

20. FILM 2:

LUBITSCH: *SEIN ODER NICHTSEIN*. AKZEPTANZ
DES NICHTIDENTISCHEN

Dass schon der Titel *SEIN ODER NICHTSEIN* (TO BE OR NOT TO BE, Regie: Ernst Lubitsch, USA 1942) auf eine alternativlogische und nicht eine tauschlogische Variante unserer Schwindelthematik (in ihrer ersten, ludi-schen Bedeutung) anspielt, macht den agonalen Ausweis des Hamlet-Zitats und der Situation, in der er geäußert wird, aus. Es geht um die Eliminierung eines Zweifels, d.h. um die Wahl eines Opfers. Im Film geht es nicht um die Beschwörung eines väterlichen Geistes, um ein Zögern, einen Aufschub von Sühne. Besagte Alternative soll dem Schicksal und damit dem natürlichen Lauf der Dinge entrissen werden und strategisch organisiert sein. Und wenn es keinen Zweifel gibt, so gibt es doch den Schwindel, die Täuschung.

Hamlet beginnt im Zweifel seine Situation zu reflektieren und sein Spiel und sein Spiel *im* Spiel zu treiben. Um den Tod des Vaters nachvollziehen zu können, muss er – wie jeder Kommissar im Krimi – eine Ebene der Fiktionalisierung auf der Bühne der Vorstellung entwerfen: So oder anders könnte es gewesen, so oder anders lauten meine Handlungsoptionen.

Als initialer Zufall erweist sich in Shakespeares *HAMLET* der Eintritt einer Theatertruppe, die im Spiel experimentell die Schuldfrage stellt. Hamlet: „Ich hab gehört, daß schuldige Geschöpfe, / Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst / Der Bühne so getroffen worden sind / Im innersten Gemüt, daß sie sogleich / Zu ihren Missetaten sich bekannt. Denn Mord, hat er schon keine Zunge, spricht / Mit wundervollen Stimmen.“¹⁴³ Damit ist der psychophysische Tauschort eröffnet. Die Mordsache Lubitschs ist teuflischer versteckt. Wie heißt es bei Shakespeare: „Der Teufel hat Gewalt sich zu verkleiden.“ Hamlets Instrumentalisierung der Bühne ist die, die Lubitsch wählt, um mit groteskem, aber niemals peinlichem Humor die Verführungskünste zu entlarven und den guten Schwindel vom bösen zu unterscheiden. Wir wissen, wie das geht: Der gute Schwindel lässt dem Beschwindelten eine faire Chance, der böse endet, zumal 1942 in Polen unter einem teilweise jüdischen Theaterensemble, ohne Zweifel tödlich. Es kommt auf die Situierung des Previews, der Erwartungskreditierung an. Dazu gleich mehr.

¹⁴³ William Shakespeare: *Hamlet* (2. Aufzug, 2. Szene). Zitiert wird nach der Übersetzung von Wilhelm Schlegel. Stuttgart 2001, S. 56f.

Soll Hamlet sein Geschick erdulden oder soll er Widerstand leisten? – Widerstand wozu? Natürlich gegen den mordenden Onkel und seine Allianz mit der Mutter. Das macht die Sache kapriziös. Es ist die Alternative von Genealogie und Selbstermächtigung, die angesprochen wird: Den Kreislauf des Lebens und der Dynastie fortführen oder aus der Spirale der Entwicklung heraustreten? „Sterben – Schlafen – Träumen“, so Hamlets invertiertes Fluchtverhalten – anfangs, bevor er sich nach England aufmacht.

Lassen wir Hamlet noch ein wenig zögern und nutzen wir diese Lücke bis zum Vorspiel – zu einer Analyse dessen, was Hamlet andenkt und was Musil im *MANN OHNE EIGENSCHAFTEN* „seinesgleichen geschieht“ nennt. Widerstand kostet Opfer, oft die eigenen, also fügt man sich der Situation. In dieser Situation bietet sich eine filmische Variante des Einsingens in den Schlaf an, die Ophüls im Film *DER REIGEN* (*LA RONDE*, Regie: Max Ophüls, Frankreich 1950) meisterhaft ins Bild setzt, indem er seine Adaptation des Schnitzlerschen *REIGEN* als lange, ungeschnittene Kamerafahrt disponiert, die sich um ein altertümliches Karussell bewegt – worum es mir jetzt auch ankommt. *SEIN ODER NICHTSEIN* dagegen orchestriert den Schwindel ohne dieses konservativ-nostalgische Objekt in den menschlichen Verirrungen. Der Walzer singende Conférencier (Adolf Wohlbrück) bei Ophüls dagegen schwebt eher, als dass er tanzt, auf und um ein Weltkarussell in wienerischer Kulisse der vorletzten Jahrhundertwende – im Singsang des Walzertakts, im Einklang mit gleitender Kamerafahrt und sich drehendem Karussell – eine einschmeichelnde akustische und visuelle Choreografie, die einem Schlaflied gleicht und in eine Traumwelt überführt: zu einer Dame, die Geschäft und Liebe tauschbar macht. Es gibt nicht den geringsten Grund, an dieser monomanen Melodie zu zweifeln und aus dem Reigen zu treten.

Die Fusion einer solch transparenten Optik ineinandergleitender Kreisbewegungen erinnert an die Melodien des Orchestrions – die Drehbühnen des Theaters (Ophüls kommt vom Theater) –, ist aber im großen Studio weitaus raumgreifender und eleganter in Szene gesetzt. Man könnte *SEIN ODER NICHTSEIN* als Beispiel einer Ohnmacht durch Konfusion, den *REIGEN* als Beispiel für Schlaf durch Einschmeichlung bezeichnen.

