

KATASTROPHEN
KONFRONTATIONEN
mit dem REALEN

herausgegeben von
SOLVEJG NITZKE *und*
MARK SCHMITT



Ch. A. Bachmann Verlag

Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die Herausgeber danken dem AStA der Ruhr-Universität Bochum für die finanzielle Unterstützung der Drucklegung des Buches.



© 2012 Christian A. Bachmann Verlag, Essen
www.christian-bachmann.de

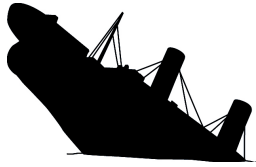
Druck und Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg
Printed in Germany

Gestaltung der Umschlaginnenseiten und des Emblems:
Anika Simon (Dortmund), a.simon_design@yahoo.de

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 978-3-941030-12-1

1. Auflage 2012



BERNHARD STRICKER

Hiob – unser Zeitgenosse?

Zur *Hiob*-Rezeption in den Filmen *A Serious Man* und *Das Leben ist zu lang*

Wenn Georg Langenhorst seine Studie zur literarischen *Hiob*-Rezeption im 20. Jahrhundert, *Hiob unser Zeitgenosse*, in die Kapitel »Erster Weltkrieg«, »Schicksal des jüdischen Volkes« und »Zweiter Weltkrieg« gliedert,¹ so lässt dies bereits erkennen, dass sich literarische Rückgriffe auf das Buch *Hiob* im 20. Jahrhundert vor allem unter dem Einfluss von sozial-politischen Katastrophen vollziehen. Dass die *Zeitgenossenschaft* Hiobs im Titel des vorliegenden Aufsatzes mit einem Fragezeichen versehen wird, soll demgegenüber einen Wandel in der Einstellung zum Vorbildcharakter Hiobs zum Ausdruck bringen, während hinsichtlich des Bezugs auf das Buch *Hiob* im 21. Jahrhundert durchaus eine Kontinuität besteht. Sinnfällig ist ein solcher Bezug unter anderem in den Filmen *A Serious Man* (2009) der Brüder Joel und Ethan Coen und *Das Leben ist zu lang* (2010) von Dani Levy. Filmen jüdischer Regisseure also, die sich, so die These, nicht nur das Buch *Hiob* selbst in je eigener Weise anverwandeln, sondern sich damit auch gegenüber der *Hiob*-Rezeption des vorigen Jahrhunderts positionieren.

Das Buch *Hiob*

Das Buch *Hiob* fordert wie vielleicht kaum ein anderes Buch des Alten Testaments zur Deutung heraus. An zahlreichen Stellen erscheint es nicht allein vieldeutig, sondern geradezu widersprüchlich. Lassen sich »Hiob der Dul-

1 Vgl. Georg Langenhorst: *Hiob unser Zeitgenosse. Die literarische Hiob-Rezeption im 20. Jahrhundert als theologische Herausforderung*. Mainz 1994. Die genauen Kapitelüberschriften lauten: »Hiob und die zerbrechende Weltsicht nach dem Ersten Weltkrieg« (S. 71–119), »Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes« (S. 120–223) und »Hiob und die Krise des Menschen nach dem Zweiten Weltkrieg« (S. 224–320).

der« und »Hiob der Rebell« überhaupt auf einen Nenner bringen? Woher taucht plötzlich der vorher niemals erwähnte Elihu auf? Und: antwortet Gott überhaupt auf Hiobs Anliegen? Was sagt Gott eigentlich in seinen Reden, und was bedeutet dementsprechend Hiobs Reaktion darauf? Diese und andere Fragen beschäftigen seit jeher Interpreten des Buches.² An dieser Stelle kann keine vollständige Interpretation des Buches *Hiob* unternommen werden. Hingewiesen werden soll jedoch auf einige Aspekte, die für die *Hiob*-Rezeption in *A Serious Man* und *Das Leben ist zu lang* entscheidend sind. Die Vieldeutigkeit des Buchs *Hiob* hat dabei selbst womöglich nicht geringen Anteil an der Breite seiner künstlerischen Rezeption.

Die Deutungs Offenheit des Buches *Hiob* reicht bis hin zu der Frage, worum es darin eigentlich geht. Üblicherweise wird mit *Hiob* das Theodizee-Problem assoziiert, also die Frage nach der Rechtfertigung eines allmächtigen und gütigen Gottes angesichts des (ungerechten) Leidens in der Welt. Eine eindeutige Antwort auf die Theodizee-Frage sollte man sich von dem Text allerdings nicht erwarten. Viel eher ist es so, wie es in der *Encyclopaedia Judaica* heißt: »[t]he Book of Job says a great deal about the fact that bad things happen to good people and as little as possible about why this happens«.³

Hiob aus dem Lande Uz ist ein wohlhabender Mann, »untadelig und rechtschaffen« (Hiob 1,1).⁴ Gott führt Hiob gegenüber Satan als einzigartiges Beispiel für Gerechtigkeit und Gottesfürchtigkeit an. Doch Satan, dem die Funktion des Anklägers der Menschen vor Gott zukommt, fragt, ob Hiob wohl auch so rechtschaffen wäre, wenn er nicht von Gott behütet in

2 Ein gängiger Weg der Theologie, vermeintliche Inkohärenzen des Buches *Hiob* zu beseitigen, besteht darin, sie durch die Textgenese zu erklären. An dieser Stelle kommt rezeptionsgeschichtlich allerdings ohnehin allein der faktisch vorhandene Text in Betracht. (Vgl. zur Textgeschichte und -genese: H.L. Ginsberg, M. I. Gruber u.a.: *Job*, in: Michael Berenbaum/Fred Skolnik (Hg.): *Encyclopaedia Judaica*, Bd. 11. Detroit 2007, S. 341–359, sowie: Ludger Schwienhorst-Schönberger: *Das Buch Ijob*, in: Erich Zenger u.a. (Hg.): *Einleitung in das Alte Testament*. Stuttgart 2008, S. 335–347, hier S. 339–344.)

