**Der Zug ins Nirgendwo**

**Repräsentation von Sho’ah und Alterität in Radu Mihaileanus *Train de vie***

Das Schtetl kennt man, vermeintlich, irgendwie ... Und man weiß auch, dass es lustig zuging, dass aber der Tod das Lachen verstummen ließ. Als Ikone für verlorene Heimat und Schrecken der Sho’ah fokussiert dieser imaginäre Ort Fremdheit und Vernichtung im Nirgendwo. Radu Mihaileanus Spielfilm *Train de vie[[1]](#footnote-1)* (1998) bündelt diese beiden Aspekte. Mich interessiert an dem Film, wie er die Doppeldeutigkeit des Titels umsetzt und gleichzeitig vom lebensrettenden Zug – im Gegensatz zu den Todeszügen der Nazis – und von der Lebensart der Aschkenazim, der Juden Ost- und Ostmitteleuropas erzählt. Dafür skizziere ich die Konstruktion von Alterität entlang der intertextuellen Spur von Scholem Alejchems Erzählungen über das Musical *Fiddler on the Roof* zu *Train de vie*. Die herausragende Rolle jüdischen Humors darin beleuchte ich anhand einer Schlüsselszene des Films, um schließlich über das Verfahren der Parodie die Komplexität der Holocaust-Repräsentation in Mihaileanus Film zu zeigen. Im parodistischen Durchstreichen gelingt es *Train de vie*, die Lücken des bisherigen Diskurses aufzuzeigen und gleichzeitig im Verschwinden der Stimme zu sprechen.

*Train de vie* orientiert sich in seiner narrativen Form am Modell der aristophanischen Komödie[[2]](#footnote-2). Erzählt wird die Geschichte einer Gemeinschaft, die sich in ihrer Existenz bedroht sieht: Ein Schtetl[[3]](#footnote-3) wird vor der Verschleppung durch die Nazis gewarnt. In den Beratungen des *kahal* setzt sich die verrückte Idee des Narren Schlomo durch: Das jüdische Dorf imitiert einen deutschen Deportationszug; einige der Männer verkleiden sich als SS und so versucht man, nach Palästina zu entkommen. Der Film erzählt die Episoden der Flucht.

Dabei verflechten sich die Abenteuer der Einzelnen mit der Geschichte der Gemeinschaft. Die Erlebnisse der schönen Esther mit ihren Verehrern, der Ärger des Rabbi über seinen kommunistischen Knecht Yossi[[4]](#footnote-4) oder die Probleme des Holzhändlers Mordechai mit seiner Rolle als Kommandant des Zuges sind untereinander verquickt, beispielhaft im Ärger von Esthers Vater über deren Affäre mit dem kommunistischen Sohn des Holzhändlers, der als Nazi und Kommunist gleich doppelt nicht als Schwiegersohn in Frage kommt. (Vgl. 41:39–42:40) Sie sind aber auch in die Abenteuer der Flucht integriert, die das ganze Schtetl betreffen. So führt z.B. eine kommunistische Revolte mit Flucht aus dem Zug zur dramatischsten Konfrontation der Juden mit den echten Nazis.

Auch auf narratologischer Ebene manifestiert sich die Einheit des Schtetls in der Vielheit, seine Alterität äußert sich in Pluralität. Als homodiegetischer Erzähler berichtet der Narr von den Fährnissen der Juden. Dabei schiebt er in die chronologische Erzählung der Flucht immer wieder die zwischenmenschlichen Episoden ein, sodass z.B. die Geschichte der schönen Esther insgesamt sechs Mal aufgegriffen und bis in den Epilog fortgeschrieben wird. Zusätzlich lässt die Vermittlung der Geschehnisse reichlich Platz für humoristische Einlagen, die oft auf Eigenschaften einzelner Charaktere beruhen und zum Teil auch Serien bilden, beispielsweise die Gags, die den Geiz des Buchhalters thematisieren. (17:32; 26:21; 28:02) Die Episoden und die komischen Serien unterbrechen dabei zwar zum einen die konsequente Handlungsführung, zum anderen klammern sie aber auch das Schtetl und die Geschichte zusammen. Sie wirken wie die Schwellen, auf denen die Gleise der kontinuierlich fortschreitenden Komödie verlegt sind. Dass nicht die Geschichte Einzelner erzählt wird oder gar die eines Anti-Helden Schlomo, macht der Narr nochmals in seinen Schlussworten deutlich: „Voilà, c’est ça, la vraie histoire de mon stetl.“ (1:34:03)

Diese Pluralität manifestiert sich ebenfalls auf der rhetorischen Ebene. Bis auf die Rahmenerzählung, die von einem einsamen Schlomo handelt, gibt es keine Szene, die auf eine Einzelperson konzentriert wäre: Immer sind mehrere, meist viele involviert. Auch die *mise-en-scène* betont das: Der Bildschirm ist meist bevölkert mit Menschen, die sich noch dazu lebhaft in unterschiedlichste Richtungen bewegen. Dieses wilde Durcheinander hört man auch. Die Szenen werden meist von einem dichten Geräuschteppich und oft auch Klezmer-Musik untermalt. Zudem werden Schnitte zwischen Szenen oft mittels einer akustischen Klammer abgeschwächt: In *Train de vie* fließt dabei der Ton (meist Musik) aus der Szene vor dem Schnitt in die Folgeszene, was die Einheit der filmischen Erzählung verstärkt, sie vorantreibt, sie aber auch weniger geordnet erscheinen lässt.

