

„Sein oder Nichtsein“, ist eines der wenigen gelungenen Beispiele für eine Nazi-Komödie. Eine polnische Schauspielgruppe, wird gezwungen ein Stück über die Gestapo vom Spielplan abzusetzen und muß es dann unter den Bedingungen des wirklichen Lebens durch allerlei Improvisationen und Verwicklungen verändert zur Aufführung bringen. Dabei stehen private Leidenschaften in einem spannungsreichen Mißverhältnis zur Dramatik der Realität, was Lubitsch dazu nutzt die Komik bis an den Rand des Möglichen zu dehnen. Gleichzeitig ist es ein Stück über das Verhältnis von Bühne und wirklichem Leben.“

Sein oder Nichtsein / To Be Or Not to Be 1942

Regie: Ernst Lubitsch

Buch: Edwin Justus Meyer nach einer Story von Ernst Lubitsch und Melchior Lengyel

Kamera: Rudolf Mate

Musik: Werner R. Heymann

Schnitt: Dorothy Spencer

Maria Tura: Carole Lombard

Joseph Tura: Jack Benny

Leutnant Stanislaw Sobinski: Robert Stack

Grünberg: Felix Bressart

Rawitch: Lionel Atwill

Professor Alexander Siletzky: Staney Ridges

SS-Gruppenführer Erhard: Sig Rumann

Bronski: Tom Dugan

Uraufführung: März 1942, New York

Deutsche Erstaufführung 1959, im Rahmen der Verleihung des zum ersten Mal ausgelobten

Ernst-Lubitsch-Preises

Filmlänge: 98 min

Entstehungsgeschichte

Lubitsch schrieb das Drehbuch zu diesem Film zusammen mit Edwin Justus Meyer. Er wich damit von seiner bisherigen Praxis ab, vorwiegend Theaterstoffe oder literarische Stoffe als Vorlagen zu verarbeiten. Ein erstes Indiz dafür, daß dieser Film ein sehr persönlicher Film Lubitschs werden sollte. Er beabsichtigte sein Entsetzen über die Ereignisse in Europa zum Ausdruck zu bringen und dieses in die Form einer Komödie zu bringen.

Doch bevor mit den Dreharbeiten in den USA, wohin der in Berlin geborene Lubitsch bereits 1922 ausgewandert war, begonnen werden konnte, stellten sich die ersten Probleme ein. Der Produzent Walter Wanger (er produzierte auch den weiter oben besprochenen Film „Ringo“) sprang nach der Lektüre des fertigen Drehbuches ab. Alexander Korda stieg daraufhin als Koproduzent ein.

Am 7. November 1941 begann Lubitsch mit den Dreharbeiten und schloß sie am 23. Dezember 1941 ab. In der Zwischenzeit ereigneten sich der Angriff auf Pearl Harbor und die Kriegserklärung Deutschlands und Italiens an die USA. Die amerikanische Bevölkerung, die bisher Kriege immer nur als ferne Kriege zu betrachten gewohnt war, sah sich nun intensiv in einen nahen Krieg verwickelt. Und so war es kein Wunder, daß sich das öffentliche Bewußtsein in Amerika radikal veränderte.

Noch drei Monate sollten vergehen, bis es zu den ersten Previews des Filmes kam. Zu allem Überfluß kam die Hauptdarstellerin Carole Lombard - im Februar 1942- bei einem Flugzeugabsturz, während einer Werbetour für die amerikanischen Kriegsanleihen, ums Leben.

Als der Film dann auf die Leinwand kam, während sich die Deutschen in der Sowjetunion noch auf dem Vormarsch befanden, waren die Kritiken vernichtend. Bosley Crowther schrieb in der New York Times: „Man hat den merkwürdigen Eindruck, Mr. Lubitsch sei Nero, der spielt und singt, während Rom brennt“ (zitiert nach Toeplitz, S.175). Finanziell wird der Film

ein völliger Flop. Und in den Augen amerikanischer Filmhistoriker gilt „To Be Or Not to Be“ bis heute als eine peinliche Entgleisung Lubitschs. „Die Irritation des Publikums über das eigene Lachen, das die ganze Fallhöhe der Komik ausdrückt, ist zu groß“ (Prinzler 1984, S. 56).

Erst zwanzig Jahre später werden die Qualitäten dieses Filmes dann in Europa entdeckt. 1959 kommt es zu einer ersten Aufführung des Filmes in Deutschland, aus Anlaß der Verleihung des Ernst-Lubitsch-Preises. Das Kritikerlob ist überschwänglich. Dennoch dauert es über ein Jahr, bis der Film in der Deutschen-Film-Hansa einen Verleih findet. Der Spiegel kommentiert das so: „Während sie (die Verleihfirmen, d.V.) nicht zögerten, dem Leinwandpublikum die Lubitsch Lustspiele ‚Ehekomödie‘ und ‚Ein himmlischer Sünder‘ sowie die Sowjet-Parodie ‚Ninotschka‘ vorzuführen, scheuten sie das geschäftliche Risiko, die für deutsche Bürger wenig schmeichelhafte Nazi-Satire ‚To be or not to be‘ zu vertreiben“ (zitiert nach Spaich 1992, S. 360).

Dieser Besprechung liegt die 93 minütige DVD-Fassung von „Sein oder Nichtsein“ des ARTHAUS Verlages zugrunde.

Der Film

Um zwei Themen kreist dieser Film: Um die Frage nach der Trennlinie zwischen Bühne und Leben und um den Konflikt des Schauspielers zwischen Dienst an der Sache und Befriedigung des eigenen Narzißmus.

Die zentralen Personen des Films sind das Schauspielerehepaar Maria und Joseph Tura, der polnische Widerstandskämpfer und Bomberpilot Leutnant Stanislaw Sobinski, der Doppelagent Professor Siletzky und der SS-Gruppenführer Ehrhardt. Der Haupt-Handlungsort ist das von den Nazis besetzte Warschau. Dabei greifen eine Dreiecksgeschichte zwischen Maria Tura, ihrem Mann Joseph und dem jungen Stanislaw Sobinski und die politischen Ereignisse des Widerstands in Warschau kunstvoll ineinander. Weil die Warschauer Schauspielertruppe das Theaterstück „Gestapo“ probt und aufführen will und deshalb den Schauspielern die Nazi-Rollen, sogar die von Hitler, vertraut sind und weil auch der Kostümfundus zur Verfügung steht, um in die Hülle der Besatzer zu schlüpfen, präsentiert der Film je nach dramatischer Konstellation sowohl Schauspieler- als auch echte Nazis. Die Grenzverschiebung kumuliert in der Person von Josef Tura. Er spielt zunächst einmal sich selbst. In sich selbst und seine Darstellungskunst verliebt möchte er immer wieder bestätigt bekommen, welch großartiger Akteur er ist. Und er spielt den Hamlet. Shakespeares Drama kommt auf die Bühne, weil die Aufführung des Stückes „Gestapo“ verboten wird. Als Hamlet deklamiert er „Sein oder Nichtsein“, das zum Kernsatz des Films wird. Denn, durch die Umstände bedingt, muß er auch die Rollen der prominenten Nazis Professor Siletzky und SS-Gruppenführer Ehrhardt spielen. Seine Schauspielerkollegen geben ihm mit auf den Weg: „Du spielst um unser aller Leben.“ Den Hintergrund der Handlung und gleichzeitig die dramaturgische Kunst der Verknüpfung der Ebenen von Theater und Politik vermittelt uns eine Stimme aus dem Off zu Beginn des Films zu den Bildern der zerstörten Stadt Warschau: „Unglückliches Polen. Ohne jegliche Warnung von einem erbarmungslosen Abenteurer überfallen. Warschau zerstört um der Zerstörung willen. Der Vorhang war über dem polnischen Drama gefallen. Eine Tragödie ohne Ende.“

Lachen über Hitler ?!

