

TEXTPROBEN 2003 / 2013

Holocaust und Absurdität – Paul Mazurskys Spielfilm ›Feinde, die Geschichte einer Liebe‹
(Studienarbeit 2003)

Fazit und Ausblick

Mazurskys Film *Feinde, die Geschichte einer Liebe* (USA 1989) kommuniziert den Holocaust auf drei Ebenen: (1) in der *Darstellung* der Absurdität und der Widersprüchlichkeit im Ereignis des Holocausts, (2) in der melancholischen, düsteren Stimmung des Filmes und (3) in der Geschichte über Menschen, die den Holocaust erlebt haben. Im Gegensatz zu Roberto Benignis *La vita è bella* (Italien 1997), wo die Verfolgung und Vernichtung der Juden als Thema dargestellt wird und der satirisch jene Grausamkeit und Absurdität verarbeiten will, lässt sich *Feinde* keine solche Intention zuordnen. Die beiden Themen Holocaust und Absurdität – und deren Zusammenhang – werden aber durchaus bewusst vom Regisseur durch die hier dargestellten filmischen Elemente und die Elemente von *Plot* und *Story* vermittelt.

Der Film als Ganzes stellt die jüdische Welt nach dem Holocaust dar, in der das Leben tatsächlich absurd geworden scheint. Insofern ist er als künstlerisches Werk eher die filmische *Gestaltung* einer Welt und einer persönlichen Geschichte denn ein Film mit intentionaler »Message«, der einen gesellschaftspolitischen Anspruch hat – etwa den, die Vergangenheit als etwas, das immer gegenwärtig sein wird, zu verstehen. Auch findet sich in *Feinde* keine Deutung durch die Symbolisierung oder vordergründige Thematisierung des Holocausts – beispielsweise in einem christlichen Kontext, wie es Ilan Avisar dem Film *Pawnbroker* (Sidney Lumet, USA 1964) kritisch vorwirft – oder etwa eine Darstellung des Holocausts als Verbrechen an der gesamten Menschheit, als »universalization of the Holocaust« (Ilan Avisar, *Screening the Holocaust*, 1988). Symbole und Themen werden in *Feinde* allein zur Unterstreichung der Handlung eingesetzt oder sogar ironisiert. Insofern versucht der Film auch nicht einen Beitrag zur *Verstehensgeschichte* des Holocausts zu leisten. Eher das Gegenteil ist der Fall: Er zeigt implizit die Unmöglichkeit eines Verstehens dieses Teils der Geschichte und führt damit alle ambitionierten Erklärungsversuche ad absurdum.

Will man den Film *Feinde* charakterisieren, könnte man ihn als düstere, skurrile und komplexe Tragikomödie beschreiben. Ihm fehlen die offene Provokanz von *La vita è bella* und die Einfachheit in Plot und Schlusskonstruktion von Produktionen wie *Schindler's List* (Steven Spielberg, USA 1993) und *Sophie's Choice* (Alan Pakula, USA 1982). Darüber hinaus hat der Film kein intellektuelles Interesse einer Holocaustbetrachtung. Er will im Grunde einfach die Geschichte, die Isaac B. Singer im Gespräch mit Mazursky vorgibt in einer Cafeteria in New York gehört zu haben (Mazursky, *Show Me The Magic*, 1999), zugespitzt erzählen. Was *Feinde* jenseits dieser einfachen Charakterisierung dem Zuschauer vermittelt, sollte in dieser Arbeit herausgearbeitet werden.

Einen breiten, kommerziellen Erfolg hatte der Spielfilm, trotz Rollenbesetzung durch renommierte Schauspieler und der Romanvorlage des Nobelpreisträgers Singer (*Feinde. Die Geschichte einer Liebe*, 1974), nicht: Bereits die Testvorführungen zeigten eine mäßige Erfolgsaussicht. Der Film wurde in mehreren Kategorien für den »Academy Award« nominiert, gewann aber nicht (Mazursky 1999). Unter der Konkurrenz von »Hollywood-Produktionen« – wie sie vergleichsweise genannt wurden – mag *Feinde* daher im Umfeld der Filme, die im weitesten Sinne einen Bezug zum Holocaust haben, eher unbekannt bleiben.