Exemplarisch untersuchen lässt sich dieses Verfahren, die Gemeinschaft in den Vordergrund zu stellen, an folgender Szene aus den Vorbereitungen zur Flucht; die Konzert-Szene (11:38–ca. 13:24[[5]](#footnote-5)) zeugt neben den rhetorischen Mitteln, die eingesetzt werden, um die Gemeinschaft zu konstruieren, auch davon, wie die vermeintliche Alterität der osteuropäischen Juden inhaltlich gefüllt wird, wie ihre Lebensart, ihr *train de vie* (re-)konstruiert wird. Kernstück der Sequenz bildet ein Konzert auf dem Dorfplatz. Fünf Musikanten (Geige, Klarinette, Kontrabass, Trommel und ein Sänger) stimmen das traditionelle Klezmer-Stücks „Yoshke, Yoshke“[[6]](#footnote-6) an, und der Dorfnarr Schlomo tanzt dazu, während die übrigen Bewohner mit Vorbereitungen für die Flucht beschäftigt sind: Holz wird gemacht, Näharbeiten werden verrichtet, Gegenstände durchs Dorf getragen, Uniformen geschneidert, Schuhe gefertigt und Fleisch gehandelt. Dabei werden Szenen, die Arbeiten in den Innenhöfen, Ateliers und Geschäften zeigen, gegengeschnitten mit den Musikanten auf dem Platz. Auf dem Band der Melodie reihen sich die Tätigkeiten. Aufgrund des Szenenwechsels handelt es sich jeweils um on- bzw. off-Musik, dabei scheint es mir plausibel, beides als intradiegetische Klänge anzunehmen. D.h., für mich, hört man das Konzert im ganzen Dorf.[[7]](#footnote-7) Das führt dazu, dass die Menschen ihre Verrichtungen teils tanzend erledigen (eine Mutter tanzt mit ihrem Kind, eine Jugendliche mit ihrem Hund; Männer tragen tänzelnd Lasten). Und wenn sie nicht tanzen, so stricken, sägen und nähen sie im Takt. Damit nicht genug: Die Gemeinschaft hört nicht nur zu, sie musiziert mit ihren je eigenen „Instrumenten“: Schwere Schritte, Holzhacken und der Hammer des Schusters stimmen in die Trommel ein; Säge und quietschende Nähmaschine zusammen mit der Schere unterstützen die Geige; selbst die Tiere stehen nicht abseits, die Katze muss tanzen, und Gänse und Ziegen singen. Das Ganze ist ein großes polyphones Konzert des Schtetls und damit auch Ausdruck seiner Vitalität. Fast keine Einstellung zeigt weniger als fünf bis zehn Personen, meist sind es deutlich mehr und alle sind in Bewegung in alle denkbaren Richtungen: in die Tiefe, quer zu Kamera, schräg oder auch im Kreis.

Man könnte meinen, die Juden wären betrübt, ihre Heimat verlassen zu müssen, oder starr vor Angst: aber keine Spur davon im Fest des Aufbruchs. Damit trifft diese Szene auch den Ton des gesamten Films. Was hier zelebriert wird, ist die Lebensart der osteuropäischen Juden. Sie sind zwar arm, leben aber glücklich trotz widriger Umstände in ihrer Gemeinschaft. Ihre Kultur scheint dabei nicht so sehr von der Religion als von ihrer Musikalität und ihrer guten Laune geprägt. Dieses Klischee verliert sich nicht trotz der drohenden Vernichtung und es wird auch in *Train de vie* nicht erfunden. Vielmehr kann Mihaileanu sich aus einem reichen Schatz verklärender Darstellungen des Schtetl-Lebens bedienen.[[8]](#footnote-8)

Der augenfälligste intertextuelle Bezug besteht zum (Film-)Musical *Fiddler on the Roof*.[[9]](#footnote-9) Die Konzert-Szene erinnert stark an den Beginn des US-Films, besonders an das Stück „Tradition.“ Darin stellt der Milchmann Tevye[[10]](#footnote-10) den Ort und seine Bewohner vor. Unterstützt wird er dabei von den extradiegetischen Chören der Männer, Frauen bzw. Kinder (besonders 4:53–6:36). Schon hier sieht man Gerber, Tischler, Schlachter, Schneider und Schmied bei der Arbeit im Takt. Selbst einige Details kann man wiedererkennen: die ausholenden Nähbewegungen, das Papier des Schlachters oder der Hammer des Schmieds, dessen Schlag auch schon im Musical Teil der Musik ist. Im Unterschied zu *Train de vie* werden hier die Handwerker nicht um die Musiker herum inszeniert, und dadurch, dass die Chöre nicht Teil der dargestellten Welt sind, wird das gemeinsame Musizieren nicht so nachdrücklich inszeniert. *Train de vie* verschiebt den Schwerpunkt des Erzählens. In *Fiddler on the Roof* dominiert Tevye als allzeit präsenter homo- bis autodiegetischer Erzähler; in Mihaileanus Film spielt Schlomo als Erzähler eine kleinere Rolle; er setzt den Rahmen, darin erzählt eher das Schtetl als solches. Auch das zentrale Problem ist bei Mihaileanu ein gemeinschaftliches. Während es in *Anatevka* um Tevyes Probleme mit der Verheiratung seiner Töchter geht und also nur mittelbar um den Verlust von Tradition und sozialer Sicherheit angesichts der Moderne, handelt *Train de vie* von der Konfrontation mit der industrialisierten Massenvernichtung der Sho’ah, die eine entfaltete Moderne voraussetzt. Indem Mihaileanu Klezmer-Musik wählt – im Gegensatz zu typischen Musical-Arrangements der 60er Jahre (wenn auch mit leichten Einflüssen jiddischer Musik) – wird die Szene noch stärker im allgemeinen Bild der Kultur der Juden Osteuropas verankert. Das gilt zumindest für den heutigen Zuschauer, der angesichts des Klezmer-Booms ein stärkeres Bewusstsein für diese Musik hat und somit auch leichter und schneller entsprechende Bilder abruft.