Schon Chaplin war mit seinem Film „Der große Diktator“ 1940 nur auf ein gedämpft positiver Echo gestoßen. Auch Lubitsch zeigt seine Darsteller überwiegend unernst und das angesichts einer tödlichen Bedrohung. Elie Wiesel merkt dazu an: „Sogar mitten in den Kriegstagen, mitten in den Tiefen des Schreckens gab es Juden, die lachten. Damals war Lachen ein Mittel der Verteidigung. Es gab Menschen, die überlebten, weil sie zu lachen wußten - lachen über alles, über das Leben, über den Tod, über den Erztodesengel, dessen Name Hitler war, und über seine Helfer, die seinesgleichen waren...“ (zitiert nach Spaich, 1992, S. 363). Das Komische gibt das Gefühl für das Leben zurück.

Lachen wendet sich in „Sein oder Nichtsein“ gegen autoritäre Herrschaft. Wir lachen über die Nazi - Chargen, die mit offenem Widerstand umgehen können, aber machtlos sind, wenn man sie auf subtile Weise mit ihren eigenen Regeln konfrontiert. Die Gruppe von Schauspielern des Theater Polski, die hier agiert, muß sich mit den Regeln der Nazis auseinandersetzen. Sie wird genötigt ihr Bühnenkönnen im Alltag auf die Probe zu stellen und in realen Situation zu spielen. Die Improvisationen die dabei nötig werden, läßt sie die Regeln der Nazis nutzen, ohne sie zu achten und ist damit der anderen Seite lustvoll überlegen.

Lachen führt hier zu einem antiheroischen Zug. In diesem Film wird darauf bestanden, daß das Alltägliche, die einfachen Dinge des Lebens wichtiger sind als historische Ziele und Missionen. Eifersucht und Eitelkeit, Solidarität und Teamarbeit stehen weit über abstrakten Idealen. „Die antiautoritäre Komödie ist so etwas wie eine ‚Propaganda der Schwäche‘ - sie zeigt den Kaiser nackt, arbeitet nicht mit moralischer Empörung und macht aus dem Gegner kein Monster. Indem die Komödie sogar die Gestapo-Maschinerie lächerlich macht, bietet sie Ermutigung, wo das hohe Drama zu Fatalismus führen kann“ (Laster/Steinert in Frölich et al. 2003, S. 230).

Hier mischen sich die Genres Komödie und Abenteuer (wie hier) oder Komödie und Drama (wie in dem Remake von Mel Brooks). Die Mischung erzeugt Ironien. Wir können über Nazis lachen, die wie aufgeblasene Laiendarsteller wirken, die versuchen eine Heldenrolle zu verkörpern und infolge ihrer autoritären Charaktere in der Gefahr stehen selbst zu Handlangern der Macht zu werden und auf bloße Vorspiegelung von Macht hereinfallen. Sie fallen auf einen eher mäßigen Schauspieler herein, der Hitler zu imitieren versucht, während ein kleines Mädchen dies durchschaut. „Wir lachen um so unbeschwerter, weil die Gegner der Nazis keine Helden sind, sondern sehr eitle, sehr aufgeblasene, aber auch sehr professionelle Schauspieler. Was sie den Nazis entgegensetzen, sind die menschlichen Eigenschaften, die von den Nazis in ihrer heroischen Selbstüberhöhung geleugnet werden: Eitelkeit, Eifersucht, Konkurrenz und jugendlicher Übereifer. Die Auseinandersetzung sieht man gern, weil die Schauspieler zu menschlich und unheldisch sind, und wir lachen, weil es gerade diese Eigenschaften sind, die ihnen ihre Überlegenheit verleihen“ (Laster/Steinert in Frölich et al. 2003, S. 230).

Lachen hat etwas mit Lernen zu tun, weil man im Lachen von sich selbst Abstand bekommt und die Dinge aus einer anderen Perspektive betrachten kann, daß Lachen hat also etwas aufklärerisches und zugleich etwas subversives. Und so kann uns in Form einer Komödie ein Teil unserer eigenen Psyche entgegentreten über den wir Lachen können und gleichzeitig sanft auf den Weg verwiesen werden, diesen nicht abzuspalten, sondern zu integrieren.

„Der Hitler in uns ist nur sichtbar zu machen, wenn er im Widerspruch zu uns selbst herausgetrieben wird, was der (moralische) Konsens des Komischen vielleicht besser als jede andere Aufklärung zu leisten vermag“ (Paech, in Frölich et al., 2003, S. 78)

Große Nazi Komödien stellen unter anderem dar: „Der Große Diktator“ von Charles Chaplin, 1940; „Sein oder Nichtsein von Ernst Lubitsch (Remake 1983: Sein oder Nichtsein von Alan Johnson/Mel Brooks), 1942; „Jakob der Lügner“ von Frank Beyer, 1974 (Remake 1999: Jakob the Liar von Peter Kassovitz); Das Leben ist schön von Roberto Benigni, 1997; Zug des Lebens von Radu Mihaileanu, 1998

„Sein oder Nichtsein“ beginnt mit einem Titelvorspann vor schwarzem Hintergrund, der angefüllt ist mit einem ständig wiederkehrenden Schriftzug „Heil Hamlet“, dem 2. Titel, den der Deutsche Verleih dem Film unpassenderweise gegeben hatte.

Hitler in Warschau

(1) In Form einer Exposition sehen wir zunächst einige Schilder verschiedener Geschäfte, die eindeutig polnisch anmuten. Dann sehen wir Szenen aus dem Straßenalltag der Stadt Warschau, wie uns eine Stimme aus dem Off erklärt.

(2) Plötzlich sehen wir in erstaunte und entsetzte Gesichter, Spannung wird aufgebaut und nicht wirklich abgebaut, als wir den Grund dieser Irritationen erkennen, Adolf Hitler vor einer Metzgerei mitten in der Stadt. Die Stimme aus dem Off entschärft die Spannung etwas, weil sie in eindeutig komödiantischer Absicht die Szenerie kommentiert.

(3) Die dritte Sequenz soll für Aufklärung darüber sorgen, warum Hitler in der Stadt ist. Sie führt uns in Gestapo-Hauptquartier und die Stimme aus dem Off verschwindet. Lubitsch wiegt so den Zuschauer in dem Glauben, er würde nun wirklich Zeuge einer bedeutenden Situation. Zwei Gestapo Leute führen eine Unterredung und sind gespannt auf das langerwartete Verhör eines gewissen „Kunze“. Lubitsch spielt erneut mit der Erwartung der Zuschauer, der nun der Begegnung mit einem gefährlichen Widersacher der Nazis entgegensieht. Als „Kunze“ dann den Raum betritt, sehen wir einen etwa 10jährigen Jungen, der sich eine Belohnung für seine gute Führung abholt. So fügt Lubitsch einen kleinen Widerhacken ein, der den Zuschauer schon darauf vorbereiten könnte, daß dies nicht die einzige Zuschauererwartung ist, die nicht erfüllt werden wird. Hier kommt zum ersten mal in diesem Film Lubitschs Montage der Auslassung, seinem „Lubitsch Touch“, zum tragen.

Der Junge wird sodann von den beiden Gestapo-Leuten über seinen scheinbar nicht linientreuen Vater ausgefragt. Der Junge erzählt einen Witz, den sein Vater über Hitler erzählt und der von einem der beiden Gestapo-Leute zu Ende erzählt wird. Aufgelöst wird die Empörung, die dies bei seinem Kollegen erzeugt, durch den Hitler-Gruß, der die anderen zur Reaktion nötigt und wie eine Unterbrechung wirkt, ein Mittel zur letzten Rettung. Doch der Gruß findet sein Echo auf dem Gang, Hitler selbst wird angekündigt. Er betritt den Raum und erwidert den ihm entgegengebrachten Gruß mit: „Ich heil mich selbst“.

