



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Diffusion von filmischer Realität und Theaterwelt“

Verfasser

Clemens-Gustav Hollmann

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Die Anfangsjahre des Kinos	3
2.1	Theater versus Film	4
2.2	Die Problematik in Bezug auf die Definition des Theaterfilms	9
2.2.1	Definition der Begrifflichkeit	9
2.2.2	Gruppierungen von Theaterfilmen.....	11
3	Über den Regisseur Ernst Lubitsch	17
4	Inhaltserläuterung des Filmes <i>Sein oder Nichtsein</i>	22
5	Handlungsanalyse.....	35
6	Figurenanalyse.....	40
6.1	Bronski und seine entscheidende Rolle als Hitler	40
6.2	Grünberg und die Rialto-Szene	45
6.3	Joseph Tura und seine verschiedenen Rollenbilder	48
6.4	Maria Tura.....	56
6.5	Professor Siletsky	59
6.6	Anna.....	60
6.7	Sobinski.....	61
6.8	Gruppenführer Ehrhardt.....	62
6.9	Dobosh	63
6.10	Rabitsch	64
6.11	Schulz	65
7	Bauanalyse zweier Szenen	66
7.1	Das Verhör des Hitlerjungen	66
7.1.1	Beschreibung	66
7.1.2	Analyse.....	72
7.2	Die Todesszene des Professor Siletsky (Sequenz 78).....	73
7.2.1	Beschreibung	73
7.2.2	Analyse.....	76

8 Historischer Hintergrund zur Zeit der Entstehung des Films <i>Sein oder Nichtsein</i>	78
8.1 Politische Entwicklungen	78
8.2 Fritz Kortner und die Figur des Shylocks	82
9 Fazit	86
10 Literatur- und Filmverzeichnis	88
Literaturverzeichnis	88
Filmverzeichnis	92
Anhang	96
Sequenzprotokoll	96
Grafik	123
Abstract (deutsch)	124
Abstract (english)	125
Lebenslauf	127

1 Einleitung

Das Interesse zu Theater und Film wurde bereits vor meinem Studium geweckt. Umso interessanter fand ich die Kombination dieser künstlerischen Darstellungsformen, als ich erstmals spezieller über „Theaterfilme“ und schließlich auf den Film *Sein oder Nichtsein* von Ernst Lubitsch (USA, 1942) aufmerksam wurde..

Die hier vorliegende Arbeit soll anhand dieses Filmes die Verschmelzung von Filmrealität und der Theaterwelt im Sinne von filmdiegetisch realen (nicht gespielten) und theatralen (gespielten) Ereignissen hervorheben. Die Frage, ob die Verschmelzung dieser Ebenen eine eigene Kategorie in der Definition des Theaterfilms darstellt, soll zur Erörterung gelangen und somit die Annahme der eigenen Kategorienzugehörigkeit bekräftigen. Dabei habe ich mich an die deutsche Synchronfassung gehalten.

Nachdem der Inhalt des Films beschrieben wurde, soll anhand einer Filmanalyse versucht werden, die Elemente zum Beweis dieser Annahme herauszuarbeiten. Ich gehe dabei nach der Methode vor, wie sie Werner Faulstich in seinem Buch *Grundkurs Filmanalyse* beschreibt, wobei ich zuvor einen kurzen Einblick geben möchte, wie Film und Theater in ihrer Verbindung zueinander stehen. Die Anfangsjahre des Films werde ich dabei ebenso erwähnen wie die verschiedenen, bisherigen Auseinandersetzungen zum Begriff „Theaterfilm“. Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser beiden transitorischen Darstellungsformen aufzuzeigen, ist ebenso wichtig wie die Auseinandersetzung mit der Problematik zur Definition des Theaterfilms. Dies soll zum Verständnis der Gruppierungen von Theaterfilmen dienen. Die Filmanalyse fokussiert sich speziell auf die Ermittlung der benötigten Elemente, um den Standpunkt der These darzulegen, sodass ich mich bei der Montage-Analyse beispielsweise auf zwei Szenen beschränken werde, welche die Verschmelzung von Filmrealität und Theaterwelt für mich am markantesten hervorheben.

Wichtig ist mir zudem, einen historischen Überblick über jene Zeit zu geben, in der der Film entstanden ist. Der Überfall der Deutschen auf Polen ist ein zentrales Thema. Interessant erscheint mir, dass Lubitsch nicht direkt auf die schreckliche

Einleitung

Lage der jüdischen Bevölkerung hingewiesen hat, sondern dies durch einen Schauspieler namens Grünberg vermittelt. Ich werde auf die Figur des Shylocks einigen sowie auf die „Rialto-Szene“, um den Aspekt der politischen Aussagekraft jener Figur zu betonen und zum besseren Verständnis der Bedeutungskraft dieser im Film mehrmals wiederholten Szene beizutragen.

Der Kinofilm (also nicht das Trägermedium) und das Theater stehen einerseits seit der Entstehung des Phänomens der Kinematographie in Konkurrenz zueinander, andererseits beeinflussen sie sich gegenseitig und weisen sowohl zahlreiche Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede auf.

2 Die Anfangsjahre des Kinos

Die gegenseitige Beeinflussung zeigt sich bereits in den Anfangsjahren des Films. In jener Zeit, in der die Theater-Varietés ihre Hochblüte erfuhren, als zunächst dokumentarische Kurzfilme, aber ebenso Filmbeiträge theatralen Inhalts wie *Une partie de cartes* (1896) von Georges Méliès vorgeführt wurden. Das Variété entwickelte sich Mitte des 19. Jahrhunderts als Mischform von Zirkus-Attraktionen und schauspielerischen Formen, welche auf einer Bühne zur Präsentation gelangten. Das Publikum, das während des konzipierten Vorführungsprogramms auch essen, trinken und rauchen durfte, bekam dabei Attraktionen wie zum Beispiel Projektionen der Laterna Magica, ab der Entwicklung des Kinetographen auch die Lichtspiele der bewegten Bilder zu sehen. Diese Attraktionen wurden des Öfteren gefilmt und dann wiederum in Varietés, auf Jahrmärkten sowie später dann in den aufkommenden Kinos vorgeführt. Doch die Faszination galt weniger einem theatralen Inhalt der Filmbeiträge, sondern eher der völlig neuen Wahrnehmungsform von real wirkenden Ereignissen auf einer zweidimensionalen Fläche, also der Leinwand, wie es Thomas Klein in seinem Buch *Ernst und Spiel* erwähnt.¹ Die Inszenierung und damit die Theatralisierung von Filmen kann in den Anfangsjahren des Filmes allerdings nicht bedeutungslos gewesen sein, sonst hätte man ausschließlich dokumentarische Momentaufnahmen von der Straße und Ähnliches gezeigt. Georges Méliès' Film *Une partie de cartes* (Fr, 1896) ist aber eindeutig inszeniert. Zwar wirkt das laienhafte Auftreten der Wirtin authentisch, doch die Tischanordnung gestaltet sich so, dass die Kamera jeden Beteiligten gut aufzeichnen kann und die Gestikulation der Männer, als sie aus Gläsern trinken oder sich was aus der Zeitung zeigen, wirkt übertrieben. Klein widerspricht jedoch der gängigen Behauptung, dass die Frühzeit des Films durch die Theaterhaftigkeit geprägt sei, da „sorgfältig historisch und zudem zwischen nationalen Kinetographien unterschieden werden muss.“²

¹ Vgl. Thomas Klein: *Ernst und Spiel. Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film*. Mainz: Bender, 2004, S.16.

² Ebd., S. 16.

Der vorgeführte Filminhalt wurde dementsprechend noch nicht als eigenständige Kunst verstanden, sondern als spezielle Form des Zeitvertreibs betrachtet, in deren Fokus das Phänomen der Reproduktion der Dinge bzw. Geschehnisse, verknüpft mit deren Präsentationsform, stand. Klein weist einen direkten Zusammenhang von Film und Theater erst ab der Entstehung des abendfüllenden Spielfilms aus, der sich allmählich vom Charakter einer Nummernpräsentation des Varietés oder einer Attraktion am Jahrmarkt entfernte. Demzufolge wäre bereits ab 1906 von den sich bedingenden Kräften von Film und Theater zu sprechen, nachdem Charles Taits erster Spielfilm der Filmgeschichte *The Story of the Kelly Gang*, ein 70minütiger australischer Western, entstand.³

Abgesehen davon, dass der Begriff „Theater“ eigentlich nicht zur Gänze zu fassen ist und sozusagen lediglich als Name für gewisse szenische Vorgänge existiert, wie es bereits Andreas Kotte in seinem Buch über Theaterwissenschaft deutlich gemacht hat, wird der Begriff „Theater“ sehr häufig herangezogen, wenn es um den Vergleich zwischen dem Rahmen solcher szenischen Vorgänge bzw. Interaktionen und dem Rahmen des Films geht. Der Theaterbegriff veränderte sich im Laufe seiner Geschichte unentwegt, doch „jeder weiß, was Theater ist. Aber nahezu niemand kennt die kulturhistorischen Implikationen, die sich mit dem persönlichen Theaterbegriff verbinden.“⁴

2.1 Theater versus Film

Wie bereits erkennbar wird, hat der Film insbesondere im Entstehungsprozess eine zentrale Phase mit dem Theater gemeinsam. Denn wie Eric Bentley auch hervorhebt, kann man Theater auf eine Simple Formel bringen: „The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.“⁵, also wenn die Schauspieler zumindest vor dem Kameramann agieren. Wie sieht es allerdings aus, wenn die Akteure sich selbst, durch Film oder Video, aufzeichnen und sich selbst

³ Vgl. O. N., *Kelly Gang*.

⁴ Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2005, S. 63.

⁵ Eric Bentley: *The life of the drama*. 2. Aufl. London: Methuen, 1966, S. 150.

durch Beleuchtung oder Kostümierung hervorheben? Der Zuschauer würde dann nicht der Kameramann bzw. das Filmteam, sondern bereits/erst der Zuschauer im Vorführungsraum bzw. am Vorführungsort der Projektion bzw. der Ausstrahlung (Fernseher) sein. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen Theater und Film, was übrigens bereits die russischen Formalisten der 1920er-Jahre, neben anderen Vergleichen und Abgrenzungen zwischen Film und Theater, festgestellt und manifestiert haben⁶. Das Theater ist, im Gegensatz zum projizierten Endprodukt Film, stets live, sodass die Akteure im direkten Kontakt zum Publikum stehen, weil Schauspieler und Zuschauer sich gleichzeitig im selben Raum befinden.⁷ Die Handlungen und Geschehnisse werden vom Publikum folglich direkt wahrgenommen, während der Filmrezipient all dies durch den vorgegebenen Blick der Kamera nur vermittelt erhält. Der direkte Kontakt der Akteure zum Publikum kann nicht zerstört, sondern allenfalls verringert werden.⁸

„Was der Kinozuschauer auf der Leinwand sieht, ist ein Geschehen, das in der Vergangenheit stattgefunden hat und das zum Zeitpunkt der Aufnahme die Dialektik von Spielen und Zuschauen zum Teil noch enthielt.“⁹

Der Film präsentiert dem Zuschauer die Akteure in einem distanzierten Verhältnis, da immer nur vergangene Handlungen gezeigt werden können. Das Gegenwärtige ist dementsprechend das Merkmal des Theaters und „Das Fehlen dieser »Gegenwart« ist das wesentliche Kennzeichen des »Kino«.“¹⁰

Anders ausgedrückt, kann man beim Theater von einer direkten Kommunikation von Akteur und Zuschauer sprechen, wo durch die gleichzeitige Anwesenheit von Akteur und Zuschauer eine unmittelbare Rückkopplungsmöglichkeit gegeben ist, während im Kino eine indirekte Kommunikation herrscht, bei der diese

⁶ Vgl. Chiel Kattenbelt: Film und Theater. In: Wolfgang Beck; Manfred Brauneck und Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5., vollständig überarb. Neuausg. Hamburg: Rowohlt, 2007, S. 391.

⁷ Vgl. James Monaco; David Lindroth; Hans-Michael Bock (Hg.): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien; mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2002, S. 50.

⁸ Vgl. Kattenbelt: Film und Theater, S. 392.

⁹ Klein: *Ernst und Spiel*, S. 19.

¹⁰ Georg Lukács: Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos. In: Karsten Witte (Hg.): *Theorie des Kinos*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 143.

Rückkopplungsmöglichkeit nicht stattfinden kann. Während das Theater einmalig ist, zeichnet sich der Film durch seine Reproduzierbarkeit aus.¹¹

Konzentriert man sich auf das Publikum der beiden Darstellungsformen, so kann man den Filmsehenden, bedingt durch die Projektion bzw. die Vorführungsweise, als einen Zuschauer beschreiben, dessen Wahrnehmungsverhalten für gewöhnlich an einen dunklen Raum gebunden ist. Die Dunkelheit soll den Filmsehenden von seinem Umfeld isolieren, sodass er sich völlig auf die Informationsflüsse des Films konzentrieren kann.¹² Beim Theater wiederum lebt jede einzelne Aufführung auch von der Reaktion des Publikums. Die Zuschauer beeinflussen durch ihre Reaktionen nicht nur sich gegenseitig in ihrer Wahrnehmung und Reaktion, sondern wirken ebenso auf die Schauspieler und somit auf das Spiel ein, wenn sie zum Beispiel gähnen, rülpfen, schmunzeln, lachen, seufzen, stöhnen etc. ... Das ist zwar beim Filmpublikum zum Teil auch so, doch allein schon die Möglichkeit, als Zuschauer von Schauspielern spontan direkt angespielt und somit zu einem Teil der Aufführung zu werden, was die Atmosphäre und das Spiel in dieser Weise maßgeblich beeinflusst und weiterentwickelt, hebt jenen Aspekt hervor, der durch die bereits erwähnte raumzeitliche Komponente geprägt ist, in der sich Zuschauer und Akteur gleichzeitig am selben Ort befinden. Allein die Tatsache, dass – bleiben wir bei diesem Beispiel – auch mehrere Leute von Theaterzuschauern in das Spiel eingebunden werden können, verdeutlicht, dass im Theater das Publikum als Gruppe bzw. als Kollektiv betrachtet werden kann.

„Für das Theater ist die Dunkelheit im Zuschauerraum keine notwendige Aufführungsvoraussetzung; Theater kann im Prinzip überall aufgeführt werden. [...] Für die Interaktion zwischen Schauspielern und Zuschauern sind die geltenden Konventionen wichtiger als die Dunkelheit des Zuschauerraums. Das experimentelle Theater hat diese Verhältnisse vielfach variiert.“¹³

Obwohl vom Filmsehenden behauptet wird, dass er den zuvor erwähnten Informationsflüssen ausgeliefert ist, muss dies nicht bedeuten, dass der Filmsehende in seiner Rezeptionsweise passiv ist. Lothar Bredella hat mit seiner Skizzierung des Filmes *Bend It Like Beckham* (GB, 2002) drei Arten beschrieben, inwiefern der

¹¹ Vgl. Kattenbelt: Film und Theater, S. 391.

¹² Vgl. ebd., S. 392.

¹³ Kattenbelt, S. 392.

Filmrezipient aktiv wird. Erstens ist es notwendig, dass der Filmsehende eine imaginative Welt aufbaut und geistig in sie eintaucht. Dies wird im Beispiel *Bend It Like Beckham* durch die Bemühung des Filmsehenden als „Mitspieler“ erreicht. Dabei spielt die Auswahl, wie und was an Bildern gezeigt wird, eine essenzielle Rolle und prägt damit die Erzeugung von Bedeutung im Film anders als die Bedeutungsherstellung im Theater. Dadurch, dass man dem Filmsehenden gewisse Szenen vorenthält und bestimmte Momente auslässt, wird die Aktivität des Zuschauers angeregt, was beim Film zusätzlich durch die Montageränder oder die Möglichkeit abrupter Szenenwechsel erzwungen wird. Das Gemisch von Gezeigtem sowie nicht Gezeigtem löst im Filmsehenden einen Prozess der Sinnesfindung logischer Zusammenhänge aus.¹⁴

„Erst in den Köpfen der Zuschauer/innen wird aus der Bilderreihe, den *movingpictures*, eine Filmerzählung. Bredella erläutert am Symbolcharakter des Fußballspiels in *Bend It Like Beckham*, dass für die verschiedenen Protagonistinnen und Protagonisten je unterschiedliche Bedeutung hat, wie wir bei unseren Sinnstiftungsprozessen unsere Erinnerungen und Erfahrungen, unser Welt- und Filmwissen aktivieren müssen.“¹⁵

Zweitens kommt dem Filmsehenden seine Ohnmacht gegenüber den Geschehnissen nützlich zugute, denn aufgrund seiner Unfähigkeit, in das Geschehen einzugreifen, muss er/sie die Situationen so hinnehmen, wie sie kommen. Der Rezipient kann bedingungslos seine eigenen Schlüsse ziehen und sich in die jeweilige Situation aufgrund seiner individuell gebildeten Meinung einfühlen. Obwohl der Rezipient nur ihm vorgegebene Entscheidungen, Folgen, Handlungen etc., sprich Informationen, verwerten kann, wird er durch sein Einfühlungs- und Beurteilungsvermögen aktiv.¹⁶

Drittens wird der Rezipient schließlich als Kritiker aktiv, wobei er aufgrund all seiner filmischen Eindrücke und Informationen Rückschlüsse auf seine alltäglichen Erfahrungen zieht. Die Realitätsnähe, die ein Film vermitteln kann, ist dabei zusätzlich behilflich.¹⁷

¹⁴ Vgl. Helene Decke-Cornill; Renate Luca: Filmanalyse und/oder Filmerleben? Zum Dualismus von Filmobjekt und Zuschauersubjekt". In: Helene Decke-Cornill (Hg.): *Jugendliche im Film – Filme für Jugendliche: medienpädagogische, bildungstheoretische und didaktische Perspektiven*. München: Kopaed, 2007, S. 17.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. Decke-Cornill; Luca: Filmanalyse und/oder Filmerleben?, S.17.

¹⁷ Ebd., S.18.

Zu diesen Unterscheidungsmerkmalen von Theater und Film bzw. Kino sind vor allem auch die Umsetzungsmöglichkeiten hervorzuheben, welche jeweils typische Charakteristika für Theater oder Film darstellen. Erstens ist es beim Film der Kamera möglich, durch die verschiedensten Kamerafahrt- sowie Schwenkvarianten den gesamten Bühnenraum bis hin zum Schnürboden oder zu den Seitenbühnen bildlich zu erfassen und sogar darüber hinaus bis in die privaten Gemächer der Theaterleute vorzudringen.¹⁸ Diese freie Beweglichkeit der Kamera steht im Gegensatz zum starr verharrenden Theaterpublikum, wenn es sich nicht gerade um eine moderne performative Aufführung, wie beispielsweise bei den Gruppen „Fuckhead“ und „La Fura dels Baus“, handelt. Bei derartigen Aufführungsformen ist die freie Beweglichkeit des Zuschauers auf der Performancefläche maßgebliches Inszenierungselement. Das heißt, das Publikum darf sich nicht nur frei bewegen, es soll sich frei bewegen. Dennoch wird es dem Publikum nie gelingen, eine so spezifische Blickweise zu erlangen, wie es mitameratechnischen Ausreizungen wie Kamerafahrt, Schwenk, Tiefenschärfenregelung und Ähnlichem möglich ist.

„[Z]udem wird der Wahrnehmungsraum zwischen Schauspieler und Zuschauer durch den filmischen Wechsel von Nähe und Ferne, der Perspektiven und Positionen zum Gezeigten akzentuiert und das Spiel des Schauspielers rhythmisiert.“¹⁹

Wie zu erkennen ist, stehen dem Film viele Effekte zur Verfügung, die über den Rahmen derameratechnik hinausreichen – alleine deshalb, da die Filmarbeiten zu den verschiedensten und unterschiedlichsten Zeiten durchgeführt werden können.²⁰ Das heißt, dass sie nicht in einem kontinuierlichen, chronologischen Ablauf stattfinden müssen, sondern dass die Szenen, die möglicherweise erst am Ende des Endproduktes Film vorkommen, bereits zu Beginn der Dreharbeiten abgelichtet werden können, da es vielleicht die entsprechenden und individuellen Produktions- und Drehbedingungen nicht anders möglich machen. Meistens beeinflussen die Kosten, die Wetterverhältnisse oder die Anwesenheitsmöglichkeiten der Schauspieler den Ablauf der Drehabfolge der Szenen.

¹⁸ Vgl. Marschall: Theater und Film, S. 612.

¹⁹ Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 159.

²⁰ Vgl. Monaco; Lindroth; Bock: Film verstehen, S. 50.

Thomas Klein zitiert etwa Georg Lukács, der das Verhältnis von Theater und Film laut Klein auf den Punkt bringt.²¹ „das Grundgesetz der Verknüpfung für Bühne und Schauspiel ist die unerbittliche Notwendigkeit, für das »Kino« die von nichts beschränkte Möglichkeit.“²²

Dieses Zitat verdeutlicht, dass die Darstellungs- und Inszenierungsmöglichkeiten im Theater begrenzt sind, wobei dem Film ein Universum an illusorischen Welten offen steht und vor allem durch die Techniken und Tricks des Films jegliche physischen Grenzen, die dem Theater anhaften und stets gegeben sind, da es ihnen stets unterlegen ist, überschritten werden können. Rudolf Arnheim betont Gemeinsamkeit und zugleich die Unterschiede der sogenannten „partiellen Illusion“, die sowohl Film als auch Theater ausmachen:

„Der Film also bietet, ebenso wie das Theater, eine partielle Illusion. Er vermittelt bis zu einem gewissen Grade den Eindruck wirklichen Lebens (und da er, im Gegensatz zur Bühne, in der Tat wirkliches, d.h. ungespieltes Leben vor echter Szenerie auffangen kann, kann diese Komponente umso stärker sein). Andererseits aber ist er so stark bildmäßig, wie die Bühne es nie sein kann. [...] Er ist immer zugleich Schauplatz einer »realen« Handlung und flache Ansichtskarte.“²³

2.2 Die Problematik in Bezug auf die Definition des Theaterfilms

2.2.1 Definition der Begrifflichkeit

Der Begriff „Theaterfilm“ setzt sich aus den Teilen „Theater“ und „Film“ zusammen. „Der Ausdruck Theaterfilm ist ein Oberbegriff für Filme, die sich durch Aspekte von Theater oder Theatralität auszeichnen sowie für Filme, die sich theatraler Strategien bedienen oder diese thematisieren.“²⁴

²¹ Vgl. Klein: *Ernst und Spiel*, S. 20.

²² Lukács: *Ästhetik des Kinos*, S. 144.

²³ Rudolf Arnheim; Helmut H. Diederichs: *Film als Kunst. Mit e. Vorw. zur Neuauflage*, Frankfurt am Main: Fischer, 1979, S. 40.

²⁴ Sonja Eisl: Sehe ich einen Film oder bin ich schon im Theater? In: Andreas Kotte (Hg.): *Theater im Kasten. Rimini Protokoll – Castorfs Video – Beuys & Schlingensief – Lars von Trier*. Zürich: Chronos, 2007, S. 35.

Dieses Zitat von Sonja Eisl, so könnte man annehmen, wäre eine einfache sowie treffende Formulierung, welche man in jedem Lexikon vorfinden sollte, um Theaterfilme zu beschreiben. Leider existiert allerdings in kaum einem Nachschlagewerk eine genaue sowie allgemein gültige Definition dieses Begriffes, was auch Eisl mit Verwunderung hervorhebt und kritisiert. In ihren Recherchen stellt sie fest, dass der Begriff „Theaterfilm“ oft in Kritiken oder wissenschaftlichen Arbeiten zu finden ist, obwohl keine eindeutige Begriffsklärung existiert. Zusätzlich erschweren dem Theaterfilm nahestehende Begriffe wie Bühnen-Verfilmung, Kino-Theaterfilm, Fernseh-Theaterfilm, Dramenverfilmung, Theaterverfilmung, Bühnenverfilmung und viele weitere Ausdrücke dieser Art die Klärung des Begriffs.

Ebenso erkennt Volker Roloff in der Ableitung des Textes „Theatralität und Inszenierung“ von Erika Fischer-Lichte²⁵, eine Formel für die Definition des Theaterfilms:

„Es handelt sich um Theaterfilme, wenn man den Begriff des Theaters erweitert und im Anschluss an aktuelle Theorien der Theatralität als Prozess definiert, der innerhalb und außerhalb des Theaters stattfinden kann und der sich überall dort entfaltet, wo Darstellende und Zuschauer zusammen treffen – d. h. als Wahrnehmungsmodus, der es der Perspektive oder dem Blick des Zuschauers überlässt, ob eine Situation als theatral oder nicht-theatral erscheint.“²⁶

Betrachtet man die Erläuterung einer „Semiotik des Theaters“²⁷, in der sich Fischer-Lichte auf das Verhältnis von Sender und Empfänger theatraler Zeichen konzentriert und darin einen „Modus der Zeichenverwendung“ erkennt, oder die Definitionen Joachim Fiebachs, der Theatralität als „Art der Körperverwendung“ deklariert, welche nach historisch und kulturell geprägten Kommunikationsprozessen variieren, oder bedenkt man die verschiedenen Blickwinkel und individuellen Perspektiven, unter denen Elizabeth Burns Theatralität durch einen sogenannten

²⁵ Erika Fischer-Lichte: Theatralität und Inszenierung. In: dies.; Isabel Pflug: *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen: Francke, 2000, S. 11–27.

²⁶ Volker Roloff: Aktuelle Theaterfilme. In: Michael Lommel (Hg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Bielefeld: Transcript, 2004, S. 9.

²⁷ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. 2., durchges. u. 3. Aufl., Tübingen: Narr, 1994.

„Wahrnehmungsmodus“ von nicht Theatralem differenziert, so scheint Volker Roloffs Bezugnahme zur Definition des Theaterfilms plausibel.²⁸

Burns Betrachtung aus der speziellen und individuellen Perspektive zur Definition von Theatralität erinnert an Eisls Verweis über die unterschiedliche Herangehensweise zur Definition des Theaterfilms.

„Unter dem Sammelbegriff Theaterfilm finden sich verschiedene Filmstile und -genres, die als kleinsten gemeinsamen Nenner einen Bezug zu Theater und/oder Theatralität aufweisen. Der Ausdruck definiert sich über die Art und Weise des wissenschaftlichen Zugriffs, der Absicht und Fragestellung, die damit verbunden ist.“²⁹

2.2.2 Gruppierungen von Theaterfilmen

In *Reclams Sachlexikon des Films* beschreibt Susanne Marschall unter dem Thema „Theater und Film“ vier unterschiedliche Gruppierungen, in denen sich ihrer Meinung nach diese zwei transitorischen Darstellungsformen bedingen, wobei sie hervorhebt, dass diese Ebenen grob definiert sind und zwischen ihnen häufig fließende Übergänge zu erkennen sind.

Als Erstes nennt sie die simple Praxis der Aufzeichnung eines Theaterstücks, welche zum Beispiel zur Dokumentation für wissenschaftliche Untersuchungen durchgeführt wird.³⁰ Eisl verweist in diesem Zusammenhang auf die großzügige und umfangreiche Diskussion innerhalb der Theaterwissenschaft über die Vorteile von Theateraufzeichnungen, welche bereits in den 1970er- und 1980er-Jahren geführt wurde. Stand in dieser Disziplin die Film- und Videoaufzeichnung etwa als Analyseinstrument und Überprüfungsdokument im Zentrum des Interesses, richtete sich der Fokus bei den Theaterhäusern und anderen Veranstaltern, aber ebenso beim Fernsehen auf den Wert des archivarischen Zwecks. Der Nutzen von solchen audiovisuellen Dokumenten hat sich bis heute insofern erweitert, als dass bereits in der Probephase der Theaterstücke und Performances aufgezeichnet wird, um sowohl

²⁸ Vgl. Fischer-Lichte: *Theatralität und Inszenierung*, S. 19 mit Bezug auf Elisabeth Burns: *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and Social Life*, London 1972. und Joachim Fiebach: *Brechts Straßenszenē. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells*. In: *Weimarer Beiträge* 24/2, 1978, S. 123 – 147.

²⁹ Eisl: *Sehe ich einen Film*, S. 35.

³⁰ Vgl. Marschall: *Theater und Film*, S. 610.

durch Sichtung und Überprüfung die Arbeitsweise zu koordinieren und gegebenenfalls zu korrigieren, als auch das Aufzeichnungsmaterial beispielsweise für Werbezwecke oder Einreichungszwecke für Subventionen zu verwenden.³¹ Marschall betont, dass es sich bei dieser ersten Gruppe um eine reine Theateraufzeichnung handelt, die den dokumentarischen Wert so weit in den Vordergrund stellt, dass die künstlerische Form, welche für den Film wichtig wäre, so weit in den Hintergrund drängt, dass die Aufzeichnung für filmwissenschaftliche Bestrebungen kaum von Interesse wäre.³²

Als zweite Gruppe definiert Marschall angepasste Aufzeichnungen von Stücken, die durch die Kameraführung und die Montage geprägt sind, wodurch die Aufzeichnungen einen filmischen Charakter erhalten und vorwiegend für den Bereich Film und Fernsehen gedacht und entsprechend geformt sind.³³ Sonja Eisl versucht, diesen zweiten Punkt von Marschall insofern zu manifestieren, indem sie behauptet, dass es sich durch die vorkommenden filmischen Gestaltungsmittel, wie verschiedene Einstellungsgrößen, Einstellungen der Tiefenschärfe, den Einsatz der Montage oder von unterschiedlichen Kameraperspektiven, nicht mehr um eine Dokumentation handelt.³⁴ Marschall wie auch Eisl bezeichnen diese zweite Gruppe aufgrund dieser Eigenschaften als filmische Adaptionen von Theateraufführungen. Man soll allerdings stets daran denken, dass Marschall die fließenden Übergänge zwischen den von ihr genannten Gruppen betont.

Eisl verweist bei dieser zweiten Gruppe auf Renate Gompper sowie auf Jürgen Kühnel, die diese Sparte weiter unterteilen und gliedern. Gompper sieht diese Form der Adaption von Stücken mit dramatischer Vorlage in jene mit zusätzlicher inszenatorischer Vorlage und in jene, welche diese inszenatorische Vorlage imaginiert³⁵, wobei Kühnel bei der ersten Variante eine Unterscheidung zwischen „Aufführungs-Reportagen“, die zum Beispiel live im Fernsehen übertragen werden,

³¹ Vgl. Eisl: *Sehe ich einen Film*, S. 37.

³² Vgl. Marschall: *Theater und Film*, S. 610.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. Eisl: *Sehe ich einen Film*, S. 37.

³⁵ Vgl. Renate Gompper: *Theater, Film und Fernsehen. Der Theaterfilm. Arbeitsheft Bildschirmmedien*, Bd26. Siegen 1992, S.7.

sowie jenen Reportage-Adaptionen, die im Theater und/oder im Fernsehstudio in mehreren Schritten aufgezeichnet und produziert werden, vornimmt.^{36 37}

Gomppers zweite Formulierung für „Theaterfilm“, also jene, welche die inszenatorische Vorlage imaginiert, ist durch die Deutung Eisls so zu verstehen, dass es sich dabei um Theateradaptionen handelt, die den filmischen Realismus in den Hintergrund rücken, um die theatrale Illusion aufrechtzuerhalten. Dies geschieht durch die dauerhafte Inszenierung von Dekor oder Schauspielergestus und Ähnlichen, ebenfalls durch die Hervorhebung des theatralen Schauspiels. Eisl verweist darauf, dass diese Form des Theaterfilmes zwar charakteristisch für die frühe und mittlere Filmgeschichte war, heutzutage jedoch kaum mehr anzutreffen ist und verweist durch Gompper auf die Beispiele von Carlos Sauras *Bodas de sangre* (E/F 1981) und Orson Welles *Macbeth* (USA 1948).³⁸ Ein weiteres Beispiel für Theaterfilme dieser Art nennt Eisl mit Derek Jarmans Marlowe-Adaption *Edward II.* (GB 1991).

Dann wiederum betont Eisl die Existenz von Filmen, die zwar mit theatralen Elementen und Bedingungen spielen, allerdings keine Dramenvorlage zum Ausgangspunkt der Umsetzung haben. Neben dem berühmtesten und wohl frühesten Beispiel *L'assassinat du duc de Guise* von 1908 verweist Eisl auf die Filme *Dogville* und *Manderlay* (DK/SE/NL 2005) von Lars von Trier und nennt außerdem Ingmar Bergmann, Federico Fellini, Peter Greenaway, Rainer Werner Fassbinder, Derek Jarman und Werner Herzog als Regisseure, die Filme produzierten, welche sich durch eine besonders theatrale Schauspielkunst und/oder Ausstattung auszeichnen.³⁹

Marschall definiert für sich eine weitere, dritte Gruppe und schreibt ihr die größtmöglich zu erreichende Eigenständigkeit im Film zu. Es handelt sich dabei um Filme, die den dramatischen Text in den Fokus der Umsetzung stellen und die Darstellung nicht auf das bzw. ein Bühnengeschehen beschneiden.⁴⁰

³⁶ Vgl. Eisl: *Sehe ich einen Film*, S. 38.

³⁷ Vgl. Jürgen Kühnel: *Mediengeschichte des Theaters*. In: Helmut Schanze (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart: 2001, Kröner, S. 343.

³⁸ Vgl. Eisl: *Sehe ich einen Film*, S. 38.

³⁹ Vgl. Eisl: *Sehe ich einen Film*, S. 39.

⁴⁰ Vgl. Marschall: *Film und Theater*, S. 610.

Generell gilt die Form der Verfilmung nach dramatischen Textvorlagen als die populärste Variante des Theaterfilms und ist deshalb nicht nur quer durch die Filmgeschichte vorzufinden, sondern vielleicht auch die am besten untersuchte Theaterfilmart. Während Eisl dies als eine Subkategorie der Literaturverfilmung bezeichnet und dabei drei weitere Unterteilungen in Opernfilm/-verfilmung, Operettenfilm/-verfilmung und Dramenverfilmung bestimmt, beschreibt sie Gomppers Abneigung, diese Kategorie als Theaterfilm zu bezeichnen. Gompper besteht anscheinend auf eine strikte Trennung von ihrer Definition des Theaterfilms und des Spielfilms, da sie in jener Form, welche die Konzentration auf den dramatischen Text lenkt, eine absolut filmische Umsetzung eines Theaterstoffes, bei der bloß eine Textvorlage besteht, erkennt, welche noch dazu keine Verbindung zu sonstigen direkten theatralen Einflüssen aufweist. Wie vielleicht ersichtlich wird, handelt es sich hier bereits um eine Transformation von einem Theatertext in einen Film, welcher imstande ist, eine eigene filmische Realität, Atmosphäre und/oder Ästhetik zu erzeugen.⁴¹ Dabei kann dieser intermediale Vorgang der Transformation

„entweder in einem Sinn von Werktreue, nahe an der textlichen Vorlage (Figuren, Dialog, Zeit und Ort der Handlung) bleiben oder inhaltlich und formal eher interpretativer Natur, stark auf eine filmische Erzählweise abgestützt werden.“⁴²

Als Beispiele können Franco Zeffirellis *Romeo e Giulietta* (I/GB 1968), die *Macbeth-Verfilmungen* von Orson Welles (USA 1948) und Roman Polanski (GB/USA 1971), Fritz Langs *Liliom* (F 1934), Murnaus *Faust – Eine deutsche Volkssage* (D 1926) bis hin zu Baz Luhrmanns *Romeo and Juliet* (USA 1996) und viele weitere Filme dieser Art genannt werden.⁴³ Egal ob es sich bei den literarischen Vorlagen um alte Klassiker oder zeitgenössische Bühnenereignisse handelt, auffallend ist, dass es fast ausschließlich bekannte sowie beliebte Werke sind, die bisher eher selten eine Übersetzung und Transformation der Umhüllung des Grundgerüsts eines jeweiligen Bühnenstücks in der filmischen Umsetzung vollzogen haben, also das Stück in eine andere Zeit und/oder in ein anderes soziales Milieu versetzen, wie es Baz Luhrmann mit *Romeo and Juliet* getan hat.⁴⁴

⁴¹ Vgl. Eisl: Sehe ich einen Film, S. 39.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. ebd., S. 40 – 41.

⁴⁴ Vgl. ebd., S.41.

