagt setzt ein guter Film ein gutes Drehbuch voraus. (von Bagh 2009, 12.)

Der Schnitt und die dadurch entstehende Montage ist ein besonderes Mittel des filmischen Erzählens. Der Schnittmeister sortiert die Aufnahmen und sucht diejenigen aus, die die Idee des Kunstwerks am besten unterstützen. (von Bagh 2009, 17.) Ursprünglich bedeutet eine Filmmontage, dass zwei einzelne einfache Bilder nebeneinander oder hintereinander gesetzt werden, um einen dritten Gedanken, ein drittes Bild, in dem Sinn des Zuschauers hervorzurufen, um somit die Handlung weiter zu entwickeln. (Mamet 2001, 14–15.) Dazu hat Sergei Eisenstein gemeint, 1+1 mache nicht 2, sondern 2+, d. h., die Summe zweier nebeneinander gesetzter Bilder ist etwas Unabsehbares, mehr als nur die einfache Summe von zwei Bildern. (von Bagh 2009, 17.)

Der Schnitt schafft die Bewegung, den Rhythmus und die Bedeutungen im fiktionalen Filmtext (Martin 1971, 149–152). Der Schnittmeister fügt die Bilder zusammen und er benutzt auch Verdunklungen, übereinanderliegende Bilder und sonstige Übergänge von einer Szene zu der anderen. (von Bagh 2009, 17.) Die Filmkomik hat eines ihres Geheimnis im Schnitt: die psychologische Spannung eines Bildes wird durch den Schnitt unterbrochen, was das Zusammenbrechen des Erwartungshorizonts des Zuschauers verursacht, und da hat das Lachen eine befreiende Funktion. (Martin 1971, 162.)

Klarer (1999, 91) bezeichnet die Montage in seinem Werk *Einführung in die neuere Literaturwissenschaft* wie folgt: „Durch die Montage können ähnliche Effekte erzielt werden wie in der Literatur durch den Einsatz der rhetorischen Figuren Metapher und Simile. Zwei Bilder oder Objekte, die in keiner direkten Verbindung zueinander stehen, können in übertragener Bedeutung verknüpft werden.“ Durch die Entwicklung von mobiler Kamera, Filmschnitt und Montage ließ das Medium Film seine Wurzeln im Theater immer deutlicher hinter sich zurück. (Klarer 1999, 91.)

8 Humor inmitten der Unmenschlichkeit

Eigentlich sind die Ereignisse um den zweiten Weltkrieg und den Nationalsozialismus herum gar nicht witzig – es gibt keine Gründe, darüber zu lachen. Trotzdem gibt es unzählige Witze über den Antisemitismus, die Juden, die Nazis, den Holocaust und Adolf Hitler. Im Kapitel 2 wurde die Natur des Humors

untersucht. Um die witzige Seite eines Phänomens zu sehen, so wurde postuliert, brauche man eine gewisse Distanz.

Was den zweiten Weltkrieg betrifft, braucht man wahrscheinlich sowohl zeitliche als auch emotionale Distanz, um irgendwelche Witze erzählen zu können. In vielen Kriegsfilmern bemerkt man aber, dass die Soldaten sogar im Schützengraben Witze reißen, z. B. kann man in *Platoon* (Oliver Stone, 1986), *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Tuntematon sotilas* (*Der unbekannte Soldat*, Edvin Laine, 1955) solche Tendenzen bemerken. Vielleicht könnte man es so interpretieren, dass man auch mitten in den Geschehnissen eine Distanz braucht, um die Verhältnisse zu ertragen.

8.1 Humor im intermedialen Vergleich

In diesem Kapitel werde ich die Unterschiede zwischen dem Humor in dem Roman *Jakob der Lügner* und dem Humor in den zwei Verfilmungen untersuchen. Die Verfilmungen sind dem Roman gegenüber ziemlich treu, d. h., dass viele Szenen identifizierbar sind und viele Witze wortwörtlich verfilmt wurden. Aber der Humor im Roman ist im Vergleich zu den Verfilmungen feiner und würdiger, die Witze sind nicht so leicht zu verstehen wie in den Filmen. Der Humor im Roman äußert sich in der allgemeinen, humanen Stimmung, und nicht in Form von konkreten Witzen.

Im Film kann man die Szenen und Witze nicht Wort für Wort erschließen, so wie in einem Roman, ein Bildtext zeigt seine Informationen gleichzeitig. Andererseits hat auch das Bild Eigenschaften, von denen ein Roman nur träumen darf. Feine, intuitive Gestik und Mimik eines Schauspielers, die etwas ganz Einfaches und fast Unmerkliches zu sein scheinen, können eine sehr intensive Wirkung auf die Zuschauer haben. Die Körperlichkeit der Schauspieler vermittelt Bedeutungen, die im Roman schwer auszudrücken sind. Wesentlich ist, dass man fähig ist, den jeweiligen Text – in dem Fall das Bild oder die Schrift – zu lesen bzw. interpretieren.

Das Fundament der Komik sowohl im Roman als auch in den Verfilmungen ruht aber auf demselben Boden. Um das festzustellen, braucht man sich nur an Henri Bergson zu wenden. Wie schon aus Kapitel 2 hervorgeht, ist es nach Bergson das Unfreiwillige einer Handlung, d. h. ein Missgeschick, wie z. B. ein Stolpern, das uns zum Lachen bringt. Bergsons Lachtheorie beruht ja auf dem Element des

Mechanischen im Leben. (Bergson 2006, 12.) In Beckers Roman und in den Verfilmungen entspringt die Komik der Unfreiwilligkeit, mit der Jakob seine Gefährten mit immer neuen guten Nachrichten zu beliefern sucht. Um über die Unfreiwilligkeiten der Handlungen von Jakob lachen zu können, muss man sie, wie es Bergson (2006, 9–10) formuliert, „von der Gefühlsmusik, die sie begleitet“ loslösen, d. h., um lachen zu können, muss man frei sein von Mitleid, wie es auch schon in Kapitel 2 festgestellt wurde. Im Grunde bedeutet das, wie auch Frölich (2003, 254) bemerkt, dass man, um über Jakobs Handlungen belustigt werden zu können, das eigentlich Unfreiwillige seiner Situation übersehen muss, d. h. das Unfreiwillige, wogegen Jakob nichts ausrichten kann, also der Aufenthalt im Ghetto.

8.1.1 Humor im Roman *Jakob der Lügner* von Jurek Becker

Der Humor ist ein zentrales Element bzw. Leitmotiv des Romans *Jakob der Lügner*. Durch den Humor gewinnen die Figuren des Romans menschliche Würde inmitten würdeloser Umstände. Die Formen der Komik funktionieren im Roman auch als Verfremdungsmittel, das die Figuren als Überlebenshilfe nutzen und mit dessen Hilfe sie inneren Widerstand üben können. In diesem Kapitel wird vor allem anhand der Theorien von Sigmund Freud (*Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten*, 2006) und Salcia Landmann (*Jüdische Witze*, 2009) der spezifische Humor in *Jakob der Lügner* untersucht.

Nach Margit Frölich (2003, 252) beruhe Beckers Erzählprinzip in diesem Roman „auf der Umkehrung der Verhältnismäßigkeit“. Frölich deutet damit auf die alltäglichen Konflikte des Helden Jakob, auf die Becker mit seinem Erzählen hauptsächlich konzentriert, und die angesichts der eigentlichen Katastrophe, der von den Nationalsozialisten ausgeübten Entmenschlichung, unbedeutend scheinen. Indem aber gerade dies scheinbar Unbedeutende in den Vordergrund gestellt wird, wandelt sich die Tragik in Komik um. Durch diese Umkehrung ist auch zu erklären, dass die meisten Konflikte im Roman sich nicht in erster Linie zwischen Juden und Nazis abspielen, sondern zwischen Jakob und den anderen Juden. (Frölich 2003, 252–253.)