Die Kulissen in *DER REIGEN* sind plastisch, täuschen einen nächtlichen Außenraum vor – mit der Silhouette Wiens am Horizont; die Kamera fährt mit, was im Theater aufgrund der Guckkastenbühne schwerlich zu machen ist – und die schwingende Musik tut ein Übriges, um die Einführung in das Thema des Films – sich ablösende Liebeleien, die soziale Leiter hinauf und

hinabschraubend – als nicht zufällig, sondern ganz im Schnitzler'schen Sinne zwanghaft, sei es pathologisch, soziopathisch oder genealogisch, erscheinen zu lassen. Der gesamte Film spielt in einer Art Albtraum oder Rausch, einer Zwangsläufigkeit, in der der Hamlet'sche Zweifel – die sittliche Norm betreffend – nicht kommentiert wird: Es geschieht einfach. So steigt wie aus dem Nichts zwischen den Gefährten des Karussells die Dirne hinab, um mit dem Soldaten das erste der zehn Verhältnisse im Reigen einzugehen, die Schnitzler in seinem Stück rein dialogisch bestimmt hat. Insofern ist die Rolle des Conférenciers die medienadäquate Visualisierung dessen, was im Text nur anhand der Struktur lesbar wird. Und obwohl sich bei Schnitzler wie bei Ophüls der Kreis schließt – die Dirne am Anfang und am Ende auftritt –, wird hier doch die Spirale der Hierarchien vom Soldaten bis zum Grafen mit den entsprechenden moralischen Differenzierungen des außerehelichen Verkehrs thematisiert. Wenn zwei das Gleiche tun, ist es immer noch nicht dasselbe. Der Conférencier (*Meneur de jeu*) ist der bittersüße Gehilfe göttlicher Vorsehung im Gehrock einer teuflischen (!) Verkleidung, was im subtilen Übergang des Walzers in eine Faust-Adaption von Berlioz anklängt. Für den Film komponiert Oscar Straus eigens den Reigen-Walzer DREHT EUCH IM REIGEN NACH ALTER WEISE, wobei er einen Tanz aus *LA DAMNATION DE FAUST* von Hector Berlioz paraphrasiert. Die Ambivalenz des Aktes ohne Zeugung wird so in eine allegorische Figur verwandelt, die in Hamlet verinnerlicht ist. Erst wer handelnd aus dem Reigen tritt, kann Schuld verschieben. Wie heißt es in Hamlets großem Monolog? „Ja, da liegst: / Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen, / Wenn wir die irdische Verstrickung lösten, / Das zwingt uns stillzustehn.“¹⁴⁴ Schon wieder klingt hier der Ruf nach dem „Halt!“ im Weltgeschehen, um sich der Zwanghaftigkeit eines Willens zu entziehen, einem Halt – „Täuscht er mich zum Verderben: ich will Grund, / Der sichrer ist. Das Schauspiel sei die Schlinge“¹⁴⁵ –, der die Täuschung tauscht, sie akzeptiert und kultiviert, und nicht negiert. Eben das ist der Ruck, der aus den Zwangsverhältnissen ausbrechen lässt. Der Ruck, das ist die Verräumlichung auf dem Nebengleis einer anderen Medieninszenierung. Damit man sich etwas reflexiv vorstellen kann, bedarf es einer Verräumlichung – gelingt sie nicht real (als Reise nach England oder als Ausbruch aus dem Reigen), bleibt sie im Phantastischen verhaftet. Während der REIGEN von Ophüls den gleitenden Übergang einer versteinernen Gesellschaft prä-

¹⁴⁴ Ebd., 3. Aufzug, 1. Szene., S. 60.

¹⁴⁵ Ebd., 2. Aufzug, 2. Szene., S. 57.

feriert, ist es in SEIN ODER NICHTSEIN von Lubitsch die wechselhafte Polarität – der behände Sprung, der immer neue Spielräume erzeugt, sodass es für den Kinozuschauer manchmal nur sehr schwer auszumachen ist, wer da welches Spiel auf welcher Bühne spielt. Ich rate, den Film mindestens zweimal anzusehen.

Maskierungen also aller Orten, so Nietzsche, der hinter den Kulissen einer dogmatischen Moral einen seinerseits verkleideten Maschinismus entdeckt. Freud, Verehrer von Schnitzler, ist ebenfalls auf dem in Wien nicht sehr weiten Weg nach Zwangsverhältnissen – Diagnose geht vor Therapie –, entdeckt die Trennung von Motorik und Sensualität als therapeutischen Ort der Konversionshysterien seiner vornehmlich betuchten Klientel: jeder Arbeit enthobener Frauen (aber nicht nur sie), deren Aufgabe es ist, ein gesellschaftliches Korsett zu schnüren, und die deshalb anfangen, motorisch aus der Rolle und in Ohnmacht zu fallen – was weniger aus Gründen der Moral als aus anatomischen Gründen der Verschnürung des Oberbauchs geschieht, damals aber medizinisch noch nicht so bekannt war.

Von jeder Motorik befreit, liegt die Frau im Bett und auf der Couch und kann nun dem Tagtraum all jene Aktivitäten unterschieben, die sie in der Realität nicht ausagieren kann. „Es giebt gar keine moralischen Phänomene, sondern nur eine moralische Ausdeutung von Phänomenen“¹⁴⁶, so Nietzsche in JENSEITS VON GUT UND BÖSE über den Zusammenhang von Deutungshandlung und Sensorium. Jene paralysierten Frauen leben von Literatur und Theater, bis sie, so Zola in DAS PARADIES DER DAMEN, zu Ende des 19. Jahrhunderts das Kaufhaus und den Kaufrausch als Refugium der Wahlfreiheit angeboten bekommen. Im Namen der Feststellung, dass Konventionen nur verdinglichte Deutungen sind, von deren skandalöser Bivalenz das Schnitzler'sche Stück seine Berühmtheit erlangt, muss gesagt werden: Sie, die Damen und die Waren, zirkulieren als Kreislauf im Stillstand eines bald auch untergehenden Reiches der Fiktion wie als reales kaiserlich-königliches Vielvölkerreich.

