

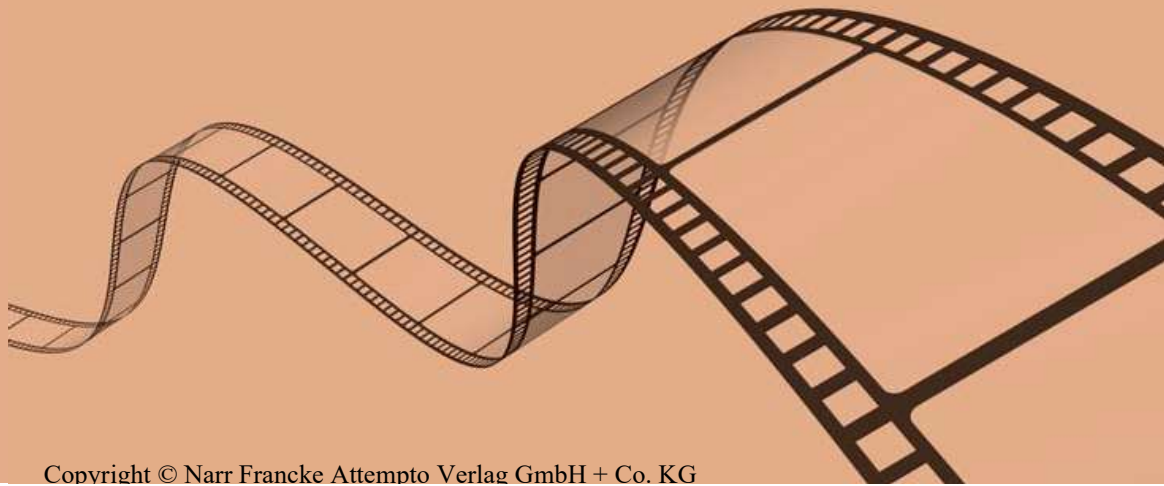
Günter Butzer / Hubert Zapf (Hrsg.)

Große Werke des Films



1

francke
VERLAG



Große Werke des Films ①

Herausgegeben von Günter Butzer und Hubert Zapf

Große Werke des Films

1

Eine Ringvorlesung
an der Universität Augsburg
2013/2014

herausgegeben von
Günter Butzer und Hubert Zapf

francke |
VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Umschlagabbildungen

© Blend Images / Fotolia.com | © nabihali / Fotolia.com

© 2015 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: www.francke.de
E-Mail: info@francke.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-7720-8567-3

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

S. 7

Günter Butzer

Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922)

S. 9

Heike Schwarz

Fritz Lang, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931)

S. 39

Johanna Hartmann

Ernst Lubitsch, *To Be or Not to Be* (1942)

S. 61

Katja Sarkowsky

John Ford, *The Searchers* (1956)

S. 83

Ingo Kammerer

Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960)

S. 105

Adina Sorian

Federico Fellini, *Otto e mezzo* (1963)

S. 127

Michael Sauter

Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or:
How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964)

S. 145

Susanna Layh

Jean-Luc Godard, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965)

S. 163

Julia Koloda

Pier Paolo Pasolini, *Medea* (1969)

S. 189

Hanno Ehrlicher

Iván Zulueta, *Arrebato* (1979)

S. 209

Franz Fromholzer

Krzysztof Kieślowski, *Dekalog 5 / Ein kurzer Film über das Töten* (1988)

S. 229

David Kerler

David Lynch, *Lost Highway* (1997)

S. 253

Linda Ledwinka

Alexander Sokurov, *Faust* (2011)

S. 277

Die Beiträgerinnen und Beiträger

S. 297

Ernst Lubitsch, *To Be or Not to Be*

Johanna Hartmann

I.

Ernst Lubitschs Film *To Be or Not to Be* (dt. *Sein oder Nichtsein – Heil Hamlet!*)¹ aus dem Jahr 1942 ist heute zu den Klassikern des amerikanischen Films zu zählen, das zeitgenössische Publikum nahm den Film jedoch äußerst kritisch auf. Zwischen Beginn der Dreharbeiten am 6. November 1941 und der Premiere des Films hatte sich aufgrund des Angriffs auf Pearl Harbor und des darauffolgenden amerikanischen Kriegseintritts die Rolle der USA vom Beobachter zum Kriegsteilnehmer gewandelt.² Nach dieser Änderung der politischen Situation war die Entscheidung für das Genre ‚Komödie‘ Anlass und Begründung der Vorwürfe, der Film würde die Gräueltaten des Naziregimes an der polnischen Bevölkerung verharmlosen und den Zweiten Weltkrieg unangemessen darstellen.³ Mittels einer umfassenden Analyse der Handlungsstruktur, der Charakterisierung der Protagonisten und der Analyse der intertextuellen Referenzen, soll der Film charakterisiert und der Vorwurf der Unangemessenheit diskutiert werden.

Schon die Eröffnungssequenz suggeriert, dass etwas faul ist – nicht im Staate Dänemark, wie Marcellus im ersten Aufzug von *Hamlet*, dem titelgebenden Shakespeareschen Stück konstatiert, sondern in Warschau im Jahr 1939. In das Setting der Anfangssequenz führt den Zuschauer ein Erzähler ein, der als *voice-over* in den Film integriert ist und das Geschehen kommentiert. Er liest zuerst die Namensschilder verschiedener Geschäfte vor und beschreibt das Stadtbild Warschaus. Diese sachliche Beschreibung wird abgelöst durch die verblüfften Reaktionen von Passanten und des Erzählers auf die Anwesenheit Adolf Hitlers in der Warschauer Innenstadt – ein Anblick dessen Authentizität sogleich in Frage gestellt wird:

But suddenly, something seems to have happened. Are those Poles seeing a ghost? Why does this car suddenly stop? Everybody seems to be staring in one direction. People seem

¹ Erst 1960 wurde der Film in westdeutschen Kinos gezeigt, weitere drei Jahre später von der ARD ausgestrahlt und so einem breiteren Fernsehpublikum zugänglich gemacht. Zur Veröffentlichungsgeschichte siehe „Gestapo Satire“.

² Carringer/Sabath, *Ernst Lubitsch*, S. 152–155.

³ Z.B. begründet Smedley die Kritik an Lubitschs Film aufgrund des ungünstigen Zusammenfalls von Produktionszeit und der Veränderung der geschichtlichen Zeitläufe: „It was an unusual film, uncompromising in its way and fundamentally at odds with American thinking at a time of international crisis. The film had been conceived before American intervention in the war, when commentators might have taken a more relaxed view of a satire on Nazi philosophy (as indeed they had done when reviewing Chaplin’s *The Great Dictator*, on its release in 1940). But the appearance of *To Be or Not to Be* a couple of months after the attack on Pearl Harbor found a number of critics and other writers unable to share the joke“, siehe Smedley, *A Divided World*, S. 209.

to be frightened, even terrified, some flabbergasted. Can it be true? It must be true. No doubt. The man with the little mustache Adolf Hitler.⁴

Der Erzähler begründet weiter, warum es die historische Person Adolf Hitler nicht sein kann:

Adolf Hitler in Warsaw when the two countries are still at peace? And all by himself? [...] Is he by any chance interested in Mr. Maslowski's delicatessen? That's impossible! He's a vegetarian. And yet, he doesn't always stick to his diet. Sometimes he swallows whole countries. Does he want to eat up Poland too?⁵

Das Auftreten ohne Entourage und zeitlich noch vor dem Angriff Deutschlands auf Polen – eine Andeutung auf den bevorstehenden Einmarsch und das Ende der Friedenszeit – veranlasst den Erzähler, die Authentizität der Figur radikal in Frage zu stellen. Sein Verdacht bestätigt sich: Es ist nicht Hitler selbst, der in Warschau gesichtet wird, sondern der Schauspieler Bronski, ein Ensemblemitglied des Warschauer Teatr Polski, der in der Nazi-Satire *Gestapo* die Figur des Hitler gibt. Ziel seines kostümierten Auftritts in der Öffentlichkeit ist es, anhand der Reaktionen auf den Straßen Warschaus die Authentizität seiner Erscheinung unter Beweis zu stellen. Dieser Versuch muss – wie später gezeigt wird – notwendigerweise misslingen. Ein kleines Mädchen bittet Bronski um ein Autogramm und identifiziert ihn so als Schauspieler. In dieser Anfangssequenz werden bereits die zentralen Themen und Konstellationen des Films aufgeworfen.

Nach einem kurzen Eingehen auf die Biographie und das Schaffen Lubitschs wird im Folgenden die komplexe Plotstruktur, verbunden mit den verhandelten Fragen nach Authentizität, dem Unterschied und den verschwimmenden Grenzen zwischen Schein, Illusion, Spiel und Realität sowie Kunst und Leben, analysiert – Themen, die, wie Poague konstatiert, das Gesamtwerk Lubitschs durchziehen.⁶ Anhand dieser Dimension des Films, der ästhetisch in variiert wiederholten Bildkompositionen umgesetzt wird, soll die Repräsentation des nationalsozialistischen Regimes thematisiert und analysiert werden. Gerade durch den Einsatz von Elementen der Verwechslungskomödie wird auf hochironische Weise Kritik an den Mechanismen des nationalsozialistischen Regimes geübt und so nach Möglichkeiten ethischen Handelns in Zeiten totalitärer Regime gefragt. Dieser Aspekt des Films soll zusammen mit der Figurencharakterisierung interpretiert werden. Zuletzt werden die intertextuellen Referenzen zu den Shakespeareschen Stücken *Hamlet* und *The Merchant of Venice* auf ihre leitmotivischen, thematischen, und poetologischen Funktionen hin untersucht. Anknüpfend an die vorhergehenden Analysen beziehen sich die intertextuellen Referenzen auf diese Stücke auf die Rolle und Integrität des Einzelnen im Angesicht existenzieller Bedrohungssituationen und die damit verbundenen ethi-

⁴ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:02:10.

⁵ Ebd., 00:02:26.

⁶ Poague, *The Cinema of Ernst Lubitsch*, S. 70. Gemünden interpretiert diesen thematischen Fokus als „an allegory of exile cinema that revolves precisely around the problematic of the performance of reality and its many related notions – mimicry and masquerade, cultural camouflage, mistaken identity, impersonation, travesty, cross-dressing, and ethnic drag“, siehe Gemünden, „Space Out of Joint“, S. 62.

schen Implikationen. Die titelgebende erste Zeile von Hamlets Monolog „[t]o be, or not to be“⁷ wird so zur Überlebensfrage, nicht nur für das Warschauer Theaterensemble, sondern auch für den politisch engagierten Film.

II.