Wiese (1998, 54) schreibt, dass ein solches Erzählen, das sich der Mittel des Komischen, der Verfremdung und der Groteske bedient, wie es in diesem Roman Beckers vorkommt, einen entschiedenen Bruch in der herkömmlichen Holocaust-Literatur darstelle. Die Pointe des betreffenden Stils stecke darin, dass der Autor

weniger die Grauen der Massenvernichtung, die natürlich nicht lächerlich sein können, beschreibt, sondern sich stattdessen auf die Begleitumstände, auf die Nazis und die Juden in all ihrer Alltäglichkeit konzentriert. Dies bedeutet aber nicht, dass die Schrecken ausgespart oder gering geschätzt werden, ganz im Gegenteil. Auf diese Weise wird nämlich die Spannung zwischen der komischen Darstellung und dem ernstesten Sachverhalt multipliziert. (Wiese 1998, 54.)

Beckers Roman enthält zurückhaltenden, nachdenklichen, selbstironischen Humor. Die Satire bedient Becker weniger, aber sie kommt doch auch vor, z. B. wenn Becker über den Realitätsverlust des totalassimilierten Leonard Schmidts oder über das Auftreten der Nazis berichtet. Beckers Charaktere sind keine Helden, sie sind ganz einfache Menschen, die in schwierigsten Verhältnissen leben. Becker schafft es, jeden seiner traurigen Charaktere und jede schreckliche Situation mit einer Prise von Humor zu würzen.

Die Juden des Romans strahlen Würde aus, aber sie sind nicht arrogant. Sie sind selbstkritisch und bescheiden. Sie bilden eine Gemeinschaft. Fest und glücklich ist ihre Gemeinschaft aber nicht, weil sie erzwungen ist von äußeren Umständen. Die Juden scheinen keinen großen Respekt voreinander zu haben, auf jeden Fall bringen sie ihren Respekt nicht laut und deutlich zum Ausdruck. Es gibt keinen aktiven Widerstand im Ghetto, keinen festen Bund, der trotz der Angst den Feind herausfordern könnte.

Die Komödie des Romans entspringt also vor allem Jakobs widerwilligem Kampf, seine Rolle als Hoffnungsträger-Lügner zu erfüllen. Aus diesem Konflikt entstehen witzige Episoden, die sich um Jakob und das Radio drehen. Wie sich schon am Ende des Kapitels 2.2.2 herausstellte, entsteht ein komischer Eindruck vor allem durch die Abweichung von einer Norm, durch die Enttäuschung einer Erwartung und durch die Gestaltung einer Gegenperspektive.

Das Komische äußert sich in Beckers Roman einerseits durch die Situation, die in sich komisch sein kann, wie z. B. die Klosettszene, deren Verlauf unten behandelt wird, andererseits, und eigentlich noch mehr, durch die Figuren, die den Leser die Geschehnisse aus ihrer Perspektive blicken lassen und damit oft die Lesererwartung brechen. Meist ist es der Erzähler, der hinter den Figuren steht und das Ghettoleben in komischem Licht betrachtet. Ein Beispiel dafür befindet sich ziemlich am Anfang des

Romans, als Jakob kurz vor acht Uhr auf dem Weg nach Hause ist und ihn plötzlich einer der Posten mit Scheinwerferlicht aufhält:

„Jakob beeilt sich, er hat nicht mehr viel Zeit, es ist schon vor einer sehr guten Weile dunkel geworden. Und auf einmal hat er überhaupt keine Zeit mehr, nicht eine halbe Sekunde, denn es wird hell um ihn. Das geschieht mitten auf dem Damm der Kurländischen, dicht an der Ghettoabgrenzung, wo früher die Damenschneider ihr Zentrum hatten. Da steht der Posten, fünf Meter über Jakob, auf einem Holzturm [--]. Er sagt zuerst nichts, er hält Jakob nur mit dem Scheinwerfer fest, mitten auf dem Damm, und wartet. Links an der Ecke ist der ehemalige Laden von Mariutan, einem zugewanderten Rumänen, der inzwischen wieder nach Rumänien zurück mußte, um die Interessen seines Landes an der Front wahrzunehmen.“
(Becker 1982, 10.)

Da scheint der Erzähler sich von der eigentlichen Handlung abzuwenden, er verlangsamt das Tempo und plaudert über die Damenschneider und den Laden des Rumänen, obwohl es gleichzeitig für Jakob unter dem Scheinwerfer um Leben und Tod geht. Hier entspringt die komische Wirkung aus dem Gegensatz zwischen der Todesgefahr und der sprachlichen Darstellung der Situation. Das Bedrohliche wird also nicht direkt ausgesprochen und damit wird die Lesererwartung enttäuscht. Hier kann man auch Sigmund Freuds Witztheorie anwenden, die im Kapitel 2.2.2 behandelt wurde, und die darauf beruht, dass Witze, wie die Träume, ihre Pointe indirekt, auf Umwegen vermitteln. Damit wird der Leser des Romans von den bedrohlichen Vorgängen distanziert und weniger zum Mitfühlen herausgefordert. Nach Wiese (1998, 56) muss der Leser des Romans „das Gesagte in das Gemeinte zurückübersetzen und damit wird eher die Denkleistung als die Einfühlungsbereitschaft des Lesers gefordert“. Sigmund Freuds und Henri Bergsons Theorien kann man ebenfalls anwenden. Wie nämlich schon in Kapitel 2.2.2 erwähnt wurde, erklärt Freud (2006, 254) Humor aus erspartem Gefühlsaufwand und Bergson (2006, 9) meint, dass eines der Merkmale des Lachens Gefühllosigkeit sei. Die Ereignisse in einem Ghetto kann man also nur in dem Fall humoristisch betrachten, wenn die Darstellung der Schrecken im Hintergrund bleibt und, wenn die Schrecken mit banalen Alltäglichkeiten maskiert werden.

Auch die schonerwähnte Klosettszene enthält einen Gegensatz zwischen dem Lauf der Dinge und deren Darstellung. Damit wird wieder der Humor bedient, indem ein tieferes Mitfühlen des Lesers durch entdramatisierende Elemente, wie z. B. Dehnung der Zeit und Beschreibung ablenkender Details erschwert wird. Die Not Jakobs wird

keineswegs verschwiegen, das Dramatische der Situation aber wird weniger betont als das Komische.

Die Handlung der Klosettszene ist also die folgende: Jakob und Kowalski arbeiten auf dem Güterbahnhof, so wie alle Tage, als Jakob plötzlich in das Holzhäuschen der Nationalsozialisten *muss*, und zwar, weil er Nachrichten ‚wittert‘ – als Toilettenpapier werden u. a. Zeitungen benutzt – Jakob kann Kowalski natürlich das wahre Motiv seiner Not nicht verraten, und so glaubt der erstaunte und verärgerte Kowalski, dass Jakob einmal nur ganz fein auf die Toilette gehen will. Und natürlich hält sich der Tod, der hartnäckige Verfolger des Lebens, auch hier nicht weit entfernt auf: es drängt nämlich auch einen der Soldaten nach dem Holzhäuschen, zur gleichen Zeit, als Jakob noch da drinnen steckt:

„Jakob sieht von neuem hinaus, ob alles noch in Ordnung ist, nichts ist in Ordnung, gar nichts, auf dem Weg zurück liegt Mine neben Mine, ein Soldat kommt auf das Häuschen zu, man könnte sagen zielstrebig. Seine Finger hantieren schon am Koppelschloß, in Gedanken sitzt er bereits und fühlt sich wohler [--]. Theoretisch heißt es, kühlen Kopf bewahren, ruhig Blut, der Vorteil der Überraschung liegt auf unserer Seite, und er hat noch acht ganze Schritte.“
(Becker 1982, 105.)

