

Joachim Paech

## Das Komische als reflexive Figur im Hitler- oder Holocaust-Film

Natürlich muß man über Hitler lachen! (...) Man kann nicht über die Opfer Hitlers lachen! (...) Man versucht im Namen, in der Gesinnung der Unterdrückten die Unterdrücker lächerlich zu machen. Ja, man versucht durch das Gelächter den Haß der Unterdrückten zu mildern, damit Haß nicht nur Gegenhaß, sondern eine Überlegenheit erzeugt. Wer lacht ist obenauf, auch in der untersten Lage.<sup>1</sup>

Lachen kann tödlich sein. Das Lachen *über* Hitler war während der Zeit des Nationalsozialismus ein befreiender Akt, der helfen konnte, dem Terror zu widerstehen. Es war eine Geste des Widerstands, die wie eine Waffe gehandhabt werden konnte und oft genug tödliche Konsequenzen hatte für den, der sie einsetzte. In Hollywood sind Komödien im Kampf gegen die Nazis besonders erfolgreich gewesen, sogar die Cartoon-Figuren von Disney oder den Warner Brothers sind in den Krieg gezogen: Tex Avery hat den bösen Wolf Adolf mit Hilfe der drei wehrhaften Schweinchen und der Bombe »Kriegsanleihen« so tief in den Boden gerammt, dass er sich gleich in der Hölle wiedergefunden hat, wo er auch hingehört: END of Adolf.

Das Lachen *über* Hitler hat zunächst keine Entsprechung zum Holocaust. Es gibt, wenn überhaupt, nur ein Lachen *im* Holocaust. Das Lachen ist mit dem Leben verbunden. Wenn sogar angesichts des Massensterbens in den Vernichtungslagern das Lachen möglich war, hat es auch das Überleben noch möglich erscheinen lassen. Das Lachen als Strategie des Überlebens hat dem Komischen auch in der Darstellung des Holocaust ein Recht eingeräumt, weil es auf der Seite des Lebens ein Zeichen der Hoffnung gegen den Tod gewesen ist. Robin Williams<sup>2</sup> zum Beispiel rechtfertigt seine komische Rolle als »Jakob der Lügner« in Peter Kassowitz' gleichnamigem Film von 1999 mit der Überlieferung, wonach das Lachen im Konzentrationslager zur Erhaltung des Lebens beigetragen hat. Das Komische wird zum Index für das (Über-)Leben mitten im Tod.

Wenn das Komische bis hin zum Absurden in der gegenwärtigen filmischen Darstellung des Holocaust eine so herausragende Rolle spielt, dann kann das auf einen Perspektivwechsel hindeuten, der die Erfahrung des Überlebens gegenüber dem Sterben und dem massenhaften Tod betont.

Das Verbrechen der Vernichtung, der maßlose Tod waren das Thema der Eichmann- und Auschwitz-Prozesse. Was dort erinnert wurde und in einer Vielzahl von filmischen Dokumentationen sichtbar und doch nicht darstellbar war, ist der tödliche Ernst des Sterbens, der sprachlos macht. Heute haben die Lebenden angefangen, vom Tod, aber auch vom Überleben zu sprechen und vom alltäglichen Widerstand gegen das Sterben, bei dem das Komische eine Rolle gespielt haben kann. Es setzt einen auch noch so geringen Spielraum voraus, den es oft genug erst herstellt, indem es momentane Entlastung schafft. Das Komische gibt das Gefühl für das Leben zurück.

Auf diese Weise wäre es denkbar, dass die Erinnerung an den Holocaust mehr als bisher zum lebendigen Bestandteil des historischen Gedächtnisses der heute lebenden Generationen werden kann. Das Entsetzliche, das als Auslöschung und Verschwinden sich jeder Vorstellung entzieht, bleibt nicht mehr jenseits aller Darstellbarkeit, sondern das Komische ermöglicht, dass es im Leben selbst einen Platz einnehmen und dort erinnert werden kann. Es holt das Erhabene zurück ins Alltägliche mit allen Risiken, die entstehen, wenn es sich mit der populären Kultur und den Politiken des Alltags berührt. Filme über den Holocaust sind dann nicht mehr auf den durch Rituale der Ernsthaftigkeit geschützten Bereich der Schulstunden, Versammlungen und Gedenkveranstaltungen beschränkt, wo sie das vorausgesetzte einverständige Wissen illustrieren und noch mehr die Vorstellung des Unvorstellbaren auf die zulässigen rhetorischen und Bildformeln zurückführen sollen. Im Fernsehprogramm unterliegt der Holocaust als Serie notwendig der medialen Programmatik des Fernsehens, dessen wirtschaftlichen und sozialen Konkurrenzmechanismen, die dort jede kulturelle Medienware definieren. Andererseits dringen die Programme bis ins alltägliche Leben der Wohnstuben vor. Kinofilme, die zu unterhalten versprechen, weil sie Komödien sind, können den Arkanbereich »ernsthafter« Kultur verlassen und ein Massenpublikum suchen, das viel von Komödien, aber wenig vom Holocaust weiß. Das bedeutet nicht, dass das Thema Holocaust nur als Komödie zum Bestandteil medialer Alltagskultur werden kann. SCHINDLER'S LIST (SCHINDLERS LISTE) ist nicht das einzige Beispiel eines ernsthaften und doch populären Films. Der Titel des Films LA VITA È BELLA (DAS LEBEN IST SCHÖN) deutet bereits auf Unterhaltung, und wenn der Film hält, was sein Titel verspricht, dann ist er erfolgreich, trotz, nicht wegen des Themas »Holocaust«. Die folgende Anündigung des Veranstaltungsprogramms einer Bodensee-Gemeinde zu einem »Mega Weekend« in einem heißen Sommer 2001 ist irritierend: Neben einer Blues Band aus den USA werde Open-Air-Kino geboten unter anderem mit dem Film LA VITA È BELLA, ein Titel, wie geschaffen für das Lebensgefühl an einem schönen