Ernst Lubitsch, der 1892 in Berlin als Sohn jüdischer Eltern geboren wurde und aufwuchs, gilt als Ausnahmetalent des deutschen bzw. amerikanischen Films. Im Jahr 1922 wanderte Lubitsch in die USA aus und kehrte nur noch für zwei kürzere Aufenthalte in den Jahren 1927 und 1932 nach Deutschland zurück. Drei Jahre nach seinem letzten Aufenthalt in Deutschland wurde ihm und mehr als 200 weiteren jüdischen Filmschaffenden die deutsche Staatsbürgerschaft entzogen.⁸ Seine Biographie lässt somit eine grobe Einteilung in zwei verschiedene Schaffensphasen zu. Gleichzeitig zeigt sich darin auch sein schwer zu definierender Status. Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern und Intellektuellen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Deutschland verlassen mussten, war es ihm möglich, als Hollywoodregisseur nahezu ungebrochen an seine Erfolge in Deutschland anzuknüpfen.⁹ Sowohl der Wechsel von Stumm- auf Tonfilm, als auch von der deutschen auf die englische Sprache gelang ihm ohne größere Schwierigkeiten. Dies war zum einen begründet durch seine Zusammenarbeit mit schon etablierten Schauspielern wie z.B. Mary Pickford und zum anderen dadurch, dass seine deutsche Herkunft bei der Bewerbung von Filmen nicht genannt wurde.¹⁰

In der ersten Jahrhunderthälfte etablierte sich in Hollywood das sogenannte *studio system*. Wenige große Studios wie z.B. Warner Bros., Paramount, MGM, Fox, RKO, Universal und Columbia bestimmten den Großteil der Filmproduktionen, die in eigenen Kinos gezeigt wurden. Lubitsch wechselte in dieser Zeit mehrmals seinen Arbeitgeber. Er fing 1924 bei Warner Bros. an und ging 1927 zu Paramount, das als *director's studio* bezeichnet wurde, da es seinen Regisseuren größtmögliche künstlerische Freiheit ermöglichte. Lubitsch konnte so, wie aus Deutschland gewohnt, zugleich Regisseur und Produzent seiner Filme sein.¹¹ Sein ästhetisch und thematisch heterogenes Œuvre zeichnet sich durch eine bestimmte Qualität aus, die wegen ihrer schwierigen Definierbarkeit als ‚Lubitsch touch‘ bezeichnet wird.¹² Anne-Marie Baron

⁷ Shakespeare, *Hamlet*, S. 63.

⁸ Stratenwerth, „Scherz, Satire, Antisemitismus – Die Herrnfelds und die Lubitschs“, S. 167.

⁹ Weitere Filmschaffende, die noch vor 1933 auswanderten, waren z.B. Albert Bassermann, Conrad Veit, Fritz Kortner, Marlene Dietrich, Richard Tauber, Erich Pommer, Leontine Sagan, Robert Wiene, Billie Wilder, Robert Sidomak, Detlef Sierk und G.W. Papst. Siehe Hapfel, *Der historische Spielfilm im Nationalsozialismus*, S. 28–29. Vgl. auch Horak zu der Situation Filmschaffender im Exil nach 1933.

¹⁰ Braudy, „Double Detachment“, S. 1072.

¹¹ Schatz, „Genius“, S. 75, sowie Eyman, *Laughter*, S. 292–293. Für einen ausführlichen Überblick zu Lubitschs Karriere siehe Thompson, *Herr Lubitsch*, S. 17–33. Zu seinem Frühwerk siehe Hake, *Passions and Deceptions*.

¹² Siehe Thompson, *Herr Lubitsch*, S. 127–131 für eine kritische Darstellung der Genealogie dieses Begriffs.

definiert dieses Konzept als „the incredible lightness with which he handles vaudeville and comedy of manners whilst introducing serious political, and even philosophical, reflections. *To Be or Not to Be* is an excellent example of this balance“.¹³ Eine weitere Definition wird von Hake angeboten, die vorschlägt, dass

[h]is acute awareness of the difference between public and private behaviour laid the foundation for what later became known as the ‘Lubitsch touch’. Whether in historical, contemporary, or fantastic settings, with melodramatic or comic overtones, Lubitsch always returned to this constitutive tension between appearance and truth in order to confirm the power of the gaze, and of surface phenomena, in sustained reflections both on the nature of human desire and on the cinema’s visual attractions.¹⁴

Ungeachtet dessen, wie Lubitschs Stil definatorisch zu fassen ist, ist seinen Filmen eine „elliptische[] Erzählweise“¹⁵ zu eigen, die zentral auf die Imagination und Aktualisierungsleistung der Zuschauer angewiesen ist; eine Strategie, die nicht nur ästhetisch zentral ist, sondern auch eine Möglichkeit war, die sittenstrenge Zensurpolitik zu umgehen, die durch den ‚Production Code‘ auf das amerikanische Filmwesen ausgeübt wurde.¹⁶

Die Ästhetik von Lubitschs Filmen blieb auch in seiner amerikanischen Schaffensphase zentral von seiner Begeisterung für das Theater und die Zeit bei Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin geprägt. Dort übernahm er auch kleinere Rollen als Darsteller, wie z.B. die des zweiten Totengräbers in Shakespeares *Hamlet*. 1915 drehte Lubitsch seinen ersten Film als Regisseur (*Blindekuh*) und versuchte sich im Laufe seiner Karriere an verschiedenen Genres. Er drehte unter anderem Historienfilme, Slapstickkomödien, Romanzen, Musicals und Monumentalfilme. Beide Schaffensphasen sind von einer kontinuierlichen Produktivität und Vielseitigkeit gekennzeichnet. Insgesamt drehte Lubitsch mehr als 70 Filme. 28 seiner circa 40 abendfüllenden Filme entstanden in Hollywood.

Obwohl Lubitschs Filmwerk in seiner Gesamtheit nicht unbedingt politisch engagiert ist, können einige wenige Filme als politisch motiviert und als Reaktionen auf bestimmte politische Situationen interpretiert werden. Hierzu gehört *The Man I Killed* (1932, später umbenannt in *Broken Lullaby*), ein Antikriegsfilm, der sich mit der Schuld eines französischen Mörders an einem deutschen Soldaten während des Ersten Weltkrieges auseinandersetzt und von Lubitsch als „Auslotung des deutschen Wesens“ intendiert war.¹⁷ Weiterhin zu nennen sind *Ninotchka* (1939),¹⁸ eine Satire auf den Kommunismus mit Greta Garbo in der Hauptrolle, und *Cluny Brown* aus

¹³ Baron, *The Shoab on Screen*, S. 118.

¹⁴ Hake, *German National Cinema*, S. 36.

¹⁵ Naumann, „Schein und Sein“, S. 19.

¹⁶ Poague z.B. definiert die Eigenheit von Lubitschs Filmen als „cinematic wit, [...] his gracefully charming and fluid style, [...] ingenious ability to suggest more than he showed and to show more than others dared suggest [...]“, vgl. Poague, *The Cinema of Ernst Lubitsch*, S. 13. Am besten wohl versinnbildlicht ein Zitat Lubitschs selbst den auf Intuition basierenden Stil: „There are a thousand ways to point a camera, but really only one“; Weinberg, *The Lubitsch Touch*, S. xxiii.

¹⁷ Spaich, *Ernst Lubitsch und seine Filme*, S. 334–337.

¹⁸ Zur ethischen Dimension in *Ninotchka* siehe Henry, *Ethics and Social Criticism*, S. 85–97.

dem Jahr 1946 – eine weitere Satire, in der die moralisch indifferente Haltung der englischen Oberschicht zum Nationalsozialismus und zum Krieg dargestellt wird. Im Vergleich zu diesen Filmen nimmt *To Be or Not to Be* allerdings eine Sonderstellung ein, da er noch während des Krieges gedreht und gezeigt wurde, und somit auf eine aktuelle politische Situation reagierte und diese kommentierte.

III.

To Be or Not to Be – neben *Ninotchka* Lubitschs heute bekanntester Film – sperrt sich gegen eindeutige Genrezuweisungen.¹⁹ Er kann als ‚Nazi satire‘²⁰, ‚black comedy‘²¹, ‚Nazikomödie‘, ‚Anti-Nazi-Film‘²², oder ‚screwball masterpiece‘²³ bezeichnet werden. Er greift z.B. aber auch auf thematische und ästhetische Elemente und Techniken der Verwechslungskomödie, Romanze, des Agenten- und Kriminalfilms, der (Tragi-)Komödie und des Kriegsfilms zurück.²⁴ Letztendlich lässt es die Komplexität des Films, die sich aus sich überschneidenden und vermengten Genres, Traditionen und Stilmitteln ergibt, nicht zu, ihn in die eine oder andere Kategorie einzuordnen.²⁵ Es handelt sich bei *To Be or Not to Be* um einen Film von ungeheurer und zugleich unerhörter Komik. Er wurde zwar als kinematographische Abrechnung des Regisseurs mit dem Nationalsozialismus interpretiert, übersteigt aber die Dimension der persönlichen Rache bei Weitem.²⁶ Der Film entlarvt die Lächerlichkeit und gleichzeitige Grausamkeit des nationalsozialistischen Personals und kann somit als eine „comic deconstruction of Nazism“ interpretiert werden.²⁷ Besonders die Skizzierung der Plotstruktur veranschaulicht diesen Aspekt.

Im Zentrum des Films steht eine Warschauer Theatergruppe um das Schauspielerehepaar Maria und Joseph Tura, die im August 1939 Shakespeares *Hamlet* und die Naziparodie *Gestapo* probt. Die polnische Regierung (selbst-)zensiert aus Angst vor Hitlers Reaktion die Aufführung von *Gestapo*, was die kurz darauf folgende Invasion natürlich nicht verhindert. Nach dem deutschen Angriff auf Warschau überschlagen sich die Ereignisse. Der polnische Überläufer Professor Siletsky hat sich die Kontaktadressen der polnischen Untergrundbewegung in Warschau erschlichen, um diese an den in Warschau zuständigen SS-Offizier Colonel Ehrhardt zu übergeben. Kurz nach der Abreise von Professor Siletsky kommt der Betrug ans Licht und der

¹⁹ Steinle, „Sein oder Nichtsein“, S. 222–223.

²⁰ Weinberg, *The Lubitsch Touch*, S. 155.

²¹ Ebd., S. 158, sowie Eyman, *Laughter*, S. 304.

²² Gemünden, „Space Out of Joint“, S. 67.

²³ Steinle, „Sein oder Nichtsein“, S. 220.

²⁴ Spaich verweist darauf, dass sich *To Be or Not to Be* der in den Kriminalfilmen der 1940er Jahre starken Schwarz-Weiß-Kontraste bedient, ein ästhetisches Merkmal, das v.a. dem Kameramann Rudolph Maté zuzuschreiben ist (siehe Spaich, *Ernst Lubitsch und seine Filme*, S. 364).

²⁵ Langman z.B. druckte den fast identischen Artikel zu *To Be or Not to Be* in sowohl seiner *Encyclopedia of American War Films* und der von ihm herausgegebenen *Encyclopedia of American Film Comedy* ab.

²⁶ Eyman, *Laughter*, S. 15.

²⁷ Gemünden, „Space Out of Joint“, S. 60.

polnische Pilot Stanislaw Sobinski – ein glühender Verehrer Maria Turas – wird damit beauftragt, den polnischen Untergrund noch vor Siletzkys Ankunft in Warschau zu informieren. Nachdem sich herausstellt, dass sich Siletzky schon in Warschau befindet, beschließt das Ensemble des Teatr Polski mit Hilfe ihrer Offizierskostüme Professor Siletzky unschädlich zu machen. Es entwickelt sich ein Verwechslungsspiel, bei dem die Grenzen zwischen Illusion und Realität, Schein und Sein, Kunst und Leben immer schwieriger zu ziehen sind. Dies zeigt sich formalästhetisch im Bereich der Bildkomposition, indem durch statische Kameraeinstellungen auf das hauptsächlich in Innenräumen gezeigte Geschehen der Blick auf ein Bühnengeschehen imitiert wird und weiterhin in der Struktur der Handlungsebenen. Der Film beginnt mit zwei parallelen Handlungssträngen, die nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Warschau zusammengeführt werden.