Hamlets Ruf nach der Theatertruppe wird dem Zweifel also einen Ausweg weisen. Er will ins unbekannte Land – jenseits der Moral. Nachgerade ist die Genealogie das Blendwerk in die Aussichtslosigkeit der Veränderung einer Gesellschaftsordnung, die zwischen den Polen ihre mehr oder weniger bürgerliche Existenz aushalten muss. Und weniger bürgerlich sind da die Thea-

¹⁴⁶ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, In: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 92.

terleute. Bei Schnitzler gibt es Aufklärung, aber keine Erlösung; bei Hamlet ein Gemetzel. Bei Ophüls immerhin der Gedanke, dass die Wertsetzung doch an solche zweideutigen Conférenciers, Medien (Hamlets Narr) oder Spielleiter – siehe Guido – abgegeben werden könnten. Im Film ist dafür die Regie (*mise en scène*) verantwortlich. Zur Erlösung oder Befreiung kommt es aber auch, wenn das Karussell sich überdreht und aus den Angeln gehoben wird. Und in der Tat bestimmt die rücksichtslose Bombardierung Polens in Lubitschs Film SEIN ODER NICHTSEIN den Ausgangspunkt der Handlung. Wenn nichts mehr zu verlieren ist, wenn die Evidenz des Todes droht, müssen die Masken fallen – oder, man inflationiert sie so schwindelelregend, dass der Effekt ein artistischer wird, eine Art Flucht in den Schein. Nur in diesem Moment kommt ein leiser Zweifel auf, ob man mit dem Entsetzen auf solche Weise Scherze treiben darf. Vergessen wir nicht: Der Film Lubitschs wird 1941 konzipiert und noch im selben Jahr gedreht. Aber das Lösungskonzept ist so alt, wie es Kriege sind.

Bei Schnitzler, so wird nicht selten erwähnt, bleibt die ältere, fast barocke Tauschlogik von Analogie und Ähnlichkeit in Patriarchalgenese im Vollzug, aber nicht mehr als Moral, sondern als eine unbewusste Struktur. So sind es gerade bei Schnitzler die sexuellen Fehlstellen (der jeweilige Koitus wird nur durch Bindestriche im Text angedeutet) bzw. Szenenübergänge, die durch – wie im Reigentanz üblich – „Handreichung“ kenntlich sind, die die Phantasie anregen. Solche Selbstverführung war den Lesern oder Zuschauern des Stücks natürlich gerade nicht zuzumuten. Denn in den Lücken drängen sich genau jene Visionen, die durch das bewusste Verdrängen in öffentlicher Moral eigentlich unter den Tisch fallen sollen. Individualität der Kunstrezeption erweist sich als Triebvorstellung – und das ist eine Enteignung, die das Bürgertum ganz und gar nicht mag. Man muss nicht einmal Freuds Schriften gelesen haben, sondern nur seines Arbeitszimmers angesichtig werden, um die schwere Luft im Wien des *Fin de Siècle* zu atmen. Die Angelegenheit Schnitzlers ist nicht die eines generellen Widerstandes, sondern stellt sich so dar, dass es ohne Moral auch nicht gut geht. Die Tauschoption des Spruchs der 1968er „die Phantasie an die Macht“, die für Schnitzlers Reigenrezeption das Motto abgeben könnte, ist wiederum nur die qualifizierte Markierung des Übergangs zwischen Opfer und Gabe in einem Moment der Stillstellung, den Sohn-Rethel etwa in seiner Geldtheorie als magisch metaphysischen Ort von Tausch- und Gebrauchswert festhält und der um keinen Preis sichtbar gemacht werden kann: Denn weder Geld als Tauschmaterie ist wie das Künstlerische an sich nichts wert, wenn es nicht auf die Vereinba-

rung wechselseitiger Akzeptanz trifft und damit schon die Vorstufe der Kreditierung von Aufmerksamkeit, nämlich mindestens den Skandal erreicht hat. Die Noblesse der Individualität entlarvt sich unter den Blicken Freuds auch bloß als narzisstischer Trieb – wenn das nicht schon ein Vorgeschmack auf das *Rote Wien* darstellt.

Uns zeigt sich eine Trinität an Möglichkeiten. *Erstens* der eliminierende Tausch als Opferzuweisung: Sein oder Nichtsein; *zweitens* die Verschiebung: die Interpretation als Binnenverschiebung, das Preisausschreiben Guidos; Kafkas Galeriebesucher; *drittens* das sich Erschwindeln eines Lebensvollzugs, der im Walzertakt von einem wirklichen Tausch gar nichts wissen will – der Reigen, der als sozialisierter Naturkreislauf weder die Verhinderung der Ungerechtigkeiten noch die Lügen der Not der Tugend oder dem Schicksal überlässt und seine Hände in Unschuld wäscht.