Im Kern arbeiten beide Filme jedoch an der gleichen Konstruktion der zwar armen, aber fröhlichen und musikalischen Schtetl-Bewohner. Bauer bringt die „unrealistic, saccharine nostalgia“, die seit dem Zweiten Weltkrieg die Schtetl-Repräsentation bestimmt, aus der kritischen Sicht eines Historikers auf den Punkt: „In this sickeningly sweet, made-up world of Eastern Jewry, all Jews were deeply religious, naïve, and clever, and the shtetl was a place where goodness and ethical uprightness ruled despite the difficult conditions.”[[11]](#footnote-11) In diesem verklärten Bild der jüdischen Gemeinden Osteuropas schwingt die antisemitische Bedrohung mit; permanent anwesend, aber im Hintergrund, überlagert von der Feierlaune. Prominent gespeichert ist dieses Bild des Schtetls in den Gemälden von Marc Chagall und in den Romanen und Erzählungen Scholem Alejchems.[[12]](#footnote-12) Bei Chagall begegnet man dem Geiger in vielen Formen, meist in Verbindung mit zentralen Ereignissen im (Schtetl-)Leben. Sein Bild „Der grüne Geiger“ (1912), das den Eindruck erweckt, ein übergroßer Fiedler mit grünem Gesicht und lila Mantel stünde auf den Dächern des Dorfes, inspirierte den Titel des Anatevka-Musicals und auch das expressionistische Bühnenbild und die Plakate[[13]](#footnote-13) der Uraufführung lehnten sich an Chagalls Malstil an.[[14]](#footnote-14) Auch vielen der Typen, die die beiden oben analysierten Sequenzen bevölkern, begegnet man in Chagalls Malerei. Die Gemälde, insbesondere der Geiger, erschließen sich über die Religion. Bei *Fiddler on the Roof* und *Train de vie* ist der jüdische Glaube in seinen Riten und Festen, aber auch durch die Person des Rabbis zwar präsent, aber weniger wegen der Inhalte, sondern mehr als folkloristische Komplettierung des Bildes[[15]](#footnote-15).

*Train de vie* lässt den Geiger auf dem Dach wiedererstehen, zwar nicht im Film selbst, sondern in dessen Vermarktung, speziell auf dem Werbeplakat. Für die meisten Länder[[16]](#footnote-16) modifiziert das Plakat eine Einstellung aus dem Film (36:11), in der Schlomo mit ausgebreiteten Armen auf dem Dach des Zuges balanciert.[[17]](#footnote-17) Verändert werden zumeist die Farben, oft auch der Hintergrund. Die signifikanteste Modifikation des Filmstills, die in allen Varianten vorkommt, bildet die Ersetzung der Mütze, die Schlomo im Film hält, durch eine Geige. So wird für die Werbestrategie der Narr zum *Fiddler on the Roof* des Zuges.

Als Vorlage für die Broadway-Produktion (1964) resp. den Musical-Film diente Scholem Alejchems jiddische Erzählung „*Tewje der Milchiger*“ (1895).[[18]](#footnote-18) Alejchem, neben [Mendele Moicher Sforim](http://de.wikipedia.org/wiki/Mendele_Moicher_Sforim), [Itzhok Lejb Perez](http://de.wikipedia.org/wiki/Itzhok_Lejb_Perez) und [Israel Aksenfeld](http://de.wikipedia.org/wiki/Israel_Aksenfeld) einer der Väter der modernen ostjiddischen Literatur,[[19]](#footnote-19) beschreibt in seinem Werk naturalistisch/humoristisch das Leben und die Welt der Juden Osteuropas. Dabei betont er die fröhliche Lebensart, die jedem Unheil mit einem Lächeln leichter begegnet, allerdings nicht ohne die grassierende Armut, die Machtverhältnisse im Innern wie gegenüber den Christen und staatlichen Institutionen sowie den religiösen Fundamentalismus zu kritisieren. Seine humorvollen Geschichten bilden gerade auch wegen ihres großen kommerziellen Erfolges nach Alejchems Emigration in die USA ein zentrales Moment im schon zu Beginn mit Nostalgie aufgeladenen Bild des Schtetls. Die Mehrdimensionalität seiner Texte geht aber in der Popularisierung seiner Geschichten verloren. Besondere Kritik erntete das Musical *Fiddler on the Roof*, das in den 60er Jahren weltweit die erfolgreichste Musical-Produktion war. Kritisiert wurde das farbenfrohe und dynamische Spektakel als zu glatt, oberflächlich, sentimental und gereinigt von allem, was zu sehr jüdisch sein könnte, incl. religiöser Gebote und Rituale; kurz, man beklagte die Amerikanisierung.[[20]](#footnote-20) Für Robert Burstein hatte die Inszenierung „about the same relation to its source as unleavened cocktail wafers do to Passover *matzoth*.“[[21]](#footnote-21) Gegenüber dem Film ist die Kritik genauso berechtigt und Philip Roths Schmähung als „shtetl kitsch”[[22]](#footnote-22) lässt sich durchaus nachvollziehen. Whitfield gibt allerdings die Verdienste von Musical und Film zu bedenken: Bei aller notwendigen Amerikanisierung geht sicher einiges der Tradition, Religion, Sprache und Kultur des osteuropäischen Judentums verloren; anderes lässt sich aber auch übersetzten und lebt in der neuen kulturellen Umgebung fort.[[23]](#footnote-23)

Wenn Bilder und Ideen über die Erde wandern, dann müssen sie auch zwischen Sprachen übersetzen. Bei *Fiddler on the Roof* bleibt nicht viel erhalten vom Jiddischen, der Sprache, in der die Welt der Aschkenasim sich selbst ausdrückt. Außer dem allgegenwärtigen „mazel tov“ und dem hebräischen „l’chaim“ (Auf das Leben!) sowie den Namen der Figuren hinterlässt die Mame-Loschen keine Spuren.[[24]](#footnote-24) Bei *Train de vie* ist es ähnlich. Gesprochen wird im Film durchgängig Französisch (teils mit osteuropäischem Akzent) mit eingestreuten jiddischen Begriffen; z.B. in der Aufforderung zum Schabbes (56:04). Für die Darstellung der Religion strebt Mihaileanu nach Authentizität, auch bei der Sprache und so wird der Segen für die Abfahrt auf Hebräisch gegeben (31:36). Zweischneidig ist die Strategie, die der Synchronregisseur Osman Ragheb für die deutsche Fassung verfolgt: „Die jüdischen Shtetl-Bewohner sprechen mit jiddischem Akzent, und ich habe jiddische Begriffe und Redewendungen untergemischt.“[[25]](#footnote-25) Besonders gelungen erscheint mir das Ergebnis nicht. Das Jiddische verkommt zu einem Deutsch mit lächerlichem Akzent; so wird nicht an Authentizität gewonnen, sondern ein Klischee fortgeschrieben.