Sommerabend. In der Presseerklärung heißt es dazu: »Benigni hat das scheinbar Unmögliche geschafft, aus einem der dunkelsten Kapitel der Geschichte – der Nazizeit – einen fröhlichen und hoffnungsvollen Film zu machen.«<sup>3</sup> Der Holocaust an einem fröhlichen Sommerabend – alles sträubt sich gegen diese Vorstellung. Benignis Film ist vorgeworfen worden, dass er den Tod (fast) ganz aus dem Leben in dem Lager, das er zeigt, ausgeblendet hat. Das fiktive Sterben, der fiktive Tod haben dann doch noch ihren Platz an diesem Kino-Mega-Weekend gefunden in Form von David Finchers beliebtem mörderischen Film SEVEN (SIEBEN) (1995), der im Open-Air-Kino an diesem Mega-Weekend ebenfalls gezeigt wurde und dem Vergnügen keinen Abbruch getan hat. Benignis Film handelt nicht vom Tod, sondern vom Leben, vom Überleben. Die überschwärmende Fröhlichkeit zu Beginn des Films wird durch den Terror der Nazis gebrochen, kann aber nicht zerstört werden. Es ist das Komische, das trotz der tödlichen Bedrohung des Lagers dem Leben immer wieder einen Spielraum verschafft und ohne das die Hoffnung auf das Überleben vergebens gewesen wäre. Der Film erzählt keine Wirklichkeit, sondern von der Möglichkeit einer Hoffnung. Als ein hoffnungsvoller Film mag sich LA VITA È BELLA den sommerlichen Besuchern mitgeteilt haben, nachdem ihm seine anfängliche Fröhlichkeit einen Platz in ihrem Alltag verschafft hat. Das Risiko, dass der ernste Hintergrund des Lachens unverstanden bleibt, hat nicht nur der Film zu tragen; es wird geringer, je größer das vorausgesetzte Wissen um die tatsächlichen Ereignisse des Holocaust ist. In diesem Sinne ist weniger der (italienische) Film selbst, sondern die Reaktion auf ihn symptomatisch für den Stand des Wissens und des Bewusstseins im Umgang mit der jüngsten deutschen Geschichte.

Im Folgenden will ich an zwei Filmen ein Funktionsmodell des Komischen untersuchen und fragen, wie ihre spezifisch narrative »Figur des Komischen« mit ihren unterschiedlich motivierten Themen »Hitler« und »Holocaust« in Zusammenhang steht. Das Komische als »reflexive Figur« soll hier, angelehnt an Luhmanns Begriff der Reflexivität,<sup>4</sup> anhand von narrativen Strukturen in Roberto Benignis Film LA VITA È BELLA (1997) und der Eingangsszene von Ernst Lubitschs Film TO BE OR NOT TO BE (SEIN ODER NICHTSEIN) (1942) mit einem Seitenblick auf das Remake von Alan Johnson/Mel Brooks (1983) analysiert werden.

Benignis Film LA VITA È BELLA erzählt in seinem ersten Teil von einer Folge von Ereignissen, die sich selbst immer schon als ihre Wiederholung auf führen und daher aus dem Widerspruch zwischen der (vermeintlichen) Besonderheit des Ereignishaften und der Allgemeinheit (der Struktur) des Wiederholbaren eine Art »drittes Ereignis« ihrer Komik entsprechen lassen.

Zum Beispiel fahren Guido und sein Freund Novellari zu Beginn mit dem Auto durch ein Dorf (und mit den Vorspanntreibern in die Geschichte des Films), wo sie von einer Menschenmenge begrüßt werden, die aber nicht sie, sondern eine Wagenkolonne mit faschistischen Provinzgrößen meint, die kurz darauf diesen Auftritt ungewollt wiederholen, nachdem ihnen die beiden volkstümlichen Helden zuvor die Show gestohlen haben (wie in der *Commedia dell'Arte* Arlecchino üblicherweise den tumben *Capitano* düpiert). Guido/Arlecchino trifft kurz darauf seine *Pulcinella/Principessa*, die ihm aus dem Heuboden auf den Kopf fällt. Dieses angekündigte »Ereignis« (»Ich habe eine Verabredung mit der Prinzessin. Wann denn? Jetzt gleich!«) kommentiert Guido mit der Frage: »Verlassen Sie das Haus immer auf diesem Weg?« und fügt der Überraschung die Komik der Paradoxie ihrer Wiederholung hinzu. Es gibt kaum eine Handlung, die nicht ihre Verdopplung vorwegnimmt oder ihre Wiederholung folgen lässt. Die Vorwegnahme der Wiederholung geschieht häufig als Parodie des Nachfolgenden und macht die faschistischen Herrschenden in Italien lächerlich: Zum Beispiel ist Guidos Auftritt in der Schule die parodistische (kritische) Vorwegnahme des Besuchs des Regierungsvertreters, womit Guido zugleich die Parodie des Auftritts der Provinzrepräsentanten zu Beginn des Films wiederholt, die damit von Anfang an zum Modell für die grundsätzliche Wiederholungsstruktur des Films wird. Wenn es um seine eigenen (Liebes-)Interessen geht, produziert Guido bewusst Ereignisse als deren Wiederholung, weil er die Struktur, die Ereignisse ermöglicht, durchschaut. Ganz sinnfälligerweise ist das, wenn Guido seine erneute Begegnung mit der *Principessa* organisiert, indem er um den Häuserblock läuft und seinen »zufälligen« Auftritt vor ihr wiederholt. Diese Struktur, die Ereignisse ermöglicht, enthält die Regeln des Spiels, die Guido so lange beherrscht, wie er sie selbst für sich und seine Umgebung (er-)findet. Er findet sie auf der Straße, wo das Aussprechen eines Satzes (»Maria, den Schlüssel!«) an der richtigen Stelle bewirkt, dass ein Schlüssel vom Himmel fällt (oder aus einem Fenster geworfen wird). Wie im Märchen scheint Guido mit einem Zauberwort Macht über Dinge und Menschen zu bekommen, dabei hat er nur aufmerksam auf seine Umwelt geachtet und Ereignisse als Wirkung ihrer Wiederholungen erkannt – und ausgenutzt. Als Guido und seine *Principessa* auf dem Nachhauseweg dem rätselversessenen deutschen Arzt Dr. Lessing begegnen, weiß Guido, dass der ihm die Lösung eines Rätsels, das er ihm am Abend zuvor als Kellner aufgegeben hat, sofort zurufen wird. Guido muss nur statt Schneewittchen und der sieben Zwerge des Rätsels für seine *Principessa* eine andere Frage erfinden, damit die Antwort, die der Dr. Lessing ihm zuruft, auf wunderbare Weise auch auf seine *Principessa* passt. Die