(4) Jetzt wird deutlich, hier stimmt irgend etwas nicht. Und prompt sehen wir in das empörte Gesicht eines Regisseurs vor dem leeren Zuschauerraum eines Theaters. Die Szenerie wird für den Zuschauer erkennbar als die Probe zu einem Theaterstück. Die Problematik der Trennlinie zwischen Leben und Bühne wird so zum Gegenstand der weiteren filmischen Handlung. Und es entwickelt sich ein Disput zwischen dem Regisseur und den Darstellern darüber, ob hier ein Lacher eingebaut werden solle oder nicht. „Einen Lacher soll man nie verachten“,

hält Grünberg dem Regisseur entgegen. Die Frage, ob man aus einem Stück über Nazis eine Komödie machen kann, wird so schon zu Beginn zum Gegenstand des Filmes selbst. Lubitsch lacht über sich selbst. Anschließend kommt es zu einer kurzen Auseinandersetzung zwischen zwei Darstellern über ihren Hang zur Selbstdarstellung, als die Hauptdarstellerin Frau Tura die Bühne in einem Abendkleid betritt. Sie unterbricht einen Vortrag des Regisseurs über die Ernsthaftigkeit des Stückes, um ihn auf ihr Kleid aufmerksam zu machen, welches sie auch in der Szene im Konzentrationslager tragen will, weil es sie gut in Szene setze.

Beinahe alle Mitglieder der Ensembles scheinen wohl in dem zu probenden Stück zu spielen, aber sie wollen lieber sich selbst spielen und in Szene setzen, als die Inhalte des Stückes zu transportieren. Der nun ebenfalls erkennbar werdende Ehemann von Frau Tura, setzt dies in einem Dialog mit seiner Frau noch fort.

Schließlich wird der Regisseur auf die Maske seines Hitler-Darstellers (Bronski) aufmerksam und hält diese nicht für überzeugend. Bronski ist daraufhin zutiefst gekränkt und beschließt seine Überzeugungsfähigkeit auf der Straße unter Beweis zu stellen. „Und so kommt Adolf Hitler nach Warschau, im August 1939“, kommentiert die Stimme aus dem Off.

(5) Wir sehen wieder die Szene aus der 2. Sequenz Hitler vor der Metzgerei in Warschau von einer entsetzt blickenden Menschenmenge umringt. Schließlich tritt ein Mädchen auf ihn zu und bittet ihn, den Herrn Bronski, um ein Autogramm. Bronski ist zunächst geschmeichelt, dann aber entsetzt, weil seine Rolle scheinbar doch nicht so überzeugend ist, wie er sie sich vorgestellt hat. Der Konflikt der Schauspieler „zwischen dem Wunsch, überzeugend in seiner Rolle aufzugehen, und dem Bedürfnis, als großer Darsteller erkannt und anerkannt zu werden“ (Rasner in Prinzler/Patalas 1984, S. 191), ist nun ebenfalls in die filmische Handlung eingeführt.

Ein Kind entdeckt den Unterschied zwischen Sein und Schein. Mit den Augen eines Kindes auf die Wirklichkeit zu blicken und dieser mit schauspielerischer Gewitztheit zu begegnen, so hat Lubitsch seine Absicht und vielleicht auch Lösung der beiden Konfliktebenen (Bühne und Wirklichkeit / Überzeugung und Eitelkeit) bereits nach gut 6 Minuten dargelegt.

Hinter der Bühne

(6) Im Theater kommt „Hamlet“ zur Aufführung mit den Eheleuten Tura in den Hauptrollen. Hinter der Bühne bereiten sich einzelne Darsteller auf ihre Rolle vor. Ein Dialog zwischen Bronski und Grünberg über ihre nicht zum Tragen kommenden schauspielerischen Fähigkeiten entspinnt sich. Grünberg rezitiert hier die Rialtoszene aus dem „Kaufmann von Venedig“, ohne freilich dabei überzeugend zu wirken. Sie machen sich gegenseitig Mut, einmal mehr als Statistenrollen spielen zu können. Lubitsch greift hier auf das Ende des Filmes zu, wo beide ihre Rollen dann im wirklichen Leben spielen müssen und dies mit großer darstellerischer Fähigkeit tun werden.

(7) Im folgenden werden wir Zeuge einer amourösen Intrige. Die Eheleute Tura begegnen sich in ihrer Art miteinander umzugehen wie Schauspieler, schauspielern in ihrer Beziehung, mit Finten und theatralischen Übersteigerungen. Zwischen den Beiden kommt Nähe nicht auf, nur unfreiwillige Komik. Doch dann entdeckt Tura die Blumen eines Unbekannten in die Garderobe seiner Frau. Seine Eitelkeit ist gekränkt, es kommt zu einer Szene. Der Wunde Punkt von Joseph Tura wird zum ersten mal benannt: seine Eifersucht. Für beide scheint die ganze Welt eine Bühne zu sein. Jede Situation eine Gelegenheit in eine neue Rolle zu schlüpfen. „Sie spielen nicht, um zu leben, sie leben um zu spielen. Die Versuchung eine Vorstellung zu geben, erliegen sie fortwährend mit gesteigertem Vergnügen“ (Rasner in Prinzler/Patalas 1984, S. 191).

(8) Frau Tura nun allein mit ihrer Zofe in der Garderobe erhält einen Brief von dem, der ihr die Blumen zukommen ließ: Leutnant Stanislaw Sobinski. Nach einigem gespielten Zieren, antwortet sie, daß sie in ein Treffen in ihrer Garderobe einwilligt, und zwar während des Monologes ihres Mannes in der Hamlet Inszenierung.

(9) Herr Tura betritt als Hamlet, vor einem voll besetzten Theater, die Bühne. Die Kameraperspektive wechselt dann vom Blick auf die Bühne zu einem Blick von der hinteren Bühne in den Zuschauerraum und zeigt Tura so von hinten. Damit wird die Bedeutung dieser Szene noch einmal hervorgehoben. Während er seinen Monolog ansetzt, verläßt besagter Leutnant den Zuschauerraum, was Tura mit Entsetzen quittiert. Er kippt mit seiner Stimme aus der Rolle heraus, hier spricht nicht mehr Hamlet, hier spricht Tura. Er fällt aus seiner Rolle heraus. „Aus dem Rahmen des Spielens einer Rolle auszubrechen, weil sich ihm in der Interaktion mit Personen, die sein Spiel nicht kennen dürfen, ungeahnte Informationen über seine Frau erschließen, wird später eine große Bedeutung einnehmen“ (Klein 2004, S.141).

(10) Sobinski betritt die Garderobe von Frau Tura. Sie bleibt ganz Schauspielerin, will bewundert werden, kokkettiert und macht unbeabsichtigt deutlich, daß die Inhalte der Interviews in den Zeitungen, die sie gibt, nur mehr ihrer Eitelkeit dienen müssen, nicht so sehr wirklichen Hintergründen. Sie läßt sich von Sobinski zu einem Flug in seinem Flieger einladen, woraufhin er sich verabschiedet.

(11) Herr Tura betritt völlig entnervt die Garderobe. Er traut seinen schauspielerischen Fähigkeiten nicht mehr, wegen des Zwischenfalles während seines Monologes. Seine Frau versucht ihn zu trösten, worauf er bereitwillig eingeht. So haben alle Drei etwas davon.

Der Krieg zieht ein

(12) Die Darsteller befinden sich auf der Bühne und wollen eine Rede von Hitler im Radio verfolgen, als Regierungsvertreter den Zuschauerraum betreten und sie davon unterrichten, daß die Regierung es z. Zt. für unangemessen hält das Stück „Gestapo“ aufzuführen. Die Darsteller sind enttäuscht und empört.

(13) Herr Tura gibt erneut den Hamlet, wieder steht Sobinski während seines Monologes auf. Tura fällt auffälliger aus seiner Rolle als beim ersten Mal.

(14) Sobinski betritt Frau Turas Garderobe und macht ihr Komplimente. Sie bleibt ganz Schauspielerin. Aber zwei Erschütterungen ihrer Rolle folgen. Als er ihr dann einen Antrag macht, reagiert sie als Ehefrau beinahe empört und als das Mädchen mit der Zeitung und der Nachricht der begonnenen Krieges hereinkommt wird sie ungläubig und traurig. Die beiden verabschieden sich.