3 *Encyclopaedia Judaica*, S. 352. Auch die Frage, warum Unschuldige leiden müssen, wird von Hiob selbst nicht gestellt: »Job, strange to relate, does not ask, »Why do the innocent suffer bereavement and disease?« (Ebd., S. 349) Vielmehr finden sich genau 16 andere Fragen Hiobs.

4 Auch das Buch *Ezechiel* kennt Hiob als Musterbeispiel der Gerechtigkeit: »[...] und wenn in diesem Land die drei Männer Noach, Daniel und Ijob leben würden, dann würden nur diese drei um ihrer Gerechtigkeit willen ihr Leben retten.« (Ez 14, 14) Alle Bibelzitate erfolgen nach der Einheitsübersetzung. Die Bibel wird hier nach der Einheitsübersetzung zitiert.

Glück und Wohlstand lebte. Gott lässt zu, dass Satan Hiob zwei Prüfungen unterzieht: in einer ersten Prüfung verliert Hiob seine gesamte Habe sowie seine Kinder. In einer zweiten Prüfung wird er mit Aussatz geschlagen. Beide Male erhebt Hiob keine Anklage gegen Gott. Drei Freunde, Elifas, Bildad und Zofar, kommen ihn besuchen und sitzen sieben Tage lang schweigend mit ihm in Trauer (1–2). Erst als Hiob zu klagen beginnt und sein Leben verflucht, beginnen die Freunde ihn zu tadeln. Es schließen sich drei Redegänge mit den Freunden an, bei denen jeweils abwechselnd einer der Freunde und Hiob sprechen. Im letzten Redegang sprechen nur noch Elifas und Bildad im Wechsel mit Hiob (3–27). Nach dem Lied über die Weisheit (28) und einer Schlussrede Hiobs (29–31) meldet sich ein bisher ungenannter vierter Redner zu Wort, Elihu, der erneut in vier Reden Hiob zu widerlegen versucht (32–37). Anschließend daran antwortet Gott selbst Hiob aus dem Wirbelsturm (38–42,6). Er tadelt schließlich die Freunde dafür, nicht recht von ihm gesprochen zu haben (42,7–9) und entlohnt Hiob damit, dass er ihm seine Kinder zurückerstattet und seinen Besitz verdoppelt (42,10–17).

Im Rahmen des Alten Testaments wird das Buch *Hiob* zur Weisheitsliteratur gezählt.⁵ Weisheit als praktisches Lebenswissen gründet nach altisraelitischem Verständnis in der Annahme eines Tun-Ergehen-Zusammenhangs, der durch eine Lebensordnung verbürgt ist, um deren Erkenntnis sich der Gerechte bemüht und die ihrerseits in einer allumfassenden kosmischen Ordnung aufgehoben ist. Letztlich gründet Weisheit so im Vertrauen auf Gott als Schöpfer und Bewahrer dieser kosmischen Ordnung. Im Buch *Hiob* wird jedoch mit der Problematisierung des Tun-Ergehen-Zusammenhangs zugleich das Vertrauen in die Möglichkeit der Erkenntnis einer Ordnung im Leben des Einzelnen wie in der Schöpfung insgesamt brüchig: »Die Weisheit aber, wo ist sie zu finden, und wo ist der Ort der Einsicht? Kein Mensch kennt sie, die Schicht in der sie liegt.« (28,12–13) Weisheit wird von Hiob in Übereinstimmung mit anderen Stellen des Alten Testaments schließlich als Gottesfurcht und Meiden des Bösen bestimmt.⁶

Gegenüber allen anderen Büchern, die zur Weisheitsliteratur gezählt werden, sticht das Buch *Hiob* allerdings deutlich durch seine kunstvolle narrative Konstruktion hervor: das in Versen verfasste Gespräch Hiobs mit seinen Freunden im dialogischen Mittelteil findet sich eingefügt in eine Rah-

5 Zu einer Charakterisierung der Weisheitsliteratur vgl. Zenger: *Einführung*, S. 329–334.

6 »Seht, die Furcht vor dem Herrn, das ist Weisheit, das Meiden des Bösen ist Einsicht.« (28, 28) Parallelstellen u.a.: Spr 1,7; 9,10; 15,33.

menerzählung in Prosa.⁷ Die Streitgespräche im Dialogteil haben über die Verhandlung der Leidensproblematik hinaus gleichermaßen die Funktion der Figurencharakterisierung. Dieser Aufbau des Buches hat dazu geführt, dass das Buch *Hiob* in besonderem Maße Anlass zu Dramatisierungen und literarischen Anknüpfungen bot. Dabei gibt es unterschiedliche Auffassungen von der Gattungszugehörigkeit des Buches:⁸ zunächst deutet die Figur des anscheinend grundlos gestraften Hiob eine Nähe des Stoffes zur Tragödie an. Hiob gibt jedoch in seiner mustergültigen Rechtschaffenheit kein Bild des mit einem Makel versehenen tragischen Helden ab. Northrop Frye hat zudem Recht, wenn er sagt, »it is technically a comedy by virtue of its ›happy ending‹, with Job restored to prosperity«. ⁹ Im 20. Jahrhundert wurde das Buch *Hiob* schließlich auch in einer Nähe zum absurden Theater gesehen.

Sicher ist keine eindeutige Zuordnung des Buches zu einer dramatischen Gattung möglich. Nichtsdestoweniger lässt sich aber eine Struktur ausmachen, die zwar dramentypisch, jedoch nicht gattungsspezifisch ist: die dramatische Ironie.¹⁰ Bei allen Rätseln, die das Buch *Hiob* aufgibt, ist doch von Beginn an eines klar: der Leser zumindest weiß, warum Hiob leidet. Hiobs Leid ist eine Prüfung, bei der sich zeigen soll, ob er wirklich gottesfürchtig oder dabei nur an seinem Wohlergehen interessiert ist.¹¹ (Davon zu unterscheiden ist die Frage, ob Hiobs Leid *gerecht* sei.) Natürlich weiß Hiob selbst nichts von diesem Grund all dessen, was ihm zustößt. Die Inkongruenz von Figuren- und Leserinformiertheit kommt bereits in der Rahmenerzählung beim Wechsel von den Szenen im himmlischen Rat zu Hiobs Prüfungen zum Tragen: werden erstere jeweils von einem nullfokalisierten Erzähler vermittelt, so bekommen wir die erste Prüfung Hiobs durch einen extern fokalisierten Erzähler, der somit die Unwissenheit Hiobs teilt, berichtet. Dabei haben die vier Botenberichte, die Hiob vom Tod seines Viehs und seiner Kinder unterrichten, zwar inhaltlich nichts Komisches an sich und sind viel-