*Train de vie* nimmt also in der Folge von *Fiddler on the Roof* und Scholem Alejchem am Transport des Schtetls aus der osteuropäischen Ebene in das amerikanische und europäische kollektive Bewusstseins teil. Dieser Prozess wurde schon bei Alejchem durch das Exil in den USA unterstützt, heute, nach der Vernichtung dieser Lebensart durch die Nazis, kann an diesem Bild ungestört durch Realitätsfragmente gearbeitet werden. Einen zentralen Aspekt der Identität der Schtetl-Bewohner, der weder bei Alejchem, bei *Fiddler on the Roof* noch bei *Train de vie* fehlt, stellt der jüdische Humor dar. Wie untrennbar Schtetl und jüdischer Humor sind, wird die folgende Begriffsbestimmung zeigen, die jüdischen Humor (fast ausschließlich) als Humor des Schtetls und damit im weiten Sinne als Lebensart des Schtetls versteht. Das Standartwerk dazu verfasste Salcia Landmanns mit ihrem Essay „Der jüdische Witz“, der seit 1960 immer wieder neu aufgelegt wurde, sicher auch wegen seiner reichhaltigen Anthologie. Mit dem Slogan der „heiter hingenommenen Trauer über die Antinomien und Aporien des Daseins“[[26]](#footnote-26) bringt Carlo Schmid Landmanns Analyse auf den Punkt. Sie verdeutlicht, wie sich der jüdische Witz aus der Konfrontation von Moderne mit Tradition und Religion speist. Er benötigt zum einen Bildung, wie sie z.B. die Tora-Schulen allgemein unter den Juden vermitteln, sowie die Fähigkeit zu verdrehter Logik, wie sie z.B. in der Talmudexegese eingeübt wird. Zum anderen speist er sich aus Macht- und Ausweglosigkeit unterdrückter Menschen, denen er sich als Ventil für gesellschaftliche Missstände anbietet. In seiner Zwitterstellung als Bildungs- und Volkswitz kommt er nicht ohne ein Medium aus, das sowohl volkstümlich als auch ausgebaut genug ist, Feinheiten und komplexe Überlegungen auszudrücken; das findet er im Jiddischen. Alle diese Bedingungen fließen in der Kultur des Schtetls zusammen. Für Landmann konnte deshalb der jüdische Witz „nur durch das ost- und mitteleuropäische Judentum nach dem Einbruch der Emanzipation, der Aufklärung geschaffen werden.“[[27]](#footnote-27) In Polen blieb seine Tradition am längsten lebendig aufgrund des „ständigen Zustroms talmudisch gebildeter Juden zur neuzeitlichen Form der Geistigkeit.“[[28]](#footnote-28) Mit der Vernichtung des dortigen Judentums starb nach Landmanns Interpretation auch der jüdische Witz.

Ihr Blick ist hier durch die Katastrophe des Holocaust verengt. Trotz der Vernichtung der Juden Ost- und Ostmitteleuropas verschwand die Kultur des Schtetls und damit sein Witz nicht vollständig. Er wurde zwar deportiert, hat jedoch eine neue Heimat im Exil, vor allem in den USA gefunden. Damit sind die sozialen Umstände, die Landmann für seine Entstehung und Blüte verantwortlich macht, einerseits weggefallen, andererseits bestehen sie, besonders die Konfrontation von Moderne und Tradition, in neuen (verschärften) Umständen fort. Speziell bieten die Antinomien und Aporien der Bewahrung einer verlorenen Lebensart in einer neuen Heimat reichen Nährboden, um den jüdischen Witz in anderer Sprache und Kultur florieren zu lassen.[[29]](#footnote-29) Zwischen Museum und Anpassung lebt das literarische Erbe, die Erinnerung an das Schtetl und seine Lebensart incl. des Humors fort.

In diesem neuen kulturellen Feld kann man sich sehr unterschiedlich verorten. *Fiddler on the Roof* geht besonders weit in der Assimilation ans amerikanische Showbusiness und wirft dabei besonders viel typisch Jüdisches über Bord. *Train de vie* bewahrt deutlich mehr, unter anderem auch vom jüdischen Humor, was folgendes Beispiel illustriert.[[30]](#footnote-30) Die Schtetl-Bewohner konnten als Helfer bei der Flucht den Schriftsteller Israël Schmecht gewinnen. Er verlässt sein Schweizer Exil, um die designierten Nazis in deutscher Kultur und Sprache sowie der Psychologie der SS zu unterweisen.[[31]](#footnote-31) Während einer Lektion für Mordechai, den Holzhändler, der den SS-Kommandanten spielt, entwickelt sich folgender Dialog (16:59–17:32):

Mordechai: Freundschaftliche Beziehungen. [Mit jiddischem Akzent gesprochen.]

Schmecht: Freundschaftliche Beziehungen. [in Standard-Deutsch]

Mordechai: Je n’y arriverai pas. Pourquoi c’est si difficile? Pourtant, ça ressemble beaucoup au Yiddish. Je comprends tout.

Schmecht: L’Allemand est une langue rigide, Mordechai, précise et triste. Le Yiddish est une parodie de l’Allemand. Elle a l’humour en plus. Donc la seule chose que je vous demande pour parler parfaitement Allemand et perdre complètement l’accent Yiddish, c’est d’enlever l’humour. C’est tout.

Mordechai: Et les Allemands savent qu’on parodie leur langue ? C’est peut-être ça, la cause de la guerre, non ?

Mihaileanu schreibt hiermit, so wie mit dem gesamten Film, die Tradition des jüdischen Humors fort, indem er einen klassischen Witz nimmt und ihn mit der Sho’ah konfrontiert – wenn auch nur ungenau als „Krieg“ bezeichnet. Einen verwandten Witz kolportiert Landmann, darin hören zwei Juden aus der Ukraine bei ihrem ersten Besuch in Deutschland die Leute reden. Verwundert bemerkt der eine: „Sej redn unser Sprach, bich’dej opzulachen fun uns.“[[32]](#footnote-32) In dieser traditionellen Version sind es noch die Deutschen, die sich vermeintlich über die Juden amüsieren. So wird verschleiert, wer hier den Witz reißt, ähnlich wird bei der Version Mihaileanus kaschiert, von wem die Aggression ausgeht.