(15) Darsteller stürzen in die Garderobe von Frau Tura und wollen ihr aufgeregt die Nachricht vom begonnenen Krieg mitteilen. Herr Tura kommt hinterher, ebenfalls empört, empört über das Aufstehen von Sobinski, bis auch er dann Kriegsausbruch registriert. Während die Sirenen kreischen, das Theaterpublikum flüchtet, der Krieg alle Lebensumstände umkrepeln wird, hat Tura immer noch nichts anderes im Kopf, als daß er als Schauspieler düpiert worden ist. Eine letzte komische Situation. „Der Schock des militärischen Überfalls teilt sich im Film über einen radikalen Bruch der Stimmung mit. Für rund zwanzig Minuten verliert die Geschichte fast völlig den Charakter einer Komödie und nimmt statt dessen die Form eines realistischen Kriegsdramas an“ (Rasner in Prinzler/Patalas 1984, S. 191).

(16) Fliegeralarm. Die Zuschauer und die Darsteller fliehen in größter Eile aus dem Theater, z.T. in den Keller. „Jetzt übernehmen die Nazis selbst die Regie und ganz Polen wird zur Bühne“, benennt ein Darsteller die Situation und Frau Tura entgegnet: „und keine Zensur kann das Stück ablehnen“. Die Stimmung ist umgeschlagen.

(17) Bilder aus dem zerstörten Warschau kommen nun auf die Leinwand. Dann ziehen deutsche Truppen in die Stadt ein. Die Stimme aus dem Off ist wieder da und kommentiert nun nicht mehr mit komödiantischer Absicht, sondern hörbar betroffen und empört. Plakate der Besatzer mit Verboten und Drohungen werden in kurzer Schnittfolge gezeigt, immer unterschrieben von einem „SS-Gruppenführer Erhard“. Bronski und Grünberg kommen ins Bild wie sie Schnee schippen. Grünberg wiederholt erneut den Shylock Monolog, aber dieses mal mit weit größerer Intensität.

(18) Bilder des aufkommenden Widerstandes gegen die Nazis in Warschau werden in schneller Schnittfolge gezeigt. Die Stimme aus dem Off erhält eine kämpferische Tönung.

Professor Siletzky betritt die Bühne

(19) Das Piloten des polnischen Geschwaders der Royal Air Force singen in London ein Schmähdied auf die Nazis. Unter ihnen befinden sich Leutnant Stanislaw Sobinski und Professor Alexander Siletzky. Der Professor ist offenbar eine Größe des polnischen Widerstandes und auf dem Weg zu einer geheimen Mission zurück nach Warschau. Die Flieger bitten ihn Nachrichten an ihre Familien zu übermitteln. Er sagt bereitwillig zu. Dabei sehen wir zwei Großaufnahmen von Gesichtern, die den Zuschauer bewegende Geschichten über Verwandte in Polen erzählen. Als Sobinski ihm eine Nachricht an Maria Tura mit auf den Weg geben will, kennt Siletzky die Schauspielerin nicht.

(20) Sobinski erscheint beim MIV (dem britischen Geheimdienst). Er teilt sein Unverständnis ob der Reaktion des Professors mit. Die Geheimdienstler stellen daraufhin fest, daß Siletzky offensichtlich ein Doppelspiel betreibt. Sie beauftragen Sobinski damit, ein Bild des Professors nach Warschau zu befördern und dort den Widerstand zu informieren, damit die Adressen, die Siletzky von den Fliegern eingesammelt hat, nicht der Gestapo in die Hände fallen. Siletzky spielt also ebenso eine Rolle, wie die Schauspieler. Letztlich werden sie die Nazis mit genau diesem Mittel schlagen: Rollen in Situationen zu spielen wo andere sie nicht erwarten. In diesem Fall hat der Professor sich seine Rolle aber nicht ausreichend genug erarbeitet nicht genug Informationen gesammelt, sodaß er unbeabsichtigt aus seiner Rolle herausfällt. Ein Thema, welches Herrn Tura auch weiterhin beschäftigen wird. Dies ist nicht die einzige Ähnlichkeit in der Rollenausgestaltung von Siletzky und Joseph Tura, die Überheblichkeit mit der beide agieren können ist eine andere.

(21) Sobinski springt über Polen ab. Wehrmachts-Soldaten entdecken das Flugzeug und versuchen es abzuschießen. Lubitsch bedient sich sehr realistischer Bilder um uns diese Situation zu zeigen. Nach dem Absprung entwickelt sich eine Verfolgungsjagd zwischen deutschen Soldaten, die Sobinski entdeckt haben und dem Leutnant, untermalt von dramatischer Musik. Dieser entkommt und versucht das Bild des Professors an der vereinbarten Stelle (einer Buchhandlung) zu übergeben, wird aber von Wehrmachts-Soldaten überrascht und muß unerledigter Dinge fliehen.

(22) Maria Tura taucht vor der Buchhandlung auf, und übergibt dort das Photo des Professors mit dem vereinbarten Code-Wort. Der Zuschauer ahnt zunächst nur, warum nun sie das Photo

statt des Leutnants überbringt. Ein Spannungsmoment welches durch die fast klaustrophobische Stimmung im Innenraum der Buchhandlung noch gesteigert wird.

(23) Diese Spannung wird noch gesteigert, als nun zwei Wehrmachtssoldaten im Treppenhaus zur Wohnung der Turas auftauchen und offensichtlich auch dorthin wollen. Sie klingeln an der Türe. Die Kamera fährt, während die Türe geschlossen bleibt, in den Innenraum und findet den Leutnant schlafend im Bett. Die Ahnung der Zuschauer über diesen Zusammenhang findet eine Bestätigung, steigert die Spannung aber noch mehr. Wird er nun entdeckt? Als „Rettung“ betritt Frau Tura das Treppenhaus von der Straße her und findet die beiden Soldaten vor ihrer Tür. Diese suchen offensichtlich sie und führen sie ab.

(24) Sie wird ins Hotel „Europa“ gebracht. Hier wimmelt es vor Militär. Sie wird in das Zimmer von Professor Siletsky gebracht. Er übermittelt ihr die für ihn rätselhaften Worte von Sobinski und wartet auf eine Erklärung, als das Telefon klingelt. Gruppenführer Erhard erwartet ihn bereits am nächsten Morgen. Als Frau Tura gehen will, versucht der Professor sie vom Sinn der Spionage für die Deutschen zu überzeugen. „Beim Theater ist es doch sicher wichtig, was für eine Rolle man wählt?“ „Sehr.“ „Aber im richtigen Leben ist es noch wichtiger, daß man die richtige Seite wählt.“ Interessant ist, daß Lubitsch diesen Dialog in eine Szene einbaut, wo das Verhalten von Maria Tura dadurch gekennzeichnet ist, daß sie sich in einer Situation befindet, die unvorhergesehen eingetreten ist und ihr in keiner Weise das genau vorgegebene Spiel einer Rolle vorgibt. Sie improvisiert und damit für eine Weile authentischer, als ihr selbst lieb ist. „Die Abweichung davon, was wir als Zuschauer als ihre eigenen Meinungen und Überzeugungen vermuten können, sind gering, mitunter ist sogar nicht eindeutig zu erkennen, ob ihr Verhalten nicht ‚wahrhaftig‘ ist“ (Klein 2004, S. 143).

Von der richtigen Seite versucht er sie zu überzeugen, indem er ihr die scheinbaren Vorzüge des Nationalsozialismus vor Augen führt: „Unser Endziel ist es eine Welt zu bauen, in der jeder Mensch glücklich ist.“ Worauf sie couragiert antwortet: „Und wer nun mal partout nicht glücklich sein will, hat keinen Platz in dieser Welt, hm, sehr verständlich.“ Der Professor hält ihr entgegen, daß auch die Nazis keine Bestien seien: „Wir sind genauso wie andere Menschen, wir lieben den Gesang, wir lieben den Tanz, wir bewundern schöne Frauen, wir sind menschlich, manchmal sogar sehr menschlich.“ „Carole Lombard spielt in diesem Moment eine Ambivalenz im Verhalten Maria Turas, die darauf zu verweisen scheint, daß Professor Siletsky in der Tat als gekonnter Verführer auftritt“ (Klein 2004, S. 143). Das Zeitgenossen solche Szenen für anstößig hielten ist verständlich; dennoch machen solche Zeichnungen große Kunst erst aus.