Die Klosettszene enthält auch ein anderes, sehr schönes Beispiel von Humor der durch das Enttäuschen der Lesererwartung zustande gebracht wird. Jakob steckt immer noch in dem Holzhaus. Der Soldat wartet ungeduldig vor der Tür. Er hat mittlerweile das Holzhaus erreicht und die Tür schon einmal aufgerissen und wieder zugeschlagen, als er Jakob gesehen hat – d. h., er glaubt, einen seiner Kollegen gesehen zu haben, weil Jakob sich hinter einer aufgeschlagenen Zeitung versteckt hat. Der Soldat beschwert sich bei seinem vermuteten Kollegen über die Tatsache, dass er bei den „Knoblauchfressern“ (Becker 1982, 106) bleiben muss. Damit fängt Jakobs Phantasie überraschenderweise zu blühen an:

„Du lieber Himmel, Knoblauch, wenn man eine einzige Zehe hätte, hauchdünn auf warmes Brot gestrichen [--].“ (Becker 1982, 106.)

Beispiele von der Paarung von Unähnlichem, die auch in Kapitel 2.2.2 als Merkmale des Witzes erwähnt wurde, gibt es in Beckers Roman auch, z. B. in dem Abschnitt, wo Jakob seine Rolle als Hoffnungsträger nach Herschel Schtamms Ermordung entschlossener aufnehmen will:

„Jakob geht gehobenen Herzens zur Arbeit [--]. Gehobenen Herzens, denn die Stunden im Bett waren reich an wichtigen Entschlüssen, die Verbindung zur Außenwelt ist wiederhergestellt.

Das Radio hat die halbe Nacht gespielt [--]. Gehobenen Herzens, denn das Flämmchen der Erwartung soll nicht verlöschen, so Jakobs Ratschluß, die halbe Nacht hat er dafür Reisig, Holz und Zunder gesucht. Ihm ist ein beachtlicher Sprung nach vorne gelungen, ihm und den Russen [--].“ (Becker 1982, 149–150.)

Wiese (1998, 57) klassifiziert solcher Humor, der in dem Beispiel oben benutzt wird, als versöhnlichen Humor. Der Erzähler greift zum Humor, wenn er die Juden weder als Helden noch als tragische Opfer beschreibt, sondern wenn sie als Menschen mit Stärken und Schwächen dargestellt werden. Jakob hat also Reisig, Holz und Zunder, d. h. Stoff für neue Nachrichten gefunden, er und die Russen sind vorangekommen. Diese überraschende Paarung zweier Subjekte, Jakob und die Russen, die nach Wiese (1998, 57) „kaum gegensätzlicher sein könnten“, wirkt komisch. (Wiese 1998, 57-58.)

Ein weiteres Beispiel von dem in indirekter Andeutung umhüllten Humor bzw. der Ironie bezieht sich auf Kowalski. Als man das Radio während einer Stromsperre zu Kowalski bringen möchte, weil die Stromsperre die Straße, in der Kowalski wohnt, nicht angeschlossen hat, wird eine Schwäche Kowalskis aufgedeckt, nämlich, dass er feige ist. Jakob ist verständlicherweise gegen den Transport des Radios, er ist sich aber Kowalskis Schwäche bewusst und amüsiert sich ein bisschen auf Kosten Kowalskis. In folgendem Beispiel werden dazu auch die humorerzeugenden Stilmittel ‚ironische Übertreibung‘ und ‚unangemessene Formulierung‘ benutzt:

„Es sieht nur so aus, als spielte er [=Jakob] mit dem Feuer, er weiß genau, was er an Kowalski hat, außerdem kann man sich, wenn Kowalski im Handumdrehen zum Helden reifen sollte, die Sache später immer noch anders überlegen. Aber das wird nach menschlichem Ermessen nicht nötig sein, Kowalski ist eine Rechenaufgabe für die erste Klasse.“ (Becker 1982, 93.)

Die tragikomischsten Momente des Romans schlingen sich um die Schicksale von Jakob und Kowalski. Kowalski ist Jakobs ältester und hartnäckigster Freund. Ihre Freundschaft scheint für einen Außenstehenden nicht besonders freundlich zu sein, aber wahrscheinlich hat ihre lange, wie schon erwähnt, 40-jährige Bekanntschaft, ihnen die Freiheit gegönnt, miteinander mit schärfster Ironie umzugehen. Die beiden kommen einem wie ein altes Ehepaar vor, das über jede Kleinigkeit debattiert, das aber nicht aufeinander verzichten kann.

Kowalski ist schlau, wenn es um seine Geschäfte geht. Er benimmt sich wie ein Komiker, er kann das Maul nicht lange halten, er braucht ein Publikum, er ist etwas obszön und nicht besonders feinfühlig; er will sich unterhalten. Ob er aber seine

Mitmenschen zum Lachen bringen kann, ist fragwürdig. Den Leser bringt er zum Lachen, oder wenigstens zum Lächeln, aber es handelt sich hauptsächlich um unfreiwillige Komik, also um Humor von Becker bzw. von dem Erzähler, nicht den von Kowalski selbst. Es handelt sich um Humor, der sich auf Kowalskis Charakter bezieht:

„Kowalski ist himmlisch. Er hält sich für einen Fuchs und mit allen Wassern gewaschen, dabei kann sein Gesicht nichts verbergen, es ist geschwätzig. [--] Kowalski war Jakobs häufigster Gast. Nicht sein bester, sein häufigster. Tagtäglich gegen sieben ist die Ladenglocke gegangen, kein anderer als Kowalski ist gekommen, hat sich auf seinen Platz gesetzt und Puffer gegessen, daß einem schwarz vor den Augen werden konnte.“ (Becker 1982, 38.)

Humor hat Kowalski nämlich selber nicht. Wenn es um Humor geht, ist er von seinem Partner Jakob abhängig. Er erhängt sich, als Jakob ihm die Wahrheit über das nicht vorhandene Radio verrät. Kowalski ist ein tragischer Komiker, der letztendlich nicht genug eigenen Humor hat, um das Leben im Ghetto zu ertragen. Als Jakob vorübergehend sein Humor abhanden kommt, verliert Kowalski den seinen endgültig. Ein Komiker braucht Humor, d. h. Hoffnung, um die Tragödie auszuhalten, um zwischen der Komik und der Tragik zu balancieren. Das nächste Beispiel befindet sich im Roman an der Stelle, wo Kowalski Jakob besucht und Jakob ihm dabei die Wahrheit über das Radio sagt:

„Aus unergründlichen Tiefen fördert Kowalski sein Lächeln, ohne dieses Lächeln wäre er nicht Kowalski, sieht Jakob auch wieder an, mit Augen zwar, die weniger lächeln als der Mund, aber dennoch nicht vom Ende aller Hoffnung künden, eher pfiffig blicken, als sähen sie, wie immer, so auch diesmal hinter die Dinge. [--] Er geht zur Tür, das Lächeln von neuem belebend, bevor er sie öffnet, dreht er sich noch einmal um, zwinkert tatsächlich, mit beiden Augen. »Und ich bin dir nicht böse.« Und geht.“ (Becker 1982, 252–253.)

Aus dem Beisammensein Mischas, Rosas und des vermeintlich taubstummen Fajngolds entstehen auch manche humoristische Momente:

„Einmal ist etwas Entsetzliches geschehen, mitten im Schlaf, in einen wirren Traum geraten, hat Fajngold plötzlich angefangen zu reden. Deutlich vernehmbare einzelne Worte, ungeachtet der Tatsache, daß Taubstumme auch im Schlaf taubstumm zu sein haben.“ (Becker 1982, 64.)