Im ersten Handlungsstrang versucht der polnische Pilot Sobinski das Herz von Maria Tura zu gewinnen. Er macht ihr zum Missfallen ihres Mannes mit Blumen Aufwartungen und bittet um ein heimliches *tête-à-tête*, für das sie ihn während des Hamletmonologs ihres Mannes in ihre Garderobe bestellt.²⁸ Dieses Spiel, das Maria inszeniert und in dem sie das Stichwort gibt, wiederholt sich am nächsten Abend. Nur ist Sobinski nun entschlossen, Joseph Tura mit der vermeintlich gegenseitig empfundenen Liebe zwischen ihm und Maria zu konfrontieren. Dazu kommt es aber nicht, da Maria und Sobinski die Nachricht vom Angriff Polens durch deutsche Truppen erreicht. Sobinski eilt zu seiner Kompanie und die Schauspieler flüchten sich in einen Keller, wo sie einen Bombenangriff überdauern. Die folgenden Einstellungen zeigen das veränderte Stadtbild Warschaus. Die Geschäftsschilder aus der Eingangssequenz werden nun zerstört gezeigt und von Plakateinblendungen gefolgt, die die Verbote und Anweisungen der Besatzer dokumentieren. Die Plakate thematisieren die Lebensbedingungen der polnischen Bevölkerung unter dem SS-Kommandanten Ehrhardt. Diese Einblendungen markieren den Übergang zum zweiten Handlungsstrang in dem die Unschädlichmachung Siletzkys und die unversehrte Flucht aus Warschau im Zentrum stehen.

Die Theaterschauspieler helfen nun Stanislaw Sobinski anhand mehrerer ‚Inszenierungen‘, die Zerstörung des polnischen Untergrunds zu verhindern, indem sie sich als Nationalsozialisten verkleiden, um den Überläufer Professor Alexander Siletzky daran zu hindern, eine Liste mit Adressen der polnischen Untergrundbewegung an die Nationalsozialisten zu übergeben. Die romantische Episode zwischen Sobinski und Maria Tura wird nun zu einer Beziehung zwischen zwei Verbündeten, die ihr Handeln nach dem gemeinsamen Ziel des Widerstands ausrichten. Das berufsmäßige Spiel der Schauspieler, das zu Beginn des Films noch auf der Bühne des Teatr Polski aufgeführt wird, wird nun zu einem todernsten, in die Realität verlagerten (Verwechslungs-)Spiel. Gleichzeitig wird das Teatr Polski zum Schauplatz des fikionalisierten historischen Geschehens. Diese Verlagerungen resultieren aber auch in der erzwungenen Aufgabe des künstlerischen Lebens. Nach dem Angriff auf Warschau wird das Theater geschlossen, öffentlich zugängliche Kunst gibt es nicht mehr.

²⁸ Diese Entwicklung ist zwar komisch, doch kaum operationalisierbar. Ophelia, die von Maria Tura gespielt wird, hat ihren Auftritt im Anschluss an Hamlets Monolog.

Das Halten eines Speers, über das sich die Nebendarsteller Greenberg und Bronski zu Anfang des Films noch beschwerten, wird zum Sinnbild für die Sehnsucht nach der Möglichkeit künstlerischen Ausdrucks.

Die als drei ‚Inszenierungen‘ der Theatergruppe zu identifizierenden Versuche die Zeitläufte zu ändern, werden eingeleitet durch Professor Siletzkys Bestreben, Maria Tura als Agentin zu gewinnen und zum Wechsel auf die „winning side“²⁹ zu bewegen. Unter dem Vorwand, für diese Gelegenheit würdiger gekleidet sein zu wollen, kehrt sie in ihre Wohnung zurück, wo sie ihrem Ehemann und Sobinski die Situation erklärt. Josef Tura versteht zwar kein Wort, fühlt sich aber dazu berufen, bei dem nun folgenden Spiel die Hauptrolle zu spielen. Die folgende, erste Inszenierung hat zum Ziel, Siletzky mit den Unterlagen aus dem Hotel Europe, eines zum nationalsozialistischen Sicherheitstrakt umgewandeltem Hotel, zu locken, ihm die Unterlagen abzunehmen, ihn unschädlich zu machen und gleichzeitig seinen Suizid zu fingieren. Dieser erste Plan gelingt nur teilweise. Zwar gelingt es den Schauspielern Professor Siletzky aus dem Hotel zu locken und eine authentische Suizidnachricht zu verfassen, Maria Tura wird aber daran gehindert das Hotel zu verlassen. Dem als Colonel Ehrhardt verkleideten Josef Tura gelingt es zwar in dem zum vermeintlichen Gestapohauptquartier umfunktionierten Stadttheater an die Liste mit Kontaktadressen zu gelangen, er erfährt jedoch von der Existenz von Duplikaten, die sich immer noch im Hotel befinden, und die am nächsten Morgen nach Berlin geschickt werden sollen. Letztendlich aber lassen Josef Turas Eifersucht und Eitelkeit ihn aus der Rolle fallen, was dazu führt, dass Siletzky realisiert, dass er unfreiwilliger Mitspieler in einer Inszenierung geworden ist. Er versucht zu fliehen und wird bezeichnenderweise auf der Bühne des Teatr Polski – in einem letzten pathetischen Ausführen des Hitlergrußes und mit den Schauspielern des Teatr Polski als Zuschauer im Publikumsraum – erschossen und seine Leiche in den Kulissen versteckt. Diese Wendung erfordert eine weitere, zweite Inszenierung. Der nun als Siletzky verkleidete Josef Tura versucht im Hotel Europe – ein Symbol für die Übernahme des öffentlichen Lebens durch die Nationalsozialisten – die Kopie der Unterlagen an sich zu bringen, wird aber von dort aus selbst zum richtigen Colonel Ehrhardt gebracht. Bei dem Treffen sagt Ehrhardt zu, ihn und Maria nach Schweden zu bringen, sobald er sich der Befähigung Marias als Spionin versichert habe. Nachdem dieser Plan vermeintlich zu gelingen scheint, wird im Zuge der Vorbereitungen für eine Festivität anlässlich des Besuchs Hitlers in Warschau die versteckte Leiche Siletzkys gefunden. Josef Tura, der von dieser neuen Entwicklung nichts weiß, erscheint zum verabredeten Treffen mit Colonel Ehrhardt, wo er mit der Leiche Siletzkys, die ihm bis auf das (Bart-)Haar gleicht, konfrontiert wird. Tura kann sich vorerst dadurch retten, dass er der Leiche den Bart abrasiert, ihr eine Requisite anklebt und Colonel Ehrhardt dazu bringt, zu glauben, er sei der ‚echte‘ Siletzky. Es folgt eine erneute Wendung: Im Versuch Josef Tura aus dem Gestapohauptquartier zu retten, entlarven ihn seine Schauspielkollegen in der Gegenwart Colonel Ehrhardts als Betrüger und verhaften ihn vermeintlich. Die geplante Ausreise nach Schweden kann nun nicht mehr stattfinden.

²⁹ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:40:02.

Um dem Theaterensemble die Flucht aus Warschau zu ermöglichen, schlägt der Regisseur Dobosh eine weitere, letzte Inszenierung vor: Eine Variation des in der Vergangenheit aufgeführten Stücks *Murder in the Operahouse*, eine Referenz auf *The Murder of Gonzago*, das Stück im Stück in Shakespeares *Hamlet*. Im nun letzten Teil des Films treten die als Nationalsozialisten verkleideten Schauspieler während des geplanten Empfangs für Hitler in den Gängen des eigenen Theaters auf. Sie provozieren eine Konfrontation des als Zivilisten ‚verkleideten‘ Greenberg mit dem als Hitler verkleideten Bronski. Bei dieser Konfrontation gibt Greenberg den letzten von insgesamt drei Shylock-Monologen, die bezeichnenderweise von den Nationalsozialisten nicht als solche erkannt werden. Tura, der als Begleiter Hitlers auftritt, konfrontiert den Chef der Wache mit dem Versagen seiner Wachmänner und rät dem als Hitler verkleideten Bronski die sofortige Abreise aus Polen. Die Schauspieler können unerkannt mit dem Flugzeug in Richtung England abheben, wo Tura wieder den Hamlet geben kann. Zu Beginn seines Monologs müssen nun er und Sobinski zusehen, wie ein englischer Marineoffizier den Zuschauerraum in Richtung Maria Turas Garderobe verlässt.

Die Plotstruktur ist zentral durch den engen Zusammenhang von Artifizialität und Authentizität, Schein und Realität sowie Spiel und Ernst gekennzeichnet. Letztlich geht es um Sein oder Nicht-Sein, um die Möglichkeiten ethischen Handelns in Zeiten politischer Unterdrückung, aber auch um das schlichte Überleben. Die Theatermetapher dringt in das Leben der einzelnen Akteure ein, was sich in der Allgegenwart von Requisiten, Kostümen, dem Gebrauch von Dialogzeilen und vor allem falschen Bärten manifestiert. Auch wenn diese Elemente für den Verlauf des Plots zentral sind und – bis auf Maria Tura – alle Figuren zum einen oder anderen Zeitpunkt den Überblick verlieren, ist doch für den Zuschauer der Unterschied zwischen Realität und Spiel immer deutlich zu erkennen. Obwohl es zu Beginn des Films das Anliegen des Schauspielers Bronski ist, seine Authentizität unter Beweis zu stellen, werden dem Zuschauer einige Hinweise gegeben, die auf die Artifizialität der dargestellten Situation hindeuten: Die offensichtlich gemalten Kulissen sind nicht, wie Moníková meint, Zeichen für die schlechte Qualität der Ausstattung und der Requisiten des Films.³⁰ Vielmehr dienen sie als Symbol für die Zerstörung Warschaus und sind somit ein Verweis auf die historische Realität im Jahr 1942. Der ironisierende Unterton der kommentierenden Stimme aus dem Off deutet ebenso auf diese Artifizialität der Szene hin, wie letztendlich auch die Präsenz Hitlers in Gestalt eines Schauspielers.

Gleichzeitig ist dieser thematische Aspekt, der in der Anfangsszene versinnbildlicht wird, als Allegorie auf das nationalsozialistische System und den zu seinem Machterhalt zentralen Mechanismen zu interpretieren. Das Funktionieren des NS-Regimes hängt somit nicht von der Performanz der einzelnen Figur ab, sondern ist

³⁰ „Was die Bauten und die Ausstattung betrifft, ist der Film ein Desaster. Ich habe selten stümperhaftere Kulissen gesehen als die Straße von Warschau im August 1939, mit den kindlich gepinselten Ladenschildern (Lubinski, Kubinski, Lominski, Rozanski, und Poznanski...), auf der plötzlich mitten im Frieden Adolf Hitler steht. Allgemeine Aufregung, erschrockene Gesichter, heruntergezogene Ladenrollos. Schnitt.“ Siehe Moníková, „Ernst Lubitsch“, S. 105.

angewiesen auf das Mitspielen, auf die Performanz eines ‚Publikums‘.³¹ Genau deswegen muss Bronskis Experiment notwendigerweise scheitern. Die Verifizierung der Authentizität seiner Erscheinung liegt gerade nicht in seinem Schauspiel und seiner Erscheinung, sondern ist verlagert in die Reaktion eines wie auch immer gearteten Publikums. Diese performativen Strategien sind nun auf den Straßen Warschaws im Jahr 1939 kaum zu erwarten. Indem das Mädchen ihn um ein Autogramm bittet, unterlässt sie den Hitlergruß als performativen Akt, der notwendig gewesen wäre, um ihn zu dem zu machen, was er vorgibt zu sein.³² Durch das Aufzeigen dieser Strategien, wird die Verstrickung des deutschen Volkes thematisiert, ohne ihm im Film Raum zu geben.