märchenhaften Wunderfunktionieren, weil die Welten, die Guido, der Zauberer, vermischt, indem er Ereignisse der einen in der anderen wiederholt, nichts voneinander wissen: Als Kellner gelingt es Guido, in kürzester Zeit einem Gast ein Abendessen zu servieren, obwohl die Küche schon geschlossen hat, weil er das nicht angerührte Menü vom Nebentisch unbemerkt den Besitzer wechseln lässt, ohne dass der eine von dem anderen weiß. Umso schwieriger wird das Zaubern, wenn die Welten nicht mehr strikt getrennt werden können oder eine alles beherrschende Realität keine Alternativen mehr zulässt, außer in der Fantasie. Noch einmal kann Guido der allmählich alles beherrschenden Welt des Faschismus ein Schnippchen schlagen, indem er ihre Rituale mit seinen eigenen Regeln durchkreuzt und seine *Principessa* aus einer falschen Verlobung für sich rettet. Ereignisse, die durch ihre Wiederholung komisch werden, strukturieren diesen ganzen ersten Teil des Films, wo Guido kompromisslos auf seinem Glück besteht und es allen Widrigkeiten zum Trotz (wie im Märchen) durchsetzt.

Der zweite Teil des Films im Lager funktioniert strukturhomolog zu den komischen Wiederholungen im Alltagsleben des ersten Teils. Er ist das schwarze Spiegelbild des ersten und dessen Wiederholung unter den Bedingungen des Todeslagers. Guido wiederholt sein »Spiel des Lebens« für seinen Sohn Giosuè als »Spiel um das Leben gegen den Tod«. In diesem Rahmen, in dem die unangemessene Wiedereinschreibung von Formen des Alltagslebens in eine lebensfeindliche Situation schon von ihrer Struktur her »komisch« sein kann, werden nun viele der komischen Wiederholungsereignisse aus dem ersten Teil noch einmal als »Spiel ihrer Wiederholung« zitiert. Andere bekommen jetzt erst, durch ihre Wiederholung, ihre Bedeutung in der Funktion im Spiel um Leben und Tod: Zu Hause hat sich Giosuè geweigert, sich zu duschen, und sich im Schrank versteckt. Diese Weigerung rettet ihn vor den tödlichen »Duschen« im Lager, und im Versteck im Schrank wird er das rettende Finale abwarten. Im Spiel, in dem Guido seinen Mitspieler Giosuè auf die Regeln seiner eigenen spielerischen Wirklichkeit verpflichtet und dadurch erst den Spielraum für das Überleben schafft, werden die Regeln des tödlichen Terrors im Lager subversiv umgedeutet. Genauso hatte Guido die Regeln des Alltags seinen Bedürfnissen angepasst und in seinem verliebten Spiel außer Kraft gesetzt. Giosuè kann als Sieger in seinem Spiel die Wirklichkeit überleben, weil er mit Guidos Hilfe seine Welt bis zum Schluss von der tödlichen Umwelt trennen kann: Beide Welten wissen nichts voneinander und können daher von Guido gegeneinander ausgespielt werden. Weil Guido für sich selbst dieser Drahtseilakt nicht gelingt, wird sein Tod dem wirklichen Ernst einer alles beherrschenden Realität am Ende Tribut zollen müssen. Zuvor gibt es nur

eine Situation, die zudem noch explizit als »Spiel« nach den Regeln von Ereignis und Wiederholung funktioniert, in der Guido mitspielen muss, die er aber nicht mehr selbst in der Hand hat (schon weil sie viel zu dumm ist): Die Rätsel-Obsession des Arztes Dr. Lessing, die sich in der stupiden Wiederholung von Wetten äußert und in ihrem paranoiden Wiederholungszwang unter alltäglichen Bedingungen komisch ist, wird später im Lager zum »Ereignis ihrer Wiederholung« und gefährlichen Niederlage Guidos, der glaubt, durch den SS-Arzt Dr. Lessing das Spiel gegen den Tod um das Leben gewinnen zu können, wenn er ihn ohne sein Wissen wie schon einmal als Kellner in sein Spiel einspannt. Die gefährliche Paradoxie der Situation ist, dass dieser Dr. Lessing nach wie vor nicht in der Lage ist, die Realitäten Guidos zu unterscheiden, während Guido ihn auf sein Realitätsprinzip als Opfer des Lagers aufmerksam machen will. Die komische Wiederholung, die daraus resultiert, dass beide Welten voneinander nichts wissen, droht jetzt für Guido zur tödlichen Falle zu werden: Hier wird endgültig klar, dass der andere nur sein eigenes Spiel wiederholt und Guido gegen die gefühllose Macht nur verlieren kann, auch wenn er alle Rätsel löst (hier endet die Macht der Märchen).