Als vierten Punkt nennt Susanne Marschall „die Thematisierung der Theaterwelt als Sujet des Films.“⁴⁵. Mit dieser vierten Kategorie wären dann Marschalls Beschreibung zufolge jene Filme gemeint, welche die Auseinandersetzung mit der Theaterwelt zum Gegenstand bzw. zum Stoff des Filmes machen. Filme wie zum Beispiel *Burgtheater* (Willi Forst; 1936; Österreich), *Vatel* (Roland Joffé; 2000; Frankreich, Großbritannien, Belgien) oder *Der König Tanzt* (Gérard Corbiau; 2000; Frankreich, Deutschland, Belgien) beschreiben das Leben im und um das Theater. Auch Federico Fellini *La Strada* (I 1954) oder Josef von Sternbergs *Der Blaue Engel* (D 1930) ist hier als Beispiel zu erwähnen. Es handelt sich um Filme, die sich mit Schwierigkeiten, zum Beispiel in Bühnentechnik, Schauspieltechnik, Erlangung bzw. Haltung der Position auf der Karriereleiter, auseinandersetzen oder gesellschaftliche und/oder soziale Probleme im Theaterleben als Schauspieler etc. thematisieren. Im Anschluss an ihre vier charakteristischen Gruppierungen beschreibt Susanne Marschall einige Filmbeispiele, die einmal den einen, einmal den anderen Gruppenschwerpunkt hervorheben. Besonders interessant scheinen mir Beispiele wie Peter Greenaways Filme *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* (1989; Frankreich, Niederlande, United Kingdom), *Das Wunder von Macon* (1993; Großbritannien, Frankreich, Deutschland, Belgien, Niederlande) oder Louis Malles *Vanya 42. Straße* (1994; USA), wobei sie über den letztgenannten Film schreibt:

„verschmilzt den filmischen Raum mit der auffälligen Probebühne eines alten Theaters und lässt die halbdokumentarische Beobachtung eines Theaterensembles während der Proben zu dem Stück »Onkel Wanja« unmerklich in die Fiktion des Theaterstücks hinübergleiten.“⁴⁶

Die von Marschall erwähnten Greenaway-Filme werden von ihr hinsichtlich des Bezugs von Theater und Film hauptsächlich auf die übertriebenen Kulissen reduziert, an denen Marschall versucht, deren Intermedialität, vor allem die Verstrickung von Malerei, Film und Theater, hervorzuheben. Bei genauerer Betrachtung handelt es sich jedoch auch um Filme, in denen die dargestellte Theaterwelt bzw. das spezifische theatrale Handeln oder einfach theatrale Ereignisse mit der (und die) filmischen Realität in ihrer Gestalt der Darstellung ineinander übergehen und in gewissen Momenten zumindest zu einer Einheit verschmelzen.

⁴⁵ Marschall: Film und Theater, S. 610.

⁴⁶ Ebd., S. 611.

Die Anfangsjahre des Kinos

Aus meiner Sicht grenzen sie sich in gewisser Weise ab von jenen Filmen, die schlicht das Theaterleben bzw. die Welt des Theaters thematisieren, ebenso von jenen reinen Verfilmungen nach dramatischen Textvorlagen und würden somit eine fünfte Gruppe markieren. Freilich existieren auch bei dieser fünften Kategorie fließende Übergänge und Überschneidungen, zumindest mit Marschalls dritt- und viertgenannter Gruppe.

Beispiele dieser fünften Gruppe wären demnach Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be* (USA 1942), Peter Greenaways *The Baby of Macon* (GB/F/D/B/NL 1993), aber auch die Theaterfilme *Dogville* und *Manderlay* (DK/SE/NL 2005) von Lars von Trier und Ähnliches. Wie bereits erwähnt, verweist Eisl auf Filme, die zwar mit theatralen Elementen und Bedingungen spielen, allerdings keine Dramenvorlage zum Ausgangspunkt der Umsetzung haben.

3 Über den Regisseur Ernst Lubitsch

Der Schauspieler und Filmregisseur Ernst Lubitsch wurde als Sohn von Anna und Simon (Ssimcha) Lubitsch in Berlin am 29.01.1892 geboren. Die Eltern waren in der Modebranche tätig, wobei Anna großartige Modeentwürfe fertigte und die Erzeugnisse in die gefragtesten Geschäfte ins Rheinland lieferte sowie ins Ausland exportierte, während sich der Vater um die Textilankäufe kümmerte.⁴⁷ Dies ist laut Peter Barnes auch ein Grund, weshalb die Figuren in Ernst Lubitschs Filmen, im Speziellen die Männer, stets gut gekleidet sind.⁴⁸ Ernst, als Jüngster in der Familie,⁴⁹ äußerte bereits mit sechs Jahren den Wunsch Schauspieler zu werden, wie man aus seinen eigenen Schriften erfährt.⁵⁰

„Anna nutzte geschäftliche Kontakte zu Victor Arnold, Max Reinhardts Charakterkomiker, und nach einer Prüfung seines Talents nahm er ihren Sohn zum Schüler. Die Mutter unterstützte die Theaterpläne, aber der Vater steckte ihn sicherheitshalber noch in eine Lehre zu den Brüdern Hoffmann, Berlins größten Wolllieferanten, seinen Geschäftspartnern.“⁵¹

Ernst Lubitschs Mutter stirbt Ende 1914, was auch die Schließung des Geschäftsbetriebes bedeutet, doch sie kann noch erleben, dass Ernst 1911 als Jüngster in die Schauspielgruppe Max Reinhardts aufgenommen wird und ihr Sohn 1913 auch seine Filmkarriere startet. Dies hatte zur Folge, dass Ernst beinahe pausenlos arbeitete, denn untertags filmte oder schrieb er oder war noch als Buchhalter tätig, abends war er im Theater bzw. mit Schauspielproben beschäftigt. Ernst Lubitsch betont, dass er bei Reinhardt außerordentlich viel gelernt hat.⁵² Von 1911 bis 1913 spielt er in dreizehn Aufführungen mit, welche offiziell in der Premierenbesetzung nachgewiesen werden können.⁵³ Während der Kriegszeit war

⁴⁷ Vgl. Herta-Elisabeth Renk: *Ernst Lubitsch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, S.10.

⁴⁸ Vgl. Peter Barnes: *To be or not to be*. 1. Aufl. London: British Film Institute, 2002, S.10.

⁴⁹ Vgl. Renk: *Ernst Lubitsch*, S. 10.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 12.

⁵¹ Ebd. S. 11 – 12.

⁵² Vgl. ebd. S. 12.

⁵³ Vgl. Hans Helmut Prinzler: *Berlin, 29.1.1892 – Hollywood, 30.11.1947. Bausteine zu einer Lubitsch-Biografie*. In: Enno Patalas; Hans Helmut Prinzler: *Lubitsch*. München: Bucher, 1984, S. 13.

Ernst Lubitsch bereits mit größeren Rollen im Max Reinhardt Ensemble betraut und spielte von 1914 bis 1918 in sechzehn Stücken kleinere und größere Rollen.⁵⁴

„Die Vorbilder für Lubitschs frühe Filme lagen zweifellos beim Kabarett und beim Volkstheater; hier lernte er das Handwerk populären Theaters: Handlungsmuster, Gags, Dialogstrukturen, die Technik der Improvisation und Teamarbeit, nicht zuletzt jenen ständigen Dialog mit dem Publikum, der seine Filme auch stilistisch entscheidend geprägt hat.“⁵⁵

Elisabeth Renk verweist darauf, dass Victor Arnold sogar mehr Bedeutung für Ernst Lubitsch Werdegang hatte als Max Reinhardt, denn Arnold prägte Lubitschs Laufbahn maßgeblich. Er und Lubitsch waren in den Filmen *Der Stolz der Firma* (DE, 1914) sowie *Die Firma heiratet* (DE, 1931) Partner und Arnold empfahl seinem Kollegen Lubitsch aus seiner⁵⁶ „Rolle eine Type des Berliner Volkstheaters und des Zeitgeistes zu machen. Lubitsch wußte, daß dies seine Karriere begründete.“⁵⁷ Der erster Film, in dem Lubitsch Regie führte, war 1915 *Blindekuh* (DE) und gilt neben *Rausch* (DE, 1919) und anderen frühen Filmen von oder mit Ernst Lubitsch als verschollen.⁵⁸ ⁵⁹ Zudem gründete er 1915 mit einem Freund aus der Schauspielgruppe von Max Reinhardt, Ernst Mátray, die „Malu-Film“, wo sie gemeinsam an zwei Drehbüchern schrieben und sich die Regiearbeit aufteilten.⁶⁰ „Malu-Film“ ging jedoch nach kurzer Zeit in Konkurs.⁶¹ Durch seine Zeit bei Reinhardt lernte er es, einen „Sinn für Effekte, für Organisation, Tempo und den psychologischen Feinschliff wichtiger Rollen“⁶² zu entwickeln. Nachdem er sein Schaffen um „wilhelminischen Possen und Typenkomödien“ erweiterte, entdeckte Lubitsch neue Filmgenres wie „surreale Satiren, Historienfilme und Melodramen“ für sich. Dabei schrieb er seine Drehbücher stets selber und der kreative Akt des Schreibens war jener Prozess, den Lubitsch nie jemand anderen erledigen ließ.⁶³

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 18.

⁵⁵ Renk: *Ernst Lubitsch*, S.14.

⁵⁶ Ebd., S.16.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl. o. N.: *Blindekuh*. IMDB. Online verfügbar unter <http://www.imdb.com/title/tt0004979/>, (zuletzt geprüft am 30.01.2015 - 23:16 Uhr).

⁵⁹ Vgl. Renk: *Ernst Lubitsch*, S. 20.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 23.

⁶¹ Vgl. Hans Helmut Prinzler, S. 19.

⁶² Herta-Elisabeth Renk, S.18.

⁶³ Vgl. ebd., S. 20.

Nach der Gründung der „Ufa“, der „Universum-Film Aktiengesellschaft“, welche den Zusammenschluss von privaten Filmfirmen zur Stärkung und Kontrolle der Filmindustrie begründet, wird Ernst Lubitsch, da er für die Projektions-AG Union produziert, zum Filmregisseur⁶⁴. Paul Davison, der Lubitsch zur Projektions-AG holte, „wird einer der beiden Generaldirektoren der Ufa.“⁶⁵ Ihn überredet Lubitsch lange, Dreiaakter zu drehen, sodass *Schuhpalast Pinkus* (De, 1916) als erster dieser langen Filme entstand, welcher ein großer Erfolg war.⁶⁶ Der Film gilt als „erster, vollständig überlieferter Regiefilm Lubitschs.“⁶⁷ Lubitsch begann, eigene Filmstars zu produzieren. Unter ihnen Ossi Oswalda, Sally Lubitsch sowie Pola Negri. Sie waren auf ihre Weise bzw. auf Lubitschs Weise rebellisch, zeigten ihre Lust an Speis und Trank, an Macht und Geld und schliefen gerne lang und stellten einen⁶⁸ „Widerstand gegen Domestizierung von Instinkten und Trieben“⁶⁹ dar.

Sie zeigten die grotesken Machtkämpfe und die Entwürdigungen der Sexualität, denn Erotik erscheint hier grotesk, animalisch, zwanghaft, aber nie sentimental oder schmachkend. Lubitsch selber war der erste, der die Bandbreite seines Typs ausprobierte, und in den wilhelminischen Possen spielte er sie noch selber durch.⁷⁰

Zu den bekanntesten Filmen zählen *Die Austernprinzessin* (DE, 1919), *Die Puppe* (DE, 1919), *Die Bergkatze* (DE, 1921)⁷¹ sowie *Sumurun* (DE, 1920).

1922 heiratet Ernst Lubitsch Helene Krause, von der er sich 1930 wieder scheiden ließ.⁷² Nachdem er zuvor einen Besuch in Amerika aufgrund einer Einladung machte, entschloss er sich am 2. Dezember 1922, wieder in die USA zu reisen, um den Film *Rosita* (USA, 1923) zu drehen, und blieb schließlich nach Beendigung der Dreharbeiten und Nicht-Verlängerung seines Vertrages dort, da „Warner Brothers“ durch einen Auftragsvorschlag die Rückkehr Lubitschs nach Berlin verhinderte.⁷³ Von „Warner Brothers“ erhält er 60.000 Dollar pro Filmregie sowie eine

⁶⁴ Vgl. Prinzler: Bausteine Lubitsch-Biografie, S. 21.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Renk: *Ernst Lubitsch*, S. 25.

⁶⁷ Prinzler: Bausteine Lubitsch-Biografie, S. 19.

⁶⁸ Vgl. Renk: *Ernst Lubitsch*, S. 25.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd., S. 25 – 26.

⁷¹ Ebd., S. 33.

⁷² Ebd., S. 43 – 44.

⁷³ Ebd., S. 52.

Einspielbeteiligung, zusätzlich Eigenkontrolle über Stab und Stoff sowie bei Dreharbeiten und Schnitt.⁷⁴ Doch die Filme waren finanziell nicht sehr erfolgreich.⁷⁵ Aus den Studiokorrespondenzen der „Warner Bros.“, welche in den Archiven der University of Southern California einzusehen sind⁷⁶, geht die Kritik der Filmgesellschaft an Lubitsch hervor: „«Zu subtiler Humor, zu langsam in der Handlung und ganz allgemein viel zu hoch über dem Horizont unseres Kinopublikums für populäre Unterhaltung.»“⁷⁷ Die Amerikaner bezeichnen seine Filme als „sex comedies“ denn diese Gesellschaftskomödien zeigten Drei- bis Fünfecksgeschichten, in denen sich die Beziehungen der handelnden Figuren beweisen müssen.⁷⁸ Lubitsch erkämpfte es sich, große Filme drehen zu können, und wurde an „Paramount“ ausgeliehen, die ihn nach dem folgenden Vertragsabschluss an „MGM“ weiterverliehen.⁷⁹ Die Zensur bedenkend, kreiert Lubitsch „eine ironisch-spielerische Technik der Andeutung, der Aussparung, des indirekten Kommentars“⁸⁰, was zum sogenannten „Lubitsch Touch“ beiträgt. Mit 34 Jahren gilt Lubitsch 1926 als einer der besten Regisseure in Hollywood und schafft es als einziger auf der Liste der besten zehn Regisseure, zu denen 1926 unter anderem Namen wie „Herbert Brenon, Charles Chaplin, James Cruze, Cecil B. DeMille, David Wark Griffith, Rex Ingram, Ernst Lubitsch, Malcolm St. Clair, King Vidor, Erich von Stroheim“⁸¹ gehören, vier Jahre lang zu bestehen. 1928 dreht Lubitsch seinen letzten Stummfilm *Eternal love*, worauf 1929 sein erster Tonfilm bei Paramount mit *The Love Parade* folgt.⁸² „Am 28. Januar 1935 wird im «Reichsanzeiger» veröffentlicht, daß Ernst Lubitsch die deutsche Staatsbürgerschaft verloren hat.“⁸³ Kurz darauf gibt die Filmproduktionsfirma „Paramount“ am 4. Februar die Information, dass ihr Regisseur Lubitsch zum Produktionschef

⁷⁴ Vgl. Prinzler: Bausteine Lubitsch-Biografie, S. 38.

⁷⁵ Vgl. Renk: *Ernst Lubitsch*, S. 52.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 139.

⁷⁷ Renk: *Ernst Lubitsch*, S. 52. Aus der Studiokorrespondenz der Warner Bros. Archives in

den Archiven der University of Southern California

⁷⁸ Vgl. Prinzler: Bausteine Lubitsch-Biografie, S. 38.

⁷⁹ Vgl.: Renk: *Ernst Lubitsch*, S.52.

⁸⁰ Prinzler: Bausteine Lubitsch-Biografie, S. 38.

⁸¹ Ebd., S. 39.

⁸² Vgl. ebd., S. 44.

⁸³ Ebd., S. 49.

verpflichtet wurde, bekannt.⁸⁴ Nach seiner Hochzeit mit seiner zweiten Frau Sania Bezenenet am 27. Juli 1935 unternimmt das Hochzeitspaar eine Reise nach Europa (England/Sowjetunion). 1938 kommt ihre gemeinsame Tochter Nicola zur Welt. Die Ehe wird im Jahr 1943 wieder geschieden.⁸⁵ Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges merkt Lubitsch in einem Interview an:

„Wir können Filme jetzt nicht mehr in einem luftleeren Raum machen. Wir müssen Menschen zeigen, die in einer realen Welt leben. Früher brauchten Kinobesucher nicht darüber nachzudenken, was die Filmfiguren für ein Leben führen, wenn die Filme nur amüsant genug waren. Jetzt denken die darüber nach. Sie möchten Geschichten sehen, die was mit ihrem eigenen Leben zu tun haben.“⁸⁶

Währenddessen hat Lubitsch bereits konkrete Ideen zur Realisierung des Filmes *The Shop around the corner*, den er im November 1939 für weniger als 500.000 Dollar herstellt und 1940 herausbringt. Er meint selbst bei Gedanken zu dem Film, dass er nie einen wahreren Film als diesen produziert hat, was Atmosphäre und Figuren betrifft. Außerdem wurde zur Zeit seiner Aussage des zuletzt angeführten Zitats, der Film *Ninotchka* uraufgeführt.⁸⁷ Schließlich dreht Lubitsch bei „United Artists“ einen seiner berühmtesten Filme *Sein oder Nichtsein*, der 1942 in die Kinos kommt, allerdings zunächst ein Flop wird, da die momentane politische Situation in Verbindung mit dem Film bei der Gesellschaft höchste Irritation verursachte und auf Unverständnis stieß. Die Kritiken sind erst nach Lubitschs Film *Heaven can wait* (USA, 1943), den er bei 20th Century-Fox produziert, wieder gut auf Lubitsch zu sprechen. Am 13. März 1947 bekommt Ernst Lubitsch noch einen „«Special-Oscar» «for his distinguished contributions to the art of motion picture»“⁸⁸ verliehen. Am 30. November 1947 stirbt Ernst Lubitsch. Die Beerdigung findet am 4. Dezember auf dem Friedhof Forest Lawn statt.⁸⁹ Sein letzter Film *That lady in ermine* (USA, 1947) wird von Otto Preminger fertiggestellt.⁹⁰

⁸⁴ Vgl. ebd.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 50.

⁸⁶ Ebd., S. 55.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Ebd., S. 58.

⁸⁹ Ebd., S. 59.

⁹⁰ Ebd., S. 58.

4 Inhaltserläuterung des Filmes *Sein oder Nichtsein*

Zu Beginn des Filmes wird dem Filmsehenden durch einen Erzähler aus dem Off erklärt, in welcher Diegese er, der Filmsehende, sich gerade befindet. Diese Orientierung geschieht zunächst mit der Darstellung von Firmenschildern, welche an Hausfassaden über Einkaufsläden und Geschäften montiert sind. Die Namen „Lubinski, Kubinski, Lominski, Rozanski & Poznanski“ sind dabei nicht nur durch eine Stimme aus dem Off zu hören, sondern überdies visuell an den Hausfassaden zu lesen. Der Zuschauer wird darüber aufgeklärt, dass man sich offensichtlich in Polen befindet, und zwar in Warschau im August 1939, als noch Friede herrschte. Wird zunächst noch in kurzen Bildsequenzen das gemütliche, alltägliche Warschauer Straßenleben gezeigt, so folgen unmittelbar darauf erstaunte und entsetzte Gesichter. Der Grund: Adolf Hitler steht in voller Montur mitten in der Stadt vor einem Wurst- und Fleischgeschäft. Die Erzählerstimme aus dem Off erklärt, dass der Grund, weshalb Adolf Hitler plötzlich in Warschau zu sehen ist, im Berliner Gestapo Hauptquartier seinen Ursprung fand, womit ein Szenenwechsel eingeleitet wird, denn man sieht sogleich ein Büro mit üppiger Nazidekoration ausgestattet. Ein, den Raum betretender, SS-Mann begrüßt mit der üblichen Parole einen ranghöheren SS-Mann, der an einem Schreibtisch sitzt. Dieser erwidert zunächst gähnend, doch unmittelbar darauf in strammer Manier den Gruß. Ein Junge in HJ-Uniform wird ins Büro zum Verhör beordert. Die SS-Männer schenken dem Jungen einen Spielzeugpanzer und horchen ihn bei der Gelegenheit über die Einstellung seines Vaters dem Führer gegenüber aus und erfahren, dass der Vater meint, nach Napoleon hätte man einen Cognac benannt, einen Hering nach Bismarck und aus Hitler würde sicher einmal ein „Harzer Käse“ werden. Der SS-Mann, der den Jungen zuvor angekündigt hatte und den Witz anscheinend kannte, muss sich deswegen vor dem anderen SS-Mann rechtfertigen und weiß letztendlich, sich nur mit der Parole „Heil Hitler“ aus der Affäre zu ziehen, worauf automatisch von den anderen beiden im Raum ebenfalls die Parole folgt und zusätzlich von den Wachen vor dem Büro ein dreifaches „Heil

Hitler“ zu hören ist. Plötzlich öffnet sich die Türe und Hitler selbst steht im Büro und meint mit erhobenem Arm: „Ich heil mich selbst“⁹¹.

„In diesem Augenblick erfolgt ein Schnitt auf einen Mann im Straßenanzug, der aufspringt und feststellt, daß dies so nicht im Textbuch stehe. Hinter ihm erkennen wir den leeren Zuschauerraum eines Theaters. Wir erleben die Probe eines Stücks mit Schauspielern in Kostüm und Maske, mit einem Regisseur, der inszeniert.“⁹²

Während sich diese Szenerie als eine Probe des satirischen Theaterstücks *Gestapo* entpuppt, welches in Warschau zur Aufführung gelangen soll, erfahren wir, dass Schauspieler Bronski dem Regisseur Dobosh beweisen möchte, dass er Hitler so ähnlich sehe, dass ihn jeder auf der Straße für den realen Hitler halten würde. So wechselt der Schauplatz wieder auf die Straßen Warschaus, wo der vermeintliche Hitler von einer Menschenmenge umzingelt steht, als ein kleines Mädchen hervortritt und den Schauspieler Bronski um ein Autogramm bittet.

Ein Plakat, auf dem Joseph und Maria Tura in dem Shakespearestück Hamlet beworben werden, leitet zu den Vorbereitungen der Abendvorstellung des genannten Stücks über. Grünberg und Bronski schreiten in Kostümen mit Rüstung und Hellebarde eine Treppe herab, während sie über ihre schauspielerische Zukunft diskutieren. Dabei meint Bronski, Grünberg werde bestimmt einmal den Shylock spielen, woraufhin Grünberg voller Begeisterung anmerkt, Shakespeare müsse sich, als er die Rialto-Szene schrieb, ihn (Grünberg) vorgestellt haben, da die Rolle so zu ihm passe. Grünberg spricht:

„Hab ich nicht Augen, Hände, Organe, Gliedmaßen, Sinne, Empfindungen, Leidenschaften? Genährt mit der selben Nahrung, verletzt mit den selben Waffen, den selben Krankheiten unterworfen? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Und wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht?“⁹³

Nachdem Bronski Grünberg beteuert, dass Grünberg das Publikum zu Tränen rühren würde, klagen die beiden Schauspieler weiter darüber, dass sie stets lediglich die kleinen Aufgaben in den Theaterstücken zugeteilt bekämen.

⁹¹ *Sein oder Nichtsein*, Regie: Ernst Lubitsch, US 1942; DVD-Video, *Sein oder Nichtsein* Arthaus Collection Klassiker, Berlin: STUDIOCANAL GmbH 2010, bei Timecode: 00:04:38:05.

⁹² Heinz-Gerd Rasner: *To Be or Not To Be* (1942). In: Enno Patalas; Hans Helmut Prinzler: *Lubitsch*. München: Bucher, 1984, S. 190 – 191.

⁹³ *Sein oder Nichtsein*, bei Minute 08:07.

Szenenwechsel: Nachdem Joseph Tura in den privaten Räumlichkeiten des Theaters auf seine Frau trifft, begleitet er sie in ihre Garderobe, wo er ein großes Bouquet, einen ganzen Korb mit Rosen, erblickt. Joseph Tura möchte von seiner Frau wissen, von wem die Blumen sind, da dies schon zum dritten Mal vorkäme. Er meint, dass selbst Shakespeare es nicht aushalten würde, sich dreimal hintereinander den Hamlet anzusehen, woraufhin ihm seine Frau entgegnet, dass er, Joseph Tura, den Hamlet spiele. Auf Josephs Frage, wer der Verehrer sei, beteuert Maria, es nicht zu wissen. Nachdem Joseph die Garderobe verlassen hat, um aufzutreten, gesteht Maria ihrer persönlichen Betreuerin Anna, dass sie allerdings vermute, wer der heimliche Verehrer sei, und zwar ein junger Pilot, welcher stets in der zweiten Reihe sitze. Während der Unterhaltung klopft ein Bote an die Garderobentür, der einen Brief vorbeibringt und auf Antwort wartet. Der Pilot Leutnant Stanislaw Sobinski, der auch die Blumen schickte, hat Maria Tura einen Liebesbrief zukommen lassen und gibt ihr dadurch zu verstehen, dass er die Schauspielerin unbedingt treffen möchte. Maria beantwortet den schmeichelhaften Brief, indem sie ihn in ihre Garderobe bittet, wenn ihr Mann als Hamlet auf der Bühne seinen Monolog „Sein oder nicht sein ...“ beginnt.

So kommt es, dass sich der Pilot Sobinski bei der entsprechenden Textzeile von seinem Platz in der zweiten Reihe erhebt und, die Aufführung störend, den Zuschauerraum verlässt, um sich mit Maria Tura zu treffen. In Marias Garderobe entpuppt sich der Pilot als außergewöhnlicher Fan der Schauspielerin, der sie in den verschiedensten Rollen gesehen und viele Informationen aus den Medien über sie gesammelt hat. Als Frau Tura das Gespräch zu persönlich wird, lenkt sie die Unterhaltung kurzerhand auf ihn und erfährt, dass er einen Bomber fliegt und innerhalb von zwei Minuten vier Tonnen Dynamit abwerfen lassen kann. Maria, die hingerissen zuhört, lässt sich dazu überreden, mit dem Piloten einmal mitzufliegen. Sie verabreden sich für den nächsten Tag. Nachdem der Verehrer gegangen ist, betritt Marias Mann die Garderobe. Zutiefst betroffen erzählt Joseph seiner Frau, dass jemand während seines Monologs den Zuschauerraum verlassen hat. Maria tröstet ihren Mann.

Szenenwechsel: Es ist erneut die Bühne mit den Schauspielern in Naziuniform zu sehen. Sie hören gemeinsam aufmerksam Radio, denn Hitler spricht am Reichstag. Sogleich erfährt die Schauspieltruppe von zwei hinzukommenden Herren, dass die

Regierung die Satireaufführung *Gestapo* untersagt, weil sie Hitler beleidigen könnte. Stattdessen wird wieder Hamlet aufgeführt.

Joseph Tura betritt bei der Abendvorstellung erneut die Bühne und beginnt seinen Satz „Sein oder nicht sein“, woraufhin der Pilot Sobinski wieder von seinem Platz in der zweiten Reihe aufsteht, um in die Garderobe von Maria zu gelangen. Dort entwickelt sich ein skurriles Gespräch zwischen den beiden, denn obwohl sie sich erst einmal verabredet hatten und laut Sobinskis Aussagen kaum Zeit hatten, miteinander zu reden, ist der junge Pilot davon überzeugt, dass sie Marias Mann gestehen müssen, dass sie ein Liebespaar sind. Sobinskis Wunsch ist es außerdem, dass Maria aufhört, am Theater zu spielen. Maria versucht Sobinski, der auf ihren Mann in ihrer Garderobe warten möchte, um mit ihm alles zu klären, klarzumachen, dass sie ihren Mann liebt, als plötzlich Anna zur Tür hereingestürzt kommt, um die schreckliche Botschaft zu verkünden, dass sich Polen im Krieg befindet. Erschrocken lesen sie in einer Zeitung, welche Anna mitbrachte, dass die deutschen Truppen die Grenze zu Polen überschritten haben. Die beiden verabschieden sich herzlich und Maria sagt dem Piloten, dass er zurückkommen soll, wobei er ihr entgegnet, dass er ja muss, um sie wiederzusehen. Sie umarmen einander, bevor der Pilot den Raum verlässt. Kurz danach kommen ein Schauspieler und Dobosh sowie Joseph in Marias Garderobe. Während Dobosh entsetzt äußert, dass er es nicht glauben könne, und offensichtlich die Nachricht meint, dass Krieg herrscht, vermutet Joseph eine Verschwörung – nicht in Bezug auf die Umstände, dass sich Polen im Krieg befindet, wie der Filmsehende erfährt, sondern wegen des Piloten, der wieder einmal bei Josephs Monolog aufgestanden ist, um den Zuschauersaal zu verlassen. Plötzlich herrscht Fliegeralarm und sowohl vor als auch im Theater bricht Panik aus. Alle flüchten in die Keller. Im Keller meint Joseph Tura, dass sie sich nun über das abgesagte Nazistück nicht mehr zu ärgern brauchen. Ein anderer Schauspieler entgegnet, dass nun die Nazis selbst die Regie übernehmen und ganz Polen zur Bühne werde.⁹⁴ Maria fügt hinzu, dass keine Zensur dieses Stück ablehnen könne.

Szenenwechsel: Die Erzählerstimme verliert wieder die Namen auf den Firmenschildern „Lubinski, Kubinski, Lominski, Rozanski & Poznanski“. Diesmal

⁹⁴ *Sein oder Nichtsein*, bei Timecode: 01:20:41:01.

sind die Hausfassaden allerdings zerstört. Auf den Straßen in Warschau herrscht nach dem Bombenangriff Verwüstung. Deutsche Soldaten marschieren durch die Straßen und in der Hauptstadt wird eine Ausgangssperre von sieben Uhr abends bis sieben Uhr morgens verhängt. Plakate weisen darauf hin, dass Oberst Ehrhardt Angriffe auf deutsche Soldaten mit der Einweisung ins Konzentrationslager bestraft und dass beim Hören verbotener Radiosender die Todesstrafe droht. Ebenso werden über Plakate Hinrichtungen von Widerstandskämpfern verkündet.

Szenenwechsel: Grünberg und Bronski schaufeln Schnee in den Straßen Warschaus. Grünberg zitiert wieder Zeilen aus der zuvor erwähnten Stelle des Shakespeare-Stückes *Der Kaufmann von Venedig*. Bronski beteuert gegenüber Grünberg, was für ein guter Shylock Grünberg gewesen wäre, wobei dieser darüber klagt, dass einen Speer zu tragen das Einzige gewesen war, was er spielen durfte. Die beiden fragen sich indirekt, ob sie überhaupt wieder spielen werden können.

Die Erzählerstimme erklärt dem Filmsehenden, dass sich in Polen eine Widerstandsbewegung gebildet hat, welche Sabotageakte und diverse Angriffe vornimmt, dass sich polnische Kämpfer in der Royal Air Force formieren, um gegen die Deutschen zu kämpfen.

Szenenwechsel: Einige Soldaten stehen um ein Klavier und singen einem Mann, mit Anzug, Bart und Brille – es handelt sich um den berühmten Professor Siletsky –, ein Spottlied gegen die Deutschen vor. Nach dem Lied erwähnt der Professor beiläufig, dass er in geheimer Mission nach Warschau reisen wird und bietet den Soldaten an, den Familienangehörigen Nachrichten zu übermitteln. Dafür schreiben ihm die Soldaten die Kontaktmöglichkeiten auf. Unter den Soldaten befindet sich auch der junge Pilot Sobinski, der dem Professor den Auftrag gibt, der berühmten Schauspielerin Maria Tura nur die Botschaft „Sein oder nicht sein“ zu überbringen, und betont, dass ihr Mann nichts davon erfahren soll. Zu seiner großen Verwunderung stellt er fest, dass der Professor die berühmte Schauspielerin nicht kennt.

Daraufhin meldet Sobinski diesen Vorfall beim Heeresnachrichtendienst. Dort wird der Ernst der Lage klar, nachdem Sobinski den Herren im Heeresnachrichtendienst von der Vergabe der Adressen der Angehörigen an den Professor berichtete. Diese Informationen könnten in die Hände der Gestapo gelangen. Es wird berechnet, wann

der Professor in Warschau ankommen müsste und Sobinski wird beauftragt, sich nach Warschau zu begeben, dort in die Buchhandlung Staluga zu gehen und die Informationen zu übermitteln, von wo sie an die Untergrundorganisation weitergeleitet werden sollen. Er soll dabei das Buch Anna Karenina von Leo Tolstoi verlangen und das Foto Siletskys in die Seite 105 legen.

Sobinski wird folglich ins feindliche Gebiet geflogen, wo er mit dem Fallschirm in einem Waldstück landet und lediglich knapp den ausschwärmenden, nach ihm suchenden, deutschen Soldaten entkommt. Kurz vor der Buchhandlung wird er von zwei deutschen Soldaten entdeckt, denen er allerdings erneut knapp entkommt. Bald darauf sieht man eine junge Frau die Buchhandlung betreten. Es ist Maria Tura, die das Buch von Anna Karenina verlangt und das Foto des Professors Siletsky darin versteckt. Auf der Rückseite des Fotos ist eine Botschaft zu lesen, welche besagt, dass Professor Alexander Siletsky innerhalb von zwei Tagen ankommen würde und dass man den Bahnhof beobachten solle. Er dürfe nicht die Gestapo erreichen, da es sonst eine Katastrophe gäbe.

Szenenwechsel: Zwei deutsche Soldaten betreten ein Stiegenhaus und leuchten mit ihren Taschenlampen auf eine sich im Gang befindende Tafel, worauf die Namen der Bewohner des Hauses vermerkt sind, um herauszufinden, wo Maria Tura wohnt. Sie läuten an ihrer Wohnungstüre. In der Wohnung schläft der junge Pilot Sobinski. Während die Soldaten an der Türe klingeln, überrascht sie Maria Tura von hinten und erkundigt sich, zu wem die Soldaten wollen. Nachdem geklärt wurde, dass die Soldaten sie suchten, wird sie von ihnen ins Hotel Europejki mitgenommen, in dem sich die Deutschen einquartiert haben. Sie wird in den Raum 206 gebracht. Dort trifft sie den bereits angekommenen Professor Siletsky an und hört ein Telefonat des Professors mit Gruppenführer Ehrhardt mit, in dem sie bereden, dass sich die beiden am nächsten Morgen um zehn Uhr im Gestapo Hauptquartier treffen möchten. Nachdem sich Maria eigentlich schon verabschieden will, versucht der Professor, Maria zu überreden, für die Nazis als Spionin zu arbeiten. Er schmeichelt ihr und versucht, sie von der Harmlosigkeit und der Menschlichkeit der Nazis zu überzeugen, und lockt sie mit Vorteilen und lädt sie schließlich ein, zum Essen zu bleiben. Er ist davon überzeugt, sie überreden zu können, sodass sie letztlich am Ende des Abends ebenso überzeugt „Heil Hitler“ sagen würde. Maria überzeugt den

Inhaltserläuterung des Filmes Sein oder Nichtsein

Professor, dass sie sich für diese Einladung und Besprechung ein besseres Kleid anziehen möchte, sodass sie das Hotel verlassen darf.

Szenenwechsel: Joseph Tura kommt nach Hause und traut seinen Augen nicht, als er den Piloten im Bett schlafen sieht. Joseph versteckt sich in der Wohnung hinter einer Nische und spricht die Worte „Sein oder nicht sein“, woraufhin der Pilot aus dem Bett aufsteht. Während sich die beiden Herren darüber unterhalten, wie der Pilot in die Wohnung kam, stürmt Maria in die Wohnung und berichtet, dass Siletsky bereits angekommen sei. Nachdem sich in einem hektischen Gespräch zwischen den dreien die Situation geklärt hat, beschließt Joseph Tura, den Professor umzubringen, damit es nicht seine Frau tun muss. Er möchte den Professor einfach ins Gestapo-Hauptquartier bestellen.

Szenenwechsel: Maria Tura betritt wieder des Professors Hotelzimmer in ihrem neuen schönen Kleid. Der Professor führt sie zu einem prächtigen Buffet und offeriert ihr ein Glas Champagner. In Ihrer Konversation überredet Maria den Professor, seinen Namen auf ein Blatt Papier zu schreiben, indem sie vorgibt, aufgrund seiner Handschrift seine Charakterzüge zu erkennen. Auf die Analyse folgt ein stürmischer Kuss, den der Professor Maria Tura aufzwingt. Maria Tura reagiert mit einer gespielten schmachkend „Heil Hitler“-Parole, welche der Professor erwidert. Das Paar wird von einem Klopfen an der Türe unterbrochen und der Professor öffnet einem SS-Soldaten die Zimmertür. Während Maria, die ins nebenan liegende Schlafzimmer geleitet wurde, wartet, überbringt der SS-Soldat Siletsky die Botschaft, dass Gruppenführer Ehrhardt den Professor doch sofort treffen möchte. Siletsky holt aus seinem Koffer im Schlafzimmer die wichtigen Akten, was Maria beobachtet. Er verabschiedet sich von ihr und verlässt das Hotel. Sobald der Professor verschwunden ist, läuft Maria zur Schreibmaschine und fügt über die Unterschrift des Professors auf dem Blatt Papier eine Abschiedsbotschaft hinzu, sodass man glauben könnte, der Professor habe sich aufgrund nervlicher Überlastung das Leben genommen. Als Frau Tura versucht, das Hotel zu verlassen, wird sie daran gehindert und auf das Zimmer 206 zurückgebracht, da sie ausschließlich mit der persönlichen Einwilligung des Professors das Hotel verlassen darf.