Rosa schläft aber und bemerkt nichts. Solche Szenen sind typisch in diesem Roman. Sie sind Szenen aus der Wirklichkeit: wie oft hat es jeden Ghattobewohner beinahe erwischt, und doch ist man nochmals mit dem Schrecken davongekommen. Solches alltägliches Glück begleitet auch die Charaktere des Romans. Becker schafft keine

wilden zwischenmenschlichen Tragödien, er behandelt seine Charaktere mit herzlichem Humor und rettet sie immer wieder im letzten Moment, bis zur Auflösung des Ghettos.

Ein anderes Beispiel für die Beinahe-Katastrophe findet man ziemlich am Anfang des Romans: Jakob ist auf dem Revier der Nationalsozialisten, er steht hinter einer Tür. Die Tür geht auf, ein Mensch kommt heraus und lässt die Tür offen – er wird bald zurückkommen. Jakob steht hinter der offenen Tür, dabei hört er auch im Radio, das sich in dem Zimmer befindet, die gute Nachricht über den Vormarsch der Russen. Der Mensch kommt zurück, die Tür geht zu – Jakob bleibt im Türspalt gefangen:

„Der nächste Schritt ist der schwerste, Jakob versucht ihn, doch vergeblich. Sein Ärmel sitzt fest im Türspalt, der Mensch, der in das Zimmer zurückgekommen ist, hat ihn gefesselt, ohne die geringste böse Absicht, er hat einfach die Tür hinter sich geschlossen, und Jakob war gefangen. Er zieht vorsichtig, die Tür ist gut gearbeitet, sie paßt genau, keine überflüssigen Fugen, da könnte kein Blatt Papier durchrutschen. Jakob würde gerne das Stück Ärmel abschneiden, sein Messer liegt zu Hause, mit den Zähnen, von denen die Hälfte fehlt, hat es keinen Sinn.“ (Becker 1982, 15.)

Aber auch jetzt kommt Jakob mit paar Kratzern davon: die Tür geht wieder auf, Jakob, der gerade an seinem Ärmel zieht, fällt auf den Boden. Er schafft es aber unglaublicherweise zu versichern, dass er keineswegs spioniert habe, sondern auf das Revier befohlen wurde und jetzt auf der Suche nach dem richtigen Zimmer sei.

Auch die Nationalsozialisten geraten in komische Situationen. Aber auch sie werden in letzter Sekunde gerettet. Ein schönes Beispiel findet sich nochmals bei der Klosettszene: Jakob steckt also in dem Holzhäuschen, als es auch einen der Soldaten nach dem Holzhäuschen drängt. Für eine Zeitlang sieht es eher schlecht aus für Jakob. Im letzten Moment versteckt er sich hinter aufgeschlagenen Zeitungszeiten und wird nicht entdeckt. Die eigentliche Rettung bringt aber Kowalski, der es schafft, die Aufmerksamkeit des Soldaten vor dem Holzhäuschen kurz abzulenken. Der Soldat prügelt Kowalski, der zur Täuschung einen Kistenstapel umgekippt hat:

„In ihm [=dem Soldaten] regt sich etwas, kein Mitleid und keine Erschöpfung, da verlangt der Durchfall sein Recht, jeder kann es deutlich sehen. Er verzieht das Gesicht und rennt in langen Sätzen zu dem Häuschen, das inzwischen eigens für ihn frei gemacht wurde. [--] Die Sache duldet für ihn keinen Aufschub, jetzt würde er jeden Zeitungsleser mit Nachdruck auffordern, sofort die Stellung zu räumen, unverzüglich, weil sonst ein kleines Unglück geschieht. Aber das kann er sich sparen, er reißt die Tür zu einem leeren Klosett auf, das kleine Unglück wurde in letzter Sekunde gerade noch verhindert.“ (Becker 1982, 108.)

Becker schildert die Charaktere mit liebevoller Ironie. Auch die Nebencharaktere werden dadurch lebendig, wie z. B. der Kaufmann Rosenek, welchem im Roman nur dieser eine, aber desto herrlichere Auftritt gegönnt ist:

„Um diese Zeit?« fragt Rosenek, der wohlgenährte. Seine Waage steht im Verdacht der Ungenauigkeit nach stets derselben Richtung, nur sie kann ihm zu dem Bäuchlein verholfen haben. Er versucht zwar, das kleine Ungeheuer mit viel zu weitem Kittel zu verbergen, aber Kittel und Rosenek werden durchschaut, für die Hängebacken reicht kein noch so großer Kittel.“ (Becker 1982, 226.)

In beiden Verfilmungen wird Rosenek vollkommen übergangen, da sieht man keinen Schatten von seinen Backen. Das ist aber auch ganz verständlich, weil viele zusätzliche Nebencharaktere einen Film zersplittern würden, d. h. ein Film muss sich mit seinen zwei Stunden Vorführzeit auf die Hauptpersonen beschränken.

8.1.1.1 Respekt- und Disziplinlosigkeit

In Kapitel 2.4 wurde erwähnt, dass Landmann den jüdischen Witz je nach Art und Stil in verschiedene Kategorien gruppiert (Landmann 2009, 49–64). Eine der Kategorien beinhaltet Witze über die Respekt- und Disziplinlosigkeit der Juden untereinander. Diese Haltung wird als typisch jüdisch bezeichnet. Ihren Hintergrund kann man aus der Exilsituation, der Ghettoisierung der Juden herleiten. Die Juden mussten oft zusammengedrängt in bedrängten Verhältnissen leben. Landmann stellt fest, dass eine solche „erzwungene Intimität“ den gegenseitigen Respekt vernichten würde (Landmann 2009, 61). Diese gegenseitige Respektlosigkeit kann man ironisiert in dem Roman von Becker bei mehreren Szenen, wie z. B. bei der folgenden, beobachten:

„Jakob teilt sich das Zimmer mit Josef Piwowa und Nathan Rosenblatt. Sie haben sich hier erst kennengelernt, in diesem Zimmer, keiner kann keinen besonders gut leiden, die Enge und der Hunger machen Unfrieden [--]. Rosenblatt ist ein gutes Jahr vor Jakobs glücklicher Heimkehr [aus dem Revier] gestorben, er hat eine Katze aufgefressen [--]. Piwowa ist erst seit drei Monaten tot.“ (Becker 1982, 22.)

8.1.1.2 Berufliche Schwäche

Die Witze über berufliche Eigenschaften der Juden sind traditionell. Darunter sind die Witze über die kaufmännische Tätigkeit die häufigsten. Diese Witze karikieren den Geiz und die Impertinenz der jüdischen Kaufleute. Im Beckers Roman war Jakob vor der Ghettozeit Pufferbäcker und Kowalski Frisör. Sie haben damals eine Abmachung geschlossen, wobei jeder glaubte, schlauer zu sein als der andere.

„In einer dummen Stunde an einem angetrunkenen Abend haben sie ein Abkommen geschlossen. Kowalskis Friseurgeschäft lag nur ein paar Häuser weiter, sie haben sich ohnehin fast jeden Tag getroffen, und das Abkommen ist ihnen beiden vorteilhaft erschienen. Du umsonst bei mir, und ich umsonst bei dir. Später haben sie es beide bereut, aber Abkommen ist Abkommen, und schließlich kann ein Mann alleine einen Mann nicht ruinieren. Versucht haben sie es beide.“ (Becker 1982, 39.)

8.1.1.3 Übertriebene Frömmigkeit

Im Kapitel 2.4 war schon die Rede von der Frömmigkeit als einem Witzthema. Im Roman fällt die Rolle des Frommen Herschel Shtamm zu. Der Erzähler beschreibt ihn wie folgt:

„Er schwitzt wie ein Wasserfall, ich habe noch nie jemand so schwitzen sehen, er wird erst aufhören zu schwitzen, wenn die Russen dieses verfluchte Ghetto genommen haben, keinen Tag früher. Denn Herschel Shtamm ist fromm.“ (Becker 1982, 68.)