Es ist keineswegs so, dass Guido der Spafsvogel im Lager einfach so weitermacht wie im Alltag zuvor: Nicht das Komische wird wiederholt, sondern es wird eine Figur der Wiederholung im Alltag, die komisch ist, unter todernten Bedingungen im Spiel zitiert, wo sie den Willen zum Überleben repräsentiert. Die Reflexivität des Komischen »als Figur« der Wiederholung und wiederholte Figur lässt das Vorher im Nachher wieder erkennen und ermöglicht so die Reflexion dieses Prozesses der Wiedereinschreibung einer Figur (des Lebens in eine Umgebung des Todes) als wesentliche Differenz. Diese an Luhmann<sup>5</sup> angelehnte Argumentation kann hinsichtlich der Funktion des Komischen noch einmal präzisiert werden: Wenn »Reflexivität als Form«<sup>6</sup> auf den Prozess der Systembildung »selbst« referiert, indem sie das Ausgeschlossene (die Negation) im System präsent hält, dann hat die reflexive Figur des Komischen eine spezifische Funktion der Positionierung der Negativität, indem es das Ausgeschlossene »uneigentlich« oder fiktiv oder als Spiel innerhalb des Systems wiederholt, wo es reflektiert werden kann. Das Komische wäre dann die Praxis der Positivierung der Negativität selbst.

»Es ergreift das vom Ernst, von der Vernünftigkeit Ausgegrenzte, hält es fest, bestätigt es in seiner positiven Zugehörigkeit zum Lebensganzen und spielt es solchermaßen gegen die normative Vernünftigkeit aus. Der Norm selbst also wird mitgespielt, indem das Lachen sie enthüllt in der Beschränktheit eines ausgegrenzten Prinzips.«<sup>7</sup>

Die Liebe zum Beispiel wird von Guido als Passion, als ein autonomes, alle anderen Wirklichkeitsbezüge ausgrenzendes System praktiziert, das ausschließlich seiner Selbstverwirklichung dient und in das die Negation der Außenwelt (Schulrituale, Faschismus, schlechtes Wetter) nur dadurch wieder einbezogen wird, dass sie »als Spiel« positiviert und für die Passion der Liebe funktionalisiert wird (zum Beispiel werden die Zufälle des Lebens zum positiven Bestandteil des »Systems Guidos«, des verliebten Zaubers). Umgekehrt kann Guido in das tödliche System des Konzentrationslagers all das, was dort negiert und wesentlich ausgegrenzt ist und von den Opfern »draußen« als weiter existierend erhofft wird (das Leben, die Liebe) im komischen Spiel positivieren, solange, bis das, was Spiel (Fiktion) war, wieder zum dominanten Sinn des Lebens wird: An der Grenze von Spiel und Realität – im Umschlagen der antagonistischen Systeme – kommt der (retten- de) fiktive Panzer (der Preis des Überlebens) wirklich. Giosuè wird mit seiner Mutter vereint. Guidos Tod ist der Preis des tödlichen Ernstes, der am Ende dem Spiel seinen tragischen Sinn gibt. Das Komische dagegen als Wiederholung ist eine reflexive Figur, die nicht zuletzt auf die Reflexion ihrer Bedingungen zielt.

Der Frage, wie das Komische als reflexive Figur »funktioniert«, möchte ich nun am Beispiel der beiden Varianten von *TO BE OR NOT TO BE* von Ernst Lubitsch bzw. Alan Johnson und Mel Brooks nachgehen. Schon gleich zu Beginn demonstriert Lubitsch den Mechanismus, dem das Komische in seinem Film folgt. Lubitsch zeigt uns nach dem Vorspann zuerst einige Geschäftsschilder mit den Namen ihrer polnischen Inhaber, dann eine Totale vom Bild Warschaus, offenbar in tiefem Frieden. Dieser Frieden wird durch ein Ereignis unterbrochen, das zuerst von den Warschauern selbst mit Entsetzen gesehen und dann auch von der Kamera gezeigt wird: Adolf Hitler steht im August 1939 vor den Auslagen eines Metzgerladens mitten in Warschau! Durch eine Rückblende wird erklärt, wie es dazu kommen konnte: In einem Theater wird eine Komödie geübt, die in Nazi-Deutschland spielt; man streitet sich, ob der Hitler-Darsteller »echt« aussieht, und um seine Ähnlichkeit mit dem Vorbild zu beweisen, geht er im Kostüm auf die Straße. Hier mündet die Rückblende in die Aktualität der Eingangssequenz. Hitler, den wir inzwischen als Hitler-Darsteller Bronski kennen gelernt haben, interessiert sich noch immer für die Auslagen des Metzgerladens, da bittet ein junges Mädchen nicht Hitler, sondern den Schauspieler Bronski um ein Autogramm, der als Bronski geschmeichelt, als Hitler jedoch enttäuscht ist.