Jetzt aber zurück Lubitschs Film SEIN ODER NICHTSEIN. Die polnischen Theaterleute um das Ehepaar Tura verlegen sich auf die List der Verkleidung, die jeder Moral als Maskierung zugrunde liegt, wenn man Nietzsche Glauben schenken darf. Ihr Medium ist der Spiegel einer Assimilierung – Mimikry mit der Maske des Bösen, die in der des Guten daherkommt. Man erinnere sich an den zynisch-liebenswert gebildeten SS-Mann, den Christoph Waltz – mit einem Oscar ausgezeichnet – in *INGLOURIOUS BASTERDS* (Regie: Quentin Tarantino, USA/Deutschland 2009) spielt. Wenn das Theater die Bühne verlässt und in der Maske des Gegners auftritt, liegt der Vorteil bei dem, der um die Funktion der Bühnenlogik weiß. Die Theatertruppe also verkleidet sich als Nazischergen, um den wirklichen Nazis zu bedeuten, dass ihr Tun verblendete Operette ist, da sie die Doppelbödigkeit ihrer Ideologisierung nicht erkennen. Womit wir endlich bei Lubitschs dramatischer Filmkomödie und ihrer vielfachen Verkleidungs- und Verwechslungspositionen angekommen wären, die es schwer machen, den Inhalt der Story wiederzugeben. Es gilt, die *Austauschbarkeit von Macht und Machtinszenierung* zu offenbaren – zu zeigen, dass das Gesicht selbst eine Maske ist und gerade die Figur der Verdeckung nicht entzaubert werden kann. Um nicht in eine invasive Tautologie von Maske und Gesicht zu verfallen, muss man die kontextuellen Bedingungen der Wahrnehmungen, nämlich – ob etwas als Maske oder als Gesicht aufgefasst wird –, unterscheiden lernen oder eben, wie in Lubitschs Film, als ununterscheidbar inszenieren. Eine Handlung und eine Aussage müssen nicht in die gleiche Richtung laufen. Man muss, wie in der Zauber-show, gerade die Nebensächlichkeiten bemerken.

Zunächst gilt es aber für den Zuschauer, so etwas wie eine Normalansicht zu gewähren. Deshalb hier der Versuch einer *Inhaltsangabe*: Der Plot der Handlung ist gemäß den Gesetzen der Screwball-Komödie verwickelt. Es gibt mehrere Handlungsstränge. Zunächst muss man wissen, dass Lubitsch diese Komödie Ende des Jahres 1941 als Reaktion auf den Überfall der deutschen Wehrmacht auf Polen realisiert (das Drehbuch stammt von ihm und Edwin Justus Mayer) und mitproduziert. Die, wie er sagt, „tragische Farce“ unterteilt sich in eine *Ehekomödie*, die von dem Schauspielerehepaar Tura in den Rollen von Hamlet und Ophelia gespielt wird, in eine *Agenten-story*, in der es darum geht, die Liste der Namen der polnischen Untergrundorganisation in Sicherheit zu bringen, und in eine *Verwechslungskomödie*, in der die polnische Theatertruppe 1939 gerade ein Antinaziststück probt, dessen Aufführung dem beginnenden Krieg zum Opfer fällt. Statt dieses Stücks wird HAMLET gespielt. Später erfordern es die Umstände, dass die Schauspieltruppe als Nazis verkleidet in das Staatstheater eindringt und dort mit einem Hitlerdoppelgänger den „wirklichen Hitler“, der die Aufführung in Warschau besucht, hintergeht und an seiner Stelle mit der ganzen naziverkleideten Truppe eiligst das Land mit dem Flugzeug des Führers Richtung England verlässt, um sich selbst und die Namenliste der Agenten in Sicherheit zu bringen.

Alle drei Ebenen des Films sind ineinander verschachtelt. Das Filmpublikum ist bewusst nicht immer im Bilde, wer sich jeweils hinter den Masken verbirgt. Man offenbart jedoch erstens den Schwindel, dass Nazi-Uniformen noch keine Nazis machen zweitens, dass eine Eifersuchtsszene während des Monologs von Hamlet unangebracht ist drittens, dass ein gut gespielter SS-Gruppenführer von einem überzeugten Nazis nicht zu unterscheiden ist, viertens, dass Spione das Recht haben, in jede erdenkliche Rolle zu wechseln, mit und ohne Maskierung – es gibt Doppelt- und Dreifachagenten. Die „wahre“ Haltung zählt selbst bei Überzeugungstätern weniger als die vorgeschobene – Tausch, Täuschung und Tarnung überlagern sich. Diese zirkulierenden Wechselspiele demonstrieren: Es gibt echte und falsche Maskierungen, aber nicht Demaskierungen, in denen jemand sein wahres Gesicht zeigen kann. Die Orientierungslosigkeit macht verrückt, und aus den jeweiligen Auflösungen wird sofort eine weitere Täuschung einer vorgängig erzeugten Erwartung. Eine ununterbrochene Folge komödiantischer Gags ist das Ergebnis. Warum dieser positive Effekt aus den gewiss dramatischen Situationen? Ist es die erlösende Einsicht, dass es das wahre Gesicht nicht gibt? Dass die Identifikation einer Person nicht am Gesicht, nicht am

Bild, sondern am Vollzug und vor allem an der Motivation einer Handlung abgelesen werden kann?

Lubitsch liefert dem Publikum gleich zu Anfang eine Einübung in die Unterscheidung von Situativität und Inszenierung, Erwartungsweckung und dem Effekt einer verschobenen Erfüllung.