Herschel will sich nämlich nicht von seinen Schläfenlocken trennen. Im Roman werden Schläfenlocken als „Zierde alle strenggläubigen Juden“ bezeichnet (Becker 1982, 68). Die Nazis aber würden nichts von seinen Löckchen halten, und deswegen muss er sie verstecken und trägt also Sommer wie Winter eine Fellmütze.

Herschel redet jeden Abend mit Gott. Aus dem folgenden Abschnitt geht die ironische Einstellung des Ich-Erzählers zu Herschels Glaube hervor; die Geschichte hat der Ich-Erzähler von Herschels Zwillingbruder Roman, der mit Herschel ein Zimmer teilt, erfahren.

„Die Minuten vor dem Schlafengehen, berichtet Roman, sind ausgefüllt mit Gebeten, still in einer Ecke, nicht erst seit dem Radio, alte Gewohnheit. Roman wartet geduldig im Bett, bis man die gemeinsame Decke über den Kopf ziehen kann, er verlangt von Herschel längst nicht mehr, daß er sich beeilen soll und endlich schlafen kommen, er ist belehrt worden, daß Gebete und Eile nichts miteinander zu tun haben dürfen. Er achtet nicht auf das eintönige Gemurmel,

das gesungene, es hätte keinen Sinn, Roman versteht kein Wort Hebräisch, doch seit einiger Zeit dringen auch vertraute Laute an sein Ohr. Seit Herschel konkrete Eingaben an den lieben Gott zu versenden hat, nicht mehr nur das übliche fromme Zeug von beschützen und alles irgendwie zum Guten wenden, bedient er sich öfter und öfter der allgemein verständlichen Sprache.“ (Becker 1982, 85.)

Herschels Verhältnis zu Gott ist sehr persönlich und unmittelbar, wovon der nächste Abschnitt, wo er zu Gott betet, ein Beispiel gibt:

„Laß die Deutschen nichts von dem Radio erfahren, dir ist bekannt, wozu sie fähig sind. Oder noch besser, wenn ich dir einen Vorschlag unterbreiten darf, vernichte dieses verfluchte Radio, es wäre die glücklichste Lösung.“ (Becker 1982, 86–87.)

Als dann ein Stromausfall eintritt, der das Radiohören verhindert, glaubt Herschel, Gott habe ihn erhört und ihm ein Zeichen geschickt.

8.1.1.4 Täuflingswitze bzw. Totalassimilierung

Die ironische Kritik bzw. Zynismus, die der Erzähler bzw. der Autor in Bezug auf die Juden ausübt, wird beim Fall von Leonard Schmidt noch deutlicher, wie z. B. der nächste Abschnitt beweist, wo der Erzähler Leonard zum ersten Mal beschreibt:

„Leonard Schmidt. Er ist zu diesem Ghetto gekommen wie die Jungfrau zu ihrem Kind.“ (Becker 1982, 127.)

Leonard ist ein Typ des Totalassimilierten. Sein Lebenslauf wurde schon in Kapitel 5.2.4 einigermaßen dargestellt. Er führte eine glänzende, makellose Karriere als Rechtsanwalt, hatte eine Frau, zwei Kinder, ja „die Welt hat jeden Tag respektvoll vor ihm den Hut gezogen, bis ein Neider aus der Anwaltskammer auf die verhängnisvolle Idee gekommen ist, seinem Stammbaum nachzuforschen, ihn anzusägen und alles ein böses Ende nehmen zu lassen“ (Becker 1982, 128). Sein Urgroßvater war nämlich ein Jude und seine Eltern waren „dumm genug [-], ihn beschneiden zu lassen“ (Becker 1982, 128).

Landmann (2009, 44) benutzt nicht den Begriff ‚Totalassimilierter‘, sondern Täufling. Ein Täufling wurde nach Landmann „durch den Zwiespalt zwischen der verleugneten, verdrängten Herkunft und der fremden Bildungswelt, auf deren Parkett er einstweilen dauernd ausrutschte“ ein dankbares Objekt für Witze (Landmann 2009, 44). Hier wird Landmanns Theorie auf Leonard Schmidt

angewendet. Leonard Schmidt hat sich nicht christlich taufen lassen, er ist deswegen ein Jude, er hat sein Judentum selbst aber völlig verdrängt. Wiese (1998, 39) typisiert Leonard wie folgt: „Schmidt ist der Typ des Totalassimilierten, der alle Forderungen der Assimilierung eingelöst, ja sogar überfüllt hat und nationaler bzw. verblendeter als viele Deutsche ist“. Er fühlt sich wie ein Deutscher und begreift seine Lage unter den Juden in dem Ghetto nicht, deswegen benimmt er sich etwas sonderbar und unterscheidet sich von den anderen Juden. Sein Realitätsverlust wird besonders klar, als er eines Tages im Ghetto das Eiserne Kreuz anlegt, das er für seinen Dienst im Ersten Weltkrieg in Verdun bekommen hat. Dies kommentiert der Erzähler wie folgt:

„Wir alle machen einen großen Bogen um ihn, keiner will in die Sache hineingezogen werden, dem ist nicht zu helfen, aus sicherer Entfernung lassen wir ihn nicht aus den Augen.“
(Becker 1982, 129.)

Seine Aktion gefällt auch den Nazis nicht, und er muss letztendlich das Kreuz ablegen, sein Leben darf er aber vorläufig noch behalten.

Leonards Anderssein äußert sich auch in einem Gespräch mit Jakob. Jakob erzählt ihm, dass er einmal vor Gericht Zeuge gewesen sei:

„»Es ging darum, ob Kowalski dem Wucherer Porfir Geld schuldet oder nicht. Der Schuldschein war Porfir wie durch ein Wunder abhanden gekommen, und ich mußte bloß aussagen, daß Kowalski ihm sein Geld zurückgegeben hat.«“ (Becker 1982, 130.)

In Wirklichkeit kennt Jakob den Sachverhalt nur vom Hörensagen – d. h., Kowalski hat ihm bei der ersten Gelegenheit gestanden, dass er das Geld nicht zurückbezahlt hatte. Jakob begründet sein Verhalten, das Lügen also, mit Solidarität. Leonard versteht solche Solidarität zwischen den Juden nicht, wie sich im folgenden Abschnitt herausstellt:

„»Und obwohl Sie das wußten, haben Sie vor dem Staatsanwalt ausgesagt, er hätte es in Ihrer Gegenwart zurückgezahlt?« »Ja, natürlich.« »So natürlich ist das gar nicht, Herr Heym«, sagt Schmidt belustigt, todsicher macht er sich über die bemerkenswerte Rechtsauffassung dieses komischen Volkes Gedanken, das angeblich das seine sein soll.“ (Becker 1982, 131.)

Schmidt besteht auf der „Nützlichkeit der strengen Befolgung von Befehlen“ (Becker 1982, 134), was den anderen Juden nicht gefällt.

Der Erzähler fasst den Charakter des Täuflings wie folgt zusammen:

„Offen gesprochen, Schmidt ist einem nicht sonderlich sympathisch, er hält sich, ohne es jemals ausdrücklich zu sagen, für besser und klüger und mehr Kultur, er würde wahrscheinlich gegen das ganze Ghetto kein Wort einzuwenden haben, wenn sie nicht ausgerechnet ihn mit hineingesteckt hätten.“ (Becker 1982, 134.)

8.1.2 Der Humor in den zwei Verfilmungen des Romans *Jakob der Lügner*

Frank Beyers Verfilmung *Jakob der Lügner* (1974) bleibt dem Roman gegenüber sehr treu. Sie schafft es, die humane Stimmung Beckers adäquat zu vermitteln. Darüber braucht man sich aber nicht allzu sehr zu wundern, steht doch hinter dem Drehbuch Jurek Becker.