Was in der Anfangssequenz scheitert, gelingt jedoch in den weiteren Bestrebungen der polnischen Theatergruppe. Sie engagiert sich mittels ihrer Requisiten und Kostüme im aktiven Widerstand: Performanz wird somit zu Realität. Steinle formuliert dies folgendermaßen:

Die Theatermetapher ist für den Film auf allen Ebenen konstitutiv: In der Handlung verschwimmen die Grenzen zwischen Spiel und Ernst, Rolle und Identität, Bühne und Realität, Kostüm und Uniform, echten und falschen Bärten. In ‚echt‘ gestorben wird theatralisch auf der Bühne mit den Schauspielern als Zuschauer. Die Verwicklung von theatraler Kunstwelt und ‚Realität‘ verstärken Dekor und Kameraarbeit [...].³³

Und auch Poague interpretiert *To Be or Not to Be* als „comic investigation of the relationship between illusion and reality“,³⁴ widerspricht jedoch Petrie, der behauptet, die abrupten Übergänge „into the illusion-reality, theatre-life dichotomy that is central to the film [...] make[] it impossible for us to take anything that follows on face value“. ³⁵

Aus Spiel wird Ernst und die Realität zum Ort des Spiels. Gleichzeitig wird das Theater als Ort des Spiels Schauplatz der fiktiven Realität. Nicht nur die fiktive Satire *Gestapo*, die im Film als „document of Nazi Germany“³⁶ bezeichnet wird, sondern auch der Film *To Be or Not to Be* ist als fiktionalisierte Abbildung der Realität zu interpretieren. Der Film spielt somit mit den Grenzen zwischen Sein und Schein, Realität und Fiktion, was sich als ästhetisches Prinzip im Film manifestiert. Durch den Einsatz dieser Strategien – vor allem die verschiedenen ‚Inszenierungen‘ der Schauspieltruppe – wird eine ständige Hypothesenbildung und -revidierung provoziert.

³¹ Wie Gemünden herausstellt, spielt das performative Element des Nationalsozialismus auch in Langs Film *Hangmen Also Die* eine zentrale Rolle. Siehe Gemünden, „Space Out of Joint“, S. 74.

³² Siehe auch Henry, *Ethics and Social Criticism*, S. 97–106.

³³ Steinle, „Sein oder Nichtsein“, S. 222.

³⁴ Poague, *The Cinema of Ernst Lubitsch*, S. 85.

³⁵ Petrie, „Theatre Film Life“, S. 38.

³⁶ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:05:45.

IV.

Trotz der Bestrebungen, den Überläufer Siletzky unschädlich zu machen, bleiben die Schauspieler in *To Be or Not to Be* doch immer einzelne Individuen. Sie werden als eitle und narzisstische Charaktere dargestellt, die an einer Ausweitung ihrer jeweiligen Rollen interessiert sind und im ständigen Konkurrenzkampf zueinander stehen: Greenberg sehnt sich danach den Shylock zu geben und Bronski sieht in Hitler seine Paraderolle, die er ungefragt zu einer Sprechrolle macht. Anstatt nur einzutreten entgegnet er auf die Begrüßung mit dem Hitlergruß die Worte „Heil myself“,³⁷ eine Zeile, die in der deutschen Fassung als „ich heil’ mich selbst“ übersetzt wurde und somit noch deutlicher die narzisstische Dimension betont. Die Schauspieler arbeiten für den Erfolg eines Stücks zusammen und bleiben doch immer sie selbst – Individuen mit persönlichen Motivationen und Antrieben, die sie nicht unter Kontrolle halten können. Besonders deutlich wird dies in der Beziehung des Schauspielerehepaars Josef und Maria Tura, deren Verhältnis durch Zuneigung bestimmt ist, die aber dennoch in einem äußerst kompetitiven Verhältnis zueinander stehen. Obwohl Maria Tura die bessere Schauspielerin ist, reklamiert Josef Tura den obersten Platz auf den Plakaten für sich selbst.³⁸ Als es darum geht, sich für den Untergrund zu organisieren, konfrontiert er Sobinski mit den folgenden Worten: „First, you walk out of my soliloquy, and then you walk into my slippers. And now you question my patriotism“.³⁹ Zuerst also sieht er sich als Schauspieler, dann als Ehemann und erst dann als polnischen Patrioten, nur um dies dann wieder zu reevaluierten: „I’m a good Pole. I love my country and my slippers!“⁴⁰

Während Maria die Kunst der Improvisation beherrscht, verstummt ihr Mann, wenn er spontan auf eine Situation reagieren muss. Beim Treffen mit Professor Siletzky verrät er sich dadurch, dass er sich nicht weiter zu helfen weiß als die Zeile „so they call me Concentration Camp Ehrhardt?“⁴¹ immer und immer zu wiederholen. Paradoxerweise offenbart er sich durch sein schlechtes und menscheles Spiel, trifft aber – wie sich zu einem späteren Zeitpunkt herausstellen wird – genau das Verhalten Colonel Ehrhardts. Maria Tura ist die einzige Figur, die immer den Überblick und die Kontrolle über ihr Spiel behält. Somit wird sie zur Orientierungsfigur aber auch zum emotionalen und ethischen Bezugspunkt für den Zuschauer. Als die Nachricht vom deutschen Einmarsch in Polen ihre Garderobe erreicht und Josef Tura noch mit seiner vermeintlichen Demütigung durch den den Zuschauerraum verlassenden Sobinski zu kämpfen hat, ist sie die erste, die das Ausmaß dieses Ereignisses zu beschreiben vermag: „War. It’s really war. People are going to kill each

³⁷ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:04:46.

³⁸ Die Rolle des Joseph Tura wurde speziell auf den Komiker Jack Benny hingeschrieben, der dem amerikanischen Publikum durch sein Radio- und Fernsehprogramm bekannt war. Siehe Paul, *American Comedy*, S. 235. Die Rolle des Josef Tura gilt als Höhepunkt Bennys filmischen Schaffens. Siehe dazu Langman, „To Be or Not to Be“, S. 581–582.

³⁹ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:46:00.

⁴⁰ Ebd., 00:46:05.

⁴¹ Ebd., 00:55:50.

other and be killed“.⁴² Hier bietet sich ein Vergleich zwischem dem Verhalten Josef und Maria Turas an. Beide können als eitle Figuren charakterisiert werden. Im Gegensatz zu Josef Tura jedoch, der es nicht unterlassen kann, selbst Professor Siletzky und Colonel Ehrhardt zu fragen, ob sie diesen „great, great Polish actor, Joseph Tura“⁴³ kennen und somit die Entdeckung seiner Identität riskiert, ist es Maria Tura, die stets ihren professionellen Habitus beibehält und dem Angebot als nationalsozialistische Agentin zu arbeiten, ethische und moralische Bedenken entgegensetzt: „But what are we going to do about my conscience?“⁴⁴ und sich somit ethisch begründet den Überredungsversuchen Siletzkys widersetzt. Professor Siletzky selbst nimmt eine Sonderstellung innerhalb der Figurenkonstellation ein. Im Gegensatz zu den Nationalsozialisten ist er nicht von deren Ideologie überzeugt, sein Handeln ist vielmehr durch seinen persönlichen Gewinn motiviert. Er ist die einzige Figur, über die der Zuschauer nicht lachen kann.

To Be or Not to Be übt auf hochironische Weise Kritik an den Mechanismen, den Machtstrukturen und Praktiken des nationalsozialistischen Regimes. Das nationalsozialistische Personal wird der Lächerlichkeit preisgegeben, was jedoch nicht mit einer Verharmlosung verwechselt werden darf.⁴⁵ Naivität und Dummheit mischen sich in der Figurenzeichnung mit einer Form von Grausamkeit, die Eingang in die Alltagsroutine gefunden hat. Nach Hake, die vier Typen der stereotypen Darstellung von Nationalsozialisten in Anti-Nazifilmen unterscheidet, ist Colonel Ehrhardt die Verkörperung des Typs ‚Parteimitglied‘, der durch seine Ungebildetheit, Obrigkeitshörigkeit und einer Entscheidungsfreudigkeit, die mit dem Unwillen Verantwortung zu übernehmen einhergeht, charakterisiert ist.⁴⁶ Der von Sig Ruman verkörperte Colonel Ehrhardt ist ein grausamer, hinterlistiger, unterwürfiger und unberechenbarer Opportunist, der den Überblick über die von ihm unterzeichneten Erschießungsbefehle verloren hat. Auf eine bestimmte Erschießung angesprochen, entgegnet er „Oh, well, I sign so many every day!“⁴⁷ und verhängt dabei die Todesstrafe für ‚Vergehen‘, die er sich selbst zu Schulden kommen lässt, wie das Erzählen eines Hitlerwitzes.

⁴² Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:20:25.

⁴³ Ebd., 00:57:56.

⁴⁴ Ebd., 00:41:05.

⁴⁵ Z.B. argumentiert Butler, dass die Darstellung der Nationalsozialisten der Darstellung in den amerikanischen Kriegsfilmern der 1940er Jahre entgegentläuft: „The Nazis are represented as pompous, strutting half-wits, but in a way totally different from the ‚serious caricaturing‘ of the enemy in the conventional war film“, Butler, *The War Film*, S. 66.

⁴⁶ Das Parteimitglied „personifiziert die hierarchische Struktur und institutionelle Gewalt des Regimes in fast grotesker Weise“. Weiterhin unterscheidet sie zwischen dem Offizier, dem Sympathisanten und dem Kollaborateur, die alle mit einem typischen bestimmten Verhaltens- und Gefühlsrepertoire ausgestattet sind. Hake, *Screen Nazis*, S. 40–43. Hake identifiziert Colonel Ehrhardt als typischen Repräsentanten der Kategorie „Parteimitglied“, das „die hierarchische Struktur und institutionelle Gewalt des Regimes in geradezu grotesker Weise personifiziert. [...] Er entstammt der unteren Gesellschaftsklasse, ist ungebildet, willig Befehle entgegenzunehmen und willig zu folgen, ohne Fragen zu stellen; er ist der ideale Untergebene“, Hake, *Screen Nazis*, S. 41; (meine Übersetzung).

⁴⁷ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 01:11:56.

Trotz ihrer Grausamkeit wirken die dargestellten Nationalsozialisten komisch. Dies ist vor allem darin begründet, dass ihr Verhalten von den polnischen Schauspielern antizipiert wird – entweder improvisatorisch, wie dies bei der Frage „So they call me Concentration Camp Ehrhardt?“ der Fall ist, oder sich auf die fiktive Nazisatire *Gestapo* beziehend. Die Wiederholung variiertter Konstellationen und Szenen unter verschiedenen Vorzeichen resultiert zum einen in einer durch ihre Realitätsnähe komischen und satirischen Wirkung der wiederholten Szene, und stellt dadurch das regimekritische Potenzial der fiktiven Satire, wie auch des filmischen Texts dar. Hierzu bietet sich der Vergleich einer Szene aus dem Stück *Gestapo* und dem Treffen zwischen Tura und Ehrhardt an. Die Satire antizipiert das Gespräch zwischen Tura und Ehrhardt – nur ein Beispiel dafür, wie zentrale Szenen im Film in variiertter Konstellation wiederholt werden. In beiden Szenen machen Nationalsozialisten einen Hitlerwitz und ziehen sich – konfrontiert mit ihrem ‚Vergehen‘ und außer Stande, sich sprachlich zu rechtfertigen – auf die Performanz des Hitlergrußes als reflexhafte und wortlose Loyalitätsbekundung zurück.