Erste Ebene, erste Szene. Eine Stimme aus dem *Off* klingt erstaunt: Man sieht Hitler allein mitten in Warschau. Er betrachtet die Auslagen der Geschäfte. Die Umstehenden sind entgeistert. „Wie das?“, fragt der Kommentator. Ende der ersten Szene. Rückblende: Man sieht ein Nazihauptquartier mit allerlei Uniformierten. Ein Gruppenführer lobt einen blonden Jungen für dessen Gesinnung. Hitler betritt das Büro des Hauptquartiers. Plötzlich schreit eine Stimme: „Halt!“ Die Kamera fährt auf. Der Zuschauer erkennt: Man befindet sich nicht wirklich in einem Hauptquartier, sondern im Theater. Ein antifaschistisches Stück wird geprobt. Der Regisseur hat „Halt!“ gerufen, weist den Hitlerdarsteller zurecht, er sehe aus wie ein kleiner Mann mit Bart, aber nicht wie Hitler. Dieser entgegnet, Hitler sei doch eben nur ein kleiner Mann mit Bart. Der Regisseur verweist auf ein Hitlerfoto. Der Darsteller entgegnet, das Foto sei von ihm gemacht, nichts an seiner Maske sei auszusetzen. Um das zu demonstrieren, begibt er sich in voller Uniform auf die Straße – worauf nun der Hitlerdarsteller der entsetzten Bevölkerung entgegentritt, *die glaubt, Hitler sei schon in Warschau*. Wir sind nun wieder in der ersten Szene. Endlich löst sich ein Mädchen aus der Menge, erkennt den Schauspieler Bronski, der den Hitler nur verkörpert, und verlangt ein Autogramm. Die Spannung löst sich auf. Die Situation ist die der Entlarvung in *DES KAISERS NEUE KLEIDER*: Hitler ist nicht nackt, aber er ist außerhalb seines Inszenierungsrahmens, den er nach dem theatralen Vorbild des italienischen Faschismus neu arrangiert, den wiederum Mussolini aus einer futuristischen Operette D’Annunzios aufgenommen hat. Diese wechselnden Rahmungen werden von der UFA dramatisiert – derselben UFA, bei der Lubitsch sein Handwerk gelernt hat, und nun von Hollywood distribuiert wird usw. – eine unendliche Kette von Transformationen, an deren Ende ein kleiner Mann mit Bart zuerst Warschau und dann die ganze Welt in Brand setzen kann. Man müsste ihm eigentlich nur die Kleider nehmen: Wie gemütlich, kleinbürgerlich sind doch die Aufnahmen Eva Brauns vom Berghof – die Banalität des Bösen.

Zweierlei fällt auf: Einerseits sind alle Protagonisten des Films chargiert, d.h. karikierend überzeichnet, sodass die Logik des Theaters von Anfang an den Ernst der Lage komödiantisch bricht, andererseits sind die im politi-

schen Extremismus situierten Kulissen ein idealer Ort, um das Wechselspiel zwischen *Sein* und *Nichtsein* als sich beschleunigende Auf- und Entladung dynamisch zu entfalten und damit der Duellposition aus dem Wege zu gehen: real, mit der Flucht nach London, imaginär in der Disposition der Rollen und Spielformen. Da schon zu Beginn – nach dem Einmarsch der Wehrmacht – das antifaschistische Stück verboten wird, wird ein anderes Stück gespielt, *Hamlet*, und in diesem Stück geht es zentral um die Diffusion einer Alternativlogik in „wundervollen Stimmen“. Zusätzlich zu den politischen Verwicklungen schleicht sich in die Hamletaufführung eine Eifersuchtsszene zwischen dem Ehepaar Tura ein, die wiederum ein Agentendrama auslöst. Denn der heimliche Günstling Maria Turas ist ein Pilot der polnischen Streitkräfte, der dann später von London aus die Liste der Agenten zurückholen soll. Wer sich wirklich auskennen möchte, muss den Film ansehen, und selbst da erfordert es beim ersten Sehen sehr viel Aufmerksamkeit, um die angeklebten von den echten Bärten zu unterscheiden.

Offensichtlich hat Lubitsch es meisterhaft gelernt, dass ein Gag, ein Lacher nur dann positioniert werden kann, wenn man seine Verräumlichung verkettet, sodass sich der Schluss einer Szene schon als Vorspiel der nächsten maskiert, weshalb man immer erst nachträglich, durch Verschiebung, wie es bei Freud heißt, lachend die Spannung entladen kann. So wechseln die Masken zwischen dramatisch und komisch, wobei das „Halt!“ in der Überschneidung der Szenen retro- und proaktiv einfach unterschlagen wird. Da aber, wie im Medium Film unausweichlich, jede Szene ein Preview der folgenden ist, man den Film nicht anhalten kann, wird der Plot nicht, wie im Kriminalstück die finale Entlarvung eines Täters sein, sondern er muss rhythmisch den Film durchziehen. Eine Schlusspointe reicht nicht für eine Komödie. So verweist die Schlusspointe in London darauf, dass das Eifersuchtsdrama zwischen den Turas weitergehen wird.

Aber noch sind wir nicht so weit. Die Einleitungssequenz zeigt Montage, Bühne und Verkleidung müssen einander korrespondieren, die Illusionskraft der Inszenierung das Gesicht erst schaffen, um es zu demaskieren. Vielleicht ist das Eindrucksvolle an Lubitschs Film aber gerade nicht die Maskerade, sondern die Art, wie die Schauspieler selbst mit Erwartungen und Enttäuschungen spielen, und zwar so virtuos, dass man am Ende das wahre Schurkenstück – den Krieg um Polen – beinahe verpasst.

Erste Ebene: Die erste Szene (à la DES KAISERS NEUE KLEIDER) lässt erkennen, dass das Element der Entlarvung von einem Kinde kommen muss, dessen Wertvorstellung naiv ist und das an sich selbst bemerkt, dass jemand

nur der ist, den er zu spielen akzeptiert – so, wie man es auf dem Karussell gelernt hat. Goffman hat das an den Entwicklungen der Eroberung des Karussells glaubhaft geschildert. Aber auch Erwachsene setzen sich zum Spaß oder angeheitert auf ein Holzpferdchen, um Kind zu spielen. Das Spiel bietet einen ernsthaften Ausweg dort, wo alle Wege verbaut sind. Benigni hat dies und sich selbst meisterhaft inszeniert.