Es wird der Mitabreitereingang des Theaters gezeigt, über den ein Schild mit der Aufschrift „Eingang Gestapo Hauptquartier“ genagelt wird. Der Professor kommt im

Theater, welches er für das Gestapo Hauptquartier hält, an. Die Schauspieler und Untergrundkämpfer bringen sich in Stellung und besprechen noch kurz den Ablauf der Aktion. Joseph Tura soll vom Professor herausbekommen, wer seine Helfer in England sind. Dobosh macht Tura darauf aufmerksam, dass dieser um das Leben aller an der Aktion Beteiligten spielt. Tura beteuert zu wissen, was von ihm abhängt, und er werde all seine Schauspielkünste beweisen bzw. aufwenden, woraufhin ihn Dobosh ermahnt, Tura solle sich im Spiel zurücknehmen und nichts riskieren. Als Dobosh und die anderen in den Nebenraum gehen, um den Zeitpunkt ihres Einsatzes abzuwarten, flucht Dobosh darüber, dass es ein Wahnsinn sei, das Schicksal Polens in die Hand eines Schmierenkomödianten zu legen. Tura blickt betroffen und bittet schließlich den Professor zu ihm ins Zimmer. In den ersten paar Sätzen, die Tura, der sich als Gruppenführer Ehrhardt ausgibt, und der Professor miteinander wechseln, erfährt Tura, dass Ehrhardt, den Tura ja gerade spielt, in London der „Konzentrationslager Ehrhardt“ genannt wird und dass ein Duplikat des ausgehändigten Berichtes – jene Dokumente, welche die Widerstandskämpfer abfangen wollten – sich noch im Koffer des Hotels befindet. Unter dem Vorwand, seinen Gestapoleuten die wichtigen Akten zu übergeben, um weitere Schritte in Gang zu bringen, geht Tura in den Nebenraum, den Zuschauersaal des Theaters, um seinen Kollegen das Problem der Lage mitzuteilen. Tura erhält von Dobosh den Auftrag, den Professor so lange aufzuhalten, bis ihm eine Lösung eingefallen ist, wie die Untergrundbewegung an die Dokumente im Hotel gelangen möchte. Tura kehrt zum Professor zurück und bringt weder eine richtige Frage hervor noch ein sinnvolles Gespräch zustande. Verlegen zieht er sich aus der Affäre, um wieder zu seinen Kollegen im Zuschauerraum zu gelangen, um diese nach weiteren Instruktionen zu fragen. Nachdem Tura der Plan von Dobosh für das weitere Vorgehen zu gefährlich erscheint, meint Tura, Dobosh solle sich etwas anderes ausdenken, und kehrt wieder zum Professor zurück. Nachdem sie sich über den Spitznamen „Konzentrationslager Ehrhardt“ amüsieren, erkundigt sich Tura bei Siletsky über seine Frau Maria Tura. Der Professor schwärmt von Maria und möchte sie dem vermeintlichen Gruppenführer weiterempfehlen. Tura, noch immer die Rolle des Gruppenführer Ehrhardt spielend, hebt hervor, dass Maria Tura doch verheiratet sei, und fragt den Professor bei dieser Gelegenheit, ob dieser schon einmal etwas vom hervorragenden Schauspieler Joseph Tura gehört hätte. Siletsky gesteht, dass er bis vor Kurzem nicht einmal den Namen Maria Tura kannte. Schließlich erfährt Joseph Tura während des

Gespräch mit dem Professor vom geheimen Liebescode „Sein oder nicht sein“, welcher Maria und den Piloten Sobinski verbindet und von dem Maria Turas Mann nichts erfahren dürfe. Von Eifersucht gepackt, möchte der vermeintliche Erhardt Frau Tura verhaften lassen und versucht, die Tür zu öffnen, welche in den Vorraum, in dem Siletsky zuvor wartete, führt. Nachdem diese allerdings von außen verschlossen ist, wird sich der Professor der Situation bewusst und bedroht den aufgefliegenen Schauspieler Joseph Tura mit der Waffe. Der Professor flüchtet in den Zuschauerraum des Theaters, woraufhin die Mitglieder der Untergrundbewegung überall nach dem Professor suchen. Schließlich wird er vor dem Vorhang der Bühne entdeckt und während der Flucht hinter die Bühne erschossen. Der Bühnenvorhang öffnet sich. Auf der Bühne stehen der Schütze sowie der sterbende Siletsky, der erschöpft zu Boden fällt, während die anderen Schauspieler und Mitglieder der Untergrundbewegung vom Publikumsraum aus die Szenerie wie Zuschauer beobachten.

Szenenwechsel: Maria Tura öffnet einem an der Tür klopfenden, SS-Mann. Er erkundigt sich, ob der Professor anwesend ist. Nachdem Maria klarstellt, dass Siletsky abwesend ist, bittet der SS-Mann darum, im Zimmer auf ihn zu warten, was Maria gewährt. Eine Person in der Gestalt des Professors kehrt ins Hotel zurück und begibt sich ins Zimmer 206. Wie sich herausstellt, handelt es sich um Joseph Tura, der sich als Professor Siletsky verkleidet hat. Nachdem sich Tura in der Rolle des Professors und der SS-Mann bekannt machen und Tura seine Verwunderung über die Anwesenheit von Maria äußert, erkundigt sich Maria nach dem Befinden des Professors, worauf Tura antwortet, dass er absolut erledigt sei. Im Gespräch mit dem wartenden SS-Mann muss Tura, der nach wie vor den Professor spielt, beschreiben, wie er Maria Tura kennengelernt hat. Er berichtet von der geheimen Botschaft, die der Professor der jungen Frau von dem Piloten übermitteln soll und betont, dass wenn ihr Mann dies erführe, dieser sie umbringen würde. Bei dieser Gelegenheit fragt der falsche Professor den SS-Mann, ob er schon jemals von dem berühmten Schauspieler Joseph Tura gehört habe. Nachdem der SS-Mann dies mit Nein beantwortet, macht er den falschen Professor darauf aufmerksam, dass sich die Termine bei Gruppenführer Ehrhardt nun spontan geändert hätten und dass Ehrhardt den Professor nun sofort sehen wolle. Tura entschuldigt sich für einen Moment, um mit seiner Frau Maria ins nebenan liegende Schlafzimmer zu gehen. Dort gibt er

Maria die Kofferschlüssel und fragt sie in seiner Eifersucht, was zwischen ihr und dem Piloten gelaufen ist und ob sie ihn dazu veranlasste, bei Josephs Hamlet Monolog „Sein oder nicht sein“ den Saal zu verlassen. Maria verneint all seine Fragen, woraufhin Joseph ihr ihre Untreue vergibt, falls er nicht mehr von seiner Mission zurückkehren sollte. Würde er jedoch zurückkehren, würde er ihr nicht vergeben.

Szenenwechsel: Tura, in der Rolle des Professor Siletsky, wird dem echten Gruppenführer Ehrhardt vorgeführt. Tura versucht, das Gespräch mit Ehrhardt, der gerne Verhaftungen anordnet, so zu führen, wie er es bereits mit dem echten Professor Siletsky getan hat. Bei dieser Gelegenheit erfährt Tura, dass Hitler nach Warschau kommen wird. Sie lachen wieder über den Spitznamen „Konzentrationslager Ehrhardt“ und Ehrhardt berichtet belustigt von dem Witz über Hitler, der ihm zu Ohren kam, also jenen Witz, den man zu Beginn des Films bereits bei den Proben des Satiretheaterstücks „Gestapo“ gehört hat. Der vermeintliche Professor Siletsky zeigt, dass er den Witz ganz und gar nicht komisch findet und verspricht, dem Führer nichts von Ehrhardts Ausrutscher zu erzählen. Als sich ihr Gespräch der Untergrundbewegung zuwendet und Ehrhardt fragt, welche Informationen der Professor für ihn hätte, nennt Tura zwei Namen von Personen die, wie sich herausstellt, bereits ohne Verhör erschossen wurden. Einer der beiden habe Witze über Hitler gemacht und Ehrhardt, der selbst zuvor Witze über Hitler machte, habe das Todesurteil selbst unterschrieben. Nachdem nun Tura angeben kann, nichts mehr vorbringen zu können, beschließt er zu gehen und Ehrhardt bietet Tura ein Flugzeug an, welches am Mittwoch (in der englischen Sprachversion – Thursday) nach Schweden fliegen würde, um auf diesem Weg wieder nach London zu gelangen. Joseph Tura erwähnt bei dieser Gelegenheit, dass Ehrhardt doch noch einen weiteren Platz reservieren solle, denn Tura, als falscher Professor, plane, seine Bekanntschaft Maria Tura mit zu nehmen. Er würde sie gerne Ehrhardt vorbeischicken, damit Ehrhardt sie kennenlerne und ihr Mann wäre der berühmte Schauspieler Joseph Tura und der falsche Professor erkundigt sich bei Ehrhardt, ob er schon etwas von diesem Joseph Tura gehört habe. Ehrhardt erinnert sich, den Schauspieler bereits einmal vor Jahren gesehen zu haben, und äußert seine Meinung über ihn mit dem Vergleich:

„Was der mit Shakespeare gemacht hat, das machen wir heute mit Polen“⁹⁵. Daraufhin verabschiedet sich der falsche Professor.

Es ist Dienstag, der 16. Dezember 1941. Maria Tura ist um zehn Uhr dreißig bei Gruppenführer Ehrhardt bestellt. Als sie Ehrhardts Büro betritt, berichtet dieser ihr betroffen vom Tod des Professors. Man habe das Theater Polski für den Besuch Hitlers einrichten wollen, da sei der Professor ermordet aus einer Pappsäule gefallen. Dabei hätte Ehrhardt den Professor für diesen Nachmittag noch empfangen wollen, da sie verabredet gewesen waren. Nachdem Frau Tura das Büro des Gruppenführers verlassen hat, klingelt bei Ehrhardt das Telefon. Zu seiner Verwunderung ist Joseph Tura, der sich als Professor meldet, am Apparat, um dem Gruppenführer mitzuteilen, dass er sich ein wenig verspätet. Als Maria Tura im Hotel ankommt, erfährt sie, dass Joseph sich bereits auf den Weg gemacht hat. Sie eilt zu den übrigen Angehörigen der Theatertruppe, um ihnen von der problematischen Lage zu berichten, und bittet sie um Hilfe.

Joseph Tura wird unterdessen bereits in Gruppenführer Ehrhardts Büro wieder als Professor Siletsky empfangen, wo ihn schon Oberführer Müller sowie Standartenführer Brandt von der Spezial-Fahndungsabteilung erwarten. Ehrhardt begrüßt den falschen Professor vorerst höflich und bittet ihn, in seiner Wohnung nebenan zu warten, und führt Tura in den nächsten Raum, wo dieser zunächst Platz nimmt. Doch schon bald entdeckt er die Leiche des echten Professors im Zimmer Ehrhardts und überlegt sich schnell einen Plan, um aus der misslichen Lage herauszukommen. Wie man zuvor erfahren hat, hat ihm der Maskenbildner der Theatertruppe einen zweiten falschen Bart mitgegeben. Mit einem Rasiermesser schneidet er den echten Bart des Professors ab, um ihm den zweiten falschen Bart aufzukleben.

Ehrhardt, der Tura psychologisch zermürben möchte, indem er Tura mit der Leiche des Professors alleine im Zimmer lässt, wartet mit seinen Schergen vor der Zimmertür, als Tura diese öffnet und von seiner Entdeckung seines toten Doppelgängers berichtet. Gemeinsam sehen sich die Herrschaften den Toten noch

⁹⁵ Zit. *Sein oder Nichtsein*, Regie: Ernst Lubitsch, US 1942; DVD-Video, *Sein oder Nichtsein* Arthaus Collection Klassiker, Berlin: STUDIOCANAL GmbH 2010. Bei Timecode: 01:10:38:18

einmal genauer an, wobei Tura es gelingt, Ehrhardt davon zu überzeugen, dass es sich bei dem Toten um einen Betrüger handle und Tura der richtige Professor sei, indem er Ehrhardt beim Toten am Bart ziehen lässt, der sich schließlich vom Kinn des toten Professors löst. Nach dieser peinlichen Blamage lässt Ehrhardt die übrigen Soldaten abtreten und verweigert Turas Angebot, ebenfalls an Turas Bart zu zupfen.

Als Tura gehen möchte, stürmen plötzlich die anderen Schauspieler in Naziuniformen das Büro Ehrhardts. Sie geben vor, Tura abführen zu wollen, und enttarnen ihn als den Schauspieler Joseph Tura, indem sie auch ihm den falschen Bart abzapfen. So kommen sie dennoch aus dem Gestapo Hauptquartier. Doch nun stehen Joseph und Maria Tura vor dem Problem, kein Flugzeug zu haben, welches ihnen zur Verfügung gestanden wäre, hätten sie ihre Rollen aufrechterhalten können. In der Angst, der ganze Schwindel könne in Kürze auffliegen, überlegt sich Dobosh für die gesamte Schauspieltruppe einen Fluchtplan, in dem Grünberg endlich zu seiner Hauptrolle kommen soll. Am selben Abend soll Hitler in der Königsloge des Theaters sitzen. Grünberg, der zuvor von der Theatertruppe in einen Raum vor der Königsloge geschmuggelt wurde, erscheint in zivilem Kostüm vor der SS-Wache, während diese die Loge, nach Hitlers Ankunft im Theater, bewacht. Sofort stürzen sich die SS-Wachen auf Grünberg und umzingeln ihn. Sogleich kommen die anderen Theaterleute aus ihren Verstecken und tun so, als ob sie aus der Königsloge kämen. Bronski, wieder als Hitler verkleidet, steht mit Tura und den anderen Schauspielern vor Grünberg, der von Tura verhört wird, woher Grünberg komme und was er wolle. Bei dieser Gelegenheit spricht Grünberg seinen Shylock-Monolog woraufhin ihn Tura durch die Theaterleute in Naziuniform verhaften und abführen lässt. Tura empfiehlt dem falschen Hitler, also Bronski, das Theater sofort zu verlassen, da so eine Sicherheitspanne unverantwortlich sei. Sie lassen die Limousinen vor das Theater fahren und befahlen, zum Flughafen zu fahren. Davor wollen sie allerdings Maria Tura zu Hause abholen. Joseph verliert jedoch auf dem Weg dorthin seinen Bart. Währenddessen staten Gruppenführer Ehrhardt sowie sein Untergebener Schulz Maria Tura, die bereits auf ihren Mann wartet, einen Besuch ab, um sie zu verhören. Nachdem Ehrhardt Schulz, aufgrund einer erneut peinlichen Situation nach Hause schickte, da sich ihre Verdächtigungen Frau Tura gegenüber anscheinend verflüchtigt hatten, beschließt Ehrhardt, bei Frau Tura zu bleiben, und versucht dabei, sie zu bedrängen. Er versucht, Maria zu bestechen, und verspricht ihr ein besseres

Inhaltserläuterung des Filmes Sein oder Nichtsein

Leben sowie eine extra Ration an Lebensmitteln, als plötzlich Bronski, in seinem Hitler-Kostüm das Zimmer betretend, die beiden überrascht. Als Bronski beschämt den Raum wieder verlässt, eilt ihm Maria nach. Ehrhardt, in der Meinung es sei wirklich Hitler gewesen, versucht daraufhin, sich zu erschießen, was ihm aber misslingt.

Den Theaterleuten gelingt es, nach England zu fliegen, wo sie von der Presse befragt werden. Auf die Frage, was sich Joseph Tura wünsche, antwortet Maria für Joseph, dass er gerne den Hamlet spielen würde.

Als es so weit kommt und Joseph seinen Monolog mit „Sein oder nicht sein“ beginnt, steht plötzlich ein fremder Herr aus dem Publikum auf und verlässt den Saal. Joseph Tura schaut dem Mann entsetzt nach.

5 Handlungsanalyse

Das im Anhang beigefügte Sequenzprotokoll dient zur analytischen Übersicht sowie zur Orientierung des Handlungs- und Themenaufbaues des Filmes *Sein oder Nichtsein* (USA, 1942), der, wie Peter Barnes in seinem gleichnamigen Buch zum Film betont, über einen sehr komplexen „Plot“ verfügt und von der Struktur her mit ineinander verschachtelbaren, chinesischen Boxen zu vergleichen ist.⁹⁶ Anton Fuxjäger hat in seiner Schrift „Was zum Teufel ist ein Plot Point?“ klargemacht und beweisen können, dass das sogenannte „Paradigma des Drehbuchs“⁹⁷ Syd Fields, also das Grundmuster der dramatischen Filmstruktur, welches für alle Filme gelten soll, eben nicht auf alle Filme zutrifft. Außerdem kann Fuxjäger in seinem Text festlegen, dass die sogenannten „Plot Points“ eines Spielfilmes, die Wendepunkte eines Filmes, welche die Handlung in eine neue Richtung leiten, nicht eindeutig im Zusammenhang mit Syd Fields „Paradigma-Theorie“ zu definieren sind.⁹⁸ Auch Werner Faulstich weist nachdrücklich darauf hin, dass Filme ihre unterschiedlichen Einteilungen der Akte und Phasen aufweisen können.⁹⁹ Dennoch versuche ich, hier den strukturellen Aufbau bzw. die Gliederung aufzuzeigen, die sich bei meinen Untersuchungen ergeben haben, und unternehme den Versuch, sie in der eigens angefertigten Grafik erkenntlich zu machen.

Zum einen kann man nach Syd Fields Beschreibungen die Einteilungen von „Exposition“, „Konfrontation“ und „Auflösung“¹⁰⁰ vornehmen, also in drei Akte aufteilen. Es handelt sich dementsprechend um jene dramaturgische Struktur, welche bereits auf die antike Dramentheorie von Aristoteles zurückzuführen ist.¹⁰¹ Überdies konnte ich feststellen, dass in den drei unterschiedlich Aktteilen insgesamt sechs Phasen verborgen sind, und zwar die Phasen „Frieden“, „Kriegsbeginn“, „Professor

⁹⁶ Vgl. Barnes: *To be or not to be*, S.14.

⁹⁷ Vgl. Syd Field: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens. Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. Überarb. und aktualisierte Neuausg. Berlin: Autorenhaus, 2007, S. 51.

⁹⁸ Vgl. Anton Fuxjäger: Was zum Teufel ist ein ‚Plot Point‘? Zur filmwissenschaftlichen Anwendbarkeit eines Begriffs von Syd Field. *Maske und Kothurn*, 1979 (1-3), Band 43, S. 149–162.

⁹⁹ Vgl. Werner Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. 3., akt. Aufl. Paderborn: Fink, 2013, S. 86 – 87.

¹⁰⁰ Vgl. Field: *Das Drehbuch*, S. 39 – 53.

¹⁰¹ Vgl. Dennis Eick: *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*. Konstanz: UVK, 2006, S. 38.

Siletsky“, „Gruppenführer Ehrhardt“, „direkte Fluchtphase“ und „Freiheitsphase“. Zusätzlich ist der Film mit Elementen übersät, die zur Orientierung für die weiteren Geschehnisse dienen. Orientieren wir uns nach Syd Field, so wäre der erste Akt jener, der dazu dient, dem Filmsehenden die Diegese sowie die meisten der wichtigsten Figuren vorzustellen. Das wäre von Timecode 00:01:48:19 bis ca. Timecode 00:23:41:20, der zweite Akt, die „Konfrontation“, wäre dann die Zeit von Timecode 00:23:41:20 bzw. 00:24:10:00 bis ca. Timecode 01:31:51:17 und der dritte Akt der „Auflösung“ wäre von ca. Timecode 01:20:55:15 bis Timecode 01:35:09:13 einzuordnen. Wie zu erkennen ist, überschneiden sich die Teile, da sie sich aufgrund der verstrickten Handlungsebenen nicht eindeutig definieren lassen.

Abgesehen davon lässt sich jeder der Akte wieder in zwei Phasen einteilen. In Bezug auf die „Exposition“ kann man sagen, dass es eine Phase des „Friedens“ ist und ab dem Zeitpunkt, in dem Anna in Maria Turas Garderobe hineingestürzt kommt und vom Ausbruch des Krieges berichtet (Sequenz 26), startet die Phase des „Kriegsbeginns“. Der Akt, den Syd Field die „Konfrontation“ nennt, lässt sich in die Phase der Konfrontation mit dem echten „Professor Siletsky“ sowie in die zweite Phase, in der es um die Begegnung mit dem echten „Gruppenführer Ehrhardt“ geht, einteilen. Auch der Akt der „Auflösung“, den ich als Fluchtphase bezeichne, ist ebenso in zwei Teile aufzugliedern – und zwar in die „direkte Fluchtphase“ von ca. Timecode 01:19:49:12 bis Timecode 01:32:28:02 sowie in die „Freiheitsphase“ von Timecode 01:32:28:02 bis Timecode 01:35:09:13, wobei die „Freiheitsphase“, wie zu erkennen ist, sehr kurz dauert, da der Film dann zu Ende ist. Die „Freiheitsphase“ beginnt ca. ab dem Zeitpunkt, an dem Bronski in der Kostümierung des Hitlers mit dem Fallschirm auf englischem Boden landet (Sequenz 116). Der Film *Sein oder Nichtsein* behandelt verschiedene Geschichten, die zum Teil Spannungsbögen und Rahmenstrukturen bilden, welche ich als Klammern bezeichne. So wird dem Filmsehenden eine Dreiecksbeziehung zwischen Joseph, Maria sowie Sobinski gezeigt, zu der sich noch Verehrer Marias wie der richtige Professor Siletsky oder der richtige Gruppenführer Ehrhardt mischen. Dann wird eine Agentengeschichte erzählt, die mit der Dreiecksbeziehung durch den Liebescode *Sein oder Nichtsein* Marias verwoben ist. Dies alles wird durch die Ebene des Theaters zusammengehalten.

„Der Film hat zum Gegenstand den Hamlet-Monolog ›Sein oder Nichtsein‹; Szenen aus ›Gestapo‹, ›einem realistischen Zeitdrama‹, das von der polnischen Zensur verboten wird, weil es Hitler beleidigen könnte; schließlich den Überfall Nazideutschlands, für den »die Nazis selbst die Regie übernehmen und ganz Polen zur Bühne wird«, ein Drama, für das es »keinen Zensor gab«.

Und in allen drei Stücken spielt das Ensemble des Teatr Polski. Im letzten, bei dem es tatsächlich um Sein oder Nichtsein geht, teilen sich die Schauspieler mit richtigen Gestapo-Männern in die Hauptrollen.“¹⁰²

Peter Neu erwähnt allerdings nicht das vierte Theaterstück, das thematisiert wird, und zwar jenes von William Shakespeare *Der Kaufmann von Venedig*, dessen Rialto-Monolog, vor allem bei Grünbergs letzter Inszenierung im Film, starke symbolische Bedeutung hat. Zu erwähnen wäre hier sowohl der Widerstand bzw. die Anti-Nazibewegung in der Filmdiegese selbst als auch der Kontext mit dem realen Weltgeschehen bzw. der Weltgeschichte. Abgesehen von der politischen Aussagekraft dieser Rialto-Szene, bildet diese, so wie Bronskis Auftritt als Hitler, eine Klammer, welche die Filmgeschichte ebenso zusammenhält wie die thematisierten Hamletmonologzeilen „Sein oder Nichtsein“. Die Klammer der Darstellung der Hitlerfigur mit Bronski beginnt natürlich, als man diese Hitlerfigur zum ersten Mal sieht und noch nicht weiß, dass es sich um den Schauspieler Bronski handelt (Sequenz 5). Als Bronski in Hitlerverkleidung vor Grünberg im Theaterfoyer tritt, während der „Fluchtphase“, beginnt sich die Klammer bezüglich Bronski in der Darstellung als Hitler zu schließen. Ebenso verhält es sich mit Grünbergs Rialto-Szene, deren Klammer noch in der „Friedensphase“ (Sequenz 13) geöffnet und gleichsam mit dem Beginn der Schließung der Bronski/Hitlerklammer geschlossen wird. Die Klammer um die Hamlet-Zeile „Sein oder Nichtsein“ beginnt hingegen, als Maria an Sobinski den Brief mit dem Liebescode schreibt und verbindet die Phase mit „Siletsky“, welche wiederum die Phase mit „Gruppenführer Ehrhardt“ verbindet. Letztlich schließt sich die Klammer vom Liebescode am Ende des Filmes, als Joseph Tura in England den Hamlet spielen darf und ein Fremder den Raum verlässt (Sequenz 118).

Die Phasen, welche in einander übergehen, lassen sich zum Teil deshalb so schwer abgrenzen, da die Ereignisse und die Informationen auf diese Ereignisse wie bei dem

¹⁰² Peter Nau: *Zur Kritik des politischen Films. 6 analysierende Beschreibungen u. e. Vorw. "Über Filmkritik"*. Köln: DuMont, 1978, S. 81.

Handlungsanalyse

Beispiel von vorhin, wie bereits erwähnt, wie chinesische Boxen verschachtelt sind und die Figurenebene vorgezogen wird oder über ihre Grenze weiterläuft. So kann man sagen, dass die Phase „Siletsky“ über seinen Tod hinaus durch Joseph Tura weitergeführt und erst abgeschlossen wird, wenn Rabitsch Joseph als falschen Professor Siletsky vor Gruppenführer Ehrhardt entlarvt. Ebenso kann man festhalten, dass die Phase „Ehrhardt“ bereits beginnt, als Joseph Tura vor dem echten Professor Siletsky den falschen Gruppenführer spielt. Es ist also eine Entscheidung, ob man zu dieser Definition die in der Filmdiegeese real lebenden Personen in den Fokus stellt, womit beim Beispiel Siletsky sein Tod für das Ende dieser Phase zu bestimmen ist, oder man die Rollendarstellung zur Bestimmung dieser Phasen hinzuziehend betrachtet, was die Darstellung des echten, aber toten Siletsky durch den falschen Bart als falschen Professor als Ende der Phase Siletsky Rollenfigur-bedingt bedeutet. Die Verschachtelung zeigt sich zudem darin, dass die Information, dass Hitler Warschau besuchen kommt, bereits bei dem Gespräch zwischen Joseph und Ehrhardt vermittelt wird und als Vorzeichen für die Fluchtphase gesehen werden kann.

Mögliche Wendepunkte wären:

- Der Moment, in dem Maria den Brief mit dem ausgedachten Liebescode „Sein oder Nichtsein“ schreibt.
- Der Moment, in dem durch Anna verkündet wird, dass Krieg herrscht.
- Der Moment, in dem Sobinski herausfindet, dass Siletsky ein Schwindler ist.
- Der Moment, in dem Maria von den deutschen Soldaten abgeholt und zu Professor Siletsky gebracht wird.
- Der Moment, als Maria nach Hause kommt, um von der Ankunft Sileskys zu berichten, und Joseph sich entscheidet, Siletsky umzubringen.
- Der Moment, als Siletsky Joseph vom Geheimcode „Sein oder Nichtsein“ erzählt.
- Josephs Moment, in dem er vor Eifersucht schäumt und die Türe im falschen Gestapo Büro nicht öffnen kann.
- Der Moment, in dem Professor Siletsky erschossen wird.
- Der Moment, als Schulz Joseph schon früher zu Gruppenführer Ehrhardt bringen möchte.

Handlungsanalyse

- Der Moment, in dem Joseph Tura bei Gruppenführer Ehrhardt anruft, um mitzuteilen, dass er sich verspätet.
- Als Gruppenführer Ehrhardt am falschen Bart des toten Professor Siletsky zieht.
- Der Moment, in dem Rabitsch Joseph als falschen Professor vor Gruppenführer Ehrhardt entlarvt.
- Grünbergs Auftritt ist ein Wendepunkt, der die direkte Fluchtausübung markiert.
- Als der fremde Mann aus dem Zuschauersaal geht, während Joseph am Ende des Films seinen Hamlet-Monolog spricht.

6 Figurenanalyse

Im Hinblick auf meine Fragestellung möchte ich in diesem Kapitel besonderes Gewicht auf die Beschreibung der einzelnen Charaktere des Films legen, weil ich durch die genaue Analyse der Figuren Klarheit hinsichtlich der Komplexität der Erzählebenen schaffen möchte.

Anhand von Joseph und Maria Tura, Bronski, Grünberg und den anderen kann die Bedeutung des Schauspiels in den verschiedenen Phasen aufgeschlüsselt werden. Dabei versuche ich, den Charakter der Person beziehungsweise der Schauspieler in ihrer darzustellenden Rolle aufzudecken und eben auf die verschwimmenden Grenzen von Rolle, Rollenbild sowie filmischer Realität aufmerksam zu machen. So soll dem Leser erstens ein Kennenlernen der Figuren ermöglicht werden, zweitens die Bedeutung ihres Spiels ersichtlich und drittens schließlich die Bedeutung des Spiels in der Mehrdeutigkeit verständlich gemacht werden.

6.1 Bronski und seine entscheidende Rolle als Hitler

Bei Bronski wird die Bedeutung seines Spiels bereits erweitert, bevor er als Schauspieler, also als Schauspieler in der filmischen Diegese, dem Filmsehenden vorgestellt wird. Nachdem der Zuschauer zu Beginn des Films (ab Sequenz 3 bis 6) zunächst darüber in Kenntnis gesetzt wird, dass die Filmgeschichte offensichtlich in Warschau spielt, also noch zu Friedenszeiten im August 1939 beginnt, wird in einigen Bildsequenzen das ruhige, alltägliche Warschauer Straßenleben dargestellt. Doch plötzlich sieht man die erstaunten und zugleich entsetzten Gesichter der Straßenpassanten sowohl in „Halbnahen“ als auch in „Nahen“ Kameraeinstellungen. Der Grund: Adolf Hitler steht in üblicher Uniform vor J. Maslowskis Delikatessengeschäft, wobei eine Stimme aus dem Off darauf hindeutet, dass der Mann mit dem kleinen Bart bestimmt nicht an Maslowskis Würstchen interessiert sein dürfte, da Hitler doch Vegetarier sei. Weiter erläutert die Erzählerstimme aus dem Off, dass die Ursache, weshalb (dieser) Adolf Hitler hier auf Warschaus Straßen vorzufinden ist, im Berliner Gestapo Hauptquartier entstanden ist. Durch

einen Szenenwechsel sieht man sogleich ein Büro mit üppiger Nazidekoration ausgestattet.

Nachdem ein Hitlerjunge von zwei Männern verhört wurde, betritt diese Hitlerfigur das Büro und sagt nach zahlreichen „Heil Hitler“ Begrüßungsrufen: „Ich heil mich selbst.“¹⁰³

Bis zu seinem Satz „Ich heil mich selbst“¹⁰⁴ wird die Konzentration beinahe ausschließlich auf den Staatsmann Hitler gelenkt – zumindest beim erstmaligen Sichten jener speziellen Sequenzen. Das Verhalten der Straßenpassanten, ihre Reaktionen und Blicke und nicht zuletzt die Kostümierung, die Körperhaltung und das Auftreten, ja die Erscheinung dieser Figur selbst sind einleitende Elemente, diese Person als den realen Hitler dieser Filmdiegese zu identifizieren und ihn als wahrhaftig anzunehmen. Sogar die Stimme aus dem „Off“ will dem Filmsehenden in erster Linie suggerieren, dass es sich hier um Hitler handelt. Einzig die Information, dass er wohl kaum an Maslowskis Würstchen interessiert sein dürfte, da Hitler doch Vegetarier sei, oder auch der Hinweis von der Stimme aus dem Off, dass dieser Hitlerfigur, die wir hier zu Gesicht bekommen, die Aufregung, welche durch sein Auftreten bzw. Erscheinen verursacht wird, nicht berühren dürfte¹⁰⁵, könnte der Filmsehende als Fingerzeig für eine eventuelle Täuschung wahrnehmen. Doch eine eventuell aufkommende Annahme der Täuschung wird sofort unterbunden, denn die Information der Erzählerstimme aus dem Off – „Wenn er sich auch nicht immer an seine Diät hält, wenn er gerade Appetit hat schluckt er ganze Länder. Will er etwa auch Polen verspeisen?“¹⁰⁶ – konzentriert die Täuschung wieder völlig auf die scheinbar reale Figur Hitlers innerhalb der Filmdiegese.

Interessant erscheint mir, dass Bronskis Auftritt als Hitler in den Straßen Warschaus vom Zuseher zunächst nicht als theatraler Akt gelesen werden kann. Erst durch die folgenden Szenen realisiert der Filmsehende die seltsame Situation um diese Hitlerfigur, die ganz alleine, ohne Begleitung bzw. Wachen plötzlich im alltäglichen Straßenleben steht und offensichtlich nichts tut, außer sich zu präsentieren und

¹⁰³ *Sein oder Nichtsein*, bei Timecode: 00:04:38:05.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., bei Timecode: 00:02:31:11.

¹⁰⁶ Ebd., bei Timecode: 00:02:39:13.

bestaunen zu lassen, und gelegentlich in die Auslage einer Delikatessenhandlung schaut.

Erst die Offenbarung der Hitlerfigur als Schauspieler Bronski (durch Sequenz 7) stellt ihn persönlich dar. Dem Filmsehenden werden im weiteren Verlauf die Wünsche sowie Bedürfnisse des Schauspielercharakters, wie etwa der Wunsch, einmal eine Hauptrolle zu spielen und aus dem Statistendasein auszubrechen bzw. (im weiteren Sinne) entdeckt und erkannt zu werden, vermittelt. Dabei handelt es sich um einen Wunsch, den er mit Grünberg teilt. Vor allem die Szenen als zum Beispiel (Sequenz 13) Bronski und Grünberg darüber klagen, dass die beiden Schauspieler immer nur die kleinen Aufgaben in den Theaterstücken zugeteilt bekämen, nachdem Bronski gegenüber Grünberg beteuert hat, dass Grünberg das Publikum zu Tränen rühren würde, wenn diese von Grünberg die Rialto-Szene vorgespielt bekämen. Ein anderes Beispiel wäre, als Bronski kurz zuvor beklagt, dass er geglaubt hatte, endlich eine Hauptrolle spielen zu können, da ihn der Regisseur Dobosh, wie wir von Bronski hören, persönlich deshalb angesprochen hatte und meinte: „Bronski, Sie sind mein Hitler“¹⁰⁷. Diese Szenen markieren diese Wunschvorstellungen nach wichtigeren und verantwortungsvolleren Aufgaben eines Schauspielerdaseins. Als die beiden Darsteller Bronski und Grünberg nach dem Einmarsch der deutschen Truppen auf den verschneiten Straßen Warschaus Schnee schaufeln, fragt Bronski (Sequenz 34), ob sie wohl jemals wieder einen Spieß tragen werden, also spielen werden, und äußert damit nicht nur seinen Wunsch zu spielen. Lubitschs Inszenierung dieser beiden Schauspieler, die offensichtlich einer völlig anderen Arbeit nachgehen, als sie es sich eigentlich wünschen, lässt beim Filmsehenden die Vermutung wach werden, dass es mit der Schauspielerei vorbei ist – wie man im weiteren Verlauf des Films noch dazu erfährt ist das Theater auch geschlossen: Dies wird dem Filmsehenden (Sequenz 86) über Gruppenführer Ehrhardt mitgeteilt, als dieser vom Fund des toten, richtigen Professor Siletskys im geschlossenen Theater Polski berichtet.

Doch Bronski darf weiter spielen – wenn auch auf einer anderen Ebene, denn er spielt nicht auf der Bühne, sondern im richtigen Leben der Filmiege. So wie er

¹⁰⁷ Ebd., bei Timecode: 00:07:51:06.

den Filmsehenden zu Beginn der Geschichte bzw. des Films getäuscht hat, täuscht er auch die echten Nazis dieser Filmwelt, sodass die Welt des Schauspiels mit der Ebene der Filmrealität in einer bestimmten Weise verbunden ist, da es um Leben und Tod geht.