An Colonel Ehrhardt und seinem Untergebenen Schulz werden die Machtstrukturen des NS-Regimes illustriert: Beide sind Befehlsempfänger, die zu einem selbstständigen Urteil unfähig sind. Sie sind willens Befehle auszuführen und gleichzeitig unwillig Verantwortung für ihre Taten zu übernehmen. Auf seine Verantwortung, vermeintliche Informationsträger erschossen zu haben, angesprochen, erwidert Ehrhardt fast mantrahaft mit „shifting the responsibility on me again?“⁴⁸ Schulz erwidert Vorwürfe mehrfach mit dem Satz „I resent that“.⁴⁹ Ehrhardt verkörpert eine unbedarfte Grausamkeit, die z.B. im Stolz über seinen Spitznamen „Concentration Camp Ehrhardt“ gipfelt. In zynischer Art erklärt er das Zustandekommen dieses Namens: „we do the concentrating, and the Poles do the camping“.⁵⁰ Als er Tura mit Siletzkys Leiche konfrontiert, unterhält er sich mit seinen Kollegen über die Effizienz verschiedener Foltermethoden:

SS-Offizier: Well, he should have cracked by now.

Ehrhardt: Give him a little time. Let him enjoy his goose pimples.

SS-Offizier: Colonel, do you really prefer this procedure to our usual methods?

Ehrhardt: Well, I would say with intellectuals, the mental approach is more effective and much quicker.

SS-Offizier: But if he shouldn't turn out to be an intellectual?

Ehrhardt: Then we try a little physical culture.⁵¹

Um an sein Ziel zu gelangen, wendet er sowohl physische als auch psychische Gewalt bereitwillig an. Lubitsch selbst beschrieb die Nationalsozialisten in *To Be or Not to Be* folgendermaßen:

I admit that I have not resorted to the methods usually employed in pictures, novels, and plays to signify Nazi terror. No actual torture chamber is photographed, no flogging is shown, no close-up of excited Nazis using their whip and rolling their eyes in lust. My

⁴⁸ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 01:22:31.

⁴⁹ Ebd., 01:12:23.

⁵⁰ Ebd., 00:54:09.

⁵¹ Ebd., 01:19:32.

Nazis are different; they passed that stage long ago. Brutality, flogging, and torturing have become their daily routine. They talk about it the same way as a salesman referring to the sale of a handbag. Their humor is built around concentration camps, around the sufferings of their victims.⁵²

Unter Miteinbezug von Lubitschs Biographie in die Interpretation entbehrt der Vorwurf der Verharmlosung, die auch mit seiner Herkunft aus Deutschland begründet wurde, nicht einer gewissen Tragik.⁵³ Lubitsch hat Deutschland zwar freiwillig und früh verlassen, die Nationalsozialisten druckten allerdings Plakate mit seinem Konterfei und stellten ihn sozusagen als Exemplar für die angeblich archetypische, jüdische Erscheinung aus.⁵⁴ Auch in den USA wurde er für seine Darstellung des Krieges angegangen. Als Tura alias Siletsky ihn fragt, ob er diesen „great, great Polish actor, Joseph Tura“ kenne, antwortet Ehrhardt mit dem kontroversesten und meistkritisierten Satz des Films „What he did to Shakespeare, we are doing now to Poland.“⁵⁵ Zur Rezeption seines Films äußert sich Lubitsch selbst folgendermaßen:

To Be or Not to Be has caused a lot of controversy and in my opinion has been unjustly attacked. This picture never made fun of Poles, it only satirized actors and the Nazi spirit and the foul Nazi humor. Despite being farcical, it was a truer picture of Nazism than was shown in most novels, magazine stories, and pictures which dealt with the same subject. In those stories the Germans were pictured as a people who were beleaguered by the Nazi gang and tried to fight this menace through the underground whenever they could. I never believed in that and it is now definitely proven that this so-called underground spirit among the German people never existed.⁵⁶

Hier spricht Lubitsch die Verstrickung der deutschen Bevölkerung an. Sie leitet sich wiederum aus den performativen Gefolgschaftsbekundungen her, die Hitler seine Macht verleihen und ohne die er nur „a man with a little mustache“⁵⁷ wäre, was wiederum ein Verweis auf den Zusammenhang zwischen Maskerade und politischer Realität ist. Obwohl oder gerade weil der Hitlergruß allgegenwärtig ist, wird der Per-

⁵² Paul, *American Comedy*, S. 230–231.

⁵³ Hier ist vor allem die Kritik von Mildred Martin vom *Philadelphia Inquirer* angesprochen. Martin bezeichnete Lubitsch als „Berlin born director“, was sie in Verbindung setzt zu seinem „callous, tasteless effort to find fun in the bombing of Warsaw.“ Diese Anschuldigung veranlasste Lubitsch zu einem Widerspruch, in dem er argumentiert: „When in *To Be or Not to Be* I have referred to the destruction of Warsaw I have shown it in all seriousness; the commentation under the shots of the devastated Warsaw speaks for itself and cannot leave any doubt in the spectator’s mind what my point of view and attitude is towards those acts of horror. What I have satirized in this picture are the Nazis and their ridiculous ideology. I have also satirized the attitude of actors who always remain [sic] actors regardless how dangerous the situation might be, which I believe is a true observation“, siehe Lubitsch, „In Defense“, S. 227.

⁵⁴ Eyman, *Laughter*, S. 15 sowie „Luftmensch“, S. 167; Gemünden, „Space Out of Joint“, S. 61. U. a. wurde Lubitsch auch in dem nationalsozialistischen ‚Dokumentarfilm‘ *Der ewige Jude* angegriffen.

⁵⁵ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 01:13:37. Noch im Vorfeld wollten Kollegen Lubitsch dazu überreden, diesen Satz aus dem Skript zu streichen, was dieser tief gekränkt von sich wies. Siehe Weinberg, *The Lubitsch Touch*, S. 223; siehe auch Paul, *American Comedy*, S. 230–231.

⁵⁶ Lubitsch, „Letter“, S. 267.

⁵⁷ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:02:24.

son Hitler selbst im Film nur marginaler Raum eingeräumt. Auch ohne die physische Gegenwart Hitlers, ist dieser in der Gefolgschaft der Untergebenen anwesend. Er wird als inhaltslos dargestellt, als eine Figur ohne Sprechrolle (wie dies auch in der Nazisatire *Gestapo* der Fall ist), und letztendlich als ein Schauspieler, der sich hauptsächlich durch seine Ikonizität auszeichnet, die sich wiederum hauptsächlich in seinem Bart verankert. Im Verlauf des Filmes ist er hauptsächlich in ikonographischen Repräsentationen anwesend, z.B. in Form eines Fotos, eines Gemäldes, auf einem Buchumschlag oder als Graffiti. Selbst bei seinem Ankommen im Warschauer Theater wird er nur von hinten gezeigt, wodurch sich der Fokus auf das ihm ehrerbietende Publikum richtet.⁵⁸ Gemünden fasst die Bedeutung dieser Szene folgendermaßen zusammen: „[...] the reality of Nazism is performative, and that it is real only to the extent that it is performed“.⁵⁹ Auf das performative Element des Nationalsozialismus wird in einer der letzten Szenen des Films noch einmal angespielt. Als Bronski immer noch verkleidet als Hitler mit dem Fallschirm in einem Heuhaufen in England landet, kommentieren dies die arbeitenden Bauern mit dem Satz „First it was Hess, now him“ („Erst war es Hess, nun ist er es selbst“). Der letzte Teil des Satzes kann auch als „[...] now a ham“ verstanden werden,⁶⁰ zu übersetzen mit „nun ist es ein Schmierenkomödiant“, als ein weiterer Hinweis auf die Performativität des Nationalsozialismus.⁶¹

V.

To Be or Not to Be bezieht sich auf verschiedene Intertexte, die unterschiedliche Funktionen übernehmen. Auf das Funktionspotenzial des fiktiven Intertexts *Gestapo* ist oben bereits eingegangen worden. Die intertextuellen Referenzen auf die Shakespeareschen Stücke *Hamlet* und *The Merchant of Venice*, die strukturbildende, leitmotivische und thematische Funktionen übernehmen, sollen im Folgenden im Mittelpunkt stehen. Anhand dieser Intertexte werden zudem auf unterschiedliche Weise zentrale Fragen nach der Möglichkeit und der Verpflichtung zum ethischen Handeln, der Definition von Menschlichkeit und Würde, aber auch das Recht auf Vergeltung bzw. Widerstand gegen erfahrenes Unrecht in Zeiten politischer Unterdrückung und Verfolgung verhandelt. In beiden Intertexten wird nach Sein oder Nicht-Sein, dem ‚Wie‘ des Seins oder Nicht-Seins, dem Handeln oder Nicht-Handeln gefragt. Der Film zeigt drei im Theater aufgeführte Hamlet-Monologe, drei gesprochene Shylock-Monologe und eine Variation dieses Monologs. Die Bezüge auf diese beiden Stücke sind mit den oben differenzierten, zwei zentralen Handlungssträngen verknüpft. Die

⁵⁸ Gemünden hat diesen Shot als Zitat aus Leni Riefenstahls Propagandafilm *Triumph des Willens* identifiziert. Siehe „Space Out of Joint“, S. 66.

⁵⁹ Ebd., S. 68.

⁶⁰ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 01:22:31.

⁶¹ ‚Ham‘ ist das englische Wort für Schinken, aber auch für Schmierenkomödiant bzw. schlechter Schauspieler. Weiterhin ist ‚ham‘ die erste Silbe des Wortes ‚Hamlet‘ und übernimmt somit leitmotivische Funktionen im Film, was sich in den verschiedenen Hamlet-Monologen und auch in den Dialogen zwischen den Schauspielern zeigt.

drei Hamlet-Monologe werden allesamt von Josef Tura in der Rolle des Hamlet gegeben, wobei der erste und der dritte Hamlet-Monolog den Film gewissermaßen einrahmen. Beim erstmaligen Sprechen des Monologs muss Josef Tura ungläubig mitansehen, wie ein Zuschauer – der Flieger Sobinski – seinen Platz im Publikum verlässt. Am folgenden Abend wiederholt sich die Szene. Ganz zu Ende des Films nun müssen sowohl Sobinski als auch Josef Tura miterleben, wie ein englischer Marineoffizier den Zuschauerraum in Richtung Marias Garderobe verlässt. Aus diesen drei Hamlet-Monologen, die dem Handlungsstrang der Dreiecksbeziehung zwischen Josef Tura, Maria Tura und Stanislaw Sobinski zuzuordnen ist, speist sich u. a. das komische Potenzial des Films. Ein komischer Effekt, der dem heutigen Publikum fast völlig entgeht, ergibt sich aus dem stummen Blick des von Jack Benny gespielten Josef Tura. Jack Benny war in den 1940er Jahren einer der beliebtesten amerikanischen Komiker. Seine Sketche hatten ein typisches wiederkehrendes Element: er nahm Blickkontakt mit dem Publikum auf und gab durch seinen indignierten und bisweilen gelangweilten Gesichtsausdruck seiner Stimmungslage Ausdruck. Dieses Mienenspiel, das gewissermaßen das Markenzeichen Jack Bennys darstellte, wird vom Souffleur als Gedächtnislücke interpretiert, der ihm den Anfang des wohl bekanntesten Dramenmonologs einsagt. Diese Szene ist weiterhin komisch, da es Maria Tura selbst ist, die den Flieger aus dem Zuschauerraum bittet und so für das schauspielerische Versagen ihres Mannes verantwortlich ist. Der Beginn des Hamlet-Monologs erfährt somit eine semantische Variation. Ist er in Shakespeares Stück noch Ausdruck von Hamlets existenzieller Lebenskrise, wird er hier zum Stichwort für Sobinski, das Theater zu verlassen.⁶²