Die narrative Struktur dieser Sequenz beginnt klassisch. Eine »normale«, friedliche Situation wird »plötzlich« durch ein Ereignis unterbrochen, das

zu einer veränderten Situation führen müsste, die durch das Ereignis geprägt ist und sich auf die Erzählung auswirkt. Aber das Ergebnis der Unterbrechung, der Krieg, lässt auf sich warten, es wird suspendiert bis zu dem Zeitpunkt, an dem Hitler nach der Eroberung Polens tatsächlich in das dann zerstörte Warschau kommt. Stattdessen wird die Unterbrechung ihrerseits wiederholt, diesmal nicht *im* Film, sondern *durch* den Film, indem der »Voice Over«-Kommentar eines Erzählers die Szene anhält und nachgeholt wird, was der ursprünglichen Unterbrechung vorangegangen war, nämlich eine Szene auf dem Theater. Für den Filmzuschauer wird nun das Ereignis der Warschauer Wirklichkeit als Fortsetzung des Theaters erkennbar. Während die einfache Entlarvung »Hitlers« als Schauspieler Bronski für die Zuschauer in der Warschauer Szene bestenfalls eine Entlastung von ihrem Schrecken bringt, hängt für den Zuschauer des Films die komische Pointe der Sequenz wesentlich von der zweiten, medialen Unterbrechung ab und der dadurch ermöglichten Wiedereinführung eines bereits vergangenen Handlungssegments als einer reflexiven Figur. Es entsteht ein Aufschub, durch den »Hitler« vom politischen Ereignis zur Rolle oder Figur relativiert wird, deren Identität keineswegs feststeht, sondern austauschbar ist – mit den späteren lebensretrenden Folgen. Für den Filmzuschauer entsteht ein Spielraum der Reflexion, der ihn die nachfolgende komische Pointe so *verstehen* lässt, dass sie zum Modell aller weiteren Elemente der Handlung wird, die auf der Grenze von Sein und Schein mit dem Vertauschen von Identität und (Theater-)Rolle operiert. Die Funktion des Komischen wird vom bloßen Effekt der Überraschung und der Unvereinbarkeit von vorgeblichem Sein und tatsächlichem (Theater-)Schein zur reflexiven Figur und Figur der Reflexion und damit zur Erkenntnisfunktion erweitert.

Lubitsch hatte die Schrift des Vorspanns neutral gehalten, und nur die Musik Chopins »stimme« auf die erste Sequenz in Warschau ein. Johnson/Brooks beginnen im Wortsinne »plakativ«. Eine Folge von Theaterplakaten während des Vorspanns wird mit einer plakativen Darstellung der Kriegsdrohung auf einer Landkarte fortgesetzt. Als einfache Programmfolge sind die beiden Revue-Nummern »Sweet Georgia Brown« (die Friedensnummer) und die Hitler-Nummer »A little piece« miteinander verbunden, in Letzterer wird von Hitler der *peace* zu *pieces* zerschlagen und die Nachbarländer Deutschlands sollen *piece* für *piece* annektiert werden. Diese Nummer wird unterbrochen, aus Angst vor dem drohenden wirklichen Hitler abgesetzt und nacheinander ersetzt durch eine Clownsnummer und den Hamlet-Monolog »To be or not to be« mit den aus Lubitschs Film bekannten Folgen für die weitere Handlung. Das Theater als einziger Hand-

lungsort und die lineare Nummernfolge der Revue ersetzen in der Ereignissequenz die komplexe, geschachtelte narrative Ereignisstruktur bei Lubitsch; jede Nummer ist für sich ein Ereignis, das ebenfalls unterbrochen und durch ein anderes (Revue-)Ereignis auf derselben Ebene ersetzt werden kann. Es müssen erst die Bomben des beginnenden Weltkriegs fallen, bis das unbeeirrte Festhalten an dieser Struktur aufgelöst wird. Das Komische hat im Varieté von vornherein einen festen Ort, es ist dort, wo erwartet und als Revue-Nummer praktiziert wird. Nur im Sprachspiel der Hitler-Nummer in der semantischen Differenz zwischen *peace* (Frieden) und *piece* (Stück) wird bei Johnson/Brooks das Komische als reflexive Figur aktiviert: Die Verdoppelung von *peace* (Frieden) durch die Wiederholung in Form von *piece* (in Stücke zerschlagener Frieden) kann als formale Analogie zur Wiederholung Hitlers durch dessen Darsteller als Clown verstanden werden. Die Frage der Identifizierung Hitlers, die bei Lubitsch gestellt und durch die Pointe der unangemessenen Verdoppelung beantwortet wird, kehrt bei Johnson/Brooks nur noch als entsprechende Anspielung auf den Film von Lubitsch und Chaplins *THE GREAT DICTATOR* (DER GROSSE DIKTATOR) wieder.

Wenn die Inversion im Ablauf der Handlung und die Wiederholung einer bereits vergangenen Szene eine so bedeutende Rolle für ihre Komik spielt und wenn die Reflexivität die Voraussetzung für die Komik als Möglichkeit der Reflexion ist, was würde sich ändern, wenn Lubitsch den Anfang seines Films ebenfalls in linearer Erzählfolge dargestellt hätte? In diesem Fall hätte die Handlung im »Führerhauptquartier« begonnen, um dann mit Hitlers Auftritt unterbrochen zu werden: Die Szene wird jetzt als Probe auf einer Theaterbühne erkennbar, der Hitlerdarsteller Bronski verlässt das Theater, um den »Identitätstest« auf den Straßen Warschau zu machen. Die Kamera zeigt Bronski »als Hitler« vor dem Metzgerladen, alle Zuschauer der Szene im Film, nicht aber die Zuschauer des Films sind überrascht und entsetzt. Nach der Entlarvung Hitlers als Bronski geht die Handlung mit der Theaterprobe bis zu ihrer endgültigen Unterbrechung und der Absetzung des Stückes weiter. Die Normalsituation wäre dann die Welt des Theaters (wie bei Johnson/Brooks), die nur kurz von der Bühne auf die Straße verlagert wird, aber weiterhin das Modell der Auseinandersetzung mit der äußeren Realität ist. Stattdessen gibt Lubitsch das friedliche Warschau als Normalsituation vor, die durch ein Ereignis unterbrochen und durch die Unterbrechung als Ereignis zugleich reflektiert wird. Wie das geschieht, deutet auf einen besonderen, nämlich komischen Effekt dieser Form eines reflexiven Mechanismus oder auf das Komische als Form der Reflexivität und Bedingung von Reflexion. Johnson/Brooks dagegen haben auf die

Wiederholung oder Wiedereinschreibung als Form der Reflexivität weitgehend verzichtet und die gesamte Handlung von vornherein als Revue und Theater-Coup angelegt, die ihre Komik aus den konventionellen linearen (Nummern-)Formen dieser Gattung bezieht.