7 Der Aufbau des *Hiob*-Buches gliedert sich so in drei Teile: Prolog (1–2), Dialog (31–42,6) und Epilog (42,7–17).

8 Vgl. Langenhorst: *Hiob*, S. 60–70.

9 Vgl. Northrop Frye: *The Great Code*. San Diego, New York, London 1983, S. 196f.

10 Zur dramatischen Ironie im Buch *Hiob* vgl.: Moshe Greenberg: *Job*, in: Robert Alter/Frank Kermode (Hg.): *The literary guide to the Bible*. London 1997, S. 283–304, hier S. 286ff.

11 »Der Satan antwortete dem Herrn und sagte: Geschieht es ohne Grund, dass Ijob fürchtet? [...] streck nur deine Hand gegen ihn aus, und rühr an all das, was sein ist; wahrhaftig, er wird dir ins Angesicht fluchen.« (1,9–11)

leicht in einer ursprünglich oralen Erzählform verwurzelt; in ihrer wahnwitzig schnellen Aufeinanderfolge entbehren sie jedoch nicht einer Tendenz zur Komik. Ein weiteres Merkmal der dramatischen Ironie zeigt sich wiederholt in der Doppelbödigkeit der Figurenrede. So kann Hiobs Frau nicht wissen, dass die Worte, die sie zu Hiob sagt, nachdem er von Geschwür befallen wurde, ein Echo der Worte Gottes sind.¹² Besonders im gesamten Dialogteil des Buches offenbart sich die Technik der dramatischen Ironie. Hiobs Freunde können darin, einer gängigen Interpretation nach, als Vertreter der Vergeltungslehre betrachtet werden, der zufolge Leid seinen Grund und Zweck in der Bestrafung von Vergehen hat. Hiob beharrt hingegen während des gesamten Dialogs auf seiner Unschuld. Ironisch daran ist nun, dass Hiob ja gerade *wegen* seiner Rechtschaffenheit geplagt wird, was natürlich weder er noch die Freunde wissen können: aufgrund dieser hielt er ja für Gott als Musterbeispiel her, und infolgedessen zweifelte Satan die Uneigennützigkeit seiner Rechtschaffenheit an. Während seine Freunde Hiob also unterstellen, er habe sich etwas zuschulden kommen lassen – was er, wie der Leser weiß, gerade nicht getan hat –, und Hiob sich fragt, warum er leiden muss, erkennt nur der Leser, dass zwar ein Zusammenhang zwischen Hiobs moralischem Verhalten und seinem Leid besteht, jedoch in ganz anderer Hinsicht als die Freunde oder Hiob selbst auch nur vermuten könnten.

Hiob im 20. Jahrhundert

Durch einige seiner erzähltechnischen Verfahren, wie dialogische Verfasstheit und dramatische Ironie, erscheint das Buch *Hiob* also für eine dramatische Adaption geradezu prädestiniert. Zudem begegnet darin mit den Szenen des himmlischen Rats zum ersten Mal in der Literaturgeschichte die Vorstellung eines *theatrum mundi*, die später im Barocktheater, etwa bei Calderón (*La vida es sueño*), sowie an prominenter Stelle bei Goethe (*Faust I*) wiederkehrt. Theatralität – bei aller Unentschiedenheit darüber, ob das Buch nun eher zur Tragödie oder zur Komödie tendiert – ist dem Buch also gewissermaßen eingeschrieben.

Die *Hiob*-Rezeption im 20. Jahrhundert, wie Georg Langenhorst sie nachzeichnet, vollzieht sich dagegen in einem anderen Licht. Unter dem

12 Gott sagt von Hiob: »Noch immer hält er fest an seiner Frömmigkeit« (2,3). Hiobs Frau fragt mit einer nur dem Leser spürbaren Ironie: »Hältst du immer noch fest an deiner Frömmigkeit? Lästere Gott und stirb!« (2,9) – Wobei letzterer Teil ihrer Rede wiederum an Satans Replik erinnert, »alles, was der Mensch besitzt[e], g[ebe] er hin für sein Leben«, und Hiob werde Gott »ins Angesicht fluchen«. (2,4–5)

Eindruck zweier Weltkriege und der Shoah bieten Hiob und die Hiobberzählung sich für viele Autoren als Interpretationsmuster eigener Erlebnisse an. Insbesondere für jüdische Autoren wird Hiob oftmals zu einer persönlichen Identifikationsfigur. Das gilt, in je spezifischer Ausprägung und Bewertung der Hiobfigur, für so unterschiedliche Autoren wie Joseph Roth, Karl Wolfskehl, Yvan Goll und Nelly Sachs. Margarete Susman zieht mit ihrem Essay *Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes* sogar ganz explizite Parallelen zwischen der Hiobberzählung und den Katastrophen ihrer Zeit. Dabei ist nicht allein die Figur Hiobs, sondern auch die Handlungsstruktur des Buches relevant, insofern sie dem, übrigens komödientypischen, Schema von Verlust und Restauration folgt. Als solche stellt sie für das Diaspora-Judentum ein mögliches geschichtsphilosophisches Deutungsmuster eschatologischer Natur dar.

Die im Folgenden diskutierten Filme beziehen sich, wie gezeigt werden soll, in ambivalenter Weise auf *Hiob* wie auch auf seine Rezeption im 20. Jahrhundert.