Den drei Hamlet-Monologen, die zentral zum komödiantischen Charakter des Films beitragen, stehen die drei ‚Aufführungen‘ des Shylock-Monologs, der sogenannten Rialto-Szene, gegenüber. Diese drei Monologe sind mit dem zweiten Handlungsstrang verknüpft, der die Widerstandsaktivitäten des Theaterensembles aufgreift. Zwei Szenen finden sich zu Beginn des Films, der dritte Monolog gegen Ende des Films. Während die Funktion der Hamlet-Monologe sich relativ statisch auf den Handlungsstrang zwischen Josef Tura, Maria Tura und Stanislaw Sobinski bezieht, ist das Funktionspotenzial der Shylock-Monologe komplexer. In allen drei Szenen wird der Monolog vom Schauspieler Greenberg gesprochen, der damit auf verschiedene Situationen reagiert, diese kommentiert und zuletzt beeinflusst. Die variierte Darstellung dieses Monologs ist mit der dynamischen Veränderung ihres Bedeutungspotenzials verbunden. In der ersten Shylockszene will Greenberg seinen Kollegen Bronski von seinem schauspielerischen Talent überzeugen. Seine Faszination ist nicht zuletzt Resultat seiner Identifikation mit der Figur des Shylock: „The Rialto scene. Shakespeare must have thought of me when he wrote this. It’s me.“⁶³ Greenberg und Bronski sind jedoch auf Nebenrollen festgelegt, sie halten einen Speer anstatt die von ihnen angestrebten Sprechrollen zu geben.

⁶² Im weiteren Verlauf des Films wird dieser Monologanfang zur geheimen Zuneigungsbekundung, die Sobinski Maria durch Siletzky ausrichten lässt.

⁶³ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:08:18

- Greenberg: Have I not eyes? Have I not hands? Organs? Senses? Dimensions?
Affections? Passions? Fed with the same food? Hurt with the same
weapons? Subject to the same diseases? If you prick us, do we not bleed?
If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die?
Bronski: You'd move 'em to tears.⁶⁴

Obwohl Greenberg die einzige Figur ist, die eindeutig als jüdisch identifiziert werden kann, wird der einleitende Satz „I am a Jew“ nicht gesprochen. Durch die Vermeidung jeglicher religiöser Vergleiche wird vor allem die humanistische Dimension dieses Monologs herausgestellt.

In der zweiten Szene, in der Greenberg den Shylock-Monolog in reduzierter Form spricht, stehen er und Bronski im Schnee und halten Schaufeln. Die deutschen Truppen haben Warschau besetzt, die Theater sind geschlossen und das Halten eines Speers, über das sich die beiden in einer vorhergehenden Szene noch beschwert hatten, wird zum Ausdruck der Sehnsucht nach Frieden und der Möglichkeit des künstlerischen und kreativen Ausdrucks. Unterlegt von melancholischer Geigenmusik spricht Greenberg den Shylock-Monolog zum zweiten Mal, bringt nun aber die empfundene Ungerechtigkeit, die erfahrene Willkür, seinen Unglauben über den Angriff, aber auch die Klage über die unmenschliche Behandlung durch die deutschen Besatzer und die Sehnsucht nach dem Ende dieses Zustands zum Ausdruck.

- Greenberg: If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you
poison us, do we not die?
Bronski: What a Shylock you would have been.
Greenberg: All I had to do was to carry a spear.
Bronski: I wonder if we'll ever carry a spear again.
Greenberg: Let's hope so.⁶⁵

In der dritten Shylockszene wird der Monolog, wie Steinle dies formuliert, zu einem „humanistische[n] Manifest“,⁶⁶ das sich, im Gegensatz zu den vorhergehenden Inszenierungen, durch den Zorn Greenbergs unterscheidet. In den Gängen des Teatr Polski spielen Greenberg und Bronski, umringt von SS-Leuten, nun die von ihnen herbeigesehnten Hauptrollen. Während Greenberg die Zeilen spricht, erklingt im Hintergrund die erste Strophe der deutschen Nationalhymne und das Horst-Wessel-Lied. In dieser dritten ‚Inszenierung‘ wird zum ersten Mal die Frage nach der Legitimität von Rache und Widerstand gegen erfahrenes Unrecht angesprochen.

- Tura als SS-Offizier: How did you get here?
Greenberg: I was born here.
Tura: And what made you decide to die here?
Greenberg: Him.
Tura: What do you want from the Führer?
Greenberg: What does he want from us? What does he want from Poland?

⁶⁴ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:08:23.

⁶⁵ Ebd., 00:23:32.

⁶⁶ Steinle, „Sein oder Nichtsein“, S. 223.

Why all this? Why? Why? Aren't we human? Have we not eyes? Have we not hands, organs, senses, dimensions, affections, passions? Fed with the same food? Hurt with the same weapons? Subject to the same diseases? Healed by the same means? Cooled and warmed by the same winter and summer? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die? If you wrong us, shall we not revenge? [...] ⁶⁷

Bronski: Greenberg, he always wanted to play Shylock and he got his chance at last. And he'll play it again not in the corridor, but on the stage of the Polski theater. ⁶⁸

Bedeutsamerweise ändert sich die Semantik des Wortes ‚wir‘ in den drei Monologen. In der ersten Szene ist es vor allem das Potenzial der Rolle, schauspielerisches Können und Emotionalität auszudrücken zu können, das Greenberg anzieht. In der zweiten Szene identifiziert er sich mit der Figur des sich ungerecht behandelt fühlenden Shylock, was seiner Interpretation eine tragische Dimension verleiht. In der dritten Szene spricht Greenberg nun nicht mehr für sich als Individuum, sondern für das polnische Volk, für das er qua seiner Menschlichkeit, die sich durch seine Emotionalität, körperliche Verletzlichkeit und Leiblichkeit begründet, explizit das Recht auf Gerechtigkeit und Widerstand einfordert. Die jüdische Identität Greenbergs und Shylocks spielt in allen drei Szenen keine signifikante Rolle, ⁶⁹ jedoch ist Greenberg die einzige Figur, die nicht nach England flieht. Er erscheint zum letzten Mal, als er von SS-Männern im Teatr Polski abgeführt wird. Seine Abwesenheit in der von Reportern umringten Gruppenkonstellation in England kann somit als indirekter Verweis auf die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden interpretiert werden.

Die Rialto-Szene wird für die Interpretation einer weiteren Szene in *To Be or Not to Be* bedeutsam. Sie ist die umgekehrte und in gewisser Form pervertierte Variation des Shylock-Monologs. Beim ersten Treffen zwischen Professor Siletsky und Maria Tura versucht er sie zum Überlaufen zu bewegen. Hierzu bedient er sich verschiedener rhetorischer und argumentativer Strategien. Zuerst spricht er sie in ihrer Profession als Schauspielerin an, für die ihre Tätigkeit für die Nationalsozialisten nur eine weitere Rolle darstellen würde – ein Versuch, den Ernst der Realität als Spiel zu tarnen und somit dessen Auswirkungen zu verschleiern. Weiterhin versucht er, sie mit der Verbesserung ihrer Lebensbedingungen zu ködern. Diesem Argument, das sie als durchaus verlockend anerkennt, setzt sie als letzte Barriere ihr Gewissen entgegen: „Naturally it's all very attractive and tempting but what are we gonna do

⁶⁷ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 01:29:42.

⁶⁸ Ebd., 01:31:33.

⁶⁹ Auch wenn die Shylock-Monologe ein klares Indiz für die jüdische Religionszugehörigkeit der meisten polnischen Opfer darstellt, steht deren jüdische Identität eher im Hintergrund. *To Be or Not to Be* stellt den ersten amerikanischen Kriegsfilm dar, der den Angriff auf Polen bzw. das Kriegsschicksal Polens im Zweiten Weltkrieg in den Mittelpunkt stellt. Erst 1944 wurden zwei weitere und auch letzte Filme, *In Our Time* und *None Shall Escape* gedreht. Biskupski kritisiert vehement die Repräsentation der Figuren als polnische Staatsbürger und als Kriegsoffer und weiterhin die Darstellung Polens als Staatsgebilde, S. 3, 56, 83–87.

about my conscience?⁷⁰ Daraufhin versucht Siletzky, sie vom Nationalsozialismus und seiner eigenen Menschlichkeit zu überzeugen. Erst in Bezug auf die beiden vorhergehenden Shylockszenen (diese Variation ist zwischen dem zweiten und dritten Monolog Greenbergs angesiedelt) wird diese semantische Verkehrung erkennbar.

- Siletzky: Mrs. Tura, you're an actress, aren't you?
 Maria Tura: Yes.
 Siletzky: Naturally, in the theater it's important that you choose the right part.
 Maria Tura: Very.
 Siletzky: But in real life, it's even more important that you choose the right side.
 Maria Tura: The right side? Well, what is the right side?
 Siletzky: The winning side.
 Maria Tura: I don't quite understand.
 Siletzky: Well, here in Warsaw, there are a lot of people that we know very well and a lot of people that we don't know quite so well and would like to know a great deal better. That's where you can help us, Mrs. Tura.
 Maria Tura: You want me to be a spy?
 Siletzky: Now, come, come. That's rather a crude word.
 Maria Tura: You know, I once played a spy. It was a great success. I had wonderful notices. It was really an exciting part.
 Siletzky: Wouldn't it be exciting to play it in real life?
 Maria Tura: I got shot in the last act. I suppose that happens to most spies.
 Siletzky: My dear Mrs. Tura, we would never dream of subjecting anybody as charming as you to danger. All you'd have to do would be to entertain a little. For instance, invite certain people to your home.
 Maria Tura: I can see myself giving a great banquet in my one-room mansion. Of course, they took my lovely apartment away from me.
 Siletzky: I assure you that can be very easily remedied. Life could be made very comfortable for you again, Mrs. Tura. Well. What do you say?
 Maria Tura: Naturally, it's all very attractive and tempting. But what are we going to do about my conscience?
 Siletzky: Well, we've simply got to convince you that you're going to serve the right cause. I wonder if you really know what Nazism stands for.
 Maria Tura: I have a slight idea.
 Siletzky: In the final analysis, all we're trying to do is create a happy world.
 Maria Tura: People who don't want to be happy have no place in this happy world. That makes sense.
 Siletzky: We're not brutal, we're not monsters. Tell me, do I look like a monster?
 Maria Tura: Of course not, Professor.
 Siletzky: You say that as though you really meant it.
 Maria Tura: I do.
 Siletzky: We're just like other people. We love to sing, we love to dance. We admire beautiful women. We're human. And sometimes very human.

⁷⁰ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:38:18.