Unter den propagandistischen Antworten Hollywoods auf Hitler nach 1942 ist Lubitschs Film eine der reflektiertesten. Sie ist weder dämonisierend noch veralbernd und auf diese Weise vereinfachend, sondern sie differenziert, indem sie das komplexe Problem der Person »Hitler« zwischen medialer Selbstdarstellung und funktionaler Machtausübung identifiziert. Weil Identität nur als Wiederholung (im Spiegel des Anderen) zu haben ist und die Wiederholung zugleich zu jener Auflösung von Identität führt, die sie handhabbar macht im Sinne der Problemlösung, ist Lubitschs Film tatsächlich eine Reflexion über die Lösung seines Problems, zum Beispiel durch Formen von Widerstand, die unmittelbar in diese Frage der Identität intervenieren, indem sie die Person als Variable von der funktionalen Machtausübung trennen und diese für die eigene Rettung momentan unterbinden (zum Beispiel bei der rettenden Flucht aus Warschau, wo es gelingt, die Besetzungen derselben Rolle zu tauschen und Hitlers Bewachung über die Identität des falschen Hitler zu täuschen; identisch ist nur die Rolle, austauschbar sind ihre jeweiligen Verkörperungen mit unterschiedlichen Absichten).

Dasselbe Verfahren zum Verständnis des »großen Diktators« hat Chaplin angewandt, indem er Hitler durch dessen Wiederholung als jüdischen Frisör identifiziert hat. Wiederholung ist auch hier keine zeitliche Form, sondern das Erscheinen desselben als anderem, was jede Identität unterminiert. Beide Filme, der von Lubitsch und der von Chaplin, spalten die Figur Hitler durch die identifizierende Wiederholung desselben als eines anderen. Dieses Verfahren ist die Voraussetzung dafür, dass sowohl im Film von Lubitsch als auch von Chaplin die Hitlerfigur in zwei antagonistische, unvereinbare Bestandteile aufgebrochen wird, in der sich Opfer und Täter gegenüberstehen. Das eine kehrt im anderen als subversive Inversion wieder, der Schauspieler Bronski in der Figur Hitler und der jüdische Frisör in der Hitlerfigur des Diktators Hynkel, deren probates Mittel wiederum (wie später in Benignis Film) nicht die Wiederholung des Komischen, sondern das Komische (des Disparaten, Unvereinbaren) als Figur der Wiederholung ist. Chaplins Film konnte 1940 noch die Zeit bis zum Kriegseintritt der USA für den Spielraum der Reflexion nutzen und beide Figuren der antagonistischen Identität Hitlers gegeneinander ausspielen. Lubitschs Film eröffnet 1942 inmitten der Unmittelbarkeit der Kriegs-katastrophe nur mehr einen Spalt auf einen Zeit- und Spielraum der Reflexion.

Wann sind reflexive Strukturen komisch? Eine allgemeine Theorie des Humors von Thomas A. Veatch<sup>8</sup> geht davon aus, dass der Effekt des Komischen aus der Wahrnehmung der Verletzung oder Unterbrechung einer Norm oder Normalsituation resultiert. Nicht jede Verletzung einer Norm ist komisch, es muss hinzukommen, dass sie wahrgenommen und dass die durch die Unterbrechung veränderte Situation vom Beobachter oder Teilnehmer an der Kommunikationssituation hinreichend akzeptiert wird. Andernfalls würde die Unterbrechung als nicht-komisch oder gar als wahrhaft verletzend eingeschätzt werden, weshalb das Komische und das Tragische, Tränen des Lachens und des Weinens sehr nahe beieinander sind. Wird die Einschätzung der Norm oder Normalsituation von den Teilnehmern an der Kommunikationssituation geteilt, dann spielt ihre Verletzung oder Unterbrechung eine geringere Rolle, sie kann humorvoll hingenommen oder zustimmend (sogar mit Schadenfreude) belacht werden; andernfalls kommt der Verletzung oder Unterbrechung ein größeres Gewicht zu, es es vielleicht ursprünglich gemeint war. Dieser »Logik des Komischen« liegt ein narratives (oder einfach ein propositionales) Modell zugrunde, das sich von jeder einfachen Struktur einer Erzählung dadurch unterscheidet, dass sich die Normalsituation auf eine intersubjektiv (vor allem emotional) geteilte »moralische« Position bezieht, die unterbrochen oder verletzt wird, so dass die ursprüngliche Normalsituation in einem mit Humor akzeptierten neuen Licht erscheint.

Ich erinnere an die Unterscheidung von *peace* (Frieden) und *piece* (Stück) in dem Film von Johnson/Brooks, die erst dadurch komisch ist (oder sein kann), dass *piece* (Stück) als Differenz innerhalb von *peace* (Frieden) wiederkehrt und auf diese Weise semantisch dekonstruktiv funktioniert. Dieser Rückkoppelungseffekt durch die Wiedereinschreibung von *piece* in *peace* in Form einer semantisch wirksamen Differenz muss von den Rezipienten wahrgenommen und nachvollzogen werden, damit in der so (gemeinsam) hergestellten Differenz das Komische als »reflexiver Effekt« entstehen kann. Das Lachen bestätigt die wahrgenommene Unterscheidung als Akt der Reflexion.