Zweite Ebene: Infantil ist der Schauspielberuf als solcher. Diese Aufklärung erfolgt in der Eifersuchtsszene zwischen dem Ehepaar Tura. Immer, wenn Hamlet (Herr Tura, ein sich grandios überschätzender Charge) auf der Bühne die gewichtig im Tremolo vorgetragenen Worte „Sein oder Nicht-sein“ intoniert, macht sich im Theater der junge Fliegeroffizier – Verehrer von Maria Tura – geräuschvoll aus den vorderen Reihen auf, um die Ränge zu verlassen. Tura schiebt die Schuld dieses Abgangs auf den Niedergang seiner schauspielerischen Fähigkeiten, während der Flieger nichts anderes im Sinn hat, als Turas Frau, die die Ophelia spielt, während des Monologs in der Garderobe seine Avancen zu machen. Im Film wird diese Szene einige Male wiederholt. Später kommt Tura natürlich hinter das Geheimnis: Der Schwindel klärt sich auf. Aber der Flieger muss nun in den Krieg und hat für Liebeleien keine Zeit. Er kehrt mit dem Auftrag, die Liste der Untergrundorganisation eines Professor Siletskys zu erbeuten, aus London nach Warschau zurück und bindet die Eheleute und die Theatertruppe in seine Pläne ein. Ihnen gelingt es, unter der Vorspie(ge)lung, ihr Theater sei das Gestapohauptquartier, tatsächlich Siletsky zu ermorden und die Papiere an sich zu bringen, wobei Tura wechselweise den Gruppenführer Ehrhardt und den Professor spielen muss, um seine Frau aus dem Hauptquartier zu befreien, wo sie, echt oder falsch, dem Gruppenführer und dem Professor die Verführerin (was für ein Wortspiel!) gibt, um die geheimen Papiere zu erbeuten. Die Verwicklungen sind schriftlich nicht ohne Langatmigkeiten anzugeben. Wenn man den Film zum ersten Mal sieht, lässt Lubitsch in der Schweben, ob wir es mit einem fiktionalen oder einem fingierten Professor Siletsky zu tun haben. Die Differenz der beiden Schauspieler wird durch einen Bart maskiert. Der Schwindel hat zum Ergebnis, dass man – weil es ja unmöglich ist, in einer Filmvorführung (wie auf der Galerie) „Halt!“ zu rufen – zwischenzeitlich den Überblick verliert und zwischen echten und falschen Nazis nicht unterscheiden kann, zumal alle die gleichen Uniformen tragen, die gleiche (zynische) Höflichkeit an den Tag legen und allesamt Spieler in einem tragischen Stück sind. Die Uniform als Maskerade ist die Auszeichnung einer Gruppenzugehörigkeit, nicht unbedingt die einer inneren Haltung.

Dritte Ebene: Die Ohnmacht der Identifikation oder die Neutralisierung orientierender Differenzierung macht zwischen Gut und Böse keinen Unterschied. Es gibt nur noch Erwartung, Spannung, Enttäuschung und Täuschung. Das ist der kritische und zu kritisierende Punkt einer Kriegskomödie, wie ihn auch Chaplin in *DER GROSSE DIKTATOR* (*THE GREAT DICTATOR*, Regie: Charlie Chaplin, USA 1940) austarieren muss. Chaplin greift nach jahrelangen Überlegungen zu einer sentimentalischen Schlussrede, die der in den Führer verwandelte kleine Friseur theatralisch und vielleicht schon nur aus dem Abspannen an das Publikum hält. Ein wenig erinnert diese Rede an die Träne, die der Galeriebesucher Kafkas sich erlaubt.

Lubitschs Botschaft ist innerfilmisch auch als Medienkritik und Kritik am theatralischen Grundzug der Welt aufzufassen. Demaskierung ist nicht nihilistische Preisgabe jedes wahren Gesichts, sondern die Preisgabe derjenigen, die Erwartungen wecken, die sich nicht erfüllen oder deren Erfüllungseffekte andere sind als die erwarteten. Hitler als Magier, als Zauberkünstler? Nein, aber als jemand, der in Konsequenz den ganzen Reichtum der Medien (und der Propaganda- und Waffenindustrie) nutzt, die in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts zum Aufschwung kommen. Man sagt, ohne Flugzeug, Radio und Erfindung des Lautsprecherverstärkers (und Hugenburgs Zeitungsimperium) hätte es Hitler nicht an die Macht geschafft.¹⁴⁷

Aufklärung ins Inszenierungsgeschehen und damit in die Manipulation eines vorgeblich persönlichen Inventars an Imaginationen kann in dieser szenischen Welt nur der Blick auf den Inszenierungsrahmen werfen, auf das, was man am Anfang investiert, um am Ende nicht enttäuscht zu werden: auf die Produktionsmaschinerie der UFA und dann die Hollywoods. Die Transformation von Affekten im Preview in effektive Gewinne im Finale kann aber nur dort revidiert werden, wo das Ganze sich als Spiel reversibel hält. Dass eine jüdische Theatertruppe auch eine SS-Mannschaft spielen kann, ist per se kein Ausweg. Wenn die Welt verlogen und ein Schwindel ist, dann muss man doch zumindest angeben können, wo der Ort ist, an dem der Schwindel als solcher erscheint bzw. sich seine Moderation fallweise als Realität aus dem unbewussten Urgrund von Natur, Schicksal und Zufälligkeit, also die sogenannte „wahre“ Wirklichkeit heraushebt, die Lacan „das Reale“ – die vitalistische Bewegung des Todestriebes – genannt hat. Wir werden am Ende unserer Ausführungen darauf zurückkommen. Hier nun sind Techniken, Tricks und Strategien am Werk, die immer auch die Effekte ablenken

¹⁴⁷ Karl-Heinz Göttert: *Geschichte der Stimme*. München 1998, S. 423ff.

können, selbst die abgelenkten. Aber auch der Ingenieur respektive der filmische Apparat, der in ständiger Optimierung und Lenkung der Effekte sich von der kritischen Haltung des Zuschauers lenken lässt (die Allianz zwischen Hollywood, American Way und New Yorker Großbanken), hat Teil am Wahn der Realisierung und damit an der Wahrheit des Faktischen; Fakten, die der taumelnde Bewegung des Realen Realität verleihen. Bekanntlich leiden Paranoiker häufig unter Verfolgungswahn, da sie ihre Phantasien auf andere übertragen, sie also erst in der Maske ertragen, die sie ihnen aufzwingen. Dieser Wahn – ist das nicht ein Kreisgang?