Der Dialog von Mordechai und Schmecht offenbart prototypisch die charakteristischen Eigenschaften jüdischen Humors. Der Witz setzt sich über den Vergleich des Deutschen mit dem Jiddischen indirekt mit der politischen Situation und damit mit der Mordabsicht der Nazis auseinander. Das erfolgt nicht über eine Kritik der Deutschen, deren Sprache zwar starr und traurig, aber auch präzise ist, sondern über die Ironisierung der eigenen Kultur. Fremdkritik versteckt sich hinter der oberflächlichen Selbstkritik, die Sprache des Feindes zu parodieren. Der Witz ist auch auf der linguistischen Ebene nicht auf die jiddische Sprache angewiesen, er nutzt jedoch auf der inhaltlichen Ebene die Ähnlichkeit mit dem Deutschen. Diese Nähe wird dem eventuell ignoranten Publikum durch die Einleitung Mordechais vermittelt; nur indem ein Teil des selbstverständlichen Wissens der Juden über ihre Kultur einer breiten Zuschauerschaft zugänglich gemacht wird, funktioniert dieser Bildungswitz. Die lächelnde Selbstironie des Vergleichs wirkt besonders stark in Mordechais formalistischer Logik, die die Realität verdreht: Indem er das Jiddische als Parodie des Deutschen auffasst, also als permanenten Witz über die Deutschen, als Aggression, über die die Deutschen sauer sein könnten, bestätigt er in der Umdrehung einen typischen Zug jüdischer Witze: Sie lachen nicht über andere, sondern über sich selbst. Indem Mordechai einen harmlosen Scherz bzw. ein Missverständnis, das leicht aus der Welt zu räumen wäre, als mögliche Ursache des Vernichtungswillens der Deutschen erkennt, setzt er das Ideal der Menschlichkeit der grausamen Realität entgegen. Der Holzhändler deutet die mögliche Lösung nur an. Wie so oft endet der Witz in der Schwebe, oft auch in der Offenheit einer Frage[[33]](#footnote-33). Er endet damit auch ähnlich wie der Film *Train de vie*, wo die letzten Worte Schlomos im Schweigen eines *freeze frame* nachhallen.

Schlomos Geschichte endet damit, dass der Zug der Juden nach etlichen Abenteuern die rettende Frontlinie überquert. Während zu sehen ist, wie die Geretteten auf dem Dach des Zuges tanzen und von beiden Seiten der Front Granaten über ihre Kopfe zischen, löst Schlomos *voice-over* Epilog die fröhliche Musik von Bregović ab. Bald wird das Bild überblendet und das Gesicht des erzählenden Schlomo füllt die Einstellung. Indem die Kamera zurück zoomt, wird die Glaubwürdigkeit Schlomos erschüttert: Man erkennt die Erzählposition: Schlomo in Lagerkleidung vor Barracken und hinter Stacheldraht. Noch während Schlomos letztem Satz („Voilà, c’est ça, la vraie histoire de mon stetl. Enfin, presque la vraie.“) bleibt das Bild stehen. Ein nostalgisch-melancholisches Lied auf das Schtetl leitet schließlich zum Abspann über (1:33:08–1:34:38).

Was ist eine **fast** wahre Geschichte? In der strengsten Interpretation von Schlomos Aussage wird die Geschichte der Rettung zur kontrafaktischen Erfindung. Dem gesamten Fluchtversuch wird die Glaubwürdigkeit entzogen. Nicht selten weigern sich Zuschauer schon früher, der wachsenden Phantastik der Geschichte zu folgen. Wir alle wissen: In der wahren Geschichte verschleppen die Nazis Millionen von Juden in den Tod. Aufgrund dieses (massen)medial verbreiteten Wissens reicht das Bild Schlomos hinter Stacheldraht, um die Illusion der Erzählung endgültig zu durchbrechen. Bei dieser Interpretation muss man jedoch nicht stehen bleiben und die Lüge des Films tadeln, denn „presque la vraie“ kann auch meinen: die wahre Geschichte, nur leicht verschoben bzw. parodiert. Mit anderen Worten, man kann hinter bzw. in Schlomos Geschichte den Schatten der historisch belegten Ereignisse lesen; wie in jeder Parodie, die notwendig auch das Original enthält, wenn auch durchgestrichen im Sinne Heideggers. Man sieht immer die Todeszüge mit; man sieht die Angst der Juden in den Viehwaggons, man sieht den Hunger und die Entbehrungen, immer in ihr Gegenteil verkehrt[[34]](#footnote-34), aber auch leise und in Details angedeutet[[35]](#footnote-35); zarte Winke, die dank der starken Präsenz der Bilder der Vernichtung reichen, um das Grauen in uns aufzurufen. Man liest, wenn man so will, die deutsche Geschichte im Hintergrund, die Geschichte der Täter, hart, traurig und präzise in ihrer Grausamkeit.

Es scheint noch eine zweite Geschichte durch Schlomos Bericht durch: der biblische Exodus.[[36]](#footnote-36) Der Auszug der Israeliten aus Ägypten setzt der Katastrophe des deutschen Mordens eine jüdische Rettungsgeschichte entgegen, in der sich die Wasser der Roten Meeres entlang der Frontlinie öffnen. Diese Geschichte bleibt ernsthaft, erst durch ihre Parodie in den Abenteuern des Schtetls tritt hinzu, was die jüdische Lebensart und Sprache von der deutschen unterscheidet: der Humor. *Train de vie* stellt unter der Oberfläche die biblische Geschichte der Errettung der – von ihrer Bedeutung für die Juden fast ebenso biblischen – Geschichte der Vernichtung, der Sho’ah gegenüber. Diese beiden widerstreitenden Plots werden mit Humor gewürzt. Dadurch wird die deutsche Geschichte enteignet und die jüdische Geschichte wird in die Moderne überführt. Das Ergebnis ist eine Erzählung der Sho’ah, die die Lebensart des Schtetls reproduziert und so auf mehreren Ebenen dem deutschen Tod jüdisches Überleben entgegensetzt.