A Serious Man

Die Nähe des Films *A Serious Man*¹³ (2009) zur Geschichte Hiobs ist von einer Vielzahl von Kritikern bemerkt worden. Vergleiche wurden dabei vor allem am Protagonisten des Films und den Unglücksfällen, die ihm in einem fort widerfahren, festgemacht. Larry Gopnik ist Physikprofessor und ein typischer Vertreter des jüdisch-amerikanischen Mittelstands, der mit seiner Familie in einer Kleinstadt des mittleren Westens der USA lebt. Gegenüber Hiob sticht er weniger durch seine Rechtschaffenheit als vielmehr durch seine Normalität und Durchschnittlichkeit hervor, er ist ein Jedermann wie dies bereits von Joseph Roths Hiobgestalt Mendel Singer galt.¹⁴ Für den Zuschauer ist er damit zunächst einmal eine sympathische Figur, mit der man sich identifizieren kann.

Parallelen zwischen *A Serious Man* und dem Buch *Hiob* beruhen jedoch nicht allein auf der Figur des Protagonisten. Der Film parodiert auch die zirkelhafte Handlungsstruktur des Buchs *Hiob*, das Schema von Verlust und Restauration. Der gesamte Film folgt zwei Hauptfiguren und zwei Haupt-

13 Ethan u. Joel Coen: *A Serious Man*. USA: Focus Features 2009 (DVD).

14 Vgl. Joseph Roth: *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*. Köln 1982 (zuerst 1930), S. 7: Mendel Singer war »fromm, gottesfürchtig und gewöhnlich, ein ganz alltäglicher Jude. [...] Hunderttausende vor ihm hatten wie er gelebt [...]«

handlungssträngen: Larry kämpft den ganzen Film hindurch damit, ob er seinem Schüler Clive, der versucht hat, ihn mit Geld zu bestechen, eine bessere Klausurnote geben soll, während sein Sohn Danny die ganze Zeit versucht, einem Klassenkameraden das von diesem geborgte Geld zurückzuerstatten. Einerseits bestimmt somit ein ökonomisches Modell des Tausches, wie es auch für die Vergeltungslehre gilt, die ja einem Schema von Schuld und Strafe folgt, den ganzen Film. Beide, Larry und Danny, versuchen gewissermaßen eine Schuld zu begleichen. Die Widrigkeiten, die zu einem Aufschub dieser Begleichung führen, machen die Handlung des Films aus. Andererseits, und parallel dazu, führt das Ende des Films in gewisser Hinsicht zu seinem Anfang zurück: Larrys Leben geht in der ersten Hälfte des Films vollständig in die Brüche, zum Ende hin wendet sich zunächst hingegen scheinbar alles wieder zum Guten; von seinem Sohn Danny dagegen wird zu Beginn des Films der Walkman konfisziert, nach seiner Bar Mitzvah erhält er ihn jedoch in unverhoffter Weise vom Rabbi zurück. Wie Hiob von Gott seine Habe zurückerstattet bekam, so erhält also auch Danny unerwartet zurück, was er zu Beginn des Films verloren hatte. Bei Larry erweist sich die Wiederherstellung des Anfangszustandes jedoch als trügerisch: er erhält am Schluss des Films einen Anruf von seinem Arzt, den er zu Beginn wegen einer Röntgenuntersuchung konsultiert hatte, und dessen ominös-mahnende Stimme Übles erahnen lässt. Dass der Zuschauer den Arztbesuch am Ende des Films bereits vergessen hat, macht die Pointe dieser Wendung aus.

Zwischen den eben skizzierten zwei Handlungssträngen lassen sich nun vom Zuschauer immer wieder Zusammenhänge herstellen, diese werden sogar suggeriert. Es ist jedoch niemals eindeutig auszumachen, ob es nun die Handlungen der Figuren sind, welche die Wendungen am Ende des Films herbeiführen oder ob jene keinerlei Auswirkung auf diese nehmen. Damit bleibt letztlich unentschieden, ob das Schicksal des Menschen in *A serious man* in seinen eigenen Händen liegt oder ob er den willkürlichen Einflüssen eines blinden Schicksals oder übelwollenden Gottes ausgesetzt ist. Der Film spielt vielmehr mit dieser grundsätzlichen Ambiguität.

Auf einen gewichtigen Unterschied zwischen *A Serious Man* und der Geschichte Hiobs machen die Coen-Brüder selbst in einem Interview aufmerksam: »Der Hiob im Alten Testament ist ein Mann, dessen Glaubensfestigkeit von Gott getestet wird – darum geht es bei uns eigentlich nicht.«¹⁵ In der Tat eröffnet *A Serious Man* trotz der beständigen thematischen Präsenz jüdischer Religiosität im Film keine explizit religiöse Deutungsdimension.

15 Ethan Coen im *Spiegel*-Interview mit Lars-Oval Beier und Andreas Borcholte: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,672791,00.html>.

Als eine *mögliche* Deutung ist sie zwar durch zahlreiche Hinweise durchgängig präsent, der Film enthält sich jedoch gerade jeder eindeutigen Aussage. Gegenüber dem Buch *Hiob* verliert der Zuschauer damit bei *A Serious Man* seine privilegierte Rolle des Wissenden, um zwischen Anteilnahme an Larrys Schicksal und der Rolle des distanzierten Betrachters zu changieren.