Das Komische als reflexiver Mechanismus ist doppelt auf die dargestellte Situation und die Form ihrer Darstellung bezogen. Hitlers Versicherung, er wolle Frieden, wird semantisch mit Mitteln der Sprache selbst unterlaufen und durch »wissendes Lachen« unterbrochen, das auf die sprachliche (mediale) Form der immanenten Differenz der Aussage Hitlers erkenntnis-kritisch reagiert. Dasselbe Modell reflexiver Komik liegt auch der Anfangsequenz in Lubitschs Film zugrunde. Das Auftreten Hitlers in Warschau als Unterbrechung der Normalsituation wird für den Filmzuschauer dann

komisch, wenn sie als eine zweite, mediale Unterbrechung (im Fortgang des Films) reflexiv die erste (narrative) Unterbrechung wiederholt, wodurch Hitlers Auftreten zu einer Theaterszene gemacht wird, mit der die Frage nach der Identität dieses »Hitler« gestellt und ein Spielraum des kritischen Umgangs eröffnet wird, den der Film mit der Zustimmung seiner Zuschauer in der Folge weidlich nutzt. Die moralische Legitimität der Komik muss (emotional) von den Zuschauern geteilt werden: Es ist verständlich, dass Menschen, die 1942 Hitler mit knapper Not entkommen sind, dessen Auftreten in Warschau unter keinen Umständen komisch finden können. Indem sich jedoch die moralische Legitimität der Komik mit Formen des Widerstands gegen Hitler verbindet, kann der Zuschauer in einer moralischen Position mit gutem Gewissen lachen. Das Modell der Komik als reflexiver Wiederholung durchzieht den ganzen Film. Die wichtigsten Widersacher, der Verräter Professor Siletsky und schließlich Hitler selbst, werden überwunden, weil sie in ihrer Identität angegriffen werden können. Siletsky kann von seinem Doppelgänger ausgeschaltet, Hitler mit dem umgekehrten »Identitätstest« des Filmanfangs ausgetrickt werden: Die Täuschung der Nazis gelingt, weil sie Bronski in der Rolle seines Lebens für den wahren Hitler halten. Am deutlichsten erkennbar wird das Modell reflexiver Wiederholung in den berühmten wiederkehrenden Konstellationen des Titelgebenden Hamlet-Monologs »To be or not to be«. Auf der Warschauer Bühne wird der eitle Vortrag des Monologs von Josef Tura unterbrochen, weil (wiederholt) ein Fliegerleutnant in diesem Moment den Zuschauer Raum verlässt (um Turas Frau in der Garderobe zu treffen). Am Schluss des Films wird nach erfolgreicher Flucht die komplette Konstellation dieser Szene in London wiederholt: Jetzt ist nicht mehr die bloße Wiederholung komisch, sondern die Differenz, die sie in die erwartete Normalsituation (die bereits die erwartete Unterbrechung des Monologs einschließt) einführt: Wir erwarten die Wiederholung der Unterbrechung des Monologs durch den Fliegerleutnant Sobinski, der den Zuschauerraum verlassen wird; die erwartete Unterbrechung tritt ein (die Unterbrechung wird wiederholt), aber zum Erstaunen von Josef Tura *und* Leutnant Sobinski macht sich ein anderer Leutnant auf den Weg in Maria Turas Garderobe. Der komische Effekt reflexiver Wiederholung entsteht aus der Differenz der erwarteten zur tatsächlichen Wiederholung; sie ist komisch, weil sie ihr Prinzip reflexiver Wiederholungen in der Differenz selbst reflektiert.

Das Komische als Effekt reflexiver Mechanismen scheint in Kommunikationssituationen (wozu auch Filme zählen) unter Umständen, deren moralische Legitimität von allen Teilnehmern anerkannt ist, nicht nur möglich, sondern im aufklärerischen Sinne sogar erkenntniskritisch gefordert



Abb. 1: Die Theatergruppe ist glücklich in England gelandet, Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be* (Filmverleih Die Lupe), Deutsches Filminstitut, Frankfurt am Main

zu sein. Reflexivität kann mit Luhmann als ein Mechanismus charakterisiert werden, der durch äußeren Druck (zum Beispiel der Modernisierung) innerhalb eines Systems dazu führt, dass Teile des Systems wiederholt werden. Er trägt dann zur größeren Komplexität und Leistungsfähigkeit des Systems bei, indem er Differenzen zur Erfahrungswelt und einen Spielraum der Reflexion einführt. Reflexive Mechanismen stellen daher im doppelten Sinne Problemlösungsstrategien dar, weil sie einerseits durch Reflexivität zur notwendigen Komplexitätssteigerung von Gesellschaften führen und andererseits durch Reflexion zur Reduzierung von Komplexität und damit zur Handlungsfähigkeit in Systemen beitragen können. Reflexivität richtet sich dann auf die Binnendifferenzierung und Reflexion auf das System selbst und auf seine reflexiven Mechanismen.

Das Komische als reflexiver Mechanismus im Zusammenhang mit der Figur Hitler oder dem Holocaust wäre als spezifische Problemlösungsstrategie beschreibbar in Situationen, deren moralische Grundannahme von allen Beteiligten geteilt wird, deren Komplexität jedoch einen einfachen Zugang zu den damit verbundenen Problemen nicht mehr zulässt. Das Ler-