Die Deutung des Lächelns (Magisterarbeit 2013)

Die Tradition um Paul Ekman versucht das Lächeln anhand physiologischer Merkmale einzuordnen, zu differenzieren und seine Bedeutung festzusetzen. Ausgehend von den Untersuchungen von Guillaume Benjamin Duchenne aus den 1860er Jahren, über Darwins Interpretation im evolutionstheoretischen Zusammenhang wird ein »Duchenne-Lächeln« (Ekman 2010) als genuiner Ausdruck echter Freude im Unterschied zum »false smile« (Ekman 2009) unterschieden, wobei ersteres als von einem Sprecher nicht kontrollierbares Faktum für Authentizität angesehen wird.

Die Unterscheidung von echtem und unechtem Lächeln hängt naturgemäß von einer spezifischen Deutung durch einen Beobachter ab. Tatsächliche Motive sind so aber nicht empirisch greifbar, sondern Hintergründe und Motivationen können letztendlich nur kommunikativ erfahren werden. Die Bedeutung oder moralische Bewertung des Lächelns wird aber auch *bewusst* vergeben, denn »schließlich gibt es so etwas wie ein echtes Lächeln doch auch auf dem Gesicht von Schauspielern« (Schmölders 2012). Die Annahme es gäbe ein authentisches Lächeln, wie es mit Rückgriff auf Duchenne immer wieder vermutet wird, erweist sich so als Illusion.

Das Lächeln wird verschiedentlich als erste Lebensäußerung eines Babys aufgefasst (Schmölders 2012; Plessner 1953). Dabei wird es auch als physiologisch zu beschreibende und genetisch fundierte Aktion und Reaktion begriffen (Spitz 1946; Ekman 2003). Im Sinne Karl Bühlers ist es in seiner Wechselseitigkeit als »Gebärdenresonanz« (Bühler 2000) zu verstehen und liegt so in einem ganzen Bereich von mimischen, gestischen und lautlichen Äußerungen aus der sich zwischenmenschliche »Kontakttiefe« (ebd.) in der frühen Entwicklung eines Kindes ergibt. Auch Charlotte Bühler hat die soziale Funktion dieses frühen Lächelns hervorgehoben und bestätigt (Bühler 1962). Aus der frühen sozialen Wechselseitigkeit ergibt sich aber die Möglichkeit das Lächeln als grundlegend kommunikativ anzusehen.

Kulturgeschichtlich ist das Lächeln von einer Vielzahl der Deutungsmöglichkeiten geprägt (Schmölders 2012). Dabei ist es in einem Feld von positiver und negativer Besetzung, von Geburt und Tod, Pragmatik und Gefühl, Bürgertum und Aristokratie zu sehen (ebd.) Dem allen gemeinsam ist die *Ambivalenz* und die Wandelbarkeit, die eben dann auf eine kulturelle, gesellschaftliche und ideengeschichtliche Deutung des Lächelns hinweist. In seinem Gebrauch aber ist es als »soziales Zwischenspiel« (ebd.) zu begreifen und somit tatsächlich kommunikatives Mittel. Schmölders sieht es gar als »Sprechakt, der zugleich bejahen und verneinen kann« (ebd.) und betont damit, dass es nicht in den Bereich der Stimmungen, die ja entweder positiv oder negativ assoziiert werden, fallen kann und folglich kontextabhängig ist.

Helmuth Plessner sieht das Lächeln exemplarisch als anthropologische Erscheinung und in seiner »Distanziertheit« (Plessner 1953) als symbolisches Mittel, das »[v]erbindlich-unverbindlich« (ebd.) alles Mögliche anzudeuten vermag: »Wir kennen das freundliche, das abweisende und das zurückhaltende, das spottende und das mitleidige, das verzeihende und das verachtende Lächeln« (ebd.). Diese *symbolische Funktion* bei Plessner unterstreicht das dramaturgische Vermögen, welches zusammen mit den Implikationen in der Beziehungsebene das Lächeln zu einem der wirkungsmächtigsten Kommunikationsmittel im direkten sozialen Zusammenspiel macht.