Keine Rahmenerzählung klärt in *A Serious Man* über den Sinn von Larrys Schicksalsschlägen auf. Stattdessen wird die konstitutive Ambiguität des Films bereits in der Eingangssequenz sehr deutlich, die jüdischen Anekdoten nachempfunden ist und in einem osteuropäischen *shtetl* zu Beginn des 20. Jahrhunderts angesiedelt ist. Der Zuschauer teilt in dieser Szene die Unwissenheit des Ehepaars, das nicht weiß, ob es sich bei seinem Gast um einen *dybbuk*, einen bösen Geist, handelt. Während das Ehepaar durch dieses Unwissen jedoch in eine aporetische Entscheidungssituation getrieben wird, da es gleichermaßen schlecht wäre, den Gast zu empfangen, falls er ein *dybbuk* ist, wie ihn nicht zu empfangen, falls es sich nicht um einen *dybbuk* handelt, kann der Zuschauer seine Unwissenheit goutieren. Die Offenheit der Geschichte erfährt auch bis zuletzt keine Auflösung. Noch als der Gast schließlich, von der Ehefrau mit einem Messer durchbohrt, aus der Tür wankt, bleibt unklar, ob es sich nun um einen *dybbuk* handelt oder nicht. Zudem steht diese Eingangsszene zunächst in keinem erkennbaren Zusammenhang mit dem Hauptfilm, der in den USA der späten 60er Jahre spielt. Über eine mögliche Verknüpfung beider Geschichten kann man als Zuschauer nur spekulieren, etwa indem man die Larry widerfahrenden Unglücksfälle als Konsequenzen eines Vergehens von dessen Vorfahren betrachtet. Gerade dass eine solche Verknüpfung jedoch zwangsläufig hypothetisch bleibt, weil der Film keine eindeutige Interpretation erlaubt, ist entscheidend. Immer wieder werden im Film durch Kontiguitäten und Parallelisierungen Kausalverhältnisse suggeriert, die letztlich in der Schwebelage gehalten werden. Larry und Sy Ableman etwa werden in alternierenden Einstellungen beim Autofahren gezeigt. Ihre kontrastierenden Mimiken erzeugen dabei eine komische Wirkung, während zunehmende Schnelligkeit des Einstellungswechsels und das *crescendo* der Musik auf eine Klimax zusteuern. Diese wird erreicht, als Larry einen Autounfall verursacht. Wenig später erfahren wir jedoch mit Larry, dass zeitgleich Sy ebenfalls einen Unfall hatte, bei dem er ums Leben kam. Larry selbst muss sich an dieser Stelle nach der Bedeutung eines so unwahrscheinlichen Zusammentreffens fragen.

Auf ähnliche Weise wird ein Kausalzusammenhang am Ende des Films suggeriert, wenn, unmittelbar nachdem Larry schließlich die Note seines Schülers Clive verbessert hat, das Telefon klingelt und sein Arzt ihn in seine

Sprechstunde bittet. *A Serious Man* spielt fortlaufend mit solchen augenscheinlich bedeutsamen Strukturen, der Suggestion von Zusammenhängen, der Parallelisierung von Ereignissen, der Wiederholung von stereotypen Szenen und von Verhältnissen, in denen eine Figur an die Stelle einer anderen tritt. Dabei wird jedoch stets die augenscheinliche Bedeutsamkeit von Ereignissen, wie sie sich den Figuren darstellen, vom Zuschauer als filmische Konstruktion durchschaut. Die vermeintliche Bedeutsamkeit wird derart markiert und herausgestellt, dass sie *eo ipso* fragwürdig erscheint. Erwartungshaltungen des Zuschauers wie der Figuren werden immer wieder spielerisch unterminiert, indem der Film stets eine endgültige Aussage verweigert, vielmehr die Geschichten im Film wie letztlich den Film selbst im Offenen enden lässt. Larry selbst fasst zutreffend die Situation der Figuren des Films zusammen, wenn er seinen Schülern vor einer Klausur erklärt: »We can't ever really know what's going on. But even though you can't figure it all out, you will be responsible for it on the midterm.« Der Zuschauer dagegen, da er eben nur Zuschauer und als solcher unverantwortlich ist, kann die Aporien der Deutungen und Entscheidungen als Spiel genießen.

Der Wissensvorsprung des Lesers im Buch *Hiob* weicht damit in *A Serious Man* einer doppelten Einstellung des Zuschauers: seiner Partizipation an den Versuchen des Protagonisten, einen Sinn für sein Leiden und eine Bedeutung in der Welt zu finden, bei gleichzeitiger ironischer Distanz vom Filmgeschehen. Die Ironie ist hier demzufolge nicht dramatischer Natur und gleichwohl sehr ähnlich. Das Mehr an Wissen, über das der Zuschauer verfügt, ist nicht eine zusätzliche Information bezüglich des Filmgeschehens, über das er letztlich ebenso wie Larry im Dunkeln verbleibt, sondern vielmehr die Tatsache, dass es sich bei Larrys Geschichte um einen Film handelt. Denn auf diesen Filmcharakter wird er durch die Konstruiertheit der Erzählung immer wieder gestoßen. Sie ermöglicht ihm, gleichzeitig Mitleid mit Larry zu haben und doch auf Distanz zu ihm Vergnügen an seinem Leid zu empfinden, ein Vergnügen, das vielleicht dem entspricht, das die Brüder Coen nach eigener Aussage dabei empfanden, sich immer neue Katastrophen für Larry einfallen zu lassen.¹⁶ Der Film schafft es auf diese Weise, zumindest einmal Gefallen daran zu erzeugen, dass wir die Dinge nicht durchschauen.

Bei aller ironischen Distanziertheit ist *A Serious Man* jedoch auch ein Film, der mit enormer Detailfülle und Genauigkeit die 60er Jahre in den USA des mittleren Westens wieder aufleben lässt. Ort und Zeit der Hand-

16 »The fun of the story for us was inventing new ways to torture Larry.« Ethan Coen in den Production Notes. <http://www.kingsbridgokino.org/docs/seriousman.pdf>

lung entsprechen dem Milieu, aus dem die Coen-Brüder selbst stammen. Nach eigener Aussage der Coens war ihnen diese Dimension des Films sehr wichtig: »The milieu, the whole setting is important to us and was a big part of what got us going on this story. Where you grew up is part of your identity. That doesn't go away [...]«. ¹⁷ Viel Mühe wurde darauf verwendet, im Film alles möglichst authentisch und originalgetreu umzusetzen, und zahlreiche Nebenrollen wurden mit Laiendarstellern besetzt. ¹⁸ So ruft *A Serious Man* schließlich nicht nur in besonders deutlicher Weise Themen auf, die seit jeher im Werk der Coens präsent sind – etwa das Spiel mit der Vermittlung von Kontingenz und Notwendigkeit in der Erzählung –, er besitzt darüber hinaus eine eminent autobiographische Dimension. Die Entstehung des Films ging aus von der Figur eines Rabbis, den die Coens in ihrer Kindheit gekannt haben. Ursprünglich sollte zudem Danny die eigentliche Hauptfigur des Films werden. Wenn sich auch die Handlung des Films nicht an autobiographische Ereignisse hält, so ist der Film als Milieustudie doch auch eine liebevolle Reminiszenz der Coens an ihre Kindheit und als solche eine Art Selbstcharakterisierung. Das gilt insbesondere für die Haltung der Coens zur jüdischen Religion, die im Film durchgängig eine tragende Rolle spielt. Wenn der Film sich auch einer religiösen Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Leidens verweigert, so bleibt er doch in seiner ambivalent-ironischen Haltung zur Religion wesentlich vom jüdischen Vorstellungskontext geprägt.