Lubitsch selbst hat sich allerdings diesmal nicht der vorausberechneten Kinoeinspielquote beugen wollen:

Ich hatte die zwei etablierten und anerkannten Rezepte satt: Drama mit entlastender komödiantischer Einlage und Komödie mit dramatischen Elementen. Ich wollte niemanden zu keinem Zeitpunkt von nichts entlasten: Es sollte dramatisch sein, wenn es die Situation verlangt, und Satire und Komödie dort geben, wo sie angebracht sind. Man könnte den Film eine tragische Farce oder eine farcenhafte Tragödie nennen – mir ist das egal und dem Publikum auch.¹⁴⁸

Die Schlusszene in SEIN ODER NICHTSEIN ist bedenkenswerter als Chaplins sentimentaler Appell an eine schöne, neue Welt voll moralischer Integrität und Frieden. Der Appell ist die hilfloseste unter den Inszenierungen von Erwartungshaltung. Die Schlusszene Lubitschs wiederholt den *running gag* der Hamletszene in einer Variation: Die geflohene Schauspieltruppe darf aufgrund ihrer Heldentaten in London den HAMLET aufführen. Tura steht wieder an der Rampe dem vollbesetzten Saal gegenüber, er mustert das Publikum. Mit gekünsteltem Tiefgang intoniert er seine Sätze: „Sein oder Nichtsein? Das ...“ Weiter kommt er nicht: Geräuschvoll macht sich diesmal ein Marineoffizier aus den ersten Reihen davon. Die Blicke Turas begleiten ihn drohend, verwundert und ärgerlich. Dem Zuschauer bleibt es wie Tura überlassen, daraus die entsprechenden Schlüsse zu ziehen. Film-Ende.

Man könnte es bei diesem Ringelspiel der *running gags* belassen, wenn nicht die *Eifersucht* als Übertragung des Imaginären, Mimesis ans Fremde das letzte Wort hätte. Es wird etwas animiert, das weniger psychologisch als vielmehr motorisch, funktional gezeigt werden kann: Die Projektion des Verfolgungswahns. Ist das nicht ein Hinweis auch auf Hitlers Paranoia? Spielt sich im Kleinen ab, was unter dem „militärisch-industriellen Komplex

¹⁴⁸ Lubitsch in einem Artikel der NEW YORK TIMES vom 29. März 1942. Vgl. *Wikipedia*, Stichwort „Sein oder Nichtsein (1942)“.

des Deutschen Reiches“ den Weltbrand auslöst? „Ohne Grausamkeit kein Fest: so lehrt es die älteste, längste Geschichte des Menschen – und auch an der Strafe ist so viel Festliches!“¹⁴⁹

Lubitschs Film ist als eine der tiefgründigsten Filmkomödien rehabilitiert. Worauf sich Nietzsche bezieht, sind die für eine Verausgabung eines Festes notwendig vorweg ergangenen Opfer. Sie werden noch von Interesse sein, wenn wir den griechischen Agon, den mythisch-archaischen Hintergrund der Lösung von Wertbeziehungen und ihrer Geltungsmacht, von hierarchisierter Individuierung und Polisgemeinschaft analysieren.

Ich darf an dieser Stelle einen kurzen Blick auf Chabrols Film *DIE HÖLLE* (*L'ENFER*, Regie: Claude Chabrol, Frankreich 1994) richten, der uns etwas über die Paranoia der Eifersucht, also die Übertragung der Maskierung berichten kann. Das Thema des Filmes ist die allmähliche Entwicklung eines letztendlich pathologisch Eifersüchtigen, der zwischen den Indizien einer möglichen Begründung eines Fehltritts und der tatsächlichen Liebe seiner Frau aufgrund widersprüchlicher Deutung nicht mehr unterscheiden kann – wobei die Eifersucht in Gewalt ausartet und körperliche Gewalt als Indikator eines Versuches aufzufassen ist, die vertraute Nähe sich vertrauender Körper und die körperliche Widerständigkeit der Wirklichkeit in ein stabiles, nur noch physisches Verhältnis zu zwingen. Da Vertrauen eine Vorweggabe – die Kreditierung eines Sinnangebots ist –, die auf eine reziproke Zukunft der Einlösung des Vertrauens ausgerichtet ist, darf Vertrauen nicht finalisierbar sein; in dem Sinne, dass es sich in ein Wissen verwandelt. Dieses Phänomen des wechselseitigen Vertrauens heißt in der bürgerlichen Romantik „Liebe“. Die lässt sich weder erkaufen noch um den Preis einer paranoetischen Eifersucht erzwingen.

Chabrol legt in seinem konventionell als Erzählfilm angelegten Film Wert darauf, dass der Zuschauer ebenso hinreichende Signale der Vertrautheit wie solche zu sehen bekommt, die auf einen möglichen Ehebruch anspielen. Die Spuren der Untreue sind allerdings so ausgelegt, dass sie aufgrund des wahnhaften Verhaltens des Ehemannes als bloß eingebildete erscheinen können. Chabrol behilft sich mit einer Art *Flashback*, um die inneren Phantasmen des Eifersüchtigen kenntlich zu machen. Nur retroaktiv kann – wie in *SEIN ODER NICHTSEIN* – die Sinnstiftung dieser Signale, Spuren und inneren Bilder aus einer letzten Einstellung gefolgert werden: Das Schlussbild zeigt nicht das Wort „Fin“ (Ende), sondern „SANS FIN“ (Ohne Ende). Die plakative

¹⁴⁹ Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 302.