Wieder sehr couragiert und charmant zugleich wehrt sie eine sofortige Einladung zum Essen ab. Sie wolle sich zunächst umziehen. Der Professor akzeptiert das und sie verabreden sich für später.

(25) Wir schauen wieder auf den schlafenden Sobinski. Joseph Tura betritt das Zimmer und entdeckt ihn. Die Musik und die Gestik Tura bekommen, während er den Leutnant aufweckt chaplineske Züge. Der Humor kehrt in die Spielhandlung zurück. Es entspinnt sich ein Dialog zwischen den Beiden, den die hineinstürmende Frau Tura mit der Nachricht unterbricht, Siletsky sei schon in Warschau. Herr Tura versteht gar nichts und alle Erklärungsversuche bringen für ihn nur wenig Licht in die Sache. Aber er entscheidet sich einzugreifen. Er wolle den Professor ins Nazi-Hauptquartier einladen und dann umbringen. Tura geht es weniger um Patriotismus, denn um seine Eifersucht. „Und wenn ich ihn dann umgebracht habe, seid ihr bitte so liebenswürdig und sagt mir, warum!“, ist konsequenterweise sein letzter Satz. Im Angesicht von Nazigräueltaten wirkt diese Formulierung doppelt bitter. Einerseits verharmlost sie Leben und Tod, andererseits übernimmt Tura damit die Geisteshaltung der Nazis, denen das Leben auch nicht viel wert war. Der Abstand zwischen Gut und Böse ist so groß nicht.

Das Spiel im Spiel

Theater im Film stellt das Theater vor eine besondere Herausforderung. Stellt es normalerweise eine in sich geschlossene Inszenierung dar, geht sie im Theaterfilm eine Wechselbeziehung mit dem sozialen Raum ein. Die Pole dieser Beziehung bilden das Theater als Inszenierung und das „Theater“ als Täuschung, also Fiktion und fingiertes Rollenspiel. In dem hier vorliegenden Film kommt zur Übernahme von schauspielerischen (fiktionalen) Elementen als Mittel der absichtsvollen Täuschung.

Eine ganze Schauspielgruppe schlüpft in nicht fiktionalen Situationen in Rollen, um die Nazis zu täuschen. „Das Ziel ihres Rollenspiels ist gerade nicht mehr die Unterhaltung der Zuschauer, sondern die Täuschung in einem realen Interaktionszusammenhang. Es handelt sich sozusagen um theatralische Einwegkommunikation, d.h. die Schauspieler wissen um die Definition der Situation, während alle Antagonisten die Situation falsch einschätzen und damit Opfer von Täuschungsmanövern werden“ (Klein, 2004, S. 38).

Es handelt sich hier um schädigende Täuschungen, die damit auch zu einer Frage der Moral werden. Diese Schädigungen werden hier zur Erlangung eines humanen Zieles eingesetzt. Die komischen Elemente dieses Spiels im Spiel ereignen sich immer dann, wenn der betreffende Schauspieler seine eigentliche Aufgabe vergißt, wenn er sich nicht mehr in den Dienst der Sache stellt, sondern seinen eigenen Eitelkeiten frönen will.

Das Verwechslungs-Spiel beginnt

(26) Maria Tura betritt in ihrem Abendkleid (welches sie in der KZ-Szene des Theaterstückes tragen wollte) erneut das Zimmer von Siletzky. Das Kleid, welches zunächst völlig deplaziert von ihr eingesetzt werden wollte wird nun von ihr in einer Situation getragen, wo es voll und ganz seinen Zweck erfüllt, als Ausstattung eines Stars, dessen Charme man erliegen soll. Es signalisiert einen Wechsel Maria Turas zu einem schlüssigeren Realitätsbezug hin. Sie schmirt dem Professor nun Honig um den Bart und geht zunächst mit großer Vorsicht auf seine Avancen ein, um dann selbst das Heft in die Hand zu nehmen. Sie läßt ihn unter einem Vorwand seine Unterschrift auf ein Blatt Papier schreiben, dem Zuschauer ist zunächst nicht klar wozu dies noch gut sein könnte. Der nun unweigerlich folgende Kuß wird von einem (vermeintlichen) Boten von Gruppenführer Erhard unterbrochen. Zunächst aber unterbricht sie denn stürmischen Professor mit einem Hitlergruß, als Bestätigung ihrer Überzeugtheit und als Mittel um ihn zu einer Entgegnung zu zwingen, die auf einer anderen Ebene, als der körperlicher Berührung liegt. „Maria Turas Schauspielen ist ein Sich-Verstellen. Sie moduliert sich selbst in ein Bild ihrer selbst, das Siletzky gerne sähe“ (Klein, 2004, S. 145). Er erhält die Nachricht, daß Erhard ihn sofort sehen wolle. Dieser nimmt seine Mappe aus dem Koffer, die Musik wird dramatisch, um den Zuschauer zu überzeugen, daß diese Wendung der Geschichte dramatisch sei, und verläßt das Hotel. Frau Tura bleibt zurück. Sie ergreift das leere Blatt Papier mit Siletzys Unterschrift und schreibt mit der Schreibmaschine einen, seinen Abschiedsbrief darauf.

Der Versuch von Frau Tura, das Hotel zu verlassen scheitert jedoch, die Soldaten lassen sie nicht hinaus. Blankes Entsetzen macht sich auf ihrem Gesicht breit; das Heft wird ihr aus der

Hand genommen und sie fällt ein wenig aus ihrer Rolle heraus, allerdings ohne das dies Konsequenzen hätte.

(27) Das Theater wird von den Schauspielern zum Gestapo-Hauptquartier umgestaltet. „Das zu Beginn geprüfte Stück dient nun als Vorlage für eine wirkliche Farce. Der Unterschied: Jetzt spielt man ums Überleben. Sein oder Nichtsein wird zur existenziellen Frage“ (Rasner in Prinzler/Patalas 1984, S. 192).

Siletzky macht zuerst die Bekanntschaft mit einem vermeintlichen General, der durch seinen herben Witz so sehr aus der Rolle fällt, daß ein anderer ihn mit der Bemerkung entschuldigen muß, er sei wohl ein Schwager von Göring.

Im Büro des vermeintlichen Erhards, werden noch die letzten Dinge abgesprochen. Auch Joseph Tura kommt seine Eitelkeit in die Quere als er verspricht: „Ich spiel mich heut selbst an die Wand.“ Der Kommentar des Regisseurs Dobosh folgt auf dem Fuße: „Tu das nicht Tura, halt dich zurück und zieh keine große Schau ab...Eine Schande da legt man Polens Schicksal in die Hand eines Schmierkomödianten.“

Siletzky wird hineingebracht und übergibt Erhard (Tura) seinen Bericht. Nun folgt etwas Unvorhergesehenes, Siletzky hat ein Duplikat, welches er morgen nach Berlin schicken will. Tura kommt aus dem Konzept, er weiß nicht mehr weiter, verläßt unter einem Vorwand den Raum, um sich mit seinen Mitspielern über das weitere Vorgehen zu verständigen. Es muß ein Weg gefunden werden um an das Duplikat zu kommen. Tura geht zunächst zurück zu Siletzky und stellt sich dabei sehr hölzern an, er hat keine vorbereitete Rolle mehr zu spielen. Anders als seine Frau beherrscht er kaum die Kunst des Improvisierens. Das einzige an dem er sich festhält ist die Bemerkung Siletzkys, daß er Erhard in London nur „Konzentrationslager Erhard“ genannt werde. Tura verläßt erneut den Raum, um sich weitere Instruktionen abzuholen, ist mit dem erdachten Plan von Dobosh aber nicht einverstanden. Das Spiel geht in eine neue Runde. Siletzky gibt das Stichwort, um auf Maria Tura zu kommen. Nun ist Joseph Tura wieder im Bilde, „nutzt“ die Situation aber, um sich seiner Frau zu versichern. Dies kann ihm aber so nicht gelingen. Stattdessen erhält er allerlei für ihn neue Informationen über die Beziehung zwischen Sobinski und seiner Frau. Das bringt ihn dazu völlig aus seiner Rolle zu fallen, er spielt sich wirklich selber an die Wand. Seine persönliche Gefühle und die Notwendigkeiten seiner Rolle vermag er nicht mehr auseinanderzuhalten, was ihn andererseits aber auch sympathisch erscheinen läßt. Siletzky entlarvt ihn, als Ehemann von Maria Tura, bedroht ihn mit einer Pistole und zwingt ihn sich mit dem Gesicht zur Wand zu stellen. Als er den Raum verläßt schießt er zweimal. Tura wähnt sich getroffen und ist wieder ganz und gar Schauspieler oder mit den Worten Doboshs „Schmierkomödiant“. Wie Siletzky enttarnt sich Joseph Tura ebenfalls in der ersten Sequenz, wo er seine ‚falsche‘ Rolle spielt. Die Ähnlichkeiten zwischen beiden werden fatal.