Dabei erfährt Bronski in der gesamten Fluchtphase seinen Höhepunkt, denn nun darf auch er einmal eine Hauptrolle spielen, die sogar so wichtig ist, dass es nicht nur um die Rettung seines Lebens, sondern ebenfalls um die Rettung der anderen Beteiligten geht.

Auch Bronski geht wie Grünberg in seiner Rolle auf und überzeugt, ohne den Plan der Täuschung und Flucht offenzulegen. Bronski hält sich während sowie nach dem großen Auftritt Grünbergs, als dieser die Rialto-Szene in den Gängen des Theater Polski vor Joseph Tura, Bronski sowie vor weiteren Angehörigen der Theater- und der Widerstandsguppe spricht, an die Anweisungen, welche Dobosh Bronski zu Beginn des Filmes gegeben hat (Sequenz 7) – nämlich nichts zu sagen und damit in seinem Spiel zu überzeugen. Als Bronski die Wohnung Maria Turas betritt (Sequenz 113), um sie für die Flucht nach England abzuholen, da Joseph Tura während der Autofahrt zur Wohnung seinen Bart verloren hat, lässt Bronski ebenfalls, bis auf ihren Namen „Maria“, kein Wort verlautbaren und verlässt die Wohnung auch gleich wieder, worauf ihm Maria naheht. Er hat Ehrhardt bei seinen Annäherungsversuchen Maria Tura gegenüber überrascht. Ehrhardt, der von Maria wusste, dass sie in Kürze eine Verabredung, ein Rendezvous erwarte, ist von der Erscheinung der Hitlerfigur ebenso überrascht wie überwältigt. Zumindest lassen seine Reaktion und seine Körpersprache darauf schließen. Bronskis Verhalten und körperliche Gestikulation kann man auf unterschiedliche Weise deuten. Aus Ehrhardts Sicht, der ja in Bronski den richtigen Hitler dieser Filmwelt sieht, müsste das Verhalten Bronskis darauf schließen lassen, dass dieser peinlich berührt von der Begegnung mit Ehrhardt und Maria ist und deshalb stillschweigend den Raum verlässt – noch dazu wo Ehrhardt durch diesen Zufall unfreiwillig in das augenscheinlich private Geheimnis des „Führers“ eingeweiht wurde. Aus Bronskis Sicht lässt sich vermuten, dass Bronski erschrocken sein dürfte, beinahe aufgefliegen zu sein, da er diese Gefahr, den Chef der Warschauer Gestapo in der Wohnung der Turas anzutreffen, nicht gesehen und erwartet hat. Er macht sich aus dieser Sicht eher aus dem Staub, um nicht erkannt zu werden, denn er hätte ja auch bleiben und die

Rolle des Hitlers weiterspielen können. Auch hier befolgt er Doboshs Rat und sagt nichts. Nichts zu sagen, die eventuellen auditiven Eigenheiten der Stimme und Sprache wie helle, tiefe, rauchige, krächzende Stimme etc. oder eventuelle Sprachcharakteristika wie Nuscheln oder Lispeln etc. zu verbergen, bedeutet hier auch einen gewissen Schutz, um die Täuschung aufrechterhalten zu können und nicht als Schauspieler entlarvt zu werden. Es zählt ausschließlich das äußere Erscheinungsbild, eben das Aussehen, die Körperhaltung, die Gestikulation etc., worauf Bronski in seiner Darstellung der Hitlerfigur reduziert wird. Selbst die englischen Bauern glauben (Sequenz 116), dass Hitler persönlich mit dem Fallschirm auf englischem Boden gelandet ist. Lediglich als Bronski mit starrem Blick den beiden deutschen Piloten befiehlt, aus dem Flugzeug zu springen (Sequenz 115), spricht Bronski zackig die knappen zwei Worte: „Springen Sie!“¹⁰⁸

Doboshs Befürchtung, dass Bronski Hitler nicht ähnlich sieht (Sequenz 9), was sich in der folgenden Sequenz durch das kleine Mädchen, welches Bronski um ein Autogramm bittet (Sequenz 10), zu bestätigen scheint, erfährt durch die erfolgreiche Täuschung der Nazisoldaten keine Bestätigung.

Im Zusammenhang mit der Figur Hitlers als eine politische Person, die für gewöhnlich im realen Leben sich ständig selbst inszenieren muss, sowie der Figur des Schauspielers Bronski, der ebenso davon lebt, sich in Szene zu setzen, möchte ich hier wieder auf die Vermischung der Filmrealitätsebene und der Theaterebene hinweisen – denn Bronski inszeniert sich nicht nur selbst, er schlüpft in die Rolle einer anderen Person, nämlich in die Hitlers, welcher wiederum auch die Rolle des politischen Staatsmannes spielt. Die Filmrealität eines politischen Auftretens ist hier mit der theatralen Welt verwoben.

Dieses Präsentieren und sich Bestaunen-lassen, das Gesehen-werden und sich In-Szene-setzen, ein theatraler Akt den Politiker zumindest seit der Renaissance im Allgemeinen teilen dürften¹⁰⁹, diese Form der Selbstinszenierung zeigt Lubitsch auch, als der echte Hitler dieser Filmdiegeese zu Besuch nach Warschau ins Theater

¹⁰⁸ Ebd., bei Timecode 01:32:14:22.

¹⁰⁹ Herfried Münkler: Die Theatralisierung der Politik. In: Josef Früchtel und Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001, S. 144.

Polski kommt, dementsprechend das Theater betritt und später dann vom Balkon der Königsloge auf die Soldaten herabblickt (Sequenz 102). Interessant ist, dass der Filmsehende nie das Gesicht des echten Hitlers dieser Filmdiegeese sieht, sondern stets ausschließlich die Rückseite zu Gesicht bekommt. Somit ist es dem Filmsehenden möglich, nur Bronskis Gesicht mit jenem von Hitler in Verbindung zu setzen und die Möglichkeit des Vergleichs wird unterbunden.

Lubitsch lässt die Schauspieltruppe diese Form der Selbstinszenierung für sich nützen, indem sie ihre eigene Inszenierung und damit Täuschung der richtigen SS-Wachen als Hauptbestandteil ihrer Flucht eingeplant haben. Auf das Auftreten des kleinen Mädchens bezogen, das von Bronski ein Autogramm bekommen möchte, verweist Thomas Klein auf den Vergleich der bekannten Propagandainszenierungen der Nationalsozialisten, in denen Kinder dem sogenannten „Führer“ huldigen.¹¹⁰ Dabei handelt es sich um eine Selbstdarstellung und Verherrlichung der Nazis, die den Eindruck der Harmlosigkeit und der Liebenswürdigkeit vermitteln, und gleichzeitig die leitenden Herrschaften mit ihrer faschistischen Ideologie einen Star-Mythos verleihen soll.

6.2 Grünberg und die Rialto-Szene

Grünberg träumt zunächst davon, die Rialto-Szene des Shakespearestücks *Der Kaufmann von Venedig* spielen zu dürfen. Als Grünberg träumt zunächst davon, die Rialto-Szene des Shakespearestücks *Der Kaufmann von Venedig* spielen zu dürfen. Als Grünberg und Bronski in der Verkleidung mittelalterlicher Soldaten in den Theaterräumlichkeiten über ihre Schauspielkarrieren diskutieren, kommen sie auf das Thema, dass Grünberg bestimmt einmal den Shylock (*Der Kaufmann von Venedig*) spielen wird. Nachdem Bronski Grünberg versichert, dass dieser das Publikum zu tränen rühren würde, erzählt Grünberg von seiner Annahme, dass sich Shakespeare ihn (Grünberg) vorgestellt haben muss als Shakespeare die Rialto-Szene schrieb.¹¹¹ Grünberg trägt jene Zeilen der Rialto-Szene vor:

¹¹⁰ Vgl. Klein: *Ernst und Spiel*, S. 138.

¹¹¹ Vgl. *Sein oder Nichtsein*, bei Timecode 00:08:03:00.

„Hab ich nicht Augen, Hände, Organe, Gliedmaßen, Sinne, Empfindungen, Leidenschaften? Genährt mit der selben Nahrung, verletzt mit den selben Waffen, den selben Krankheiten unterworfen? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Und wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht?“¹¹²

Dieses Geschehen in Sequenz 13 darf man als Hinweis verstehen, dass die Rialto-Szene des Shakespeare-Stücks *Der Kaufmann von Venedig* bzw. die Rolle des Juden, der diese Passage spricht, zu Grünbergs Lebensrolle (zumindest wünscht er sich das) sowie zu einer Schlüsselrolle des späteren Fluchtplans (ab Sequenz 97 bzw. 104) der Theatertruppe wird. Diesen ersten Vortrag der Rialto-Szene, den der Filmsehende vermittelt erhält, wird noch zu Friedenszeiten gesprochen. Das zweite Mal hören wir die Rialto-Szene von Grünberg gesprochen, als Warschau bereits von Deutschland angegriffen und eingenommen wurde. In jener Szene, in der Grünberg und Bronski Schnee schaufeln (Sequenz 34), erweitert sich die Bedeutung seines Spielens im Zusammenhang mit dem politischen Kontext des Überfalls Deutschlands auf Polen.

Die Plakate mit den angekündigten Verboten und Gesetzen mitsamt den zu befürchtenden Strafen in Sequenz 33, wie etwa Ausgangssperre, Einweisung ins Konzentrationslager, wenn man Angehörige der deutschen Armee angreift, oder Todesstrafe, wenn man beim Hören eines Radiosenders aus dem Auslands ertappt wird, heben jenen Kontext in diesem Film bereits hervor. Abgesehen davon verknüpfen sich die Geschehnisse im Film mit den wirklichen Geschehnissen, bzw. im Speziellen die Situation der Polen und vor allem der polnischen Juden, zum realen Weltgeschehen des Zweiten Weltkriegs sowie der Judenverfolgung und Vernichtung dieser Zeit.

Beim Besuch des echten Hitlers (dieser Geschichte) im Theater erfährt das Schauspiel Grünbergs seinen Höhepunkt, gleichsam in Bedeutung und Qualität.

Für diesen Abend ist ein Besuch Hitlers im Theater Polski geplant. Er soll die Filmdiegeese von der Königsloge aus verfolgen. Grünberg, der schon vor dem Eintreffen Hitlers in die Königsloge geschleust wurde (ab Sequenz 99) zeigt sich vor der SS-Wache, die Hitlers Loge nach dessen Ankunft bewacht, in Zivilkleidung (Sequenz 103). Grünberg wird sofort von den SS-Wachen dingfest gemacht. In

¹¹² Ebd., bei Minute 08:07.

diesem Moment kommen seine Theaterkollegen aus ihren Verstecken, was für die Wachen so wirkt, als seien sie aus der Königsloge gekommen. Bronski, im Hitlerkostüm, umringt mit Tura und den anderen Schauspielern Grünberg. Turo stellt Grünberg vermeintlich zur Rede, was er hier verloren habe. Hier spricht Grünberg seinen Shylock-Monolog. Daraufhin gibt Tura zwei Theaterkollegen in Naziuniform den Auftrag, Grünberg abzuführen.

Danach empfiehlt Joseph Tura dem falschen Hitler, also Bronski, das Theater sofort zu verlassen, da eine solche Sicherheitspanne unverantwortlich sei. Die Flucht kann nach Plan fortgesetzt werden.

Auffällig ist, dass Grünberg, anders als bei den anderen Malen, wenn er den Monolog Shylocks zitiert, die Passage der Rialto-Szene ausbaut bzw. vollständiger vorträgt und zum Schluss noch: „Und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen“¹¹³ hinzufügt.

Die Vorstellung, dass ein Naziopfer der obersten feindlichen Instanz die Rialto-Szene mitten ins Gesicht spricht, ist durch nichts mehr zu toppen. Grünbergs Äußerungen von der Gleichheit der Menschen auch in Bezug auf ihre Verletzlichkeit, sowie der Wunsch nach Rache bzw. Widerstand widersetzen sich der Ideologie der Nazis, die sich als Übermenschen sehen, und machen Grünbergs Auftritt besonders stark. Schließlich zeigt sich auch, dass die Qualität seines Schauspiels stimmt, denn die Täuschung fliegt ebenfalls bei Grünberg nicht auf und er ermöglicht es den anderen der Schauspieltruppe, nach England zu flüchten. Grünbergs Schauspiel verschmilzt hier mit der filmischen Realität alleine schon aufgrund seiner tiefen und vielschichtigen Bedeutung in Bezug auf den Auszug des Theaterstücks „Der Kaufmann von Venedig“ sowie der politischen und unmenschlichen Umstände, die ja im Film auf die wirklichen historischen Ereignisse hindeuten.

¹¹³ *Sein oder Nichtsein*, bei Timecode 01:26:45:14.

6.3 Joseph Tura und seine verschiedenen Rollenbilder

Die Ebenen, in denen die filmische Realität sowie die Theaterwelt des Joseph Tura ineinander fließen, sind ebenso vielschichtig wie seine verschiedenen Rollen, in welche der Schauspieler im Laufe der Geschichte schlüpfen muss. Man erlebt ihn in der Rolle des Ehegatten, in der Theaterrolle als Gruppenführer (Sequenz 6) sowie als Hamlet (Sequenz 18, 24, 118), als Gruppenführer Ehrhardt sowie als Professor Siletsky und schließlich ebenso als deutschen Offizier, der dem falschen „Führer“ Bronski empfiehlt, den Besuch in Warschau abubrechen und sofort abzureisen (Sequenz 105), nachdem Grünberg seinen ergreifenden Monolog aus der Rialto-Szene vorgetragen hatte (Sequenz 104). Zunächst sehen wir Joseph als Gruppenführer in dem Theaterstück „Gestapo“ (Sequenz 6). Da der Filmsehende eingangs nicht weiß, dass es sich bei diesen Szenen um die Proben eines Theaterstücks handelt, nimmt er diese als echte, nicht gespielte Filmrealität wahr. Wie bereits bei Bronski beschrieben, wird dem Filmsehenden erst nach Aufklärung dieses Täuschungseffektes bewusst, dass es sich um ein Schauspiel handelt. Jene Ebene, welche man zunächst als eine nicht gespielte, reale Situation in der Filmdiegese aufgefasst hat, mutiert plötzlich zu einer gespielten und inszenierten Ebene innerhalb der realen Filmdiegese. Ab der Lösung des Geheimnisses, dass es sich in der Szene, in der der Hitlerjunge verhört wird, um einen Ausschnitt von Theaterproben handelt, wird Joseph dem Filmsehenden sowohl in der Rolle des Ehemanns als auch sein Charakter als ehrgeiziger Schauspieler dar- und vorgestellt. Der Filmsehende erfährt über Maria Tura, dass sich Joseph ihrer Meinung nach immer wieder über Lappalien aufregt, häufig unvernünftig, aber ein wundervoller Mensch ist. Bei einer dieser Lappalien, so bemerkt Marias Bedienstete Anna ironisch (Sequenz 16), handelt es sich um den jungen Piloten Sobinski, der Joseph während seines Hamletmonologs zum Verhängnis wird. Wie man aus dem Interview mit der geflüchteten Schauspieltruppe durch die Presseleute gegen Ende des Films erfährt (Sequenz 117), ist es der größte Wunsch Josephs, den Hamlet zu spielen. Es scheint seine liebste Schauspielrolle zu sein, seine Lebensrolle¹¹⁴, die durch den Geheimcode „Sein oder Nichtsein“, den Maria Tura mit dem polnischen Piloten Sobinski vereinbart (Sequenz 17), gestört wird. Joseph löst gezwungenermaßen selbst die

¹¹⁴ Vgl. o. N.: *Illustrierte Film-Bühne*, Nr. 5334, Innenseite.

Störung der Theatervorstellung aus, indem er die wesentliche und bedeutungsvolle Frage „Sein oder Nichtsein“ spricht. Dabei handelt es sich um eine Phrase, die von der einfachen Funktion und Bedeutung innerhalb des Theaterstücks in der realen Filmdiegeese zu einer erweiterten Bedeutung und Funktion transformiert. Sie wird aus dem Stück herausgebrochen und zur zentralen Frage der Schauspieler in der filmdiegetischen Realität, denn es geht für diese Menschen, seit dem Einmarsch der Deutschen in Polen, um Leben und Tod, eben um Sein oder Nichtsein. Doch es geht nicht nur um das Überleben der Theatertruppe, es geht zunächst um das Überleben der Angehörigen der polnischen Soldaten der Royal Air Force, die dem Spion Professor Siletsky von den ahnungslosen polnischen Soldaten genannt wurden. Um den Spion Siletsky aufzuhalten, der die Namen und Adressen dieser Angehörigen an Polens Gestapo-Gruppenführer Ehrhardt aushändigen möchte, dreht sich zunächst die zweite Phase der Geschichte: In diesem Zusammenhang avanciert Joseph in der Rolle des falschen, weil gespielten, Gruppenführer Ehrhardts zur Schlüsselfigur.

Obwohl Joseph Tura herausgefunden hat, dass jener Mann, der stets beim Hamletmonolog „Sein oder Nichtsein“ aus dem Publikumssaal gegangen war (Sequenz 61), Pilot Sobinski, derselbe ist, welcher Maria von der Anwesenheit des Professor Siletsky und dessen Gefährlichkeit berichtet, entschließt sich Joseph, den Professor umzubringen, damit es nicht seine Frau erledigen muss und die Gefahr, welche von Professor Siletsky ausgeht, gebannt wird. Joseph möchte diese Aufgabe, auch aus einem gewissen Patriotismus dem besetzten Polen gegenüber, übernehmen. Dass Joseph seine Frau Maria schützen und verteidigen will, wird ebenso in jener Szene klar, als Dobosh Maria wegen ihrer Idee, das schöne Abendkleid im Theaterstück *Gestapo* zu verwenden, beleidigt und Joseph Dobosh zurechtweist (Sequenz 8). Wie man in weiterer Folge des Films erfährt, wird Professor Siletsky ins Theater Polski geholt, das die Theater- bzw. Widerstandsgruppe kurzerhand zum scheinbaren Gestapo-Hauptquartier umfunktioniert, da die Bühnendekoration des Theaterstücks *Gestapo*, welches eben zu Beginn des Films geprobt (Sequenz 6,7) und schließlich abgesagt wurde (Sequenz 22), bereits vorhanden ist. Hier schafft überdies das Theatergebäude mitsamt der Bühnendekoration dieses speziellen Stückes *Gestapo* jenes Ambiente, welches eine Ebene der Vermischung von Schauspiel und filmdiegetischer Realität ausmacht. Für den Professor Siletsky sind

nämlich die Büroeinrichtungen in diesem Theater bis zur Überführung Josephs als Schauspieler die realen Räumlichkeiten des Gestapo-Hauptquartiers in der Filmdiegeese. Bevor der echte bzw. reale Professor Siletsky zu Joseph Tura, dem falschen Gruppenführer Ehrhardt, geführt wird, besprechen die Widerstandskämpfer und Dobosh noch kurz den Ablauf des vorläufigen Plans. Bevor sich alle, bis auf Joseph Tura, in den Nebenraum zurückziehen, betont Joseph, dass er seine Schauspielkünste besonders einsetzen werde, wovon ihm Dobosh dringend abrät (Sequenz 71). Die Bemerkung des Regisseurs Dobosh, dass es eine Schande wäre, Polens Schicksal in die Hand eines Schmierenkomödianten zu legen¹¹⁵, spiegelt nicht bloß Doboshs Meinung über Joseph Tura wider, sondern verweist zugleich auf die Gefahren, welche in Josephs Schauspielkünsten liegen. Von nun an steigert sich die Qualität des Schauspiels von Joseph Tura. Jenes Schauspiel, das zunächst in Zusammenhang mit dem echten Siletsky noch holprig beginnt (ab Sequenz 72), entwickelt sich im Laufe der Geschichte zu einer Glanzleistung, die später bei der Gegenüberstellung mit dem toten Professor Siletsky (Sequenz 94) durch den echten Gruppenführer Ehrhardt seinen Höhepunkt erreicht. In der ersten Begegnung mit Siletsky entwickelt sich das Gespräch zwischen Joseph sowie dem echten Professor zwar zunächst ein wenig schleppend, doch Joseph bekommt einige Informationen über das Verhalten und Auftreten des Professors, wie sich dieser gegenüber dem richtigen Gruppenführer Ehrhardt verhalten würde, denn der echte Siletsky bekommt den echten Ehrhardt nie lebend zu Gesicht. Stattdessen muss Joseph Tura in die Rolle des Professor Siletsky schlüpfen, nachdem der echte Professor Siletsky im Theater Polski von Sobinsky bzw. der Widerstandsgruppe erschossen wurde und sich Maria sowie das Duplikat der essenziellen Dokumente noch im Hotelzimmer des echten Professors befinden. Bei dem Gespräch mit dem noch lebenden Siletsky, begrüßt dieser Joseph zurück, der zu jenem Zeitpunkt in SS-Uniform Gruppenführer Ehrhardt spielt (Sequenz 72), mit den Worten: „Und ich muss Ihnen sagen, dass es eine Wohltat ist, endlich mal wieder die Luft der Gestapo zu atmen. Ihr Ruf ist sogar bis nach London gedrungen. Sie heißen überall der Konzentrationslager Ehrhardt.“¹¹⁶ Findet der Ausdruck „Konzentrationslager Ehrhardt“ im Gespräch mit Professor Siletsky noch als zeitfüllendes Element Verwendung, damit sich Dobosh einen anderen Plan zur

¹¹⁵ Vgl. *Sein oder Nichtsein*, bei Timecode 00:51:21:04.

¹¹⁶ Ebd., bei Timecode 00:51:45:20.

Erlangung der Dokumentkopien überlegen kann, so wird später diese Formel der Begrüßung bei dem Treffen zwischen Joseph als falscher Professor Siletsky und dem echten Gruppenführer Ehrhardt eingesetzt, um das Gespräch professionell anzufangen bzw. aufzubauen (Sequenz 84). Im Zusammenhang mit dem echten Siletsky hingegen ist die Verwendung der Bezeichnung „Konzentrationslager Ehrhardt“ noch verhalten und verlegen und gelangt sowohl dazu zum Einsatz, Josephs Unsicherheit sowie seinen Mangel an Gesprächsstoff zu verdecken (Sequenz 74) als auch von seiner späteren tollpatschigen Enttarnung abzulenken (Sequenz 77). Schließlich kommt das Gespräch zwischen Siletsky und Joseph doch noch in Fahrt, denn es wird auf die Bekanntschaft zu Maria Tura gelenkt (Sequenz 76). Joseph erfährt zunächst von Professor Siletsky, wie reizend und anschmiegsam Maria Tura ist. Der Professor macht Joseph sogar das Angebot, Maria bei ihm vorbeizuschicken, falls der vermeintliche Gruppenführer Ehrhardt entsprechende Wünsche hat. Auf Josephs Bemerkung, dass Maria doch eine verheiratete Frau sei, entgegnet Siletsky, dass dies doch keine Rolle spielt. Als Joseph auf ihn selbst, also Marias Mann, zu sprechen kommt, erkundigt sich Joseph, nach wie vor den Gruppenführer Ehrhardt spielend, bei Siletsky, ob dieser den hervorragenden Schauspieler Joseph Tura kennt. Mit dem Erkundigen über den Bekanntheitsgrad seiner noch verdeckten Schauspielerpersönlichkeit führt Josef den Professor bereits auf den Weg zur Annahme, dass es sich bei dem noch unerkannten vermeintlichen Gestapo-Chef und dem Schauspieler Joseph Tura um dieselbe Person handelt. Die Frage, ob Siletsky den Schauspieler Joseph Tura nun kennt, entwickelt sich zur potenziellen Gefahr für Joseph. Dabei handelt es sich um eine Gefahr, die auch in anderen Momenten des Films aufgrund dieser Frage gegeben ist bzw. immer wieder auftaucht, was erzählstrategisch wiederholt für Spannung sorgt. In diesem zuvor erwähnten Gespräch sitzt Josef Tura Professor Siletsky in zweierlei Hinsicht gegenüber: in der Gestalt des Gruppenführers Ehrhardt sowie in der privaten Person als Ehemann Marias, was Siletsky noch nicht vermutet bzw. weiß. Die weitere Entwicklung dieses Gespräches spaltet diese in die Ebenen des Schauspielens sowie in die private Ebene, welche bis zur offensichtlichen Überführung Joseph Turas als Schauspieler durch den Agenten Siletsky nun gleichzeitig bzw. parallel laufen. Siletsky gibt an, dass er die Namen des Schauspielerpaares Tura bis vor kurzem noch nie gehört habe. Während des Gespräches erfährt Joseph Tura von Siletsky, dass der Satz „Sein oder Nichtsein“ einen geheimen Liebescode zwischen Maria Tura und dem Piloten Sobinski ist, der

vor dem Ehemann Maria Tura geheim zu halten sei (Sequenz 76). Als Joseph die Worte aus dem Hamlet-Monolog vernimmt, bricht die Ebene des Ehemannes in den Vordergrund. Von Eifersucht gepackt, geraten Josephs Emotionen aus dem Gleichgewicht, sodass er sein streng einzuhaltendes Schauspiel, um nicht als Schauspieler erkannt zu werden, unterdrückt und seine Bedürfnisse als Privatperson über die Aufgaben seiner Mission stellt. Als sich Joseph als falscher Gruppenführer Ehrhardt bei Professor Siletsky darüber aufregt, dass dieser einer Polin eine Botschaft vom Feind übermittelt, womit der Liebescode „Sein oder Nichtsein“ gemeint ist, ist Josephs Zorn noch zweideutig zu verstehen: Denn einerseits könnte Siletsky Josephs Worte wortwörtlich nehmen – andererseits ist mit Feind gleichzeitig Sobinski als Konkurrent Josephs gemeint (Sequenz 77). Ein Hinweis auf Josephs Eifersucht ist bereits durch einen Witz gegeben, als Maria sich bei Joseph beschwert, dass Joseph stets im Vordergrund stehen möchte. Dies bringt sie metaphorisch zum Ausdruck, indem sie meint, wenn sie einmal ein Kind bekommen würde, wäre Joseph wahrscheinlich die Mutter, wobei Joseph entgegnet, dass er schon froh wäre, der Vater zu sein¹¹⁷ (Sequenz 8). Nachdem Joseph im Gespräch mit dem echten Professor für sich die Vermutung, ob zwischen Leutnant Sobinski und Maria Tura etwas Intimes gewesen sei, für positiv bestätigt beurteilt, möchte Joseph als vermeintlicher Gruppenführer Ehrhardt Frau Tura verhaften lassen. Um dies zu veranlassen versucht er jene Türe zu öffnen welche in das Büro führt in dem Siletsky zuvor gewartet hat um zum vermeintlichen Gruppenführer Ehrhardt zu gelangen. Da die Türe aber anscheinend von aussen verschlossen ist, begreift der Professor die Täuschung des Joseph Tura. Siletsky erkennt Joseph als den „berühmten“ Schauspieler von dem ihm Joseph zuvor erzählt hat, also von ihm selbst, Marias Mann. Das Schauspiel ist keines mehr und hat sich endgültig zur bedrohlichen Situation gewandelt.

Ähnlich wie im zuvor beschriebenen Beispiel von den parallel laufenden Ebenen, also der schauspielerischen Ebene sowie der privaten Ebene Josephs in Verbindung mit dem echten Professor Siletsky, sind auch später solche Ebenenstrukturen zu erkennen: nämlich als zum Beispiel Joseph Tura, diesmal als Professor Siletsky verkleidet, im Hotelzimmer des richtigen Siletsky auftaucht und ihn SS-Soldat

¹¹⁷ Vgl. ebd., ab Timecode 00:06:03:10.

Schulz sowie Maria Tura wartend empfangen (Sequenz 81). Maria erkennt sehr schnell ihren Mann in der Verkleidung und hält das Spiel Josephs als Professor Siletsky vor dem SS-Mann Schulz aufrecht. Sie erkundigt sich vor dem SS-Mann um die Befindlichkeit des Professors. Dabei handelt es sich um eine Frage, die ebenso zweideutig gestellt wie auch beantwortet wird, denn der vermeintliche Professor erwidert, dass er erledigt sei. Die Interpretation, dass damit sowohl eine Äußerung der Erschöpfung der lebenden, gefälschten Siletsky-Figur bzw. Josephs gemeint sein könnte, liegt ebenso nahe wie die Bedeutung bzw. indirekte Information, dass der richtige Professor nicht mehr unter den Lebenden weilt. Kurz darauf erkundigt sich Schulz, ob sich Maria und der vermeintliche Professor schon von früher kennen. Daraufhin berichtet Joseph von der geheimen Botschaft „Sein oder Nichtsein“ (Sequenz 82), welche ihm der echte Professor zu Lebzeiten noch vermittelt hat (Sequenz 76). Hier laufen wieder die private Ebene und die Ebene der Rolle Josephs, diesmal als Professor Siletsky, zur gleichen Zeit parallel ab, denn Joseph spielt vor Schulz nach wie vor den Professor, während Maria Josephs Erzählungen als Privatperson versteht. Bei der Verabschiedung Josephs von seiner Frau, als sich die beiden vor Schulz in Siletskys Schlafzimmer zurückgezogen haben, ist Joseph wieder voll und ganz die Privatperson Joseph Tura, der von seiner Frau wissen möchte, was zwischen ihr und dem Piloten Sobinski geschehen ist und ob sie ihn dazu veranlasst hat, bei Josephs Monolog den Zuschauersaal zu verlassen.

Schließlich wird Joseph von Schulz, in der Annahme, dass es sich um den echten Professor Siletsky handelt, zum echten Gruppenführer Ehrhardt gebracht. Wie zuvor erwähnt, erhielt Joseph Tura bereits durch das Gespräch bei der Begrüßung mit dem echten Professor Siletsky diverse Informationen, welche Joseph nun bei dem richtigen Gruppenführer Ehrhardt für ein professionelleres Schauspiel verwenden bzw. nutzen kann. So betont Joseph bei der Begrüßung mit dem richtigen Ehrhardt, wie gut es sei, wieder Gestapoluft atmen zu können (Sequenz 84). Des Weiteren informiert Joseph Ehrhardt, dass man ihn in London überall „Konzentrationslager Ehrhardt“ nennt, woraufhin Ehrhardt in schallendes Gelächter ausbricht. Joseph sieht sich durch die Reaktion Ehrhardts in seinem Spiel, als Joseph vor Siletsky den falschen Gruppenführer Ehrhardt darstellte, bestätigt. Joseph möchte sogar den Kontakt Ehrhardts zu Maria Tura herstellen, was Josephs Gespräch in Bezug zum richtigen Ehrhardt ebenfalls mit dem Gespräch in Bezug zum richtigen Professor

verbindet. Bei dieser Gelegenheit erkundigt sich Joseph als falscher Siletsky bei Ehrhardt, ob dieser schon von dem berühmten Schauspieler Joseph Tura gehört hat, und begibt sich damit wieder in Gefahr, erkannt zu werden, denn Ehrhardt behauptet, den Schauspieler Tura bereits einmal, lange vor dem Krieg, gesehen zu haben. Ehrhardt sagt: „Was der mit Shakespeare gemacht hat, das machen wir heute mit Polen.“¹¹⁸ Diesen Satz Ehrhardts kann man verschieden deuten. Aus Ehrhardts Sicht als Nazi könnte es als Kompliment gemeint sein. Die Deutschen haben Polen unterworfen, erweitern und kontrollieren bzw. beherrschen das Land. Das würde bedeuten, dass sich Joseph damals Shakespeares Werke angeeignet und durch sein Spiel erweitert hat und die Stücke bzw. sein Spiel beherrscht. Aus Josephs Sicht, aber vielleicht auch aus Ehrhardts Sicht könnte es allerdings auch bedeuten, dass Joseph das Werk Shakespeares durch seine Darstellung und Interpretation zerstört hat, so wie Polen bzw. Warschau von den deutschen Truppen zerstört wurde – eine Bemerkung, die auf allegorische Weise die Theaterwelt mit den realen Geschehnissen verbindet.

Zwar hat Joseph Tura in dem ersten Gespräch mit dem echten Gruppenführer Ehrhardt brilliert, doch seinen Höhepunkt der Schauspielkunst erfährt er, als er bei der nächsten Begegnung mit Ehrhardt beweisen muss, dass es sich bei dem echten Professor Siletsky um den falschen handelt (Sequenz 94). Nachdem der echte, jedoch tote Professor Siletsky im Theater Polski gefunden wurde, als man das Theater für den Besuch des echten Hitlers dieser Filmdiegeese herrichten wollte, Joseph Tura sich jedoch bereits bei Gruppenführer Ehrhardt telefonisch zum Treffen meldete, lässt Ehrhardt Joseph in die Wohnung des echten Gestapo-Chefs führen. Dort befindet sich auch die Leiche des echten Professor Siletsky. Jene Zeit, in welcher der richtige Gruppenführer Ehrhardt seine psychologische Zermürbungstaktik ausüben möchte, indem er Joseph Tura mit der Leiche des echten Professor Siletsky alleine in einem Raum lässt (Sequenz 92, 93), verwendet Joseph Tura für die Umsetzung eines spontan ausgedachten Plans, nämlich den echten Bart des Professors abzurasierern und einen falschen Bart, den er zuvor vom Maskenbildner der Theatergruppe zugesteckt bekommen hat, an die Stelle des abrasierten Bartes des toten Professor Siletsky zu kleben (Sequenz 92). Josephs Schauspielkunst besteht nun darin,

¹¹⁸ *Sein oder Nichtsein*, bei Timecode 01:10:38:12.

selbstbewusst aufzutreten, nicht die Fassung zu verlieren und kühn die SS-Männer davon zu überzeugen, dass es sich bei dem toten Professor um einen Betrüger, den falschen Professor Siletsky, handelt. Lubitsch lenkt das Schauspiel Josephs in eine Richtung, in der sich Joseph in seinen Aktionen zurückhält. Im Gegensatz zum Gespräch mit dem richtigen Professor Siletsky, hat Joseph nun seine Emotionen unter Kontrolle und lenkt die Aufmerksamkeit einmal ihm zu, dann wieder von ihm ab. Er bietet sogar den SS-Männern an, an seinem Bart zu ziehen (Sequenz 94, 95), und liefert sich der Gefahr aus, dass diese das auch wirklich tun. Auf das Schauspiel bezogen, wird hier Angriff zu Josephs Verteidigung. Kurz danach gibt Joseph vor, sich nicht zu trauen, am Bart der Leiche des richtigen Professors zu ziehen. So lässt Joseph es den richtigen Gruppenführer Ehrhardt machen, der sich schließlich beim Abzupfen des falschen Bartes beim richtigen Professor die Blöße gibt. Diese makabre Szenerie geht über die Grenze des Spiels hinaus, denn Siletsky ist tot, folglich kann er nicht spielen, sondern lediglich als Objekt für das Spiel Josephs nützlich sein. Nachdem Joseph seinen schauspielerischen Höhepunkt erreicht hat, indem er Ehrhardt davon überzeugt hat, dass Joseph der richtige Professor Siletsky sei, sichert Ehrhardt Joseph die Ausreise mit Maria Tura nach London zu. Doch plötzlich entlarvt Rabitsch mit den anderen Schauspielern, welche alle zusammen deutsche Uniformen tragen, Joseph vor dem Gruppenführer Ehrhardt als Schwindler, indem sie Josephs falschen Bart abzupfen (Sequenz 96). Ihr überraschendes Auftreten ermöglicht es, Joseph mitzunehmen, da sie so tun, als würden sie ihn abführen. Auch hier sieht man im schauspielerischen Taktieren die Strategie. „Angriff ist die beste Verteidigung“, da die Gruppe mit Rabitsch Joseph auffliegen lässt, um ihn letztendlich zu schützen. Nicht nur die Fluchtmöglichkeit, sondern ebenso der Höhepunkt der Schauspielkunst von Joseph erfährt hier einen herben Rückschlag. Dafür kann Joseph noch einmal im Theater Polski mit seinem Schauspiel vor den deutschen Nazis überzeugen, als er bei Grünbergs Rialtomonolog, vor den deutschen SS-Wachen, dem falschen Hitler Bronski empfiehlt, den Besuch in Warschau zu beenden und sofort abzureisen (Sequenz 105). Nachdem die Flucht nach London gelungen ist, erleben wir Joseph Tura wieder in seiner Lieblingsrolle auf der Bühne: den Hamlet spielen (Sequenz 118).