Diese Geschichte lässt sich noch in anderer Perspektive als Parodie lesen. Mit dem Bewusstsein des Holocaust, der Vernichtung der jüdischen Kultur, wird die Tradition nostalgischer Schtetl-Repräsentation fortgeschrieben. Gleichzeitig wird sie zerstört, so wie die Kultur selbst zerstört wurde. Dadurch dass die Sho’ah in die bunte Mähr der fröhlichen Juden einbricht – in Texten wie in Realität –, kann die Repräsentation nicht mehr aufrecht erhalten werden. Das Paradox dabei ist, dass gerade im Fortschreiben dieses Fortschreiben sich selbst zerstört und seine Unmöglichkeit nicht nur behauptet, sondern förmlich beweist, indem die Sprache am Schluss dem Schweigen weicht. Das Paradox von *Train de vie* findet seine Analogie im Paradox des Weiterlebens einer vernichteten Kultur im Exil: Egal, ob dies in Texten liegt oder in den Ländern des Westens. Sie ist gezeichnet vom Schweigen der Toten bzw. dem vergleichbaren Weiterreden in fremden Zungen.

Dieses Paradox, das Mihaileanus Film abschließt, aber zugleich rückblickend öffnet und so in der Schwebe hält, transportiert mehr Wahrheit bzw. eine andere Wahrheit, als über Authentizität erreichbar wäre. Wie im jüdischen Witz schwebt diese Wahrheit gleich einem Schatten über den Fakten. Sie drückt die Antinomien der Holocaust-Repräsentation aus und führt gleichzeitig die Aporien jedes (fiktionalen) Schreibens vor: dass Bezug zur Welt – sei es in Form von Tatsächlichkeit oder Intertextualität – durch die Narration ständig neu gefasst werden muss und dass sich Narration und Welt ebenso wie Tatsächlichkeit und Intertextualität unentwirrbar überlagern; worin das Potential zum Erzählen einer fast wahren und damit wahreren Geschichte liegt.

Schlomos Erzählen legt zwei Orte übereinander: das Schtetl, von dem er erzählt, und das Vernichtungslager, in dem er erzählt. So wird zum einen Narration und Weltbezug überlagert und wieder Faktualität und Intertextualität in einander geschoben, denn beide *topoi* existieren auf einem Substrat aus Steinen und Worten und sind keine vollwertigen Orte, beides sind verschwundene Orte und daher imaginierte Orte. Beides sind Orte des Verschwindens, gekennzeichnet dadurch, dass die Menschen, die in ihnen gelebt bzw. gelitten haben, verschwunden sind. Beides sind keine wirklichen Orte (mehr); sie existieren im kulturellen Gedächtnis fort, jenseits des Topographischen. Die Orte jüdischen Lebens in Ost- und Ostmitteleuropa werden von anderen Menschen bewohnt; die Orte des Massenmords überdauern zwar noch als Museum. Das, wofür sie als Chiffre stehen, der Tod in der Fabrik, entzieht sich. Insofern zeugt Treblinka, eines der größten Vernichtungslager, von dem durch systematische Verschleierung durch die Nazis kaum Spuren blieben, vollständiger von der Sho’ah als Auschwitz. Beides, Lager und nostalgisches Schtetl, spuken als Nicht-Orte[[37]](#footnote-37) durch Texte und Bilder. Nur gemeinsam, in Fülle und Leere kann man sich der Sho’ah nähern.

Mit dieser Ko-Präsenz antagonistischer Gegensätze etabliert *Train de vie* die Logik eines unaufhörlichen Palimpsests. Erzählungen von Sho’ah und Schtetl werden übereinander geschrieben und streichen sich immer wieder durch, bestätigen sich dabei aber auch. Bezeichnend ist die Überblendung von der Geschichte der Rettung gepaart mit der Lebensart des Schtetls zum Diskurs des Todes in der Rahmenerzählung Schlomos im KZ. Der Zug fährt einerseits in die Vernichtung des Lagers, andererseits in die Geschichte Schlomos, die trotz des Todes wie magisch erzählt wird und den Zug rückwirkend erst entstehen und die Juden überleben lässt. In der Überblendung zum Epilog rollt der Zug des Lebens in ein doppeltes Nirgendwo aus Lager als Schreckensort und Schtetl als Sehnsuchtsort und erschließt über die (Re-)Konstruktion von nostalgischer Alterität weite Räume der Erinnerung.

Literatur

Aristophanes (2009): *Lysistrate*. Trans. Niklas Holzberg. Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart: Reclam.

Bauer, Yehuda (2009): *The Death of the Shtetl*. New Haven: Yale Univ. Press.

Brenner, David A. (2008): Laughter amid catastrophe: Train of Life and tragicomic Holocaust cinema. In *Visualizing the Holocaust*, David Bathrick (Hg.), Brad Prager (Hg.), Michael David Richardson (Hg.), 261–276. Rochester: Camden House.

Dinse, Helmut/Liptzin, Sol (1978): *Einführung in die jiddische Literatur*. Stuttgart: Metzler.

Foucault, Michel (2005): *Die Heterotopien/Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gross, Andrew S./Rohr, Susanne (2010): *Comedy - Avant-Garde - Scandal: Remembering the Holocaust after the End of History*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Hoffman, Eva (1997): *Shtetl. The life and death of a small town and the world of Polish Jews*. Boston: Houghton Mifflin.

Jewison, Norman (2008): *Anatevka*.

Katz, Steven (Hg.) (2007): *The Shtetl. New Evaluations*. New York: New York University Press.

Kortmann, Géraldine (2003): Das Absurde als Element der Komik. Anmerkungen zum Film TRAIN DE VIE von Radu Mihaileanu. In *Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, Margrit Fröhlich (Hg.), Hanno Loewy(Hg.), Heinz Steinert (Hg.), 293–313. München: edition text+kritik.