Das Leben ist zu lang

In zweifellos geringerer Nähe zum Buch *Hiob* als *A Serious Man* und fernab einer kulturell und religiös jüdisch geprägten Umgebung steht Dani Levys Komödie *Das Leben ist zu lang* ¹⁹ (2010). Die starke Tendenz des Films zur Farce macht es manchmal schwierig, die vorhandenen *Hiob*-Reminiszenzen zu entdecken. Entsprechend ist der Vergleich mit *Hiob*, der gleichwohl eine neue Perspektive auf den Film ermöglicht, bisher nirgendwo gezogen worden. ²⁰

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Dani Levy: *Das Leben ist zu lang*. Deutschland: x-verleih 2010 (DVD).

20 Die Kritik hatte überhaupt wenig Gutes zu Levys Film zu sagen. Der gängige Vorwurf der »Larmoyanz« ist sicherlich nicht unberechtigt. Ironischerweise treten die Kritiker damit jedoch, wenn man den Film unter dem *Hiob*-Aspekt betrachtet,

Der Protagonist des Films, Alfi Seliger, ist – darin noch weiter von Hiob entfernt als Larry – nicht nur ein Durchschnittsmensch, sondern geradezu ein *nebbich*, wie er sich auch selbst bezeichnet. Von Beginn an wird er als Karikatur gezeichnet, darin jedoch von anderen Figuren des Films nicht sehr verschieden. Dass er sich selbst in seiner Rolle als *nebbich* durchschaut, rückt ihn jedoch wiederum in eine Nähe zu Hiob: wie dieser kämpft Alfi darum, selbst darüber zu bestimmen, wer er ist – bis dahin, dass er mit seinem Schöpfer rechten will. Hiobs Freunde sahen in ihm einen Frevler, wogegen Hiob sich empörte; die Figuren in *Das Leben ist zu lang* hingegen verwechseln Alfi unablässig mit jemand anderem oder sprechen ihn mit falschem Namen an.

Wie schon in *A Serious Man*, so wird jedoch auch in *Das Leben ist zu lang* nicht allein der Protagonist mit Schicksalsschlägen überhäuft, sondern auch das Handlungsschema von Verlust und Wiederherstellung parodiert – allerdings mit einer ganz anderen Wendung. Nachdem Alfi alles verloren hat und sogar sein Selbstmord gescheitert ist, wendet sich ganz plötzlich alles wieder zum – geradezu übertrieben – Guten. Doch anders als man erwarten könnte, gibt Alfi sich damit nicht zufrieden. Denn er sieht in allem, was ihm zustoßt, nur mehr das willkürliche Spiel des Regisseurs Dani Levy, nachdem er erkannt hat, dass er nur eine Figur in einem von dessen Filmen darstellt. Vergeblich tritt er seinem Schöpfer gegenüber: Mit diesem zu rechten ist nicht möglich, weil immer dann, wenn Alfi glaubt, die Kontrolle über sein Schicksal zu übernehmen, der Regisseur ihn durch einen Schnitt in eine neue Situation katapultiert. Der Versuch, diese Schnitte selber zu provozieren, indem er eine Szene mit Langeweile und Schweigen füllt, zeitigt nur geringen Erfolg. Wie Hiob vergeblich mit seinen Freunden diskutiert, so gelingt es zudem auch Alfi nicht, den anderen Figuren verständlich zu machen, dass sie alle in einem Film spielen. So scheint es zumindest. Letztlich stellt sich jedoch heraus, dass alle Bescheid wussten, und wegen Alfis Rebellion, die den Film bedroht, an dem ihr Leben hängt, beschließen sie schließlich, ihn umzubringen. Nach einem Sturz von einer Klippe erwacht Alfi am Beginn des

möglicherweise in die Fußstapfen von Hiobs Freunden – so wie der Film überhaupt die Kritik, die er erhielt, nicht nur stellenweise vorwegnimmt, sondern geradezu provoziert. Vgl.: Buß, Christian, *Schale Scherze auf eigene Kosten*, in: *Spiegel online*, 27.08.2010. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,714100,00.html>; Göttler, Fritz, *Siebeneinhalb*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26.08.2010. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-das-leben-ist-zu-lang-siebeneinhalb-1.992557>; Zander, Peter, *Dani Levy scheitert am Karikaturenstreit*, in: *Welt online*, 26.08.2010. <http://www.welt.de/kultur/article9192184/Dani-Levy-scheitert-am-Karikaturenstreit.html> .

Films, nach jenem Sturz aus dem Badezimmerfenster seines Produzenten, der eingangs mit dem Einblenden des Filmtitels markiert worden war.

Zahlreiche Metalepsen und – manchmal nicht gerade subtilen – selbstreferentiellen Elemente prägen den Film von Beginn an. Etwa das *voice over* zu Beginn, in dem der Zuschauer direkt angesprochen und ihm für den Kauf der DVD (respektive den Kinobesuch) gedankt wird, worauf er Gelegenheit erhält, Filmschärfe und Lautstärkequalität zu überprüfen. Die nachfolgende Szene stellt dann auf engstem Raum beinahe alle bekannten Gesichter des deutschen Films zusammen:²¹ unter den Gästen auf der Party des Produzenten findet sich nicht allein bereits Dani Levy selbst, einige Schauspieler – wie etwa Michael »Bully« Herbig – spielen sogar namentlich sich selbst. Andere, wie Yvonne Catterfeld als Soap-Sternchen Caro Will, spielen Rollen, unter denen sie dem deutschen Publikum auch sonst bekannt sind. Die frappierende »Ähnlichkeit« von Alfis Arzt Dr. Mohr mit Heino Ferch wird von diesem zwar bemerkt, jedoch erst nach seinem gescheiterten Selbstmordversuch als Identität erkannt. *Das Leben ist zu lang* ist also mit allen Mitteln bemüht, sich selbst als Film geradezu auszustellen. Der Zuschauer muss darum Alfi Recht geben, wenn dieser sich als Filmfigur erkennt, darin übernimmt die Selbstreferenzialität des Films eine zur dramatischen Ironie im Buch *Hiob* analoge Funktion.