6.4 Maria Tura

Maria Tura ist die Gattin Joseph Turas und ebenfalls ein Theater- bzw. Schauspielstar. Der Regisseur Dobosh bezeichnet sie zum Beispiel als großen Star und Künstlerin, als die beiden über Marias Kleid diskutieren, welches sie in dem Theaterstück „Gestapo“ tragen möchte (Sequenz 8). Der Star-Mythos um Maria Tura wird dem Filmsehenden bereits zu Beginn vermittelt. Sie konkurriert mit ihrem Mann um den Bekanntheitsgrad. Dies tritt vor allem in den Vordergrund, als Joseph und Maria sich über das Kleid unterhalten, welches Maria Dobosh bei den Theaterproben für eine Szene im Stück „Gestapo“ zu tragen vorschlägt. Dabei wirft Maria Joseph vor, immer besser sein zu wollen, indem er ihr bei Witzen die Pointe stiehlt usw. (Sequenz 8). Auch jene Szene, in der sich das Ehepaar einmal in den Gängen des Schauspielergarderobenbereichs trifft, hebt den Konkurrenzkampf dieser zwei Persönlichkeiten hervor – etwa als es im Gespräch zwischen ihnen darum geht, dass Maria von Joseph zwar vorgeschlagen wurde, an erster Stelle auf einem Plakat vermerkt zu sein, dies letztendlich dann aber doch nicht zustande kam (Sequenz 14). Dieses Gespräch ist insofern interessant aufgebaut, als sich Joseph und Maria immer wieder Komplimente machen, denen sogleich negative Bemerkungen folgen, welche das jeweils spezifische Kompliment in seiner Kraft wieder entschärfen. Zum Beispiel würde Maria Joseph für das großartige Schauspiel Josephs, in seiner Rolle des Hamlet mit Polonius, zwar gerne einen Kuss geben, aber dies kann sie leider nicht, weil sie ihr Make-up nicht zerstören will. Maria und Joseph spielen in ihrer Beziehung zueinander ein Spiel, dessen Struktur ein Wechsel von Zuneigung und Abneigung bzw. Abweisung, Lob und Abschwächung dieses Lobs darstellt.

Maria legt offensichtlich einen großen Wert auf ihr Image sowie ihre Prominenz. Auf den Star-Kult wird nicht nur durch die Ankündigungen ihrer Person auf Werbeplakaten hingewiesen. Der Filmsehende erfährt beim ersten Rendezvous zwischen Maria und dem jungen Piloten Sobinski, dass er bereits „alles“ durch die Medien über die von ihm verehrte Schauspielerin in Erfahrung gebracht hat. Sobinski weiß sogar über den angeblichen Goldfisch Marias Bescheid (Sequenz 19). Überdies wird deutlich, dass jeder in Warschau die Schauspielerin Maria Tura kennen müsste, als Sobinski im Gespräch mit Professor Siletsky realisiert, dass der Professor nicht in Warschau gelebt haben kann, weil diesem der Name der überaus populären Schauspielerin gänzlich unbekannt ist (Sequenz 40). In weiterer Folge, als

Sobinski beim Geheimdienst der britischen Armee ist, um über den Vorfall mit Siletsky zu berichten, hebt Sobinski noch einmal den Bekanntheitsgrad der prominenten Schauspielerin Maria Tura hervor, als er erzählt, dass sie in sämtlichen polnischen Illustrierten zu sehen ist, dass sie auf jeder Packung Zigaretten abgebildet ist und sogar eine Seife nach ihr benannt ist (Sequenz 42). Das zuvor erwähnte Make-up sowie das Kleid sind ebenso Elemente, die Marias „Star-Image“ hervorheben und den Eindruck einer glamourösen, gepflegten Diva vermitteln, welche in die Kategorie der Reichen und Schönen einzugliedern wäre. Gleichzeitig sind Make-up und Kleid ebenfalls als Elemente des Theaters, des Schauspielens zu verstehen. Durch ihre Art und Weise, wie sie auf ihr Make-up achtet, könnte man darauf schließen, dass sie in gewisser Weise eine eitle Person ist. Zudem nutzt sie ihr Make-up geschickt als Vorwand, um sich Leute auf Distanz zu halten. Das Make-up soll ja durch zu nahen Körperkontakt nicht zerstört werden. Die zuvor beschriebene Szene der Sequenz 14 ist ebenso zu nennen wie die Situation, als Sobinski Maria beim nächsten Rendezvous in Marias Theatergarderobe zu nahe kommen möchte (Sequenz 26), in der sie das Spiel von Zuneigung und Abwendung gekonnt praktiziert und weiterführt. Dieses spezielle Kleid wiederum bedeutet ebenso ein Element für Maria, um sich zu präsentieren. Soll es zu Beginn des Filmes dazu dienen, einen speziellen Effekt auf der Bühne zu erzielen, um ihre Person als Schauspielerin beim Publikum hervorzuheben, so wird das Kleid bei der Begegnung mit dem echten Professor Siletsky dazu eingesetzt, einerseits auf den Professor positiv zu wirken, andererseits als Vorwand verwendet, um noch einmal nach Hause zu kommen, um Sobinski und Joseph über die Lage der Situation zu informieren. Dieses Kleid wird zum Kostüm in dem Spiel mit dem echten Professor Siletsky. Augenscheinlich verfügt Maria Tura über eine große Anziehungskraft auf Männer und zwar sicherlich auch ohne dieses spezielle Kleid. Möglicherweise ist das ein zusätzlicher Grund, weshalb Siletsky Maria als Spionin gewinnen möchte. Jedenfalls verehren sie Sobinski, der echte Professor Siletsky, der echte Gruppenführer Ehrhardt und natürlich ihr Mann Joseph Tura, dem die Anziehungskraft seiner Frau auf Männer beinahe zum Verhängnis wird. Das zeigt sich durch seine Eifersucht, die er im Gespräch mit dem echten Siletsky nicht unter Kontrolle halten kann. Es wirkt so, als würde Maria ihren Mann schon aufrichtig lieben und trotzdem bzw. zugleich die Süße des Lebens durch eine mögliche Affäre auskosten wollen. Wie sehr Maria Tura ihren Mann liebt, zeigt sich durch ihre große Verzweiflung, als sie Joseph in

großer Gefahr glaubt, da der Tod des echten Professors bekannt wurde und Joseph in der Verkleidung des Professors zu einem Treffen mit dem Gruppenführer Ehrhardt gegangen ist. Die Beziehung zwischen Sobinski und Maria Tura beschränkt sich bis zuletzt auf gelegentliche Treffen, bei denen höchstens interessierte oder sogar schmachthafte Blicke stattgefunden haben. Als beispielsweise Joseph zu Sobinski meint, sein Kostüm sehe gut aus, während die beiden ihre deutschen Uniformen kontrollieren, bevor sie das Täuschungsmanöver im Theater Polski durchführen um die Wagenkolonne des echten Hitlers dieser Filmdiegese für die Flucht nutzen zu können, fügt Maria schmachthafte hinzu, dass Sobinski fantastisch aussieht (Sequenz 98). Zumindest wird das dem Filmsehenden so vermittelt. Dennoch spielt Maria ihrem Mann nicht nur die absolute Treue vor, sondern behauptet auch felsenfest gegenüber Joseph, dass sie Sobinski nicht dazu veranlasst hat, den Zuschauerraum während des Hamletmonologs zu verlassen. Vor Sobinski spielt sie die ahnungslose, naive Frau, die angeblich nicht so einen jungen Mann bei ihrer Verabredung erwartet hat, obwohl sie genau wusste, um welche Person es sich bei dem Verehrer handelt, der ihr die Blumen in ihre Garderobe geschickt hat. Maria wird als selbstbewusste, schlagfertige und mutige Frau dargestellt. Nicht nur als sie statt dem Piloten Sobinski in die Buchhandlung geht, um die geheimen Informationen und Anweisungen über den echten Professor Siletsky für die Untergrundbewegung zu überbringen, sondern ebenso im Gespräch mit dem richtigen Professor Siletsky zeigt sie ihre Stärke, nämlich als der Professor Maria von der Ideologie der Nazis zu überzeugen versucht. Maria entgegnet dem Professor bzw. kritisiert, dass ihr Gewissen auch eine Rolle spielt, und betont, dass jene Menschen, die nicht der Naziideologie entsprechen, anscheinend keinen Platz in der Welt haben.¹¹⁹ Auch ihr Vorgehen, um die Unterschrift des echten Professors auf ein Blatt Papier für einen vorgetäuschten Abschiedsbrief zu bekommen, zeichnet sich durch ihre Courage aus.

Auffallend ist, dass Maria nie auf der Bühne in Aktion gezeigt wird, sodass der Filmsehende daran gehindert wird, sich selbst ein Urteil über ihre Schauspielkunst zu bilden, und somit gehindert wird, darüber entscheiden zu können, ob der Starmythos bei Maria gerechtfertigt ist.

¹¹⁹ Vgl. *Sein oder Nichtsein*, bei Timecode 00:39:35:10.

6.5 Professor Siletsky

Professor Siletsky ist ein Mann mittleren Alters, der sich nach außen sehr freundlich, höflich, verständnisvoll und entgegenkommend gibt. Eigentlich wirkt er charmant und legt das Benehmen eines Gentlemans an den Tag. Doch der Schein trügt, denn er verwendet seine charakterlichen Eigenschaften um brisante, weil wichtige, Informationen den Menschen zu entlocken. Er ist sehr schlau und geschickt, schließlich ringt er den Menschen diese Informationen auf suggestive Weise ab. Als er mit den polnischen Piloten, welche in die „Royal Air Force“ eingetreten sind, um für die Befreiung ihres Landes zu kämpfen, im Casino beisammen ist, lenkt der Professor das Gespräch zwischen ihnen so, dass die Piloten über die anstehende Reise des Professors herausfinden. Er lässt sie dabei erraten, dass er nach Warschau reist (Sequenz 37). Seine suggestiven Sätze weisen eine manipulierende Wirkung auf, sodass die Soldaten die Adressen ihrer Angehörigen aushändigen. Von den Zuständigen des britischen Geheimdienstes wird er schließlich als sehr gefährlich wegen seiner Klugheit eingeschätzt, nachdem durch Sobinskis Meldung der Verdacht der Gefährdung der Untergrundbewegung durch den Professor Siletsky aufgekommen ist. Eine Bemerkung eines Geheimdienstbeamten verdeutlicht Siletskys Gabe, andere Menschen zu täuschen – denn obwohl Siletsky durch den britischen Geheimdienst genauestens untersucht wurde und die besten Referenzen aufwies, engagierte der britische Geheimdienst für eine Mission.

Doch man ertappt ihn dabei, unvorsichtig zu sein. Dies zeigt sich zum Beispiel, als er zugeben muss, dass er den Namen Maria Tura noch nie zuvor gehört hat, obwohl sie in Polen so bekannt ist. Damit gibt er sich nicht nur Blöße, sondern macht sich ebenfalls bei dem Piloten Sobinski verdächtig (Sequenz 40).

Eine andere Unachtsamkeit begeht er, indem er in seinem Hotelzimmer vor Maria Tura mit Gruppenführer Ehrhardt telefoniert, ohne sie zuvor in ein anderes Zimmer zu bringen. Ein weiterer Fehler, der seine Unvorsichtigkeit beweist, ist in jener Szene zu erkennen, in der Siletsky seinen Namen für Maria Tura auf ein leeres Blatt Papier schreibt, damit sie vorgeben kann, seine Charakterzüge aus der Handschrift des Professors deuten zu können (Sequenz 64). Dies ist das Resultat der erotischen, klugen Ausstrahlung und Handlungsweise der Maria Tura, durch welche der Professor Siletsky geblendet zu sein scheint und in seiner Vorsicht abgelenkt wird.

Siletsky ist ein Typ, der stets glaubt, auf der richtigen Seite zu stehen, nämlich auf der siegreichen Seite, auf der sich in seinen Augen die Nazis befinden. Insofern ist auch sein Selbstbild eines, in dem er sich als keinen schlechten Menschen betrachtet. Die Frage an Maria Tura, ob er aussehe wie eine Bestie und dies stellvertretend mit den Nazis mit ihrer Ideologie in Verbindung bringt, lässt sich Siletsky natürlich mit Nein beantworten (Sequenz 60 bei Timecode 00:39:35:16). Die Bemerkung auf die Frage, was die richtige Seite ist, betont Siletsky: „immer die Siegreiche“ (Sequenz 60), was die Vermutung aufwirft, ob er ein Mensch ist, der seine politische Gesinnung schlagartig wechselt, wenn jemand anderer die Macht übernommen hat. Siletsky ist zudem ein Mensch, der ebenso wie Gruppenführer Ehrhardt glaubt, Bestechung anwenden zu müssen, um gewisse Ziele zu erreichen. So bietet Siletsky Maria Tura nicht nur ein prächtiges Buffet mit Champagner und Kaviar an, sondern verweist überdies darauf, die schäbigen Wohnbedingungen der Frau zu verbessern, nachdem Maria mit ihrem Mann aus ihrer alten Wohnung ausziehen musste, da man ihnen die ursprüngliche Wohnung weggenommen hat.

6.6 Anna

Anna als die Bedienstete der Schauspielerin Maria Tura ist eine treue Seele. Sie gibt nicht vor, jemand anderer zu sein, als sie ist, scheint aber so, als würde sie über Marias Spiel mit den Männern Bescheid wissen. Anna weiß sofort, um wen es sich bei Marias Blumenspender handelt, und zwar um den jungen Flieger, der in der zweiten Reihe im Zuschauersaal sitzt. Sie ist eine neugierige Person, was sich in jener Szene zeigt, in der sie sofort wissen möchte, was Marias Verehrer ihr im zugestellten Brief geschrieben hat und was er von Maria möchte (Sequenz 17). Annas Gestikulation und ihre Blicke sowie ihre Gespräche mit Maria verraten, dass Anna Maria durchschaut, als zum Beispiel der Pilot Sobinski bei Maria in der Garderobe zu Besuch ist und Maria Sobinski gegenüber betont, dass sie nicht so einen jungen Herren erwartet hätte. Dass sie treu und verschwiegen ist und hinter den Taten Marias steht, wird durch jene Szene verdeutlicht, in der Anna Maria empfiehlt, den Piloten zu treffen, solange er noch jung ist (Sequenz 17). Der gute Ratschlag Annas „Was ein Ehemann nicht weiß, tut einer Frau nicht weh.“ (Sequenz 20) weist ebenso auf eine gute Beziehung zwischen Anna und Maria hin.

6.7 Sobinski

Der Pilot Sobinski ist ein Mann mit fröhlicher Ausstrahlung und verkörpert durch seine Erscheinung Jugendlichkeit. Die Tatsache, dass er einen Bomber fliegt, deutet auf ihn als mutigen und kraftvollen Mann hin. Sein Verhalten lässt ihn als bestimmt wirken und er strebt in seinen Vorhaben nach Erfolg. Dies zeigt sich in dem Verhältnis zu Maria Tura, als er unter allen Umständen Marias Mann von der Beziehung zwischen Maria und dem Piloten berichten will und dabei glaubt, Maria für sich zu gewinnen (Sequenz 26). Er ist von dem, was er tut und sagt, überzeugt und akzeptiert keine Absage. Er dürfte sich schon lange Zeit mit Maria beschäftigt haben, denn sonst würde er nicht alles über die Schauspielerin wissen. Deshalb hat er auch das Gefühl, sie schon so lange und gut zu kennen, als er sie zum ersten Mal persönlich in natura trifft. Seine Neugierde und Aufdringlichkeit werden Maria in einem Maße zu viel, dass sie bei dem jungen Verehrer mit Gegenfragen kontern muss, um sich aus der Verlegenheit zu retten, nachdem er ihr zu persönliche Fragen stellt. Sobinski ist in Maria sogar so sehr verliebt, dass er bei dem Liebescode „Sein oder Nichtsein“, den sich Maria mit dem Piloten ausgemacht hat, zu schlafwandeln beginnt, als Joseph Tura nach der Ankunft Sobinskis in Warschau im Bett vorfindet und Joseph die eben genannten Worte des Hamletmonologs ausspricht (Sequenz 61). Dennoch ist Sobinski ein höflicher und aufrichtiger Mann. Seine Aufrichtigkeit ist mit einer gewissen Naivität verbunden, denn er öffnet seine Gefühle rein und ungeschützt Maria oder möchte von der angeblichen Beziehung zwischen Maria und ihm sofort Marias Mann berichten. Seine Naivität spiegelt sich auch in der Annahme, dass er und Maria ein Paar wären, nach dem sie sich erst wenige Male getroffen haben und zwischen ihnen anscheinend nicht mehr passiert ist, als flüchtige und vielleicht sogar schmachthafte Blicke ausgetauscht zu haben. Sein Auftreten zeichnet ihn als eine besondere Form des Machos aus. Dies zeigt sich, indem er etwa Marias Bedienstete Anna aus der Garderobe beordert, um mit Maria alleine zu reden. Er fragt nicht, ob Maria das recht ist, sondern bestimmt es einfach und er beginnt auch, über Maria zu bestimmen. Sobinski macht Maria klar, dass sie nicht mehr Theater zu spielen braucht, wenn die beiden einmal zusammen sind, und tut so, als würde er über alles besser Bescheid wissen als sie und darüber entscheiden zu können. Er glaubt, besser zu wissen, was für Maria gut ist. Abgesehen davon ist Sobinski ein sehr aufmerksamer Mensch, denn er erkennt schnell die Situation um Siletsky, dass

dieser ein Agent sein könnte, und weiß, diese Vermutung richtig zu deuten und auch richtig zu handeln.

6.8 Gruppenführer Ehrhardt

Gruppenführer Ehrhardt als Polens Chef der Gestapo wird dem Filmsehenden bereits in Form von Plakaten vorgestellt. Auf ihnen ist Ehrhardts rücksichtslose Vorgehensweise gegen die Feinde der Nationalsozialisten sowie gegen die Zivilbevölkerung zu erkennen, wenn auf den Plakaten Gesetzesbeschlüsse zu lesen sind, die eine Ausgangssperre zu einer gewissen Uhrzeit festlegen, die der Zivilbevölkerung verbieten, Radiosender aus dem Ausland zu hören und die bei gewissen missachteten Gesetzen die Todesstrafe androhen. Ehrhardts Ruf eilt ihm sogar bis über die Grenzen des Deutschen Reichs voraus, denn er wird sogar in London überall der „Konzentrationslager Ehrhardt“ genannt. Er ist ein Mensch, der über Menschenleben schnell entscheidet und durch seine Position als Gestapo-Chef entscheiden kann. Dies tut er aber allen Anschein nach gerne zu schnell und unüberlegt. Dies zeigt sich, als Joseph Tura die Namen der bereits erschossenen Widerstandskämpfer nennt und Ehrhardt weder von deren Exekutionen noch davon weiß, dass er selbst die Exekutionsbefehle unterschrieben hat, bevor die Erschossenen verhört wurden. Dafür freut er sich sehr darüber, dass er überall gefürchtet wird und sogar über die Grenzen hinaus der „Konzentrationslager Ehrhardt“ genannt wird. Doch eigentlich ist er eher ein Angsthase, der selbst immer wieder in Situationen gelangt, in denen er ins Fettnäpfchen tritt und danach entschuldigend um Vergebung bittet – sei es als Ehrhardt Joseph, dem vermeintlichen Professor Siletsky, von dem Witz erzählt, den man in Warschau überall zu hören bekommt und der sogar der Grund für die Exekution der zuvor erwähnten Widerstandskämpfer war, oder dass Ehrhardt vor Joseph über Schulz behauptet, dass immer irgendetwas faul sei mit einem Menschen, der nicht trinkt, nicht raucht und keinen Bissen Fleisch isst und damit auch die Eigenschaften des echten Hitlers anspricht (Sequenz 84), oder als Joseph Ehrhardt davon überzeugt, dass Joseph der angeblich richtige Professor sei, und Ehrhardt nun glaubt, den richtigen Siletsky, der ja ein persönlicher Freund des Führers ist, beleidigt zu haben (Sequenz 94, 95). Immer wieder muss Ehrhardt den vermeintlichen Professor Siletsky um Verzeihung

bitten und darum, dass Siletsky Ehrhardt nicht beim Führer verrät. Ehrhardt hat die typische Untertanenmentalität gegenüber Hitler. Außerdem ist er Maria Tura gegenüber zunächst noch skeptisch und kann sich diese Frau schlecht als Agentin vorstellen. Er bezeichnet Maria bei der Verabschiedung ihres ersten Treffens als kleine Frau. Dies zeigt seine persönliche Einstellung Frauen gegenüber. Er ist auch ein Mann, der glaubt, durch Bestechung seine Ziele erreichen zu können, als er zum Beispiel Maria Tura in ihrer Wohnung näherkommen möchte und sie durch zusätzliche Essensrationen versucht, für sich zu gewinnen (Sequenz 111). Ehrhardt glaubt, sehr schlau und strategisch zu sein, und setzt auf eine psychologische Kriegsführung, die Joseph zermürben soll, indem Ehrhardt den vermeintlichen mit dem echten, aber toten Professor in einem Zimmer alleine lässt. Wie sich herausstellt, ist Ehrhardt aber auch ein Mensch, der sich leicht täuschen lässt, denn er glaubt Joseph jedes Mal. Durch Joseph erweist sich Ehrhardt noch dazu als leicht beeinflussbar, da ihm Joseph suggeriert, dass der Soldat Schulz ständig Verantwortung auf den Gruppenführer abwälzen möchte.

6.9 Dobosh

Dobosh ist ein magerer, knochiger, älterer Mann. Er ist zudem ein sehr konsequenter Theaterregisseur, der sich genau an den vorgegebenen Text halten möchte und eigenmächtige Textveränderungen seiner Schauspieler sowie deren Vorschläge und Ideen nicht duldet. Er akzeptiert weder Bronskis Bemerkung, als dieser in der Figur des Hitlers während der Theaterproben zum Stück *Gestapo* sagt: „Ich heil mich selbst“, noch Grünbergs Wünsche, einen zusätzlichen Lacher in dieses eben genannte Theaterstück über die Nazis einzubauen. Dafür ist er ein Mensch, dem durch Überlegen und Denken großartige Ideen kommen. Zwar missfallen Joseph die Einfälle Doboshs, als es um die Erlangung der Duplikate des brisanten und geheimen Berichts des echten Professor Siletsky geht, aber dafür ist es Dobosh, dem der Fluchtplan einfällt, der die Theatertruppe schließlich nach England bringt. Jene Szene, in der Maria Dobosh ihr Abendkleid für das Theaterstück *Gestapo* anbietet, um einen speziellen Effekt zu erzielen, zeichnet Dobosh als energisch kritisierende Person aus, der sich in großer Aufregung zu einer ihm missfallenden Angelegenheit zu beleidigenden Bemerkungen hinreißen lässt. Er ist auch ein Perfektionist, was sich

in der Diskussion herausstellt, in der Dobosh und Bronski darüber debattieren, ob Bronski Hitler ähnlich sieht.

6.10 Rabitsch

Der Schauspieler Rabitsch wirkt ziemlich von sich eingenommen und nimmt sich selbst besonders wichtig. Als die Schauspielkollegen Grünberg und Bronski mit Dobosh über ihre Argumente bezüglich der Theaterproben für *Gestapo* diskutieren, schreitet Rabitsch vom Publikumsbereich auf die Bühne und beschwert sich nicht nur darüber, dass er so lange auf seinen Auftritt warten muss und er eigentlich lieber frühzeitig die Proben verlassen möchte, während Grünberg und Bronski durch ihre Diskussionen zeitliche Verzögerungen beim Probenverlauf verursachen würden, sondern beschimpft Grünberg und Bronski auch noch als Chargen bzw. als unbedeutende Nebendarsteller, die sich zu wichtig nehmen (Sequenz 7). Man erkennt etwas Unhöfliches und Beleidigendes in diesem Gespräch, das jedoch nicht gänzlich böse gemeint wirkt. Rabitsch wirkt nicht nur gut genährt, sondern auch sehr beherzt und hat ein strammes Auftreten. Wie der Filmsehende von ihm selbst erfährt, ist er erster Charakterschauspieler im Theater. Das betont er bei der zuvor genannten Diskussion mit Grünberg besonders (Sequenz 7). Obwohl sich Rabitsch als ersten Charakterschauspieler sieht, neigt er zu übertriebener Selbstinszenierung. Das zeigt sich, als Rabitsch zum ersten Mal Professor Siletsky begegnet und Rabitsch sich durch sein Spiel beinahe verrät, weil er anscheinend vergisst, dass er nicht im Theater auf der Bühne auftritt, sondern eine wirkliche, gefährliche und ernstzunehmende Mission zu erfüllen hat. Er lacht zu viel und scheint seinen Auftritt nicht abschließen zu wollen. Jener Schauspieler, der den Soldaten Mumm spielt, der den Professor Siletsky vom Hotel abholt und in das umfunktionierte Theater gebracht hat, muss Rabitsch hinter dem Rücken Siletskys sogar durch Handbewegungen klarmachen, dass Rabitsch in seinem Spiel nicht übertreiben soll. Siletskys Reaktion nach wundert sich dieser über das Auftreten Rabitschs, sodass Mumm aufklärend bemerken muss, dass Rabitsch der Schwager Goebbels sei, damit das Spiel nicht auffällt (Sequenz 70). Eine ähnliche Szene, in der der vermeintliche Soldat Mumm Rabitsch zur Zurückhaltung der Spielweise auffordern muss, ist jene, als die Theatertruppe Joseph vor Gruppenführer Ehrhardt als falschen Agenten

Professor Siletsky entlarvt und anschließend abführt (Sequenz 96). Zusätzlich kann man über Rabitsch anmerken, dass er zu Zynismus neigt. Nachdem der Plan Josephs nicht funktioniert hat und er sich mit der gesamten Theater- und Widerstandsgruppe in deren Versteck befindet, erfahren wir aus Josephs kritischer Äußerung, dass immer jemand leiden muss, wenn Rabitsch spielt (Sequenz 97).¹²⁰ Danach entgegnet Rabitsch Joseph zynisch, dass es ihm sehr leid täte, dass er versucht hat, Josephs Leben zu retten.

6.11 Schulz

Schulz ist ein sehr treuer, loyaler Charakter seinem Vorgesetzten, dem Gestapochef Warschaus, Gruppenführer Ehrhardt gegenüber. Als Adjutant von Ehrhardt befindet er sich in einer sehr undankbaren Position und muss ungerechtfertigte Anschuldigungen von Ehrhardt, welche dieser selbst verschuldet hat, hinnehmen. Er hat nicht die Macht, sich durchzusetzen, denn seine Verteidigungsversuche gegen Ehrhardts Anschuldigungen haben keinen Erfolg.

¹²⁰ Vgl. *Sein oder Nichtsein*, bei Timecode 01:20:55:15.

7 Bauanalyse zweier Szenen

Bei der Analyse der Bauform möchte ich mich auf zwei spezielle Szenen konzentrieren, da ich den Fokus meiner Arbeit auf die Diffusion von filmischer Realität und Theaterwelt richten möchte. Dabei handelt es sich zum einen um jene Szene, in der sich herausstellt, dass die Szene des Verhörs eigentlich eine Probe zum Theaterstück *Gestapo* ist. Zweitens sehe ich die Verschmelzung von Filmrealität und Theaterwelt in der Todesszene des echten Professor Siletsky gegeben und möchte die Wichtigkeit der Bauformen speziell hervorheben.

7.1 Das Verhör des Hitlerjungen¹²¹

7.1.1 Beschreibung

Zunächst ist beim Übergang von Sequenz 5 auf Sequenz 6 noch Hitler zu sehen, der auf der Straße in Warschau steht. Eine Wischblende (ca. bei 00:02:55:24) vollzieht den Ortswechsel in das angebliche Hauptquartier der Gestapo in Berlin, wie der Filmsehende von einer Erzählerstimme aus dem „Off“ erfährt. Während der Wischblende ist bereits eine Türe zu sehen, die von einem SS-Soldaten von außen geöffnet wird. In dem sich nun zeigenden Hintergrund ist ein weiterer SS-Mann, der breitbeinig Wache in einem Flur steht, vor einem Hakenkreuz-Bild ersichtlich. Durch die geöffnete Türe kommt schnellen Schrittes ein weiterer SS-Mann ins Bild, der Akten unter seinen linken Arm geklemmt hat. Die Kameraeinstellung zeigt sich als „amerikanisch“, da die den Raum betretende Person bis zu den Oberschenkeln sichtbar ist. Die Kamera schwenkt mit der schnellen Gehbewegung mit dem hereinkommenden SS-Mann nach rechts mit. Der Raum, den er betritt, erweist sich als Büro mit Nazidekoration und Schreibtisch. Hinter dem Schreibtisch sitzt ein weiterer SS-Mann, der sein Vorgesetzter, der Gruppenführer, zu sein scheint. Über ihm hängt ein Hitlerbild an der Wand. Der hereinkommende SS-Mann bleibt vor dem

¹²¹ Die hier vorkommenden Zitate und Dialoge stammen aus:

Sein oder Nichtsein, Regie: Ernst Lubitsch, US 1942; DVD-Video, *Sein oder Nichtsein* Arthaus Collection Klassiker, Berlin: STUDIOCANAL GmbH 2010, von Timecode: 00:02:55:24 bis 01:04:50:23

Schreibtisch stehen und hebt die Hand zum Hitlergruß und spricht die Parole „Heil Hitler“. Der Gruppenführer sieht nachdenklich auf Skripten, welche auf dem Schreibtisch liegen, und stützt sich mit seinem linken Arm den Kopf. Nach einem harten Schnitt (00:03:01:07) sieht man den Vorgesetzten gähmend die Hand zum Hitlergruß ausrichten, wobei er ebenso die Parole spricht. Die Kamera zeigt ihn von vorne, leicht von oben. Nach seinem ersten Versuch schüttelt er den Kopf und spricht die Parole noch einmal klarer und sieht nach links oben, wo der andere SS-Mann stehen müsste. Auf einen harten (00:03:05:05) Schnitt folgend, sieht man den SS-Mann, der vor dem Schreibtisch stehen müsste, leicht von unten. Das Licht beleuchtet ihn von der rechten Seite, sodass ein starker Schatten auf die andere Gesichtshälfte geworfen wird. Kameraeinstellung ist eine „amerikanische“. Über die ganze Zeit der Sequenz wird keine Musik gespielt. Der SS-Mann sagt: „Gruppenführer, wir haben diesen Wilhelm Kunze hier, wollen sie ihn verhören?“, und reicht die Akten während des folgenden harten Schnittes (00:03:08:01) dem Gruppenführer. Wieder ist der Gruppenführer hinter dem Schreibtisch sitzend zu sehen, der die Akten nimmt und studiert. Die Kameraeinstellung ist eine „nahe“, welche seinen Kopf und Oberkörper zeigt. Aus dem „Off“ hört man: „Ich hoffe doch, dass er redet.“ Der Gruppenführer ist von links beleuchtet, sodass ein starker Schatten auf die rechte Gesichtshälfte geworfen wird. Der Gruppenführer sagt: „Er wird.“ Es folgt ein harter Schnitt (00:03:11:02), die „amerikanische“ Einstellung ist zu sehen. Der Gruppenführer ist hinter dem Schreibtisch von vorne, der andere SS-Mann stehend bis zu den Oberschenkeln von hinten zu sehen. Der Gruppenführer sagt etwas streng: „Er wird. rein mit ihm“. Der SS-Mann vor dem Schreibtisch geht nach links ab. Nach einem harten Schnitt (00:03:13:11) sieht man den SS-Mann von rechts zur Türe kommend, die er sogleich öffnet. Eine „amerikanische“ Kameraeinstellung. Der SS-Mann bleibt so weit vor der Türe stehen, dass er sich etwas zur Türe beugen muss, um diese zu öffnen. Man sieht wieder den Vorraum mit den zwei Wache stehenden SS-Männern. Jener SS-Mann, der die Türe geöffnet hat, richtet sich stramm auf und ruft aus der Tür blickend hinaus: „Wilhelm Kunze!“, und man sieht gleich darauf im Hintergrund jenen SS-Mann, der vor dem Hakenkreuzbild breitbeinig im Flur steht, zur Seite blicken und ebenfalls „Wilhelm Kunze“ rufen, worauf aus dem „Off“ von jemand anderem ebenfalls der Name gerufen wird. Ein Junge in HJ-Uniform läuft vom Flurbereich ins Bild und bleibt im Torbogen stehen. Der SS-Mann, der die Türe öffnete, blickt ihn streng und herabschauend an. Der

Junge ist bis knapp über die Knie zu sehen. Seine helle Gürtelschnalle sticht aus dem Bild heraus. Als der Junge stramm stehen bleibt, hebt er seinen Arm und spricht die Parole „Heil Hitler“. Ein harter Schnitt (00:03:21:00) auf den Gruppenführer, der einen Arm auf dem Schreibtisch liegen hat, und den anderen, seinen rechten, zum Hitlergruß etwas schneller hebt und ebenfalls etwas strenger die Parole spricht. Er ist leicht von oben zu sehen. Die Wände zeigen Schatten, eventuell von Fenstern und sind bis auf ein Kästchen im Hintergrund kahl. Ein harter Schnitt (00:03:22:01) zeigt wieder den Jungen auf selber Position wie zuvor: Dieser geht nun zur rechten Bildseite und verschwindet aus der Sicht. Währenddessen wird die Türe vom wachenden SS-Mann an der Tür am Flur von außen geschlossen; der SS-Mann, der zuvor die Türe geöffnet hat, folgt dem Jungen. Die Einstellungen sind wie zuvor bis knapp über die Knie des Jungen. Ein harter Schnitt (00:03:23:20) und man hört den Gruppenführer lachen und sieht ihn hinter dem Schreibtisch, in der rechten unteren Bildecke sich befindend, sitzen, die Blickrichtung verläuft nach links, mehrere Telefone sind am Schreibtisch ersichtlich. Über dem Gruppenführer hängt an einer kahlen Wand das große Hitlerbild, wobei davon lediglich der untere Teil zu sehen ist, bis zu den Orden auf der Uniform. Der Gruppenführer deutet lachend mit dem Zeigefinger, dass der Junge zu ihm kommen soll. Während die anderen beiden von links ins Bild kommen, senkt der Gruppenführer seinen Arm und sieht zu Boden. Das Licht kommt von links oben und wirft starke Schatten. Der eine SS-Mann bleibt zwischen dem sitzenden Gruppenführer und dem stehenden Jungen stehen. Er dreht sich so, dass er den Jungen ansehen kann. Ein harter Schnitt (00:03:25:22), der Gruppenführer ist von vorne, der Junge von hinten zu sehen. Wieder sind im Hintergrund an der Wand Schatten zu sehen, die auf einen Lichteinfall durch ein Fenster schließen lassen. Der Gruppenführer ist in der rechten unteren Ecke erkennbar, seine Uniform ist sehr schwarz, der Bildausschnitt wirkt so, als würde der Gruppenführer in seiner Präsenz hervorgehoben werden. Dies liegt auch daran, dass der Junge, der am linken Bildrand zu sehen ist, mit seinem Rücken beinahe ein Drittel des Bildes beschneidet. Der Gruppenführer hebt etwas den Kopf und sagt lächelnd: „Na Wilhelm, also du wünschst dir einen niedlichen Panzer zum Spielen.“ Währenddessen reibt sich der Gruppenführer die Hände. Harter Schnitt (00:03:30:03), der Junge antwortet: „Ja, mein Vater hat mir einen versprochen, wenn mein Führungszeugnis diesmal gut ist.“ Der Junge ist dabei von vorne in strammer Haltung stehend zu sehen. Das Licht kommt von rechts oben. Der Gruppenführer ist

von hinten etwas unscharf zu erkennen (over shoulder), er ist der Kamera so nahe, dass ein Teil seiner Schultern und der gesamte Hinterkopf die rechte Seite des Bildes gut ausfüllt und beschneidet dieses somit, sodass der Fokus auf den Jungen, der von Kopf bis ca. zu den Knien zu sehen ist, gerichtet ist. Da die Hose sehr dunkel ist, ist dies schwer zu erkennen. Rechts am Bildrand ist noch ein Teil des zweiten SS-Mannes zu sehen. Wieder ein harter Schnitt (00:03:33:00) und das Bild ist von der Konstellation wieder wie vor dem Schnitt bei Timecode: 00:03:30:03. „Unser Führer weiß, dass deine Führung gut ist und will dir deinen Wunsch sofort erfüllen“, sagt der Gruppenführer, während er sich sitzend zur Seite dreht und von hinten einen Spielzeugpanzer hervorholt, den er dem Jungen reicht. Der Gruppenführer wirkt freundlich, sein Gesichtsausdruck zeigt, dass er leicht lächelt. Ein harter Schnitt (00:03:37:24) vervollständigt die Armbewegung, als der Gruppenführer den Panzer überreicht. Nun ist der Bildausschnitt erneut so gewählt, dass ein Teil des Schreibtischen und die untere Hälfte des an der Wand hängenden Hitlerbildes, der Junge bis zu den Hosentaschen, der SS-Mann bis zu den Knien sowie der Gruppenführer sitzend bis zum Gürtel zu sehen sind. Die Kamera fährt ein klein wenig auf die Personen zu, sodass die Personen größer im Bild erkennbar sind. Der Junge nimmt den Panzer hastig und streckt den Arm zum Hitlergruß aus und spricht die Parole. Der Gruppenführer lacht, während er aufsteht, der SS-Mann führt ebenfalls das Ritual des Hitlergrußes durch. Während der Gruppenführer aufsteht, grüßt er ebenfalls und sagt „Heil Hitler“, bevor er kurz den SS-Mann ansieht und sich neben ihn stellt. Der SS-Mann lacht zurück. Die beiden Männer gehen einen Schritt auf den Jungen zu. Gruppenführer: „Du ääähhh... du erzählst doch sicher deinem Vater, von wem du das hast, was Wilhelm?“ Wilhelm: „Klar, vom Führer!“, und sieht sich den Panzer genau an. Gruppenführer: „Und dann wird er unseren Führer etwas lieber mögen was?“, dabei zieht er die Augenbrauen hoch und schaut auf den Jungen herab. Wilhelm: „Sicher!“ Gruppenführer: „Jetzt ööö ... jetzt hat er ihn wohl nicht besonders gern, was?“, leicht den Kopf schüttelnd. Wilhelm: „Nee, gar nicht.“ Es folgt ein harter Schnitt auf die beiden Männer, die zuvor schon nebeneinander standen. Es ist eine „nahe“ Einstellung, welche die beiden Herren von Brustkorb bis leicht über den Kopf zeigt. Die beiden sehen sich kurz an, ihre Blicke wirken fragend, aber auch beurteilend und neugierig. Gruppenführer: „Und er macht auch mal faule Witze über ihn?“, und zieht dabei die Augenbrauen hoch. Harter Schnitt (00:04:02:22) und der Junge ist in einer „nahen“ Einstellung zu sehen. Er

blickt, immer noch den Panzer in der Hand, nach rechts oben. Die Kamera zeigt ihn leicht von unten, das Licht kommt von rechts und leicht von oben, sodass die linke Gesichtshälfte im Schatten liegt. Der Junge sagt: „Vati hat gesagt, nach Napoleon hätte man einen Cognac benannt, einen Hering nach Bismark ...“ Es folgt ein harter Schnitt, der die Einstellung zeigt wie vor Timecode 00:03:57:02.