Es beginnt eine wilde Verfolgungsjagd durch das Theater. Ein Scheinwerferkegel kommt zum Einsatz, der Siletzky schließlich auf der Bühne ausmacht. Schüsse fallen, die Musik bricht ab, der Vorhang hebt sich, dahinter sieht man den von Sobinski getroffenen Siletzky. Er fällt zu Boden. Siletzky stirbt auf der Bühne einen richtigen Tod, während die Schauspieler vom Zuschauerraum aus zusehen. „Die Geographie des Theaters steht auf dem Kopf - während auf der Bühne Amateure Realität spielen, sehen die Profis vom Parkett aus zu. Die Ordnung der Welt ist durch die Nazis völlig aus den Fugen geraten, im Großen wie im kleinen“ (Rasner in Prinzler/Patalas 1984, S. 192).

(28) Wie holt man Maria Tura aus dem Hotel? Wir sehen sie zunächst wartend. Dann erscheint überraschend ein Offizier bei ihr und bittet auf Siletzky warten zu dürfen. Frau Tura ist genötigt einzuwilligen. Man sieht den vermeintlichen Siletzky die Treppe des Hotels hinaufkommen. Der Zuschauer weiß, daß es sich hier nur um einen Schauspieler, vermutlich wieder Joseph Tura, handeln kann. Spannung entsteht, wie wird die Situation ausgehen, die

durch den Umstand des wartenden Offiziers entstanden ist? Dieser will Siletzky/Tura zu einem vorgezogenen Termin bei Erhard abholen, was ihn für einen Moment sichtlich aus der Fassung bringt. Vorher aber nutzt Herr Tura noch die Gelegenheit seiner Frau durch verbale Seitenhiebe und unter den Augen des Offiziers zu verstehen zu geben, was er nun alles über sie und Sobinski wisse. Seine Eitelkeit, die dem Zuschauer das Schmunzeln auf die Lippen treibt, motiviert ihn, dieses mal aber ohne nachteilige Konsequenzen. Es kommt ihm dabei zugute, daß er sich in der Rolle des Siletzkis sichtbar wohler fühlt, sind doch beide gleichermaßen Selbstdarsteller. Die Eheleute Tura verabschieden sich, nicht ohne sich gegenseitig etwas vorzuspielen. Es ist nicht wirkliche Sorge und es ist nicht wirklicher Trost von Frau Tura, der hier zum Tragen kommt und Herr Tura spürt dies.

(29) Tura als Siletzky bei Gruppenführer Erhard. Dieser wird zunächst am bei einem Telefonat als harter und willkürlicher Bursche gezeichnet, um im nächsten Moment bei der Begrüßung Siletzkys als charmanter Gastgeber zu gelten. Erhard stellt Siletzky immer noch sehr zugewandt einige allgemeine Fragen, auf die Siletzky/Tura zurückhaltend und zum Teil streng aber ebenso allgemein antwortet. Lubitsch zeichnet Erhard als einen autoritären Charakter und stattet Tura hier mit einem guten Gefühl für den „richtigen“ Umgang damit aus. Erhard reagiert auf Distanz und Autorität, die sich auf den Führer beruft, mit Unterwürfigkeit. Erhard begegnet diesem Druck mit einer Mischung aus Witz und Charme, und dies macht ihn fast schon wieder sympathisch. „Er ist kein unbezwingbarer Herrenmensch, sondern nur ein theatralischer Popanz, ein mörderischer Clown, ein Unmensch, der durch seine Schwächen aber wiederum auch menschlich wirkt“ (Rasner in Prinzler/Patalas 1984, S. 193). Als Erhard das Gespräch dann auf den Kern der Sache lenken will, lenkt Siletzky/Tura zunächst ab, indem er ihm die Information gibt, daß er in London Konzentrationslager-Erhard genannt würde. Dieser reagiert darauf wie Tura es in der Rolle Erhards genauso getan hat. Ist der Unterschied zwischen dem Nazis Erhard und dem Schauspieler Tura wirklich so groß? „Nazismus und Narzißmus gehen...eine schrecklich-komische Verbindung ein“ (Rasner in Prinzler/Patalas 1984, S. 193). Für Tura ist dies beinahe wieder die Möglichkeit aus seiner Rolle zu fallen, findet er doch nun die Bestätigung, wie gut er die Rolle Erhards selbst zuvor gespielt hat: „Ich hab’ doch gewußt, daß Sie so reagieren würden.“ Erhard kommt aber wieder auf den Bericht zurück. Tura braucht Zeit um zu reagieren, verlangt ein Glas Cognac. Beim Eingießen erzählt Erhard Siletzky/Tura den Witz, den wird bereits aus der Eingangszene kennen. Wieder kann Siletzky/Tura der Charakterstruktur Erhards auf Wirksamste begegnen. Er reagiert mit strenger Attitüde, was Erhard zutiefst verunsichert. Er versucht sich zu entschuldigen und als ultima Ratio in Konfliktsituationen kommt es dann wieder zum Hitler Gruß. Siletzky/Tura verspricht niemandem etwas davon weiter zu erzählen und kann sich des nachhaltigen Dankes Erhards sicher sein. Nun hat Siletzky/Tura ihn soweit, daß er ihm aus der Hand frißt. Über die Untergrundbewegung kann er nun die hahnebüchensten Unsinn erzählen, Erhard glaubt ihm, ja er glaubt ihm sogar gegen alle Versicherungen seines Assistenten Schulz. Siletzky/Tura ist sich nun vollständig seiner Rolle sicher, was ihn zu einer immer waghalsigeren aber auch glaubwürdigeren Ausgestaltung bringt, bis er zum Schluß der Sequenz wieder aus der Rolle fällt, diesmal wieder ohne das sein Gegenüber dies wirklich bemerkt. Tura kommt wieder auf diesen „großartigen Schauspieler Joseph Tura“ zu sprechen, er will noch einmal Applaus für seine darstellerische Leistung. Worauf Erhard den vielfach angefeindeten Satz spricht: „Was der mit Shakespeare gemacht hat, das machen wir heute mit Polen.“ Dieser Satz bildete bei zahlreichen Rezensenten der Beleg für die Geschmacklosigkeit Lubitschs. Als guter Freund drängte ihn Billy Wilder, diesen Satz herauszunehmen. Lubitsch aber blieb stur, schließlich behandelte die Sequenz den permanenten Konflikt des Schauspielers, dessen Eitelkeit ihn nach Anerkennung als großer Künstler lechzen läßt, selbst wenn sein Leben bedroht ist. Außerdem traf der umstrittene Satz den autoritären Charakter der Nazis

und deren makabren Jargon, der sie dazu brachte, über den Toren von Vernichtungslagern Sätze wie „Arbeit macht frei“ und „Jedem das Seine“ anzubringen.

(30) Maria Tura wird zu Erhard zitiert. Dieser überbringt ihr die Nachricht vom Tode Siletzkys. Zunächst befürchtet sie, daß es um ihren Mann geht und ist wahrlich entsetzt. Als Erhard ihr den Fundort der Leiche, nämlich das Theater Polski, mitteilt, hellt sich ihr Gesicht auf. Jetzt weiß sie, der echte Silezky ist gefunden worden. Nun spielt sie ihre Trauer. Als sie das Büro verläßt erhält Erhard, zu seiner großen Verblüffung, einen Anruf von Silezky/Tura. Kann das jetzt noch ein gutes Ende nehmen?