Der Regisseur Peter Kassovitz hat den Humor des Romans in seinem Hollywood-Film *Jakob the Liar* (1999) durchaus erhalten, aber die allgemeine Stimmung zeigt sich bei Kassovitz irgendwie phantastischer und dramatischer. Beyer stellt die Ereignisse realistischer vor, illusionsfrei, aber human, wie Becker im Roman.

8.1.2.1 Der Humor in Frank Beyers *Jakob der Lügner*

Frank Beyer und Jurek Becker setzen bei den Zuschauern ihres Films ein Vorwissen über die Lebensumstände in einem Ghetto voraus. Ihr Film zeigt nämlich keinen wirklichkeitsgetreuen, tragischen Realismus. Vielmehr entwerfen Beyer und Becker einen, wie Frölich (2003, 249) es beschreibt, „Mikrokosmos, in dem Elend und Grauen längst zur Routine des Alltags gehören“. Elend und Grauen werden also nicht dargestellt, weil sie ein natürlicher und unvermeidlicher Bestandteil dieses Ghetto-Universums, sowie jedes Universums, sind. Dagegen konzentriert man sich auf die Alltäglichkeiten, die man bis zu einem gewissen Grad immer auch noch irgendwie beeinflussen kann.

Der Humor zeigt sich bei Beyer eher in Form von Menschlichkeit und Hoffnung, und nicht als ein großes Lustspiel und nicht als Lachen.

Die humorvollsten Szenen bilden sich, ganz wie im Roman, um Jakob und Kowalski. Dazu gehört z. B. die schon vielfach erwähnte Klosettszene, wo Kowalski Jakob die Flucht aus dem Holzhäuschen der Nationalsozialisten ermöglicht: Jakob sitzt im Holzhäuschen, als er plötzlich durch das herzförmige Loch sieht, dass ein Nazi

entschlossen auf dem Weg in Richtung des Holzhäuschen ist. Geigenmusik fängt an zu spielen, in immer zunehmendem Tempo, bis sie wieder abbricht, als der Nazi die Tür öffnet: *O Mann*, entschuldigt er sich und schlägt die Tür wieder zu. Jakob zittert hinter einer Doppelseite. Kowalski kippt einen Kistenstapel um, der Nazi hat gerade noch Zeit, ihn zu verprügeln, bevor er eilig mit zusammengepressten Knien wieder in Richtung Holzhäuschen hüpfen muss. Der Humor der Szene beruht nicht so sehr auf dem Dialog, sondern auf den Aktionen der Figuren, die mit Hilfe der Musik noch betont werden.

Lügendgeschichten aller Art verursachen sowohl im Roman als auch in der DDR-Verfilmung Komik. Ein komisches Trio bilden auch Mischa, Rosa und Fajngold. Eine der typischsten Szenen ist die, wo Mischa und Rosa im Bett liegen, das Zimmer ist mit einem Schrank und einem Vorhang geteilt, der ‚taubstumme‘ Fajngold soll hinter dem Vorhang ruhig in seinem Bett liegen. Rosa schwätzt laut drauflos – sie passt nicht auf die Lautstärke ihrer Stimme auf, sie denkt, Fajngold könne sowieso nichts hören. Mischa ist eingeschlafen. Dann kommt Fajngold ins Bild, der in dem Moment wahrscheinlich wirklich taubstumm zu sein wünscht: er sitzt mit verärgelter Miene auf seinem Bett hinter dem Vorhang und trommelt leise mit den Fingern auf den Tisch.

Die Komik der DDR-Verfilmung ähnelt bei vielen Szenen der physischen Komik der Stummfilmzeit, der sogenannten Slapstick-Komödie, zu deren größten Namen u. a. Charles Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel und Oliver Hardy gehören. Der Slapstick ist eine Form der Farce. Er ist vor allem physisch und schwungvoll, und enthält schnelle Szenenwechsel. (Ahola et al. 2003, 790.) Da der Slapstick aus der Stummfilmzeit stammt, bedient er sich auch hauptsächlich der traditionellen Elemente der Filmsprache, d. h., er bedient sich vor allem des Bildes. Der Slapstick von Beyer ist etwas zurückhaltender und ruhiger als z. B. der von Laurel und Hardy. Ein Beispiel davon – neben der Klosettszene – findet man am Anfang des Films, als Jakob in dem Revier zwischen dem Türspalt steckt und verzweifelt an dem Saum seines Jacketts zieht. Ähnliche Szene gibt es im Roman auch; sie wurden im vorigen Kapitel behandelt.

8.1.2.2 Der Humor in Peter Kassovitz' *Jakob the Liar*

Die Hollywood-Verfilmung (Kassovitz, 1999) fängt gleich mit einem Witz an, den eine männliche Stimme aus dem Off erzählt:

Hitler goes to a fortune-teller and asks: „When will I die?” And the fortune-teller replays: “On a Jewish holiday.” Hitler then asks: “How do you know that?” And she replays: „Any day you die, will be a Jewish holiday!”

Während die Stimme aus dem Off den Witz erzählt, setzt das Bild ein. Die Kamera senkt sich nach unten und bringt das Gesicht eines Mannes, das nach oben blickt, ins Bild, die Stimme gehört ihm. Dieser Mann ist Jakob. Es folgt in einem Zwiegespräch mit dem Zuschauer Jakobs Erklärung für die Funktion des Witzes:

So you ask me as a Jew: “How could you tell a joke like that at a time like that!”

Und die Antwort lautet:

That's how we survived...

Wie schon in Kapitel 6. 2 erwähnt wurde, wird in der Hollywood-Verfilmung die Beziehung zwischen Jakob und Kowalski etwas in den Hintergrund geschoben, dagegen spielen Mischa und Jakob die Hauptrollen, auch was den Humor anbelangt.

In der Hollywood-Verfilmung gibt es mehrere düstere Witze, die im Roman oder in der DDR-Verfilmung nicht vorkommen. Die Verfilmung bedient sich mehr des schwarzen Humors als der Roman oder die DDR-Verfilmung. Ein Beispiel dazu findet sich am Anfang des Filmes, als Jakob sich bei Doktor Kirschbaum nach einem Medikament gegen Erkältung erkundigt, und dieser antwortet trocken, dass eine feine Zigarre und ein Glas Brandy, in Monte Carlo genossen, helfen würden.

Ein Beispiel von Sarkasmus taucht auch auf, als Jakob die folgende Antwort gibt, als Mischa ihn fragt, was das Radio in der letzten Zeit gespielt habe:

Oh, yesterday, yesterday there was a program of dance-music; maybe after work I could teach you the tango!

Die Selbstkritik der Juden wird deutlich, als Jakob über seine Rolle als Hoffnungsträger nachdenkt, und als größte Leistungen seines Lebens sein Aprikosenpfannkuchen-Rezept und die Lüge rechnet. Jakob steht auch seinem Judentum kritisch gegenüber, als Lina ihn fragt:

Don't you believe?

Und Jakob antwortet:

I believe we're the chosen people, but I wish the Almighty had chosen somebody else.

Die Respektlosigkeit der Juden untereinander äußert sich z. B. bei der Beziehung zwischen Jakob und Herrn Frankfurter, Rosas Vater, der sich aus Angst den Beschäftigungen Jakobs als Hoffnungsträger widersetzt und der Jakob bei jeder Gelegenheit herabsetzend als *the panncake-man* bezeichnet.

Die Toilettenepisode gibt es auch bei der Hollywood-Verfilmung. Nur diesmal kippt Kowalski keinen Kistenstapel um, um Jakob zu retten, sondern zieht eine ganze Schau ab mit Tanz und Gesang und verspottet damit den Soldaten, der gerade ins Holzhäuschen eilt. Nachher kann man sich nur wundern, dass Kowalski bloß mit einem blauen Auge davongekommen ist.