Der Junge spricht weiter: „Und aus Hitler würde sicher mal ein ...“ Der SS-Mann unterbricht ihn und vollendet den Witz mit „Ein Harzer-Käse.“ Junge: „Ja!“ Der Gruppenführer, der die Arme verschränkt hat, lachend: „Ja.“ Der Gruppenführer dreht sich zu dem SS-Mann und meint streng fragend: „Woher wussten Sie das?“ Der SS-Mann stottert und meint: „Na, das ist doch nicht abwegig“, und starrt den Gruppenführer an. Der Gruppenführer dreht den Kopf nachdenklich in Richtung des Knaben zur Seite und murmelt: „Sicher nicht!“, und gleich darauf dreht er seinen Kopf wieder dem SS-Mann zu und herrscht ihn fragend an: „Nicht abwegig nennen Sie das?“ Der SS-Mann stottert vor Verlegenheit den Gruppenführer zugewandt: „Bitte, Sie verstehen mich, glaub ich falsch, für mich ist der Führer immer ... ich meine ... ich wollte sagen ... Sie glauben doch hoffentlich nicht das ... Äää.. Heil Hitler!“ Beim Ausspruch der Parole richtet er sich plötzlich stramm auf. Plötzlich nimmt auch der Gruppenführer eine stramme Haltung ein und ruft ebenso „Heil Hitler“ und gleich darauf macht dies auch der Junge. Sie alle haben die Hand zum Hitlergruß gehoben. Sogleich hört man eine Gruppe von Stimmen dreimal hintereinander „Heil Hitler“ rufen, worauf die beiden Männer und der Junge sich so drehen, als würden sie in Richtung Türe blicken bzw. wo sich diese befinden müsste, da sie außerhalb des Bildes ist.

Ein harter Schnitt (00:04:27:22) und es ist die Türe des Büros zu sehen, die von außen geöffnet wird, und ein weiterer SS-Soldat, neben den die beiden zuvor auch schon im Flur gestanden haben, tritt unter den Türbogen, bleibt stramm stehen und meint in zackigem Ton, als er stehen bleibt: „Der Führer!“ Harter Schnitt (00:04:31:11) und die drei Anwesenden, Gruppenführer, SS-Mann und Junge, drehen sich zur Kamera und sehen von ihnen aus rechts daran vorbei. Sie nehmen alle drei spontan eine stramme Haltung ein. Nach einem neuerlichen harten Schnitt (00:04:32:10) ist wieder die Einstellung vor Schnitt 00:04:31:11 zu sehen, bei dem die Person, welche unter dem Türbogen steht, bis kurz unter die Knie zu sehen ist, die am Flur stehenden Personen sieht man beinahe komplett. Der Mann unter dem

Türbogen tritt nach rückwärts zurück aus dem Torbogen hinaus, wobei man sogleich die beiden SS-Männer am Flur stehend den Hitlergruß ausüben sieht und „Heil Hitler“ rufen hört. „Hitler“ tritt an die Stelle, wo zuvor der SS-Mann gestanden hat, um ihn anzukündigen. Bei 00:04:36:15 folgt ein harter Schnitt und ein Gegenschuss der Kamera auf die drei Personen, Gruppenführer, SS-Mann und Junge, die den Arm heben und „Heil Hitler“ rufen. Harter Schnitt (00:04:37:23) und ein Gegenschuss auf Hitler, der langsam den Arm hebt und streng sagt: „Ich heil mich selbst!“ Ein harter Schnitt (00:04:40:16) folgt, als man plötzlich in einer „halbtotalen“ Einstellung einen Mann im Anzug bei einem Tisch sitzen sieht, der grantig auf diesen mit seinem Arm schlägt, sodass ein Glas, welches neben einem Krug vor einer kleinen Tischlampe steht, zu zittern beginnt. Auf dem Tisch liegen noch Skripten. Hinter ihm erkennt man das Bankett eines Theaterzuschauerraums mit Logen im Hintergrund. Jemand sitzt auf einem der Stühle, eine andere Person steht im Bereich der ersten Reihe dieser Sitzgelegenheiten. Der Mann steht auf und geht um den Tisch herum, um vor diesen zu gelangen. Er ruft: „Das steht nicht im Text.“ Harter Schnitt 00:04:43:00, man sieht „Hitler“ in „amerikanischer“ Einstellung, der sein Gesicht enttäuscht verzieht. Man hört den Regisseur (Dobosh) sagen: „Ich will keine Extempores!“ Die Hitlerfigur streckt die Arme nach vorne, in der einen Hand eine Kappe haltend und meint: „Aber bitte Herr Dobosh ... bitte!“ Er bewegt sich zum rechten Bildrand hinaus. Die SS-Männer sehen fragend in Richtung Hitlers bzw. Doboshs und lösen ihre angespannte Haltung. Harter Schnitt (00:04:45:22) und die Kamera schwenkt mit Dobosh mit, der von rechts nach links geht und sich mit der Hitlerfigur in der Mitte des Bildes trifft, als die Kamera stehen bleibt und Bronski von links nach rechts ins Bild kommt. Dobosh sagt bestimmend: „Das steht überhaupt nicht im Buch Herr Bronski!“ Bronski: „Aber das gibt einen Lacher!“ Dobosh: „Aber ich will gar keinen Lacher. Tausendmal hab ich Ihnen schon gesagt ...“ Während die Kamera schwenkt, sieht man, wie der Theaterraum in den Bühnenraum übergeht. Im Hintergrund bewegen sich verschiedene Leute, welche die Atmosphäre einer Theaterprobenpause hervorheben.

7.1.2 Analyse

Wie zu Beginn beschrieben, wird man von der Erzählerstimme aus dem „Off“ zunächst darauf hingewiesen bzw. im Glauben gelassen, dass der Ort des Verhörs vom Hitlerjungen in der Diegese ein realer Ort, nämlich das Gestapo-Hauptquartier in Berlin, ist. Ab Timecode: 00:04:40:16 merken wir aber, dass es sich um einen realen Raum in einem fiktiven Zusammenhang handelt, da es sich offensichtlich um Theaterproben handelt. Mit dem Sprung des harten Schnittes wird man plötzlich von einer Vorstellung der realen Filmwelt in eine andere geworfen bzw. versetzt.

„Erst das Eingreifen des Regisseurs ermöglicht die Wahrnehmung, daß wir einem *Spiel im Spiel* beigewohnt haben. Sieht man den Film dann zum zweiten Mal, erkennt man im Gruppenführer den Schauspieler Joseph Tura, in Hitler Bronski, etc., dann spielt dieselbe Szene auf zwei verschiedenen Ebenen. Die Spiegelung, beim *Theater im Theater* übersichtlich als realer Vorgang auf die Bühne gebracht, ist in die Szene selbst hineingelegt: das Spiel der Schauspieler reflektiert seinen Sinngehalt, und der bedeutete Vorgang wirft, vom Ende des Films her gesehen, ein Licht auf das Agieren der Schauspieler als einer Praxis, die selbst einwirkt auf die bedeutete Realität.“¹²²

Nichts von den Montage-Elementen wie Schnitt, Kameraeinstellung bzw. Ausschnitt, Beleuchtung deutet darauf hin, dass es sich eigentlich um die Theaterproben handelt. Es wird auch gar keine Musik gespielt, was, wenn dies der Fall gewesen wäre, den Realitätsfaktor in gewisser Weise mindern würde. Die Dekoration, die Räumlichkeiten sind so, wie man sich ein Büro der Gestapo vorstellen könnte: kahle Wände mit gelegentlicher Nazi-Propagandadekoration bestückt. Die Kamera bewegt sich lediglich selten mit den Bewegungen der jeweiligen Personen mit. Die Dialoge bieten zum Teil Vorbereitungen für Witze, die im späteren Lauf des Filmes noch einmal wiederholt werden und dadurch an Bedeutung gewinnen, wie etwa der Witz über Hitler als Harzer Käse oder das Spiel mit der „Heil Hitler“-Parole, die eine übertriebene und lächerliche wirkende Atmosphäre erzeugt. Das erste und dritte Drittel dieser beschriebenen Szenerie ist mit kurzen Einstellungsauern gestaltet. Das zweite Drittel gestaltet sich mit zwei längeren und zwei kürzeren Abschnitten. In diesem zweiten Drittel findet das direkte Verhör statt, wobei die beiden kürzeren Abschnitte des zweiten Drittels die Gesichter der sprechenden Personen groß zeigen. Der Kameraschwenk gegen Ende der Beschreibung, wo sich die Hitlerfigur und der

¹²² Neu: Kritik des Politischen Films, S. 87.

Regisseur treffen, verdeutlicht die Verschmelzung von diesen Ebenen der verschiedenen vorkommenden bzw. vermittelten Realitäten.

7.2 Die Todesszene des Professor Siletsky (Sequenz 78)¹²³

7.2.1 Beschreibung

Timecode (00:58:48:11). Ein Teil der Theatergruppe und Widerstandskämpfer laufen durch den Türbogen, durch den Professor Siletsky zuvor in Sequenz 77 geflüchtet ist, in den Zuschauerraum des Theaters Polski, wobei man bereits in Sequenz 73 erkennen konnte, dass es sich bei dem Raumbereich um den ersten Rang, also um den Zuschauerbereich auf einem Balkon handelt. Es ist dunkel und die Kameraeinstellung ist eine „Totale“, welche die Personen von Kopf bis Fuß zeigt. Sie beginnen, den Professor zwischen den Stühlen zu suchen. Die Stimme von Dobosh ist zu hören, der ruft: „Wir müssen ihn finden, er darf hier nicht raus!“, womit der Professor gemeint ist. Die anderen, die eben ins Bild gekommen sind, murmeln einander etwas zu, wobei einer etwas lauter zu hören ist: Er sagt: „Wo sind die andern?“ Nach einem harten Schnitt (00:58:52:23) ist ebenfalls in einer „totalen“ Einstellung zu sehen, wie sich eine Türe öffnet und der Professor, sich hastig bewegend, erscheint. Nachdem er kurz inne hält, bewegt er sich ein wenig in den Zuschauerraum hinein, der sich dank eines ihm folgenden Kameraschwenks als Bankett-Bereich erweist. Die Kamera bleibt beim Schwenk bei den Bewegungen des Professors und verharrt oder wird langsamer, wenn der Professor in seiner Bewegung das selbige tut. Schließlich kommt die Kamera vollends zu stehen, als sich der Professor zwischen eine der Sitzreihen duckt und verschwindet und kurz darauf die ihn suchenden Personen aus einer anderen Türe in den Raum kommen. Ein harter Schnitt (00:59:02:16) mit ebenfalls „totaler“ Einstellung zeigt das Laufen dieser Personen größer. Sie verteilen sich zwischen den Sitzreihen und kommen der Kamera zum Teil näher, sodass einer von ihnen von Kopf bis ca. Hüfte zu sehen ist.

¹²³ Die hier vorhommenden Zitate und Dialoge stammen aus:

Sein oder Nichtsein, Regie: Ernst Lubitsch, US 1942; DVD-Video, *Sein oder Nichtsein* Arthaus Collection Klassiker, Berlin: STUDIOCANAL GmbH 2010, von Timecode: 00:58:48:11 bis 01:00:08:21.

Die Stühle der Sitzreihen verdecken allerdings den Rest des Körpers. Die Kamera folgt dieser Person, die wieder aus der Reihe hinausläuft, nach rechts abbiegt und vom Bankett aus in eine Loge springt. Die Musik ist von Beginn dieser Sequenz an dramatisch und aufregend. Trompeten sowie Violinen sind im Speziellen in einem schnellen bzw. hastigen Rhythmus herauszuhören. Harter Schnitt (00:59:10:19): Man sieht sehr verdunkelt wieder Personen durch einen Toreingang laufen. Es scheint so, als ob es jener ist, durch den Siletsky zuvor gelaufen ist. Das Bild teilt sich in Vordergrund, Mittelbereich und Hintergrund auf. Im Vordergrund sieht man etwas ungenau und sehr dunkel Teile einer Loge. Im Hintergrund sieht man ebenfalls eine Loge, in der jemand nach dem Professor zu suchen scheint. In den Mittelbereich, der ein Gang zwischen den Logen auf dem Bankett ist, kommen von links wieder Personen, die nach Siletsky suchen. Sie sind anfangs sehr ungenau zu sehen. Die Kamera verfolgt eine der Personen, die sich als Grünberg herausstellt. Die Kamera schwenkt mit seiner laufenden Bewegung nach links mit und bleibt stehen, als Grünberg, in Nahaufnahme bzw. Einstellung, besser zu sehen ist. Der harte Schnitt (00:59:15:15) zeigt Siletsky auf dem Boden zwischen zwei Sitzplatzreihen kriechend, wobei sein gesamter Körper zu sehen ist. Die Sitze links und rechts beschneiden das Bild, sodass die Konzentration des Bildes stark auf Siletsky gerichtet ist. Der nächste harte Schnitt (00:59:17:18) zeigt wieder die nach dem Professor suchenden Personen im Zuschauerraum, die zunächst noch durch die Dunkelheit sehr schwer zu erkennen sind, als plötzlich ein Scheinwerfer von oben hinunterleuchtet und einige Personen durch die Helligkeit bildlich hervorhebt. Bei dem Scheinwerfer handelt es sich in der Theatersprache um einen sogenannten „Verfolger“, der den Lichtkegel durch den Raum bewegt. Dies verstärkt die Atmosphäre des Suchens und Verfolgens. Die „totale“ Kameraeinstellung schwenkt nach links, ähnlich der Scheinwerferbewegung. Der nächste harte Schnitt (00:59:22:07) zeigt die Sicht ein wenig von unten aus einer Loge heraus. Von links kommen wieder zwei eifrig suchende Gestalten, wobei im Hintergrund suchende Personen im Bankettbereich sowie auf dem Balkon zu sehen sind. Es erfolgt erneut ein harter Schnitt (00:59:24:16) und die Kameraeinstellung zeigt ein Bild von oben. Die Kamera verfolgt den Lichtkegel des „Verfolgers“, welcher durch den gesamten Zuschauerraum suchend leuchtet. Schließlich schwenkt die Kamera, immer noch mit dem Lichtkegel des „Verfolgers“, von den Sitzflächen hinauf zur Bühne und man entdeckt plötzlich Siletsky vor dem Vorhang der Theaterbühne. Siletsky, der kurz

stehen bleibt und sich umsieht, zeigt sich ertappt und läuft schnell nach rechts, um hinter den Vorhang zu gelangen. Der Verfolgerscheinwerfer sowie die Kamera verfolgen ihn. Nach einem harten Schnitt (00:59:32:01) sieht man Dobosh, der seinen rechten Arm hebt und auf die linke obere Bildrandecke zeigt. Er ruft: „Da ist er!“ Dobosh ist in einer „amerikanischen“ Einstellung, also eine die bis zu seiner Hüfte reicht, zu sehen. Wieder ist nach einem harten Schnitt (00:59:33:00) Siletsky ersichtlich, der vom Verfolgerscheinwerfer verfolgt wird und nun die rechte Seite der Bühne erreicht hat, um hinter dem Vorhang zu verschwinden. Dobosh ist zu hören und ruft: „Hinterher!“ Wieder ist die Sicht von oben, in einer „totalen“ Einstellung gegeben. Danach sieht man wieder nach einem harten Schnitt (00:59:34:07) in einer „halbtotalen“ Einstellung einen Mann mit Ledermantel Kappe und Pistole in der Hand aus den dunklen Sitzreihen hinaus zur Bühne laufen, auf welche er sogleich hinaufspringt. Ab dem Zeitpunkt, wo er die Bühne erreicht hat, gerät er in den Lichtkegel. Er verschwindet ebenfalls hinter dem Vorhang. Währenddessen ruft Dobosh: „Auf die Bühne ... lässt ihn nicht entkommen!“ Ein harter Schnitt (00:59:38:02) und man sieht Dobosh im Dunkeln jemanden zu sich ziehen und zu ihm sprechen. Dobosh zu der Person: „Los, Vorhang auf ... aber schnell“, der Mann öffnet eine Türe und verschwindet. Die Musik ist währenddessen durch Glockenspiel und Violinen geprägt, welches aufgeregter und sich zuspitzend klingt. Man hört Schüsse und ein Gerumpel. Ein harter Einstellungswechsel zeigt (00:59:40:17) in den Zuschauerraum hinein die zuvor suchenden Personen in einer „Totalen“. Sie springen über die Stühle und von den Logen hin, in die Richtung, wo sich die Bühne befindet. Ein gellender Schrei ist nach weiteren Schüssen und Gerumpel zu hören. Die Musik hat kurz vor dem Schrei aufgehört zu spielen. Die Personen im Raum halten plötzlich inne. Nach einem harten Schnitt (00:59:44:21) sieht man diese Personen von hinten, also mit dem Rücken der Kamera zugewendet, zur Bühne blicken, welche man im Hintergrund noch mit geschlossenem Vorhang sieht. Der Bühnenvorhang hebt sich langsam und man sieht den Professor im Lichtkegel stehen, links weiter hinten auf der Bühne im Schatten den Mann mit dem Ledermantel und der Pistole in der Hand. Die Körperhaltung des Professors ist geknickt, er sieht erschöpft nach unten und richtet seinen Kopf wieder auf. Er stützt sich mit einem Arm auf einen Tisch ab, der als Bühnendekoration dient, mit der anderen Hand hält er sich die Wunde an seiner Seite. Kurz bevor der nächste harte Schnitt (00:59:59:09) folgt, lässt er den Arm, mit dessen Hand er sich die Wunde hielt, herabfallen. Das nächste Bild zeigt die

Mitglieder der Theatergruppe sowie der Widerstandskämpfer von oben. Unter ihnen erkennt man rechts unten Rabitsch, in der Mitte Dobosh und links den Schauspieler, der Soldat Mumm spielt, in der ersten Reihe. In der zweiten Reihe erkennt man in der Mitte Joseph Tura. Hinter und neben ihm befinden sich andere Personen, die ebenfalls alle bis auf Dobosh in Nazikostüme gehüllt sind. Dobosh trägt einen Anzug mit Schal. Sie alle schauen, nach ihren Gesichtsausdrücken zu schließen, entsetzt, aber auch gespannt nach links oben. Wo sich die Bühne befinden würde. Es ist mucksmäuschenstill. Nach dem letzten harten Schnitt (01:00:01:05) dieser Sequenz sieht man Siletsky auf der Bühne stehen. Hinter ihm im Dunkeln, sodass man fast nur die Silhouette erkennt, befindet sich der Mann mit der Pistole. Siletsky ist bis zu den Unterschenkeln zu sehen. Rechts hinter ihm steht der Tisch mit einem dazugehörigen Stuhl. Siletsky, der die Arme zunächst nach unten hängen lässt, sieht nach unten in die Richtung, wo eigentlich die ihm zusehenden anderen Personen stehen müssten. Er blutet stark an der Seite. Langsam hebt er seinen rechten Arm, versucht, die Finger auszustrecken, schafft es aber mit Ring und kleinem Finger nicht ganz und versucht dabei, etwas zu sagen, als er schließlich zu Boden fällt und einen letzten Seufzer ausstößt. Er bleibt auf dem Boden liegen, worauf sogleich eine Überblendung zur nächsten Sequenz folgt.

7.2.2 Analyse

Die soeben beschriebene Sequenz, in der die Verfolgungsjagd auf den Professor sowie schließlich sein Tod zu sehen sind, zeigt den realen Handlungsverlauf in der Filmdiegeese, der sich allerdings spätestens ab dem Zeitpunkt, in dem sich der Vorhang der Bühne hebt, höchst theatral gestaltet. Die harten Schnitte stärken die reale Ebene. Die Musik, aber auch die Kamerabewegungen steigern das emotionale Empfinden, wenn die Musik schneller oder langsamer, nervöser oder ruhiger wird, die Kamerabewegungen vermitteln zu gegebenen Anlässen ein Gefühl der Körperbewegungen. Die Musik hört auf und es herrscht Stille, als der Todesschrei Sileskys ertönt. Dies steigert die Konzentration und die Spannung, da man nicht von Klängen abgelenkt wird. Schon als der Professor durch den Verfolgerscheinwerfer auf der Bühne entdeckt wird, ist der Übergang von der realen zur theatralen Ebene gegeben. Der Lichtkegel, also der Verfolger, verfolgt, stellt ihn aber zugleich ins

Rampenlicht, zentriert seine Person und lässt die ganze Szenerie wie einen theatralen Akt erscheinen.¹²⁴ Schließlich hebt sich der Vorhang und die meisten stehen im Zuschauerbereich und schauen dieser Sterbeszene zu. Sie blicken zur Bühne wie die Besucher eines Theaterstücks.¹²⁵ Auch die Körperhaltung Siletsys wirkt sehr theatral, als ob man die Inszenierung seines Ablebens beobachten würde. Es wirkt so, als ob er die Hand noch einmal zum rituellen Hitlergruß heben wolle, bevor er geschwächt zu Boden fällt. Die Verfolgungsjagd auf Siletsky wirkt wie ein ansteigender dramaturgischer Spannungsbogen, welcher im Sterbefinale auf der Bühne seinen Höhepunkt findet. Die harten Schnitte vermitteln eine reale Handlungsabfolge, weil sie nicht direkt, wie bei Wischblenden, auf eine filmtechnische Montage hinweisen. Die dunkle Lichtstimmung, welche während der Verfolgungsjagd herrscht, wird durch den Verfolgerscheinwerfer aufgebrochen und bildet einen Kontrast zur Bühnenstimmung, der diese hervorstechen lässt. Vergleicht man die Zeitabschnitte der einzelnen Aufnahmen, so stellt man fest, dass jener Teil, in dem die übrigen Personen von hinten zum sterbenden Siletsky blickend zu sehen sind, am längsten dauert. Dieser Aufnahme wird am meisten Zeit gegeben, damit sich der Filmsehende genau auf das Öffnen des Vorhangs und die daraus ersichtliche Szenerie konzentrieren kann. Es wirkt so, als würde man selbst als Zuschauer in der letzten Reihe stehen und das Geschehen beobachten.

¹²⁴ Vgl. Klein: *Ernst und Spiel*, S. 148.

¹²⁵ Vgl. ebd.

8 Historischer Hintergrund zur Zeit der Entstehung des Films *Sein oder Nichtsein*

8.1 Politische Entwicklungen

Nachdem Hindenburg am 30. Jänner 1933 Adolf Hitler zum deutschen Reichskanzler ernannt hat¹²⁶, nehmen die negativen Ereignisse für politisch anders Denkende und die jüdische Bevölkerung drastisch zu. So wird im Februar dieses Jahres der Reichstag aufgelöst, was nicht nur die Einschüchterung und Unterdrückung politischer Gegner durch Gewaltaktionen der SA zur Folge hat, sondern auch eine Expansion nationalsozialistischer Kräfte, unter anderem bei staatlichen Positionen mit sich bringt.¹²⁷ Der Nationalsozialistische Terror wird immer stärker, nachdem im Februar 1933 der preussischen Polizei die sogenannte Hilfspolizei zugeteilt wird, welche sich aus SA und SS zusammensetzt und der Göring einen „Schießerlass“ der Polizei zugesteht. Ausserdem wird der mysteriöse Brand des Reichstags von den Nationalsozialisten genützt, um die Kommunisten der Brandstiftung zu beschuldigen.¹²⁸ Der Terror sowie die nationalsozialistischen Gesetze werden in weiterer Folge auch in anderen Ländern durchgeführt, welche durch die territoriale Expansion Deutschlands dem Hitlerreich angegliedert werden, sei es durch Gewalt oder auch nicht. Am ersten April 1933 organisiert Joseph Goebbels mit Robert Ley bereits den Boykott jüdischer Geschäfte, was ebenso bedeutet, dass die Aussicht auf Berufsausübung für jüdische Menschen generell blockiert wird. Kurz darauf wird durch ein Gesetz die Wiederherstellung des Berufsbeamtentums sichergestellt, sodass alle „Nichtarier“, also alle die in irgendeiner Form nicht der Nationalsozialistischen Rassenlehre entsprechen, ausgeschlossen werden. Zwei Jahre später (1935) ist es für alle Pflicht, einen Nachweis der „arischen“ Abstammung vorzulegen, die sich für eine öffentliche Stelle bewerben. Ausserdem sind Ehen mit Juden durch das „Gesetz zum Schutz des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“¹²⁹ verboten. Aufgrund der antisemitischen Schikanen sowie der ständigen Terrorisierung emigrieren bis zum

¹²⁶ Vgl. Karl Julius Ploetz: *Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte*. 33., neu bearb. Aufl. Köln: Sybex, 2003, S. 890.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 893.

¹²⁸ Vgl. ebd.

¹²⁹ Ebd., S. 896.

Herbst 1938 rund 170.000 Juden, was ein Drittel der gesamten jüdischen Bevölkerung des damaligen Deutschlands entspricht.¹³⁰ Prägend für die Judenverfolgung der Naziherrschaft ist das Datum des neunten bzw. zehnten Novembers 1938 als Goebbels im gesamten deutschen Reich Krawalle organisiert, die im speziellen von der SA sowie von dazu animierten Jugendlichen gegen die Juden durchgeführt werden. Dabei werden 91 Menschen ermordet, 7000 Geschäfte, sowie zahlreiche Wohnungen und fast alle Synagogen zerstört bzw. schwer beschädigt. Kurz nach dieser sogenannten „Reichskristallnacht“ folgt die Beschlagnahmung des persönlichen Eigentums jüdischer Menschen, sowie eine Sondersteuer von 1Mio. Reichsmark, welche sie darbringen müssen sowie Massenverhaftungen von Juden oder die rücksichtslose, komplette Ausgrenzung aus der Juden aus der Wirtschaft.¹³¹ Deutschlands territoriale Expansionsgelüste zeigten sich unter anderem bereits im November 1935 als deutsche Truppen in die Sudetendeutschen Gebiete einmarschieren¹³², oder durch das Hinzufügen der Tschechoslowakei ins „Großdeutsche Reich“, was in zwei Etappen geschieht oder auch durch den „Anschluss“ Österreichs im März 1938. Zwar hat Deutschland am 26. Jänner 1934 mit Polen einen Nichtangriffspakt unterzeichnet¹³³, doch trotzdem erhebt Hitler Anspruch auf Danzig sowie auf Bahn- und Straßenverbindungen.¹³⁴

„Am 31. März 1939 garantiert Großbritannien die „Unabhängigkeit“ Polens. Frankreich zieht am selben Tag mit einer Garantieerklärung nach. Daraufhin lässt Hitler militärische Vorbereitungen für eine Eroberung Polens im Herbst 1939 einleiten.“¹³⁵

Aufgrund dieser politisch brenzligen Umstände folgt am 25. August dieses Jahres die „Beistandserklärung“ Großbritanniens gegenüber Polen.¹³⁶ Nachdem Polen Ende August 1939 ebenfalls die militärische Rüstung umsetzt und keine Verhandlungen

¹³⁰ Vgl. Ebd.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 897.

¹³² Vgl. ebd., S. 750.

¹³³ Vgl. ebd., S. 895.

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 753.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Vgl. ebd.

bezüglich der Forderungen Deutschlands eingeht, gibt Hitler am 31. August den Befehl zum Kriegsbeginn. Der Angriff startet am 1. September um 4:45 Uhr.¹³⁷

„... nimmt damit das Risiko der Kriegserklärung durch Großbritannien und Frankreich auf sich, obwohl Deutschland für einen längeren europäischen Krieg noch nicht ausreichend gerüstet ist.“¹³⁸

„Die rücksichtslose Art, mit der das Deutsche Reich 1939 seinen Krieg gegen Polen führte, versperrte einer friedlichen Koexistenz zwischen Besatzern und Besetzten von vornherein den Weg. Mit dem Ende der Kampfhandlungen entstanden die ersten bewaffneten Partisanenbewegungen. Die polnische Gesellschaft organisierte sich im sogenannten Untergrundstaat – mit geheimen Schulen, Universitäten, Gerichtswesen, und eigenen Streitkräften –, der als Oberhaupt nur die polnische Exilregierung in London anerkannte.“¹³⁹

Hitler stellt die Ereignisse bezüglich der Kampfhandlungen in Polen als einen Überfall Polens auf das Deutsche Reich dar, obwohl eigentlich die deutschen Truppen den Rundfunksender Gleiwitz in Ostschlesien angegriffen haben. Mit den Kampfhandlungen erklärt er Danzig als nun dem deutschen Reich zugehörig.¹⁴⁰ Schließlich verkünden Frankreich und Großbritannien ihre Kriegserklärung gegenüber Deutschland, nachdem Deutschland das Ultimatum, ihre Truppen aus dem Gebiet Polens hinter die eigenen Grenzen zu befehlen, verstreichen ließ.¹⁴¹ Obwohl Hitler und Stalin 1939 einen Nichtangriffspakt unterzeichnet hatten¹⁴², wird 1941 auch die Sowjetunion von deutschen Truppenverbänden angegriffen, sodass dies die Besatzung Ostpolens zur Folge hat.

„Mit Beginn des „Ostfeldzuges“ wird durch Einsatztruppen des deutschen SD und von SS-Kommandos die „Endlösung“ der sog. Judenfrage eingeleitet (Befehl vom 31. Juli 1941): Errichtung der Vernichtungslager Auschwitz, Maidanek, Treblinka, Sobibor u. a., wo mit Hilfe von Gaskammern Mio. Juden ermordet werden.“¹⁴³

Peter Barnes schildert in seinem Buch¹⁴⁴ über Lubitschs Film *Sein oder Nichtsein* (USA, 1942) zusätzliche markante Ereignisse, die einen Eindruck der Kriegssituation

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 753.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Peter McGee (Hg.): *Zeitungszeugen. 1933 – 1945. Sammeledition. Die Presse in der Zeit des Nationalsozialismus*. Hamburg: Zeitungszeugen, 2012, S. 3.

¹⁴⁰ Vgl. Ploetz: *Der große Ploetz*, S. 755.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 753.

¹⁴² Vgl. ebd.

¹⁴³ Ebd., S. 1066.

¹⁴⁴ Barnes; Lubitsch: *Sein oder Nichtsein*.

und der Einschätzung der politischen Lage zur Zeit der Filmproduktion bzw. Veröffentlichung schildern.

„Die Zeit zwischen den Dreharbeiten Ende 1941 und dem Filmstart 1942 war unheilvoll: 1941 hatte Hitler die Alliierten in Nordafrika besiegt, er überrannte Russland und belagerte Moskau; die *H.M.S. Ark Royal* war versenkt worden, Sewastopol gefallen, Pearl Harbor wurde bombardiert, und Amerika trat in den Krieg ein, der bis dahin sehr schlecht lief. Die Japaner drangen in Ostasien vor und nahmen auf dem Weg Malaysia und Singapur ein, während sich Russen in Leningrad Straße für Straße vorwärts kämpften.“¹⁴⁵

Als der Film *Sein oder Nichtsein* am 6. März 1942 in die ersten Kinos kam, hat die oberste Instanz des Reichssicherheitshauptamtes Reinhard Heydrich bereits am 20. Jänner bei der „Wannseekonferenz“ in Berlin die sogenannte „Endlösung“ vorgestellt, deren Konzept er innerhalb eines halben Jahres vorbereitet hat.¹⁴⁶ Dies bedeutete:

„Deportation und Ausrottung der Juden im ganzen deutsch-beherrschten Europa. Die systematische physische Ausrottung der europäischen Juden erfolgt in den „Vernichtungslagern“ Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka, Majdanek, und Auschwitz-Birkenau vom Frühjahr 1942 an (bis Oktober 1944). Der „Endlösung“ fallen insgesamt 4,2 – 5,7 Millionen Juden zum Opfer.“¹⁴⁷

Alleine aus Polen sterben mindestens ca. 2.350.000 Juden durch die Gewalt der Nazis.¹⁴⁸

Dass sich Adolf Hitler im April 1942 bei seiner letzten Anwesenheit beim Reichstag zum „Obersten Gerichtsherrn“ ernennen lässt, zeigt in diesem Zusammenhang die persönliche Entschlossenheit in seiner Vorgehensweise.¹⁴⁹ Die am 30. September 1939 von Wladyslaw Sikorski gegründete Exilregierung in London¹⁵⁰ ernennt am 3. Februar 1942 einen Nationalrat und die verschiedenen polnischen Untergrund- und Widerstandskämpfer werden zu einer „Heimarmee“ vereint.¹⁵¹ Nachdem die Deutschen bereits ca. 300.000 Juden aus dem Warschauer Ghetto in die Vernichtungslager deportiert haben, gelingt es den übrigen ca. 60.000 verbliebenen

¹⁴⁵ Ebd., S. 6.

¹⁴⁶ Vgl. Ploetz: *Der große Ploetz*, S. 773.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 775.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 1066.

¹⁵¹ Vgl. ebd.

Juden, gegen den Räumungsbefehl der Nazis Widerstand zu leisten. Erbittert halten sie einen Monat lang ihre Verteidigung aufrecht.¹⁵² Am 11. Juni befiehlt Himmler „die ‚Liquidierung‘ sämtlicher polnischer, am 21. Juni auch sämtlicher Ghettos in den besetzten sowjetischen Gebieten.“¹⁵³ 1944 wurde Polen von der Roten Armee „befreit“.¹⁵⁴

8.2 Fritz Kortner und die Figur des Shylocks¹⁵⁵

Wie bereits im Vorwort beschrieben, stellt die Erwähnung Fritz Kortners für mich einen essenziellen Bezug zum politischen Hintergrund jener Zeit her. Kortner und seine Darstellung des Shylocks ist meiner Meinung nach in Verbindung zu setzen mit Grünberg, der wiederum indirekt auf die furchtbare Lage der jüdischen Bevölkerung (im Übrigen nicht nur im Nationalsozialismus) hinweist. Den Antisemitismus, der bereits vor der Machtergreifung der Nationalsozialistischen Partei geherrscht hat, bekommt der Schauspieler und spätere Regisseur Fritz Kortner schon früh zu spüren. So wird er zum ersten Mal als Jugendlicher auf Gerüchte angeblicher „jüdischer Ritualmorde“ angesprochen.¹⁵⁶ Um keinen antisemitischen Konfrontationen jeglicher Art ausgesetzt zu sein, überlegt sich Kortner bereits im Alter von fünfzehn Jahren, zu einer Zeit, in der er bereits den Wunsch hegte, eine Schauspielerkarriere zu beginnen, alles an seinem Körper zu kaschieren und zu verdecken, was auf seine jüdische Herkunft hindeuten könnte. Damit sind äußerliche bzw. körperliche Merkmale gemeint, die zur damaligen Zeit jüdischen Menschen als Identifizierungselemente unterstellt wurden. Dunkle Kindheitserinnerungen waren ausschlaggebend für diese Gedanken.¹⁵⁷ Ob im Schauspielunterricht bei Julius Meixner, der Kortners Gesicht als zu „jüdisch und hässlich“ erachtet¹⁵⁸, oder sogar seine erste Liebe und

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd., S. 783.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 1066.