Selbstreferenziell ist der Film natürlich auch deshalb, weil Alfi, der ja die Komödie als Waffe handhaben möchte, sich plötzlich – durch den Regisseur Dani Levy – selbst von komödiantischer Waffengewalt bedroht findet. Doch nicht allein darin sind Levy und Alfi Spiegelbilder. Alfi Seliger ist vielmehr von Beginn an als *alter ego* Dani Levys zu erkennen. Er hat nicht nur eine gewisse physische Ähnlichkeit mit Levy, auch Levys letzter Erfolgsfilm *Alles auf Zucker* (2004) liegt bereits einige Jahre zurück, wohingegen er mit seinem darauffolgenden Projekt *Mein Führer – die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler* (2007) bei der deutschen Kritik durchfiel. In Levys Namen also bricht Alfi in *Das Leben ist zu lang* eine Lanze für den Humor als »letzte Waffe«, die er durch den Karikaturenstreit bedroht sieht. Autobiographisch inszeniert und – das sollte man nicht vergessen – ironisiert wird damit vor allem die Produktionsgeschichte des Regisseurs Levy und seine Stellung im deutschen Filmbetrieb.²²

21 Unter den bekannten Gesichtern auf der Party, die der Zuschauer zweifellos wiedererkennen soll, finden sich u.a. Henry Hübchen (Hauptdarsteller in *Alles auf Zucker*), Burghard Klaußner, Otto Sander, Veronica Ferres, u.v.a.

22 Darin hat Levys Film nicht allein Ähnlichkeit mit dem – bewusst zitierten – Vorbild *8 1/2* von Fellini, sondern beispielsweise auch mit den *Zuckerman*-Romanen des jü-

Der Film problematisiert also die Möglichkeiten komischen Erzählens sowie die Tabus, von denen das Genre der Komödie bedroht ist, ebenso wie die Beziehung eines Autors zu seinen Figuren, die hier natürlich höchst ambivalent und ironisch ist. Angesichts der Thematik von Levys letztem Film, *Mein Führer*, bildet *Das Leben ist zu lang* damit nicht nur – wie die Kritik etwas einseitig betonte – eine Art Apologie des Regisseurs, sondern stellt auch eine Positionierung Levys als jüdischer Filmmacher innerhalb einer Tradition dar: die Transposition der Hiobgeschichte in den Modus der Komödie ist vor dem Hintergrund der Verbindung Hiobs mit der jüdischen Geschichte im 20. Jahrhundert als Plädoyer für einen leichteren Umgang auch mit den stark vorbelasteten Fragen jüdischer Identität zu sehen.

Einen entscheidenden Unterschied zwischen Alfi und Hiob gibt es jedoch: während letzterer gerade keine Ordnung in seinem Leben mehr erkannte und sich deshalb der Willkür ausgesetzt sah, erkennt Alfi diese Ordnung nur zu gut – wenn auch mit ebenso unbefriedigendem Resultat. Während im Buch *Hiob* nur der Leser den Grund von Hiobs Leiden kannte und *A Serious Man* den Zuschauer mit einer ironischen Distanz an Larrys Unwissenheit partizipieren ließ, verfügt Alfi gerade über ein Wissen, das eigentlich nur dem Zuschauer zusteht. Dieses Wissen löst jedoch keines seiner Probleme, es bringt ihm seine Ohnmacht eigentlich erst recht zu Bewusstsein.

Höchst zweideutig bleibt so der Schluss von *Das Leben ist zu lang*, mit welchem der Film wieder am Anfang einsetzt. Nach seinem Sturz aus dem Fenster kehrt Alfi heim und alles scheint von vorn zu beginnen. Im Unterschied zum (ersten) Anfang des Films, an dem er dort im Dunkel über seine Katze gestolpert war und dabei das Puzzle seiner Tochter zu Boden gerissen hatte, weicht er der Katze jetzt im letzten Moment aus. Die Suggestion, die Levy etwas einseitig auch in seinem Audio-Kommentar hervorhebt, lautet: Alfi hat aus seinem (ersten) Leben gelernt und kann es nun auf neue Weise gestalten. Dabei wird er sich nun genügsam in sein Schicksal fügen.²³ Durch die suggerierte »ewige Wiederkehr des Gleichen« wird zwar einerseits auf die Wiederherstellung des Anfangszustandes bei *Hiob* angespielt; Levys Vertrauen in die damit neugewonnene Sinnhaftigkeit von Alfis Leben kann der Zuschauer jedoch mit der Aussicht auf endlose Wiederholungen in der Manier

disch-amerikanischen Autors Philip Roth. Vgl. Philip Roth: *Zuckerman Bound. A Trilogy and Epilogue*. New York 1993 (zuerst einzeln 1979, 1981, 1983, 1985).

23 Möglich wäre zwar gleichermaßen, den ganzen Film als eine Art Traumsequenz Alfis nach seinem Fenstersturz (vor dem er überdies Kokain genommen hatte) zu sehen. Die Selbstreferenzialität des Films, die ja schon im Vorspann etabliert wird, fände sich dadurch jedoch nicht aufgehoben.

von *Und täglich grüßt das Murmeltier* vielleicht nicht ganz teilen. Immerhin bleibt Alfi ja auch in seinem zweiten Leben, ob als Rebell oder als Dulder, den Launen seines Regisseurs Levy unterworfen.