Maria Tura: I'm convinced of that.
 Siletzky: Why don't you stay here for dinner? I can imagine nothing more charming. And before the evening is over, I'm sure you'll say, "Heil Hitler".⁷¹

Siletzkys Versuch, die Menschlichkeit und die nationalsozialistische Ideologie argumentativ unter Beweis zu stellen, begründet er mit dem Ziel, eine glückliche Welt schaffen zu wollen. Inklusions- und Exklusionsmechanismen die auf Religion, politischer Meinung, nationaler Zugehörigkeit oder sexueller Orientierung beruhen, lässt er aber außer Acht. Erst Maria Tura spricht implizit die Opfer dieser Mechanismen an. Siletzky geht darauf nicht weiter ein sondern betont seine eigene Harmlosigkeit. Paradoxerweise wird dies durch einen negierten Deklarativsatz umgesetzt, der – analog zur rhetorischen Frage – im Gegenteil der implizierten Antwort resultiert. In Siletzkys Monolog wird mit Aussagesätzen gearbeitet, die als Verkehrung der von Shylock gebrauchten rhetorischen Frage zu betrachten sind. Gelingt es Shylock/Greenberg durch den Gebrauch der rhetorischen Frage, die Anerkennung seiner Menschlichkeit zu erwirken, so muss Siletzkys Versuch, auf seine Menschlichkeit durch die bloße Behauptung derselben zu bestehen, scheitern, begründet er diese doch hauptsächlich mit seiner Erscheinung und seiner hedonistischen Genussfreudigkeit. Durch seine Argumentation belegt er, das zu sein, was er abstreitet zu sein: ein Monster, brutal und unmenschlich. Gerade durch die Qualifizierung der nicht steigerbaren Kategorie ‚human‘ durch das Wort ‚very‘ – womit er seine Schwäche und sein Begehren für Maria Tura anspricht – wird seine Unmenschlichkeit festgeschrieben. Shylock hingegen, dessen Konzept der Menschlichkeit gekennzeichnet ist durch seine erleidende und eher passive Natur, rückt seine eigene Verletzlichkeit in den Vordergrund. Wie Poague argumentiert, leitet sich die Attraktivität der Shylock-Rolle aus ihrer Bedeutung her. Shylocks ‚vision of the world‘ wird von den Schauspielern geteilt, indem sie den Rialto-Monolog in ihre letzte ‚Aufführung‘ im Teatr Polski miteinbeziehen, die bedeutsamerweise von den Nationalsozialisten nicht erkannt wird.⁷²

Vor allem die dritte Shylockszene legt einen Vergleich mit der Funktion des Stücks im Stück in *Hamlet* nahe. *Hamlet* lässt von einer vorbeifahrenden Theatergruppe das Stück *The Murder of Gonzaga* aufführen, in das er selbst noch eingreift. In Shakespeares Stück ist es *Hamlets* Ziel, während der Aufführung – die in fiktionalisierter Form die Ermordung seines Vaters darstellt – seinen Onkel im Wiedererkennen seiner eigenen Taten seine Fassung verlieren zu lassen. Somit will er bewirken, dass er sich als Mörder verrät bzw. sich zu seiner Schuld bekennt. Hier ist jedoch ein zentraler Unterschied zwischen der Funktion des Stücks im Stück in *Hamlet* und in *To Be or Not to Be* festzustellen: Während *Hamlet* im Versuch die Aussagen des väterlichen Geistes zu authentifizieren ein Schuldeingeständnis provozieren will, ist den Schauspielern nicht an einem Schuldeingeständnis gelegen. Für sie und die Zuschauer steht die Schuld der Nationalsozialisten fest, die „without a word of warning“⁷³

⁷¹ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:39:45.

⁷² Poague, *The Cinema of Ernst Lubitsch*, S. 88.

⁷³ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:20:20.

Polen angegriffen und besetzt haben. Vielmehr ist es das Anliegen der Schauspieler, auf eine gegenwärtige Situation zu reagieren und die Flucht aus Polen zu ermöglichen. Während Hamlet von seinem Vater Rache aufgetragen wird, wird in der dritten Shylockszene vielmehr das theoretische Recht darauf begründet. Vor allem in dieser dritten Shylockszene werden die intertextuellen Bezüge zu Hamlet und *The Merchant of Venice* bedeutungskonstitutiv zueinander in Beziehung gesetzt.

VI. Schluss

Der Film *To Be or Not to Be* fragt zentral nach den Aufgaben und Funktionen von Kunst und der Verantwortung von Individuen innerhalb einer Gesellschaft. Persönliche Verantwortung und die individuellen Entscheidungen nach dem Sein oder Nicht-Sein, dem Wie-Sein oder Wie-Nicht-Sein determinieren die Bedeutungsebenen des filmischen Textes. Gerade aufgrund der Komplexität der Handlungsstrukturen, die durch die Integration verschiedener Intertexte weiteren Bedeutungsdimensionen zugeordnet werden, der vernetzten Figurenkonstellationen, Themen und Motive ist der Film so bedeutsam. Er ist weiterhin ein Meisterwerk an Wortwitz, das Lubitsch auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens produziert hat. Nicht nur diese Aspekte machen *To Be or Not to Be* zu einem Filmklassiker, sondern auch seine ästhetische Komplexität und das ethische Potenzial des Films. *To Be or Not to Be* kann als Beispiel für den engagiert-politischen Film betrachtet werden, der jenseits der fiktionalisierten Darstellung des NS-Regimes immer auch ein Film über Schauspieler, deren Eitelkeit und Ruhmsucht bleibt. Der Film setzt Ethik und Ästhetik in bedeutungstiftende Beziehungen, aus denen sich auch heute noch die Anziehungskraft des Films erklärt. Dies drückt Greenberg in der Eröffnungsszene paradigmatisch für den ganzen Film aus wenn er sagt: „A laugh is nothing to be sneezed at.“⁷⁴

⁷⁴ Lubitsch, *To Be or Not to Be*, 00:05:05.

Filmographie

To Be or Not to Be. Produktion: Alexander Korda, Ernst Lubitsch., USA, 1942. Regie: Ernst Lubitsch. Drehbuch: Erwin Justus Mayer, basierend auf dem Stück *Noch ist Polen nicht verloren* von Melchior Lengyel. Kamera: Rudolph Maté. Musik: Werner R. Heymann. Darsteller: Jack Benny (Josef Tura), Carole Lombard (Maria Tura), Robert Stack (Stanislaw Sobinski), Felix Bressart (Greenberg), Lionel Atwill (Rawitch), Stanley Ridges (Professor Siletsky), Sig Ruman (Colonel Ehrhardt), Tom Dugan (Bronski), Charles Halton (Dobosh).

Bibliographie

- „Gestapo Satire. Spott mit Entsetzen“. In: *Der Spiegel*, 27 (1960), S. 65.
(<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43066140.html>.)
- Ackermann, Zeno u. Sabine Schülting (Hg.), *Shylock nach dem Holocaust. Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur*. Berlin 2011.
- Baron, Anne-Marie, *The Shoah on Screen*. Strasbourg 2006.
- Biskupski, Mieczysław B., *Hollywood's War with Poland, 1939–1945*. Lexington, KY 2010.
- Braudy, Leo, „The Double Detachment of Ernst Lubitsch“. *MLN*, 98 (1983), S. 1071–1084.
- Butler, Ivan, *The War Film*. South Brunswick, NJ 1974.
- Carringer, Robert L. u. Barry Sabath, *Ernst Lubitsch. A Guide to References and Resources*. Boston, MA 1978.
- Eyman, Scott, *Ernst Lubitsch. Laughter in Paradise*. New York 1993.
- , „Ernst Lubitsch. Luftmensch unter seinesgleichen“. In: *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmmwelt; Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung im Centrum Judaicum Berlin vom 2. Februar 2004 bis Mai 2004*. Hg. v. Irene Stratenwerth u. Hermann Simon. Berlin 2004, S. 167–172.
- Gemünden, Gerd, „Space Out of Joint. Ernst Lubitsch's *To Be or Not to Be*“. In: *New German Critique. An Interdisciplinary Journal of German Studies*, 89 (2003) S. 59–80.
- , „Raum aus den Fugen. Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be*“. In: *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*. Hg. v. Malte Hagener, Johann Schmidt u. Michael Wedel. Berlin 2004, S. 249–266.
- Hake, Sabine, *Passions and Deceptions. The Early Films of Ernst Lubitsch*. Princeton, NJ 1992.
- , *German National Cinema*. London u. New York 2008.
- , *Screen Nazis. Cinema, History, and Democracy*. Madison, WI 2012.
- Happel, Hans-Gerd, *Der historische Spielfilm im Nationalsozialismus*. Frankfurt 1984.
- Henry, Nora, *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder*. Westport, CT 2001.
- Horak, Jan-Christopher. „Exilfilm, 1933–1945“. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler. Stuttgart 2004, S. 99–117.
- Jones, Nicholas, „Hamlet in Warsaw. The Antic Disposition of Ernst Lubitsch“. In: *Enter-Text. An Interactive Interdisciplinary E-Journal for Cultural and Historical Studies and Creative Work*, 1 (2001), S. 264–288.
- Kasten, Jürgen, „Verweigerung der korrekten Assimilation. Jüdische Typen, Milieus und Stereotype in Komödien Ernst Lubitschs und Reinhold Schünzels“. In: *Spaß beiseite, Film ab. Jüdischer Humor und verdrängendes Lachen in der Filmkomödie bis 1945. CineGraph Buch*. Hg. v. Jan Distelmeyer. München 2006, S. 33–47.

- Langman, Larry, „To Be or Not to Be“. In: *Encyclopedia of American Film Comedy*. Hg. v. Larry Langman. New York 1987, S. 581–582.
- Langman, Larry u. Ed Borg, „To Be or Not to Be“. In: *Encyclopedia of American War Films*. Hg. v. Larry Langman u. Ed Borg. New York 1989, S. 598.
- Lubitsch, Ernst, „Brief an Herman Weinberg vom 10. Juli 1947“. In: *The Lubitsch Touch*. Hg. v. Herman G. Weinberg. New York 1977, S. 284–287.
- , „In Defense of TO BE OR NOT TO BE“. In: *The Lubitsch Touch*. Hg. v. Herman G. Weinberg. New York 1977, S. 226–227.
- , „Letter to Herman G. Weinberg from July 10, 1947“. In: *The Lubitsch Touch*. Hg. v. Herman G. Weinberg. New York 1977, S. 264–267.
- Melchy, Hassan, „Lubitsch’s *To Be or Not to Be*. The Question of Simulation in Cinema“. In: *Film Criticism*, 26 (2001/2002), S. 19–40.
- Moníková, Libuše, „Ernst Lubitsch – *To be or Not to Be*“. In: *Bilder vom Kino. Literarische Kabinettstücke*. Hg. v. Wolfram Schütte. Frankfurt/M. 1996, S. 105–111.
- Naumann, Michaela, „Schein und Sein. Blickwelten in Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be*“. In: *Selbst/Reflexionen. Von der Leinwand bis zum Interface*. Hg. v. Matthias Steinle u. Burkhard Röwekamp. Marburg 2004, S. 18–27.
- Paul, William, *Ernst Lubitsch’s American Comedy*. New York 1983.
- Poague, Leland A., *The Cinema of Ernst Lubitsch*. South Brunswick, NJ 1978.
- Schatz, Thomas, *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York 1988.
- Shakespeare, William, *Hamlet. Text of the Play, the Actors’ Gallery, Contexts, Criticism, Afterlives, Resources*. Hg. v. Robert S. Miola. New York 2011.
- Smedley, Nicholas, *A Divided World. Hollywood Cinema and Emigré Directors in the Era of Roosevelt and Hitler, 1933–1948*. Bristol u. Chicago, IL 2011.
- Spaich, Herbert, *Ernst Lubitsch und seine Filme*. München 1992.
- Steinle, Matthias, „Sein oder Nichtsein. To Be or Not to Be“. In: *Filmgenres. Komödie*. Hg. v. Heinz-B. Heller u. Matthias Steinle. Stuttgart 2005, S. 218–225.
- Stratenwerth, Irene u. Hermann Simon, „Scherz, Satire, Antisemitismus – Die Herrnfelds und die Lubitschs“. In: *Pioniere in Celluloid: Juden in der frühen Filmwelt*. Hg. v. Irene Stratenwerth u. Hermann Simon. Berlin 2004, S. 146–165.
- Thompson, Kristin, *Herr Lubitsch Goes to Hollywood. German and American Film after World War I*. Amsterdam 2005.
- Weinberg, Herman G., „An Interview with Walter Reisch [1967]“. In: *The Lubitsch Touch*. Hg. v. Herman G. Weinberg. New York 1977, S. 215–225.