Die Komik der Hollywood-Verfilmung ist nicht so feinfühlig wie die Komik der DDR-Verfilmung. Die Hollywood-Verfilmung stützt sich vielmehr auf düstere, einzelne Witze als auf die humane Mentalität der Juden, die dagegen bei Beyer und Becker das Fundament des Humors bildet. Zusammengefasst könnte man behaupten, dass Kassovitz zu konkreten Witzen greift, um Komödie zu erzeugen, während Beyer dagegen dem Humor von Becker, der sich eher durch das Temperament der Juden äußert, treu bleibt. Kassovitz' Humor wird also hauptsächlich durch den Dialog vermittelt, und Beyers Humor lebt durch das Wesen und die Aktionen der Schauspieler.

9 Zusammenfassung

Der Ausgangspunkt dieser Studie war aufzuklären, wie Humor inmitten des Ghetto-Elends funktioniert. Die ersten Assoziationen, die der Humor erweckt, sind meistens mit Lachen und Freude verbunden. Es hat sich aber innerhalb der Studie herausgestellt, dass Humor und Lachen, trotz ihrer nahen Beziehungen, keineswegs miteinander auftreten müssen.

Der Humor ist im Grunde ein inneres Merkmal eines Menschen und damit untrennbar mit dem menschlichen Wesen verbunden. Der Humor entspringt oft den Misständen

im Alltagsleben der Menschen. Unsere Ängste und Sorgen brauchen ein Ventil, um verarbeitet werden zu können. Der Humor kommt dabei zu Hilfe, indem er uns einen alternativen, distanzierten Blick auf die Schrecken dieser Welt ermöglicht.

In Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner* und in dessen zwei Verfilmungen wird Humor leitmotivisch als Symbol für Menschlichkeit und Hoffnung verstanden. Menschlichkeit und Hoffnung fungieren als die letzten und einzigen Mittel der Juden im Ghetto, um gegen den unmenschlichen Terror der Nazis Widerstand zu leisten. Vielleicht stellt das Weiterleben in der Alltagsroutine den effektivsten Widerstand gegen das Elend dar, weil man die Situation im Moment nicht verändern kann. Man muss das Beste daraus machen. Um sich innerhalb der Grenzen seiner jeweiligen Lebenssituation zurechtzufinden können, um zu überleben, braucht man den schwarzen Humor, hier also als *conditio humana*.

Die Humorthorien von Henri Bergson, Sigmund Freud und Salcia Landmann, die in dieser Studie angewendet werden, haben postuliert, dass der Humor aus einer Enttäuschung, einer Abweichung von einer Norm und durch die Gestaltung einer Gegenperspektive entsteht. Um die Situation der Juden im Ghetto mit Humor behandeln zu können, muss das Elend in den Hintergrund gerückt werden, d. h., der scheinbar unbedeutende Alltag des Ghetto-Lebens wird in den Vordergrund der Geschichte gestellt, und diese Umkehrung, diese Enttäuschung der Erwartung, ermöglicht den Humor in den behandelten Werken.

Inmitten des Elends müssen wir uns gerade auf die Alltäglichkeiten konzentrieren können – wir müssen etwas haben, voran wir uns festhalten können, sonst können wir die jeweilige Absurditäten der Welt kaum ertragen. Unser Verstand braucht irgendeine Beschäftigung, ein Ventil, damit unsere Emotionen uns nicht überwältigen.

Der Humor vermittelt seine Pointe bzw. seine Kritik oft indirekt, auf Umwegen. Eine solche Distanzierung erfordert eher eine Denkleistung als ein Mitfühlen, und, wie es sich innerhalb der Studie herausgestellt hat, ist das Mitfühlen der größte Feind des Humors. Sowohl Sigmund Freud als auch Henri Bergson bestehen auf der Gefühllosigkeit als einer wesentlichen Bedingung des Humors.

Beckers Roman zählt zu den bemerkenswertesten Texten der deutschen Nachkriegsliteratur. Mit seiner humorvollen Darstellungsweise stellt er eine

originelle Tendenz in der Holocaust-Literatur dar. Er verzichtet auf das konventionelle grausam-realistische Erzählen.

Das zweite Thema dieser Studie ist die Literaturverfilmung. Das vor allem, weil es zwei Verfilmungen von Beckers Roman gibt, und, weil die zwischenmedialen Beziehungen heutzutage einen weiten und populären Forschungsbereich bilden.

Die Verfilmungen stammen aus verschiedenen Zeiten und Gesellschaften; die eine wurde 1974 in der DDR verfilmt, die andere 1999 in Hollywood – dadurch manifestiert sich auch der Humor in der jeweiligen Verfilmung auf verschiedene Art und Weise. Die DDR-Verfilmung bleibt mit ihrer allgemeinhumanen Stimmung dem Originalwerk von Becker sehr treu, die Hollywood-Verfilmung dagegen greift vielmehr zu konkreten, teilweise bekannten stereotypischen Witzen.

Wegen der Unterschiedlichkeit der Medien zeigt sich der Humor im Roman und in den Verfilmungen jeweils anders. Im Roman ist der Humor natürlich untrennbar mit Wörtern verbunden. Der Humor im Roman öffnet sich beim Lesen Wort für Wort. Er wird feinfühlig in der allgemeinen Atmosphäre des Romans spürbar. Die Vorstellungen, Bilder und Bedeutungen entwickeln sich in der Phantasie des Lesers. Ein Film dagegen besteht aus Bildern außerhalb der Phantasie des Zuschauers. Ein Bild zeigt alle seine Informationen gleichzeitig, wodurch die Rezeption sich im Vergleich zu einem Roman verändert. Ein Film ist auch im Vergleich zu einem Roman laufzeitlich beschränkt, und dadurch fehlt es auch in den behandelten Verfilmungen an vielen inneren und äußeren Vorgängen und Einzelheiten.

In den Verfilmungen ist der Humor funktioneller und konkreter, er zeigt sich in den Aktionen der Schauspieler. Er zeigt sich auch in den Gesichtern und der Gestik, in dem Wesen und sogar in der Bekleidung der Schauspieler: diese sind Ausdrucksmittel, die man wiederum in einem Roman kaum dermaßen einfach und unmittelbar ausnutzen kann. Am reinsten ist der visuelle Humor in den Szenen, in denen es keinen Dialog gibt, die sich hauptsächlich des Bildes bedienen. Diese Szenen ähneln auch oft der physischen Slapstick-Komödie der Stummfilmzeit. In den behandelten Verfilmungen wird der Humor – bzw. werden die Witze – auch weitgehend verbal, d. h. durch den Dialog vermittelt.

Im Ganzen basiert der Humor sowohl im Roman als auch in den Verfilmungen im Grunde auf der Unfreiwilligkeit der Handlungen der Hauptfigur Jakob. Wesentlich ist, dass man fähig ist, die Sprache des jeweiligen Mediums zu interpretieren.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Becker, Jurek 1982: Jakob der Lügner. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Beyer, Frank 1974: Jakob der Lügner. Ein DEFA-Film in Co-Produktion mit dem Fernsehen der DDR.

Kassovitz, Peter 1999: Jakob the Liar. Columbia Pictures Industries, Inc.

Sekundärliteratur

Aarniala, Jarkko (Hg.) 1981: Elokuvan lukukirja. Gaudeamus.

Ahola, Veikko; Kuhlman, Irmeli; Luotio, Jorma (Hg.) 2003: Tietojätti. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Andersson, Daniel; Lord, Maria; Macaroon, Michael; Peel, Clare; Stubbs, Tara 2010: Kirjallisuus kautta aikojen. Antiikista nykyaikaan. Tandem Verlag GmbH.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain, Marie, Michael; Vernet, Marc 1996: Elokuvan estetiikka. Edita.

von Bagh, Peter 1998: Elokuvan historia. Keuruu: Otava.

von Bagh, Peter 2009: Salainen muisti. Elokuvan tarina. Helsinki: WSOY.