Landmann, Salcia (1999): *Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung*. Düsseldorf: Patmos Verlag.

Mihaileanu, Radu (2004): *Zug des Lebens. Collector’s Edition*. Sunfilm Entertainment.

Pop, Doru (2010): “Jewish Humor in Radu Mihaileanu’s Cinema.” *Studia Universitatis Babes-Bolyai - Studia Dramatica* 1: 123–144.

Vishniac, Roman (1965): *Polish Jews. A Pictorial Record*. New York: Schocken Books.

Whitfield, Stephen J. (2003): Fiddling with Sholem Aleichem: A History of Fiddler on the Roof. In *Key texts in American Jewish culture*, Jack Kugelmass (Hg.), 105–125. New Brunswick: Rutgers University Press.

Wolitz, Seth L. (1988): “The Americanization of Tevye or Boarding the Jewish Mayflower.” *American Quarterly* 40 (4): 514–536.

Zborowski, Mark/Herzog, Elisabeth (1991): *Das Schtetl. Die untergegangene Welt der osteuropäischen Juden*. München: Beck.

1. Alle Analysen beziehen sich auf die DVD (Mihaileanu 2004). [↑](#footnote-ref-1)
2. Vgl. Niklas Holzbergs Erläuterungen zum Modell in seiner Lysistrate-Übersetzung (Aristophanes 2009). [↑](#footnote-ref-2)
3. Ich benutze den Begriff ahistorisch im Sinne von „jüdisches **Dorf** in Osteuropa“. Diesen Eindruck vermitteln *Train de vie* und *Fiddler on the Roof*. Bei den Schtetlach handelt es sich eher um Kleinstadtgemeinden – darauf deutet der jiddische Begriff hin, der verwandt ist mit dem deutschen „Städtchen“ –, mit bedeutendem jüdischem Bevölkerungsanteil, aber geprägt durch ihre Multikulturalität. Das Standardwerk zur Anthropologie dieser untergegangenen Welt ist immer noch (Zborowski und Herzog 1991), im Original (*Life is with people*) von 1951, wenn auch inzwischen ergänzt durch (Hoffman 1997), die das zeitlose Bild einer homogenen jüdischen Welt um die historische sowie multikulturelle Perspektive erweitert. In *Train de vie* erleben wir die Abenteuer einer dörflichen und rein jüdischen Gemeinschaft. Da es mir um Phänomene der Repräsentation geht, also um das Nachleben in Film und Literatur und nicht um historiographische Beschreibung, nenne ich „Schtetl“, was der Erzähler Schlomo im Film auch so nennt. [↑](#footnote-ref-3)
4. Bei den Namen orientiere ich mich durchgängig an den (meist französischen) Schreibweisen, wie sie der Film im Abspann verwendet. [↑](#footnote-ref-4)
5. Der Anfang der Konzert-Szene ist leicht zu bestimmen: Von den Beratungen im dunklen Innern wird auf den sonnigen Dorfplatz geschnitten. Auch auf der Tonspur ist der Wechsel nicht zu überhören: Stimmengewirr bei der Wahl Mordechais zum SS-Kommandanten, ohne Musik, wird abgelöst durch den ersten Streich auf der Geige, in den weitere Instrumente einstimmen. Als „Vorbereitungsszene“ könnte man die Sequenz auffassen bis zum letzten Akkord des Stücks (16:13), damit ist auch der erste Tag der allgemeinen Vorbereitungen des Schtetls für die Flucht abgeschlossen und ein Schnitt führt wieder in einen dunklen Raum, in dem der Rabbi einen Brief schreibt. Hierbei würden mehrere Szenen zusammengefasst: das Konzert, Mordechais Inspektion, die Szene im Badehaus, die Konfrontation von Esther und Yossi, die Abgabe der Wertsachen, der Verkauf auf dem Markt. Um meinen Punkt zu zeigen, reicht das Konzert; der Rest der Sequenz funktioniert analog.

   Das Ende ist schwieriger festzulegen, da Musik und Bild keine gemeinsamen Signale senden. Die Musik lässt langsam nach, um schließlich bei Mordechais Inspektion ganz zu verstummen. Spätestens hier endet der Abschnitt, dem ich hier besondere Aufmerksamkeit schenke.

   Der Film sträubt sich gegen die ordentliche analytische Trennung einzelner Szenen bzw. Sequenzen. Hierin zeigt sich, wie schon angedeutet, das Konstruktionsprinzip von Mihaileanus Komödie: aus disparaten Teilen wird ein Ganzes geschmiedet, die einzelnen Teile durchbrechen aber immer wieder die Einheit und lassen den Erzählstrang ausfranzen. [↑](#footnote-ref-5)
6. Verantwortlich für den Soundtrack zeichnet Goran Bregović, der für seine Arrangements bekannte Klezmorim gewinnen konnte. [↑](#footnote-ref-6)
7. Sicher müsste dabei die Intensität jenseits des zentralen Platzes geringer sein. Das ignoriere ich als zu pedantische Forderung nach plausiblem Realismus. Zudem ist die Musik nicht mehr als diegetisch anzusehen, wenn man den vollständigen ersten Vorbereitungstag analysiert. Die Gruppe wird schließlich nicht den ganzen Tag ihr Stück spielen, und auch auf dem Dorfplatz sind sie z.B. bei der Abgabe der Wertsachen nicht mehr zu sehen. Diese Inkonsistenz zeugt erneut von der widerborstigen Komplexität des Films, der sich unter einer scheinbar glatten Oberfläche als sehr ruppig erweist gegenüber jedem Versuch, ihn einer einheitlichen Logik zu unterwerfen. [↑](#footnote-ref-7)
8. Zu aktuellen Perspektiven auf Historiographie sowie Repräsentation des Schtetls vgl. (Katz 2007). [↑](#footnote-ref-8)
9. Das Musical von [Joseph Stein](http://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Stein) (Buch), [Jerry Bock](http://de.wikipedia.org/wiki/Jerry_Bock) (Musik) und [Sheldon Harnick](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Sheldon_Harnick&action=edit&redlink=1) (Liedtexte) wurde 1971 von Norman Jewison unter dem gleichen Titel verfilmt. Als Referenztext dient mir die unter dem Titel *Anatevka* für den deutschen Markt vertriebene DVD des Spielfilms (Jewison 2008).