Die Beiträgerinnen und Beiträger

Günter Butzer ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Kulturelles Erinnern und Vergessen, Kanon und Massenkommunikation, literaturwissenschaftliche Symbolforschung, Theorie der inneren Rede, Medienkulturen des Jenseits. Veröffentlichungen: (Hg., mit Bettina Bannasch) *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, Berlin, New York 2007; *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008; (Hg., mit Joachim Jacob) *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, München, Paderborn 2012; (Hg., mit Joachim Jacob) *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2., erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2012; (Hg., mit Hubert Zapf) *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. 6, Tübingen, Basel 2013.

Hanno Ehrlicher ist seit 2011 Professor für Romanische Literaturwissenschaft (Iberoromania) an der Universität Augsburg, wo er derzeit auch als Geschäftsführender Direktor das Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikaforschung leitet. Studium der Neueren Deutschen Literatur, der spanischen und katalanischen Philologie in Würzburg, Salamanca und Berlin. Er promovierte an der Freien Universität Berlin im Fach Komparatistik und habilitierte sich an der Universität Heidelberg in romanischer Literaturwissenschaft. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit, des spanischsprachigen Films (Buñuel, Saura, Almodóvar, u.a.), der Avantgardeliteraturen in Europa und Lateinamerika und der Erforschung von Kulturzeitschriften der Moderne im spanischsprachigen Kulturraum (www.revistas-culturales.de). Bisherige Publikationen (in Auswahl): *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgardebewegungen*, Berlin 2001; *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München 2010; (Hg., mit Nanette Rißler-Pipka) *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen 2014.

Franz Fromholzer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Er studierte Germanistik, Geschichte und Hispanistik in Regensburg, Augsburg und Valladolid. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Frühen Neuzeit (insbesondere des 17. Jahrhunderts), Psalmendichtung, interkulturelle Germanistik, Gegenwartsliteratur, Stilistik. Publikationen: *Gefangen im Gewissen. Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit*, München 2013 (Dissertation). Mitherausgeber der Tagungsbände *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*, Heidelberg 2011 und *Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990-2012)*, Dresden 2013. Diverse Aufsätze unter anderem zu Schiller,

Nietzsche, Brecht und zahlreichen Gegenwartsautorinnen und -autoren (Marcel Beyer, Katharina Hacker, Felicitas Hoppe z.B.).

Johanna Hartmann arbeitet seit 2010 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Englische Sprachwissenschaft und Neuere und Neueste Geschichte an der Universität Augsburg und schloss ihr Studium 2009 bzw. 2010 mit dem ersten Staatsexamen für das gymnasiale Lehramt und der Magistra Artium ab. Sie promovierte 2014 mit einer Arbeit zu „Literary Visuality in Siri Hustvedt’s Works“. Im akademischen Jahr 2014/15 lehrte und forschte sie an der University of Texas at Austin als Assistant Professor am English Department. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der Intermedialitäts- und Ekphrasisforschung, der amerikanischen Gegenwartsliteratur, dem amerikanischen Drama des 20. Jahrhunderts und der Interrelation von Politik und Literatur. Aktuelle Publikationsprojekte sind die Sammelbände *Censorship & Exile*, Göttingen 2015 (Hg., mit Hubert Zapf), ein Buchprojekt das infolge der gemeinsam mit Hubert Zapf organisierten, gleichnamigen Konferenz entstand, und *Zones of Focused Ambiguities in Siri Hustvedt’s Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin 2015 (Hg., mit Christine Marks und Hubert Zapf) und die Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt’s Works*, Würzburg 2015.

Ingo Kammerer ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Studium und Promotion (2008) zu genrespezifischer Filmdidaktik im Deutschunterricht in Ludwigsburg. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Mediendidaktik, Film. Publikationen (Auswahl): *Literaturverfilmung im Deutschunterricht. Zur filmischen Transformation literarischen Erzählens am Beispiel von „Tonio Kröger“* (2006); *Das Exil des Thrillerhelden. Über die auf- und anregende Wirkung von Fremdheit und Fremde im Genrekin* (2007); *Mediale Sichtweisen auf Literatur* (Mhg. 2008); *Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch* (2009); *Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker* (2012); *Dokumentarfilm im Deutschunterricht* (Mhg. 2014); *Georg Büchner lesen. Lesewege und Lesezeichen zum literarischen Werk* (i.V.).

David R. Kerler ist Akademischer Rat a. Z. am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft. Er studierte Englische Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Angewandte Sprachwissenschaft Spanisch an der Universität Augsburg und an der Universidad de Sevilla; Promotion 2011 an der Universität Augsburg mit dem Thema „Postmoderne Palimpseste. Studien zur (meta-) hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman“. Bisherige Publikationen setzen sich insbesondere mit der postmodernen Literatur auseinander, unter besonderer Berücksichtigung poststrukturalistischer Literaturtheorien sowie der Themenbereiche der Erinnerung und des Traumas. Sein derzeitiges Forschungsinteresse gilt dem Wechselspiel von Melancholie und Archivierungsprozessen in der Lyrik der englischen Romantik.

Julia Koloda ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Ethik der Textkulturen im Rahmen des Elitenetzwerkes Bayern, Philosophie, Psychologie und Vergleichende Literaturwissenschaft an den Universitäten Augsburg und Heidelberg. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Antike, Mythos und Mythentheorie, Filmtheorie, Medialität, Medientheorie. Publikationen erfolgten bis jetzt im populärwissenschaftlichen Bereich.

Susanna Layh ist Akademische Rätin als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und am Queen Mary and Westfield College in London. 2011 promovierte sie im Fach Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Utopie-, Anti-Utopie und Dystopie-Forschung, postapokalyptische Literatur, (postapokalyptische) Robinsonaden, Großstadtliteratur, Gegenwartsdramatik. Publikationen: *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014 (Dissertation). Verschiedene Aufsätze und wissenschaftliche Beiträge im Bereich der Utopie-/Dystopieforschung wie der (postapokalyptischen) Robinsonaden.

Linda Ledwinka ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Englische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und der Südböhmischen Universität Budweis. Derzeit Promotion zum Thema Bekenntnisliteratur. Forschungsschwerpunkte: Intermedialität (Literatur und Film, Fotografie und Literatur, Kunst und Film), Autobiographie und Autofiktion, Theorie des Authentischen, Heldentypologien.

Katja Sarkowsky ist seit Oktober 2013 W3-Professorin für *American Studies* an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Sie studierte Amerikanistik, Germanistik und Neue Englischsprachige Literaturen sowie *Women's Studies* an der Universität Trier, am *Trenton State College* (New Jersey, USA) und der Goethe-Universität Frankfurt/Main. 2003 wurde sie im Rahmen des Graduiertenkollegs „Geschlechterverhältnisse und Öffentlichkeiten. Dimensionen von Erfahrung“ (Frankfurt/Kassel) an der Goethe-Universität promoviert, war dann zunächst als Assistentin der Geschäftsführung des Zentrums für Nordamerikaforschung (ZENAF) und als Akademische Rätin in der Frankfurter Amerikanistik tätig, bevor sie 2008 den Ruf auf die Juniorprofessur „Neuere Englischsprachige Literaturen und Kulturwissenschaft“ an der Universität Augsburg erhielt. Forschungsschwerpunkte umfassen indigene Literaturen in den USA und Kanada, *life writing*, *Ethnic Studies*, literaturwissenschaftliche Stadtforschung und Kulturtheorie; ihr besonderes Interesse gilt der Verknüpfung von literatur- und kulturwissenschaftlichen mit gesellschaftswissenschaftlichen Fra-

gestellungen. Sie ist Autorin zahlreicher Aufsätze zur indigenen und asiatisch-amerikanischen Literatur und zur literarischen Konstruktion New Yorks sowie der Monographie *AlterNative Spaces. Constructions of Space in Native American and First Nations Literatures* (2007) und Mitherausgeberin zweier interdisziplinärer Sammelbände zu Migration, Literatur und Politik in Kanada und Europa.

Michael Sauter ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg und Koordinator des Elitestudiengangs Ethik der Textkulturen. Er studierte Amerikanistik, Angewandte Sprachwissenschaft und Kommunikationswissenschaften an der Universität Augsburg und der University of California, San Diego. Seine Dissertation zu *Ethical Aspects in the Novels of Philip Roth* erscheint 2015. Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der modernen und postmodernen amerikanischen Literatur und der Literaturtheorie, insbesondere *Ecocriticism* und *Ethical Criticism*. Er ist Mitglied des DFG-Netzwerks „Environmental Crisis and the Transnational Imagination“ (Universität Augsburg, 2014–2016). Im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Transmedialität forscht er zu Film, Fernsehen und digitalen Medien. Gemeinsam mit Timo Müller ist er Herausgeber des Sammelbandes *Literature, Ecology, Ethics. Recent Trends in Ecocriticism*.

Heike Schwarz ist seit 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik und Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Politik und Philosophie sowie Staats- und Völkerrecht an der Universität Augsburg und der University of Reading (UK). Forschungsschwerpunkte: neben Komparatistik vor allem amerikanische Literatur, Film und Kunst der Gegenwart, insbesondere die Analyse der Darstellungs- und Wahrnehmungsformen von psychiatrischen Diagnosen und Erkrankungen wie neuro-degenerative Diagnosen (insbesondere Alzheimer) und dissoziative Erkrankungen (z.B. Dissoziative Identitätsstörung). Weitere Schwerpunkte: *Ecocriticism* und „Ecopsychology“, Ökodystopien, Posthumanismus und *Animal Studies*. Veröffentlichungen u.a. *Beware of the Other Side(s). Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction* (American Culture Studies, Bielefeld 2013), Aufsätze zu Woody Allens *Blue Jasmine*, Siri Hustvedts *The Blazing World* und zeitgenössischer amerikanischer Literatur. Arbeit an einer Herausgeberschaft zu *Madness in the Woods. The Ecological Uncanny in Literature and Film* sowie an der Monographie *Green Nostalgia Neurosis. Ecopathology in American Fiction*.

Adina Sorian ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Englische Literaturwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Amerikanistik an der Universität Augsburg, der Universität Wien und der Queen Mary University of London (Modern Languages und Film). Besondere Schwerpunkte ihrer Forschung: Literatur des 21. Jahrhunderts, Psychoanalyse, Literaturtheorie und Film. Derzeit Arbeit an einer Dissertation über das Lacansche Reale in zeitgenössischer Literatur und Film an der Universität Augsburg. Titel der Arbeit: *Reading the Real. Toward a Reevaluation of La-*

canian Theory in the Study of Fiction and Film. Neben Zeitschriftenartikeln und Fachbeiträgen in Tagungsbänden in den Bereichen zeitgenössische englische Prosaliteratur und Drama publizierte sie Beiträge zu Wim Wenders für das Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.