(31) Frau Tura sucht nach ihrem Mann, findet ihn aber weder im Hotel noch in ihrer Wohnung. Schließlich begibt sie sich zum Versteck der Schauspielgruppe. Tura war gerade noch da. Sie überbringt ihnen die Nachricht vom Auffinden der Leiche Silezky, was alle miteinander in helle Aufregung versetzt. So wird die Spannung die in die nächste Szene hineinführt noch einmal gesteigert.

(32) Silezky/Tura wird von Erhard mit untergründiger Schadenfreude begrüßt und alleine seine nebenliegende Wohnung gebeten. Dort hat Erhard die Leiche Silezkys in einem Sessel drapiert. Tura entdeckt sie und ist entsetzt. Er muß improvisieren, hat einen zweiten Bart in der Tasche und sucht nach einem Rasiermesser. Etwas später bittet er Erhard ihm diese Situation mit der Leiche im Zimmer zu erklären. Gemeinsam mit anderen Offizieren stehen sie um die Leiche herum und überlegen was es damit auf sich hat. Tura spielt seine Rolle mit einer derartigen Gelassenheit, wie er sie, auch im eigenen Interesse, gewinnbringender nicht spielen könnte. „Sein Leben steht stärker denn je auf dem Spiel und so erlaubt er sich keine Brüche“ (Klein 2004, S. 153). Er bringt Erhard dazu dem echten Silezky am Bart zu zupfen, dabei erweist dieser sich als falsch. Tura scheint gerettet und kann wieder mit dem Charakter Erhards spielen. Doch gerade als Erhard ihn ein zweites mal so schnell wie möglich nach England abschieben will, kommt eine Gruppe hochrangiger Soldaten (die Schauspieler des Theater Polskis) in Erhards Büro, die Silezky/Tura wegen des Verdachtes der Sabotage des anstehenden Besuches Adolf Hitlers festnehmen. Sie entlarven ihn als Betrüger und nehmen ihn mit. Tura fügt sich in diese Situation obwohl sie ihn um den Preis seiner eigenen Darstellung bringt. Erhard aber ist am Boden zerstört. „Auf dem Theater ist diese Szene im Rahmen der Verwechslungskomödie altbekannt, wenn zumal am Ende in schneller Aufeinanderfolge Identitäten und Figurenrelationen aufgedeckt werden, die den Zuschauer gehörig verwirren und unterhalten sollen“ (Klein 2004, S. 154).

Die Rettung

(33) Die Schauspielgruppe berät ihr weiteres Vorgehen. Wieder stellt sich die Situation ein, daß der Regisseur die einzelnen von ihrer Verliebtheit ins Spielen um ihrer selbst willen abbringen muß. Schließlich wird ein Plan geschmiedet, in dem Grünberg eine wesentliche Rolle spielen wird, von dem der Zuschauer aber nichts erfährt.

(34) Im Theater begibt sich die Schauspielgruppe als Gruppe von Offizieren in Position, der Zuschauer weiß zunächst nicht was gespielt werden wird, aber es wirkt angespannt und dramatisch. Die Theaterbesucher, alles Soldaten, begeben sich auf ihre Plätze, nur die Schauspielgruppe verschwindet in den Toiletten. Der Führer trifft ein und betritt seine Loge. Davor postieren sich zahlreiche Soldaten, als Grünberg als einziger, in Zivil, auf den Gang tritt. Es wird sofort ein Attentatsversuch von den Soldaten vermutet. Die uniformierte Schauspieltruppe tritt nun wieder auf den Plan, schiebt die Soldaten beiseite, die Grünberg umringt haben, und Tura als General, an dessen Seite sich Bronski als Hitler verkleidet befindet, beginnt ein

Verhör mit Grünberg. Grünberg rezitiert hier zum dritten Male und dieses mal am eindrucklichsten den Monolog des Shylock aus der Rialto-Szene: „Sind wir nicht Menschen? Hab ich nicht Augen? Hab ich nicht Hände, Sinne, Organe, Gliedmaßen, Empfindungen, Leidenschaften? Genährt mit derselben Nahrung, verletzt mit denselben Waffen, denselben Krankheiten unterworfen, geheilt mit denselben Mitteln, gewärmt und gekühlt von demselben Winter und Sommer? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht! Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht! Und wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht! Und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen?“ „Die Worte des Juden Shylock werden fast zu denen des Juden Grünberg. Es ist ein Monolog, außerhalb einer theatralen Situation, der Trauer und Entsetzen über die ihm und seinen Mitbewohnern widerfahrene Unmenschlichkeit ausdrückt“ (Klein 2004, S. 154). Es geht hier jetzt nicht mehr nur um die Darstellung eines Dialoges zwischen einer realen und einer gespielten Person, sondern um einen Dialog zwischen einigen dargestellten Rollenträgern im Beisein von realen Personen. Verstecktes Theater, welches man als solches gar nicht erkennen soll und darf mit dem Ziel ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit zu erzeugen.

Tura läßt Grünberg abführen und rät Hitler/Bronski sofort abzureisen, was dieser auch tut. Bronski glänzt hier in seiner Rolle als Hitler, der auftritt und abgeht, ohne ein Wort zu sagen, ganz so wie Regisseur Dobosh es anfangs von ihm verlangte. Obwohl es keinen Beifall geben kann, haben die beiden Nebendarsteller Bronski und Grünberg ihren ganz großen Auftritt gehabt, in dem es um Sein oder Nichtsein für die ganze Gruppe ging.

(35) Bronski und Joseph Tura werden im Wagen zum Flughafen gefahren. Unterwegs hören sie Detonationen, die ihnen die Aktivitäten des polnischen Widerstandes zeigen, den sie nun gerettet haben. Wieder sind sie ganz narzißtische Schauspieler.

(36) Ein letzte Komplikation tritt ein und läßt die Spannung noch einmal ansteigen. Statt ihres Mannes, der sie auf dem Weg zum Flughafen abholen will, steht plötzlich Erhard in Begleitung eines Assistenten vor ihrer Tür. Er verdächtigt Maria Tura ein falsches Spiel zu treiben, was sie aber mit ausgesprochenem Charme und guten Argumenten zu widerlegen weiß; sie ist eine Meisterin in der Kunst des Improvisierens. Was ihr allerdings nicht gelingt ist Erhard aus der Wohnung hinauszukomplimentieren. Er bedrängt sie sich ihm hinzugeben, als schließlich Bronski/Hitler in der Türe steht. Erhard verliert fast den Verstand, Bronski ist völlig überfordert und verläßt sofort wieder den Raum, nur Maria Tura bleibt bei Sinnen und stürzt Bronski mir den Worten: „Mein Führer, mein Führer“, hinterher. Hinter der Türe hört man einen Schuß und dann den Schrei von Erhard „Schulz“. Selbst der Selbstmordversuch von Erhard scheitert.

(37) Im Flugzeug werden die beiden Piloten ausgewechselt. Nun geht es nach Schottland.

(38) Dort springen die Schauspieler ab und werden von Journalisten interviewt. Auch hier ist die Selbstdarstellungsfreude Joseph Turas durch nichts zu übertreffen. Auf die Frage was er denn jetzt am liebsten tun würde, antwortet Maria Tura, daß er den Hamlet spielen wolle.

(39) Wir sehen Joseph Tura erneut in der Rolle des Hamlets auf der Bühne. Wieder setzt er zum Monolog an. Wieder sitzt Sobinski im Theater und wieder steht ein Zuschauer aus der zweiten Reihe währenddessen auf. Beide wissen wohin er unterwegs ist. „Maria ist, wie stets im ganzen Film, bereits einen Schritt weiter als die Männer. Obwohl sie nicht im Bild zu sehen ist, gehört ihr der letzte Triumph. Wie so oft bei Lubitsch ist das Ende kein Schluß, sondern nur der Anfang noch einmal“ (Rasner in Prinzler/Patalas 1984, S. 194).