   *Train de vie* wird in der Literatur oft auf *Fiddler on the Roof* bezogen. (Gross und Rohr 2010) und (Brenner 2008) liefern dafür aktuellere Beispiele. [↑](#footnote-ref-9)
10. Die Schreibweise orientiert sich am Abspann der Verfilmung (Jewison 2008). [↑](#footnote-ref-10)
11. (Bauer 2009, 2). [↑](#footnote-ref-11)
12. Die ebenfalls sehr populären Fotografien von Roman Vishniac betonen – vielleicht nicht weniger sentimental – das Städtische des jüdischen Lebens in Ost- und Ostmitteleuropa. Vgl. (Vishniac 1965) Deshalb spielen sie für die Bildwelt Mihaileanus keine so wichtige Rolle. [↑](#footnote-ref-12)
13. Vgl. die Abbildung des Plakates im Artikel zum Musical der englischsprachigen Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Fiddler\_on\_the\_Roof. [↑](#footnote-ref-13)
14. Vgl. (Whitfield 2003, 105), hier erfährt man auch, dass Chagall nicht mit dem Musical in Verbindung gebracht werden wollte. [↑](#footnote-ref-14)
15. Vgl. die Kritik anlässlich der Uraufführung, die Whitfield zitiert (Whitfield 2003, 105). [↑](#footnote-ref-15)
16. Italien ist die wichtigste Ausnahme. [↑](#footnote-ref-16)
17. Vgl. z.B. das Cover der Referenz-DVD. [↑](#footnote-ref-17)
18. (Whitfield 2003, 105). [↑](#footnote-ref-18)
19. Vgl. zu Alejchems Stellung in der jiddischen Literatur (Dinse und Liptzin 1978, 95–98). [↑](#footnote-ref-19)
20. Vgl. (Wolitz 1988). [↑](#footnote-ref-20)
21. Zitiert nach (Whitfield 2003, 105). [↑](#footnote-ref-21)
22. Zitiert nach (Whitfield 2003, 105). [↑](#footnote-ref-22)
23. Vgl. (Whitfield 2003, 120–121). [↑](#footnote-ref-23)
24. Vgl. (Whitfield 2003, 110). [↑](#footnote-ref-24)
25. Ragheb im Beiheft zu (Mihaileanu 2004). [↑](#footnote-ref-25)
26. Vorwort von Carlo Schmid in (Landmann 1999, 12). [↑](#footnote-ref-26)
27. (Landmann 1999, 116). [↑](#footnote-ref-27)
28. (Landmann 1999, 116). [↑](#footnote-ref-28)
29. Man denke bloß an den großen Erfolg jüdischer Komiker in Hollywood und am Broadway. [↑](#footnote-ref-29)
30. Mit den jüdischen Wurzeln des Humors im gesamten Werk Mihaileanus setzt sich (Pop 2010) auseinander. [↑](#footnote-ref-30)
31. Die Einstellung, die Schmechts Reise darstellt (16:24), findet sich sehr ähnlich in „Tradition“ aus *Fiddler on the Roof* (3:01), wo man Tevye bei der Arbeit sieht. Über den Milchmann wird Schmecht auf Alejchem bezogen, der so zum Vorbild für die Flüchtlinge wird. [↑](#footnote-ref-31)
32. Sie reden unsere Sprache, um uns auszulachen. (Landmann 1999, 436). [↑](#footnote-ref-32)
33. Fragt ein Jude den andern: Warum beantwortet ein Jude eine Frage immer mit einer Gegenfrage? Hört er folgende Antwort: Warum nicht? [↑](#footnote-ref-33)
34. Auch Kortmann hört im Schweigen des Schlusses das Ausgesparte durchklingen. Insbesondere verweist sie auf die Instrumentalisierung der Judenräte durch die Deutschen und das Selbstverständnis des Vorsitzenden des Rats von Łódź, der sich als zweiter Mordechai, Held des Purim-Spiels feiern ließ. Vgl. (Kortmann 2003). [↑](#footnote-ref-34)
35. Z.B. ahnt man angesichts des verlassenen Dorfplatzes übersät mit zurückgelassenen Habseligkeiten und verwehten Papieren kurz nach der Abfahrt das unausweichliche Ende (23:50). [↑](#footnote-ref-35)
36. Die wundersame Speisung mit Manna aus den Küchen der Deutschen (1:12:28–1:13:42) und die Anbetung des Goldenen Kalbs Kommunismus unter dem Slogan „Unissez-vous!“ (passim) spielen an auf die Abenteuer der Flucht im *Sefer Schemot*. Die Erzählung aus dem Pentateuch wird auch häufig in der Literatur als Hypotext identifiziert. [↑](#footnote-ref-36)
37. Perrine Häfner hat mich in der Diskussion darauf hingewiesen, dass sich Foucaults Begriff der „Heterotopie“ für die Beschreibung des hier beobachteten Verhältnisses von realen und imaginären Orten und ihrem Verschwinden eignen könnte. In der Tat erscheint mir der Ansatz sehr vielversprechend, besonders wenn man von der weiten Variante des Begriffs, wie er sich in einem Radiovortrag von 1966 findet, ausgeht. Vgl. (Foucault 2005). Bei der Bergung dieses Begriffes müsste man parallel „Non-Lieu“ in der Tradition, die auf den Anthropologen Marc Augé zurückgeht, freischneiden. Auch Überlegungen zum Begriff des „lieu de mémoire“, den Pierre Nora in die Geschichtswissenschaft einführte, würden helfen, den für meine Beobachtungen passenden Begriff zu bilden. Auf diesem Weg ließe sich der empirische Befund für die theoretische Debatte fruchtbar machen. [↑](#footnote-ref-37)