Hiob und kein Ende

Sowohl *A Serious Man* als auch *Das Leben ist zu lang* lassen sich als freie Adaptionen von *Hiob* charakterisieren. Beide Filme setzen dabei das Schicksal ihres »Hiob« in ein Verhältnis zur Tätigkeit des Erzählens selbst und spielen mit der gespaltenen Position des Zuschauers, zwischen Anteilnahme und ironischer Distanz. Problematisiert wird so das Verhältnis sowohl von Zuschauer und Figur als auch von Schöpfer und Figur. Beiden Filmen gemeinsam ist, dass sie die Sinnhaftigkeit der Struktur von Verlust und Wiedergutmachung, die Versöhnlichkeit eines *happy ending*, nur gebrochen und parodistisch aufgreifen und deren Durchschaubarkeit seitens des Zuschauers antizipieren. Damit ist die Frage nach der Möglichkeit sinnhaften Erzählens sowie der Rolle des Erzählens in unserem Leben selbst aufgeworfen. Wenn gleich Hiob als Identifikationsfigur für die Coen-Brothers wie für Dani Levy noch präsent ist, distanzieren sich beide Filme auf je spezifische Weise von der Ernsthaftigkeit der Fragen Hiobs und treiben stattdessen ein mehr oder weniger ironisches Spiel mit dessen Sinnverlangen. Die etwa von Paul Ricœur vertretene erzählerische Harmonisierung von Kontingenzen, Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit wird von beiden Filmen unter Verdacht gestellt.²⁴

Von der existenziellen Bedrängnis, die weite Teile der *Hiob*-Rezeption im 20. Jahrhundert bestimmte, haben sich die Filme Levys und der Coens gleichermaßen verabschiedet. Beide Filme stellen jedoch auch keineswegs nur eine Parodie *Hiobs* dar. Vielmehr gilt es noch einmal an die Deutungsoffenheit und die Theatralität zu erinnern, die schon das Buch *Hiob* selbst charakterisierten. Zwar wurde dort die Sinnhaftigkeit von Hiobs Leiden dem Leser durch seinen Wissensvorsprung verbürgt – doch der Weg zu Hiobs Rehabilitation steckte bereits voller Rätsel und Wendungen, deren erstaunlichste vielleicht die von vielen Interpreten empfundene Inadäquatheit der Gottesreden darstellt. Soweit Gott Hiob überhaupt antwortet, macht er ihn

24 sPaul Ricœur: *Narrative Identität*, in: ders.: *Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze*. Hamburg 2005, S. 209-225, hier S. 213: »Die Kontingenzen – das heißt die Tatsache, dass ein bestimmtes Ereignis auch anders hätte sein können [...] – wird so mit der Notwendigkeit und der Wahrscheinlichkeit harmonisiert, welche die Gesamtform der Erzählung charakterisieren [...].«

nicht zuletzt auf seine Geringfügigkeit und Ohnmacht im kosmischen Ganzen aufmerksam. Die dramatische Ironie erlaubte dem Leser, gewissermaßen selbst einen Gottesstandpunkt gegenüber Hiobs Leiden einzunehmen – einen Standpunkt der ihm bei *A Serious Man* und *Das Leben ist zu lang* nur insoweit offensteht als er die Filme als ästhetisches Spiel, auch und gerade mit dem Undurchschaubaren, begreift.

Nach den nahezu sadistischen Worten, mit denen Ethan Coen das Verhältnis zu seinen Protagonisten beschreibt, steht dann die Erzählung letztlich nicht mehr im Dienste der Bedürfnisse der Figuren, vielmehr stehen die Leiden der Figuren einzig im Dienste der Erzählung: »Man muss sie quälen, wenn ihnen nur Gutes widerfährt, bekommt man schließlich keine Geschichte.«²⁵

Quellen

- Beier, Lars-Olav und Borcholte, Andreas, »*Einer muss auf der Strecke bleiben*«. Interview mit Ethan und Joel Coen, in: *Spiegel online*, 21.01.2010. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,672791,00.html>.
- Buß, Christian, *Schale Scherze auf eigene Kosten*, in: *Spiegel online*, 27.08.2010. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,714100,00.html>.
- Coen, Ethan u. Joel: *A serious man*. USA: Focus Features 2009 (DVD).
- : Production Notes <http://www.kingsbridgekino.org/docs/seriousman.pdf> [Web].
- Frye, Northrop: *The Great Code*. San Diego, New York, London 1983.
- Ginsberg, H.L., Gruber, M.I., u.a.: *Job*, in: Michael Berenbaum/Fred Skolnik (Hg.): *Encyclopaedia Judaica*, Bd. 11. Detroit 2007, S. 341–359.
- Göttler, Fritz, *Siebeneinhalb*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26.08.2010. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-das-leben-ist-zu-lang-siebeneinhalb-1.992557>.
- Greenberg, Moshe: *Job*, in: Robert Alter/Frank Kermode (Hg.): *The literary guide to the Bible*. London 1997, S. 283–304.
- Langenhorst, Georg: *Hiob unser Zeitgenosse. Die literarische Hiob-Rezeption im 20. Jahrhundert als theologische Herausforderung*. Mainz 1994.
- Levy, Dani: *Das Leben ist zu lang*. Deutschland: x-verleih 2010 (DVD).

25 Ethan Coen im Interview mit Dieter Oßwald für *Doppelpunkt*: Oßwald, Dieter, *Man muss seine Figuren quälen. Interview mit Ethan und Joel Coen zu »A Serious Man«*, in: *Doppelpunkt online*, 12.01.2010. URL: http://www.doppelpunkt.de/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=38&id=52715&Itemid=34.

- Oßwald, Dieter, *Man muss seine Figuren quälen. Interview mit Ethan und Joel Coen zu »A Serious Man«*, in: *Doppelpunkt online*, 12.01.2010. URL: http://www.doppelpunkt.de/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=38&id=52715&Itemid=34.
- Ricoeur, Paul: *Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze*. Hamburg 2005.
- Roth, Joseph: *Hiob. Roman eines einfachen Mannes*. Köln 1982 (zuerst 1930).
- Philip Roth: *Zuckerman Bound. A Trilogy and Epilogue*. New York 1993.
- Schwiehorst-Schönberger, Ludger: *Das Buch Ijob*, in: *Einleitung in das Alte Testament*. Hg. von Erich Zenger u.a. Stuttgart 2008, S. 335–347.
- Zander, Peter, *Dani Levy scheitert am Karikaturenstreit*, in: *Welt online*, 26.08.2010. <http://www.welt.de/kultur/article9192184/Dani-Levy-scheitert-am-Karikaturen-streit.html> .