¹⁵⁵ Vgl. Clemens Hollmann: *Der jüdische Körper auf der Bühne*. Unveröffentlichte Seminararbeit zur LV bei Prof. Dallinger. Universität Wien, 2013.

¹⁵⁶ Fritz Kortner: „Die Leut` erzählten sich das“. In: Franz Erich Mencken (Hg.): *Stachel in der Seele*. Weinheim u.a.: Quadriga, 1986. S. 185 - 190.

¹⁵⁷ Vgl. Richard D. Critchfield: *From Shakespeare to Frisch. The provocative Fritz Kortner*, Heidelberg: Synchron, 2008, S. 22.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 19.

Schauspielkollegin Lilith, mit der er eine „Strindbergische Beziehung“ führt, die ihm aber vorwirft, so hässlich und unattraktiv zu sein, dass sie sich vor ihren Freunden geniert und Angst um ihre Karriere hat.

Immer wieder bekommt Kortner den Antisemitismus dieser Zeit zu spüren.¹⁵⁹ Kurz vor Kortners Engagement in Mannheim vermerkt Alexander Moissi vom Prüfungskommissariat des Wiener Burgtheaters:

„»Starkes Temperament, durch Erscheinung nur für Intrigantenrollen qualifiziert. Starke Ansätze zu Manieriertheit, namentlich in Behandlung der Sprache. Mangel an individuellem Reiz und Mangel an geistiger Transparenz. Engagement nicht in Aussicht gestellt.«¹⁶⁰

Obwohl Fritz Kortner im Schauspielen eine Möglichkeit, Widerstand zu leisten, sah, musste er erkennen, dass seine Bemühungen gegen den Antisemitismus und den Nationalsozialismus durch schauspielerischen Ausdruck auf der Bühne nahezu vergebens waren. Er sah in Schillers Theater eine indirekte Parallele in Bezug auf die Traditionen des Judentums und verstand die Bühne als eine Vermittlungsform moralischer Prinzipien.¹⁶¹ Neben den Rollen des Zaren in Alfred Neumanns Stück *Der Patriot* (1920/21), als Professor Bernhardi im gleichnamigen Stück Arthur Schnitzlers (1930/31) oder als Dreyfuß im gleichnamigen Film von Richard Oswald (1930), ist es vor allem die Rolle des Shylocks in dem Shakespearstück *Der Kaufmann von Venedig* die einen Beitrag zur Anti-Hitler Bewegung liefert.^{162 163} Kortner, der bereits 1916, 1923 sowie 1924 den Shylock spielte, soll nach Angaben des Autors Richard Critchfields bei seiner Darstellung und Interpretation während der Inszenierung von Jürgen Fehling von 1927 am Staatstheater Berlin noch nie besser und provokanter gewesen sein. Trotz der guten Kritiken in der Presse war er mit seiner Interpretation und Darstellung nicht ganz zufrieden:

„Es blieb eine Beklommenheit, ein Unbefriedigtsein bei mir zurück. Meine Darstellungsversuche hatten meiner Meinung nach die sittliche Vehemenz der Figur und des Stückes, den vulkanischen Ausbruch, den unartikulierten Tobsuchtsschrei des

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 19 – 20.

¹⁶⁰ Klaus Völker: *Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur*. 1. Aufl. Berlin: Hentrich, 1987, S.10.

¹⁶¹ Vgl. Critchfield: *From Shakespeare to Frisch*, S. 23.

¹⁶² Vgl. ebd., S.62.

¹⁶³ Vgl. Helmut Asper: „Memory of a Hero“. Fritz Kortner gegen die Nazis. Online verfügbar unter <http://www.helmut-g-asper.de/index.php/2013-05-21-08-11-50/kortner.html> (zuletzt geprüft am 30.01.2015).

Bedürfnisses sich verständlich zu machen, nicht ausgedrückt.“ Kortner, "Shylock," 2. The essay is at the Kortner Archive at the Akademie der Künste in Berlin. ¹⁶⁴

Kortner gelang es in der Inszenierung von 1927, der Shylockfigur eine zusätzliche Dimension hinzuzufügen, sodass die Bedeutungsauslegung der Figur, wie sie bislang stereotyp und barbarisch dargestellt wurde, für „Freund“ und „Feind“ gleichsam ergreifend war. So vermerkte Alfred Kerr im Berliner Tageblatt am 18. November 1927:

„Es gibt in Deutschland keinen Sprecher, der das Wort von dem blutenden Menschen, wenn man ihn sticht, so hinreißend, so einfach, so tief erlebensvoll herausbrächte, wie dieser Kerl. Etwas Einziges-; über Schildkraut, über Krauss, über Bassermann.... Ich sah keinen, der ihm gleicht. Es war ein Trauerspiel um Shylock. Eine Menschenleistung hat man erblickt.“¹⁶⁵

Wichtig bei der Interpretation und Auslegung der Figur des Shylocks bei Kortner war, dass er die unmenschliche Reaktion Shylocks als Ergebnis der ständigen, ebenso unmenschlichen Schikanen und Provokationen der Christen auf seine Person deutet. Falsche Moral und Hass der antisemitischen Christen sollten auf diese Weise erkennbar werden. Richard Critchfield betont allerdings, dass dies lediglich einen Ausnahmeerfolg im Kampf gegen den Antisemitismus und die Nazis darstellte. Obendrein war der Auftritt mit dieser Darstellung ein höchst gefährliches Unternehmen.

So wie einst Lubitsch, dessen Gesicht man zur Darstellung des „hässlichen“ Juden in der Nazi-propaganda verwendet hat und auf Bahnhöfen plakatieren ließ¹⁶⁶, war auch Fritz Kortner von den Nazis verhasst und musste mit gewalttätigen Angriffen auf seine Person rechnen.¹⁶⁷ Vor allem deshalb, weil er die Shylock-Interpretation 1927 und 1929 die Figur als Missbrauchsoffer und die Christen als Täter darstellt. Diese Interpretationsform fand von den Nazis Verwendung, um die Judenvernichtung zu rechtfertigen.

¹⁶⁴ Critchfield: *From Shakespeare to Frisch*, S. 47.

¹⁶⁵ Ebd., S. 48.

¹⁶⁶ Vgl. Barnes; Lubitsch: *Sein oder Nichtsein*, S.6.

¹⁶⁷ Vgl. Asper: „Memory of a Hero“.

„Wie schnell hat die Gutmütigkeit der Deutschen diesen Spuk der Vergangenheit vergessen! Wenn sie erst heute die Judenfrage lösen, dann ist das eine alte Rechnung, die beglichen wird.“ *Völkischer Beobachter*, 27 November 1938.¹⁶⁸

Medien wie *Der Stürmer* oder *Der Angriff* griffen Kortner persönlich an und stellten ihn als blutsaugenden, unmenschlichen Juden dar, der mit einer „jüdischen Aggressivität“ zur Ausbeutung neigt. Die Shylock-Figur soll für das gesamte Judentum stehen.¹⁶⁹ Schließlich wechselte Kortner 1932 seinen Wohnsitz rechtzeitig in die Schweiz. Einmal wollte er nach Berlin fahren, um die Lage zu beurteilen, wobei er mit seinem Wagen durch Nürnberg kam und dort in eine Nazi-Demonstration geriet. Er wurde aufgrund des offenen Autodaches erkannt und von einer Meute angestarrt, deren Gesichter ein „Gemisch aus Mordlust und Autogrammwunsch“ ausdrückten. So schloss er langsam das Dach seines Cabriolets über seinem Haupt – dies inspirierte ihn zur berühmten Darstellungsweise, in der er als Shylock den Gerichtssaal verlässt und sich ein Gebetstuch schützend über den Kopf legt.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Critchfield: *From Shakespeare to Frisch*, S. 52.

¹⁶⁹ Vgl. Fritz Rumler: „Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht“. *Der Spiegel*, 1968 (45), S. 196.

¹⁷⁰ Vgl. Jens Malte Fischer: „Nach Deutschland wollen sie gehen?“ Die Remigration Fritz Kortners und sein Film *Der Ruf*. In: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*. Tübingen: Niemeyer, 1996, S. 68.

9 Fazit

Im Rahmen dieser Diplomarbeit habe ich markante Elemente der Verschmelzung von der diegetischen Filmrealität und der Theaterwelt herausgearbeitet, um meine These zu bestätigen, dass die Tatsache der Verschmelzung von filmischen und theatralen Ebenen eine eigene Kategorie in der Definition des Theaterfilms darstellt. Unter anderem nutzte ich dazu die Werkzeuge der Filmanalyse, wie sie von Werner Faulstich beschrieben werden.

Ernst Lubitschs Meisterwerk *Sein oder Nichtsein* von 1942 habe ich dabei als Untersuchungsobjekt herangezogen. Vor allem aufgrund einer detailliert durchgeführten Beschreibung der Bauformen zweier speziell ausgewählter Sequenzen sowie durch die Figurenanalyse, anhand derer sich Momente beschreiben lassen, welche für die jeweiligen Charaktere prägend sind und in enger Verbindung mit dem Prozess der Verschmelzung stehen, konnte ich bestätigende Ergebnisse erlangen. Die herangezogene Sequenz der Theaterproben des Theaterstückes *Gestapo* beweist, dass mittels auditiven Elements und insbesondere durch den Schnitt auf den Regisseur Dobosh die Fragestellung durch die Bauform der Sequenz beantwortet ist. Auch das zweite angeführte Beispiel, die Verfolgungsjagd des Professor Siletsky sowie sein Ableben, führt auf das Ineinanderübergehen theatraler und filmrealer Ebenen durch die Gestaltung und Anordnung der Bauformen, und somit auch die Bildgestaltung, hin. Die unterschiedlichen Figuren weisen durch ihre Charaktereigenschaften und Verhaltensmuster ebenfalls darauf hin, dass die Diffusion der Filmrealität sowie der Theaterwelt gegeben ist, welche ich für die Bezeichnung meiner separaten Definition der Theaterfilmgruppierung als bedingend erachte. Die Aufschlüsselung zeitgeschichtlicher Ereignisse hat mich die politischen Bedeutung des Filmes, der als Anti-Nazi Film aus jener Zeit in dieser hohen Qualität wohl am ehesten mit Charlie Chaplins Film *Der große Diktator* von 1939 zu vergleichen ist, erkennen lassen.

Da Ernst Lubitsch, selbst jüdischer Herkunft aus deutschsprachigem Raum kommend, das Thema der Judenverfolgung in dem Film nicht direkt anspricht, sehe ich im Zusammenhang mit der Beschreibung Fritz Kortners, dessen Lebensrolle der Shylok war, die Verbindung zu Grünberg gegeben, was wiederum eine weitere Ebene der Verschmelzung von Film, Theater und Realität aufzeigt. In weiterer Folge wäre

Fazit

es interessant, die beiden Filme – *Sein oder Nichtsei*“ (USA, 1942) und *The Great Dictator* – (USA, 1940) von Charles Chaplin miteinander zu vergleichen oder sich mit der Frage zu befassen, inwieweit es legitim ist, die schrecklichen Themen: Zweiter Weltkrieg, Hitler, Judenverfolgung, Holocaust in Form der Komödie abzuarbeiten. Dies liegt jedoch außerhalb des Rahmens meiner aktuellen Fragestellung und muss an anderer Stelle untersucht werden.

10 Literatur- und Filmverzeichnis

Literaturverzeichnis

Arnheim, Rudolf; Diederichs, Helmut H.: *Film als Kunst. Mit e. Vorw. zur Neuausg.*, Frankfurt am Main: Fischer, 1979.

Asper, Helmut: „Memory of a Hero“. Fritz Kortner gegen die Nazis. Online verfügbar unter <http://www.helmut-g-asper.de/index.php/2013-05-21-08-11-50/kortner.html> (zuletzt geprüft am 30.01.2015).

Barnes, Peter: *To be or not to be*. 1. Aufl. London: British Film Institute, 2002.

Barnes, Peter; Lubitsch, Ernst: *Sein oder Nichtsein*. 1. Aufl. Leipzig: Arthaus, 2005.

Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*. Tübingen: Niemeyer, 1996.

Beck, Wolfgang; Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5., vollständig überarb. Neuausg. Hamburg: Rowohlt, 2007.

Bentley, Eric: *The life of the drama*. 2. Aufl. London: Methuen, 1966.

Burns, Elizabeth: *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*. London: Longman, 1972.

Critchfield, Richard: *From Shakespeare to Frisch. The provocative Fritz Kortner*, Heidelberg: Synchron, 2008.

Decke-Cornill, Helene (Hg.): *Jugendliche im Film – Filme für Jugendliche: medienpädagogische, bildungstheoretische und didaktische Perspektiven*. München: Kopaed, 2007.

Decke-Cornill, Helene; Luca, Renate: Filmanalyse und/oder Filmerleben? Zum Dualismus von Filmobjekt und Zuschauersubjekt". In: Helene Decke-Cornill (Hg.): *Jugendliche im Film – Filme für Jugendliche: medienpädagogische,*

- bildungstheoretische und didaktische Perspektiven*. München: Kopaed, 2007. S. 11–30.
- Eick, Dennis: *Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse*. Konstanz: UVK, 2006.
- Eisl, Sonja: *Sehe ich einen Film oder bin ich schon im Theater?* In: Andreas Kotte (Hg.): *Theater im Kasten. Rimini Protokoll – Castorfs Video – Beuys & Schlingensief – Lars von Trier*. Zürich: Chronos, 2007.
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. 3., akt. Aufl. Paderborn: Fink, 2013.
- Fiebach, Joachim: *Brechts "Straßenszene"*. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells. *Weimarer Beiträge*, 24 H. 2, 1978 (2).
- Field, Syd: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens. Schritt für Schritt vom Konzept zum fertigen Drehbuch*. Überarb. und aktualisierte Neuausg. Berlin: Autorenhaus, 2007.
- Fischer, Jens Malte: „*Nach Deutschland wollen Sie gehen?*“ Die Remigration Fritz Kortners und sein Film *Der Ruf*. In: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*. Tübingen: Niemeyer, 1996.
- Fischer-Lichte, Erika; Pflug, Isabel: *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen: Francke, 2000.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. 2., durchges. u. 3. Aufl, Tübingen: Narr, 1994.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*. In: dies.; Isabel Pflug: *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen: Francke, 2000. S. 11–27.
- Früchtel, Josef; Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001.

- Fuxjäger, Anton: Was zum Teufel ist ein ‚Plot Point‘? Zur filmwissenschaftlichen Anwendbarkeit eines Begriffs von Syd Field". *Maske und Kothurn*, 1979 (1-3), Band 43. S. 149–162.
- Gompper, Renate: *Theater, Film und Fernsehen. Der Theaterfilm*. Arbeitsheft Bildschirmmedien, Bd26. Siegen 1992.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1996.
- Hollmann, Clemens (2013): *Der jüdische Körper auf der Bühne*. Unveröffentlichte Seminararbeit.zur LV bei Prof. Dallinger. Universität Wien.
- Kattenbelt, Chiel: Film und Theater. In: Wolfgang Beck; Manfred Brauneck; Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5., vollständig überarb. Neuausg. Hamburg: Rowohlt, 2007.
- Klein, Thomas: *Ernst und Spiel. Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film*, Mainz: Bender, 2004.
- Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Kortner, Fritz: „Die Leut` erzählten sich das“. In: Franz Erich Mencken (Hg.): *Stachel in der Seele*. Weinheim u.a: Quadriga, 1986.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2005.
- Kotte, Andreas (Hg.): *Theater im Kasten. Rimini Protokoll – Castorfs Video – Beuys & Schlingensief – Lars von Trier*, Zürich: Chronos, 2007.
- Kühnel, Jürgen: Mediengeschichte des Theaters. In: Helmut Schanze (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart 2001. S. 316 – 346.
- Lommel, Michael (Hg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Bielefeld: Transcript, 2004.
- Lukács, Georg: Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos. In: Karsten Witte (Hg.): *Theorie des Kinos*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

- Marschall, Susanne: Theater und Film. In: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Mcgee, Peter (Hg.): *Zeitungszeugen. 1933 – 1945. Sammeledition. Die Presse in der Zeit des Nationalsozialismus*. Hamburg: Zeitungszeugen, 2012.
- Mencken, Franz Erich (Hg.): *Stachel in der Seele*. Weinheim u.a: Quadriga, 1986.
- Monaco, James; Lindroth, David; Bock, Hans-Michael (Hg.): *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien; mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, 2002.
- Münkler, Herfried: *Die Theatralisierung der Politik*. In: Josef Früchtli; Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt: Suhrkamp, 2001. S. 144–163.
- Nau, Peter: *Zur Kritik des politischen Films. 6 analysierende Beschreibungen u. e. Vorw. "Über Filmkritik"*. Köln: DuMont, 1978.
- Neumann, Alfred: *Der Patriot. Erzählung*. 6. Aufl., Stuttgart: DVA, 1925.
- O. N.: *Illustrierte Film-Bühne*. Ausgabe 5534. München: Nüchtern, 1979.
- O. N.: *Blindekuh*. IMDB. Online verfügbar unter <http://www.imdb.com/title/tt0004979/>, (zuletzt geprüft am 30.01.2015 - 23:16 Uhr).
- O. N.: *The Story of the Kelly Gang*. IMDB. Online verfügbar unter <http://www.imdb.com/title/tt0000574/>, (zuletzt geprüft am 30.01.2015 – 22:00 Uhr).
- Rasner, Heinz-Gerd: *To Be or Not To Be (1942)*. In: Enno Patalas; Hans Helmut Prinzler: *Lubitsch*. München: Bucher, 1984, S. 190 – 194.
- Patalas, Enno; Prinzler, Hans Helmut: *Lubitsch*. München: Bucher, 1984.
- Ploetz, Karl Julius: *Der große Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte*. 33., neu bearb. Aufl. Köln: Sybex, 2003.

Prinzler, Hans Helmut: *Berlin, 29.1.2892 – Hollywood, 30.11.1947. Bausteine zu einer Lubitsch-Biografie*. In: Enno Patalas; Hans Helmut Prinzler: *Lubitsch*. München: Bucher, 1984.

Renk, Herta-Elisabeth: *Ernst Lubitsch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.

Roloff, Volker: Aktuelle Theaterfilme. In: Michael Lommel (Hg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*. Bielefeld: Transcript, 2004.

Rumler, Fritz: „Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht“. *Der Spiegel*, 1968 (45), S. 196–198.

Schanze, Helmut (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart 2001.

Shakespeare, William: *The excellent history of the merchant of Venice*. London, 1600.

Shakespeare, William: *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*, London, 1603.

Völker, Klaus: *Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur*. 1. Aufl. Berlin: Hentrich, 1987.

Witte, Karsten (Hg.): *Theorie des Kinos*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Filmverzeichnis

Romeo + Juliet. Regie: Baz Luhrmann. USA, Los Angeles: 20th Century Fox, 1996.

Der Stolz der Firma. Regie: Carl Wilhelm. Deutschland, Berlin: PAGU, 1914.

Die Firma heiratet. Regie: Carl Wilhelm. Deutschland, Berlin: Max Glass-Film GmbH, 1930.

Bodas de sangre. Regie: Carlos Saura. Spanien, Madrid: Emiliano Piedra Prod, 1981.

L'Assassinat du duc de Guise. Regie: Charles Le Bargy; André Calmettes. Frankreich, Paris: Pathé, 1908.

The Story of the Kelly Gang. Regie: Charles Tait. Australia: 1906.

Edward II. Regie: Derek Jarman. GB, London: BBC, 1991.

Blindekuh. Regie: Ernst Lubitsch. Deutschland, Berlin: PAGU, 1915.

Schuhpalast Pinkus. Regie: Ernst Lubitsch. Deutschland, Berlin: PAGU, 1916.

Die Austernprinzessin. Regie: Ernst Lubitsch. Deutschland, Berlin: PAGU, 1919.

Die Puppe. Regie: Ernst Lubitsch. Deutschland, Berlin: PAGU, 1919.

Rausch. Regie: Ernst Lubitsch. Deutschland, Berlin: Argus-Film GmbH, 1919.

Sumrun. Regie: Ernst Lubitsch. Deutschland, Berlin: PAGU, 1920.

Die Bergkatze. Regie: Ernst Lubitsch. Deutschland, Berlin: PAGU, 1921.

Eternal Love. Regie: Ernst Lubitsch. Kanada, Lethbridge: Feature Productions, 1929.

The Great Dictator. Regie: Charles Chaplin, Los Angeles: Charles Chaplin Prod./United Artists 1940.

The Love Parade. Regie: Ernst Lubitsch. USA, New York/Hollywood: Paramount Pictures Corporation, 1929.

Ninotchka. Regie: Ernst Lubitsch. USA, New York: Loew's Inc., 1939.

The Shop Around the Corner. Regie: Ernst Lubitsch. USA, Kalifornien: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, 1940.

To Be or Not to Be. Regie: Ernst Lubitsch. USA, Los Angeles: Romaine Film Corporation, 1942.

Heaven Can Wait. Regie: Ernst Lubitsch. USA, Los Angeles: 20s Century Fox, 1943.

That Lady in Ermine. Regie: Ernst Lubitsch. USA, Los Angeles: 20s Century Fox, 1948.

Sein oder Nichtsein. Regie: Ernst Lubitsch. USA 1942, Beverly Hills: United Artists, 2010.

Sein oder Nichtsein, Regie: Ernst Lubitsch, US 1942; DVD-Video, *Sein oder Nichtsein* Arthaus Collection Klassiker, Berlin: STUDIOCANAL GmbH 2010.

Rosita. Regie: Ernst Lubitsch; Raoul Walsh. USA, Kalifornien: Mary Pickford Company, 1923.

La Strada – Das Lied der Straße. Regie: Federico Fellini. Italien: Ponti/de Laurentiis/Centaure, 1954.

Burgtheater. Regie: Willi Forst. Österreich, Wien: Willi Forst-Film, 1936.

Romeo and Juliet. Regie: Franco Zeffirelli. UK, IT, Hollywood: Paramount Pictures, 1968.

Faust. Eine deutsche Volkssage. Regie: Friedrich Murnau. Berlin: UFA, 1936.

Liliom. Regie: Fritz Lang, France, Los Angeles: 20s Century Fox, 1934.

Une partie de cartes. Regie: Georges Méliès. Frankreich: , 1896.

LE ROI DANSE. Regie: Gérard Corbiau. BL, FR, D: Paris, K-Star/France 2 Cinéma/MMCI/K-Dance/K2/RTL TVI, 2000.

Bend It like Beckham. Regie: Gurinder Chadha. UK, Indien, USA, Livingston: British Sky Broadcasting, 2002.

Der blaue Engel. Regie: Josef von Sternberg. Deutschland, Berlin: UFA, 1930.

Dogville. Regie: Lars von Trier. DK, SE, NL: Santa Monica Lions Gate Entertainment, 2003.

Manderlay. Regie: Lars von Trier. DK/SE/NL/DE/FR/US, Hvidovre u.a.: Zentropa Ent./Film i Väst/Isabella Films/Manderlay/Memfils Film & TV/Ognon Pic./Pain Unlimited/Sigmall Films, 2005.

Vanya on 42nd Street. Regie: Louis Malle. US, London: Channel Four Films/ Mayfair Entertainment, 1994.

Macbeth. Regie: Orson Welles. US: Republic Pictures, 1947.

Literatur- und Filmverzeichnis

To be or not to be. Regie: Peter Barnes. London: British Film Institute, 2002.

Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber. Regie: Peter Greenaway.
GB/FR/NL: Allarts Cook Ltd./Erato Films/Films Inc., 1989.

Das Wunder von Macon. Regie: Peter Greenaway, NL/GB/FR/DE: Allarts/Cine
Electra/Channel 4/UGC, 1993.

Dreyfus. Regie: Richard Oswald. Deutschland: Richard Oswald, 1930.

Vatel. Regie: Roland Joffé. FR, GB, BL, Paris: Gaumont/Légende Enterprises, 2000.

Roman Polanski's film of Macbeth. Regie: Roman Polanski. GB, London: Columbia
Pictures, 1971.

Anhang

Sequenzprotokoll

1

00:00:00:00 – 00:00:18:00

DVD-Vorspann

STUDIO CANAL

2

00:00:18:00 – 00:01:48:19

Titelvorspann

3

00:01:48:19 – 00:02:09:03

Einführung durch den Erzähler aus dem Off – Alltagsleben Warschau vor dem Krieg.

BEGINN PHASE EXPOSE

Täuschung/Schauspiel Bronski - Für den Zuschauer ist es noch kein Schauspiel –
erst wenn die nächste Szene beginnt

Orientierung wo/wann die Geschichte spielt

Orientierung - Politische Ebene - Es herrscht Friede – Noch!

4

00:02:09:03 – 00:02:22:18

Erschrockene Gesichter der Bürger von Warschau.

Orientierung wo/wann die Geschichte spielt

Orientierung - Politische Ebene

Anhang

5

00:02:22:18 – 00:02:55:24

Schwenk auf Adolf Hitler der in der ihn anstarrenden Menschenmenge vor einem Delikatessenladen steht.

Orientierung wo/wann die Geschichte spielt

Täuschung/Schauspiel Bronski

Orientierung - Politische Ebene

Öffnung der KLAMMER BRONSKI/HITLER

6

00:02:55:24 – 00:04:40:17

Verhör eines Hitlerjungen im Gestapo – Hauptquartier.

Täuschung/Orientierung wo Geschichte spielt

Täuschung/Schauspiel

Politische Ebene

7

00:04:40:17 – 00:05:25:18

Dobosh verweist und besteht auf die korrekte Einhaltung des Drehbuches des Theaterstücks „Gestapo“

Aufklärung wo Geschichte spielt

Schauspiel

Darsteller werden vorgestellt – Dobosh/Bronski/Grünberg/Rabitsch

Beziehung

8

00:05:25:18 - 00:06:26:16

Maria Tura erscheint und fragt Dobosh, was er von ihrem Kleid hält.

Schauspiel

Darsteller werden vorgestellt – Maria / Joseph/ Grünberg/

Orientierung über die Beziehung und Charakter Maria - Joseph

Anhang

9

00:06:26:16 – 00:07:21:24

Bronski und Dobosh diskutieren ob Bronski Hitler ähnelt.

Schauspiel – Es soll herausgefunden werden ob Bronski Hitler ähnelt

Darsteller werden vorgestellt

10

00:07:21:24 – 00:07:34:08

Bronski, in der Menschenmenge stehend und als Hitler verkleidet, wird von einem Mädchen um ein Autogramm gebeten.

Schauspiel - Aufklärung

11

00:07:34:08 – 00:07:41:17

Ein Plakat, auf dem Joseph und Maria Tura in dem Shakespearestück Hamlet beworben werden.

Orientierung wo/wann die Geschichte spielt

12

00:07:41:17 – 00:07:46:11

Ein Schauspieler im Kostüm des König Claudius geht einen Gang im inneren des Theaters entlang.

Orientierung wo/wann die Geschichte spielt

13

00:07:46:11 – 00:08:46:20

Grünberg trägt Bronski die Rialtoszene des Shakespeare Stücks „Der Kaufmann von Venedig“ vor.

Orientierung wo/wann die Geschichte spielt

Schauspiel

Politische Ebene – Bedeutung Jüdische Kaufmann von Venedig

Anhang

14

00:08:46:20 – 00:09:33:00

Joseph Tura trifft in den Theatergängen auf seine Frau und die beiden spielen im Dialog ein verbales Spiel mit Schmeicheleien und Zurückweisungen.

Schauspiel

Darsteller werden vorgestellt

Orientierung über die Beziehung und Charakter Maria - Joseph

15

00:09:33:00 – 00:10:21:22

In Marias Garderobe unterhält sich Joseph mit seiner Frau Maria über ein Blumenbuket, welches er bei ihr findet.

Darsteller werden vorgestellt

Orientierung über die Beziehung und Charakter Maria - Joseph

16

00:10:21:22 – 00:10:45:03

Maria unterhält sich mit der Bediensteten Anna über Vermutungen, wer der Blumenspende sein könnte.

Darsteller werden vorgestellt

Orientierung über die Beziehung und Charakter Maria

17

00:10:45:03 – 00:11:56:08

Maria erhält durch einen Boten einen Brief vom Blumenspende und Verehrer, den sie nach Zögern beantwortet und ausrichten lässt, dass der Autor des Briefes, ein junger Pilot, bei Hamlets Monolog „Sein oder Nichtsein“ zu ihr in die Garderobe kommen soll.

Darsteller werden vorgestellt

Orientierung über die Beziehung Maria – Sobinski, Maria - Joseph
und Charakter Maria

Agentengeschichte beginnt – Geht von der Liebesgeschichte später zur ersten
Agentengeschichte über. - Geheimcode „Sein oder Nichtsein“

Anfang der Liebesgeschichte Maria und Sobinski

Anhang

18

00:11:56:08 - 00:12:54:11

Joseph Tura beginnt seinen Monolog „Sein oder Nichtsein“ als der Pilot den vollbesetzten Zuschauerraum verlässt.

Schauspiel – Bühne

19

00:12:54:11 – 00:14:55:03

Der junge Pilot Sobinski und die Schauspielerin Maria Tura lernen einander in Marias Garderobe kennen wobei sich herausstellt, dass der Pilot nicht nur Maria verehrt sondern noch dazu alles über die Schauspielerin zu wissen scheint.

Darsteller werden vorgestellt

Orientierung über die Beziehung und Charakter Maria und Sobinski

Liebesgeschichte Maria und Sobinski

Schauspiel von Maria (gibt vor nicht so einen jungen Mann erwartet zu haben)

20

00:14:55:03 – 00:15:08:05

Maria unterhält sich mit Anna über die Verabredung mit dem Piloten Sobinski und der Diskretion gegenüber Marias Mann Joseph.

Orientierung über die Beziehung Maria - Sobinski - Joseph
und Charakter Maria

21

00:15:08:05 – 00:15:57:07

Joseph Tura betritt Marias Garderobe und berichtet ihr vom Ereignis während seines Hamlet Monologs. Maria bietet Joseph seelische Unterstützung.

Orientierung über die Beziehung Maria - Joseph
und Charakter Maria / Joseph

Schauspiel Marias gegenüber ihrem Mann.

Anhang

22

00:15:57:07 – 00:16:59:00

Ein Herr vom Außenministerium unterbricht die Schauspieltruppe, während diese bei den Proben des Stückes „Gestapo“ Hitler beim Reichstag im Radio zuhört, um ihr mitzuteilen, dass die Regierung das Satirestück „Gestapo“ verboten hat, um Hitler nicht zu verärgern.

Schauspiel – Bühne – Realität

Politische Ebene

23

00:16:59:00 – 00:17:07:04

Das Plakat mit der Ankündigung des Stückes „Gestapo“ wird mit dem Plakat des Ersatzprogramms „Hamlet“ überklebt.

Politische Ebene – Programmänderung wegen Zensur

24

00:17:07:04 – 00:17:33:12

Joseph Tura betritt bei der Abendvorstellung wieder die Bühne und beginnt seinen Satz: „Sein oder Nichtsein“, woraufhin der Pilot Sobinski wieder von seinem Platz in der zweiten Reihe aufsteht, um in die Garderobe von Maria zu gelangen.

Liebesgeschichte Maria und Sobinski

Schauspiel – Bühne

25

00:17:33:12 – 00:17:43:19

Sobinski klopft an Marias Garderobe und bittet Anna zu gehen, um sich mit Maria alleine zu unterhalten.

Anhang

26

00:17:43:19 - 00:19:16:16

Sobinski und Maria unterhalten sich in Marias Garderobe über ihr vortägliches Rendezvous, wobei der Pilot darauf besteht, Marias Mann von dem angeblichen Verhältnis zu berichten und deren Leben umzugestalten.

Orientierung über die Beziehung und Charakter Maria und Sobinski

Liebesgeschichte Maria und Sobinski

26

00:19:16:16 – 00:19:56:11

Anna kommt ins Zimmer gelaufen um die schreckliche Botschaft zu verkünden, dass sich Polen im Krieg befindet.

PP WENDEPUNKT – Politische Ebene

KRIEG

27

00:19:56:11 - 00:20:16:24

Joseph Tura berichtet in Marias Garderobe über das abermalige Verlassen des Theatersaales eines Zuschauers bei seinem Hamlet Monolog, während ihn andere Schauspieler darüber aufklären, dass Krieg herrscht und der Fliegeralarm ausgelöst wird.

Orientierung - Politische Ebene

Orientierung über Charakter Josephs

28

00:20:16:24 – 00:20:24:07

Im Zuschauerraum und vor dem Theater bricht nach Ertönen der Sirenen Panik aus.

29

00:20:24:07 – 00:20:26:21

Dobosh treibt die Leute in den Keller.

Anhang

30

00:20:26:21 – 00:20:37:14

Auf den Strassen gehen die Lichter aus und alle laufen in die Keller.

31

00:20:37:14 - 00:20:58:04

Die Theatertruppe sitzt an der Wendeltreppe im Keller beisammen und meint, dass sie sich alle ja nun keine Sorgen mehr über das Nazistück zu machen brauchen, dass die Nazis nun selber die Regie übernommen haben und dass keiner das Stück ablehnen kann.

Orientierung - Politische Ebene

Wendepunkt im Schauspiel von Bühne in reales Leben

Orientierung über die Zeit in der die Geschichte spielt.

32

00:20:58:04 – 00:22:18:21

Die Erzählerstimme aus dem Off beschreibt die Situation des Überfalls der Deutschen auf Polen. Deutsche Truppen marschieren durch die zerstörte Stadt, welche von Passanten beobachtet werden.

Grünberg meint zu Bronski, dass es wirklich keinen Zensor für das Drama gab, nachdem sie das Theaterplakat von Hamlet über das geklebte „Gestapo“ Plakat, erblickten.

Orientierung – Über die Situation Polens

Orientierung - Politische Ebene

Schauspiel – am Tiefpunkt angelangt – Plakat suggeriert die Schliessung des Theaters und den Stop (des Bühnenschauspiels)

33

00:22:18:21 – 00:22:37:00

Plakate mit Verboten und Gesetzen der Gestapo von Colonel Ehrhardt sind zu sehen.

Orientierung - Politische Ebene

Anhang

34

00:22:37:00 - 00:23:05:21

Grünberg trägt Bronski einen Auszug der Rialtoszene vor, als sie Schnee schaufeln.

→ Hinweis und Orientierung - Politische Ebene

Schauspiel - Lebt in den Köpfen und Träumen weiter

35

00:23:05:21 – 00:23:41:20

Die Erzählerstimme beschreibt die Aktivitäten des Widerstands in Polen/Warschau und dass viele Polen nach England flüchteten um der Royal Air Force beizutreten.

→ Hinweis und Orientierung - Politische Ebene → WENDEPUNKT PP

Widerstand

(Nachsehen ob es sich dabei um eine Plansequenz oder eine Elypse handelt.)

36

00:23:41:20 – 00:24:10:00

Eine Gruppe von Soldaten steht mit Professor Siletsky bei einem Klavier und singt dem Professor ein Lied gegen die Nazis vor.

Einleitung Phase Siletsky

Orientierung - Politische Ebene

37

00:24:10:00 – 00:25:16:10

Professor Siletsky erwähnt bei den Soldaten beiläufig, dass er nach Warschau reist.

BEGINN PHASE SILETSKY

Agentengeschichte beginnt auf zweiter Ebene – Aber noch als Täuschung

Schauspiel – Professor Siletsky spielt den Soldaten vor auf ihrer Seite zu sein

38

00:25:16:10 – 00:25:24:24

Soldaten äußern ihre Gedanken an Warschau und ihre Familienangehörigen.

Orientierung - Politische Ebene

Anhang

39

00:25:24:24 – 00:25:45:15

Professor Siletsky bringt die Soldaten dazu, die Adressen ihrer Verwandten zu notieren.

Agentengeschichte – Orientierung. Aber noch als Täuschung

Schauspiel – Professor Siletsky spielt den Soldaten vor auf ihrer Seite zu sein

40

00:25:45:15 - 00:26:50:15

Sobinski stellt fest, dass Siletsky Maria Tura nicht kennt.