Begley, Louis 2003-2011: Biography.

<http://www.louisbegley.com/bio.htm> zuletzt angesehen am 30. Januar 2010.

Begley, Louis 22.9.2007: Tränen sind in allen Dingen.

http://www.welt.de/welt_print/article1204502/Traenen_sind_in_allen_Dingen.html zuletzt angesehen am 30. Januar 2010.

Bender, Peter 2002: So lachte der Osten. Über politische Witze. In: Bohrer, Karl Heinz; Scheel, Kurt (Hg.) 2002: Lachen. Sonderheft *Merkur*. Heft 9/10. S. 854–859. Berlin: Klett-Cotta.

- Bergson, Henri 2006: *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä*. Helsinki: Loken Kirjat.
- Bohrer, Karl Heinz; Scheel, Kurt (Hg.) 2002: Lachen. Sonderheft *Merkur*. Heft 9/10. Berlin: Klett-Cotta.
- Cicero, Marcus Tullius 2006: *Puhujasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Dahm, Volker; Feiber, Albert A.; Mehringer Hartmut; Möller, Horst (Hg.) 2008: *Die tödliche Utopie. Bilder, Texte, Dokumente, Daten zum Dritten Reich*. München – Berlin: Verlag Dokumentation Obersalzberg.
- Freud, Sigmund 2006: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Frölich, Margit 2003: *Märchen und Mythos. Von Jakob der Lügner zu Jakob the Liar*. In: Frölich, Margit; Loewy, Hanno; Steinert, Heinz (Hg.) 2003: *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. Stadtbergen: Druckhaus Köppl und Schönfelder. S. 245–269.
- Frölich, Margit; Loewy, Hanno; Steinert, Heinz (Hg.) 2003: *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. Stadtbergen: Druckhaus Köppl und Schönfelder.
- Gilman, Sander L. 2004: *Jurek Becker. Die Biographie*. Berlin: List Verlag.
- Götz, Dieter; Haensch, Günther; Wellmann, Hans (Hg.) 2008: *Langenscheidt Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Berlin und München: Langenscheidt KG.
- Grasskamp, Walter 2002: *Glanz und Elend des Humors*. In: Bohrers, Karl Heinz; Scheel, Kurt (Hg.) 2002: *Lachen. Sonderheft Merkur*. Heft 9/10. S. 778–788. Berlin: Klett-Cotta.
- Hartmann, Christian 2008: *Der Zweite Weltkrieg. Ursachen und Verlauf*. In: Dahm, Volker; Feiber, Albert A.; Mehringer, Hartmut; Möller, Horst (Hg.) 2008: *Die tödliche Utopie. Bilder Texte, Dokumente, Daten zum Dritten Reich*. München – Berlin: Verlag Dokumentation Obersalzberg.

Huhtamo, Erkki 2000: Fantasmagoria. Elävän kuvan arkeologiaa. Jyväskylä:
Gummerus Kirjapaino Oy.

Illman, Karl-Johan; Harviainen, Tapani 1987: Juutalaisten historia. Helsinki:
Gaudeamus.

Jeha, Julio 1996: Intersemiotic translation: The Peircean basis.

http://www.juliojeha.pro.br/sign_res/intersemtrans.pdf

zuletzt angesehen am 24.8.2011.

Karvinen, Vesa 2005: Naurua peloille. Musta huumori arjen valopilkkuna. Tampere:
Cityoffset Oy.

Kinnunen, Aarne 1994: Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys. Helsinki:
WSOY.

Klarer, Mario 1999: Einführung in die neuere Literaturwissenschaft. Darmstadt:
Primus Verlag.

Kutzmutz, Olaf 2005: Lektüreschlüssel. Jurek Becker. Jakob der Lügner. Stuttgart:
Reclam.

Landmann, Salcia 2009: Jüdische Witze. Dritte Auflage. München: Deutscher
Taschenbuch Verlag GmbH & Co.

Lehtonen, Mikko 2000: Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen
lähtökohtia. Tampere: Vastapaino.

Mamet, David 2001: Elokuvan ohjaamisesta ja Kolme tapaa käyttää veistä. Helsinki:
Terra Cognita Oy.

Martin, Marcel 1971: Elokuvan kieli. Helsinki: Otava.

Pohl, Dieter 2008: »Rassenpolitik«, Judenverfolgung, Völkermord. In: Dahm,
Volker; Feiber, Albert A.; Mehringer, Hartmut; Möller, Horst (Hg.) 2008:
Die tödliche Utopie. Bilder Texte, Dokumente, Daten zum Dritten Reich.
München – Berlin: Verlag Dokumentation Obersalzberg.

Rosenfeld, Oskar 1994: Wozu noch Welt. Aufzeichnungen aus dem Ghetto Lodz.
Frankfurt: Verlag Neue Kritik.

- Saarinen, Hannes 2005: Demokratian kriisi ja toinen maailmansota. In: Zetterberg, Seppo (Hg.) 2005: Maailman historian pikku jättiläinen. Helsinki: WSOY.
- Schmid, Carlo 2009: Geleitwort von Carlo Schmid. In: Landmann, Salcia 2009: Jüdische Witze. Dritte Auflage. S. 9–13. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.
- Schneider, Steven Jay 2009: 1001 elokuvaa jotka jokaisen on nähtävä edes kerran eläessään. Zweite Auflage. WSOY.
- Seel, Martin 2002: Humor als Laster und als Tugend. In: Bohrer, Karl Heinz; Scheel, Kurt (Hg.) 2002: Lachen. Sonderheft *Merkur*. Heft 9/10. S. 743–751. Berlin: Klett-Cotta.
- Studt, Christoph 2008: Hitlers Außenpolitik. In: Dahm, Volker; Feiber, Albert A.; Mehringer, Hartmut; Möller, Horst (Hg.) 2008: Die tödliche Utopie. Bilder Texte, Dokumente, Daten zum Dritten Reich. München – Berlin: Verlag Dokumentation Obersalzberg.
- Tamminen, Petri 2010: Muita hyviä ominaisuuksia. Helsinki: Otava.
- Torop, Peeter 2002: Translation as translating as culture.
<http://www.ut.ee/SOSE/sss/pdf/torop302.pdf> zuletzt angesehen am 24.8.2011.
- Universität Innsbruck Forschungszentrum: Prozesse der Literaturvermittlung.
Aktualisiert am 31.10.2006.
<http://www.uibk.ac.at/literaturvermittlung/intermedialitaet.html>
zuletzt angesehen am 24.8.2011.
- Vilhunen, Airi (Hg.) 1990: Elokuvakirja. Laatusana Oy.
- Virtanen, Keijo 2005: Teollisuuden ja kulttuurin vallankumous. In: Zetterberg, Seppo (Hg.) 2005: Maailmanhistorian pikkujättiläinen. Helsinki: WSOY.
- Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.) 2005: Deutsches Wörterbuch. 7. Auflage. München: Wissen Media Verlag GmbH.
- Wiese, Lothar 1998: Jurek Becker. Jakob der Lügner. Oldenbourg Schulbuchverlag GmbH.

YLE:

Yle Teema 1.10.2010: Monty Python: Almost the Truth, Lust for Glory, Episode 5. 2009. Eagle Rock Film Productions Limited. In association with The Independent Film Channel. A Bill and Ben Production.

Yle Teema 28.10.2010: Tiededokumentti: Naurua etsimässä (Laughology). 2009. Elevator Films / Caché Film und TV/CTV. Canada. Meaning of Laugh Inc. Directed by: Albert Nerenberg.