Zusammenfassende Bewertung

Was machte es den Amerikanern so schwer diesen Film positiv aufzunehmen? Sie verstanden ihn als geschmacklos und abgestumpft, als falschen Film zur falschen Zeit und als zynisch. Woran lag das?

Lubitsch selbst gibt eine Antwort: „Ich habe keine Folterkammern gezeigt, keine Prügelszenen, keine Nahaufnahmen von enthemmten Nazis, die ihre Peitschen knallen lassen und ihre Augen lustvoll verdrehen. Meine Nazis sind anders: Sie haben dieses Stadium längst durchschritten. Brutalität, Schläge und Folter sind bei ihnen längst tägliche Routine. Sie sprechen darüber genauso wie ein Händler über den Verkauf einer Handtasche. Ihren Humor beziehen sie aus den Konzentrationslagern und dem Leiden ihrer Opfer“ (Lubitsch, zitiert nach Spaich 1992, S.358).

Und so zeichnet er die Nazis in diesem Film auch. Er läßt Professor Siletzky sagen: „Wir sind keine Bestien ... Wir sind menschlich, und manchmal sogar sehr menschlich.“ Der Professor ist kultiviert, hat Charme und weiß mit der Sprache umzugehen, ist ein souveräner Schauspieler und Meister der Manipulation (z.B. bei der polnischen Fliegergruppe des Royal Air Force). Seine amourösen Avancen gegenüber Maria bringt er galant und zielstrebig vor. Seine Wortwahl bleibt aber auch hier von kriegerischen Motiven durchsetzt („Blitzkrieg“). Eine latente Gewaltbereitschaft wird spürbar.

Der Gruppenführer Erhard wird weniger wortgewandt und kultiviert gezeichnet, eher als feister Choleriker mit ausgeprägt autoritärem Charakter und guten Theater Kenntnissen. Bedingt durch den Szenenablauf durchlebt Erhard einen ständigen Wechsel seiner Gemütsverfassung, von freudiger Erwartung und Übermut über plötzliche Angst, Neugierde bis Wut, Enttäuschung und Erleichterung. Doch bei aller Abwechslung wirkt Erhard stets überfordert, nicht wie ein unbezwingbarer Herrenmensch, sondern eher wie ein Clown, der durch seine Schwächen menschlich wirkt. Auch Erhard ist kein reißender Wolf, sondern ein mörderischer Bürokrat und gerade in dieser Abweichung vom gängigen Nazibild zeitgenössischer Kriegsfilme lag vermutlich ein Kernpunkt des Widerwillens, den „To Be Or Not to Be“ hervorrief. Denn Lubitsch zeigte das „bis dahin Unvorstellbare: die Biedermänner als Brandstifter, als Massenmörder mit jovialem Gestus.“

Lubitsch ging es darum den Geist der die Nazis trieb satirisch einzufangen, den Ungeist, der erst die Voraussetzung für den industrialisierten Massenmord schuf.

Für diesen Ungeist und den Wahnsinn des nationalsozialistischen Machtapparates stehen Gruppenführer Erhard und sein Assistent Schulz Pate. An ihnen beschreibt Lubitsch die erstarrte Hierarchie von Funktionsträgern, deren Beziehung untereinander Angst, Unaufrichtigkeit, Intrige, Verantwortungslosigkeit und Verrat bestimmt ist. Erhard lacht über dieselben Witze, für die er anderen erschießen läßt, er herrscht durch Terror und lebt doch in ständiger Angst vor seinem Führer. Übertrieben devot gegenüber seinen Vorgesetzten, z.B. dem vermeintlichen Siletzky, der, wie dem Dialog zu entnehmen ist, den Führer persönlich kennt, wälzt Erhard alle Fehler auf Untergebene ab. Keiner will Verantwortung übernehmen. Im Film findet dieses Phänomen seine Zuspitzung, wenn Erhards Selbstmordversuch, wie alle seine Winkelzüge mißlingt. Hinter verschlossener Tür ertönt ein Schuß und nach nur kurzer Pause Erhards verzweifelter und Schuld zuweisender Ausruf: „Schulz!“.

Die Schauspielgruppe dagegen ist -trotz aller Rivalitäten, Reibereien, Konflikte, Eifersüchteleien und Schwächen - ein wahrer Hort von Solidarität und Menschlichkeit: Wenn es darauf ankommt kann sie niemand entzweien. Selbst der eitle Joseph Tura reiht sich hier ein, wenn er sich einiges einfallen lassen muß, um die Nazis hinters Licht und die Freunde aus der Gefahr zu führen. Lubitsch nutzt die kleinen menschlichen Schwächen (Eitelkeit, Eifersucht oder Unfähigkeit), um daraus in riskanten Situationen Humor zu erzeugen.

Lubitsch gewinnt Humor wie Solidarität nicht aus der einfachen Proklamation hehrer Prinzipien. Er erschließt es aus der Lebenswelt der Figuren selbst und aus der Handlung, die eine Wendung nach der anderen nimmt und seine Figuren dazu zwingt, alle Register ihres schauspielerischen Könnens zu ziehen.

Beispiele auf dem Kontinent gab es für diese Form der tragischen Groteske einige: Ödön von Horvaths „Die italienische Nacht“ oder Karl Krauses „Die letzten Tage der Menschheit“ oder Bertolt Brechts „Der unaufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“. Und wenn Spaich feststellt, daß solch ein Film „mißverstanden werden (mußte). Dafür gab es kein Vorbild“ (Spaich 1992, S. 361), dann ist dies so nicht richtig. Wir glauben vielmehr, daß es die zu differenzierte Zeichnung und die zu großen Ähnlichkeiten zwischen den Akteuren auf beiden Seiten waren, die der gerne in schwarz-weiß Kategorien fühlende (amerikanische) Volksseele aufbrachte.

Die Art mit Licht in diesem Film umzugehen unterstreicht diese Differenzierungen. In kalten Schwarz-weiß-Kontrasten gefilmt, den 40er Jahre Kriminalfilmen gleich, entsteht eine Disharmonie zur Filmhandlung. Komik mit den Mitteln des Kriminalfilmes gefilmt. Lachen als Antwort auf die Verzweiflung.

Und gelacht wird durchaus „über die perfekte Mimikry und Seelenverwandtschaft von Tätern und Opfern, über die falschen Bärte und die echten Unsicherheiten auf beiden Seiten“ (Renk, 1992, S. 129). Lachen über sich selbst, als Antwort auf das Erschrecken über die Ähnlichkeiten zwischen Tätern und Opfern.

Die Kameraführung tut ihr übriges dazu, dieser Verschränkung zu untermauern. Kameratotale sieht man beinahe nur zu Beginn des Filmes (Warschau, vor und nach dem Bombardement) und danach sehen wir nur noch in Innenräume. „Die Räume verstärken die Klaustrophobie: Luftschutzkeller, ein geschlossenes Theater ohne Fluchtweg, ein Hotel wie eine Festung, sogar Turas Hamlet stößt fast an die Bühnendecke. Erst am Ende sehen wir wieder Natur, Bronski, immer noch in der Hitlermaske, landet auf einem Heuhaufen, mißtrauisch bäugt von zwei englischen Bauern“ (Renk 1992, S. 130). Erst nach der Rettung zeigt uns die Kamera wieder Totale, vorher gilt es in der Enge dem Terror Grimassen zu schneiden.

„To Be Or Not to Be“ ist eine Meisterleistung an Satire und Ernsthaftigkeit zugleich. Es ist erstaunlich, daß nicht nur Lubitsch sondern alle Beteiligten an diesem Film im Kriegsjahr 1942 und angesichts der bis dahin bekannten Gräueltaten des Nationalsozialismus ihren Glauben an eine Zeit nach Hitler und an die Menschlichkeit, ihre Kraft und ihren Humor nicht verloren hatten. „Sein oder Nichtsein“ war eben auch ein kraftvolles Zeichen der Hoffnung und ein Appell an die Bedeutung des Humors in extrem schwierigen Zeiten und für eine menschliche Zukunft.