Agentengeschichte in zweiter Ebene – Wendepunkt PP

Liebesgeschichte Maria und Sobinski Agentengeschichte erster Ebene –

Geheimbotschaft „Sein oder Nichtsein“ soll übermittelt werden

Schauspiel – Professor Siletsky spielt den Soldaten vor auf ihrer Seite zu sein

Hauptteil Phase Siletsky

41

00:26:50:15 – 00:26:54:06

Das Schild „Military Intelligence V“ ist zu sehen → Orientierung

42

00:26:54:06 – 00:28:30:03

Sobinski berichtet den Leitenden des britischen Geheimdienstes über die Vorkommnisse mit Professor Siletsky

Agentengeschichte – Wendepunkt – PP ??? Sobinski soll nach Warschau reisen um

Professor Siletsky aufzuhalten

Politische Ebene

43

00:28:30:03 – 00:29:17:04

Die leitenden Angehörigen des Geheimdienstes beraten sich über Professor Siletsky und über das weitere Vorgehen.

Agentengeschichte - Orientierung

Anhang

44

00:29:17:04 – 00:29:49:13

Es wird Sobinski erklärt, dass er nach Warschau geschleust wird und der Untergrundbewegung weitere Instruktionen und Informationen überbringen soll.

Agentengeschichte - Orientierung

45

00:29:49:13 - 00:30:02:24

Ein Flugzeug hebt ab.

Agentengeschichte

46

00:30:02:24 – 00:30:18:03

Sobinski sitzt mit Fallschirmausrüstung im Laderaum des Flugzeugs und bekommt die Information: „Noch zehn Minuten“

Agentengeschichte

47

00:30:18:03 – 00:30:31:13

Ein deutscher Soldat ruft „Fliegeralarm“, deutsche Soldaten bringen sich in Kampfstellung und schießen mit Kanonen in den Himmel.

48

00:30:31:13 - 00:30:58:11

Sobinski springt aus dem Flugzeug und landet in einem Waldstück.

49

00:30:58:11 - 00:32:01:04

Sobinski flüchtet vor den deutschen Soldaten die ihn suchen.

50

00:32:01:04 - 00:32:45:18

Sobinski steht knapp vor der Buchhandlung, muss jedoch wieder vor Soldaten flüchten.

Anhang

51

00:32:45:18 - 00:33:04:17

Maria Tura taucht vor der Buchhandlung auf und betritt diese.

52

00:33:04:17 - 00:34:07:01

Maria verlangt nach dem Buch „Anna Karenina“, legt etwas in das Buch und verlässt daraufhin die Buchhandlung. Nachdem deutsche Soldaten das Geschäft verlassen haben, nimmt der Buchhändler das Buch und geht in einen sichtgeschützten Raum.

Agentengeschichte – Wendepunkt – Maria Tura ist involviert und muss Kontakt zu Sobinski bzw. zur Untergrundbewegung haben

(Liebesgeschichte Maria und Sobinski - es wird klar, dass sie Kontakt haben müssen)

Schauspiel – Maria Tura muss sich unauffällig verhalten – sie spielt vor eine einfache Zivilstin zu sein um bei den deutschen Soldaten nicht aufzufallen

53

00:34:07:01 - 00:34:26:21

Der Buchhändler findet im Buch das Foto und die Instruktionen über Professor Siletsky.

Agentengeschichte

54

00:34:26:21 - 00:34:58:09

Deutsche Soldaten betreten das Innere eines Zinshauses, suchen mit der Taschenlampe an den Namensschildern nach Maria Tura und gehen in den nächsten Stock um an ihrer Türe zu klingeln.

55

00:34:58:09 - 00:35:09:03

Sobinski schläft in einem Bett im Inneren der Wohnung.

Liebesgeschichte Maria und Sobinski - sie müssen in Kontakt stehen.

Anhang

56

00:35:09:03 – 00:35:32:03

Die nach Hause kommende Maria Tura redet mit den deutschen Soldaten, die vor ihrer Wohnungstüre stehen. Sie befehlen Maria Tura mit ihnen zu kommen.

Schauspiel – Maria spielt vor den deutschen Soldaten eine unbescholtene Zivilperson.

57

00:35:32:03 - 00:35:47:19

Die Soldaten bringen Maria in ein stark bewachtes Hotel.

58

00:35:47:19 - 00:36:31:13

Maria wird zu einem Empfangsposten im Hotel gebracht wo sie in den Raum 206 weitergeleitet wird.

59

00:36:31:13 – 00:38:10:11

Professor Siletsky und Maria Tura lernen sich kennen, wobei Maria aufgrund einer Unterbrechung ihres Gespräches durch einen Anruf von Gruppenführer Ehrhardt erfährt, dass Professor Siletsky sich am nächsten Tag mit dem Gruppenführer im Gestapo-Hauptquartier treffen will.

Agentengeschichte – Maria bekommt Informationen über das Treffen mit Siletsky und Ehrhardt

Schauspiel – Maria spielt unbescholten

60

00:38:10:11 - 00:41:01:07

Professor Siletsky versucht Maria Tura als Spionin zu gewinnen und ihr den Nationalsozialismus schmackhaft zu machen, indem er ihr Komplimente macht, ihr die angebliche Harmlosigkeit der Nazis erklärt und sie zum Essen einlädt, was Maria unter der Voraussetzung, ein passendes Kleid anzuziehen, annimmt

Agentengeschichte – Siletsky will Maria zur Spionin machen

Schauspiel – Maria spielt Siletsky die Ahnungslose vor die bereit wäre mit ihm zu kooperieren, um Zeit für Informationsweitergabe zu gewinnen

Schauspiel – Siletsky als Werber für die Nazis, nutzt auch positive Lockmittel

Maria hat mal eine Spionin gespielt – es war sehr aufregend aber sie wurde leider erschossen – so geht es leider den meisten Spionen → Anspielung auf das weitere Geschehen!

Politische Ebene – Was ist die richtige Seite? Immer die Siegreiche laut Siletsky

Maria nimmt dennoch kein Blatt vor den Mund und meint – „Wer nicht ins System passt ist nicht erwünscht“

Charakter Maria

Charakter Sileskys

→ „Und bevor der Abend vorüber ist, werden auch sie sagen Heil Hitler“

61

00:41:01:07 - 00:43:06:17

Joseph Tura kommt nach Hause und entdeckt den Piloten Sobinski im Bett schlafend, er weckt ihn mit den Worten „Sein oder Nichtsein“ und stellt ihn zur Rede.

WENDEPUNKT – Joseph Tura weckt den Piloten mit Sein oder Nichtsein und vermutet ihn als den heimlichen Verehrer Marias.

62

00:43:06:17 – 00:44:41:09

Maria Tura kommt nach Hause und berichtet über die Geschehnisse mit Siletsky, wobei ihr Mann Joseph Tura den Plan schmiedet, Siletsky ins vermeindliche Gestapo-Hauptquartier zu bestellen und ihn umzubringen.

Agentengeschichte – Wendepunkt – ein Plan wird geschmiedet

63

Anhang

00:44:41:09 – 00:45:34:19

Siletsky empfängt Maria Tura in seinem Hotelzimmer und bietet ihr ein reiches Buffet und Champagner an.

Schauspiel – Maria gibt sich weiterhin neugierig

Charakter Siletskys

Politische Ebene – trinken wir auf einen Blitzkrieg ? Fragt Siletsky (die Taktik der Deutschen) Maria ist für langsame Umzingelung

64

00:45:34:19 - 00:46:52:13

Maria bringt den Professor dazu seinen Namen auf ein Blatt Papier zu schreiben.

Schauspiel → Maria – Doppelagentin Gespieltes „Heil Hitler!“

→ Anspielung auf Bart

Agentengeschichte – Erster Schritt für Abschiedsbrief

65

00:46:52:13 - 00:47:27:04

Obersturmbandführer Mumm betritt das Zimmer Siletskys und berichtet ihm dass Gruppenführer Ehrhardt ihn sofort sprechen möchte, nachdem Siletsky Maria gebeten hat im Nebenraum zu warten.

Schauspiel – Mumm

Agentengeschichte – Mumm holt Siletsky ab

66

00:47:27:04 - 00:48:14:09

Siletsky holt aus dem Nebenraum, seinem Schlafzimmer, seine Dokumente aus seinem Koffer, während er sich von Maria Tura verabschiedet.

67

00:48:14:09 - 00:48:52:08

Maria schreibt über das Blatt mit Siletskys Unterschrift einen Abschiedsbrief und legt ihn auf das Bett des Professors.

Agentengeschichte - Maria

68

Anhang

00:48:52:08 - 00:49:30:12

Maria versucht das Hotel zu verlassen, wird jedoch daran gehindert und wieder in Siletskys Zimmer geführt, da der Professor keine Erlaubnis hinterlassen hat.

69

00:49:30:12 – 00:50:10:22

Männer montieren ein Schild mit der Aufschrift „Entrance Gestapo Headquarters“ über das Schild „Entrance producer's office“ und reißen Theaterplakate von der Wand bevor Siletsky mit einem Wagen vor das Theater gefahren wird und dieser das Gebäude betritt.

Schauspiel – Bühnenbild

70

00:50:10:22 - 00:51:02:09

Siletsky wird in ein Büro geführt und begegnet Rabitsch bevor der Professor beim vermeintlichen Gruppenführer Ehrhardt angekündigt wird.

Schauspiel – Rabitsch – („ein Schauspieler möchte in Erinnerung bleiben und den letzten Moment seines Auftritts auskosten“ → Peter Barnes)

71

00:51:02:09 - 00:51:25:00

Dobosh, Sobinski, Joseph Tura und andere gehen den Plan des weiteren Vorgehens noch einmal schnell durch bevor sie über eine andere Türe den Raum verlassen.

Agentengeschichte – Plan wird noch einmal durchbesprochen

72

00:51:25:00 - 00:52:56:04

Der Professor wird ins Büro gebeten. Er händigt Joseph Tura die geheimen Dokumente aus und betont, dass die Kopien, welche sich im Koffer im Hotel befinden, am nächsten Tag nach Berlin geschickt werden.

Agentengeschichte – Die Dokumente werden Siletsky abgenommen doch das Duplikat befindet sich im Hotel – WENDEPUNKT

Schauspiel → Joseph Tura spielt Gruppenführer Ehrhardt → (Thomas Klein: mit dem Ziel, dass er die Dokumente bekommt)

Anhang

73

00:52:56:04 - 00:53:16:16

Joseph Tura geht zu seinen Kollegen in den Nebenraum, um ihnen vom Problem der Lage zu berichten und wird von Dobosh angewiesen, Siletsky solange zu unterhalten bis ein neuer Plan ausgedacht wurde.

Agentengeschichte – Ein neuer Plan muss ausgedacht werden – WENDEPUNKT

74

00:53:16:16 - 00:54:20:05

Joseph Tura versucht Professor Siletsky in ein Gespräch zu verwickeln.

Schauspiel → Joseph Tura spielt Gruppenführer Ehrhardt → (Thomas Klein: ohne Ziel und gerät ins Stocken seines Schauspiels)

....ihm geht der Text aus

75

00:54:20:05 - 00:54:47:12

Joseph Tura geht zu seinen Kollegen in den Nebenraum und stellt fest, dass ihm der neue Plan nicht gefällt und erklärt Dobosh, er möge sich eine andere Lösung überlegen.

Agentengeschichte - der Plan gefällt Joseph Tura nicht

76

00:54:47:12 - 00:56:29:04

Joseph Tura versucht Professor Siletsky weiter in Gespräche zu verwickeln, sodass die Aufmerksamkeit auf Maria Tura und ihren Geheimcode mit dem Piloten Sobinski „Sein oder Nichtsein“ gelenkt wird.

Agentengeschichte – über den Geheimcode Sein oder Nichtsein – Löst sich auf.

ENDE geht in die Liebesgeschichte über -

Liebesgeschichte – Joseph Tura erfährt Details über die mögliche Affäre zwischen Maria und Sobinski

Schauspiel → Joseph Tura spielt Gruppenführer Ehrhardt

77

00:56:29:04 – 00:58:48:11

Anhang

Joseph Tura wird aufgrund seiner Eifersucht als Schauspieler entlarvt und von Siletsky mit der Waffe bedroht, der aus dem Büroraum flüchtet.

Schlussphase Siletsky

Schauspiel → Joseph Turas Spiel wird erkenntlich – Übertritt vom Schauspiel ins reale Leben ??? kann man das so sagen

Agentengeschichte – Siletsky flüchtet WENDEPUNKT

78

00:58:48:11 - 01:00:08:21

Verfolgungsjagd auf Professor Siletsky, der auf der Bühne erschossen wird.

Agentengeschichte – Ende des Agenten Sileskys

Schauspiel WENDEPUNKT. Weil Joseph sich ab dem Zeitpunkt in die Rolle Siletskys begeben muss.

Ende der Phase Siletsky

79

01:00:08:21 - 01:01:04:11

Maria Tura gestattet einem SS-Mann ebenfalls in Siletskys Zimmer auf den Professor zu warten.

80

01:01:04:11 - 01:01:21:02

Eine Gestalt mit dem Aussehen des Professors passiert den Empfangsposten des Hotels.

Schauspiel – Joseph Tura muss Siletsky spielen

81

01:01:21:02 - 01:02:35:10

Anhang

Joseph Tura als Professor Siletsky verkleidet macht sich mit dem wartenden SS-Mann Sturmführer Schulz bekannt und informiert Maria indirekt über die Befindlichkeit des echten Professor Siletskys, bevor ihn Schulz fragt, ob sich Maria und der Professor schon von früher kennen.

Schauspiel – Joseph spielt Siletsky vor Schulz /// Täuschung Schulz

82

01:02:35:10 - 01:03:43:23

Joseph Tura berichtet über die geheime Botschaft die ihm über Sobinski und Maria zu Ohren gekommen ist bevor er von Schulz darauf aufmerksam gemacht wird sofort zum richtigen Gruppenführer Ehrhardt zu kommen.

BEGINN PHASE EHRHARDT

Einleitung der Phase Ehrhardt

Liebesgeschichte – und Beziehung von Maria und Joseph stehen auf dem Prüfstand
Agentengeschichte – Wendepunkt – Joseph Tura muss in die Höhle des Löwen und ins echte Gestapo Hauptquartier gehen.

Schauspiel – Die Gefährlichkeit seines Spiels wird erhöht – nicht zuletzt bangt man noch einmal mehr um Joseph da er bereits beim echten Siletsky sein Spiel übertrieben und zur Enttarnung gebracht hat. (Joseph spielt Siletsky)

83

01:03:43:23 - 01:04:48:04

Joseph und Maria ziehen sich in den Nebenraum zurück, wobei Joseph Maria die Kofferschlüssel gibt, um die Dokumente zu verbrennen, bevor sie sich, nach einem Schlagabtausch über die Beziehung zu Sobinski, innig verabschieden.

Agentengeschichte – Die Agentengeschichte zu Siletsky ist abgeschlossen – Neue Agentengeschichte beginnt ?? oder ist das schon Schluss, weil es nur noch um Flucht geht ??

Liebesgeschichte – Vorläufige Aussöhnung über den Vorfall mit Sobinski – wenn Joseph überlebt ist es was anderes ...

Schauspiel – Maria spielt Joseph vor, nichts mit dem Piloten ausgemacht zu haben.

84

01:04:48:04 – 01:10:47:24

Anhang

Joseph Tura, als Professor Siletsky verkleidet, wird in das Büro des richtigen Ehrhardt geführt und die beiden Herren machen sich bekannt. Nachdem Ehrhardt einen Witz über den Führer nacherzählt, berichtet Joseph über die angeblichen Informationen der Untergrundbewegung. Schulz wird in den Raum gerufen, der die Verhaftung genannter Widerstandskämpfer veranlassen soll wobei sich herausstellt, dass die genannten Personen bereits hingerichtet wurden, weil sie Witze über den Führer erzählt haben. Nachdem Schulz den Raum verlassen hat verabschiedet sich Tura und bekommt von Ehrhardt den Rückflug nach England versichert. Bevor Joseph geht, empfiehlt er Ehrhardt die Schauspielerin Maria Tura kennen zu lernen und erkundigt sich bei Ehrhardt ob er schon von dem Schauspielerpaar Tura gehört hat.

Hauptteil der Phase Ehrhardt

Schauspiel – Joseph muss Siletsky spielen und meistert seine Aufgabe ganz gut – hat aus der Situation mit dem echten Siletsky von vorhin gelernt

85

01:10:47:24 - 01:10:57:00

Auf einem Terminkalender des sechzehnten Dezember 1941 steht der Name Maria Turas für zehn Uhr dreissig eingetragen.

86

01:10:57:00 - 01:12:56:23

Maria Tura erfährt in Ehrhardts Büro über den Fund der Leiche Professor Siletskys und dass der Professor jeden Moment mit Ehrhardt verabredet gewesen wäre. Bevor Maria Ehrhardt verlässt macht ihr Ehrhardt Komplimente und bittet sie um ein weiteres Treffen.

Schauspiel – Maria -

Agentengeschichte – WENDEPUNKT – Josephs Tarnung droht aufzufliegen.

87

01:12:56:23 - 01:13:28:17

Anhang

Ehrhardt bekommt von Joseph Tura, der sich als Professor Siletsky ausgiebt, den Anruf, dass er sich etwas verspätet.

Wendepunkt für das Schauspiel Josephs – gerät in Gefahr

Agentengeschichte – WENDEPUNKT – Josephs Tarnung droht aufzufliegen.

88

01:13:28:17 - 01:13:44:10

Maria erfährt im Hotel dass Joseph Tura, als Siletsky, bereits das Hotel verlassen hat.

Agentengeschichte → Maria versucht Joseph zu warnen und zu retten.

89

01:13:44:10 – 01:13:55:17

Maria erfährt in ihrer Wohnung, dass ihr Mann kurz zu Hause war und nach einer Ohrfeige an Sobinski zum Treffen mit Ehrhardt aufgebrochen ist.

Liebesgeschichte

90

01:13:55:17 - 01:14:40:20

Maria berichtet der Theatertruppe vom Problem der Lage und bittet sie um Hilfe

Agentengeschichte - Es wird ein neuer Plan überlegt

Wendepunkt für das Schauspiel → Es wird ein neuer Plan überlegt

91

01:14:40:20 - 01:15:19:02

Joseph Tura als Siletsky verkleidet wird von Ehrhardt und zwei SS-Männern empfangen und gebeten im Nebenraum auf Ehrhardt zu warten.

Agentengeschichte -

EINLEITUNG

92

01:15:19:02 – 01:16:18:08

Anhang

Joseph Tura entdeckt in der Wohnung Ehrhardts die Leiche des echten Professor Siletsky bevor Joseph aus seiner Tasche einen falschen Bart holt und im Badezimmer ein Rasiermesser erblickt.

EINLEITUNG und WENDEPUNKT

93

01:16:18:08 – 01:16:57:10

Ehrhardt unterhält sich mit den SS-Männern über die psychologische Zermürbungstaktik bezüglich des wartenden Doppelgängers Joseph Tura, der daraufhin die Türe öffnet und sich erkundigt, wie lange er warten soll.

HAUPTTEIL

94

01:16:57:10 – 01:19:18:16

Tura und die SS-Männer betreten den Raum in dem sich der tote Siletsky befindet und untersuchen die Leiche um festzustellen, wer der falsche Professor ist, wobei der Verdacht auf den Toten Professor gelenkt wird, da Ehrhardt an des toten Professors Bart zieht der sich ablöst.

HAUPTTEIL

95

01:19:18:16 – 01:19:49:12

Ehrhardt entschuldigt sich bei Joseph Tura und versichert ihm den Flug mit Frau Tura nach London.

96

01:19:49:12 – 01:20:55:15

Anhang

Rabitsch betritt das Büro Ehrhardts, entlarvt Joseph Tura als den falschen Professor Siletsky und führt den überführten ab.

Beginn der Schlussphase Ehrhardt

Einleitung FLUCHTPhase

Agentengeschichte → Wendepunkt

SCHLUSS - Phase Täuschung Ehrhardt/Siletsky

97

01:20:55:15 - 01:22:30:06

Die Theatertruppe überlegt sich in ihrem Versteck einen Fluchtplan

BEGINN der FLUCHTPHASE bzw. HITLER im Theater

Agentengeschichte - Wendepunkt

98

01:22:30:06 - 01:23:30:07

Joseph Tura richtet sein Kostüm zurecht, eine deutsche Offiziersuniform bevor Sobinski den Raum betritt und Sobinski sowie Joseph sich von Maria verabschieden.

Liebesgeschichte

Agentengeschichte - Orientierung

99

01:23:30:07 – 01:24:06:20

Die Theatertruppe, welche in deutschen Offiziersuniformen erscheint, bewegt sich in der Gruppe zu einer Türe im inneren des Theaters welche Grünberg öffnet und in den Nebenraum geht.

Agentengeschichte - Orientierung

100

01:24:06:20 – 01:24:06:20

Anhang

Grünberg versteckt sich hinter einem Paravent

101

01:24:06:20 – 01:24:53:03

Die übrigen Theatermitglieder verteilen sich in Räumlichkeiten des Theaters bevor ein Wachtrupp der SS die Gänge des Theaters sichert.

102

01:24:53:03 – 01:25:25:04

Hitler betritt das Theater und seine Loge während ihn alle anwesenden deutschen Soldaten begrüßen und zu singen beginnen.

103

01:25:25:04 – 01:26:18:04

Grünberg betritt in ziviler Kleidung den streng bewachten Theaterflur und die Wachen stürzen sich auf ihn bevor die restliche Theatertruppe, Bronski als Hitler verkleidet, aus ihren Verstecken kommt und vor Grünberg tritt um ihn zu befragen.

Agentengeschichte – (Orientierung) → Plan Wird offensichtlich 103 - 105

Schauspiel → siehe 104

Hauptteil / Höhepunkt 1 Fluchtphase

Beginn der Schließung KLAMMER Bronski/Hitler

104

01:26:18:04 – 01:26:59:09

Grünberg trägt dem als Hitler verkleideten Bronski die Rialtoszene vor, woraufhin er von zwei verkleideten der Theatertruppe abgeführt wird.

Schauspiel – Höhepunkt für Grünbergs und Bronskis Schauspiel

Agentengeschichte → Plan Wird offensichtlich 103 - 105

105

01:26:59:09 – 01:27:31:22

Anhang

Tura empfiehlt dem falschen Hitler Bronski das Theater sofort zu verlassen woraufhin Tura, Bronski und der Rest der Theatertruppe, begleitet von der gesamten SS-Wache, das Theater verlässt.

Agentengeschichte → Plan Wird offensichtlich 103 - 105

Schauspiel

106

01:27:31:22 – 01:27:50:13

Joseph Tura und Bronski steigen in einen Wagen

107

01:27:50:13 – 01:28:57:05

Joseph Tura und Bronski sitzen im Wagen während Joseph seinen Bart verliert.

108

01:28:57:05 – 01:30:23:23

Ehrhardt und Schulz besuchen Maria Tura in ihrer Wohnung um sie zu befragen wobei Ehrhardt Schulz schliesslich, nach einer Peinlichkeit, abtreten lässt.

Agentengeschichte

Charakter Maria – schlagfertig kommt mit jeder Situation zurecht lässt sich nicht beirren und aus der Ruhe bringen – gibt nicht auf – zieht ihre Rolle durch -

109

01:30:23:23 – 01:30:49:08

Maria Tura bittet Ehrhardt zu gehen da sie verabredet ist doch Ehrhardt besteht darauf zu bleiben.

110

01:30:49:08 – 01:30:53:24

Die Wagenkolonne Hitlers, in der nun Tura, Bronski etc. sitzen. Fahrt durch die Straßen.

111

01:30:53:24 – 01:31:09:03

Anhang

Ehrhardt versucht sich an Maria anzunähern und möchte sie mit Essensrationen bestechen.

112

01:31:09:03 – 01:31:14:07

Bronski als Hitler verkleidet, läuft Treppen im Stiegenhaus hoch und öffnet Maria Turas Wohnungstüre

Schauspiel

113

01:31:14:07 – 01:31:40:12

Bronski überrascht Ehrhardt und Maria und verlässt wieder vorsichtig die Wohnung woraufhin ihm Maria nacheilt.

Höhepunkt 2 Fluchtphase

Schauspiel Charakter Maria – schaltet schnell, um die Lage der Situation für sich zu nutzen.

114

01:31:40:12 – 01:31:51:17

Maria und Bronski laufen die Stiegen im Treppenhaus hinab bevor man einen Schuss hört und danach Ehrhardt „Schulz“ rufen hört.

Ende der Phase Ehrhardt

115

01:31:51:17 – 01:32:28:02

Ein Flugzeug hebt ab, Tura schickt die Piloten zu Bronski der im Kostüm Hitlers den Piloten befiehlt aus dem Flugzeug zu springen.

Wendepunkt und Ende der FLUCHTPhase

Schauspiel – Bronski – Ende des Rahmens „Schauspiel ums Überleben im realen Leben“

116

01:32:28:02 – 01:32:54:13

Anhang

Über Schottland wird das Flugzeug von Kanonen unter Beschuss genommen und zwei Bauern sehen Bronski als Hitler mit einem Fallschirm landen.

Beginn Phase: In sicheren Landen

117

01:32:54:13 – 01:33:29:02

Die nach England geflüchteten werden von der Presse befragt wobei herauskommt, dass Joseph Tura gerne im Land Shakespeares den Hamlet spielen möchte.

118

01:33:29:02 – 01:34:32:05

Joseph Tura trägt in einem Theater seinen Hamlet-Monolog „Sein oder Nichtsein“ vor, als sich ein Fremder im Publikum erhebt um den Zuschauerraum zu verlassen.

Schauspiel – Bühnen Rahmen schliesst sich wieder – Schauspiel auf der Bühne kann wieder beginnen.

119

01:34:32:05 – 01:35:09:13

Abspann.

Grafik

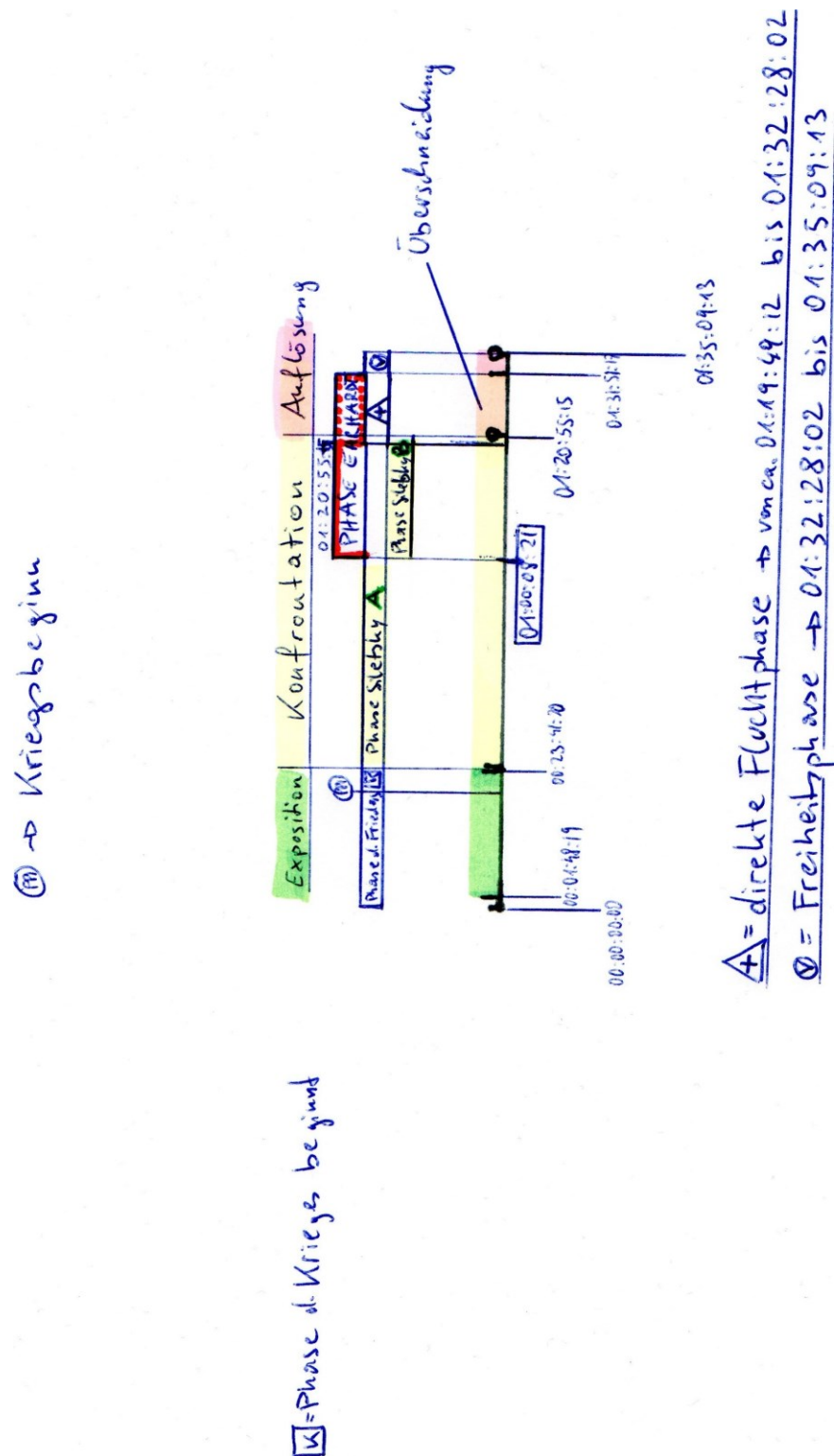


Abb. 1.: Grafische Darstellung des Handlungsaufbaus von Ernst Lubitschs Theaterfilm *Sein oder Nichtsein* (eigene Darstellung)

Abstract (deutsch)

Meine Diplomarbeit *Die Diffusion von filmischer Realität und Theaterwelt* geht der Frage nach, ob zur Definition des Theaterfilms eine weitere Gruppierung, neben jener von Susanne Marschall, aufgrund der Verschmelzung von Filmrealität und Theaterwelt benannt werden kann. Eine Auseinandersetzung mit diesen beiden transitorischen Darstellungsformen soll zeigen, in welcher Form Theater und Film bereits in den Anfangsjahren der Filmgeschichte seit der Entstehung des Kinos einander bedingen. In einem weiteren Schritt werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Darstellungsformen von Theater und Film aufgezeigt. Dabei werden theater- und filmtechnisch bedingte Unterschiede ebenso angeführt wie Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten in der Produktion oder in der Wahrnehmungsweise erklärt werden. Dem folgt die Auseinandersetzung mit der Problematik in Bezug auf die Definition des Theaterfilms. Im Anschluss gelangen die bisherigen Gruppierungen von Theaterfilmen zur Vorstellung, wobei ich zum Schluss dieses Kapitels meine These zur Fragestellung noch einmal hervorheben werde. Zum Beleg der Annahme, dass sich aufgrund der Diffusion von filmischer Realität und Theaterwelt eine eigene Gruppierung des Theaterfilms festmachen lässt, ziehe ich den Film *Sein oder Nichtsein* von Ernst Lubitsch (USA, 1942) als Beispiel heran und untersuche ihn auf Merkmale bezüglich der Verschmelzung von nicht theatralen sowie theatralen Ebenen und Elementen hinsichtlich meiner Fragestellung. Außerdem wird Ernst Lubitschs Lebensweg behandelt, um zu zeigen, wie stark ihn Theater und Film geprägt haben. Dabei werden die essenziellsten Etappen seiner Entwicklung und seines Schaffens angeführt, vom Wunsch, Schauspieler zu werden, über erste Kontakte zum Theater bis zu seiner Filmarbeit in Deutschland und schließlich in Hollywood. Zum Verständnis des Filmes *Sein oder Nichtsein* gibt es eine Inhaltsangabe der erzählten Geschichte. Das Sequenzprotokoll, welches im Anhang zu finden ist, dient zur Unterstützung und Übersicht der folgenden Filmanalyse, wobei ich mich dabei auf die Fragestellung fokussiert und anhand der Werkzeuge der Filmanalyse Elemente zum Beweis meiner These herausgearbeitet habe. Wichtig erscheint mir dabei die Analyse der Bauformen zweier prägender Szenen. Überdies führe ich eine Figurenanalyse durch, wobei anhand spezieller Eigenheiten der beschriebenen Darsteller Situationen klar gemacht werden, welche die Vereinigung der theatralen und nicht theatralen Ebenen begründen. Eine

anschließende historische Aufarbeitung jener Zeit, in welcher der Film *Sein oder Nichtsein* entstanden ist, steht in enger Verbindung zur Thematik der erzählten Filmgeschichte und wird mit einem Vergleich zu Fritz Kortner einen Bezug zu den Normen und Werten des Films darstellen. Schlussendlich werde ich im Resümee erklären, ob sich meine Frage bezüglich der separaten Gruppierung für den Theaterfilm durch die Fokussierung von Filmrealität und Theaterwelt beantwortet hat. Auch welche weiteren Untersuchungsmöglichkeiten folgen könnten, finden dabei Erwähnung.

Abstract (english)

My thesis *The diffusion of reality in film and theater* looks to answer the question if there is another categorization of the definition of the theatric-movie, besides the ones of Susanne Marschall, due to the fusion of reality in film and the world of theater. A discussion of the two transitory forms of presentation shows in which form theater and film are codependent since the early years of film with the birth of cinema. A further step will analyse the similarities and differences of the showcasing method in theater and film. In this step technical differences will be covered as well as differences and mutual aspects in production and viewer perception. This section is followed by showcasing the difficulties in the general definition of the theatric-movie. In the following pages the current groupings of theatric-movies are introduced and concluded by highlighting the thesis as basis of the key hypothesis. As evidence of the assumption that a separate grouping-mechanism can be set for the theatric-movie, based on the diffusion of reality in film and the world of theater, I will utilize the movie *To Be or Not to Be* by Ernst Lubitsch (USA, 1942) as example and will examine the piece regarding the fusion of theatrical and non-theatrical levels and elements in the light of the central thesis. Additionally this thesis covers the life of Ernst Lubitsch showcasing the strong personal influence of theater and movie. For this analysis, the key development stages of his career are analyzed. This begins with his desire to become an actor to the first contact with theater ,reaching his works in film in Germany and finally Hollywood. For the general understanding of the movie *To Be or Not to Be* you can find a synopsis of the story. The sequential protocol that can be found in the appendix can be utilized for support and general overview of the

following movie-analysis. In the movie-analysis my focus is the key inquiry of this thesis and I am utilizing the tools of movie-analysis to identify proof of my underlying hypothesis. The construction of two distinct scenes appears of particular importance in my view. Continuing there is a character analysis, where the unique characteristics of the protagonists help to describe situations which justify the fusion of the theatrical and non theatrical levels. Following this thesis covers an analysis of the historical background during the creation of the film „To Be or Not to Be“ and the close relation to the theme that is covered in the film. This connection will be utilized in a comparison to Fritz Kortner with the values and norms of the film. In conclusion I will explain in the resume if the hypothesis regarding the separate grouping of the theatric-movie by focus on reality in film and the world of theater is answered and which further methods of examination could follow this analysis.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Vorname: Clemens-Gustav
Nachname: Hollmann
Geburtsdatum: 15.12.1981

Ausbildung:

seit 2007 WS Diplomstudium Theater, Film und Medienwissenschaft
an der Universität Wien
2006/2007 Gaststudent an der UdK Berlin, Klasse Florence von Gerkan
Studienprojekt *Das Schloss* von Franz Kafka/Aribert
Reihmann
2005-2006 Ethnologiestudium an der Universität Wien,
2004 Videoausbildung an der Sae-Wien
2003 Sozialprojekt der Organisation *Scope* in Hereford, England;
2001/2002 Zivildienst
2001 Matura am BORG Hegelgasse12 Wien/bildnerischer Zweig

Theatererfahrung:

bis heute Arbeit an diversen Theater- und Konzertmitschnitten
2013 Praktikum *Wiener Blut*, Schlossfestspiele Langenlois
2012 & 2013 Regieassistenzen *Schmoizhodan-Passion*, Drachengasse, Wien
2008-2011 Videos für Produktionen des 3Raum AnatomieTheaters von
Hubsli Kramar, Wien
2004 Teilnahme an der 122. Aktion im Burgtheater
2004 Teilnahme am 2-Tages-Spiel des O.M Theaters von Hermann
Nitsch

Kurz und Experimentalfilme (Auswahl):

2014 *Mein Onkel*
2011 *Änigma Pallino*, Experimental-Kurzfilm
2010 *MU NOH*, Animationsfilm in Zusammenarbeit mit Bomi Ahn