nen über den Holocaust ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts nicht mehr nur eine Frage der primären Information oder gar Überzeugung (auch die ideologische Leugnung des Holocaust beruht auf dem Wissen um dessen historische Wirklichkeit). Es ist ein »Lernen des Lernens«, was einen bewussten Umgang mit diesem Wissen bedeutet, für den (nicht nur) das Komische einen erforderlichen Spielraum herstellen kann. Es geht dann darum, dass das Komische im Zusammenhang mit Hitler und dem Holocaust die notwendige Funktion hat, einem bis in Paradoxien hinein komplex gewordenen soziokulturellen Bereich aus seinen Aporien zu lösen und neu zu reflektieren. Das Wesentliche ist, dass die Mechanismen, die zur Komplexität der Phänomene beigetragen haben, dieselben sind, die nun, durch die Differenz der Komik, zur Komplexitätsreduktion beitragen sollen. Hitler und Holocaust sind unter diesem Gesichtspunkt Medienphänomene. Die historische Wahrheit über Hitler ist längst ein Phänomen der Bilder und Diskurse, die diese Figur oszillieren lassen und in kaum noch zugänglicher Vielfalt der Facetten des Außerordentlichen unzugänglich machen. Demgegenüber weiß die Vernunft des Widerstands, dass »Hitler« auch einen Einbruch in den Alltag selbst darstellt, wo er identifiziert und ausgetrickt werden kann. Das Lachen über Hitler reduziert ihn auf das, was daran beherrschbar ist, ohne sich Illusionen über die Grenzen der Macht des Komischen über die nicht mehr komische Macht des Tatsächlichen (der Verbrechnen des Nationalsozialismus) zu machen. Nicht Hitler ist komisch, sondern seine Wiederholung als Differenz im Alltag, wo diese Differenz eine (tödliche, aber auch beherrschbare) Rolle spielt. Nachdenken über Hitler heute schließt zu Recht die Rolle ein, die diese Figur im Alltag der Menschen gespielt hat, die ihn (wissend / unwissend) groß gemacht haben, was nicht ohne Komik sein kann. Witze über Hitler hatten genau die Funktion, ihn auf die Ebene des Alltäglichen zu holen, wo er als Hitlerdarsteller komisch (nicht harmlos!) wird. Der Hitler in uns ist nur sichtbar zu machen, wenn er im Widerspruch zu uns selbst herausgetrieben wird, was der (moralische) Konsens des Komischen vielleicht besser als jede andere Aufklärung zu leisten vermag.

Was den Holocaust betrifft, ist die Frage der Komik wesentlich schwerer zu beantworten. Das liegt nicht an der formalen Anwendung reflexiver Mechanismen des Komischen auf den Holocaust, sondern an der Frage der »geteilten Moral«, deren Konsens das Komische aus der Reflexion über die Ermordung der europäischen Juden auszuschließen zwingt. Die Rechtfertigung dafür, dass sich trotzdem das Komische des Themas Holocaust bemächtigt hat, ist zunächst, dass es von vornherein Bestandteil des Holocaust gewesen ist, wo das Lachen im Konzentrationslager zur Erhaltung des

Lebens beigetragen hat. Das Komische also als Strategie des Überlebens ist ein Bestandteil des Lebens und des Sterbens in den Todeslagern gewesen. Aber es ist etwas anderes, Elemente des Komischen in einer vom Massensterben gekennzeichneten Situation zu bewahren, als heute einen komischen Film über den Holocaust zu drehen, wofür im gegenwärtigen Kino die bekanntesten Filme von Roberto Benigni oder Radu Mihaileanu Beispiele sind. Die Anerkennung der Möglichkeit des komischen Films über Hitler oder im Zusammenhang mit dem Holocaust setzt den breiten Konsens über die moralische Grundannahme des Themas voraus. Die reflexive Struktur des Komischen ermöglicht die Reflexion ihrer eigenen Bedingungen, indem sie die (mediale) Darstellung in das (thematische) Dargestellte hineinnimmt und erkenntniskritisch funktionalisiert. Es ist wahrscheinlich, dass diese Funktion reflexiver Komik erst in einem Moment möglich ist, in dem sich das historische Ereignis von seiner unmittelbaren Erfahrung und Erinnerung abgelöst hat und selbst zu einem primär (medial) vermittelten geworden ist. Das sagt zunächst wenig über die beiden zeitgenössischen Hitlerfilme von Lubitsch und Chaplin, die jedoch ihr Thema bereits in einer reflexiven Form behandeln, die sie erst heute in ihrer Strategie des Komischen ganz verstehen und an die Seite der aktuellen komischen Hitler- und Holocaust-Filme stellen lässt.

**1** Herbert Achtembusch: *Wöhlin?* Köln 1988, S. 81. — **2** »Lachen kann dich am Leben halten. Robin Williams über die Grenzen des Humors, schiefswürige Amerikaner und seine Verfilmung des Romans »Jakob der Lügner«. In: *Frankfurter Rundschau*, 25. Oktober 1999. — **3** »Ami-Blues und Open Air-Kino«. In: *Südkurier*, 18. August 2001. — **4** Niklas Luhmann: »Reflexive Mechanismen«. In: ders.: *Soziologische Aufklärung I. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. Opladen 1971, S. 92–112. — **5** Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M. 1987, bes. S. 593–646. Ebenso: Niklas Luhmann: »Sinn als Grundbegriff der Soziologie«. In: Jürgen Habermas/Niklas Luhmann: *Theorie der Geschichte oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung?* Frankfurt/M. 1971, S. 25–100, sowie Niklas Luhmann: »Reflexive Mechanismen« (s. Anm. 4). — **6** Niklas Luhmann: »Reflexive Mechanismen« (s. Anm. 4), S. 93. — **7** Rainer Warning: »Komik und Komödie als Positivierung von Negativität«. In: Harald Weinrich (Hg.): *Positionen der Negativität*. München 1975 (Poetik und Hermeneutik 6), S. 347–348. — **8** Thomas C. Veitch: »A Theory of Humor«. In: *Humor. International Journal of Humor Research*, Nr. 4 (1998), S. 161–215. — **9** Niklas Luhmann: »Reflexive Mechanismen« (s. Anm. 4), S. 94.