Botschaft der Eifersucht wird nicht nur in der kriminalistischen Aufklärung eines Vertrauensbruchs behandelt, sondern in dem, was *Eifersucht als Symptom* ausdrückt: Misstrauen gegenüber einem Dritten oder einer Dritten, der in das Zweierverhältnis eindringt und damit die *Fiktionalität der Liebe* zu einem verhandelbaren Gegenstand macht. Es ist ein Ausweis des Vertrauens, dass der Dritte hier (nämlich in dem für Chabrol typischen Setting bourgeois, verlogener Zweierbeziehung, also des konservativen Familialismus) immer nur szenisch-medial oder gestisch anwesend ist, jedenfalls distanziert oder dem Inzesttabu unterworfen. Wenn nun die Eifersucht nach Objekten des Wissens fahndet, tut sie das in der Liebe wie im Misstrauen, bezieht sich also auf jenes Reale, das nur als Spur des Imaginären vorhanden ist. So zweifelt der Eifersüchtige nicht an der Liebe, sondern an der Treue, d.h. an der Besitzform. Und er sucht den Beweis der Untreue zu besitzen, ihn als Realität für Dritte ausweisen zu können. Dieser Beweis ist der sexuelle Akt mit einem Dritten. Deswegen die Bereitschaft von Liebenden, sich unentwegt in *symbolischen* Handlungen ihrer Liebe zu versichern. Die Spur der Beweissuche ist das, was durch das Anwesende das Nichtanwesende erscheinen lässt. Im Kriminalfilm kann die Suche auf der Ebene der Realität erfolgen, in der Psychologie auf der des Realen, des Begehrens, d.h. der Aufrechterhaltung einer beständigen An- und Abstoßung. Es besteht kein Grund, dem Ehemann in Chabrols *DIE HÖLLE* nicht eben jenen pathologischen Fall der Eifersucht zu unterstellen, der in der aggressiven Form die Pathologie einer Paranoia annimmt – sprich: für real zu halten, was nur phantasmatische Spur ist. In Wirklichkeit leidet der Eifersüchtige an der *Möglichkeitsform* der Liebe. Der Unterschied zwischen den Zeichenträgern und dem, was sie repräsentieren, schwindet, lässt schwindeln. Die körperliche Gewalt, die Fühlbarkeit von Schmerz gilt als Mittel, diesem Entgleiten etwas entgegenzusetzen. Es besteht aber – *sans fin* – kein Grund, diese Pathologie als Schwindel oder Ausweis von willentlicher Unwahrheit (Ehebetrug) zu bezichtigen, da Vertrauensverhältnisse grundsätzlich kreditierte Deutungsverhältnisse sind, die auch ganz anders sein können. Die Wahrheit des Scheins zeigt sich im pathologischen Syndrom als Dissymmetrie einer jeden Beziehung mit einem Anderen. Auch hier kennt das Karussell des Syndroms keinen Imperativ des „Halt!“ als den von Gewalt.

Die Frage, wie aus einer Spur Wissen detektiert wird, wie Spuren als solche sich verkörpern und wie die Erzwingung des Wissens in die Gewalt normativer Geltung eines (moralischen) Wertes ermächtigt wird – also alle die Fragen, die Foucault in seinen Analysen von Macht und Sichtbarkeit gestellt

hat –, diese Fragen sind solche, die die Qualität von Wirklichkeitsauffassung, den Geltungsbereich von Medienmacht betreffen. Macht ist immer eine Frage der technischen Fernwirkungen.

Wieder treten wir ein in die Nähe und Distanz von sozialen Fliehkräften, die Wirklichkeit als reziprok vergesellschaftete Form überhaupt erst verdinglichen. Als Hypertrophie der Gewalt legitimiert sich medial der Mord am Anderen. Bürgerlich legitimiert und seit Poe als Zeichenspiel orchestriert, zeigt Mord sich im Kriminalfilm. Poe inszeniert den Mord oder eine andere Tat nicht als Orgie oder Fest, sondern als Ausgangspunkt zur Rekonstruktion *dessen, was vorausging*. Der Mord an sich spielt keine große Rolle. Der Film DIE HÖLLE lässt ganz bewusst offen, ob es sich um eine Kriminalgeschichte handelt oder um einen jener Fälle, die Freud so meisterhaft bündig erzählen kann, weil er die Aufklärung schon kennt.

Es geht um das *Motiv* – die *Erwartungshaltung* des Täters, welche die Tat rechtfertigen soll. *Damit es eine Tat ist, müssen die Opfer sich zu erkennen geben, Zweifel beseitigt Täuschungen enttarnt und Schwindel beruhigt werden*. Mit dem Motiv entlastet sich der Affekt und es wird der Effekt betont. Jeder Täter wird deswegen seinen Affekt durch den Zauber von Effekten verschleiern. Denn wenn es, nach Nietzsche, die Strafe ein Fest ist, und das Gesetz die Lust bewirkt, dann ist die Choreografie der Strafverfolgung, also die Verwandlung der Mehrdeutigkeit von Indizien in Eindeutigkeit, gerade kein Fest. Hier wird nicht gefeiert, sondern gearbeitet. Die meisten Filme schließen, wenn die Ehen geschlossen und die Mörder überführt sind. Regisseure wie Hitchcock sind nicht nur am Agon der Verfolgung eines Täters interessiert, sondern an dessen intelligenter Verrätselung und Verwischung von Spuren und Indizien. Bevor wir auf die Konstruktion des trickreichen Schwindels aus der Sicht der *eingebildeten* Täter eingehen – denn was ist der Film anderes als eine Paranoia auf Zeit –, möchte ich die Analyse eines Films vorziehen, der scheinbar hart und brutal ohne Schwindel und Täuschung auskommt. Es ist der Kontrapunkt zu Lubitsch und Hitchcock – die ultimative Form des Agons von SEIN ODER NICHTSEIN: das rätsellose Duell in HIGH NOON. Die Rollen von Opfer und Täter sind eindeutig zugewiesen.